

Serie: Tesis de Posgrado
e-Book

ARTES

Dialogismo e intertextualidad en la obra de
Remo Bianchedi y su contexto institucional
Fabiola de la Precilla

En esta Tesis Doctoral titulada *“Dialogismo e intertextualidad en la obra de Remo Bianchedi y su contexto institucional”* analizamos ciertas categorías y perspectivas teóricas acerca del problema de la imagen visual y de la obra de arte en la dimensión de la semiótica de la cultura. Para ello aplicamos elementos que provienen de un conjunto de teorías textuales -Bajtín (1997), Bajtín & Voloshinov (1976), Calabrese (1993), Bourdieu (1988, 1990, 1995, 2003) y Verón (1998)- a las acciones, productos y prácticas de un contexto artístico de las *artes visuales* en Argentina en general y del artista en particular, atendiendo a las dimensiones y a la complejidad de tales manifestaciones artísticas y sus superficies significantes, considerando las obras como objetos teóricos, dotados de medios metasemióticos. Cuestión que nos permite realizar simultáneamente un análisis historiográfico de ciertos referentes poéticos, filosóficos, de la teoría crítica de la modernidad: Rimbaud, Wittgenstein, Benjamin y de las *artes visuales* modernas: de la vanguardia histórica y la neovanguardia: Duchamp, Beuys, *et al.*-. Y de cómo nuestro artista -Bianchedi- se reapropia de estos legados en clave dialógica, intertextual y *alegórica* -Brea (1991), Buchloh (2004)- empleando procedimientos poéticos característicos de la contemporaneidad o *edad neobarroca* (Calabrese). Analizamos además de la producción plástica y literaria del autor, su contexto institucional, y con esto nos referimos a la *Fundación Nautilus*, en el campo de las *formaciones* (Williams) artísticas emergentes durante la Crisis Argentina del 2001. Así mismo, este trabajo realiza un aporte epistémico-metodológico, al tomar la obra: *El Gran Vidrio. La Novia puesta al desnudo por sus solteros, incluso* (Duchamp, 1915-1923) como modelo topográfico de la investigación



Fabiola C. de la Precilla: Doctora en Artes, Especialidad en Artes Visuales. Actualmente se desempeña como Profesora Asistente de las Cátedras de Dibujo I y Sistemas de Representación de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Es además Profesora de Metodología de la Investigación en la Licenciatura de Arte y Gestión Cultural de la Universidad Provincial de Córdoba. Artículos académicos y traducciones de su autoría han sido publicados en ámbitos nacionales e internacionales. Su ámbito de especialización es la sociosemiótica de las artes visuales modernas y contemporáneas.

Es Directora del Proyecto de Investigación “Dialogismo, intertextualidad y alegoría en las artes visuales, multimediales y performáticas de la tardo-modernidad periférica (Córdoba, Argentina, 1985-2012)”, radicado en la Secretaría de Ciencia y Tecnología y CEPIA (Centro de Producción e Investigación en Artes), UNC (2012-2013).

Además es artista plástica, durante el 2012 realizó una exposición individual en el Museumhof Winsen, Alemania, avalada por Cancillería Argentina. Ha realizado residencias como Profesora invitada a la Cátedra de Dibujo de la HfK, Hochschule für Künste Bremen (2012-2013). Becaria del DAAD, Servicio de Intercambio Académico Alemán (2013) ha investigado la obra de Joseph Beuys en el Hamburger Bahnhof Museo de Arte Contemporáneo de Berlín.

***DIALOGISMO E INTERTEXTUALIDAD EN LA OBRA DE
REMO BIANCHEDI Y SU CONTEXTO INSTITUCIONAL***

Fabiola de la Precilla

de la Precilla, Fabiola C.

Dialogismo e intertextualidad en la obra de Remo Bianchedi y su contexto institucional. - 1a ed. - Córdoba : Universidad Nacional de Córdoba, 2013.
E-Book.

ISBN 978-950-33-1081-6

1. Estudios Culturales. 2. Intertextualidad. I. Título
CDD 306

Fecha de catalogación: 04/11/2013

Diseño de portada: Manuel Coll



***Dialogismo e intertextualidad en la obra de Remo Bianchedi y
su contexto institucional***

Por FABIOLA DE LA PRECILLA se encuentra bajo una

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-](#)

[SinDerivadas 3.0 Unported.](#)

Facultad de Filosofía y Humanidades

Decano Dr. Diego Tatián

Vicedecana Dra. Beatriz Bixio

Editorial / Secretaría de Investigación, Ciencia y Técnica

Dra. Jaqueline Vassallo

Serie Tesis de Posgrado

Comité editorial:

Dr. Carlos Martínez Ruiz

Dra. María del Carmen Lorenzatti

Dra. Bibiana Eguía

Lic. Isabel Castro

Agradecimientos

Esta Tesis es el resultado de un trabajo que he realizado aproximadamente durante tres años. En este tiempo, este trabajo de investigación ha impactado en mi vida cotidiana, por lo que agradezco sobre todo a mi hijo Joaquín Soria de la Precilla, quien me ha acompañado pacientemente durante este tiempo, como así también a mis padres, Linton de la Precilla y María Clotilde Cobos de de la Precilla por su enorme ayuda en todo sentido. También, el apoyo a distancia de Jürgen y Bärbel Hardt, de Nadja y Kai Szimansky y de Wolfgang Kudrass. Agradezco al artista Remo Bianchedi, quien ha sido sumamente generoso conmigo y me ha facilitado el acceso a los registros de sus obras, escritos -en algunos casos inéditos- como fuentes primarias y que ha estado siempre dispuesto a responder numerosas consultas sobre su obra en múltiples oportunidades. Además, tratándose de una Tesis Doctoral de esta Universidad, agradezco a las autoridades, Sra. Rectora, Dra. Carolina Scotto, a la Decana de nuestra Facultad de Filosofía, Dra. Gloria Edelstein, como así también al Director del Doctorado, Dr. Héctor Rubio y a mi director de Tesis, Dr. Fernando Fraenza.

Esta Tesis ha contado además con el apoyo a través de una Beca de Formación Superior de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, en los periodos 2007-2010. En este sentido, agradezco a las autoridades de la SECyT, de la Universidad Nacional de Córdoba, Dr. Aaron Saal y a la Dra. Patricia Levstein, como así también a la Sra. Nora Smith, quien ha colaborado en todas las gestiones institucionales y administrativas. Un agradecimiento especial a los secretarios de la Secretaría de Ciencia y Tecnología de nuestra Facultad, Dra. Cecilia Defagó y Dr. Andrés Laguens, como así también a sus colaboradores, Soledad Ochoa y a Andrés Izeta.

Esta Tesis no hubiera sido posible sin la enorme ayuda de la Prof. Emilia Gastaldo, la edición digital de la Prof. Florencia Baez, el aporte en las correcciones y en las traducciones del inglés al castellano de la Lic. Prof. Ángela Leone, el apoyo en la selección y diseño de imágenes de Gabriela Aizicson, los particulares enfoques del Lic. Luis Moyano, de la Prof. en Letras Fernanda Llorente y del apoyo logístico de Pablo Moreno. Además, un especial agradecimiento a la Dra. Beatriz Bixio por sus participaciones en materia de semiótica lingüística, al Lic. Guillermo Fantoni -de la Universidad Nacional de Rosario- por su mirada sobre la historiografía del arte nacional, quien ha trazado ciertas líneas de investigación que compartimos en este trabajo. Además, un especial agradecimiento al Dr. Diego Tatián por sus contribuciones desde el campo filosófico y al joven estudiante Manuel Molina por compartir conmigo sus ensayos inéditos sobre Wittgenstein. A la Dra. Norma Goethe por el seguimiento del proceso general de la Tesis, a la Magíster Cristina Rocca por sus aportes historiográficos sobre el arte local. Agradecimientos a la Magíster Clementina Zablosky, conjuntamente con el Dr. Marcelo Nusenovich, por su gestión en la organización de las *Jornadas de Investigación en Artes*, del CIFYH, Centro de Investigación de la Facultad de Filosofía y Humanidades, donde hemos participado y también publicado -a través de comités de referatos- en la revista *Avances*, CIFYH, UNC, algunas problemáticas desarrolladas en el transcurso de esta investigación. Un agradecimiento especial al Dr. Domingo Ighina, por su perspectiva sobre pensamiento latinoamericano y al Lic. Guillermo Alessio, amigo entrañable, con quien hemos discutido ciertos ejes de la relación arte-política en nuestra

tardomodernidad periférica. También un especial agradecimiento al Lic. Paulo Jürgelenas, quien ha realizado el registro fotográfico de muchas de las obras de Bianchedi, presentes en esta Tesis.

Agradezco también al personal de la Biblioteca de la Facultad de Artes, Adriana Ocampo, Fanny Tarditis, Silvia Nicolays, Elena Arrieta, Angélica Rosso y María Eugenia Moreira. Agradecimientos especiales al personal de la Biblioteca de Filosofía y Humanidades y a la Lic. Sonia Manga; a la Directora del Instituto Goethe Cordoba, Almut Schmidt y al personal de Biblioteca del Instituto. También a Domingo Soria y Adriana Bucci de la Biblioteca de la Escuela Provincial Superior de Bellas Artes Dr. Figueroa Alcorta. Un agradecimiento especial por el enfoque en la relación psicología-arte a la Lic. Graciela Perícola, por sus sugerencias conceptuales y técnicas sobre diseño a la Lic. Prof. Celia Marcó del Pont, a la Lic. Betina Poliotto y al directivo Prof. Alejandro Malbrán.

Un enorme agradecimiento además por todo su apoyo académico, operativo y humano a la Arqta. Flavia Cena, a la Lic. Rosa López y a Cristina Sanz. Especial agradecimiento al Arquitecto Omar Paris por sus aportes bibliográficos y por compartir conmigo su experiencia en diseño editorial, como así también al Dr. Gabriel Bernardello. Un especial agradecimiento a mis colegas de la Cátedra Dibujo I, de la Escuela de Artes de la UNC, Lic. Pablo González Padilla y especialmente a los de mi comisión, Lic. Cecilia Irazusta, Lic. Marimé Bianchi y Lic. Susana Romera, como así también a Pablo Vinet y Martín Cicciliani, con quienes además organizamos actividades conjuntas desde esta cátedra con relación a la obra de Remo Bianchedi.

Además mi gratitud para mis amigos, Olga Tarditti, Ale Drube, Patricia Kowalzuck, Sergio Folchieri, Rebecca Saillard, Humberto Sosa, Evangelina Constable y Mariana Zinna. Un especial agradecimiento a Rocambole Cohen, de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Plata, quien ha seguido de cerca los avances de esta investigación.

Un agradecimiento especial a quienes forman parte de la Editorial *Brujas*, Marcelo Ferrero, Mariano Juarez, Rubén Rayano, que posibilitaron el diseño final y la impresión de los primeros ejemplares en formato papel.

Para esta edición digital en el año 2013 agradecimientos a la Secretaria de Ciencia y Técnica de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, Dra. Jaquelinne Vasallo y a la Lic. Noelia Garcia por el diseño digital. Y a todas las personas que me ayudaron a concretar este proyecto.

I. Introducción

1.1. El plan de esta Tesis

La verdadera imagen del pasado transcurre rápidamente. Al pasado sólo puede retenérsele en cuanto imagen que relampaguea, para nunca más ser vista, en el instante de su cognoscibilidad. «La verdad no se nos escapará»; esta frase, que procede de Gonfried Keller, designa el lugar preciso en que el materialismo histórico atraviesa la imagen del pasado que amenaza desaparecer con cada presente que no se reconozca mentado en ella. (La buena nueva, que el historiador, anhelante, aporta al pasado viene de una boca que quizás en el mismo instante de abrirse hable al vacío)

Benjamin (1940, pp. 3)

La presente investigación versa sobre la obra del artista plástico Remo Bianchedi (n. Buenos Aires, Argentina, 1950). Nos proponemos analizar ciertas categorías y perspectivas teóricas acerca del problema de la imagen visual y de la obra de arte en la dimensión de una semiótica de la cultura, aplicando elementos que provienen de un conjunto más o menos orgánico de teorías textuales¹ a las acciones, productos y prácticas de un contexto artístico general, y del mencionado artista, en particular, atendiendo a las dimensiones y a la complejidad específica de tales manifestaciones artísticas y sus significantes. La *pintura de representación* suele definirse como «icónica» y está fundada en un contrato comunicativo que presupone una adherencia de las cosas representadas a las cosas del mundo y que, paradójicamente –como sostiene Calabrese, (1993, pp.29 y ss.)- sus efectos de sentido y entre ellos sus efectos de objetividad,² dependen de técnicas coincidentes con un máximo de abstracción. Es así que, los diversos *géneros* de las llamadas bellas artes o –en la Argentina y más contemporáneamente- artes visuales, presuponen *un espacio de la teoría*, considerando las pinturas y otros productos artísticos como especies de *máquinas abstractas* (Calabrese, *sic.*). El enfoque propuesto está basado en una perspectiva semiótica, preparada para proceder a analizar las superficies significantes, es decir las obras como objetos teóricos, dotados de medios metasemióticos.³

El presente trabajo se centra –principalmente- en el análisis y en la aplicación de la categoría de *intertextualidad* y constituye la investigación de Tesis Doctoral titulada *“Dialogismo e intertextualidad en la obra de Remo Bianchedi y su contexto*

¹ Nos referimos a las teorías textuales de Bajtín (1997), Bajtín & Voloshinov (1976), Calabrese (1993), Bourdieu (1988, 1990, 1995, 2003) y Verón (1998).

² Efectos de realidad o verosimilitud y/o de real, por decirlo en términos semióticos aceptados.

³ Calabrese señala un desplazamiento de la semiótica del arte como disciplina autónoma y totalizadora, donde el objeto de investigación se desplaza de la búsqueda de la teoría semiótica del arte en su conjunto, a la búsqueda de los lugares de la teoría (op.cit, pp. 31).

institucional”, dirigida por el Dr. Fernando Fraenza. Este proyecto cuenta además con el apoyo (a través de una beca de investigación), de la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. El proyecto macro abarca tanto el análisis de la producción visual y literaria del autor, así como su contexto institucional y con esto nos referimos principalmente a la *formación*⁴ denominada *Fundación Nautilus*.⁵ Nos proponemos establecer las relaciones entre los discursos visuales y lingüísticos;⁶ así como sus condiciones de *enunciación* (discursos *de* arte, producción) y discursos de recepción (discursos *sobre el* arte, crítica). Entendiendo las obras ya como textos, ya como discursos, analizando su red de relaciones interdiscursivas.

A continuación desarrollaremos, en primer término, una breve descripción tanto de la biografía de Bianchedi como de su ubicación en el campo de las *artes visuales* en Argentina. Luego, desplegamos las categorías de *género*, *enunciado* y *enunciación* del texto artístico en Bajtín. *A posteriori*, articulamos dichas categorías con el modelo de análisis propuesto por Calabrese,⁷ con cuyo marco metodológico nos proponemos analizar cómo es menester considerar aquí la categoría de *intertextualidad*, estableciendo diferentes niveles de lectura e *isotopías*⁸ en la obra de Bianchedi.

⁴ El término es de Williams (1994, pp. 53-79).

⁵ Nombre de la Fundación creada por Remo Bianchedi y un grupo de artistas, cuya finalidad era promover un espacio de contención social a través del arte de jóvenes excluidos, en la localidad serrana de La Cumbre (2001-2003). Sus operaciones en el medio intentaron materializar la categoría de Beuys, de *concepto de arte ampliado* y *escultura social*. A la vez propusieron una serie de estrategias y acciones de autogestión con gran impacto en el circuito artístico alternativo local y capitalino, en el contexto de los «movimientos populares del 2001» que terminaron con el gobierno del Presidente Fernando De la Rúa. Específicamente, esta sección de la tesis forma parte de un proyecto de equipo de investigación avalado y subsidiado por SECyT (Secretaría de Ciencia y Tecnología) titulado *Arte/s, Performance/ y Subjetividad/es*, dirigido por la colega Valeria Cotaimich, periodo 2008-2009, Universidad Nacional de Córdoba), Argentina.

⁶ “El lenguaje (es) en cuanto discurso, hecho social, fundamento de las interacciones y del orden social; reflejo y cristalización de la estructura y sentidos sociales y a la vez, espacio en el que la realidad socialmente construida se transforma. Cabe aclarar que estas apreciaciones no hipotetizan sobre alguna unidad o homogeneidad social en el plano de los sentidos sino que, por el contrario, tienden a destacar la fragmentación del mundo social y, por ende, de los sentidos sociales”. Bixio, Beatriz: Programa del Seminario “Arte y Lenguaje”, Doctorado en Artes, Facultad de Filosofía & Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 2002.

⁷ Nos referimos al capítulo: “*La intertextualidad en pintura. Una lectura de los Embajadores de Holbein*”, (op.cit., pp. 29-56)

⁸ Los diferentes niveles de análisis son definidos, según Calabrese, como isotopías (en la acepción de Greimas). Cabe señalar que si tomamos el modelo hjemsleviano de signo (ERC, el plano de la expresión en relación con el plano del contenido), podemos establecer una sutil diferencia entre niveles de análisis e isotopías. Mientras los primeros se establecen tanto para el plano de la expresión como del contenido, las isotopías se refieren específicamente al plano del contenido.

1.2. Una breve biografía del artista. Remo Bianchedi en las artes visuales de Argentina a finales del siglo XX

Remo Bianchedi (Buenos Aires, 1950) es un artista particular, designado por la crítica como uno de los representantes de la pintura argentina de la generación del 80 (Verlichak, 2005; Eloy Martínez, Tomás; Forn, Juan y Giunta, Andrea, 2001; López Anaya, 2003, 2005). Aunque, como veremos más adelante, será el propio Bianchedi el encargado de refutar esta ubicación generacional, reconociéndose como un artista de los setenta.⁹ La obra de Bianchedi está estrechamente ligada tanto a su propia historia personal como a los avatares de nuestra historia nacional. Por ende, Bianchedi define al artista, más que como hacedor de artefactos artísticos y discursos poéticos, como aquel sujeto capaz de poner en juego las *estrategias* necesarias para articular su palabra y su pintura con los discursos del mundo del arte, de la cultura y de la historia de la cual forma parte. Según Bianchedi, un artista es, fundamentalmente, aquel sujeto que crea las condiciones que hacen posible la continuidad de la existencia de su obra. Cuestión que en la teoría de los discursos se relaciona con lo que ha sido dado en llamar “condiciones y/o circunstancias de enunciación”.¹⁰ Y el propósito del artista de “*crear las condiciones*”¹¹ para posibilitar la existencia de la obra, entiéndase, discursos de cualquier materialidad significativa, debe llevarse a cabo siempre, y no *sólo* en circunstancias propicias. Muy por el contrario, los ejemplos citados por Bianchedi presuponen, que el desafío del creador (artista, teórico-crítico), implica poner en juego sus *estrategias* para poder sobreponerse al mundo contingente y poder configurar o crear textos, aún en circunstancias adversas. Desafío a resolverse por encima de las peores peripecias, incluso cuando la propia vida corre peligro. Valga a modo de ejemplo los autores regularmente referidos por Bianchedi, tales como Walter Benjamin¹² y Ludwig Wittgenstein,¹³ entre otros.

⁹ “El tiempo anterior al 76 (año del exilio) fue el tiempo típico de mi generación: “Cristiniano y Revolución”, cannabis, Bob Dylan, Ginsberg, Ayahuasca, Thomas Merton, Marx, Bretón, Miguel Grinberg y su “Eco contemporáneo”, la contracultura, Vietnam, el Che, casarnos, tener hijos, militar, creer en Rimbaud, en San Artaud, viajar... pero por sobre todas las cosas, tuve la suerte que mi deseo coincidiera con el deseo de toda una generación que habitaba el mundo por entonces”. Bianchedi en *Duchamp y el exilio*, Revista Ramona No. 15, Buenos Aires, Agosto del 2001, pp.16.

¹⁰ En el sentido que lo entienden Calabrese, Eco, Verón (cfr. II.1.1., II.1.2. y II.1.3.).

¹¹ Frase escrita por Bianchedi en una de sus obras: *Nostalgia sobre Marcel D.* (cfr. IV.6.).

¹² Baste pensar en la situación personal de Benjamin en Alemania, una vez desatada la Segunda Guerra Mundial. Benjamin es perseguido por su condición de judío y por su abierta crítica al nazismo de Hitler. En este contexto, *circa* 1940, escribe *Las Tesis de la Filosofía de la Historia*. La obra de

Bianchedi desarrolla a lo largo del tiempo una producción sostenida en los géneros de la pintura, el dibujo y las instalaciones, “*que se apoyan en la estética de la paradoja, de la fragmentación y de lo múltiple*”. Sus obras proponen un enigma a ser develado por el espectador (López Anaya, 2005, pp. 504 y ss.), inscribiéndose, - dentro de las artes visuales- , en una tradición de un tipo de artisticidad con cierta densidad conceptual, signada por artistas como Marcel Duchamp, Kurt Schwitters y Raymond Roussel, entre otros. La producción de Bianchedi se halla agrupada por series, según los criterios fijados por el propio autor. Éstas actuarían en una mirada retrospectiva como nodos temáticos e icónicos, en un proceso poético de aspecto espiralado, de reelaboración constante.

Podríamos ordenar las series de la siguiente manera:

- 1992. *Los márgenes del canibalismo*. Exposición en Fundación Banco Patricios, Buenos Aires.
- 1993. *1938. La noche de los Cristales*. Exposición en el Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.
- 1993-2003. Presentación del libro: *Kristallnacht, un rostro un hombre*. Edición de Elio Kapszuk. Producción & Cultura. Centro Cultural Recoleta. Buenos Aires.
- 1994. *Como un cuerpo ausente*. Exposición en el Palais de Glace, Buenos Aires.
- 1995. *De niño mi padre me comía las uñas*, Centro Cultural Recoleta, sala Cronopios, Buenos Aires.
- 1996. *Sibilas criollas, el cono y el muerto*, Fundación Federico Klemm, Buenos Aires.
- 1997. *Libros*, Fundación Federico Klemm, Buenos Aires.
- 1998. *Identidad*, Instalación Colectiva Abuelas de Plaza de Mayo, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.

Benjamin encarna escritos de emergencia, caracterizados por una lucidez y una síntesis abrumadora. Para algunos historiadores, Benjamin se suicidó a causa de su intento fallido de atravesar los Pirineos escapando de los nazis en la población española de Portbou, en la frontera hispano-francesa. Mientras intentaba sortear -junto a un grupo de su misma condición- , ser interceptado por la policía franquista, que custodiaba dicha frontera. Mientras tanto, Adorno y Hockheimer -ya exilados oportunamente-, le esperaban en Nueva York.

¹³ Otro Ejemplo lo constituye Ludwig Wittgenstein, quien se alista en la Primera Guerra Mundial, y cuyo destino entonces transcurre a bordo del Goplana: nombre del barco patrullero, requisado por los austríacos a los rusos, que navegaba por el Vístula y en el que sirvió como encargado de “reflector”. En estas circunstancias, Wittgenstein escribe sus *Diarios Filosóficos*, y simultáneamente y en escritura cifrada hace lo propio con su *Diario Íntimo*. Registrando en este último, día a día si ha podido “trabajar” (entiéndase escribir) o no.

1999. *El pintor y su modelo*, Fundación Federico Klemm, Buenos Aires.
2000. *Los inocentes*, Fundación Federico Klemm, Buenos Aires.
2002. *Cuerpos en regreso*, instalación, Ecocentro Puerto Madryn, Patagonia.
2002. *Celebración*, con Osvaldo Monzo, Alfredo Prior y Pablo Suárez. Galería Sonoridad Amarilla, Buenos Aires.
2003. *El poema de Gilgamesh*, Stand Galería Sara García Uriburu, Arte BA, Buenos Aires.
2004. *El castillo Immendorf, 1945*, Galería Sara García Uriburu, Buenos Aires.
2004. *El Sr. Lafuente y sus solteras*, Centro Cultural España-Córdoba, Córdoba.

Esta última exposición es la que da origen a la investigación de esta Tesis, ya que presenta una compilación de obras denominadas por Bianchedi como *solteras*, no casadas con el mercado, ni con la crítica (Bianchedi en Molas, 2004). Sin ser una muestra retrospectiva, esta obra contiene algunos dibujos y pinturas claves, varias denominadas por el artista como “cabezas de serie” (Bianchedi, 2004, pp. 27). Vale decir que en esta exposición confluirían varias obras pertenecientes a otras series anteriores, tales como: *1938. La noche de los Cristales*, *Castillo Immendorf, 1945*, entre otras.

Bianchedi se sustenta en poetas, artistas y teóricos que signaron la historia del arte y de la cultura occidental moderna y contemporánea. Su biografía tiene un toque de precocidad, tal cual los artistas que habitualmente referencia. Pensemos por ejemplo en Arthur Rimbaud. Bianchedi es autodidacta, deja sus estudios secundarios y se dedica a la pintura. A los 17 años es seleccionado para participar del *Premio Braque*. Prefiere internarse en el Amazonas peruano y convivir con los indígenas del lugar.

Ya de regreso en Argentina, hacia 1968 se instala en la provincia nortea de Jujuy, donde vive siete años. Allí forma una familia, tiene tres hijos y lleva una doble vida. La de artista visual, administrativo en la universidad de Jujuy, padre de familia y por otra parte, la de militante. Pertenece, como muchos de su generación, a la *J.P. (Juventud Peronista)*.¹⁴ Como muchos, la historia de Remo Bianchedi es la historia

¹⁴ La *Juventud Peronista* es una organización creada por el sector juvenil del Movimiento Nacional Justicialista, fundada por Gustavo Rearte en 1957, en apoyo al general Perón, cuyo gobierno

de un sujeto, atravesada por la historia política y por el estado del arte en la década del 70 en Argentina como en toda Latinoamérica, sellando una unión entre vanguardia artística-vanguardia política (Fantoni, 1998; Longoni, 2000). Entiéndase, muchos de los artistas a fines de los 60, que formaron parte por ejemplo del *Instituto Di Tella* o de experiencias como *Tucumán Arde*, también ya entrada la década del 70, eran activos militantes políticos. En estos casos, la unión entre vanguardia artística-política se planteaba como indisoluble. En el caso de Bianchedi, quizás esta misma condición de militancia oculta, que conlleva indefectiblemente un manejo de la información “tabicada”, encriptada, tendría consecuencias modélicas en la configuración de su poética. Obras plagadas de huellas, indicios, oscuros laberintos del lenguaje, acertijos y pistas a develar para un lector avezado. También tendrá consecuencias en su vida privada, ya que marcará su destino hacia el exilio con el advenimiento del golpe militar de 1976 en Argentina.

Hacia finales de 1975 Bianchedi gana dos becas simultáneamente: una del Fondo Nacional de la Artes para ilustrar la *Toponimia Araucana* de Perón (un libro que iba a ser diseñado por Distéfano y Fontana). Otra del gobierno alemán,¹⁵ que lo llevará sano y salvo al exilio en la Escuela Superior de Kassel, en Alemania (Forn; Giunta y Eloy Martínez, *ibid.*).¹⁶ Allí dedicará su Tesis en la carrera de Diseño Gráfico y Comunicación Visual a la obra de Marcel Duchamp, específicamente sobre *El Gran Vidrio*. Esta Tesis será luego revisada y publicada bajo el título *La Novia Noria*.¹⁷ En

democrático había sido depuesto por el golpe militar de Lonardi, Aramburu y Rojas. Pasado el Cordobazo el 1969-en estrecha relación con el Mayo Francés, la Revolución cubana, la influencia del Che Guevara y el movimiento cristiano tercermundista, comienzan a surgir las organizaciones armadas peronistas (F.A.R., *Fuerzas Armadas Revolucionarias*, F.A.P., *Fuerzas Armadas Peronistas* y *Montoneros*). Por una paradoja histórica, que brevemente intentaremos explicar en esta investigación en V.10.II. Bianchedi: *Obra temprana* (1975-1976), estas fracciones marxistas contribuyen al regreso de Perón en 1973, pero luego son reprimidas a través de grupos paramilitares en la conocida *Masacre de Ezeiza*, acaecida el 20 de junio de 1973. Posteriormente, dichas organizaciones son desconocidas y desacreditas por su líder, el general Perón, en el acto del 1º. de mayo de 1974. Comienza así, la radicalización de las líneas de derecha (*Triple A: Alianza Anticomunista Argentina*) y las ya citadas líneas de izquierda, que actuaban como guerrillas.

¹⁵ Nos referimos a la beca Albrecht Dürer, otorgada por el D.A.A.D., *Deutsches Akademisches Austauschdienst*.

¹⁶ Forn, Juan “*La reconciliación de los opuestos*”, en *Pintura Argentina Final del Siglo Veinte I*, Banco Velox y Grupo Clarín, *Pintura Argentina, Panorama del periodo 1810-2000*, Orden cronológico No. 19, Serie Libros de Arte, Buenos Aires, 2001.

¹⁷ “Este texto comenzó siendo un trabajo de tesis para la Escuela Superior de Artes de Kassel en donde cursé la carrera de Diseño Gráfico y Comunicación Visual. Año 1980. Luego en Madrid, lo corregí y volví a redactar. Esta tarea finalizó con la Guerra de Malvinas. Viviendo en Buenos Aires, 1985 retomé el texto, puse y saqué cosas. Recién en 1993, en las Sierras (donde habito) terminé de

el desarrollo de nuestra Tesis, procuramos analizar la relación intertextual, alegórica y dialógica entre Bianchedi y sus dos grandes referentes, Marcel Duchamp y Joseph Beuys.

Durante su estadía, que dura cinco años en Alemania, Bianchedi estudia en Düsseldorf junto a Joseph Beuys, realizando un seminario intensivo de una semana. A partir de esta experiencia, Bianchedi asimila las enseñanzas de Beuys, ligadas al «concepto de arte ampliado» y «escultura social». Éstos fueron los fundamentos sobre los que *a posteriori*, ya en el 2000, Bianchedi junto a un grupo de jóvenes artistas crean la *Fundación Nautilus*, en la comunidad serrana de La Cumbre, Córdoba, Argentina, entiendo la creatividad como vehículo de transformación social (*cfr. infra*, V.13.2.). En el transcurso de esta investigación, desarrollaremos la intertextualidad de la obra de Beuys referida en la obra de Bianchedi, incluyendo los modos de reappropriación de las categorías neovanguardistas ya citadas en la tardomodernidad periférica. Además, contextualizaremos las series de pinturas *Los inocentes* (2000) y *Cuerpos en regreso* (2002).

Continuando con la biografía de Bianchedi, a partir de su encuentro en Alemania con Beuys, le sucede su migración a España hacia 1982 y su regreso a Argentina hacia 1985. Recordemos que la democracia había retornado a nuestro país en 1983. A partir de su regreso al país, Bianchedi inicia una etapa prolífica, donde la reconstrucción de la memoria es uno de los tópicos de su pintura. Éste es en realidad uno de los temas recurrentes de la pintura argentina en los años 80, que indaga la violencia sobre el cuerpo del ciudadano, como así también la fragmentación social e intelectual que resultó de los exilios y retornos (Giunta, *op.cit.*, pp. 18). En 1994 Bianchedi presenta en Buenos Aires la instalación *Como un cuerpo ausente*, que trata sobre la idea de *olvido*, *amnesia que sopla en la Argentina sobre la temática de los desaparecidos* (López Anaya, *op.cit.*, pp. 346). Esta exposición coincide con la promulgación de la Ley de Amnistía para los represores de la última dictadura militar.

En el mismo año, Bianchedi produce y exhibe una serie titulada *1938 La noche de*

dejarlo “definitivamente inacabado”. Inédito hasta ahora, su publicación concierte este texto en algo tan mortal como el que lo escribió.” Publicado en Ramona en agosto, septiembre y octubre del 2001.

los Cristales, donde trata sobre la horrenda jornada del 19 de diciembre de 1938, cuando hordas del nacionalsocialismo atacaron a judíos alemanes, torturándolos, asaltaron sus propiedades e hicieron estallar vidrieras de negocios, ventanas de consultorios y puertas de casas. En este sentido, Bianchedi vincula esta *noche de los cristales* rotos hitleriana con la dictadura argentina; a través de hechos puntuales de la historia nacional, conocidos como *La noche de los bastones largos* y *La noche de los lápices*.¹⁸

En 1995 Bianchedi aborda la temática de la niñez, en relación a la propia infancia. Bianchedi realiza una serie integrada por 600 trabajos (todos colgados a un metro de altura y separados 10 centímetros uno del otro). Que exhibía un ideograma trabajado con distintas técnicas y adoptando infinitas variaciones en diálogo con sus títulos: *De niño las Malvinas eran argentinas*, *De niño se morían los demás*, *De niño no tuve sponsor*, *De niño mi padre me comía las uñas* (Forn, *op.cit.* pp.17). La obra actúa como una minuciosa e irónica tarea de anamnesia poética en clave pictórica, sobre los preceptos formadores del *hábitus*¹⁹ en la infancia, constitutivos de la subjetividad del artista.

Bianchedi propone además una segunda forma de interpelar sobre la infancia, la adolescencia y la juventud, que son evocadas por el artista en la serie *Los inocentes* (2000). Esta serie sirvió de capital inicial para la *Fundación Nautilus*.²⁰ En este caso, la infancia y la adolescencia son consideradas como grupo etéreo, caracterizadas en nuestro país como sectores especialmente vulnerables. En este sentido, Bianchedi plantea que en Argentina son la infancia y la adolescencia unos de los sectores más castigados, ya que son quienes sufrieron los impactos del llamado “golpe económico” de fines de la década del 80 y principios de los 90; con

¹⁸ “*La noche de los bastones largos* evoca la jornada del 22 de julio, cuando la policía, violando la ciudadanía de la ciudad de Buenos Aires, entró a la Facultad de Ciencias Exactas, golpeando a profesores y a alumnos para llevarlos presos. *La noche de los lápices* recuerda el arresto en septiembre de 1976 de siete estudiantes secundarios en La Plata, que pedían por un boleto estudiantil económico. Seis fueron torturados y desaparecidos y uno (Pablo Díaz) sobrevivió y contó la historia” (Verlichak, *op.cit.*, pp. 90).

¹⁹ “Las disposiciones «subjetivas» que fundamentan el valor tienen, como productos de un proceso histórico de institución, la objetividad de lo que se basa en un orden colectivo que trasciende a las conciencias y a las voluntades individuales: lo propio de la lógica de lo social es ser capaz de *instituir* bajo las formas de campos y de *hábitus* una libido propiamente social que varía como los universos sociales en los que se engendra y sostiene (*libido dominandi* en el campo de poder, *libido sciendi* en el campo de la ciencia, etcétera)” Bourdieu (1996, pp. 260-261).

²⁰ Al es el título que llevaba la muestra de Bianchedi, que sirvió como capital inicial de la *Nautilus*.

la implementación de las políticas neoliberales, llevadas adelante por el dos veces presidente Carlos Menem.

Hacia 1999 Bianchedi presenta la serie *El pintor y su modelo*. Una muestra donde el artista ofrecía un repertorio impecable de múltiples maneras de pintar (Forn, *ibid.*). Esta obra se presenta como una especie de propedéutico sobre el oficio del pintor, la diversidad de prácticas y procedimientos técnicos posibles. Estableciendo un recorrido histórico por los diversos autores y épocas, que signaron diversas modalidades de abordar la pintura como lenguaje.

La temática subyacente en toda la obra de Bianchedi se relaciona con la violencia sobre el cuerpo del ciudadano, la represión, un tema que excede la obra del artista, para constituirse en una temática directriz de la pintura en Argentina. Si bien Bianchedi, -tal como fuera descrito-, en la serie *Como un cuerpo ausente* (1994) trata sobre la temática de los desaparecidos en Argentina; luego, con *1938. Kristallnacht, un rostro, un hombre* entremezcla la persecución nazi con hechos trágicos de la historia nacional. Ahora bien, es en *Castillo Immendorf 1945* (2004) donde trata el tema de la violencia de estado y la quema de obras de arte; enlazando nuevamente -en el nivel de los contenidos-, el genocidio nazi con los desaparecidos argentinos. Bianchedi escribe un texto homónimo al célebre texto de Adorno, quien se interroga “Es posible configurar después de Auschwitz?” (Adorno, 1945; Bianchedi, 2000)

Esta Tesis desarrolla en profundidad el análisis de algunas obras y series que integraron la exposición *El Sr. Lafuente y sus solteras*, en el Centro Cultural España Córdoba. Donde -según lo ya descrito-, dicha exposición estaba integrada por obras y series de diversos periodos del artista. Por lo tanto se convierte en una posibilidad para realizar un trabajo integrado, esto desde una perspectiva sociosemiótica de la imagen y del arte.

II. Intertextualidad, dialogismo y alegoría

2.1. Intertextualidad y dialogismo: elementos para un análisis semiótico de la obra de arte

2.1.1. La perspectiva semiótica de Bajtín. *Signo ideológico, género, enunciado*

Mijail Bajtín es un semiólogo ruso, cuyo postulado científico durante la década de los años veinte, se define por su crítica profunda a las corrientes en los estudios del arte y la poética de la escuela formal y del reduccionismo marxista. Perseguido por el estalinismo, es uno de los primeros revisionistas del marxismo ortodoxo, quien conjuntamente con Walter Benjamin, aunque en otro contexto, cuestionan la clásica relación *base-superestructura*. En este sentido, la perspectiva de Bajtín-Voloshinov se opone a la filosofía idealista y psicologista de la cultura y en contraposición a la teoría del reflejo proponen la teoría la de la *refracción*:

Un producto ideológico no sólo constituye una parte de la realidad (natural o social) como cualquier cuerpo físico, cualquier instrumento de producción o producto para consumo, sino que también en contraste con estos fenómenos, refleja y refracta otra realidad exterior a él. Todo lo ideológico posee significado: representa, figura o simboliza algo que está fuera de él. En otras palabras es un signo. Sin signos no hay ideología.

Bajtín-Voloshinov, (1976, pp. 19).

El enunciado, su estilo y composición, se determinan por el aspecto temático (de objeto y de sentido) y por el *aspecto expresivo*, o sea por la actitud valorativa del hablante hacia el momento temático. El signo ideológico es concebido por los autores como una materialidad significativa portadora de un contenido ideológico, que excede su particularidad específica. Por el contrario, los signos ideológicos son pensados en el marco de una *conciencia intersubjetiva*, surgen entre una conciencia individual y otra, como eslabones de la cadena discursiva. Es así que los autores establecen, por un lado, el terreno de lo ideológico en la existencia material de los signos y por el otro, delinean una noción de subjetividad que concibe *la conciencia individual como un hecho ideológico-social* (Bajtín, *op.cit.*, pp. 23).

Si bien en los años veinte M. Bajtín se ocupa de principalmente de los problemas de la estética general, de la metodología, de la filosofía del lenguaje, a partir de los años treinta el autor se dedica a cuestiones de la poética histórica, sobre todo a la poética de los géneros literarios -temática que retoma y profundiza entre los años

cincuenta y los sesenta-. Su propia área de estudio él la define como “estética de la creación verbal”.²¹ Allí, en “Problema de los Géneros Discursivos”, Bajtín define el *enunciado* como “unidad real de la comunicación discursiva” y define también la categoría de *género*, estableciendo una distinción entre géneros primarios y secundarios.²² Así mismo, establece una homología entre ambos tipos de géneros como eslabones de la cadena semiótica, distinguiendo que los géneros secundarios incorporan géneros primarios, a la vez que responden a una situación de comunicación más compleja y organizada: “Una obra es un eslabón en la cadena de la comunicación discursiva” (Bajtín, *op.cit.*, pp. 265) De este modo, los enunciados se presentan como respuestas a enunciados anteriores, tienen en sí mismo una *conclusividad*, como la cara interna del cambio de los sujetos discursivos y como consecuencia tienen la *posibilidad de poder ser contestados*. Por lo tanto, el enunciado es analizado en dos sentidos, por un lado, como diálogos que se establecen con los enunciados precedentes y por otra parte, el enunciado conlleva también los enunciados posteriores -no dichos aún- pero prevé réplicas y contesta posibles objeciones que se le harán. Sin embargo, el descubrimiento clave de Bajtín es que tanto los enunciados como las regularidades de un conjunto de enunciados, es decir, de un género, desbordan la mera regularidad temática y estilística, avanzando hacia una regularidad pragmática o enunciacional.

²¹ Esta denominación empleada por el propio Bajtín es el título que escoge el compilador para denominar una serie de escritos, que abarcan desde la década del treinta hasta la década del sesenta inclusive, reunidos en este volumen. *Cfr. Estética de la creación verbal*, Bajtín (1997), Siglo veintiuno editores, México.

²² Bajtín distingue entre géneros primarios y secundarios, definiéndolos como géneros simples y complejos respectivamente, cuya diferencia no es funcional. “*Los géneros discursivos secundarios (complejos) a saber novelas, dramas, investigaciones científicas de toda clase... surgen en condiciones de la comunicación cultural más compleja, relativamente más desarrollada y organizada, principalmente escrita: comunicación artística, científica, sociopolítica, etc.*” En este proceso de formación los géneros secundarios absorben y reelaboran los géneros primarios, adquieren un carácter especial y se integran como contenido de la novela, es decir como acontecimiento artístico y no como suceso de la vida cotidiana (Bajtín, 1997 *op.cit.*, pp. 250).

2.1.2. Intertextualidad y modelos de receptor

Cuando Bajtín analiza los rasgos dialógicos del enunciado como unidad de la cadena discursiva, analiza no sólo los discursos precedentes, noción similar a lo que Verón llamará luego *marcas y huellas* de las *condiciones de producción* de los *discursos fundacionales*,²³ sino también cómo se inserta el/los enunciado/s en la cadena de comunicación discursiva. Según el autor, un signo constitutivo del enunciado es “su *orientación* hacia alguien, su propiedad de estar *destinado*”, prefigurando un tipo particular de receptor. En la construcción del enunciado opera un contenido activo, que “tantea” al espectador y lo increpa con relación a su grado de conocimiento sobre el campo disciplinar.²⁴

Por su parte, el teórico italiano Calabrese hablará de una *arquitectura interna* de los textos, donde propone penetrar no sólo en su organización interna, sino también analizar la modalidad de producción de los textos y los textos mismos y reconstruir la relación entre texto y lector empírico o modelo previsto. Respecto a la producción textual, el autor hace una salvedad: que en la transposición de las teorías textuales a los textos pictóricos figurativos, la cuestión se torna más compleja, debido al *iconismo* de la pintura y su particular contrato comunicativo. Esto se debe a que *la pintura no constituye un sistema simbólico sino semisimbólico*; es decir, que a diferencia de los textos lingüísticos, donde la *relación entre expresión y contenido*²⁵ es arbitraria, en la pintura, como en otras artes figurativas, el *sistema de la expresión y el sistema del contenido* están regidos por un estricto contrato comunicativo. Esto implica que los efectos de verosimilitud (entre las representaciones y los objetos del mundo natural, a su vez semiotizados) dependen del artificio mimético y paradójicamente de un máximo de abstracción, concibiendo

²³ Cfr. “*Fundaciones y textos de fundación*”, donde Eliseo Verón propone una ruptura epistemológica como “*una teoría de las fundaciones como proceso sin fundador*”, proponiendo la forma de un tejido complejo, de diversas materialidades significantes, que forma una “*red intertextual*”. De este modo Verón analiza las condiciones de producción de los discursos fundacionales, y cómo estos discursos han sido reconocidos muchas veces bajo nuevas condiciones. “*La localización histórica de una fundación es en sí misma un producto del reconocimiento*” (Verón, 1998, *op.cit.*, pp. 27-35).

²⁴ “Este tanteo determinará también el género del enunciado, la selección de conocimientos de producción, la selección de procedimientos de estructuración y finalmente la selección de recursos estilísticos” (Bajtín, *op.cit.*, pp. 286).

²⁵ Adoptamos el modelo hjemsleviano de signo, que establece una correlación del plano de la expresión y el contenido (ERC), entendiendo por materialidad significativa la materialidad del signo en el plano de la expresión (Fraenza: 2001, *op.cit.*, pp. 340-341).

las pinturas como “*maquinarias abstractas*” (Calabrese, *ibid.*). En nuestro caso -en el análisis de la pintura de Bianchedi-, atendemos además a la relación de verosimilitud entre las *representaciones y/ o presentaciones*²⁶ y los textos artísticos precedentes.

A continuación, Calabrese aproxima las nociones de *generación/ interpretación*, haciendo coincidir la noción de *autor modelo* (aquel que inscribe en el texto una especie de simulacro de destinatario), con la de *lector modelo* y su nivel interpretativo. Paralelamente, desarrolla la noción de “*intertextualidad*”, proveniente de la semiótica literaria y que define como “*un conjunto de capacidades presuntas del lector y evocadas más o menos explícitamente en un texto*”, situando dicho texto precisa y analíticamente en un entramado de discursos, que remiten a autor/es y texto/s precedentes. Finalmente, retoma a Gérard Génnette, quien en lugar de la categoría de *intertextualidad*, propone una nueva tipología; la “*transtextualidad*”, que comprende cinco diversos modelos:

el intertexto propiamente dicho con sus variantes de las cita, alusión y plagio (pero mejor sería traducir: «calco»); el paratexto, que consiste en el aparato que rodea al texto (notas, títulos, subtítulos, párrafos, bibliografía e índice); el metatexto, hecho del conjunto de indicaciones metalingüísticas concernientes a los textos citados y a texto en acción, el architexto que es el conjunto de las propiedades de género, contractualmente instituida por el texto; el hipertexto, constituido por mecanismos tipológicos de transferencia, como sucede por ejemplo entre la Odisea, la Eneida y el Ulises de Joyce.

Génnette en Calabrese (*op.cit.*, pp. 33 y ss.).

De este modo Calabrese se refiere al tema de la *intertextualidad* en la pintura como una problemática compleja, diferenciando el abordaje de los intertextos como *préstamos e influencias* entre obras y autores, hacia la *dinámica de los discursos sociales*. Más allá de los aspectos sistémicos y de las relaciones de parentesco existe una diferencia entre los métodos más convencionales y la semiótica de la cultura. No se trata ya de préstamos o influencias sino de concebir las obras en la mecánica de los discursos sociales, como máquinas estructurales que prefiguran un lector y animan a la cooperación interpretativa.

²⁶ Cfr. la dicotomía planteada entre: *Pintura tradicional/ Pintura Pura, Representación/ No-representación, Tableau (Cuadro-ventana) /Peinture (Cuadro-objeto)*, en Menna, Filiberto (1973, *op.cit.*, pp. 29 y ss.).

2.1.3. Cronotopías y desplazamientos contextuales

La condición del texto artístico como condensación de sentidos y como refracción de las bases materiales e históricas de una determinada sociedad establece una estrecha relación entre el texto y sus condiciones histórico-materiales de producción. A este tiempo histórico y tiempo de la cultura refractados en la obra, Bajtín lo define como *cronotopía*.²⁷

La idea de temporalidad en la obra de arte y la prefiguración del destinatario es esbozada a *posteriori* por Umberto Eco en *De los espejos y otros ensayos*. El autor retoma el modelo hjemsleviano del signo como relación entre *significante* en el plano de la *expresión* y *significado* en plano de *contenido* (E R C). Así mismo diferencia en el plano del contenido el *tiempo del enunciado*, donde el contenido del relato remite a una serie temporal de hechos, *del tiempo de la enunciación*, como el acto de quien narra (cuando la historia de cómo se ha hecho un cuadro) pasa a formar parte de la “historia que narra”, por ejemplo las pinturas de Jackson Pollock (Eco, 1985, pp. 130). Además el autor analiza cómo se modela una “*sensibilidad temporal del espectador*” en que el tiempo del espectador se convierte en “el tiempo de su competencia enciclopédica” (Eco, *op.cit.*, pp. 132). El *lector modelo* podría vivir el tiempo del enunciado de dos maneras: *como decurso de la fábula* y *como el tiempo de la cita*. Este mecanismo exige que el receptor “salga fuera de la obra para investigar que hay antes de ella. Así el *concepto de tiempo se amplía desde el tiempo del enunciado y la enunciación al tiempo psicológico del destinatario y al tiempo histórico, es decir al tiempo de la cultura*” (Eco, *ibid.*). De este modo, al tiempo psicológico del espectador, se enlaza la noción que el pasado -la memoria-, es algo que se reconstruye desde el propio sujeto históricamente situado, articulando al tiempo psicológico el de la memoria histórica, como el diapasón de la cultura.

²⁷ La condición del texto artístico como condensación de sentido y como refracción de las bases materiales e históricas de una determinada sociedad, plantea una estrecha relación entre el texto y sus condiciones histórico-materiales de producción. A este tiempo histórico y tiempo de la cultura refractados en la obra artística, Bajtín lo define como *cronotopía*. (Bajtín [1986], *op.cit.*, pp. 269-271).

2.1.4. Autor-receptor *modélico y empírico*

Desde el punto de vista de la interpretación (único punto de vista razonable para una ciencia del lenguaje) el saber que se construye con respecto al circuito externo depende de lo que el Tú esté en condiciones de imaginar, no sólo por la percepción que él pueda tener de la relación que lo liga con el YO -sino también por el efecto que el Decir (del circuito interno) tendrá sobre él. (...) Con respecto a esto, pensamos que la cuestión de saber si el poder está en las palabras o fuera de ellas conduce a un falso debate: el poder se juega en la interacción de un decir y de un hacer indisociables, que pone en escena cuatro protagonistas y no dos.

Charaudeau (1989-2003).

Retomando lo expuesto con anterioridad (*cfr. supra*, II.1.2. y II.1.3.), constatamos diversas teorías semióticas, comenzando por Bajtín quien tempranamente señala, que las obras en tanto enunciados son eslabones de una cadena discursiva, es decir están formulados como respuestas intertextuales y dialógicas a enunciados precedentes y a su vez tienen la capacidad de estar destinados, es decir prefiguran un tipo o modelo de receptor. Lo propio ocurre con los géneros secundarios -que son considerados como eslabones de la cadena semiótica-, compuestos de enunciados cuya característica es estar configurado, como una respuesta dialógica tanto retrospectiva, es decir en relación a los enunciados que responden de modos diversos a textos precedentes y también prospectiva, ya que su propiedad de estar destinados prevé diversas respuestas a futuros interrogantes y reapropiaciones por parte de los posibles lectores.

En segundo lugar, retomamos tanto la teoría de Calabrese (*ibid.*), quien aproxima las nociones de *generación/interpretación*, haciendo coincidir la noción de *autor modelo* (aquel que inscribe en el texto una especie de simulacro de destinatario), con la de *lector modelo* y su nivel interpretativo. De hecho la categoría de “*intertextualidad*” se refiere a “*un conjunto de capacidades presuntas del lector y evocadas más o menos explícitamente en un texto*” (Calabrese, *ibid.*), categoría que es complejizada y analíticamente desglosada por Génnette (Génnette en Calabrese, *ibid.*). Tanto Calabrese como Eco nos hablan de un *receptor* o *lector modelo*, e incorporan la temporalidad del enunciado y de la enunciación (Eco, *ibid.*). De este modo el “autor modelo” no sólo prefigura las marcas o huellas que serán leídas por el destinatario o *lector modelo* o textual, trascendiendo la temporalidad del enunciado y de la enunciación, sino que además modela una “*sensibilidad*

temporal del espectador” (Eco, *ibid.*). En este sentido, el texto prefigura cierta temporalidad psicológica del *lector modelo*, actuando como dispositivo subjetivante a la vez que lo obliga a que salga *fuera* de la obra para ver que hay *antes* que ella. De este modo, se articula el tiempo psicológico del lector como sujeto históricamente situado y por ende estrechamente ligado al tiempo de la historia o bien de la cultura (Eco, *ibid.*). Ahora bien, tanto Calabrese, Génnette y Eco prefiguran un *autor* y un *lector modelo*, textual, que es considerado en el plano enunciacional. Sin embargo, cabe señalar, que en la relación *autor modelo-receptor modelo* existe una jerarquía, ya que el primero construye un texto/discurso (de cualquier materialidad signifiicante), prevé marcas, indicios en la arquitectura de la obra, apelando a la competencia, la sensibilidad y por ende la cooperación comunicativa del lector. *Este autor y lector modelo* textuales, previstos en los discursos, se diferencian de aquellos sujetos que efectivamente establecen el circuito semiótico, es decir de los sujetos empíricos que llevan adelante el acto comunicativo y con esto nos referimos al *autor y lector empírico*. Las teorías de Charaudeau, realizan un aporte a esta cuestión, ya que es él quien establece que la noción de género es una instancia mediadora entre lo *textual* y lo *social*. Vale decir, lo *textual* se relaciona con el *espacio interno o circuito del significar*, donde están comprendidas las cualidades intrínsecas de los artefactos artísticos que permiten subsumirlos en ciertas regularidades genéricas (por ejemplo los que pertenecen a las *artes visuales*). Por otro lado lo *social*,²⁸ es decir el *espacio externo o circuito del hacer*, teniendo en cuenta las condiciones de producción y consumo, en las cuales se produce esta mediación. Esta articulación es la que configura el plano enunciacional (Fraenza *et al.*, 2009, pp. 86). Fraenza aclara que la enunciación tiene desde los orígenes de la semiótica y la sociolingüística diferentes acepciones, desde quienes entienden la enunciación en un sentido puramente pragmático directo, que involucra las situaciones “reales” y quienes, influidos por la escuela estructuralista, la conciben como una instancia puramente formal, previamente prevista por el enunciado e incluso por el propio sistema de la lengua. El desafío es pensar en teorías que articulen lo textual y lo social en relación a la noción de enunciación, a los fines de desplegar el potencial teórico de esta categoría en el

²⁸ Es necesario decir que, desde la perspectiva que la semiótica propone, el circuito externo no es el lugar privilegiado donde se encontrarán –tal como pretendieron hacerlo los historiadores sociales del arte-datos sociológicos pre-establecidos fuera del intercambio semiótico como único principio de explicación del fenómeno de intercambio (Fraenza, *op.cit.*, pp. 92).

análisis de los intercambios discursivos. Una solución al problema es pensar en “dos circuitos, el textual y el empírico del circuito comunicativo-discursivo propuestos por autores como Catherine Kerbrat-Orechioni (1985 y 1986), Umberto Eco (1979) o Patrick Charaudeau (1989, 1992, 1994; Charaudeau *et al.*, 2002)” (Fraenza, *op.cit.*, pp. 87.). Es Charaudeau quien introduce nítidamente la distinción entre *autor-receptor empírico* y *autor y receptor modélico*. En este sentido, Charaudeau reconoce la participación de cuatro sujetos y no dos, es decir por una parte los sujetos empíricos, por otra sus representaciones textuales, designados por Eco como *autor y receptor modelo* y en el caso de Charaudeau como *enunciador y destinatario*, entiéndase como entidades discursivas o roles abstractos prefigurados inicialmente por el autor (Fraenza, *ibid.*).²⁹ La relación entre estos cuatro sujetos depende fuertemente del proyecto comunicativo del autor empírico, quien definirá las estrategias textuales y representaciones de los sujetos (del Yo y Tú). Luego, es importante la respuesta del lector empírico, ya que de su identificación o no con el lector modélico prefigurado en el texto, dependerá el éxito o no del intercambio comunicativo. El desdoblamiento de los roles de *autor-receptor modélico* y *autor-receptor empírico* permite referenciar, comparar y/o establecer vínculos con las condiciones de producción-reconocimiento, articulando el análisis textual del intercambio comunicativo con el social (Fraenza, *ibid.*). A continuación, exponemos el cuadro diseñado por Fraenza sobre esta doble subjetividad del autor y del receptor.

²⁹ El enunciador y el destinatario son entidades discursivas o roles prefigurados por el autor, quien apela a la competencia del lector inscrita en la arquitectura del texto a través de *marcas*, que luego son leídas por el destinatario y transformadas en *huellas* (Verón, *ibid.*).

2.1.4.1. Autor modelo-autor empírico y lector modelo-lector empírico

Autor Empírico	Autor modelo Enunciador textual	Lector modelo Destinatario textual	Intérprete empírico
-Tiene un proyecto en el orden del hacer. -Tiene intereses. -Persigue sus fines a través de otro (por eso hace arte o produce textos de cualquier orden) -Entre otras tareas en la puesta en escena discursiva, diseña los sujetos textuales estratégicamente.	-Tiene un proyecto en el orden del significar. -Es desinteresado. -Su existencia se debe a marcas presentes en el propio texto. -Transparenta u oscurece la identidad, intereses y proyectos del autor empírico.	-Acepta la propuesta y colabora con el autor. -Es desinteresado. -Su existencia se debe a marcas presentes en el propio texto. -Con él puede identificarse un intérprete empírico. -Esta identificación verifica el éxito del intercambio.	-Tiene proyectos en el orden del hacer. -Tiene intereses. -Persigue sus fines a través de otro (cuando se aproxima al arte). -Puede aceptar o rechazar la propuesta; identificarse o no con el modelo que se le propone.
Texto (por ejemplo: obra de arte)			

2.1.4.1. Cuadro N° 1 (Fraenza) Autor modelo-autor empírico y lector modelo-lector empírico

En este sentido, el acto semiótico es un intercambio entre producción e interpretación o recepción. Fraenza explica cómo el enunciador empírico tiene un *proyecto* que suele denominarse de *habla*, de *significación* o de *comunicación*, en función del cual se instituye como autor o creador empírico. Este sujeto “real” tiene cierta jerarquía, influencia y representación social sobre su interlocutor empírico. En el caso que nos compete, el artista, pero también los promotores, funcionarios, críticos, curadores son creadores de valor de las obras de arte y su consumo excede el mero coleccionismo para emplear la proximidad o el reconocimiento en su propio beneficio (Fraenza, *op.cit.*, pp. 88). Ahora bien, estos sujetos empíricos no se condicen con los sujetos modélicos planeados en el texto como autor y destinatario. En este sentido Fraenza señala:

Para comprender el acto semiótico implicado en la obra de arte, hay que entender que la actividad de producción artística implica dos protagonistas y no uno solo, un primer creador empírico que posee una representación social dada y tiene un proyecto de semiosis y un segundo creador virtual y aparente, marcado y existente en y por la obra misma y que se encuadra en relación de opacidad y transparencia (jamás total) con respecto al primer sujeto.

Fraenza (*op.cit.*, pp.90.).

Es decir, que por un lado el proyecto semiótico de la obra artística prefigura un modelo de lector, e implícitamente de sujeto (textual, modélico) con determinadas

características psicológicas y competencias textuales, que deben coincidir con el lector empírico para que este se identifique con aquél y de alguna manera acepte el proyecto comunicativo. Esta situación, por cierto ideal, a veces no acontece y los resultados no son los esperados, es decir el intercambio semiótico no se produce exitosamente. Cuestión que nos permite esbozar entonces algunas variables referidas, quizás, al diseño algo constreñido de la prefiguración de una determinada tipología de lector modelo por parte del autor, a la escasa capacidad del autor de ubicarse en la situación de un lector modelo, a través de una prefiguración precisa de determinadas huellas en la arquitectura del texto o bien, tratándose de las poéticas actuales, a la pauperización de la arquitectura y la estructura de las obras. Otras razones pueden residir en la inadecuación de ciertas características psicológicas, estéticas y competencias disciplinares del lector modélico con relación al lector empírico. En algunos casos esta situación puede ser real, en otros, resulta la argumentación más frecuente donde caen los autores empíricos-modélicos y su/s respectiva/s subjetividad/es configuradas y configurantes de lectores modélicos a partir de los actos de *hacer* y del *decir*, para justificar las deficiencias de sus propios proyectos artísticos-comunicativos. Se relativiza entonces la cuestión de la presunta jerarquía del autor sobre el lector, ya que esto sólo ocurre como intención del autor en el plano modélico o textual, para lo cual él articula marcas en la arquitectura del texto, que evocan presuntas competencias del lector (de esto se trata presuntamente la “intertextualidad”)³⁰ y por ende lo instan a plegarse a su proyecto artístico-comunicativo. Por el contrario, el lector empírico tiene un margen de maniobrar y ejercer con libertad diversas actitudes en relación al autor modélico, plegándose a su proyecto parcial y/o totalmente, o disintiendo con él. En este sentido, todo proyecto artístico cuenta con dos circuitos: el circuito interno, referido a la superficie significativa misma de la obra y por otro lado el circuito externo, donde actúan sujetos empíricos que proyectan *hacer*; en relación al intercambio semiótico de discursos de producción-reconocimiento, son también los lectores quienes instituyen efectos de saber poder y verdad, además de atribuir condiciones de artísticidad a los proyectos semióticos formulados por el autor empírico.

³⁰ Recordemos una vez más la noción de “*intertextualidad*”, proveniente de la semiótica literaria, que se define como “*un conjunto de capacidades presuntas del lector y evocadas más o menos explícitamente en un texto*” (Calabrese, *ibid.*), [cfr. *supra*, II.1.2.].

2.1.4.2. Institucionalización del *ritual* de las circunstancias de enunciación y su relación con el circuito textual



2.1.4.2. Cuadro N° 2 (Fraenza) Institucionalización del *ritual* de las circunstancias de enunciación y su relación con el circuito textual.

Emerge aquí una problemática asociada (que sólo mencionamos) en las relaciones entre autores y lectores modélicos y empíricos: su relación de fuerzas, el éxito del intercambio artístico-comunicativo depende además del orden de lo textual e intrínseco al propio texto, del factor social y de las posiciones que cada sujeto, autor modélico y empírico y lector o destinatario modélico y empírico, ocupen en el *campo* artístico (Bourdieu, 1988, pp. 127-142; 1995, pp. 290-309).³¹ Las relaciones entre autores y lectores modélicos y empíricos también están mediadas por sus respectivos *habitus*, las atribuciones de artisticidad en instancias consagratorias, estrechamente ligadas a la posesión de diversas especies de capital,³² en especial de la relación entre capital artístico y simbólico que cada uno posea (Bourdieu, 1987, pp. 144).³³ Además de cómo y con qué *estrategias*³⁴ lo ponga en juego en la

³¹Para estudiar la historicidad del concepto de “campo” Bourdieu advierte que sus primeros trabajos «*Campo intelectual y proyecto creador*», *Les temps modernes*, N° 246, (1996 pp. 865-906) adelanta propuestas centrales de “génesis y estructuras de los campos, como lo que se refiere a las parejas de oposiciones que funcionan como matrices de lugares comunes, pero contiene dos errores que el segundo artículo «*Campo de poder, campo intelectual y hábitus de clase*», *Scoles*, N° 1 (1971, pp. 7-26). Corrige: revisa las relaciones objetivas entre las posiciones referidas a las interacciones entre los agentes y sitúa el campo producción cultural en el campo de poder. El tercer artículo «*El mercado de bienes simbólicos*». *Année sociologique*, N° 22, (1971, pp. 49-126) sienta las bases para textos recientes. Cfr. también Bourdieu (1995, pp. 269-2275; 2003, pp. 9).

³²Cfr. cómo Bourdieu distingue entre diversas especies o tipos de capital. Bourdieu los clasifica en: “capital económico, capital cultural, capital social y capital simbólico, constituyen la gama de recursos y de bienes que sirven a la vez de medios y de apuestas a sus inversores” (Bourdieu, 1987, pp. 140).

³³Bourdieu define el capital simbólico en correspondencia con el poder simbólico: “En primer término, como toda forma de discurso performativo, el poder simbólico debe estar fundado sobre la posesión

puesta en escena del proyecto artístico-comunicativo en cuestión y de la confluencia entre la trayectoria de los autores-lectores modélicos-empíricos y por ende, en sus respectivas incidencias en la historia del campo disciplinar.³⁵

Continuando con la articulación del plano social con el textual, es decir en relación al circuito externo y las circunstancias de enunciación, proseguimos con Charaudeau quien establece que existe una relación de correspondencia entre ciertas características de los planos textuales, en los niveles semánticos, sintácticos y pragmáticos, con el plano social, es decir con las características, recurrencias y el establecimientos de determinadas condiciones de enunciación, en la puesta en acto o bien en la puesta en escena de los enunciados que componen un género. Es decir que en la consolidación de un género influyen las regularidades textuales de las superficies significantes, como así también las regularidades de las circunstancias de enunciación, con sus condicionamientos materiales y sociales.

Cuando se establece una cierta regularidad en las circunstancias de enunciación, Charaudeau alude al establecimiento de un *ritual socio-lingüístico* en tanto encuentro de ambos circuitos, externo e interno, empírico y modélico característicos

de un capital simbólico. (...) En segundo término, la eficacia simbólica depende del grado en que la visión propuesta está fundada en la realidad" (Bourdieu, 1987, pp. 140).

³⁴Cfr. la noción de estrategia en Bourdieu: "Los recién llegados tienen estrategias de subversión orientadas hacia la acumulación de capital (no sólo económico sino también simbólico) específico que supone una alteración más o menos radical de la tabla de valores, una redefinición más o menos revolucionaria de los principios de producción y de apreciación de los productos y, al mismo tiempo, una devaluación del capital que poseen los dominantes." *"Alta costura y Alta cultura"* Bourdieu, Pierre. (1984). *Questions de sociologie*, Les Editions de Minuit, París. (*Sociología y cultura*, traducción: Martha Pou, Editorial Grijalbo, México, 1990, pp. 215-224)

³⁵"En el orden del consumo, las prácticas y los consumos culturales que cabe observar en un momento determinado del tiempo son fruto de la concurrencia de dos campos, la historia de los campos de producción, que tienen sus leyes propias de cambio, y la historia del espacio social en su conjunto (...) No hay campo donde el enfrentamiento entre las posiciones y las disposiciones sea más constante y más incierto que el campo literario y artístico: si es verdad que el espacio de las posiciones ofrecidas contribuye a determinar las propiedades esperadas (...) de los candidatos eventuales, por lo tanto la categoría de los agentes que puedan atraer y sobre todo *retener*, también lo es que la percepción del espacio de las posiciones y de las trayectorias posibles y la valoración del valor que cada una de ellas recibe del lugar que ocupa en este espacio dependen de las disposiciones de los agentes; por otro lado debido a que las posiciones que ofrece están poco institucionalizadas, nunca garantizadas jurídicamente, son por lo tanto muy vulnerables a la contestación simbólica, y no hereditarias, pese a que existen formas específicas de transmisión-, el campo de producción cultural constituye el terreno por excelencia de las luchas para la redefinición del «puesto». Por muy importante que sea el efecto del campo, nunca se ejerce de forma mecánica, y la relación entre las posiciones y la toma de posición (particularmente las obras) está siempre mediatizada por las disposiciones de los agentes y por el espacio de los posibles que éstas constituyen como tal a través de la percepción del espacio de las tomas de posición que ellas estructuran" (Bourdieu, pp. 380-381)

de cada género (Charaudeau, *ibid.*). Es decir, que el establecimiento de determinadas circunstancias de enunciación -consideradas “exitosas”-, conllevan indefectiblemente a su repetición, por lo tanto devienen en un ritual para los autores y lectores empíricos, quienes las promueven y reproducen, ya mitificadas, como parte de las circunstancias instituyentes e instituidas de un género determinado y por ende de su atribución de artísticidad. “*El ritual estaría determinado por las representaciones comparativas y el contrato de interacción social de los participantes reales y esto en relación con la representación de los protagonistas textuales que están institucionalizados, o al menos estabilizados como parte de un género*” (Charaudeau, *ibid.*). En este sentido, atender (i) a los condicionamientos materiales y sociales externos y (ii) a los condicionamientos del género discursivo implica analizar cómo presionan un circuito sobre otro y cómo son sus modos de coexistencia, líneas de fuerza y tensiones. Por lo tanto, no podemos reducir el análisis semiótico al acto discursivo y a los condicionamientos sociológicos externos y los condicionamientos de los géneros discursivos, sino fundamentalmente a los modos de respuesta del lector empírico (Fraenza, *op.cit.*, pp. 95).

En relación a nuestra investigación y al trabajo que nos compete, en tanto análisis sociosemiótico y crítico de la obra de Bianchedi, este desdoblamiento de ambos sujetos, autor y lector modélicos y empíricos, nos aporta elementos a la vez que complejiza la perspectiva de análisis de nuestro *corpus*, en relación a los *discursos de producción-reconocimiento*. Refiriéndonos en primer término al *enunciador* nos interrogamos: ¿cómo, a partir de qué recursos del *decir* y del *hacer*, cuándo, en qué circunstancias -de sus obras y de los textos lingüísticos en tanto discursos-, Bianchedi actúa como autor modélico y/o empírico? Estudiamos las obras tanto en el plano del enunciado y de la enunciación en tanto proyectos semióticos artísticos, en su dimensión transtextual y alegórica, como *discursos de reconocimiento* de diversos discursos artísticos, teóricos, históricos y sociales.³⁶ Reconocemos en el análisis de su discurso a Bianchedi en su rol de autor modélico y/o empírico, considerando los aspectos semánticos, sintácticos y pragmáticos de su obra a nivel del enunciado y de la enunciación.

³⁶ Además de incluir, como ya lo señaláramos, los desplazamientos cronotópicos y las variables del plano enunciacional de los discursos de producción-reconocimiento.

Esta misma distinción vale para el análisis de las circunstancias de enunciación, entre ellas la puesta en escena de su proyecto *El Sr. Lafuente y sus solteras* (2004), donde intentamos detectar cuáles son las instancias del *ritual* instituido en nuestro campo artístico local,³⁷ en relación a las instituciones y organismos oficiales y consagratorios en lo social, como puede ser determinado tipo de artísticidad que promueve el Centro Cultural España Córdoba, donde se realizó dicha exposición. Lo propio acontece con nuestro propio rol como investigadores, donde nos ubicamos como lectores especializados de una obra compleja, cargada de hibridaciones de materialidades significantes, genéricas, plagada de marcas intertextuales y remisiones más ambiguas y en este sentido, alegóricas. Se torna entonces imprescindible distinguir nuestro rol de lector modélico y/o empírico, estableciendo en qué circunstancias nuestros análisis en tanto lectores empíricos coinciden con el lector modélico planteado en la arquitectura de los discursos que integran nuestro *corpus*. Además de discernir dónde, cómo y con qué alcances, podemos sentar las bases de interrogantes -en tanto lectores empíricos-, que trasciendan la mera intención del artista para arribar a una lectura filosófica sobre dicha obra.

A continuación, desarrollamos un último elemento conceptual apuntando los procedimientos poéticos de Bianchedi como característicos de una época contemporánea. Signada en el arte por estrategias alegóricas, como particularidad distintiva de cierta estética presente en las más diversas poéticas de las artes, procedentes de los géneros artísticos más disímiles. Esta característica de las poéticas y las estéticas contemporáneas componen un estadio en las artes, que ha dado en llamarse edad y/o era *neobarroca* (Calabrese, 1987).

³⁷ De sus enunciados de “impredecibles superficies significantes” en lo textual, a cierto tipo de artísticidad que promueve el Centro Cultural España Córdoba, por ejemplo el de las formaciones alternativas y/o emergentes (*cfr. infra*, V.13.2.6.).

3. Neobarroco y estrategias alegóricas contemporáneas

3.1. Introducción

A lo largo de esta investigación y particularmente en el presente capítulo, nos proponemos aplicar regularmente la categoría benjaminiana de alegoría, revisada y considerada tipológicamente por José Luis Brea, e indagar cuál es el potencial – propiamente- alegórico del arte de Bianchedi en particular y a la vez, ubicarlo en un sistema de coordenadas con otras producciones contemporáneas, como referente de una práctica (estética) donde se inscriben buena parte de las poéticas actuales.³⁸ Así mismo, nos proponemos tensar la categoría de alegoría contemporánea y ajustar los métodos de análisis propuestos, a los fines de examinar sus potenciales: memoria y comunicación y su extravío: *algo otro* (Brea, 1991, pp. 45 y ss.) que remite de manera onanista y autorreferencial indefectiblemente al propio subsistema artístico.

Es decir, el proceso de autonomía del arte y de la estética como esfera autónoma se produce a partir del siglo XVIII (Marchán Fiz, 1992, pp. 11-35), separada de la esfera de la ciencia y de los juicios morales, división ya presente en la *Crítica de la Facultad de Juzgar*, de Emanuel Kant (1784) y a *posteriori* en la teoría de la modernidad en la separación y diferenciación de las «esferas de valor de la ciencia, la ética y el arte» de Max Weber. Luego, la vanguardia histórica durante la primera mitad del siglo XX se pronuncia contra la autonomía del arte, más precisamente contra el *status* del arte en la sociedad burguesa y su escisión de la *praxis* vital,³⁹ e intenta la superación del arte en el sentido hegeliano del término, promoviendo su “reconducción a la *praxis* vital, donde sería transformado y conservado” (Bürger, 1987, pp. 103).

³⁸ Cfr. refiriéndose a la “estética de la normatividad” de Luigi Pareyson, Eco concibe “las poéticas como el programa operativo de un artista o un crítico (con lo que resultan incapaces de explicarnos el concepto de arte en general y la obra misma de los demás artistas). Esto será una tarea de la estética, en cuyo seno todas las poéticas hallan su justificación.” (Eco, *op.cit.*, pp. 14 y ss.). Cfr. además “Poéticas contemporáneas” en *Ramona* 50, Revista de Artes Visuales, Buenos Aires, mayo de 2005.

³⁹ “Los vanguardistas ven como rasgo dominante del arte en la sociedad burguesa su separación de la *praxis* vital. Este juicio lo habría facilitado (...) el esteticismo, al convertir este momento de la institución-arte en contenido esencial de la obra. La coincidencia entre institución-arte y contenido de la obra era el motivo lógicamente aparecido de la posibilidad del cuestionamiento vanguardista del arte (Bürger, 1987, pp. 103).

Mientras, para algunos autores estos intentos vanguardistas fueron eficaces, para otros produjeron una falsa anulación de la distancia entre el arte y la vida (Habermas, Bürger),⁴⁰ cuestión que se constata en el proceso histórico-cultural de cooptación institucional de las vanguardias, bien se trate del mercado y/o del museo. En contraposición a la obra de arte autónoma, orgánica o bien en términos de Adorno “redonda”, cuyas características son *organicidad, producción y recepción individual* (Bürger, *op.cit.*, pp. 109 y ss.), las vanguardias históricas y las neo-vanguardias sentaron las bases de la obra de arte inorgánica. De este modo, el aspecto de este proceso histórico-cultural como la inorganicidad de la obra de arte vanguardista, su fragmentación y por decirlo de algún modo, la precariedad de su estructura, promueven según el propio Benjamin, una lectura alegórica de la obra de arte en el sentido crítico del término (Benjamin, 1990, pp. 151-183). Retomando este aspecto nos interesa enfatizar, cómo múltiples discursos artísticos ponen en funcionamiento ciertas estrategias alegóricas y a su vez, cómo éstas constituyen una característica distintiva de los discursos de producción-reconocimiento (Verón, *ibid.*) del arte contemporáneo, que remiten, por una lado y en el mejor de los casos, a este intento de reintegrar el arte con la *praxis* vital, de aquí su potencial de memoria y comunicación. Por el otro, este doble referente, que remite al mundo-de-vida y de manera simultánea y autorreferencial, casi “onanista”, remite al subsistema artístico y produce discursos que se repliegan siempre a su interior, acentuando su hermetismo, sus apropiaciones retrospectivas, que lindan peligrosamente con su extravío (Benjamin en Buchloh, 2004, pp. 104-105).⁴¹

⁴⁰ “Para el problema de la falsa superación entre el arte y la *praxis vital*, cfr. Jürgen Habermas; *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerliche Gesellschaft* [Cambio de estructura en la opinión pública. Investigaciones sobre una categoría en la sociedad burguesa] (Política, 4), 3ª, Ed. Neuwied/Berlín, 1968, 18, pp. 176 y ss.” (Habermas en Bürger, *op.cit.*, pp. 105).

⁴¹ “Lejos de sentir devoción por la teoría alegórica y su materialización en la obra de Baudelaire y en los montajes de los años veinte, Walter Benjamin era plenamente consciente del peligro que entrañaba la complacencia melancólica y del carácter violento de la negación pasiva que el sujeto alegórico impone tanto sobre sí mismo como sobre los objetos que selecciona. La comprensión política del presente debe sustituir la postura contemplativa del sujeto melancólico o, en sus propias palabras, «la visión confortable del pasado». Benjamin expuso estas ideas en “*El autor como productor*”, un texto que abandona sus reflexiones en torno a los procedimientos alegóricos y desarrolla casi cabalmente una teoría factográfica o productivista, que se encontraba esbozada en los escritos de Brik y Tretiakov. Según Benjamin, el nuevo autor debe, en primer lugar, intervenir en el contexto moderno en que se mueven los productores aislados para evitar convertirse en un mero abastecedor de bienes estéticos, y en cambio, llegar a ser una fuerza activa en la transformación del aparato ideológico y cultura existente” (Buchloh, 2004, pp. 104-105).

Específicamente, nos aproximamos al análisis de las estrategias alegóricas más contemporáneas (Brea, Buchloh) para terminar de configurar nuestro objeto analítico: las obras *solteras* de Bianchedi. De este modo refrendamos el propósito de ejercitar en un solo acto, la historia del arte contemporáneo local y su crítica. Haciendo hincapié en nuestras actuales circunstancias de enunciación, en el capitalismo tardío periférico, tomando nuestra contemporaneidad como era neobarroca.

3.2. Sobre el *neobarroco*

Nos es dado pensar en la actualidad sobre el término de barroco, o más bien *neobarroco* tanto en un sentido débil, de la mezcla, del detalle y del fragmento (Calabrese, 1994), como en un sentido fuerte, en tanto ironía y metasemiosis (Formaggio, 1976, pp. 73-77). A continuación explicamos brevemente ambas perspectivas.

El sentido débil con que Calabrese caracteriza la contemporaneidad como *era neobarroca* y por ende define la categoría de *neobarroco* como un conjunto de características distintivas que presentan los bienes culturales contemporáneos de las más diversas procedencias, empleando el término “neobarroco” en contraposición al término de “postmoderno” y sus diversas acepciones, bien se trate de la arquitectura, la literatura o la filosofía. “Postmoderno” significa en arquitectura la rebelión contra los principios funcionalistas y racionalistas del Movimiento Moderno, en la literatura se refiere al antivanguardismo y al antiexperimentalismo y en filosofía coincide con la crítica de una cultura fundada sobre narraciones que se convierten en prescripciones, cuyo ejemplo lo constituye la obra del filósofo Jean François Lyotard *Le postmoderne expliqué aux enfants*. En dicha obra Lyotard denuncia el intento de convertir lo postmoderno en un pensamiento que se sitúa contra o después de lo moderno (Calabrese, *op.cit.*, pp. 91). En contraposición, Calabrese define nuestra época como *neobarroca*, tanto como periodo en la historia de la cultura, identificable por los objetos culturales que produce, como por la actitud general y la cualidad formal de los mensajes que lo expresan (Calabrese, *ibid.*). Los *principios del neobarroco* estarían caracterizados por una serie de binomios, donde se subsumen bienes culturales de las más diversas procedencias, como así también

teorías científicas actuales, convertidas tanto en objeto como en instrumento de análisis. Según Calabrese, el neobarroco se define por una serie de características que agrupa en pares, a saber: *ritmo y repetición, límite y exceso, detalle y fragmento, inestabilidad y metamorfosis, desorden y caos, nodo y laberinto, poco más o menos y no sé qué* y finalmente *distorsión y perversión* (Calabrese, *op.cit.*, pp. 92-100).⁴²

Tanto Calabrese como Formaggio vislumbran en este cambio de época un cuestionamiento a la «*epistème*» en el sentido de Foucault, como un cambio de mentalidad que produce una ruptura con el pasado. Pero mientras Calabrese toma como criterio el modelo foucaultiano de manera elástica, como un horizonte teórico, Formaggio se refiere al barroco en un sentido fuerte, es decir como pulverización de la *epistème* renacentista, tomando el barroco como el pasaje de la *epistème* de la representación, ya no confiadamente semántica (de referencia a las cosas) a la tendencia sintáctica (de puras relaciones entre los signos) del acto artístico como tal (Formaggio, *op.cit.*, pp. 76). Es decir, en el arte barroco se produce el pasaje de la hermenéutica a la semiología, alcanzando un nuevo grado sobre el concepto de representación de los signos y la conciencia sobre la artificialidad de las representaciones. En este sentido, el arte alcanza un nuevo escalón en la autoconciencia hegeliana, cuestión que se plasma en la hipérbole de los artificios de los dispositivos de representación, concientemente exacerbados y por ende, cargados de ironía.

Este fenómeno inaugural iniciado por el arte barroco como un nuevo peldaño en relación a la representación de los signos, proseguirá y se profundizará con las vanguardias históricas y neovanguardias, como desmantelamiento de la representación hacia la pura presentación, en el pasaje de las variantes metafóricas a las metonímicas y sintácticas (Jakobson). Pensemos por ejemplo en una obra *suprematista* de Malevich o una obra de *arte concreto* de Mondrian. Nuestra contemporaneidad, definida como era *neobarroca*, se caracteriza por discursos artísticos -y simultáneamente metadiscursos-, que ponen en funcionamiento

⁴² Cfr. la caracterización de esta secuencia de binomios en el artículo de Calabrese titulado *Neobarroco*, en *2Barroco y Neobarroco*, Cuadernos del Círculo, editorial Fundación Cultural Banesto. Este breve ensayo ha sido desarrollado con exhaustividad en el texto de Calabrese titulado *La era Neobarroca*, Cátedra, Madrid, 1994.

procedimientos poéticos alegóricos, a través de los cuales el arte repiensa sus funciones en la sociedad post burguesa.

3.3. **Neobarroco e historicidad de la categoría de alegoría**

En el siglo diecisiete, el canon de las imágenes dialécticas es la alegoría, en el siglo diecinueve lo es la "nouveauté". Los periódicos están del lado de los "magasins de nouveauté". La prensa organiza el mercado de los valores espirituales, que es donde surge la especulación alcista. Los inconformistas se rebelan contra un arte entregado al mercado. Se agrupan en torno al estandarte del "arte por el arte". De esta consigna resulta la concepción de una obra artística total, que intenta impermeabilizar el arte frente al desarrollo de la técnica. La consagración con la que lo celebra es el contrapeso de la dispersión que transfigura a la mercancía. Ambas hacen abstracción de la existencia social del hombre. Baudelaire sucumbe a la seducción de Wagner.

Walter Benjamin⁴³

Siguiendo las teorías anteriormente descritas de Calabrese y Formaggio en relación al término *neobarroco*, podemos pensar esta categoría en la actualidad, como uso predominante del lenguaje -como una especie de *Zeitgeist*, de espíritu de época-, donde el discurso artístico se orienta no ya hacia un referente externo,⁴⁴ sino, por el contrario, el referente de gran parte de obras y proyectos artísticos se orienta -de modo predominante-, hacia el interior del propio campo disciplinar. Vale decir, si estudiamos la dinámica de los discursos artísticos y estéticos de producción-circulación-reconocimiento,⁴⁵ éstos se caracterizan por el empleo de diversas formas de alegoría, cuyas fugas de sentido remiten -casi indefectiblemente-, hacia el interior del propio subsistema artístico.

Entiéndase, en el proceso de semiosis que llevamos a cabo, podemos distinguir al menos tres niveles. En primer término, establecemos relaciones de intertextualidad y metasemiosis, donde el enunciado artístico se articula siempre en relación a *otros* textos. Vale decir, el artista dice *con la voz de otro*, se referencia en otro/s. Indica, en el sentido *indicial* de la trilogía peirciana, un segundo nivel de significancia. Por

⁴³ Benjamin, Walter: "*Baudelaire o las calles de París*", en *Iluminaciones II*, Taurus, Madrid, 1972.

⁴⁴ Por ejemplo lo que acontece a partir del concepto griego de *mímesis* o representación, donde el referente se orienta generalmente hacia el mundo-de-vida. La representación opera como captación y "forma de aprehensión sensible de las ideas y los objetos (...), que les confiere la multiplicidad de sentidos, y su papel clave en el conocimiento de las cosas." En relación específica al dibujo de representación, Gómez Molina lo define como "el intento más radical del ser humano por vencer la necesidad de los acontecimientos, en el deseo de volver a hacer presente por medio de la imagen la idea que tenemos de ella misma (...) Aprehensión intuitiva, conceptualizada o ideal, por medio de lo cual lo concreto y lo diverso es pensado bajo una forma categorial" (Gómez Molina, 1995, pp. 23).

⁴⁵ En el sentido que lo entienden Eco, Verón.

ende, el enunciado de las obras,⁴⁶ remite a otros discursos y proyectos comunicativos pertenecientes al propio subsistema artístico.

Un segundo nivel de análisis, donde ponemos especial atención en relación a precisar el *creux* o marco epistemológico-metodológico de este tramo de la investigación, lo constituye la alegoría y su relación con el concepto de barroco y neobarroco. En este caso, examinamos la obra vista en tanto enunciado-enunciación, como discurso en el tejido de la dinámica social.⁴⁷ Distíngase, la obra de arte contemporánea puesta a funcionar, en tanto discurso de producción-circulación-reconocimiento consiste en un proceso complejo, pasible de ser estudiado y develado por el filósofo. Por ende, nuestra tarea radica por un lado, en detectar la función alegórica como una red de significado/s *otro/s* -menos evidentes-, no unidos por lazos de iconicidad ni indicialidad. Así mismo, es imprescindible establecer las diferencias entre las gramáticas discursivas de los discursos de producción-reconocimiento, tomando en cuenta, por ejemplo los desplazamientos cronotópicos de sus respectivas circunstancias de enunciación.⁴⁸ Considerando además, entre otras variables, los diversos estados que atraviesa el sistema del arte en dichos desplazamientos cronotópicos. En este sentido, la obra de arte alegórica se constituye en un discurso y meta-discurso en simultáneo. A la vez que performa las líneas de significado fugando hacia el interior del propio subsistema artístico, promoviendo sincrónicamente -en sus variantes más certeras-, una postura metacrítica del mismo.

Un tercer nivel de análisis lo consiste el estudio del *dialogismo* y los diversos tipos de artísticidad, que presentan los textos y discursos artísticos, como eslabones de la cadena discursiva. Bajtín plantea a comienzos del siglo XX la redefinición de los textos, como eslabones de la cadena semiótica y redefine además los géneros discursivos secundarios.⁴⁹ Uno de los aportes más significativos de Bajtín en este sentido, consiste en formular que la definición de los enunciados exceden su regularidad genérica para redefinirse en su función pragmática, es decir en el plano

⁴⁶ Plano de la expresión y su relación con el plano del contenido, según el modelo de signo de Hjelmslev, descrito con anterioridad.

⁴⁷ En el sentido que lo entienden Eco, Verón y Benjamin.

⁴⁸ Por ejemplo al comparar las gramáticas discursivas de los discursos artísticos de producción-reconocimiento, tomamos en cuenta el estado del sistema del arte en ambos casos, en relación a sus desplazamientos cronotópicos y sus circunstancias originarias de enunciación y de reapropiación.

⁴⁹ Cfr. *supra*, II.1.1.

enunciacional (Bajtín, *ibid.*; Eco, *ibid.*). En este sentido, podemos establecer comparaciones y relaciones entre los tipos de artísticidad que presentan las obras en tanto discursos de producción-reconocimiento. Sin embargo, cabe señalar, que estas relaciones dialógicas y de alguna manera, comparativas entre los tipos de artísticidad que presentan los discursos artísticos, pueden conllevar o no componentes alegóricos. Vale decir, las relaciones dialógicas -que se establecen entre los discursos de producción-reconocimiento-, no implican necesariamente relaciones o vínculos alegóricos.

Ahora bien, una vez establecida esta distinción (en cuanto a las economías discursivas y modos de enunciación: intertextual, alegórico y/o dialógico), retomemos el tema de la alegoría y su relación con el neobarroco. En la muy referida obra de Walter Benjamin, titulada *El drama barroco alemán* (1972), Benjamin recupera de la alegoría su carácter hermético –que a diferencia de autores precedentes considera como una virtud-, y que será trasladada como modalidad enunciativa a los procesos poéticos de producción vanguardista. Para Benjamin, tal carácter hermético o enigmático responde a la naturaleza misma de la alegoría, contravenida y antinómica (Brea, 2007, pp. 42). Esta doble naturaleza de la alegoría está constituida por una dialéctica interna: «convención y expresión y las dos son por naturaleza, antagónicas». La solución también habrá de ser dialéctica y «se encuentra en la esencia misma de la escritura» (Benjamin en Brea, *op.cit.*, pp. 43).

Además, en la ya mencionada obra, Benjamin emplea el término de alegoría en el sentido de la crítica de los textos artísticos como un tipo de “invitación” o impulso a leer por fuera del sentido “habitual” (sintagmático o hermenéutico) de la “obra de arte”, proponiendo otras significaciones menos evidentes, o menos “naturalmente” marcadas en el plano de la significación. “Naturalmente” significa en este caso no enlazadas o casi no enlazadas por semejanzas y causalidades (iconicidad e indicialidad). Es decir, lo más arbitrarias o convencionales posibles, al punto que obligue a interrogarse por la legitimidad del lazo, que por otra parte, no llega jamás a desambiguarse del todo. El sentido crítico se fundamenta en “códigos restringidos” o “modelos de interpretación” aplicados sólo por competencias sumamente especializadas, en el caso del arte, las del crítico o las del filósofo, no las del público; vale decir no las del consumidor sino las del crítico de la ideología del arte.

En otros términos, la tarea del crítico o del filósofo consistiría en abstenerse de pensar en serio lo que cree o postula un autor determinado y a cambio, tomar la obra y la situación de intercambio como un síntoma de una situación objetiva. Por lo tanto hablamos de recuperar el *momento de verdad* de la obra, en el sentido adorniano de la expresión.⁵⁰

En dicha obra, Benjamin señala cómo -en el caso de la retórica tradicional (la de Dante, por ejemplo)-, se trata de modelos de interpretación o circularidad hermenéutica (o tradición de interpretaciones previas), bien establecidos en una determinada subcultura o comunidad de interpretación, pero que resultan oscuros para otra. En la obra de arte alegórica, la comunidad familiar al sentido alegórico no está aún formada.⁵¹ Consideramos esta cuestión trasladándola a la actualidad, que en el problema en la recepción de la obra de arte habría dos tipos de competencias especializadas: las que dan crédito al “creador” (tal vez capaz meramente de conocer que las remisiones intertextuales son una característica del arte postduchampiano en todos sus grados de impureza) y las del filósofo. Una de las características de la alegoría sería su convivencia con otros modos de significaciones (inclusive agitadas por la intertextualidad) más estables, llanas, comunes y compartidas sino por todos, por muchos. Hecha esta distinción se nos presenta como indispensable discernir en la obra de Bianchedi entre los envites y prescripciones intertextuales y los requerimientos de alegoresis o de reunión laboriosa de fragmentos. En otros términos, conviene entender por separado estos dos tipos de dificultades o resistencias a la lectura, que presenta la obra de Bianchedi. Una cosa es la competencia para acceder al intertexto y otra es la que permite interpretar las estrategias alegóricas. Constituyéndose estas últimas en lazos arbitrarios, convencionales. Presentando marcas, que aparentemente desorientan al espectador, cuando en realidad promueven una lectura alegórica de la obra, en un vínculo que mantiene siempre cierta dosis de ambigüedad.

Prosiguiendo con la categoría de alegoría desarrollada por Benjamin en la obra descrita con anterioridad, el autor toma como objeto analítico el género literario

⁵⁰ Theodor W. Adorno (1983) *Teoría Estética*, Traducción de Fernando Riaza, revisado por Francisco Pérez Gutiérrez, Ediciones Orbis, Madrid (*Ästhetische Theorie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970).

⁵¹ En una suerte de procedimiento semiótico, que Eco y Calabrese denominan *invención* (Cfr. Eco, 1975, pp. 3; Calabrese, *ibid.*).

homónimo: *El drama barroco alemán* (1990). Dicho género -considerado en su época menor y desdeñado por la crítica-, le permite sin embargo identificar una serie de cuestiones y desplegar su teoría. En primer término, Benjamin enfatiza el desdén que manifestaron por la alegoría grandes pensadores como Goethe y Schopenhauer (Benjamin, *op.cit.*, pp. 152-153). Así mismo, distingue el símbolo de la alegoría, trazando la historicidad de ambos conceptos. Benjamin identifica el símbolo con el clasicismo, desprovisto de elementos contrarios. Mientras hace lo propio con la alegoría y la apoteosis barroca, tomando la ambigüedad como construcción alegórica de la dialéctica. En este sentido, sitúa la alegoría en oposición al Clasicismo; como “característico del Barroco «no tanto el arte del símbolo como la técnica de la alegoría» (Creuzer en Benjamin, *op.cit.*, pp. 157).

Mientras el símbolo muestra una historia sin fracturas, la alegoría se enlaza a la forma de la calavera, “como núcleo de la visión alegórica, de la exposición barroca y secular de la historia en cuanto historia de los padecimientos del mundo, el cual sólo es significativo en las fases de su decadencia” (Benjamin, *op.cit.*, pp. 159). Para Benjamin, el símbolo del clasicismo no es dialéctico, sino que promueve un concepto de sujeto y de *epistème* sin fracturas, tomando la historia como el camino de la redención. Por el contrario, la fisonomía alegórica de la naturaleza-historia, que se desarrolla en el *Trauerspiel* se presenta como ruina, como un proceso de decadencia irreversible: “Con ello la alegoría reconoce encontrarse mas allá de la categoría de lo bello. Las alegorías son en el reino del pensamiento lo que las ruinas en el reino de las cosas. De ahí el culto barroco por las ruinas” (Benjamin, *op.cit.*, pp. 171).

Podríamos establecer cierta similitud con nuestra época actual, en el sentido de cómo nuestra contemporaneidad en tanto *Zeitgeist* neobarroco, el concepto de belleza unitaria, orgánica o totalizadora, no es preponderante ni determinante en las estéticas actuales. A la vez que se reconoce y se otorga preponderancia al fragmento, a la ruina de la historia como parte de la escena. Si el barroco tomaba la Antigüedad como un campo de escombros (Borinski en Benjamin, *ibid.*), nuestra contemporaneidad neobarroca toma la modernidad como el campo de ruinas, donde lo que se recuperan son fragmentos de una empresa titánica, como la que se propusieron las vanguardias en su proceso de reunificación del arte con la *praxis*

vital. Se recuperan entonces fragmentos, añicos de las vanguardias históricas y de las neovanguardias ya institucionalizadas, como parte de los escombros de un pasado reciente ritualizado y mitificado. Utopías a punto de estallar, devenidas en procesos histórico-culturales que “des-nacieron”, de los cuales sólo quedan escombros. Que son retomados en una actitud casi arqueológica del pasado reciente, con protagonismo del fragmento, de la ruina, del vestigio, como material preciado de la/s construcción/es poética/s actual/es.

Benjamin analiza *a posteriori* la categoría de la alegoría en la obra de Baudelaire, como procedimiento poético característico del artista moderno. Las reflexiones de Benjamin sobre Baudelaire pertenecen a un proyecto más amplio de su estudio sociológico sobre la ciudad de París, *La Obra de los Pasajes*, *Die Passagenarbeit*, (1973).⁵² Las experiencias de Baudelaire se relacionan indirectamente con el proceso de producción y el proceso industrial, sin embargo las experiencias más importantes de la modernidad son “las experiencias del neurasténico, del habitante de la gran ciudad y la del consumidor” (Benjamin, *ibid.*; Frisby, 1992, pp. 61).

Por otra parte, Walter Benjamin en la obra *Iluminaciones II* (1972) analiza la poesía de Baudelaire en un escrito titulado *Baudelaire o las calles de París*. Allí caracteriza la poesía de Baudelaire, aludiendo -entre otras obras-, a *Las Flores del mal* (2000). Según Benjamin, Baudelaire plasma en esta obra la percepción del poeta como la mirada del *flâneur*, del alienado, del alegórico que se posa sobre la ciudad.⁵³ El poeta alegórico se ubica en el umbral “tanto de la gran ciudad como de la clase burguesa. Ninguna de las dos le ha dominado. Busca asilo en la multitud” (Benjamin, 1972). Baudelaire busca asilo en la multitud urbana parisina, donde se contraponen la pompa, la explotación y el *spleen* (tedio o hastío), en la época de Napoleón III,

⁵² En *La Obra de los Pasajes*, Benjamin indaga sobre la vida cotidiana de París a partir de los discursos de las más diversas procedencias, desde los escritos de Marx sobre París hasta los anuncios publicitarios. Existe un capítulo en esta obra de Benjamin, que trata específicamente sobre Baudelaire, publicado bajo el título: “*Baudelaire: Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*”, “*Baudelaire, un poeta en la época del capitalismo avanzado*” (Benjamin, 1978, pp. 509-691; Valverde, 2002, pp. 2).

⁵³ “*El ingenio de Baudelaire, que se alimenta de la melancolía, es alegórico. En Baudelaire París se hace por primera vez, tema de la poesía lírica. Esa poesía no es un arte local, más bien es la mirada del alegórico que se posa sobre la ciudad, la mirada del alienado. Es la mirada del “flâneur”, cuya forma de vida baña todavía con un destello conciliador la inminente y desconsolada (vida) del hombre de la gran ciudad*”. Benjamin (1972).

durante el segundo imperio.⁵⁴ El artista moderno se ubica en un estadio intermedio, donde todavía tienen mecenas, pero a la vez empieza a tratar con el mercado. Aparece la bohemia y se evidencia entonces la indecisión de su posición económica, como de su función política. Se plasma la actitud del poeta en la bohemia, en tanto “conspiradores profesionales”, que conspiran contra el ejército, luego contra la pequeña burguesía y en ocasiones contra el proletariado, ubicando la poesía de Baudelaire desde el lado del asocial. Convergen en Baudelaire las imágenes de la ciudad de París, de la mujer como prostituta, convertida a la vez en vendedora y mercancía; y también de la muerte. El último viaje del *flaneur* es la muerte y su meta: lo nuevo. Lo nuevo constituye una cualidad que es independiente del valor de uso de las mercancías, “es la quintaesencia de la conciencia falsa cuyo incansable agente es la moda (...). El producto de esta reflexión es la fantasmagoría de la “historia de la cultura” en que la burguesía paladea su falsa conciencia” (Benjamin, *ibid.*).

Llevado al campo del arte, Benjamin interpreta que el arte duda de su cometido y deja de ser inseparable de su utilidad “*inséparable de l’ utilité*”, teniendo que hacer de lo nuevo su máximo valor. En este sentido, tanto en la obra de arte moderna del siglo XIX como en la obra vanguardista del siglo XX, se exagera el espíritu de la obra de arte en tanto fetichismo de la mercancía, que lejos de ocultar su *valor de uso* por su *valor de cambio* (Marx), la obra artística expone abiertamente la inutilidad de su *valor de uso*, aboliendo todo tipo de simulaciones. Para Benjamin, Baudelaire lleva al extremo el aspecto fantasmagórico de la obra convertida en mercancía, al introducir la novedad como factor predominante: «El *snob* es al arte lo que el *dandy* a la moda. En el siglo diecisiete el canon de las imágenes dialécticas es la alegoría, en el siglo diecinueve lo es la “*nouveauté*» (Benjamin, *ibid.*). En este sentido, Adorno agrega que la obra vanguardista no posee esa capacidad de cobertura que poseía la obra de arte orgánica, cuyo valor de signo estaba fundado en la promesa de puro *valor de uso* y de felicidad. Nos referimos a las obras orgánicas, que poseen una factura acabada y cuyo *valor de uso* redundaba en beneficio del espíritu, pensemos por ejemplo en obras de Courbet o Millet, *et al.* La obra de Baudelaire como la obra vanguardista de los montajes, ya no fundamenta su valor de signo en relación a las promesas de su *valor de uso*, no redundaba en beneficio del placer del espectador ni en

⁵⁴ “*Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*” (I), en “*Baudelaire: Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*”, Walter Benjamin (1978, *ídem*, pp.513-604).

la satisfacción del espíritu. Más bien producen incomodidad en el espectador, reafirman el *spleen*, su desgano y/o hastío. En algunos casos, la precariedad de la estructura de ciertas obras del siglo XIX y a *posteriori* de las obras vanguardistas, impulsan necesariamente una lectura alegórica de las mismas, como contrapartida a la caducidad de los significados establecidos en el arte y en la historia de la cultura. La alegoría no crea lazos de similitud, de indicialidad, sino que expresa el no ser de las cosas y obliga a crear “significado/s otro/s”, porque los ya existentes están vacíos de sentido. El poeta se ve obligado a ello, a encontrar nuevos significados enlazados no naturalmente, porque la vida cotidiana ha perdido su sentido no sólo para él, sino para la mayoría de los ciudadanos de una urbe cosmopolita como París. Allí, en la capital del arte occidental del siglo XIX como en otras metrópolis de Europa, aparecen ya los síntomas tempranos de la alienación, la marginalidad y la decadencia, que produce la modernidad societal (Habermas, 1992, pp. 92);⁵⁵ (Frisby, 1992, pp. 57).⁵⁶

Sin duda han cambiado las condiciones de la vida urbana desde finales del siglo XIX en las metrópolis europeas hasta la actualidad. Lo propio acontece en nuestro capitalismo tardío periférico. Pero, ¿quién puede -aún hoy-, distanciarse como intelectual del *spleen* baudeleriano que provocan las urbes, de la mirada del alegórico, que escruta los fenómenos culturales en la soledad de una abigarrada multitud? ¿Cómo no reconocerse en la actitud alegórica del poeta moderno, personificado en la figura de Baudelaire? Y tomando a Benjamin como el teórico que escudriña al poeta, ¿qué pensador puede distanciarse -todavía-, de la crítica inaugural de Benjamin como filósofo, que redescubre en la obra de arte un síntoma de la cultura moderna, del vacío de su *valor de uso* y de su promesa -frustrada de antemano- de felicidad?

⁵⁵ Cfr. cómo Habermas discute con teóricos neoconservadores como Daniel Bell o Peter Steinfells, argumentando: “El neoconservadurismo traslada a la modernidad cultural las incómodas cargas de una modernización capitalista más o menos satisfactorias de la economía y la sociedad. La doctrina neoconservadora difumina la relación entre el bien recibido proceso de modernización societal, por un lado, y el lamentado desarrollo cultural por el otro.” (Habermas, *op.cit.*, pp. 92).

⁵⁶ Cfr. cómo para Frisby, cuando Habermas extiende su discusión de la modernidad mas allá del ámbito estético, se basa en la teoría de Max Weber para su definición de modernidad cultural, tomando en cuenta la separación y diferenciación modernas de «las esferas de valor de la ciencia, la ética y el arte». Sin embargo para Frisby, cuando Habermas se ocupa de la teoría de Simmel, debería haberla confrontado con una concepción de la modernidad que pretendiera demostrar la fundamentación de la esfera estética en el mundo de vida moderno, en lugar de su separación de las otras esferas de la vida. Para Frisby, el proyecto de la teoría de la modernidad social de Simmel tiene más afinidad con la temprana concepción de Baudelaire que con la de su contemporáneo Max Weber, entendiendo la modernidad tal y como la concebía Baudelaire (Frisby, 1992, pp. 57).

Estas han sido las bases inaugurales de la alegoría moderna en la cultura occidental. No en vano, desde esta perspectiva diacrónica, las estrategias alegóricas se han convertido en la actualidad en la economía preponderante en los actuales sistemas artísticos de representación y presentación.

A continuación, estudiamos la alegoría en nuestra contemporaneidad, estableciendo las diversas estrategias alegóricas predominantes en los discursos artísticos. Para ello tomando a autores representativos como Benjamin, Buchloh y Brea, entre otros, que continúan la corriente crítica iniciada por Benjamin.

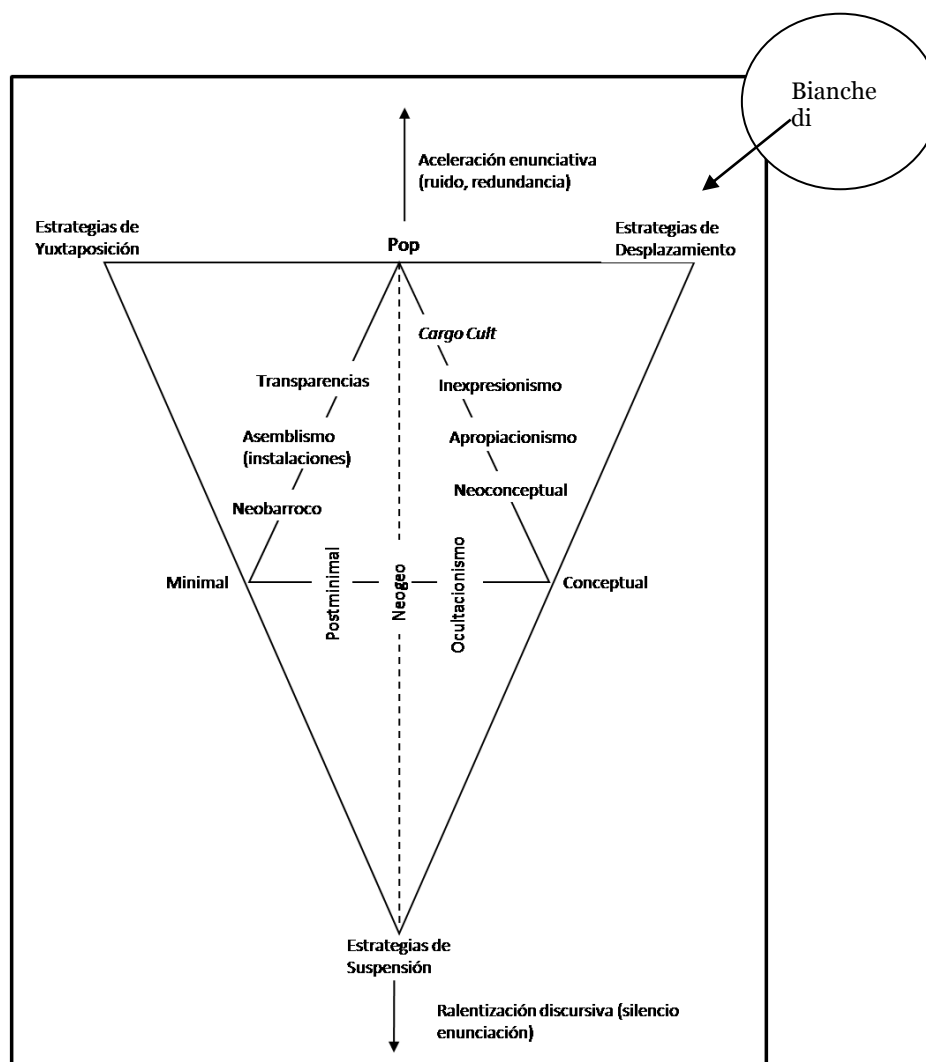
3.4. Estrategias alegóricas contemporáneas (según José Luis Brea)

Prosiguiendo con el concepto de alegoresis en el campo de las artes visuales, teniendo como eje las directrices duchampianas, Brea desarrolla un análisis de las figuras alegóricas basado en las teorías de Benjamin y Heidegger. De este modo, define lo alegórico -según el planteo duchampiano- como inscripción escritural y retoma la postura de la comprensión de la experiencia estética del lado del receptor como dos rasgos fundamentales, propios de toda la actividad creadora contemporánea (Brea, [1991] *op.cit.*, pp. 33). De aquí se desprende cierta definición del estadio barroco del arte, cuando responde a tales características, es decir “cuando lo alegórico se afirma en su dominio como forma general de representación” (Brea, *ibid.*). En primer término Brea toma el *minimalismo*, descrito por Donald Judd como “nueva obra tridimensional”, señalando una ruptura con los géneros tradicionales: pintura y escultura. Las obras minimalistas se deslindan de su función representacional, en tanto objetos, de cualquier referente externo y solamente se remiten a sí mismas, de ahí el título de «objeto específico» (Judd en Brea, *op.cit.*, pp. 47).⁵⁷ En este sentido el *minimalismo* trasciende un estilo de estética reduccionista, en tanto se propone como una revolucionaria economía de la representación. En segundo lugar, Brea toma al *arte pop* como un régimen barroco, en la forma en cómo se impone en las sociedades del capitalismo -aún del tardío-, donde priman la opulencia comunicacional y el sistema de objetos se referencia bajo la forma

⁵⁷ Cfr. el capítulo “*Objetos inespecíficos*” de José Luis Brea se constituye en una respuesta crítica al ensayo de Judd, Donald: “Objetos Específicos” (*Specific Object*), en *Complete Writings 1975-1986*, Van Abdemuseum, Eindhoven, 1987 (Judd en Brea, *ibid.*).

generalizada de la mercancía. Por último toma de ejemplo al *arte conceptual* (Brea, *op.cit.*, pp. 48). A partir de estos tres referentes estructura una triangulación desde donde pensar el territorio actual del desarrollo de *estrategias alegóricas* en las artes visuales.

3.4.1. Territorio actual de las estrategias alegóricas



3.4.1. Cuadro N° 3. *Territorio actual de las estrategias alegóricas* (José Luis Brea)

Desplegamos las características de las estrategias alegóricas de la significancia, en tanto discursos inacabados en sí mismos, por lo tanto pasible de ser leídos a través de nuevo/s discurso/s de diversa/s materialidad/es significante/s (otro/s texto/s, otra/s imagen/es). Brea define el trabajo actual del arte como “trabajo transformacional de interacción comunicativa, que tiene lugar en un espacio intersubjetivo, desplazando las concepciones de las estéticas semánticas -de la «representación», como de las

sintácticas de la «forma»” (Brea, *op.cit.*, pp. 49). Ubicándose desde la perspectiva de la estética del reconocimiento (Verón) en tanto cumplimiento cautelar, abierto o retardado, esboza una clasificación de estrategias enunciativas, como dispositivos alegóricos alejados de la relación representacional objetual (Brea, *op.cit.*, pp. 50). Esta “suspensión cautelar” del efecto de representación es el hallazgo enunciativo del *minimalismo*, donde en el procedimiento alegórico, lo *algo otro* aparece, en cuanto la relación de representación es distraída, bloqueada. En este sentido Brea cita a Sherrie Levine: “*a picture is no substitute of anything*” (una pintura no es sustitución de nada), quien sitúa a su trabajo y a la corriente donde se inscribe: el *apropiacionismo*, en esta dirección. Podemos agregar que este *apropiacionismo*, relacionado con la no-representación tiene sus orígenes en el arte moderno en movimientos como el *suprematismo* y el *arte concreto*. En Argentina se evidencia este procedimiento en grupos como *Arte Concreto-Invención*, constituido por Tomás Maldonado, Lidy Prati, Enio Iommi, Claudio Girola y Alfredo Hlito, *et al.*, quienes retoman la dirección marcada por los diversos constructivismos europeos (López Anaya, 2005, pp. 305-306) ⁵⁸ y el Grupo *Madí*, formado por Gyula Kosice, Rhod Rothfuss y Arden Quin, grupo que promueve la invención como “un método interno, superable y la creación una totalidad intercambiable” (López Anaya, *op.cit.*, pp. 322).⁵⁹

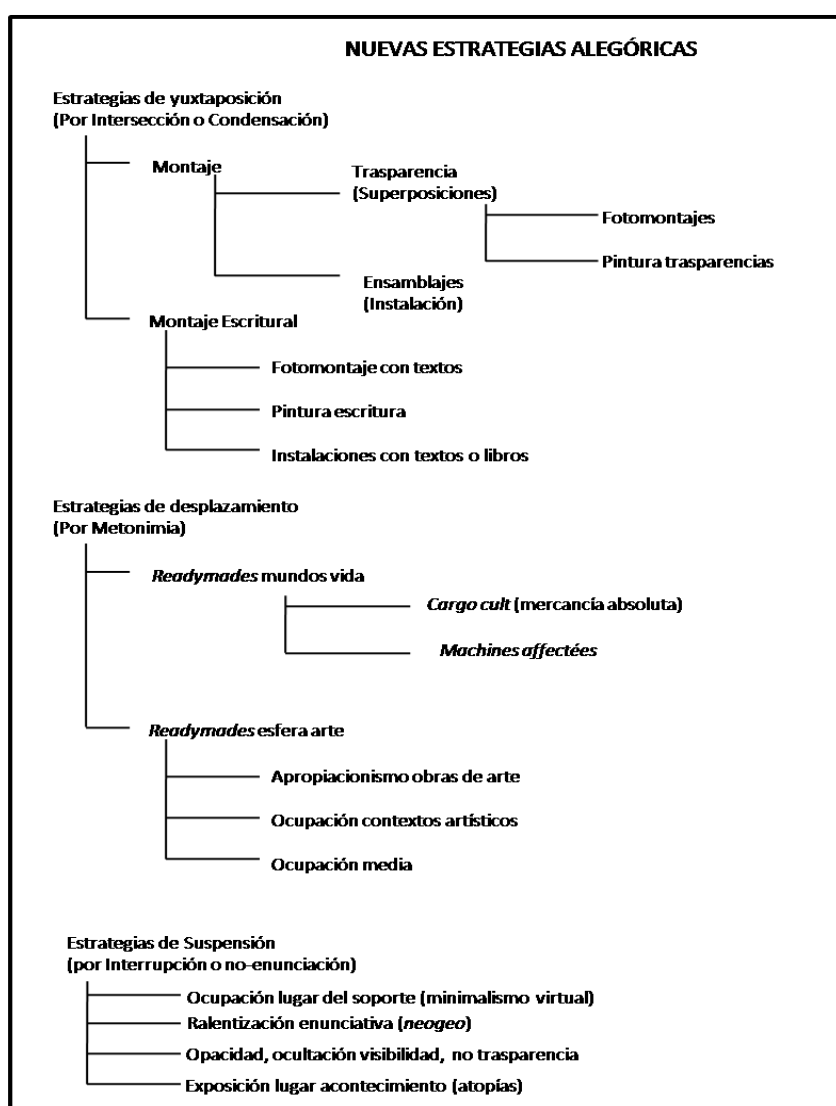
La suspensión de la enunciación representacional hacia un referente externo al mundo del arte, o más precisamente de los mundos-de-vida (salvando el caso de los *ready-made*, por ejemplo), desencadena cierta estrategia enunciativa que produce

⁵⁸ Tomás Maldonado, Lidy Prati habían participado en la revista *Arturo*, pero no en las exhibiciones de las residencias de Pichon Rivière y Grete Stern. El grupo mencionado ya constituido formula el texto del *Manifiesto Invencionista*, uno de los documentos más importantes de la vanguardia argentina (Texto de catálogo, se publicó también en la revista *Arte Concreto-Invención*, N° 1. agosto de 1946) «La era artística de la ficción representativa toca su fin. El hombre se torna de más en más insensible a las imágenes ilusorias (...) Las antiguas fantasmagorías no satisfacen ya las apetencias estéticas del hombre nuevo, formado en una realidad que ha exigido de él su presencia total, sin reservas. Se clausura así la prehistoria del espíritu humano. La estética científica reemplazará a la milenaria estética especulativa e idealista» (...) En cierto modo, opina López Anaya, ponían entre paréntesis las dimensiones semánticas de la pintura para enfrentar los problemas sintácticos de la forma. Era una dirección ya señalada por los diversos constructivismos europeos: *De Stijl*, el *Bauhaus*, el *purismo francés* y las *vanguardias soviéticas*” (López Anaya, 2005, pp. 305-306).

⁵⁹ Gyula Kosice, Rhod Rothfuss y Arden Quin habían integrado en 1945 las exposiciones en las del doctor Pichon Rivière y la fotógrafa Grete Stern. Ellos formaron en 1946 el *Grupo Madí*, que destruye el marco regular, apunta a cierta poetización individualista, de poesía libre. Era menos ideológico que el colectivo de artistas *concretos* y resaltaba el aspecto lúdico, aboliendo las injerencias de los fenómenos de expresión, representación y significación. *Madí* promueve la invención como “un método interno, superable y la creación una totalidad intercambiable” (López Anaya, *op.cit.*, pp. 322).

significancia en tanto su dirección alegórica. La suspensión en que la obra se despliega y su superposición con otras secuencias, textos, imágenes, por ejemplo el *collage*, el montaje o las técnicas surrealistas de imágenes que producen extrañamiento mutuamente en un plano gráfico y/o espacial, desencadenan una singularidad enunciativa caracterizada por una interrupción de la secuencia enunciativa o el plano de efectuación, empleando *estrategias de yuxtaposición*, según los análisis de Benjamin y Bürger (Bürger, *op.cit.* pp. 112; Brea *ibid.*). De este modo, Brea delinea una especie de taxonomía de procedimientos alegóricos especificando las modalidades de creación artística más recientes de la «forma general» de la «interrupción», del corte estructural en la secuencia o planos enunciativos de las actuales creaciones artísticas.

3.4.2. Clasificación aproximativa de las nuevas estrategias alegóricas



3.4.2. Cuadro N° 4. Clasificación aproximativa de las nuevas estrategias alegóricas (José Luis Brea).

La primera de esta familia y la más tradicional -según se remonta a procedimientos que podemos ubicar a comienzos del siglo XX con el *cubismo* y el *dadaísmo* y posteriormente el *surrealismo* -, se refiere a procedimientos desarrollados a través de una *yuxtaposición* o *acumulación* de elementos procedentes de cadenas diferenciales de enunciado-enunciación. Dentro de estas estrategias encontramos ejemplos como las transparencias picabianas, los fotomontajes dadaístas y constructivistas y en general, *collages* y *ensamblages* (Brea, *op.cit.* , pp. 51-52). Los procedimientos de *condensación* o *yuxtaposición* de los diversos códigos de significancia diferenciados (también por la multiplicidad de materialidades significantes como por sus procedencias genéricas -del mundo de la vida, como por ejemplo la inclusión de fragmentos de periódicos-), se verifican en la “subversión del espacio representacional”, por la interposición de diversos planos cruzados, cuyos códigos y sus correspondientes leyes de enunciación se interfieren mutuamente, produciendo fricciones e inhibiciones en los otros. De este modo se produce un desvío de la fuerza representacional, como por ejemplo con Magritte, *Esto no es una pipa* , hacia otras fugas de significancia propia de los entrecruzamientos alegóricos (Brea, *ibid.*). El procedimiento de *yuxtaposición* es uno de los más empleados en la actualidad y para ejemplificarlo, Brea cita el procedimiento clásico de la *transparencia* y la superposición de planos enunciativos en la obra de David Salle, en *fotomontaje* a Cindy Sherman y Barbara Kruger y en el *ensamble* a Reinhard Mucha y Bertrand Lavier. La relación de multiplicidad de niveles puede verificarse aún más en los trabajos de *instalación* , tanto en el video: Marie Jo Lafontaine y a nuestro criterio tomamos como ejemplo la *foto-instalación* de Barbara Kruger [Imagen 1] (Ruhrberg-Schneckenburger *et. al.* , 2005, pp. 612).

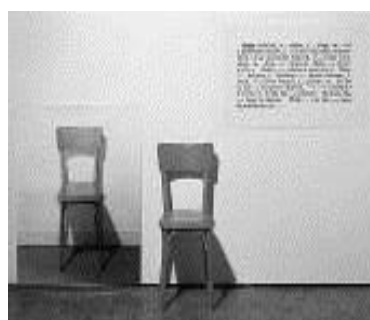


[Imagen 1] Barbara Kruger, Sin título, 1994-1995. Instalación espacial con serigrafías fotográficas sobre papel; diversos formatos. Colonia; Museum Ludwig, Colección Ludwig.

La irrupción exacerbada de elementos escriturales se constituye en la secuencia enunciativa como el más característico de los recientes *procedimientos alegóricos de yuxtaposición* (Brea, *ibid.*). En cuanto a esta economía de *yuxtaposición* ligada a las *instalaciones*, Brea establece como fundacional la obra de Joseph Kosuth: *Una y tres sillas* [Imagen 2] y [Imagen 3], ya que allí se yuxtapone “el objeto real”, “su representación” y la definición de orden textual, escritural, introduciendo con este tercer elemento un desvío alegórico, impulsando significancias tangenciales. Con respecto a estos procedimientos alegóricos por *yuxtaposición*, dentro de los cuales uno de ellos corresponde al orden escritural, Brea cita a Joseph Beuys, quien establece una estricta equivalencia de los registros icónicos y lingüísticos: “incluso cuando escribo mi nombre, dibujo” (Beuys en Brea, *op.cit.*, pp. 53). De este modo, podemos establecer una línea que abarca a Duchamp, a Beuys e inscribirlos dentro de la tradición trazada tempranamente por Mallarme y Rimbaud (Duchamp, 1998, Nota 186, pp. 163); [cfr. *infra*, IV.9.2.].



[Imagen 2] *Una y tres sillas*,
Joseph Kosuth.



[Imagen 3] *Una y tres sillas*,
Joseph Kosuth. (1965). Museo de
Arte Moderno, Nueva York.

En el caso de yuxtaposiciones entre escritura-pintura, destacamos aquellos ejemplos donde las relaciones de códigos se friccionan, inhibiéndose mutuamente, como en el caso de algunas obras de Anselm Kiefer [Imagen 4] (Ruhrberg-Schneckenburger *et al.*, *op.cit.*, pp. 372). Por último aparece la pintura escritural, donde la imagen es substituida por la escritura, aunque el modo de cómo ha sido hecha -a través de procedimientos pictóricos elementales-, revela no sólo su contenido en tanto enunciado sino también sus *circunstancias de enunciación* (Eco, *op.cit.*, pp. 132-133), [cfr. *supra*, II.1.3.], como es el caso de Julian Schnabel [Imagen 5]. Dentro de esta primera taxonomía de procedimientos alegóricos

podemos citar la corriente “*pre-escritural*” y como uno de sus principales exponentes la obra del fotógrafo canadiense Ken Lum (Brea, *op.cit.*, pp. 54), quien trabaja el lenguaje como una estructura formal, que combina con imágenes fotográficas y dibujos; a la vez que confiere a esta formalización del lenguaje y sus combinaciones un cierto sentido estético.



[Imagen 4] *Arena de la Marca*, Anselm Kiefer, (1982). Arena y pintura al óleo sobre papel, 330 x 560 cm. Amsterdam, Stederlik Museum.



[Imagen 5] *L'Héroïne*, Julian Schnabel, (1987). Yeso sobre encerado, 259 x 457 cm.
Alemania, colección privada

Brea hace hincapié en cómo esta línea de *procedimientos alegóricos de yuxtaposición* fronterizos entre imagen y escritura se remiten a los experimentos duchampianos referidos al “*nominalismo escritural*” (Duchamp, *op.cit.*, Nota 185), [cfr. *infra*, IV.9.2. y V.11.2.]. Dichos procedimientos alegóricos se relacionan por un lado, con la ruptura significante-significado o dicho en términos hjemslevianos, en la ruptura de la relación entre forma de la expresión y contenido; apuntando a la dimensión plástica de la palabra. En segundo lugar alude a la dimensión sonora de algunas de las obras, ya que la palabra se define “de momento por la fantasía (algunas veces auditiva)” (Duchamp, *ibid.*), tal es el caso de obras como *A bruit secret* (Brea, *ibid.*; Gutman, 2007, Ramírez, 2000, pp. 60)⁶⁰ o *El Gran Vidrio* (Paz, 2003; Bianchedi, 2001^a, 2001^b, 2001^c), [cfr. *infra*, IV.8.2. y IV 8.3.].

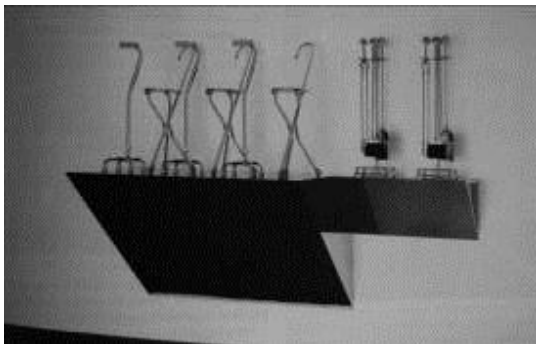
La segunda taxonomía de procedimientos alegóricos en las artes visuales contemporáneas remiten a las *estrategias alegóricas de desplazamiento*, extracción y recolocación en otros espacios enunciativos, a través de procedimientos

⁶⁰ “Para percibir *A bruit secret* (1916) debemos agitarlo, acercándolo a la oreja: otro *ready-made* que exige accionar y no sólo mirar” (Ramírez, *op.cit.*, pp. 60).

metonímicos (Brea, *op.cit.*, pp. 54-59). Los primeros procedimientos se inician con los desplazamientos de objetos procedentes del mundo-de vida hacia el interior del campo artístico, como es el caso del *objet trouvé* y sin duda el *ready-made* duchampiano es una de las variantes más empleadas. Este género fue adquiriendo diversos usos históricos en un abanico de significancias aportadas tanto desde el *surrealismo*, como así también por el *arte pop*, con su concepto de apropiación. Brea retoma a Hal Foster y los artistas que este último ha caracterizado como *cargo cultist*: Haim Steinbach, Joel Otterson y Jeff Koons,⁶¹ quienes en líneas generales emplean el procedimiento de una presentación-exposición de objetos extraídos de diversos espacios del mundo-de-vida (Brea, *op.cit.*, pp.55). Steinbach transforma el *ready-made* duchampiano, restituyendo al objeto el poder socio-cultural de expresión, empleando procedimientos metonímicos, cargando al/los objeto/s de una ácida crítica social [Imagen 6] a través de la repetición y la seriación. Como contrapartida, Jeff Koons toma objetos como conejitos, cerditos y Cicciolinas (Ilona Staler), realizando con ellos mixturas y collages de personajes. Su obra carga con un fuerte ambigüedad, ya que para algunos contiene un contenido crítico de la sociedad de consumo, como una codificación doble del simulacro, mientras para otros sólo proponen una mera réplica (Ruhrberg-Schneckenburger *et al.*, *op.cit.*, pp. 570-571) [Imagen 7]. La idea de reapropiarse de elementos de consumo es un procedimiento alegórico empleado con asiduidad en el campo artístico norteamericano y se remonta a los antecedentes del *arte pop*, con Andy Warhol, la pintura de las *Sopa Campbell* y la instalación de las cajas *Brillo Vox*. El objeto en las sociedades post-industriales adquiere el estatuto de mercancía; con ello su carga de significancia alegórica está dada por la semiotización de los mundos-de-vida. De este modo su inscripción en el espacio público y su destinación al consumo, implica que el objeto es leído no tanto por su *valor de uso* (Marx, Benjamin, Baudrillard), sino por su *valor de cambio*, el lugar que ocupa en los imaginarios colectivos y las actuales circunstancias de enunciación, ligadas a los mass-media (Brea, *ibid.*). En este sentido, Žižek señala cómo en las sociedades postindustriales, la eficacia simbólica se desplaza del objeto de consumo al de la experiencia subjetiva, como una nueva modalidad predominante de configuración de subjetividad/es,

⁶¹ Hal Foster: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Traducción Alfredo Brotons Muñoz, Akal.

trasladando las riquezas del sujeto no ya a la posesión de objetos, sino a la multiplicidad de experiencias y por ende a su mercantilización (Žižek, 2004, pp. 119-128). A estos procedimientos de nuevas configuración/es de subjetividad/es hacen alusión los artistas cuando introducen al mundo del arte objetos procedentes del mundo-de-vida, anulando sus funciones pragmáticas y por ende su *valor de uso* y reinsertándolos como maquinarias simbólicas, convertidas en fetiches por acción de los *mass media*, dentro de los imaginarios colectivos. De este modo, los objetos en tanto maquinarias simbólicas, se erigen como médiums propiciadores de experiencia/s subjetivantes, encubiertamente mercantilizadas, incluyendo las propias experiencias estéticas.



[Imagen 6] *Sin título No. 1*, (Bastones, juegos de chimenea), Haim Steinbach, (1987). Colección privada.



[Imagen 7] *Pantera rosa*, Jeff Koons, (1988).

Una segunda clasificación dentro de las *estrategias de desplazamiento* trata sobre la “*apropiación artística*”, corriente que ha dado origen al nombre de *apropiación y/o apropiacionismo*. Estos procedimientos se refieren a especies de *ready-mades* de obras pertenecientes al campo de las artes visuales y al campo artístico en general, que cuestionan los conceptos de originalidad y de autoría individual. A su vez desmitifican el sentido de obra de arte única e irrepetible, poseedora de un *áurea*, que tal como postulara Benjamin, se disipa a partir de los dispositivos de reproductibilidad técnica para su difusión y distribución pública, a través de la fotografía, el cine, los medios impresos (Brea, *ibid.*; Benjamin, 1973b) y a luego a través medios digitales. El antecedente de apropiación artística puede remitirse también al *ready-made LHOQQ*, [Imagen 23] donde Duchamp interviene jocosamente una reproducción de *La Gioconda*, de Leonardo Da Vinci (Duchamp.

ibid.; Ramírez, *ibid.*). Dentro de esta segunda familia de alegorías, como otra forma de *ready-mades* del mundo del arte, correspondería no exactamente al *apropiacionismo* sino al *citacionismo*, como ejercicios de “relectura” de obras, con realizaciones fragmentarias e inacabadas, inclusive con traducciones de un sistema simbólico a otro-semisimbólico, como por ejemplo el paso del texto/discurso lingüístico al icónico, reforzando de este modo su dimensión intertextual y fragmentaria.

Dentro de la línea de *ready-mades* de la esfera del arte, una segunda variante se refiere no ya a la apropiación de obras en particular, sino de contextos artísticos y de la propia institución-arte (Brea, Bürger), propiciado por las corrientes más radicalizadas dentro de la tardomodernidad central y periféricas, en el empleo de las alegorías ideológicamente más comprometidas. Un exponente de artistas que emplea el *ready-made* de la institución-arte lo constituye Hans Haacke en obras como *Les Pouseuses (small version)*, que entre otras apuntan al desmantelamiento de los mecanismos de financiamiento, consagración y reproducción de un arte autónomo y estéril, develando sus implicancias, inoperancias e interrupciones con el campo social (Brea, Günter). El trabajo de Haacke ha transitado por diferentes tendencias y se centra en explorar con un tono muy crítico las relaciones entre el arte y la política, especialmente el rol negativo e inadecuado que frecuentemente tienen las instituciones museísticas y culturales, el mercado del arte, los críticos e historiadores, frente a la producción estética contemporánea.⁶² En el caso argentino, podemos citar como ejemplo, aunque acaecido hace cuatro décadas, el “*Panfleto N°1*”, como al asalto a la conferencia de Romero Brest por parte de artistas rosarinos (Fraenza, *ibid.*; de la Precilla, 2008c, pp.19; Fantoni, 1998, pp. 103).⁶³

Una tercera línea se refiere a la ocupación de los medios masivos de comunicación y los dispositivos de difusión: en este caso Brea cita a Jenny Holzer y Richard

⁶² Cfr. Günter, Joachim: “*Triunfo de un provocador*”, Humboldt 130, Internationes, pp. 20-21 y Hans Haacke: “*La artísticidad política*”.

⁶³ La disidencia explicita a la participación del Premio Braque de artistas rosarinos en Junio del 68, expone el intento de censura ideológica de esta convocatoria de los representantes de Francia en Argentina, donde se denuncia tanto el clima de opresión policial que vive el país como la represión estatal ante el conocido “Mayo francés”. Esta declaración grupal esta firmada por una serie de artistas, entre los que se destacan Eduardo Favario y Juan Pablo Renzi, *et al.* cfr. “*Siempre es tiempo de no ser cómplices*”, en “*Escritos de Artistas. Declaraciones grupales.*” (Fantoni, 1998, pp. 103).

Prince. En el caso argentino, tanto en relación a la ocupación de contextos artísticos: tanto de la institución-arte como de los media, un ejemplo también pretérito corresponde a la acción-intervención conocida como *Tucumán Arde* [Imagen 8] y [Imagen 9] (Frenza & Perié, 2008; Fantoni *op.cit.*, pp. 177-184, 1998, 57-67; de la Precilla; *ibid.*)⁶⁴, donde se intentó unir vanguardia artística con vanguardia política.⁶⁵



[Imagen 8] *Tucumán Arde*, (Graciela Carnevale), (1968). Instalación. *Tucumán Arde*.



[Imagen 9] Archivo *Tucumán Arde* (1968). Vista instalación.

Un tercer tipo de dispositivos barrocos, que conforman la tercera familia de alegorías está delineado por estrategias de suspensión (por interrupción o no-enunciación) y por ende, “La mostración de su escena en estado de virtualidad” (Brea, *ibid.*). Sus antecedentes en la historia del arte lo constituye el suprematismo más radical, como por ejemplo la obra de Malevich *Cuadrado negro y blanco sobre blanco*. Si bien estos son los intentos que lleva adelante el *minimalismo* y el texto

⁶⁴ *Tucumán arde* fue un conjunto de estrategias y acciones artísticas donde se unieron artistas de Rosario y Buenos Aires con los sectores gremiales del C. G. T. (Confederación General del Trabajo) para denunciar la situación de explotación de los trabajadores en los Ingenios azucareros de Tucumán en 1968. Esta gran estrategia incluía el uso de los medios de comunicación, con un servicio de contra-información, convocando a la opinión pública bajo el lema “*Primera Bienal de Arte de Vanguardia*”. Además los artistas produjeron previamente fuentes documentales: entrevistas en registro audiovisual y escrito, que luego se emitieron simultáneamente en la Provincia de Tucumán y en la sede de la CGT de Rosario, y a posteriori en Buenos Aires. Se incorporó además el aporte un público conmocionado, cuyas opiniones fueron también procesadas como material audiovisual e incorporadas a la acción. Cfr. Fantoni, Guillermo (1998) “*Vanguardia artística y Vanguardia política*”, (pp. 57 -67) en *Arte, vanguardia y política en los años ´60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi*. Ediciones El cielo por asalto, Buenos Aires y también en Fantoni (1994, pp. 177-184).

⁶⁴ Cfr. el catálogo de la exposición de Dan Graham en la Fundación Antony Tapies, 13/5/1998.

⁶⁵ La imagen N° 8, corresponde a la instalación *Tucumán Arde* (1968) cortesía de Graciela Carnevale, en Camnitzer (2008) *Didáctica de la liberación. Are conceptualista latinoamericano*. CENDEAC. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, Murcia, España, pp. 91.

de Judd, Brea considera que la interrupción del lazo referencial no clausura las potencias significantes del objeto-obra sobre sí mismo, sino que por el contrario produce “Un alumbramiento de su estatuto significante, de su condición potencial en tanto enunciación de algo otro, y por ende, alegorizada” (Brea, *op.cit.*, pp. 59), haciendo por ende estallar una fuga de significancias.

El primero de ellos es la secuencialización, que determina un ritmo interno de enunciación, requiriendo su prolongación virtual inscripta en el orden de la seriación. La ocupación del lugar del soporte (*minimalismo virtual*), implica procedimientos donde artistas como Vermeiren, Willi Kopf o Mimmo Zöbering hacen por ejemplo que la obra ocupe el lugar del pedestal. Un segundo grupo de estrategias de suspensión se refieren a trabajos que involucran la dificultad para la visibilidad, en un juego de opacidad, ocultación, no transparencia. Un ejemplo de artista que emplea este tipo de alegoría de suspensión de la enunciación lo constituye Dan Graham. En una investigación que se aleja de los soportes convencionales, Graham plantea una nueva manera de afrontar la actividad artística. Durante la década de los setenta, la investigación de distintos criterios para modificar la percepción le lleva a centrar su atención en el vídeo, utilizando el sistema de circuito cerrado, implicando activamente al espectador, e introduciéndole en la obra como elemento vital para su realización [Imagen 10].⁶⁶



[Imagen 10] Dan Graham.



[Imagen 11] *Pure Freude*, Imi Knoebel, (2003).

⁶⁶ Cfr. el catálogo de la exposición de Dan Graham en la Fundación Antoni Tapies, 13/5/1998 12/7/1998.

Un cuarto tipo de dispositivo barroco, se refiere al desplazamiento de la exposición al lugar del acontecimiento (atopías). Brea retoma la búsqueda minimalista y su bucle autorreferencial, que pone en escena el propio trabajo de representación. Un ejemplo de investigación artística sobre la tensión de un límite ahistórico, o más bienacrónico de la obra hacia el lugar de su acontecimiento lo constituye la obra *Zeitlos*, de Harald Szeemann (Brea, *op.cit.*, pp. 60). Tensión o movimiento de la escultura a ocupar el lugar del pedestal, de la pintura a suplantarse el lugar del soporte, tendencia al cubo y al blanco, cuyos exponentes nuevamente son Judd y Ryman. Desplazamientos y sustituciones que no sólo presuponen la suspensión de la enunciación sino el desplazamiento del lugar de la enunciación a su estado virtual en el que ésta acontece. Imi Knoebel [Imagen 11] concentra en su obra esta indagación sobre ocultación y visibilidad, a la vez que indaga los desplazamientos de la exposición al lugar del acontecimiento. Influenciado por el *suprematismo*, en 1969 realizó sobre hojas de DIN A4 250.000 dibujos que luego presentó en 1975 en la exposición en la *Kunstshalle* de Düsseldorf dentro de seis armarios cerrados: "Todo ese trabajo parecía enterrado, negado para la visión, transformado en una alegoría de nuestra inevitable bunkerización." Así mismo, en la serie *Sandwich* (1992) mostraba los colores únicamente en los márgenes. Empezó, con la ayuda de su amigo Blinky Palermo, la búsqueda del verde para llegar a comprender que nunca sería exacto. Para Knoebel tampoco hay, como Barthes argumentara, grado cero de la escritura. Hubertus Gabner apunta que la articulación del discurso plástico de Knoebel es contemporánea con la aparición de *L'écriture et la différence* de Jacques Derrida; les aproxima una misma preocupación por lo no dicho, lo escondido y el vacío, pero también el deseo de ir más allá del estructuralismo (Castro Flórez en Burgueño, 2008).⁶⁷ Las intervenciones de Knoebel apuntan a poner en acto ciertas categorías como la *différance* (Derrida, 1968),⁶⁸ en sus

67 Cfr. "Imi Knoebel o la relación entre el espacio, la imagen y el color de apoyo", artículo de María Jesús Burgeño, Revista de Arte Logo-Press, | Categorías: Exposiciones, Fundaciones, publicado el 30 Octubre del 2008, con motivo de la exposición de la obra de Imi Knoebel en Valencia, comisariada por Fernando Castro Flores, Centro Cultural Bancaja Sala Sorolla, del 30 de octubre del 2008 al 25 de enero del 2000.

68 En su ensayo "Différance", conferencia pronunciada en la *Sociedad Francesa de Filosofía* el 27 de enero de 1968, Derrida señala que el neologismo evoca varias características de la producción de significado textual. El primero de ellos es el de "diferimiento", pues las palabras y los símbolos nunca pueden resumir plenamente lo que significan y sólo pueden ser definidos mediante nuevas palabras de las que difieren. Así, el significado es siempre "pospuesto", "diferido" en una cadena interminable de signos significadores. Por lo que toca a la noción de "diferenciar", concierne a la fuerza que

participaciones en la *Dokumenta V* y *VIII* de Kassel. Una obra que condensa una serie de dispositivos alegóricos y que Brea toma como ejemplo es la instalación que presentó Gober en el Aperto de la Bienal de Venecia de 1986. Allí Gober reunía: una puerta, de su propia factura, intertexto de la puerta duchampiana, aunque sacada de quicio, perteneciente a su estudio que comunicaba tres habitaciones mediante un doble cerco. Una escultura realizada por Meg Webster del *new poverism*. Una pintura del paisajismo tradicional norteamericano, pintado por Albert Bierstadt y por último, un “texto postmoderno” de Richard Prince, una especie de “chiste pintado” (Brea, *op.cit.*, pp. 63). Se reúnen aquí textos de las más diversas materialidades significantes, de diversos autores, cuestionando la autoría individual, la puerta está sacada de quicio, “desquiciada”, por lo tanto ya no comunica diversos espacios, es inútil, no cumple su función. Esta puerta, según Brea, está recostada en un no-lugar y representa la imposibilidad de comunicación entre diversos fragmentos discursivos que poseen diversas materialidades significantes, códigos diferentes e incompatibles entre sí, ininteligibles entre sí y que proyectan su ininteligibilidad cual sombras arrojadas unos sobre otros, como un diálogo imposible: ruido, redundancia, mudez para una situación de comunicación imposible de resolver en los términos planteados. Para Brea, esta escena aparece como reveladora, ya que aquí se refracta “como llegan a su fin todas las utopías: la del objeto (fin del sueño aurático), la del sujeto (fin del sueño utópico-emancipatorio de constitución de un sujeto fuerte e integrado) y (...) de la de la disciplina (como espacio autónomo del conocimiento)” [Brea, *ibid.*]. Esta hipérbole de lo alegórico como pura potencialidad de enunciación de algo otro entraña el desconcierto, la suspensión de la literalidad enunciativa, por redundancia, la pura virtualidad de su arquitectura alegórica.

Una vez delineado el marco metodológico con el cual analizaremos la obra de Bianchedi, desarrollamos en el próximo capítulo una presentación preliminar de la investigación que consiste en primer término en una descripción general de nuestro *corpus*, integrado por discursos de diversas materialidades significantes. Entiéndase por una parte, las obras que integraron la exposición *El Sr. Lafuente y sus solteras* (Bianchedi, 2004) y por la otra, algunos textos escritos inéditos y

distingue elementos y al hacerlo, da lugar a oposiciones binarias y a jerarquías que terminan afectando el significado mismo. Cfr. el texto “*Différance*” de Jacques Derrida.

publicados del mismo autor (Bianchedi; 2001, 2002, 2004 *et. al.*). Estas obras, en tantos discursos icónico-lingüísticos pertenecientes a las artes visuales, corresponden a géneros híbridos, en los cuales se entremezclan dibujos, pinturas y *collages*, junto a los textos lingüísticos, que apuntan entre otros asuntos, al *Gran Vidrio* de Marcel Duchamp. Tal es el caso del texto titulado “La Novia-Noria” (Bianchedi, 2001). Ambos conjuntos, obras pertenecientes a las artes visuales por un lado y textos puramente lingüísticos por el otro, integran este doble *corpus*, cuya característica común -como hemos dicho-, es constituirse de una serie de discursos de reconocimiento⁶⁹ de múltiples artistas y/o teóricos del campo de la historia del arte y de la cultura moderna y contemporánea.

En una segunda etapa, a partir de esta descripción aún general de la obra de Bianchedi surgen nuevas cuestiones, que hacen las veces de disparadores de fugas de sentido. Fugas que registraremos –especialmente- en relación a aquellos aspectos posibles de ser acusados y analizados por el uso de las categorías ya seleccionadas y arriba expuestas, entiéndase: dialogismo (Bajtín), intertextualidad (Bajtín, Eco, Verón, Calabrese), transtextualidad (Calabrese, Génne-tte) y símbolo-alegoría (Benjamin, Brea, Buchloh). Comenzando por un básico análisis de su función (entre expresión y contenido),⁷⁰ avanzando luego y observando la obra no ya meramente como texto, sino como enunciado-enunciación. Resumiendo, una preliminar descripción, organización y segmentación del *corpus* se sigue de una serie de interpretaciones orientadas primordialmente a la captación de la obra de Bianchedi en su doble dimensión: la inter-transtextual y/o la alegórica. De allí se desprenden otras cuestiones relacionadas con la articulación y/o modos de coexistencia de ambas dimensiones, entiéndase: superposiciones y/o posibles fricciones, desplegadas y a la vez encriptadas en las superficies significante de las obras. Todas cuestiones, hipótesis e interrogantes, que intentaremos seguir y dilucidar en el transcurso de la investigación.

Además, en el siguiente capítulo realizamos una breve descripción sobre el modelo epistemológico-metodológico, que hemos diseñado para la investigación en curso.

⁶⁹ En el sentido que lo entienden Eco (*ibid.*); Verón (*ibid.*).

⁷⁰ ⁷⁰ Expresión y contenido o bien expresión relación contenido, se refieren al modelo de signo de Hjelmslev, retomado a *posteriori* por Génnette y Calabrese para el diseño de la categoría de transtextualidad (Calabrese, 1984, *ibid.*), [cfr. *supra*, II.1.2.].

Esto a los fines de organizar nuestra propia tarea y a su vez de orientar al lector en la arquitectura general de este trabajo. Para ello, enlazando las categorías y cuestiones ya descritas con anterioridad, bosquejamos un modelo de investigación basado en la topografía del *Gran Vidrio* (Duchamp, 1915-1923) y en el texto escrito “El Proceso creativo” (Duchamp, 1957).⁷¹ Este modelo metodológico-topográfico nos será de utilidad, ya que lo emplearemos en el transcurso de la investigación a modo de cartografía orientativa, con el objeto de relacionar sistemáticamente los discursos de producción-reconocimiento. Modalidad que a su vez nos permitirá -posteriormente- reconstruir la red interdiscursiva (Verón) de las obras particulares y subsumir dichos análisis en la cartografía general de la investigación.

Prosiguiendo con el modelo metodológico descrito -basado en la topografía del *Gran Vidrio*-, y a los fines de completar la organización y segmentación de este doble *corpus*, comenzaremos por estudiar las obras *solteras* y los textos escritos de autoría de Bianchedi, que remiten inter/transtextual y alegóricamente al “universo Duchamp.”⁷² Así mismo, realizamos un ajuste de método⁷³ con relación a la categoría de *transtextualidad*, que hemos dado en llamar *transtextualidad directa* y *transtextualidad extendida*. La primera se trata de un procedimiento inter/transtextual sustitutivo, es decir “obra por obra”,⁷⁴ mientras que la segunda establece una modalidad de referencia más general, a modo de cita.⁷⁵ Continuando con esta lógica, comenzamos el análisis de obras de Bianchedi -que remiten a Marcel Duchamp-, empleando un tipo de *transtextualidad directa* hasta llegar a las obras cuya referencia se relacionan con la modalidad de *transtextualidad extendida*.

Una vez examinada y de alguna manera agotada la relación inter/transtextual y/o alegórica Bianchedi-Duchamp y ya en el capítulo subsiguiente estudiaremos el resto de las obras *solteras* de nuestro *corpus*. Obras que remiten a otros artistas y

⁷¹ Cfr. el texto de Duchamp titulado “El proceso creativo”, traducido también como *El acto creativo* (“*The creative Act*”), leído por Duchamp en *America Federation of Art* en Houston, Texas, en abril de 1957 y publicada *a posteriori* en *Art News*, N° 4, Summer, 1957.

⁷² Discursos cuyas remisiones apuntan a diversos niveles: artístico, estético y epistemológico.

⁷³ En el sentido que lo entienden Calabrese, Génnette.

⁷⁴ *Transtextualidad directa* consiste en un tipo de remisión intertextual a una obra en particular, presente en la creación de una nueva obra, que oficia como reemplazo o reescritura de la anterior. Es decir opera “obra por obra”.

⁷⁵ Cfr. la clasificación de transtextualidad directa y transtextualidad extendida (cfr. *infra*, III.4.3.1.).

pensadores modernos y contemporáneos *fundacionales*⁷⁶ de la historia del arte y la cultura moderna y contemporánea, tales como Arthur Rimbaud, Vincent Van Gogh, Gustav Klimt, Karl Marx, Ludwig Wittgenstein, Bruce Nauman, Joseph Beuys, entre otros. Continuaremos entonces empleando el modelo analítico ya descrito en el análisis pormenorizado del resto de las obras *solteras*. Luego de completada esta tarea, arribaremos a algunas conclusiones parciales sobre cierta caracterización de la obra de Bianchedi. Poniendo especial énfasis en reconocer y dilucidar los modos de articulación de ambas dimensiones -la inter/transtextual y/o la alegórica- en dicha poética.

Ya en el quinto capítulo, una vez completado los procedimientos ya descritos con anterioridad, retomaremos las obras *solteras* esta vez como componentes topográficos del *Gran Vidrio*, estableciendo las relaciones dialógicas, con relación a los tipos de artísticidad y a las coordenadas témporo-espaciales, es decir: diacrónicas, sincrónicas y cronotópicas de esta *red interdiscursiva*.

Una vez ya esbozado el plan de esta Tesis, proseguimos ahora con el tercer capítulo donde -según lo ya expresado-, sentamos las bases, interrogantes e hipótesis de la relación inter/transtextual y alegórica Bianchedi-Duchamp. Además de desarrollar -según lo ya descrito- el modelo epistemológico-metodológico de la investigación en curso.

⁷⁶ Cfr. "fundacionales" en el sentido de Verón, es decir contruidos como *este efecto de los discursos y gramáticas de reconocimiento que llamamos fundación* (Verón, *op.cit.* pp. 30-31).

III. *Intertextualidad y transtextualidad* en la obra de Remo Bianchedi

4.1. Análisis textual: *El Señor Lafuente y sus solteras*. Descripción general de la obra

Las solteras son obras que conservé desde 1964, cuando empecé hasta ahora. No sé si tendrán un valor artístico, pero para mí tienen un valor de acta notarial. La idea es que, en un lugar que no sea el centro del imperio como es Buenos Aires, poder tener ante mí cuarenta años de trabajo y ver qué hilo conductor los une. Sé que hay cosas que se emparentan. La muestra es una pregunta abierta.

Bianchedi en Molas (2004, pp. 8).

En esta sección nos avocaremos al análisis de la exposición de Remo Bianchedi *El Señor La Fuente y sus solteras*, un conjunto de 120 obras de dimensiones reducidas: dibujos y pinturas del propio autor, expuestos en el *Centro Cultural España Córdoba* desde agosto hasta octubre de 2004. Nos proponemos asir el hilo conductor que conecte tan vasta producción y tan diversos periodos, a través de recurrencias, nodos, formas de construcción de la poética del artista, en este conjunto de obras denominadas “clandestinas” o *solteras*, ya que “*no se casaron con el mercado, ni con las galerías, ni con la crítica, ni con los artistas*” (Bianchedi en Molas, *ibid.*).⁷⁷

La exposición se presenta como “una pregunta abierta” (Bianchedi, *sic.*), donde el artista articula una serie de guiños, acertijos, interrogantes al espectador. Una característica común en tan diverso espectro de obras la constituye la temática de las pinturas, como un *continuum* de referencias permanentes, bien a hechos de la historia del siglo XX así como de la historia reciente: *La noche de los cristales rotos* (*Kristallnacht*), el holocausto judío o los desaparecidos argentinos. O también, a otros textos artísticos de otros autores que produjeron rupturas o transformaciones en la historia del arte moderno: Vincent Van Gogh, Gustav Klimt, Joseph Beuys y el mencionado Marcel Duchamp, entre otros. En algunas obras se entremezclan en el plano pictórico textos escritos de carácter indiciario, que intervienen en el recorrido generativo del sentido, por ejemplo la inscripción *Immendorf 1945*, en una de las pinturas. Otras obras, como las tituladas *La conciencia de Zeno*, de Ítalo Svevo, o *Wittgenstein* son pinturas que reproducen –casi– portadas de libros. Otras pinturas

⁷⁷ Entrevista a Remo Bianchedi de Molas, Verónica (29/08/04) “*Las obras de la clandestinidad*”, periódico *La Voz del Interior*, Sección Cultura, Artes Visuales, Córdoba, (29 de agosto)

presentan sólo textos escritos: *Lo primero que hay que romper es la imagen* o *Una vida Normal*. Títulos tales como *Nostalgia sobre Marcel D.* apuntan, junto a otras muy diversas marcas que las obras están “plagadas” (casi constituidas) por remisiones intertextuales.

La obra de Bianchedi se materializa en imágenes, en referencias icónicas de otras obras (pictóricas, escultóricas, de acciones o *performance*) y en apropiaciones de otro tipo (*objet-trouvés* y *ready-mades*). Las pinturas que integran esta muestra entremezclan diversas materialidades significantes, variando desde pinturas (*peinture*), textos puramente icónicos (*tableaux*), hasta otros componentes sólo lingüísticos. Una y otra vez, cabe preguntarse: ¿de qué está “hecha” la superficie significativa⁷⁸ de la obra de Remo Bianchedi? Luego, cada vez, ¿cómo inscribir la compleja e impredecible pluralidad de materialidades significantes que presenta la obra en ciertas regularidades genéricas?

Por otra parte, la obra de Bianchedi se refiere a la obra de otros autores como Benjamin, Adorno, Wittgenstein; a artistas de la historia del arte moderno consagrado, tales como Klimt, Duchamp, Warhol, Beuys, *et al.* ; y también a la historia del arte moderno en su *estadio de autocrítica* y en su proceso de autoconciencia ¿Cómo estas obras buscan, evocan y remiten a otras voces del arte contemporáneo? ¿Cómo en las obras expuestas por Bianchedi confluyen y en ellas circulan *diversas voces (dialogismo)* relacionadas con la historia del arte moderno en *la historia de su estadio de autocrítica*,⁷⁹ con los argumentos de su proceso de autorreflexión y con el estado de las reglas del arte actual y de su principio de existencia empírica? ¿Cómo se despliega la obra de Bianchedi en tanto *enunciado* y

⁷⁸ Hjelmslev explica el signo como una correlación del plano de la expresión y el contenido (ERC), entendiendo por materialidad significativa la materialidad del signo en el plano de la expresión. A su vez Hjelmslev propone distinguir entre: *materia, sustancia y forma* en el plano de la Expresión y forma, sustancia y materia en el Plano del contenido. Las *materias de la expresión* constituyen un *continuum* de posibilidades físicas, aquello que provee la materialidad del signo, mientras en el plano del contenido es un *continuum* de posibilidades de un pensamiento en bruto, del cual es posible extraer un conjunto ordenado de pensamiento semiotizado. Hjelmslev llama *formas* a las estructuras, en el plano de la expresión conjunto de reglas sintácticas que componen una lengua, forma del contenido: repertorio de todos los posibles significados de un sistema. *Sustancia* son los casos particulares: del plano de la expresión: es la organización de la materia de un signo particular, mientras la *sustancia de contenido* se refiere al significado de un signo determinado. Cfr. Fraenza, Fernando (2001, pp. 341 y ss.).

⁷⁹ Retomando la línea de la estética marxista, Bürger desarrolla el estudio de la vanguardia histórica como la historia del arte en su estadio de autocrítica. Cfr. Bürger (1987, pp. 60-70).

enunciación (Bajtín, *op.cit.*, pp. 248-293)? ¿Cómo entra en una relación de diálogo con otras obras pasadas y contemporáneas y –a su vez- cómo participa en tanto *eslabón de la cadena discursiva* del visible artístico de su época?

Examinando el *corpus* propuesto como objeto empírico, se sigue que su construcción analítica, tanto en imágenes como escritos, pueden tomarse ya como textos (Bajtín) ya como discursos (Verón), como *signos ideológicos*, en tanto eslabones de enunciados de la comunicación discursiva, en el cruce entre las nociones de cultura y subjetividad, historia y memoria. ¿Cómo llega la obra a ponerse en signo? ¿Con qué finalidad y proyecto? ¿Cómo prefigura sus protagonistas, enunciadores y destinatarios? ¿Cuáles son las marcas y/o huellas de cómo ha sido producida?⁸⁰

4.1.2. La obra de Remo Bianchedi, un signo

4.1.3. Algunos interrogantes sobre intertextualidad/ transtextualidad

Para comprender la obra de Bianchedi y su abundancia de citas a otros textos visuales y/o lingüísticos, hemos de valernos, necesariamente de la categoría de “*intertextualidad*”, proveniente de la semiótica literaria (Calabrese, *ibid.*), [cfr. *supra*, II.1.2.]. El *intertexto* constituiría la retícula del texto, construido con la doble finalidad de diseñar la inteligencia de la obra en particular y producir efectos estéticos locales y globales. Además, Calabrese hace la salvedad que *la pintura no constituye un sistema simbólico sino semisimbólico*, debido a su «iconismo».⁸¹

Calabrese retoma el aporte de Génnette, quien en lugar de la categoría de *intertextualidad*, propone una nueva tipología: la “*transtextualidad*”, que desglosa –a su vez- en cinco diversos modelos: *intertexto*, *paratexto*, *metatexto*, *architexto* e

⁸⁰ Cfr. *huellas y marcas* de las condiciones de producción-reconocimiento (Eco, Umberto, 1992: pp. 130; Verón, Eliseo, *op.cit.*, pp. 126-127).

⁸¹ Cfr. Calabrese hace la salvedad que la transposición de teorías textuales a los textos pictóricos figurativos, la cuestión se torna más compleja, debido al «iconismo» de la pintura y su estricto contrato comunicativo, ya que *la pintura no constituye un sistema simbólico sino semisimbólico*. Aquí se refiere a su diferencia con los textos lingüísticos, donde la *relación entre expresión y contenido* es arbitraria, mientras en la pintura, como en otras artes figurativas, el *sistema de la expresión y el sistema del contenido* están regidos por un estricto contrato comunicativo, citado ya en la introducción de la presente Tesis (cfr. Calabrese, *op.cit.*, pp.32).

hipertexto (Calabrese, *op.cit.*, pp. 33.), [cfr. *supra*, II.1.2]. Con estos aportes el teórico italiano se refiere a la *intertextualidad* en la pintura como una problemática compleja, que inscribe en la *dinámica de los discursos sociales*, concibiéndolas como máquinas estructurales que prefiguran un lector y animan a la cooperación interpretativa. En este mismo sentido, la obra de Bianchedi presenta múltiples vías de acceso para el espectador, donde cooperan diversos niveles de *transtextualidad*, como si se tratara de un palimpsesto. A continuación desglosamos los diferentes niveles por los que el lector, es llevado a través de iconos, índices y símbolos a reconstruir, como en el trazado de un mapa, las significaciones posibles de las obras.⁸²

Se entiende por *paratexto*, el aparato que rodea al texto: títulos, subtítulos, bibliografía, etc. A modo de ejemplo, títulos de obras como *Nostalgia sobre Marcel D.*, se constituye, conjuntamente con otras diversas *huellas*, en *marcas* textuales (Verón, *ibid.*) que dan cuenta, cómo la obra está articulada sobre la base de referencias intertextuales. Siguiendo este sentido, se habla del paratexto de las obras para incluirlo entre las marcas de una suerte de voluntad intertextual.

Estos ejemplos de *paratexto* nos indican –en cierto modo- el *intertexto* de las obras, con sus variantes de cita y alusión. Bianchedi lleva a cabo diferentes tipos de cita: aquellas que se remiten a *casos particulares* (sustancias de la expresión y el contenido de obras específicas) y otras que se refieren a *características estilísticas de un autor y/o movimiento* (formas de la expresión y contenido de estilos o idiolectos). Las primeras, son citas y alusiones de obras ejemplares de la historia del arte del siglo XX, por ejemplo sobre las obras de Duchamp *Fuente* (1917) o *Étant donnés* (1946-1966). La obra *El Señor Lafuente* (Bianchedi, 2004) es una cita que consiste en una representación pictórica del muy conocido *ready-made* duchampiano, que da origen al nombre de la exposición. Mientras que identificamos la conexión con *Étant donnés* luego de un recorrido por su *intertexto*: una serie de alusiones iconológicas relevantes, como la mujer con su sexo expuesto y una llama encendida en una estampita impresa dibujada por el artista y el título de la obra

⁸² Hacemos la salvedad que analizamos un *corpus* de obras con el modelo de *transtextualidad* propuesto por Génnette (Génnette en Calabrese, *ibid.*). Si bien operan de consuno todos los niveles, rescatamos a su vez, el/ los nivel/es de mayor significación en la generación del sentido en cada obra o conjunto de obras examinados, constituyéndose éste en un modelo posible.

original transcripto en esta obra de Bianchedi con una inscripción que reza “1º. *La chute d’ éau* 2º. *Le gaz d’éclairage*”. Estas frases corresponden al título original en francés de la mencionada obra de Duchamp. Luego el *paratexto* de esta obra de Bianchedi, titulada *Nostalgia sobre Marcel D.* además se halla escrito en la superficie signficante de la obra.

Otro procedimiento por el cual se genera el *intertexto* en la obra de Bianchedi se constituye a través de citas a autores y movimientos, *retomando ciertas regularidades genéricas y/o estilísticas de un artista*. En este caso nos referimos a Gustav Klimt. El *intertexto* remite aquí, principalmente al plano de la expresión de las obras de Klimt, donde Bianchedi se apropia de ciertas “*formas del estilo del autor*”, tales como: mujeres pintadas en carnaciones de colores pasteles, gestos sensuales de éxtasis orgásmicos, fondos con arabescos dorados y formas ornamentales. En este conjunto de obras, distinguimos una pintura con inscripciones: el pubis de una mujer está enmarcado por dos figuras ornamentales. Abajo el texto escrito reza: “*Immendorf, 1945*”, actúa ya como *metatexto*, (como indicaciones metalingüísticas concernientes a los textos citados y al texto en acción). *El Castillo Immendorf 1945* nos remite al *tiempo del enunciado y de la enunciación*, cuyo contenido evoca el acontecimiento de quema de obras consideradas por el nazismo como *arte degenerado* (Bianchedi, *sic.*). Además, Bianchedi emplea el estilema del propio Klimt, diseñando formas ornamentales que evocan llamas y columnas de humo, apuntando de este modo al fatídico destino de muchas de las obras del artista vienés.

Si bien algunos estudiosos equiparan el *architexto* (es decir el conjunto de las propiedades de género) con el *hipertexto* (los mecanismos tipológicos de transferencia), por el contrario en nuestro caso, vale establecer algunas diferencias. Nos encontramos con un *hipertexto* que actúa con mecanismos de transferencia, estableciendo un recorrido preciso por obras y autores paradigmáticos de la vanguardia histórica y de las neovanguardias: el citado *ready-made Fuente* y la pintura *El Señor Lafuente*. Otro caso es la representación de fotografías de las acciones de Joseph Beuys, por ejemplo *Cómo explicar los cuadros a una liebre*

muerta (Beuys, 1975)⁸³ y la pintura de Bianchedi: *Había una vez...* (2004), donde representa el registro fotográfico de dicha acción. Si bien se trata de una obviedad, las citas y alusiones de Bianchedi que operan a nivel del hipertexto, se modifican en el *architexto* con el traspaso de los géneros: *objet-trouvés*, *ready-mades*, fotografías de *performance* a la pintura. Hacemos la salvedad que Bianchedi toma como discursos de producción textos artísticos procedentes de las más diversas regularidades genéricas; inclusive dentro de las artes visuales, recupera textos de aquellos géneros que *cuestionan el estatuto existencial de la obra como objeto o artefacto artístico*.⁸⁴ Sin embargo, Bianchedi realiza en base a estos discursos de producción, discursos de reconocimiento, que curiosamente traspone siempre –o casi siempre- a la pintura.⁸⁵

Como en un diálogo imaginario, es posible acceder a la obra de Bianchedi a través del conocimiento de la historia del arte y de la cultura, en primer término, por la identificación de sus referencias intertextuales a nivel del enunciado, luego por sus referencias dialógicas, considerando las variaciones de las circunstancias de enunciación entre los enunciados referidos y la obra de Bianchedi. Ligados a este último aspecto, analizaremos luego los desplazamientos cronotópicos y la modelación del receptor en *tanto tiempo histórico y tiempo de la cultura* (Eco, *ibid.*), [cfr. *supra*, II.2.1.3.]. Seguidamente abordamos un estudio pormenorizado de cómo opera la categoría de transtextualidad de Génnette (*ibid.*) en el *corpus*, organizando su análisis en función de las relaciones intertextuales a autores, obras y movimientos citados. A continuación indagamos la otra dimensión de la obra de Bianchedi, la alegórica, que convive con esta primera dimensión intertextual/transtextual, que acabamos de desglosar sintéticamente, y que será objeto de un estudio pormenorizado en el análisis particular de cada obra del *corpus*.

⁸³ En esta obra Beuys realiza una acción donde sostiene una liebre entre sus manos y le explica qué es el arte (*ampliado*). Guasch interpreta ya en este acto de la liebre muerta en los brazos de Beuys una cita intertextual de la Virgen con el Niño como de piedad. Cfr. Guasch, Ana María, (2000: p.147-163), [cfr. *infra*, V.13.1.].

⁸⁴ Para estudiar las invenciones neo-vanguardistas que cuestionan la obra de arte autónoma y su estatuto existencial como objeto cfr. Marchán Fiz, Simón (*op.cit.* pp. 11-12).

⁸⁵ Si bien son muy diversas las materialidades significantes y genéricas de la obra de Bianchedi (*performance*, acciones, intervenciones urbanas, video-arte), el artista expone en este caso obras tradicionales: dibujos, pinturas, distanciadas en sus modos de producción de los modelos hegemónicos de la década del 80', por ejemplo la pintura neoexpresionista o la transvanguardia italiana.

4.1.4. Algunos interrogantes sobre las *solteras* de Bianchedi, como alegorías contemporáneas

Ahora bien, habiéndonos ya planteado algunas cuestiones con relación a las categorías de intertextualidad y transtextualidad en la obra de Bianchedi, corresponde hacer lo propio en relación a esta segunda dimensión de dicha obra como discurso alegórico. Para ello, retomamos el concepto de alegoría, su historicidad y la clasificación ya desarrollada sobre estrategias alegóricas contemporáneas (Brea, *ibid.*; Buchloh, *ibid.*), [cfr. *supra*, II.1.4.). En este sentido, empleamos este modelo como aproximación al análisis de la obra de Bianchedi, cuestión que nos permitirá formular nuevas preguntas y plantear problemáticas, que actúan como disparadores potenciales de significancia, a desarrollar de manera pormenorizada en el transcurso de esta Tesis.

1) ¿Cómo la obra de Bianchedi se despliega en tanto discurso fragmentario e inorgánico (Adorno, Bürger)? Además ¿cómo conviven en la obra de Bianchedi diversos modos de significación: la inter/transtextual con la alegórica y cómo se articulan –y/o se friccionan- ambas economías discursivas? Ahora bien, ya situados en la modalidad enunciativa de la alegoría (Benjamín, Brea, Buchloh), ¿Qué tipo de *estrategia/s alegórica/s* despliega la obra de Bianchedi? ¿Podemos avizorar en forma de hipótesis alguna estrategia alegórica predominante en esta obra? ¿Si así fuere, cuales son los *procedimientos alegóricos* más empleados –o bien recurrentes en la obra de Bianchedi (Brea, Buchloh)- bien se trate de alegoresis de *desplazamiento*, de *yuxtaposición* y/o de *suspensión*? En el caso de una tipología preponderante, ¿cuáles son sus características principales? Tomando la clasificación de Brea (*ibid.*), quien establece una especie de cartografía del *territorio actual de las estrategias alegóricas* (cfr. *supra*, II.3.4.1.), y además de los procedimientos que intervienen en las estrategias delineadas en una taxonomía (cfr. *supra*, II.3.4.2.), podríamos aventurar la hipótesis que en esta Bianchedi despliega de manera preponderante *estrategias alegóricas de desplazamiento*. Ahora bien, ¿a través de qué elementos corroboramos dicha hipótesis? Y de ser así ¿convergerían en la poética de Bianchedi cierta hibridación con otros tipos de estrategias alegóricas, bien de *yuxtaposición* y/o *suspensión* (Brea)? Luego, ¿cómo conviven y se articulan estos diversos tipos de estrategias –y procedimientos-

alegóricos en la poética de Bianchedi? Seguidamente surge otra pregunta ¿las alegorías empleadas por Bianchedi constituyen una estrategia o bien una característica de su obra?

2) Acto seguido, indagamos sobre los diversos tipos de alegorías en la obra de Bianchedi con relación a la temporalidad de los enunciados -en los ejes diacrónicos y sincrónicos- vistos además como núcleos cronotópicos.⁸⁶ Ahora bien, se trate de una tipología dominante o de hibridaciones y convivencias de diversas estrategias alegóricas ¿es constante por parte de Bianchedi el empleo de determinadas estrategias y/o procedimientos alegóricos en el eje diacrónico y sincrónico del tiempo? En este sentido, ¿constituye la obra de Bianchedi un *corpus* homogéneo o por el contrario, podemos constatar cambios en las estrategias alegóricas empleadas a lo largo de su obra? Si hallamos cambios, entonces, ¿es posible constatar diversas formas de articulación –y o fricción- entre diversas estrategias alegóricas desplegadas por Bianchedi, pudiendo diferenciarse su obra en diversos periodos? De ser así ¿podemos enlazar estas constantes -y/o variantes- del empleo de estrategias y procedimientos alegóricos por parte de Bianchedi con relación a los nodos o núcleos temáticos -recurrentes- que caracteriza su obra? A continuación, ¿estos diversos usos de estrategias y procedimientos alegóricos se enlazarían - para decirlo en términos de Hjelmslev- con las *circunstancias de enunciación* de las obras en cuestión?⁸⁷

3) Proseguimos distinguiendo diversas estrategias alegóricas, basadas en obras y autores escogidos por Bianchedi, que actúan como parte de sus *condiciones de producción* (Verón, *ibid.*; Eco, *ibid.*). Las obras de Bianchedi constituyen discursos de reconocimiento donde se entremezclan remisiones intertextuales (Bajtín, Eco) y dialógicas (Bajtín, Eco, Verón), con estrategias alegóricas (Benjamin, Brea, Buchloh). Tal y como lo señaláramos, hemos de distinguir estos tres niveles de modalidad enunciativa, ocupándonos en este momento de la alegoría y de los

⁸⁶ Nos referimos a “núcleos cronotópicos” en relación a la historia de la cultura. En este sentido, formulamos la hipótesis, que el empleo de ciertas alegoresis por parte de Bianchedi puede estar signado por corrientes teóricas y críticas, que impactan de manera alegórica en su obra. Tal sería el caso, por ejemplo de *Hombre en el Bar*, influida por el deconstruccionismo de Derrida en la década de los 80.

⁸⁷ Y aún más, enlazar la identificación de estos nodos temáticos con ciertos núcleos cronotópicos, en relación a la historia de la cultura contemporánea global y local de las últimas décadas.

diversos tipos de estrategias y procedimientos alegóricos empleados por Bianchedi.⁸⁸ Para organizar con más precisión el proceso de semiosis de los discursos sociales, podemos distinguir diversos tipos de discursos de reconocimiento, a saber:

a) *apropiación*: por ejemplo la apropiación no artística con la que opera Duchamp en los *ready-mades*.⁸⁹

b) *reproducción*: el carácter de copia o réplica de una imagen es emblemático por ejemplo en el caso de la obra de Andy Warhol, donde la re-producción se asocia además a la seriación en un orden de estructura como *proceso reduplicador* (Gómez Molina, 1995, pp. 133 y ss.).

c) *representación*: donde interviene una serie de elementos que, por una parte se apropian de artefactos, discursos “artísticos”, no del mundo-de-vida sino específicamente del mundo-del-arte (Brea, *ibid.*; Buchloh, *ibid.*). Pensemos por ejemplo en la obra de Bianchedi *El Sr. Lafuente*(2004) cuya remisión alegórica consiste –en algunos aspectos- en la apropiación alegórica de *Fuente*(1917) de Marcel Duchamp, quien a su vez realiza, como explicamos anteriormente, una apropiación no-artística del mundo-de-vida. Sin embargo, si la apropiación es o no artística, bien proceda del mundo-del-arte o bien del mundo-de-vida, no es en este caso determinante. Por el contrario, es la forma de *apropiación* de los discursos de reconocimiento de Bianchedi la que, otorgando a sus textos un cierto grado de poeticidad, se torna artística, independientemente del grado de poeticidad de los discursos de producción escogidos. Bianchedi no se limita a la reproducción y/o la representación metafórica de los artefactos provenientes del mundo-del-arte, a través del empleo de referencias intertextuales: icónicas, indiciales, (en el sentido pierceano del término), sino que emplea además otro tipo de apropiaciones de elementos del plano de las materialidades significantes y/o contenidos, referenciados a partir de lazos no naturales, metonímicos y en ese sentido alegóricos. Por ejemplo, en *El Sr. Lafuente* los elementos alegóricos lo constituyen el empaste de tipo impresionista para representar la superficie de un urinario completamente industrial, o bien atribuir color a una losa blanca. Estos elementos dan por resultado una obra, donde se friccionan los componentes metafóricos-

⁸⁸ Cfr. *supra*, II.2.3.

⁸⁹ Recordemos en este caso, cómo la apropiación puede efectuarse a través de estrategias de desplazamiento, tanto en los *ready-mades* del mundo-de-vida como *de ready-mades* de la esfera de arte, a través del *apropiacionismo* de obras de arte (Brea, *ibid.*; Buchloh, *ibid.*).

representativos-simbólicos con los metonímico-presentativos-alegóricos. Ahora bien: ¿Cómo se da en cada obra la articulación, la convivencia, no sin fricciones, de ambos elementos: indiciarios, metafóricos, representativos e intertextuales con los metonímicos, presentativos y alegóricos? ¿Hasta dónde este trabajo de articulación constituye la tarea del artista (Bianchedi) y aquello que de alguna manera construye la artísticidad particular de su obra?

En el análisis particular de cada caso indagaremos sobre esta cuestión de las dos dimensiones de la obra de Bianchedi: la intertextualidad y la alegórica ¿Cómo están conjugadas ambas dimensiones en la obra de Bianchedi? o para decirlo en otros términos, ¿Cómo se conjugan cierta aspereza de la superficie significativa de las obras con la pérdida de la fuerza de los límites? Continuando, en esta disolución de los límites: ¿Dónde comienza el trabajo artístico “de Bianchedi” y dónde el trabajo de los artistas que él cita? O para decirlo en otros términos, ¿cómo estos discursos de reconocimiento intentan no ser una referencia más bien orgánica a ciertas obras, sino que por el contrario se remite a ellas contrafácticamente? ¿Cómo se produce este juego de fricción en la superficie significativa de las pinturas entre reproducción y apropiación? ¿Dónde y cómo intervienen los componentes contrafácticos, metonímicos, de fricción con los elementos metafóricos (similitud, indicialidad), que generan esta aspereza en los modos de convivencia de representación y presentación en una misma obra? En el transcurso de la investigación intentaremos responder a estos interrogantes, en primer término en el análisis de *El Sr. Lafuente* y en *Nostalgia sobre Marcel D.* y luego en las obras subsiguientes.

Continuamos con la cuestión de los límites en relación a la apropiación artística y las difusas fronteras entre el trabajo artístico de Bianchedi y la artísticidad del/ los artista/s al/os cual/es remite.⁹⁰ Nos referimos también a la problemática de la disolución de los límites entre la artísticidad (en sentido que lo entiende Formaggio) de la obra “de Bianchedi” y la artísticidad de los artistas que él cita. En este sentido cabe interrogarse, ¿nos referimos al autor empírico y/o al autor modélico (Eco, 1979; Charaudeau *ibid.*)? Luego y continuando con la lógica de este mismo marco

⁹⁰ Esta cuestión se enlaza además con el asunto de la *muerte del autor*, en el sentido de Barthes (1987, pp. 66 y ss.) y a la *polivocidad* o *polifonía* (Bajtín, *ibid.*).

metodológico ¿Podemos establecer distinciones en nuestras propias operaciones analíticas como lector/es modélico/s y/o intérprete/s empírico/s?

4) Tal y como fuese ya descrito, Bianchedi toma como discursos de producción (Verón), textos de las más diversas procedencias genéricas y materialidades significantes. Muchos de ellos provienen del mundo del arte, de la teoría crítica; otros son meros registros de fotos documentales, de hechos históricos o personajes anónimos. Además, cuando toma textos escritos, a veces se remite a ellos a través de citas textuales (lingüísticas), otras por la reproducción de la portada de sus libros. A los fines de identificar la procedencia de los discursos de producción (tanto de su materialidad significativa como de su regularidad genérica), en base a los cuales Bianchedi formula sus discursos poéticos, nos es de utilidad emplear la noción de *dispositivo* (Foucault, Deleuze),⁹¹ haciendo la salvedad que tomamos este concepto de un modo muy general. Sin embargo, esto nos permite examinar aspectos procedimentales de las obras de Bianchedi como discursos de reconocimiento. Señalamos que habitualmente, Bianchedi produce obras -con todas las variantes ya descritas-, basándose en fotografías de diversas procedencias, a saber:

a) Fotografías periodísticas: por ejemplo la pintura *Kristallnacht, La noche de los cristales rotos* está basada en una fotografía periodística sobre dicho suceso histórico, mostrando un hombre en cuclillas recogiendo vidrios del piso.

b) Fotografías documentales, de la historia del arte: por ejemplo la obra *El Sr. Lafuente* (Bianchedi, 2004) remite casi con seguridad a la fotografía “oficial” de *Fuente* (1917) de Marcel Duchamp, tomada por Alfred Sieglitz (Ramírez, *op.cit.*, pp. 53). Un caso similar ocurre con la *foto-performance* de la acción de Joseph Beuys: *Cómo explicar un cuadro a una liebre muerta* (Beuys, 1975). Sin embargo en este caso, cabe preguntarse por las implicancias de las *foto-performance*, al tratarse de

⁹¹ Deleuze sostiene que se trata de un conjunto multilineal y bi-dimensional, de una máquina para hacer ver y hacer hablar. Los dispositivos están compuestos por líneas de visibilidad, enunciación, fuerza, subjetivación, ruptura, fisura, fractura, etc., que al entrecruzarse y mezclarse tienen la capacidad de suscitar otras mediante variaciones de disposición (...) Según Deleuze, a teoría de los dispositivos desdeña los universales porque ellos no explican nada, sino que obligan a ser explicados. Para Foucault, el todo, lo uno, el objeto, lo verdadero, el sujeto no son universales sino procesos singulares de totalización, unificación, objetivación, verificación y subjetivación; todos procesos específicos de un determinado dispositivo. En cada uno debemos distinguir las líneas de pasado reciente y las líneas del futuro próximo, la parte del archivo y la parte del actual, la parte de la historia y la parte del acontecer, la parte de la analítica y la parte del diagnóstico. Cfr. Deleuze (2002) *Foucault*, cap. III. “*El Panoptismo*” (pp. 199-230).

un género efímero por naturaleza.

c) Fotografías artísticas: En la obra *El frustrado retrato de Arthur R.* (2003), Bianchedi remite a una fotografía, que consiste en uno de los tres autorretratos que Arthur Rimbaud se hiciera en su estadía en Harar, Etiopía (Bardotti, 2009, pp. 22-23), una fotografía emblemática y artística en sí misma.⁹²

Tomando estos tres ejemplos, podemos interrogarnos en primer término: ¿cómo clasificamos las fotografías (como discurso de producción) con relación a la noción de dispositivos, bien se trate de registros de escenas provenientes del mundo-de-vida (como por ejemplo las fotografías periodísticas sobre hechos históricos), de las fotografías documentales de la historia del arte (como por ejemplo la foto del urinario de A. Sieglitz), de una fotografía que -bajo cierto consenso del campo artístico- podríamos considerar cargada de artisticidad, como el autorretrato de Arthur Rimbaud? Por su parte, esta carga de artisticidad que podemos atribuir a esta fotografía, ¿proviene de la fotografía como dispositivo en sí mismo, como registro de algunos intentos de tomas fotográficas que pueden considerarse técnicamente “fallidos”, o bien de un escaso y preciado registro de una carrera frustrada de Rimbaud como fotógrafo en Etiopía, y del halo de profano misticismo que cubre su enigmática vida en África, ligado íntimamente a las circunstancias de enunciación de estos tres autorretratos?

Por otro parte y además de distinguir entre, si los dispositivos fotográficos tomados por Bianchedi remiten al mundo-de-vida y/o al mundo-del-arte y en definitiva a los diversos géneros de la fotografía, trasladamos ahora nuestra atención hacia la forma de procesamiento de estas imágenes fotográficas, en tanto discursos de reconocimiento. Retomamos nuevamente como ejemplo la obra *El Sr. Lafuente* ¿se trata sólo de la reproducción mimética del urinario de Duchamp? ¿Se reproduce mecánicamente una foto periodística de la historia de las artes visuales y cabe señalarlo, no de la historia del arte fotográfico? ¿Cómo interviene aquí la definición de dispositivo? Además y retomando lo ya dicho, ¿cómo colisionan técnicamente la superficie pictórica con la reproducción analógica de la fotografía?

Una vez planteados estos interrogantes en relación a las dos dimensiones de la

⁹² No nos detendremos en interpelar, cuáles son los mecanismos de atribución de artisticidad, ligados en este caso particular a esta fotografía enlazada a la atrapante biografía de Rimbaud y los mecanismos artísticos de consagración *post-mortem* de su figura, de los cuales está plagado la historia del arte. El ejemplo sin embargo se orienta a la clasificación del tipo de fotografías como dispositivos y a las operaciones que emplea Bianchedi como discursos de reconocimiento entre reappropriación, reproducción y representación (cfr. *infra*, V.11.1.).

obra de Bianchedi, la inter/transtextual y la alegórica, nos disponemos a tensar estas categorías teóricas, aplicadas al diseño general de la investigación, tomando como modelo la topografía del *Gran Vidrio* de Marcel Duchamp.

4.2. Bianchedi-Duchamp y la partida de ajedrez imaginaria I

En primer lugar, cabe señalar que parte de la obra de Bianchedi que constituye nuestro *corpus* hace referencia explícita a la obra de Marcel Duchamp, quien ha sido considerado el “padre de los artistas contemporáneos postmodernos”.⁹³ En lo particular, Bianchedi realiza además su Tesis sobre la obra de Duchamp en Alemania en la Universidad de Kassel, específicamente sobre *El gran Vidrio*. Tesis reelaborada y publicada bajo el título “*La Novia-Noria*” (Bianchedi: 2001^a, 2001b, 2001c).⁹⁴ En “*La Novia-Noria*” Bianchedi estudia *El Gran Vidrio*, examinando el intertexto de ciertos elementos iconológicos-iconográficos al interior de la propia obra de Duchamp y poniendo en relación algunos de sus *discursos de producción* –paratextos- (Duchamp, 1998)⁹⁵ como así también de *discursos de reconocimiento* como los de Octavio Paz (2003)⁹⁶, Arthur Schwarz (2000)⁹⁷, *et. al.*, articulándolos con su propio discurso. Este estudio sobre el pensamiento duchampiano y su refracción en obras emblemáticas tales como *Fuente*, *Étant Donnés* y *El Gran Vidrio* signaron sin duda su propia producción y en este sentido, la obra de Bianchedi se construye en base a la referencia intertextual como *discurso de reconocimiento* de la obra de Duchamp. Por ejemplo, si tomamos el título de la exposición de Bianchedi: *El Señor La Fuente y sus solteras*, constatamos que: *El Señor Lafuente* [Imagen 12] es una referencia –en buen grado traspositiva y directa- del el urinario de Marcel Duchamp. “*Lo de las*

⁹³ Morgan, Robert (2000: pp. 12-78) Seminarios 1998. “*Marcel Duchamp y los artistas contemporáneos posmodernos*” (Primera, Segunda y Tercera Conferencia), Editorial Universitaria de Buenos Aires y Robert C. Morgan, Buenos Aires, Argentina.

⁹⁴ “Este texto comenzó siendo un trabajo de tesis para la Escuela Superior de Artes de Kassel en donde cursé la carrera de Diseño Gráfico y Comunicación Visual. Año 1980. Luego, en Madrid, lo corregí y volví a redactar. Esta tarea finalizó con la Guerra de Malvinas. Viviendo en Buenos Aires, 1985, retomé el texto, puse y saqué cosas. Recién en 1993, en la sierra (donde habito), determiné dejarlo “definitivamente inacabado”. Inédito hasta ahora, su publicación convierte a este texto en algo tan mortal como el que lo escribí.” Bianchedi, Remo, *La novia-noria*” fue publicado en tres capítulos en Revista *Ramona*, No. 15, 16 y 17, en agosto, setiembre y octubre (2001^a, 2001b, 2001c). Cfr. www.cooltour.org/Ramona, buenos aires.

⁹⁵ Duchamp, Marcel (1988) *Notas*, Introducción de Gloria Moure, Traducción de María Dolores, Díaz Villagou, Editorial Tecnos, Madrid.

⁹⁶ Paz, Octavio (2003) *Apariencia Desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Alianza Editorial, Madrid.

⁹⁷ Schwarz, Arthur (2000) *The complet work of Marcel Duchamp, Revised and expandend paper edititon, Delano Greenidge Edition, New York* (Traducción de fragmentos seleccionados de Ángela Leone y Fabiola de la Precilla).

solteras es por los nueve solteros de El Gran Vidrio [Imagen 14], otra de Duchamp”.⁹⁸

El título mismo de la exposición conlleva *marcas* que, como sostiene Verón (*ibid.*), al reconocerlas se transforman en *huellas* de la inscripción de la obra de Bianchedi, en un visible artístico en el cual, criterios, reglas y dominantes de la intertextualidad tienen un papel preponderante.

Seguidamente, incluimos como parte de nuestro doble *corpus* el estudio de los paratextos. Tanto de los discursos de producción, en este caso nos referimos al paratexto y metatexto del propio Duchamp, *La marié e mise par su celibataires, même*; como a los diversos paratextos de los discursos de reconocimiento. Tomando en primer término el texto de Bianchedi “*La Novia-Noria*”, que articulamos conjuntamente con otros discursos de reconocimiento de autores como Octavio Paz, Arthur Schwarz, Juan Antonio Ramírez, José Luis Brea y con nuestro propio discurso de reconocimiento sobre *El Gran Vidrio*.



[Imagen 12] *El Sr. Lafuente*, Remo Bianchedi (2003-2004). Óleo s/ tela, Córdoba.



[Imagen 13] *Fuente*, Marcel Duchamp, (1917). Ready-made, New York.

⁹⁸ Bianchedi, Remo en Molas, Verónica, entrevista, (*ibid.*).



[Imagen 14] *El Gran Vidrio, La novia puesta al desnudo por sus solteros, incluso*. Duchamp, (1915-1923).

Duchamp produce “una obra que no es una obra «de arte»”⁹⁹ en el sentido de estatuto tradicional o para ser más precisos, en el sentido de *obra de arte autónoma y orgánica* (Bürger, *op.cit.*, pp. 100 y ss.). En base a este “sistema Duchamp”, Bianchedi despliega y a la vez inscribe su obra. Por lo tanto, en primer término realizamos una aproximación a las relaciones intertextuales (incluso aquellas más metafóricas) y acto seguido a las conexiones ya alegóricas entre la obra de Marcel Duchamp y la obra de Remo Bianchedi. Observamos ahora dos obras de Bianchedi, cuya referencia intertextual apunta a dos obras importantísimas de Marcel Duchamp. La primera obra de Bianchedi por analizar es *El Sr. Lafuente* (2004), que como ya lo mencionáramos establece su intertexto de *Fuente*, de Marcel Duchamp (1917). La segunda obra de Bianchedi se titula: *Nostalgia sobre Marcel D.* [Imagen 15], cuyo intertexto lo constituye la obra póstuma de Duchamp titulada *Étant Donnés* (1946-1966), [Imagen 16].

⁹⁹ “*Marcel Duchamp: Una obra que no es una obra «de arte»*” tal es el título de la exposición en la Fundación Proa, Buenos Aires (22.11.08-01.02.09), curada por Elena Filipovic (EE.UU.-Bélgica).



[Imagen 15] *Nostalgia sobre Marcel D.*, Bianchedi, (1988).
Dibujo, tinta, collage.
Buenos Aires.

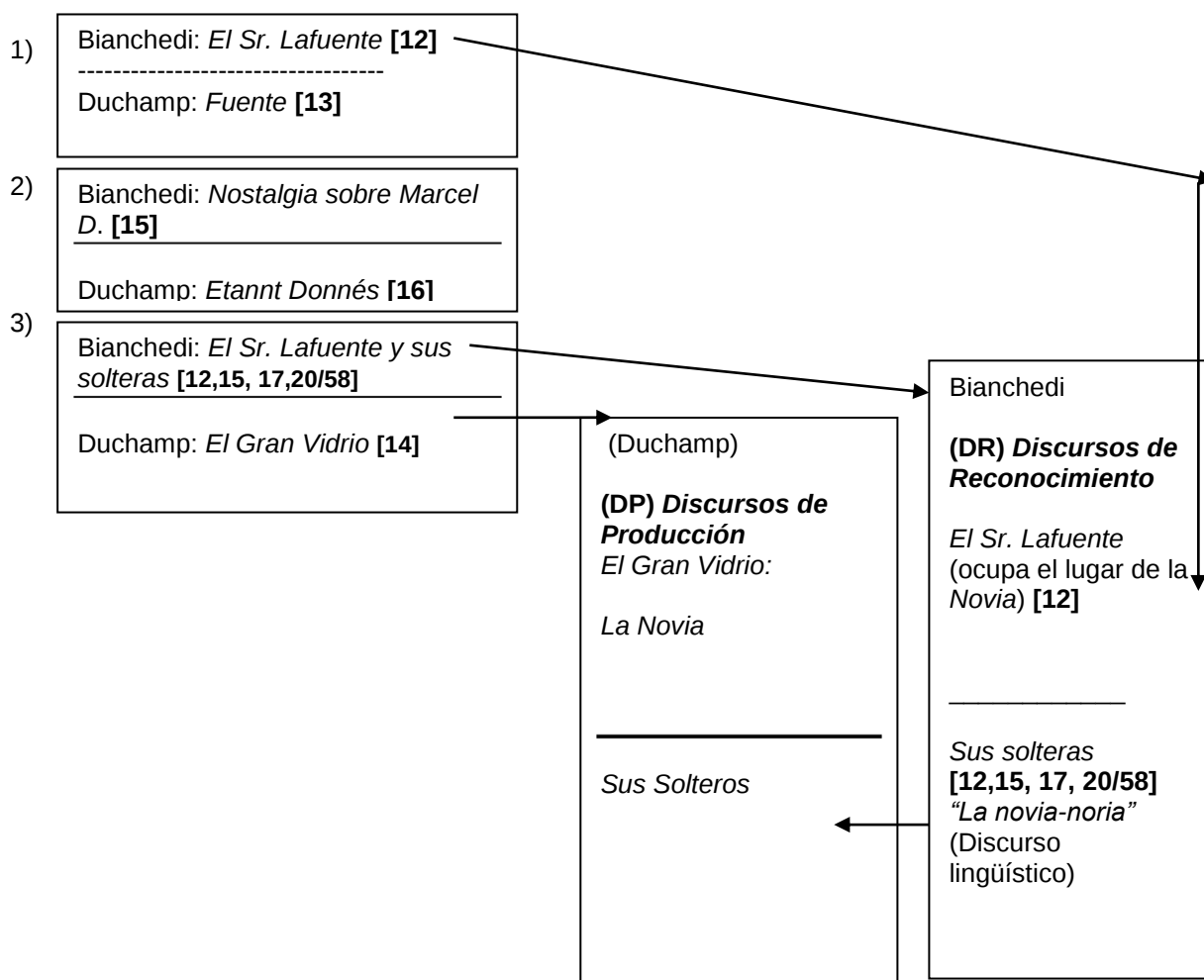


[Imagen 16] *Étan Donnés: 1º. La chute d'eau 2º. Le gaz d'éclairage*, Duchamp (1946-1966). "aproximación desmontable", Nueva York.

La tercera obra de Duchamp que analizamos consiste en el *El Gran Vidrio* y en este caso Bianchedi ya no crea una obra sustituta, ni trabaja con un *apropiaciónismo* directo, en los términos de Brea (*op.cit.*, pp. 51 y ss.) sino que aquí opera otro tipo de intertextualidad/transtextualidad más compleja, menos directa (obra por obra) o "difusa". El *metatexto*, es decir el título de la exposición de Bianchedi es *El Sr. Lafuente y sus solteras*. Por una parte, como ya adelantáramos, *El Sr. Lafuente* de Bianchedi reemplaza a *Fuente* de Duchamp y *las Solteras* de Bianchedi sustituyen a *los solteros* del *Gran Vidrio*. Entiéndase, el tipo de intertextualidad que propone Bianchedi en el caso particular de *El Gran Vidrio* consiste en un conjunto de obras que designa como *solteras* y que constituyen parte fundamental del *corpus* de esta investigación. Prosiguiendo con esta lógica, en un segundo nivel, *el Sr. Lafuente* (como autor modélico, Charaudeau) ocuparía el lugar de la *Novia*, mientras *las solteras* de Bianchedi implican una equivalencia de sentidos con *los solteros* del *Gran Vidrio* de Duchamp.

A continuación mostramos un esquema de la referencia *intertextual-transtextual* de la que hablamos estableciendo así el orden que hemos seleccionado para clasificar e investigar este *corpus* de *solteras*.

4.2.1. Intertextualidad de las obras de Duchamp: *Etant Donnés*, *Fuente* y *El Gran Vidrio* en la obra de Bianchedi: *Nostalgia sobre Marcel D*, *El Sr. Lafuente* y sus solteras



4.2.1. Cuadro N° 5. Intertextualidad de las obras de Duchamp: *Etant Donnés*, *Fuente* y *El Gran Vidrio* en la obra de Bianchedi: *Nostalgia sobre Marcel D*, *El Sr. Lafuente* y sus solteras.

Explicamos ahora algunos de los criterios empleados y la secuencia seguida para organizar y clasificar este *corpus* de obras de Bianchedi del modo que detallamos a continuación:

- 1) Comenzamos por establecer las relaciones intertextuales entre las obras de Bianchedi y de Duchamp, circunscritas al *Sr. Lafuente*.
- 2) Ordenamos las obras de Bianchedi en base a referencias intertextuales particulares respecto de las obras de Duchamp y establecemos la siguiente secuencia:

3)

- | |
|--|
| - <i>Fuente</i> (1917) [13] |
| - <i>Étant Donnés</i> (1946-1966) [16] |
| - <i>El Gran Vidrio</i> (1915-1923) [14] |

4) Este orden no es cronológico respecto de la producción, ni de Duchamp ni del propio Bianchedi, ya que corresponde más bien a una función epistemológica-metodológica. El lector conocedor de la obra de Duchamp se percatará que esta secuencia analítica no se atiene al relato histórico-cronológico, ya que comenzamos analizando *Fuente*, obra temprana y paradigmática (1917), *ready-made* fundacional del género, continuamos con *Étant Donnés* (1946-1966), obra póstuma de Duchamp y concluimos, analizando *El Gran Vidrio* (1915-1923), restaurado en 1936.

5) Antes de proseguir con la secuencia de análisis de las obras es necesario hacer una observación de índole metodológico-epistemológica. Por un lado, hemos registrado la distinción entre *intertextualidad* (Bajtin, Eco) y *transtextualidad* (Calabrese, Génnette, *ibid.*), diferenciando dentro de esta última categoría: *paratexto*, *metatexto*, *architexto* e *hipertexto*. Luego, nos hemos permitido establecer binomio de categorías teóricas, *ad hoc*:

a) *Transtextualidad directa*: es decir aquella que corresponde a una estricta relación de transposición entre discurso de producción, refiriéndose a una obra artística en particular, que constituye la remisión intertextual de un discurso de reconocimiento, que otro autor plasma en una obra específica, una especie de “obra sustituta”, en una relación “de obra a obra”. Por ejemplo, la obra *Sr. Lafuente* (Bianchedi, 2004) constituye un tipo de transtextualidad directa de la obra *Fuente* (Duchamp, 1917).

b) *Transtextualidad difusa*: se trata de aquellas obras cuyo intertexto se remite a características generales de una obra en particular, o inclusive de un artista, movimiento o estilo determinado, pero para lo cual el artista no opera a través de la creación de obras equivalentes o sustitutas. En este caso, la remisión intertextual en los discursos de producción-reconocimiento no se produce “obra por obra”. Por el contrario, el artista produce obras que actúan como discursos de reconocimiento a la manera de “citas”, que remiten al idiolecto de otros artistas, movimientos, estilos

determinados. Por ejemplo, la obra *Shöne Augen, Lindos ojos* (Bianchedi, 2004) cita irónicamente al “universo Duchamp” (Bianchedi, *sic.*) y uno de sus preceptos fundamentales que consiste en la preeminencia de la idea por sobre la pura visualidad en el arte.

6) Ahora bien, retomando la secuencia de análisis propuesta para las obras de Duchamp en relación a la obra de Bianchedi, secuencia que no sigue el orden cronológico de producción ni de Duchamp, ni del propio Bianchedi, sino que por el contrario, sus fundamentos lo son de índole metodológicos, especificamos ¿en qué sentido? Hemos de explicar la conveniencia de hacerlo en un doble sentido o dirección (Bianchedi/Duchamp; Duchamp/Bianchedi).

a) Comenzamos tomando la referencia transtextual a la obra de Duchamp, desde aquellas obras de Bianchedi: *El Sr. Lafuente* y *Nostalgia sobre Marcel D.*, que constituyen obras sustitutas, vale decir remisiones de *transtextualidad directa* de una obra de Duchamp, en este caso *Fuente* y *Étant Donnés* respectivamente, respecto de las cuales Bianchedi realiza un *apropiacionismo directo* (Brea, *ibid.*).

b) Terminamos con aquellas obras de Bianchedi que implican no ya un *apropiacionismo* plasmado en una obra sustituta, sino un tipo de *transtextualidad extentendida o difusa*, de un modo más complejo e indirecto, próximo al *citacionismo* (Brea, *ibid.*) y con ello nos referimos al *Gran Vidrio*.

7) Así mismo, la secuencia propuesta presenta una serie de particularidades

<i>El Sr. Lafuente</i> → <i>Fuente</i>
<i>Nostalgia sobre Marcel D.</i> → <i>Étant Donnés</i>

Además del tipo de *apropiacionismo directo* (de orden más bien alegórico) por parte de Bianchedi, dichas obras presentan como superficie una combinación de diversas materialidades significantes: icónicas, lingüísticas, *et al.*, en las cuales se articulan con elementos metafóricos y metonímicos. El análisis de *Nostalgia sobre Marcel D.*, amerita examinar también una tercera obra de Bianchedi titulada *Schöne Augen (Lindos Ojos)* [Imagen 17], con la cual comparte cierta similitud en sus superficies significantes, estableciéndose una relación doble. Por un lado, en lo que se refiere a la mezcla de materialidades significantes y la combinación de elementos metafóricos y metonímicos, *Schöne Augen (Lindos Ojos)* se emparenta con *Nostalgia sobre*

Marcel D. Por el otro, por el régimen de intertextualidad que Bianchedi establece en este caso, convive con cierto tipo de *intertextualidad/transtextualidad difusa o citacionista*, equivalente a los lazos observables entre *El Gran Vidrio* y la *Novia*. Precisamente *El Gran Vidrio* constituye la tercera obra de Duchamp que estudiamos específicamente y que luego relacionamos con *El Sr. Lafuente y sus solteras* de Bianchedi, cuestión que nos permite, en un segundo nivel de significado, equiparar la relación entre la *Novia* y sus *solteros* de Duchamp y el *Sr. Lafuente y sus solteras* de Bianchedi, tomando como cartografía de la investigación la topografía del *Gran Vidrio*.

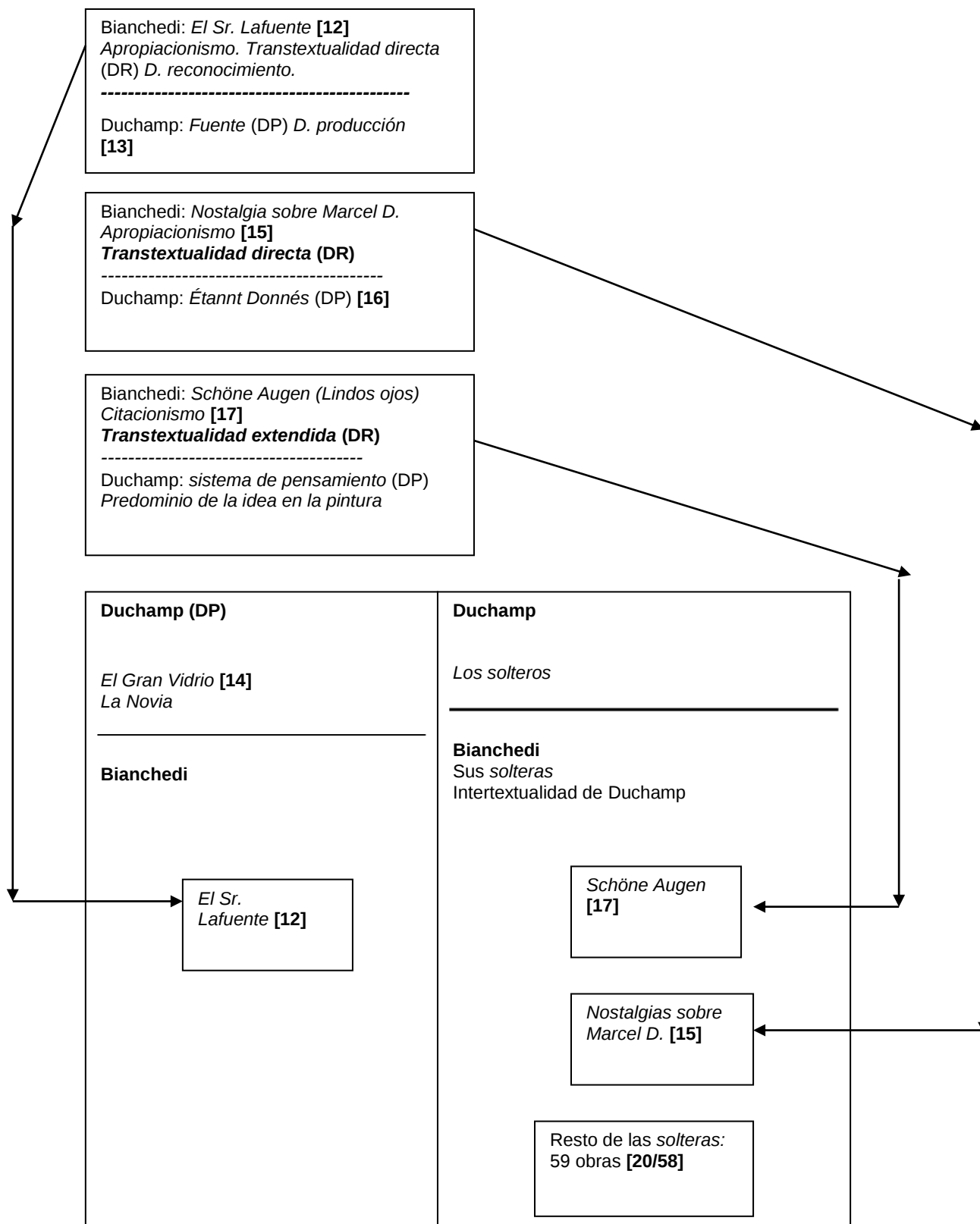


[Imagen 17] *Schöne Augen (Lindos ojos)*, Bianchedi (1988).
Técnica mixta: Dibujo, acuarela, collage sobre hardboard.

7) Al interior de la topografía del *Gran Vidrio*, como modelo analítico y la secuencia de análisis Duchamp-Bianchedi (cuadro 3), la obra de Bianchedi *El Sr. Lafuente* ocupa el lugar de la *Novia*, como soltera protagonista. Luego de analizar *Nostalgia sobre Marcel D.* y *Schöne Augen*, de Bianchedi, incluimos ambas obras como *solteras* del *Gran Vidrio* y con esto concluimos el análisis de la intertextualidad/transtextualidad Bianchedi-Duchamp. Seguidamente, incluimos todo el *corpus* de *solteras*, que si bien operan como los *solteros* del *Gran Vidrio*, remiten intertextual y dialógicamente a otros artistas, pensadores, corrientes estéticas y críticas, que desarrollamos en el transcurso de esta investigación.

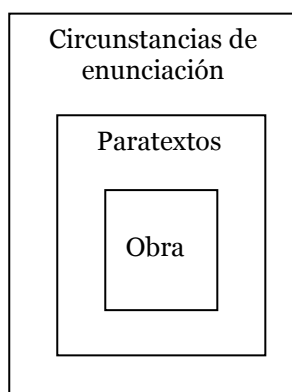
A continuación trazamos un gráfico con el diseño general de la investigación, basado en la topografía del *Gran Vidrio* y allí explicitamos la relación intertextual- transtextual entre Remo Bianchedi y Marcel Duchamp, en base a la cual establecemos la secuencia de análisis de obras y los tipos aproximados de alegorías empleadas por Bianchedi.

4.2.2. Relación intertextual Bianchedi-Duchamp. *El Gran Vidrio* como modelo topográfico de la investigación. Estrategias alegóricas empleadas



4.2.2. Cuadro Nº 6. Relación intertextual Bianchedi-Duchamp. *El Gran Vidrio* como modelo topográfico de la investigación. Estrategias alegóricas empleadas.

8) Nos proponemos llevar a cabo el análisis pormenorizado del *paratexto*, *metatexto*, *architexto* e *hipertexto* de cada obra, distinguiendo a su vez entre sí el metatexto del paratexto.¹⁰⁰ La idea de incorporar los paratextos como parte del análisis de obras, se atiene a considerar la dimensión pragmática de los *discursos artísticos de producción-reconocimiento* de los discursos visuales y/o lingüísticos de Duchamp y Bianchedi respectivamente. Examinamos entonces por una parte, *la obra de arte visual* y por la otra, *sus circunstancias de enunciación*, su co-texto y dentro de ellos, especialmente los *paratextos*.¹⁰¹ Éstos -como hemos venido sosteniendo- son el conjunto de textos, principalmente lingüísticos, que acompañan a la obra de arte. En las *artes visuales*, no podemos considerarlos meramente como co-texto, porque generalmente se trata de un conjunto de textos que no pertenecen al mismo sistema semiótico que las obras.



Recordemos que las *circunstancias de enunciación*, según lo ya descrito, forman parte del “espacio externo” de la obra, relacionado con el mundo del *hacer* y que conjuntamente con el “espacio interno”, textual, integran el circuito del *significar*. Es decir, ambos circuitos: el “espacio externo e interno” configuran dos niveles, el social y el textual, donde se establecen y consolidan los géneros, en el sentido bajtiniano del término (Charaudeau, 2003, *ibid.*). Recordemos también que según Charaudeau, las puestas en escena de los discursos determinan el establecimiento y la reproducción de determinadas circunstancias o condiciones de enunciación, consideradas “exitosas” para el proyecto comunicativo. Por ende, dichas

¹⁰⁰ Según Génnette y Calabrese, el *paratexto* consiste en el aparato que rodea al texto (notas, títulos, subtítulos, párrafos, bibliografía e índice), mientras el *metatexto* es el conjunto de indicaciones metalingüísticas concernientes a los textos citados y al texto en acción (Calabrese, *op.cit.* pp. 33 y SS.). Cabe interrogarse aquí cómo definimos ambas categorías en relación a los textos icónicos y/o pertenecientes a las llamadas *artes visuales*.

¹⁰¹ En el sentido que lo entiende Calabrese (*ibid.*); [cfr. *supra*, II.1.2.].

circunstancias de enunciación son reproducidas y transformadas en prácticas ritualizadas (Eco, *ibid.*; Charaudeau, *ibid.*). Charaudeau denomina esta cuestión como *ritual socio-lingüístico*, en tanto encuentro de ambos circuitos, externo e interno, empírico y modélico, característicos de cada género. En este sentido, nos proponemos atender tanto a (i) los condicionamientos materiales y sociales externos como así también a (ii) los condicionamientos del género discursivo. En el caso de Bianchedi, las superficies significantes de sus obras presentan cierta hibridación entre pintura y dibujo; imagen y texto lingüístico. En definitiva, nos proponemos analizar cómo presiona un circuito sobre otro y cómo son sus modos de coexistencia, líneas de fuerza y tensiones. Por ello, nos proponemos además indagar cuáles son los modos de respuesta del lector empírico, a partir del análisis de los múltiples *discursos de reconocimiento* sobre dicha obra, *corpus* que articularemos con nuestro propio discurso de recepción.

Puntualizamos especialmente la atención en relación al *ritual socio-lingüístico*. Hechos referidos en las *circunstancias de enunciación*, consideradas tanto en el circuito externo, analizando dónde y cómo estas obras de Bianchedi son puestas a circular, como en el circuito interno o plano estrictamente textual. Entiéndase, dentro de estas prácticas ritualizadas indagamos -entre otras cuestiones- las *circunstancias histórico-sociales de enunciación*¹⁰² también en el plano meramente textual, como contenido de dichas obras. Nos referimos a poner de manifiesto cómo algunas series de Bianchedi presentan como contenido de las obras, hechos o momentos claves de la cultura occidental moderna, que actuaron como nodos de inflexión histórica. A saber: *Un fantasma recorre Europa* trata sobre la formulación de la teoría marxista. 1938. *Kristallnacht*, *La noche de los cristales*, marca el inicio del holocausto judío, mientras que la serie *Castillo Immendorf* versa sobre la quema de obras consideradas “*arte degenerado*” por el nazismo durante la segunda Guerra Mundial.¹⁰³ Sin duda, la recuperación de estos contextos de enunciación como significado de las obras, se relacionan con un posicionamiento del artista a través del ejercicio de la memoria histórica, como elemento significativo configurante de

¹⁰² Denotada o connotadamente enunciados en dichas obras. Cap. IV “*Denotación y connotación*” en Barthes (1964, pp. 63).

¹⁰³ En el caso de las dos últimas series de Bianchedi aquí descritas, se reconstruye una noción de historia, en general signada por acontecimientos trágicos. Tal y como lo describiera Benjamin en *El Ángel de la Historia* (Benjamin, 1973, Tesis 9) pintado por Paul Klee.

subjetividad/es contemporánea/s.

Una vez analizadas las circunstancias de enunciación, tanto en el “circuito interno”, es decir en el plano meramente textual, como en el “circuito externo”, en sus modos de circulación y por último, en los modos de interacción de ambos circuitos como *rituales socio-lingüísticos*, avanzamos sobre el estudio específico de los paratextos y metatextos. Según lo descrito con anterioridad, los *paratextos* comprenden en general el aparato que rodea al texto (notas, títulos, subtítulos)¹⁰⁴, mientras el *metatexto* es el conjunto de indicaciones metalingüísticas concernientes a los textos citados y al texto en acción. Los metatextos que analizamos se denominan de manera homónima a las obras. En nuestro caso, constituyen una fuente imprescindible para el estudio tanto de la obra de Bianchedi como de Duchamp.¹⁰⁵ Ya que allí ambos autores explicitan sus respectivas poéticas y sus modos y/o medios de producción.¹⁰⁶ Tomando a Duchamp, éste publica sus *Notas* en la *Caja Verde*, titulada de manera homónima al *Gran Vidrio: La marié mise à un par ses célibataires, même La Novia puesta al desnudo por sus solteros, incluso* (1934) [Imagen 18].¹⁰⁷ La *Caja Verde* contiene además en las primeras líneas de sus notas-prefacio un texto que reza: «*Étant donnés: 1º. La chute d'eau, 2º. Le gaz d'éclairage.*»¹⁰⁸ Estas *Notas* de la *Caja Verde* actúan como metatexto o bien como obra paralela, especie de *ready-made* propedéutico y a la vez como prescripción poética y refracción analítica de sus correspondientes obras, como formando parte de una compleja constelación.

Por su parte Bianchedi publica un texto puramente lingüístico -sin imágenes-, titulado *El Sr. Lafuente y sus solteras* [Imagen 19].¹⁰⁹ Ambos textos: las *Notas* de la *Caja Verde* (Duchamp, 1934) en tanto discurso de producción y como *metatexto* de la obra

¹⁰⁴ Que encontramos habitualmente en catálogos de las exposiciones. Ya que en muchos casos los paratextos son realizados por el propio artista o por un crítico que lo promueve, tomamos como criterio considerarlos como discursos de producción.

¹⁰⁵ Para el estudio de Bianchedi y Duchamp en tanto autores modélicos y empíricos.

¹⁰⁶ “Modos de producción” en el sentido que lo entiende Williams, 1980. “Medios de producción” en el sentido que lo entiende el propio Bianchedi: «volver a ser el “propietario” de mi propio ¿medio de producción?» (Bianchedi, *op.cit.*, pp. 27, Nota 05.10.2001).

¹⁰⁷ Cfr. como ambas producciones, *El Gran Vidrio* y las *Notas* de la *Caja Verde* comparten el mismo título: *La marié mise à un par ses célibataires, même* y obsérvese cómo estas *Notas* de la *Caja Verde* pueden ser consideradas como *metatexto* del *Gran Vidrio*, o bien como dos obras que se complementan y a la vez se inhiben mutuamente (cfr. *infra*, IV.8.1.2.).

¹⁰⁸ (Datos: 1º. La cascada 2º. La luz de gas); [cfr. *infra*, IV.6.].

¹⁰⁹ Ex profeso, la elección de Bianchedi de publicar un texto sin imágenes y sólo con textos lingüísticos se basa en los preceptos formulados por Wittgenstein, de tomar la palabra como una imagen (cfr. *infra*, V. 12.2.3.).

homónima, como así también *El Sr. Lafuente y sus solteras* (Bianchedi, 2005) como discurso de reconocimiento y a su vez como metatexto de la obra homónima, se constituyen en parte de nuestro *corpus* de textos escritos y publicados por ambos autores. Textos/metatextos que pondremos en relación, a los fines de reconstruir la *red de relaciones interdiscursivas*.¹¹⁰



[Imagen 18] *La mariée mise à un par ses célibataires, Même*, (Notas de la Caja Verde), Duchamp (1934).



[Imagen 19] *El Sr. Lafuente y sus solteras*, Bianchedi, (2005). Ediciones 0351, Córdoba.

El texto lingüístico de Bianchedi, *El Sr. Lafuente y sus solteras* (2005) consiste en una selección de textos de los siguientes cuadernos, que detallamos a continuación:

1. "Cuaderno J. James", 1978, Kassel.
2. "Besprechnung, o el islero de Ipacarai", 1981, Kassel-Madrid.
3. "El mar, la llegada", 1982/1984, Madrid-Buenos Aires.
4. "Cuaderno argentino", 1986, Buenos Aires.
5. "El secreto consiste en tener secretos", 1989, Buenos Aires.
6. "Cuaderno cuadriculado", 1986/1989, Buenos Aires.
7. "En el Planeta de los simios", 1989/1990, Buenos Aires- Cruz Chica.
8. "When Remo wept", cuaderno de análisis", 1999, Cruz Chica.
9. "Escritos", 1997/2000, Cruz Chica.
10. "Por siempre en el corazón", 2001, Cruz Chica-Buenos Aires (sin terminar).
11. "Final de milenio, principio de milenio", 2001, Cruz Chica.

¹¹⁰ En el sentido que lo entiende Verón, *ibid*.

12. *"Cuaderno Wittgenstein: gramática de profundidad"*, 2003, Buenos Aires-Cruz Chica.

13. *"Cuaderno Negro"*, 2003/ 2004, Buenos Aires-Cruz Chica-Buenos Aires.

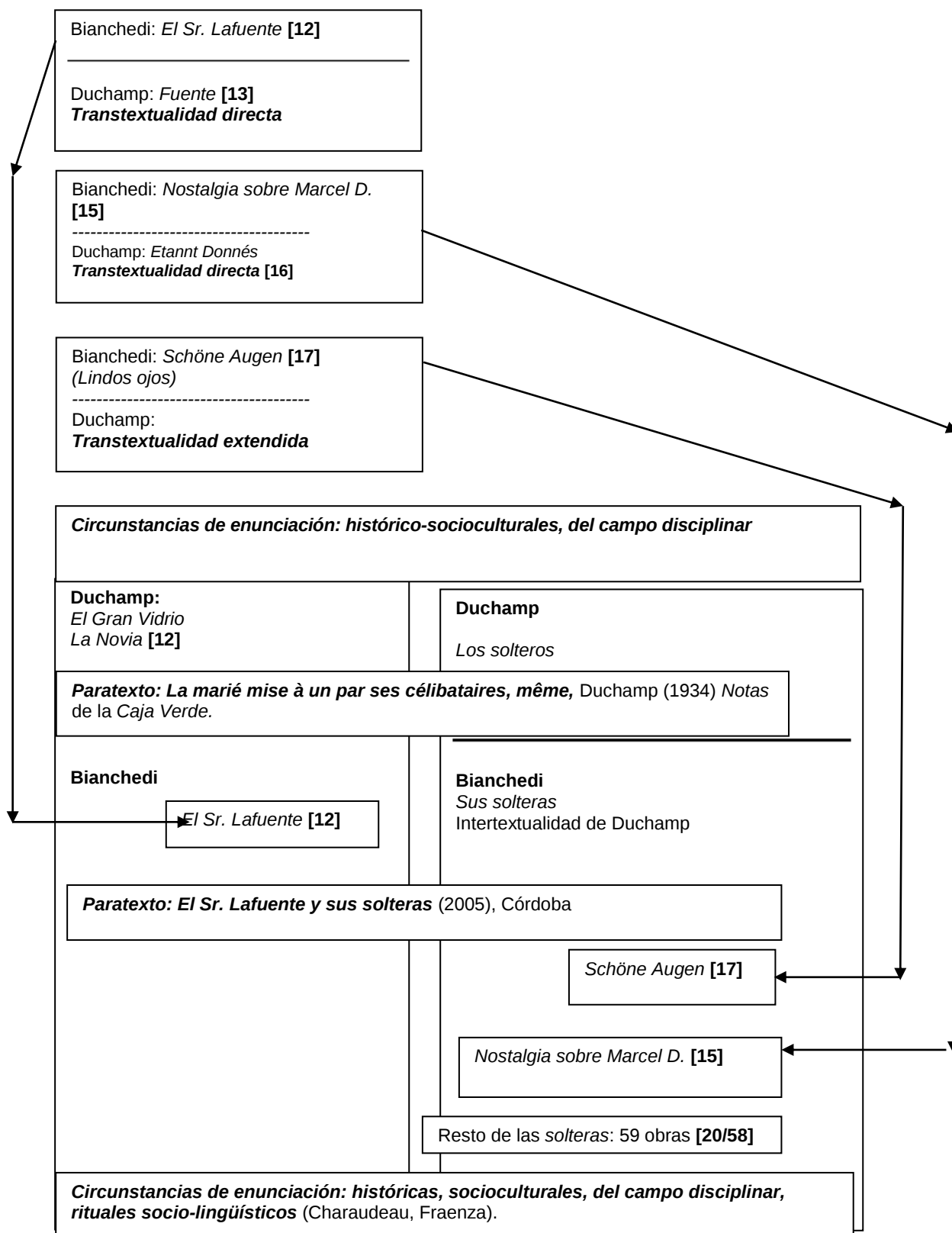
14. *"Cuaderno blanco"*, 2004, Buenos Aires-Cruz Chica.

Bianchedi señala: "El orden de aparición de los textos no es cronológico" y además recalca: «Todos los textos en "bastardilla" son de Ludwig Wittgenstein» (Bianchedi, *op.cit.*, pp. 13-14). Bianchedi establece un diálogo con Wittgenstein a lo largo de todo su libro, a través de citas textuales, formulación de interrogantes e hipótesis breves, que versan sobre el lenguaje como la totalidad de las proposiciones (*Sätze*) y su relación con la figura (*Bild*) en el lenguaje, como aquello que posibilita la representación (*Vertretung*) de un estado de cosas en el espacio lógico.¹¹¹ El texto *El Sr. Lafuente y sus solteras* exponen la génesis y el diseño de algunas series y sus obras, a la vez que explicita su construcción poética. Cuestión que nos aporta elementos para una lectura precisa, que desambigua los contenidos posibles de la obra. A su vez este texto aporta datos sobre el montaje, en el sentido meramente expositivo del término, como así también reflexiones sobre la naturaleza de la imagen pictórica.

A continuación, el cuadro N° 7, refuerza lo ya sintetizado en los cuadros N° 5 y 6 sobre las relaciones intertextuales y dialógicas Bianchedi-Duchamp, completando el análisis de las obras en su dimensión pragmática. Incluyendo el estudio y la puesta en relación de los paratextos con las obras ya mencionadas, atravesadas y construidas por sus circunstancias de enunciación.

¹¹¹ Molina, Manuel, "Arte, lenguaje y mimesis. La función del lenguaje en la serie de Joseph Kosuth *"Titled (Art as Idea [as Idea])"*", inédito, 2009 (*cfr. infra*, IV.12.2.3.).

4.2.3. Transtextualidad de las obras de Duchamp *Étant Donnés*, *Fuente* y *El Gran Vidrio* en la obra de Bianchedi *Nostalgia sobre Marcel D*, *El Sr. Lafuente* y sus solteras. Estrategias alegóricas empleadas



4.2.3. Cuadro N° 7. *Transtextualidad de las obras de Duchamp *Étant Donnés*, *Fuente* y *El Gran Vidrio* en la obra de Bianchedi *Nostalgia sobre Marcel D*, *El Sr. Lafuente* y sus solteras. Estrategias alegóricas empleadas.*

9) Prosiguiendo con esta modalidad de *transtextualidad extendida* y retomando las fugas de sentido observadas en el transcurso de esta Tesis,¹¹² tal y como fuese ya descrito adoptamos al *Gran Vidrio* como modelo topográfico de la investigación, donde organizamos este doble *corpus*. Indagando sobre este modelo metodológico, cabe interrogarse sobre las obras de Bianchedi, tanto en sus remisiones y *tipologías transtextuales* empleadas: *directa o difusa*. Además, reflexionamos en qué categorías podrían subsumirse este *corpus* de obras, en relación a la clasificación o multiplicación esbozada por Umberto Eco, en la que propone una variedad de Interpretantes, basado en el modelo de signo triádico de Peirce.¹¹³ Para Peirce (1931) un Interpretante es: 1) Lo que el signo produce en la mente del intérprete, es decir, otro signo. 2) La intensión del Representamen, es decir, su idea o función. 3) Otra representación referida al mismo objeto (Peirce en Fraenza, *op.cit*, pp. 345). A su vez, el Interpretante adquiere múltiples formas, que Eco enumera como una serie de posibilidades: a) El equivalente del signo en otro sistema semiótico. b) Una definición científica o una definición ingenua en los términos del propio sistema. c) La traducción de un término de un sistema a otro. d) La sustitución de la sinonimia e) Una asociación emotiva que adquiera el valor de connotación fija (Eco, 1975). Estas cuestiones serán discutidas en el análisis particular de cada obra y constituye un problema a resolver: ¿qué clase de Interpretante actuaría cada obra de Bianchedi (respecto de su representamen en Duchamp) según este sistema de relaciones propuestas por Eco? Interrogante que implica una problemática de agudo discernimiento, que intentaremos seguir y dilucidar en el transcurso de la investigación.

Luego del análisis particularizado de las obras y de realizado el cruce de ambos *corpus*, arribaremos a la identificación de ciertos nodos temáticos y pragmáticos recurrentes en la obra de Bianchedi¹¹⁴, reconstruyendo su red de relaciones interdiscursivas.¹¹⁵ Red que además nos permitirá establecer un recorrido de los sentidos propuestos por el artista -en tanto autor modélico y/o empírico-, en relación, entre otros temas significativos, a la “*naturaleza de la imagen*” (Bianchedi, *op.cit.*, pp.

¹¹² Como *discurso de reconocimiento*.

¹¹³ Es decir: tomando la tríada de Peirce, que designa el signo como constituido de un *Interpretante*, un *Representamen* y un *Objeto* (Fraenza en Peirce, 2001, pp. 345).

¹¹⁴ Nodos o núcleos temáticos desarrollados y retomados por Bianchedi a lo largo del tiempo.

¹¹⁵ En el sentido que lo entienden Eco, Verón.

22, Nota 22.05.03).

10) Criterios para la segmentación y clasificación del *corpus* del resto de obras *solteras*, que no remiten directamente a Duchamp. Proseguimos con la clasificación y segmentación de nuestro *corpus* de obras plásticas, en cruce permanente con el *corpus* textual de Duchamp y del propio Bianchedi. Una vez examinado y de alguna manera agotado el análisis de relaciones inter/transtextuales y alegóricas Bianchedi-Duchamp, avanzamos con el estudio del resto de obras *solteras*. Obras cuya característica común, tal y como ya lo hemos descrito, consiste en constituirse en una serie de discursos de reconocimiento,¹¹⁶ que remiten a otros artistas, filósofos y líneas de pensamiento crítico y estético de la historia del arte y de la cultura moderna y contemporánea. A continuación clasificamos las obras *solteras* en base a determinados criterios, a saber:

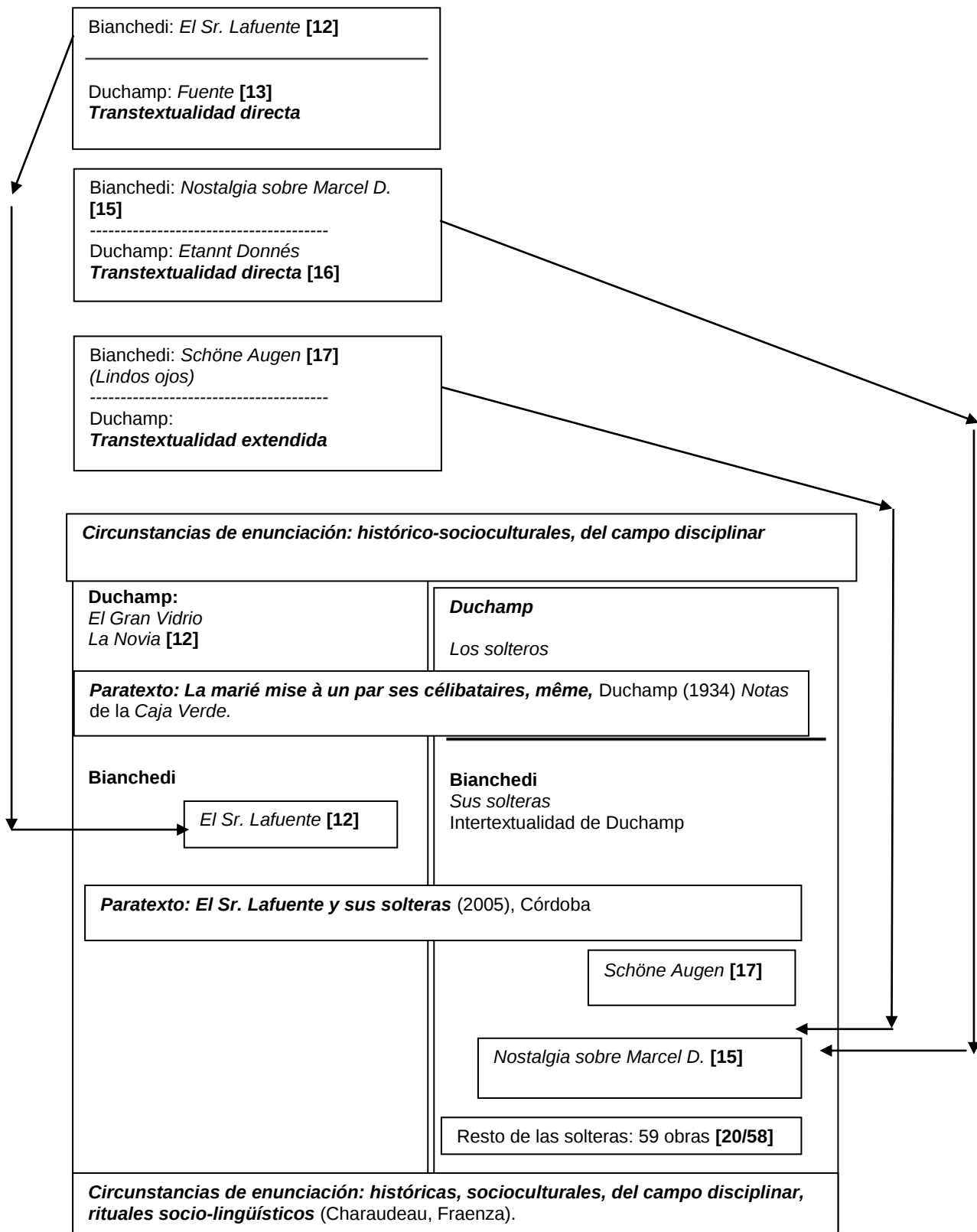
- a) Cierta ordenamiento más o menos cronológico de producción de Bianchedi.
- b) La pertinencia a series temáticas planteadas por el autor
- c) Las superficies o materialidades significantes que presentan las obras: en líneas generales visuales y/o lingüísticas.

A los fines operativos y atendiendo a la segmentación y organización del *corpus*, clasificamos dichas obras con números romanos de II en adelante.

Seguidamente delineamos brevemente las características generales de las superficies significantes y contenidos de cada serie o de obras particulares que actúan como nodos isotópicos. Realizamos un cuadro de *solteras* en base a este primer esbozo de clasificación de obras y a *posteriori* realizamos el análisis pormenorizado de dichas obras, comenzando por *El Sr. Lafuente* y las pinturas anteriormente descritas, que remiten, como ya explicáramos, a Marcel Duchamp.

¹¹⁶ En el sentido que lo entienden Eco, Verón.

4.2.4. Diseño de la investigación en base a la topografía del *Gran Vidrio*. Primera clasificación de la totalidad de *solteras*, intertextualidad y tipos de alegorías



Bianchedi: <i>Sr. La fuente y sus solteras</i> [12]	Bianchedi: <i>Sus solteras</i> 59 obras solteras, que no remiten directamente a Duchamp, II a XII [20/50] II) Obra temprana (1965-1976) (4 obras) [20, 21, 22 y 23] III) <i>El bar</i> (1980) (2 obras) [24 y 25] IV) <i>Serie Constelaciones</i> (1990) (24 obras) [26, 27, 28 y 29] V) <i>Un fantasma recorre Europa</i> (4 obras) obra "cabeza de serie" [30, 31, 32 y 33] VI) 1938, <i>Kristallnacht</i> 1938, <i>La noche de los cristales</i> (1993-20003) (1 obra) [34] VII) <i>Castillo Immendorf</i> (1989-2004) (12 obras y vistas generales) [35 al 47] VIII) <i>Niños</i> (2003) (3 obras) [48 al 50] IX) <i>Frustrado retrato de A.R.</i> (2003) (1 obra) [51] X) <i>Portada de libros</i> (2003) (3 obras) [52, 53 y 54] XI) <i>Carteles: la Palabra como objeto pictórico</i> (3 obras y vista general) [55 al 57] XII) <i>Había una vez...</i> (2003) (1 obra) [58]
<i>Circunstancias de enunciación: rituales socio-lingüísticos del campo disciplinar</i> (Charaudeau, Fraenza).	

4.2.4. Cuadro Nº 8. Diseño de la investigación en base a la topografía del *Gran Vidrio*. Primera clasificación de la totalidad de *solteras*, intertextualidad y tipos de alegorías.

II) *Obra temprana* (1965/1976) Hemos designado de este modo un pequeño grupo de obras que no constituyen entre sí una serie determinada. Más bien el criterio de agrupamiento está basado en la cronología de producción de las mismas. Estas obras datan de un periodo temprano, que concluye en 1976, año del golpe militar en Argentina y del exilio de Bianchedi del país. Integran esta sección: *Sin título 1* [Imagen 20] dibujo de tinta sobre papel, *Papeles del destierro*, [Imagen 21], *Romper el lienzo* (1975-76) [Imagen 22] y *Sin título 2*, [Imagen 23] dibujo de tinta sobre papel (4 obras).



[Imagen 20] *Sin título N° 1*, Bianchedi (1965). Dibujo sobre papel



[Imagen 21] *Papeles del destierro*, Bianchedi. Dibujo a tinta sobre papel.



[Imagen 22] *Romper el lienzo (exilio)* Bianchedi, (1975/76). Lápiz y tinta sobre papel.



[Imagen 23] *Sin título N° 2*, Bianchedi. (1975/76).

III) *El bar* (circa 1980). Título atribuido por el autor a dos pinturas, que formaron parte de una serie expuesta durante la década del 80. Las pinturas remiten intertextualmente a la obra *Hombre en un café* (Juan Gris, 1912). Así mismo, la figura del *Hombre en el bar* es un motivo recurrente en la cultura rioplatense, presente en múltiples géneros secundarios, tanto en la literatura como en la música urbana, formando parte de las “representaciones sociales,”¹¹⁷ que refractan¹¹⁸ cierta construcción cultural de identidad porteña.¹¹⁹ Sin embargo, el tema¹²⁰ subyacente de esta obra de Bianchedi, trata sobre la corriente filosófica de pensamiento y crítica literaria llamada *deconstruccionismo*,¹²¹ cuyo máximo exponente es el escritor Jacques Derrida. Bianchedi intenta poner en acto a través de esta serie, ciertos aspectos del *deconstruccionismo* y de la categoría de *diferencia*.¹²² Para ello retoma esta obra de Juan Gris, realizando una síntesis cromática y formal de colores planos y saturados. Luego divide en cuatro la imagen y la recompone, otorgándole un nuevo ordenamiento azaroso [Imágenes 24 y 25] (2 obras).



[Imágenes 24 y 25] *El bar*, Bianchedi (1980).
Témpera sobre cartón y barniz

¹¹⁷ “Representaciones sociales como producción de sentido”, tal como lo entiende Verón (*op.cit.* pp. 124 y ss.).

¹¹⁸ Refracta en el sentido que lo entienden Bajtín, (*ibid.*); Benjamin, (*ibid.*). Cuestión que hace referencia a las primeras críticas planteadas por ambos autores -en diversos contextos- al marxismo ortodoxo y a la teoría del reflejo en la relación *base-superestructura* (*cfr. supra*, II.1.1.).

¹¹⁹ *Cfr.* sólo a modo de ejemplo, el legendario tango *Cafetín de Buenos Aires*, con música de Mariano Mores y letra de Enrique Santos Discépolo. Fue estrenado por la cantante Tania (esposa de Discépolo) en 1948, con repertorio de Aníbal Troilo y de su cantor Edmundo Rivero.

¹²⁰ *Cfr.* la diferencia entre *tema* y *motivo* en Gómez Molina (2000).

¹²¹ Derrida demuestra cómo todo concepto está configurado por una serie de procesos históricos y acumulaciones metafóricas -de ahí el nombre de deconstrucción-, mostrando que lo claro y evidente dista de serlo, puesto que los útiles de la conciencia de lo verdadero en-sí son históricos, relativos y sometidos a las paradojas de las figuras retóricas de las metáforas y metonimias.

¹²² Derrida entiende que la significación de un texto es el resultado de las palabras empleadas, ya que no las referencia a las cosas que representan, sino que trabaja en *creux* cada sentido de cada uno de los vocablos que ella opone, de una manera análoga a la significación diferencial saussuriana en lingüística. Para marcar el carácter activo de esta diferencia, Derrida sugiere el término de *differance*, “diferancia”, suerte de palabra baúl, que combina *diferencia* y participio presente del verbo *diferir*. En otras palabras, las diferentes significaciones de un texto pueden ser descubiertas descomponiendo la estructura del lenguaje dentro del cual está redactado (Derrida en Potel, 2009; Derrida en Brea, 2007).

IV) Serie *Constelaciones* (1990). Título con el cual el artista designa un conjunto de pinturas abstractas, realizadas con sellos circulares, salpicados, rayados, de carácter lírico. En esta serie aparece una cierta remisión al juego gestual propio del *informalismo*, donde la composición se construye en base a ritmos y recurrencias formales, en configuraciones que evocan constelaciones (24 obras) [Imágenes 26, 27 y 28]. Además, en el montaje (en el sentido meramente expositivo del término) de la ya mencionada muestra *El Sr. Lafuente y sus solteras*, estas obras están dispuestas en líneas horizontales y verticales que de algún modo “enmarcan” la obra *El Sr. Lafuente* –que ocupa un lugar central y protagonista-, componiendo en conjunto una especie de constelación [Imagen 29].



[Imágenes 26, 27 y 28] *Constelaciones*,
Bianchedi (1990).
Papeles de colores. tapas. lavandina.



[Imagen 29] *El Sr. Lafuente y Constelaciones*,
montaje exposición Centro Cultural
España- Córdoba (2004).

V) Serie *Un fantasma recorre Europa* (2003).¹²³ Bianchedi realiza esta serie con la «Idea (de) = “ilustrar” el manifiesto del partido comunista de Marx y Engels» (Bianchedi, 2005, pp. 55).¹²⁴ De hecho, en esta serie Bianchedi cita la frase inaugural de *El Capital*: “Un fantasma recorre Europa, el fantasma del comunismo...” (Marx y Engels, 1948).¹²⁵ En lo que respecta al plano del contenido, el autor trata en dichas obras la teoría marxista y sus contextos originarios de enunciación. Como así también sus impactos histórico-político-económicos,¹²⁶ tales como: la revolución

¹²³ Título de serie atribuido por el artista.

¹²⁴ “*Manifiesto del partido comunista, Londres, 1848*” (Marx en Bianchedi, *op.cit.*, pp. 55).

¹²⁵ “*Un fantasma recorre Europa: el fantasma del comunismo*. Todas las fuerzas de la vieja Europa se han unido en santa cruzada para acosar a ese fantasma: el Papa y el zar, Metternich y Guizot, los radicales franceses y los polizontes alemanes. ¿Qué partido de oposición no ha sido motejado de comunista por sus adversarios en el Poder? ¿Qué partido de oposición, a su vez, no ha lanzado, tanto a los representantes más avanzados de la oposición como a sus enemigos reaccionarios, el epíteto zahiriente de comunista?” (Marx y Engels, 2008, pp. 80).

¹²⁶ (Bianchedi, *op.cit.*, pp. 35 y 55-56).

bolchevique en Rusia, la lucha por la instalación del marxismo en Alemania y el posterior advenimiento del Partido Social de los Trabajadores.¹²⁷ Bianchedi hace referencia ya en el siglo XX a la crisis mundial de la década del 30', a la problemática social del desempleo y de la inflación, como condiciones que propiciaron el advenimiento del nazismo en Alemania y el posterior estallido de la Segunda Guerra Mundial. Integran esta serie una obra homónima “cabeza de serie” titulada *Un fantasma recorre Europa* (2003) [Imagen 30], *Desocupación* (2003) [Imagen 31], Sin título (2003) [Imagen 32] y *Der Zug kommt um 1Uhr an* (*El tren llega a la una*) [Imagen 33], (4 obras).



[Imagen 30] *Un fantasma recorre Europa*, Bianchedi (2003).



[Imagen 31] *Desocupación*, Bianchedi (2003).



[Imagen 32] *Sin título N° 3*, Bianchedi (sin año). Óleo sobre tabla.



[Imagen 33] *Der Zug kommt um 1 Uhr an*, (*El tren llega a la una*), (Bianchedi, 2003). Óleo sobre tabla.

¹²⁷ Cfr. el desarrollo de estos contenidos en el video titulado “Remo Bianchedi. Arqueólogo de la memoria”, entrevista a Remo Bianchedi por Fabiola de la Precilla, duración 38 minutos, inédito, 2006.

VI) Serie *Kristallnacht, 1938. La noche de los cristales* (1993).¹²⁸ Continuando con las significaciones de las obras, Bianchedi incluye en esta exposición una obra proveniente de la serie *Kristallnacht. 1938 La noche de los cristales (rotos)*. Esta serie hace referencia al hecho histórico del “ataque perpetrados por las hordas nacionalsocialistas contra los judíos alemanes y austríacos, la noche del 9 de noviembre de 1938” (Kapszuck, Bianchedi, 2003).¹²⁹ Este hecho fue el primer acto manifiesto de una secuencia de secuestros, destrucción y exterminio, a partir del cual el nazismo creó las condiciones para el holocausto.¹³⁰ Esta serie -que consideramos como nodo temático de contenido-, fue reelaborada y expuesta por Bianchedi en el año 2003. La exposición estaba integrada por ochenta y siete retratos anónimos de las víctimas del holocausto judío. El montaje de las pinturas conformaba una instalación, iluminada con velas a modo de ritual, como en un *Kadish*.¹³¹ Simultáneamente, se publica el libro *Kristallnacht, un rostro un hombre*, con textos de Elio Kapszuck y pinturas de Bianchedi, en el Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.¹³² Los autores advierten, que esta publicación no se trata de un libro de arte sino de un “libro de memoria”. La pintura que integra nuestro *corpus*, designada por Bianchedi como “cabeza de serie” se titula de manera homónima: *Kristallnacht, la noche de los cristales rotos, 1938* (Bianchedi, 2003) [Imagen 34] (1 obra).

¹²⁸ La serie titulada por el artista “1938. *La noche de los cristales*” (Bianchedi, 1993-2003) fue expuesta por primera vez en 1993 en el Centro Cultural Recoleta. Cfr. el catálogo de la exposición *la mariée mise à nu y el regreso del Sr. Lafuente, incluso*. Belén Dezzi-Remo Bianchedi (2007) instalación, Galería Espacio Centro, Córdoba.

¹²⁹ Elio Kapszuck, textos, Remo Bianchedi, imágenes (2003) *Kristallnacht, un rostro, un hombre*. Idea, dirección general y prólogo de Elio Kapszuck, sobre una instalación de Remo Bianchedi, EK Producción & Cultura, Buenos Aires, Argentina.

¹³⁰ “A partir de este momento, los nazis fueron creando las condiciones que llevaron más adelante al holocausto. Fue el comienzo del fin” (Kapszuck, *ibid.*).

¹³¹ *Kadish*: plegaria de alabanza a Dios en idioma arameo. El *Kadish latom* o *Kadish* de duelo es recitado a la bendita memoria de los fallecidos (Kapszuck, *ibid.*).

¹³² (Bianchedi y Kapszuck, *ibid.*).



[Imagen 34] *Kristallnacht (La noche de los cristales)*
Bianchedi (2003). Óleo sobre tabla.

VII) Serie *Castillo Immendorf, 1945* [*Schloß Immendorf*], (Bianchedi, 2004). Prosiguiendo con la significación de las series de obras delimitadas por el autor, *La noche de los cristales* indica -según lo ya descrito-, un momento de inflexión entre los procesos socio-históricos de las décadas del 20' y 30', como “*la antesala del infierno*” (Kapszuk, *ibid.*), la explosión de la segunda Guerra Mundial y del holocausto judío. *Castillo Immendorf, 1945* (Bianchedi, 2004) constituye “una pequeña obra de cámara, una serie de pequeñas tablas sin discriminación de cantidad” (Bianchedi, *op.cit.*, pp. 27).¹³³ Esta serie alude a un grupo de obras realizadas por el pintor austríaco Gustav Klimt. Se trata de un conjunto de trece obras, que son adquiridas por su principal comitente, el comerciante judío-austríaco August Lederer. Cuya colección está integrada, además por numerosas obras del Renacimiento.

Por otra parte, hacia 1937 el Nacional Socialismo organiza en Munich la exposición llamada *Entartete Kunst (Arte degenerado)*, donde se ridiculiza las obras de los autores más representativos de la vanguardia histórica, entre ellos Kandinsky, Kirchner, Franz Mark, Chagall, Ernst, Klee, Munch, Nolde, *et. al.* En este sentido es importante destacar, que la posición del nazismo respecto a la obra de Klimt tiene otro matiz diferente, ambivalente, al menos en Austria. Hacia 1938 Hitler invade

¹³³ 6.8.03 Pequeña ‘obra de cámara’: “El Castillo Immendorf, 1945” (Bianchedi, *ídem*, pp. 27). Cfr. además las anotaciones del 22.8.03 “Cabezas de series:

1. naturaleza reducida a figura-fondo, sin pasos intermedios.
2. portadas de libros que vaya leyendo durante la producción de la exposición del 21.5.2004.
3. castillo immendorf, 1945.
4. vistas de objetos ‘indiferentes’ invertidos (ejemplo: ventana ‘realista’ que se abre al revés).
5. carteles: la palabra como “objeto pictórico”.

las “pinturas religiosas”, pinturas con movimiento

Austria y allí confisca numerosas bibliotecas y pinacotecas privadas, entre ellas la colección Lederer. Pinacoteca que pasa a formar parte del patrimonio artístico del Tercer Reich. En este mismo año, el régimen se ocupa de la conservación de las colecciones confiscadas y de las pinacotecas estatales. Resguardando las obras artísticas en sitios tales como castillos o minas abandonadas, para protegerlas de los ataques aéreos aliados.

En 1943 el régimen Nacional Socialista organiza una exposición de Klimt en Viena, donde es reconocido como una de las figuras más relevantes de las bellas artes austríacas. Posteriormente, las obras de Klimt pertenecientes –otora- a la colección Lederer son trasladadas al Castillo Immendorf (*Schloß Immendorf*), precisamente en *Niederösterreich*, a unos pocos kilómetros de Viena. Allí el 7 de mayo de 1945, un día antes de la victoria oficial de los aliados, dichas obras son incineradas.

Con la Serie *Castillo Immendorf* (1945) Bianchedi dedica un capítulo especial a obras que remiten en tanto formas de la expresión y su relación a formas del contenido,¹³⁴ a través de *marcas y huellas*¹³⁵ estilísticas e icónicas al idiolecto de Gustav Klimt. Tal como fuera descrito, trece obras de Klimt fueron destruidas en dicho trágico y barbárico acontecimiento.¹³⁶ Integran esta serie de obras de Bianchedi: pintura “Cabeza de serie, *Castillo Immendorf*” (Bianchedi, 2005, pp. 49) [Imagen 35] y *Entartete Kunst, arte degenerado* (Bianchedi, 2005)¹³⁷ [Imagen 36]. Además, nos hemos permitido numerar el resto de las obras sin título de la serie, tomando como referente algunas frases transcritas en sus superficies significantes. Asignando a cada obra una frase específica que agregamos a modo de subtítulo.¹³⁸ Cuestión que nos resulta de utilidad en la identificación y clasificación de nuestro *corpus*. Las obras de Bianchedi que integran esta serie son las siguientes: *Sin título N° 4 (Immendorf)* [Imagen 37]; *Sin título N° 5 (Aquello de lo que soy excedido)*

¹³⁴ Forma de la expresión y su relación con la forma del contenido, en el sentido que lo entiende Hjemlev.

¹³⁵ En el sentido que lo entienden Eco, Verón.

¹³⁶ Cabe mencionar sólo a modo de ejemplo algunas obras de Klimt fueron quemadas en 1945 en el Castillo Immendorf. Tales como: *La música II* (Klimt, 1898), *Schubert al piano* (Klimt, 1899), *Filosofía*, composición definitiva (Klimt, 1907), *Medicina*, composición definitiva, (Klimt, 1907), *et al.*

¹³⁷ 2.10.01 “Entartete Kunst”: una serie de pequeñas tablas, sin discriminación de cantidad: una cantidad no-específica. */Pintar en secreto. /Decir que “no pinto”* (Bianchedi, 2005, pp. 20).

¹³⁸ Agregamos las frases escritas de cada obra -entre paréntesis- cuestión que facilita su registro y clasificación. Esta operación no se repite en la totalidad de obras sin título, ya que algunas están plagadas de textos, mientras otras obras presentan superficies significantes constituidas sólo por imágenes.

[Imagen 38]; *Sin título N° 6* [Imagen 39]; *Sin título N° 7 (Acecha la muerte)*, (2005) [Imagen 40]; *Sin título N° 8 (El FUEGO, La ley del amor)*, (2005) [Imagen 41]; *Sin título N° 9* [Imagen 42]; *Hojas N° 1* [Imagen 43]; *Hojas N° 2* [Imagen 44]; *Hojas N° 3 (PINTURA, NO ENTRAR)* [Imagen 45]; *Hojas N° 4* [Imagen 46] y vista general de alguna de las obras ya citadas [Imagen 47].¹³⁹ Para completar el análisis, confrontaremos estas pinturas con un texto publicado de Bianchedi, homónima al texto de Theodor Adorno: “*¿Es posible configurar después de Auschwitz?*”



[Imagen 35] *El Castillo Immendorf*,
Bianchedi, (2003)
Óleo sobre tabla



[Imagen 36] *Entartete Kunst (arte degenerado)*, Bianchedi (2005).
Óleo sobre tabla.



[Imagen 37] *Sin título N° 4 (Immendorf)*, Bianchedi (2004).
Óleo sobre tabla.



[Imagen 38] *Sin título N° 5, (Aquello de lo que soy excedido)*,
Bianchedi, (2004).
Óleo sobre tabla.



[Imagen 39] *Sin título N° 6 (detalle)*, Bianchedi (2004).
Óleo sobre tabla.

¹³⁹ En el caso del grupo de obras de Bianchedi tituladas *Hojas*, nos hemos permitido numerarlas, también a los fines prácticos de identificación y clasificación de obras de esta sección del *corpus*.



[Imagen 40] Sin título N° 7, (*Acecha la muerte*), Bianchedi, (2005). Óleo sobre tabla.



[Imagen 41] Sin título N° 8 (*El FUEGO, La ley del amor*), Bianchedi, (2005). Óleo sobre tabla.



[Imagen 42] Sin título N° 9, Bianchedi (2004).



[Imagen 43] Sin título *Hojas* N° 1, Bianchedi (2004).



[Imagen 44] *Hojas* N° 2, Bianchedi, (2003).



[Imagen 45] *Hojas* N° 3 (*PINTURA, NO ENTRAR*), Bianchedi, (2003). Óleo sobre tabla.



[Imagen 46] *Hojas N° 4*, Bianchedi (2004).
Óleo sobre tabla.



[Imagen 47] Vista general de tres obras
Hojas, Bianchedi, (2004).
Óleo sobre tabla.

VIII) *Serie Niños*¹⁴⁰ (3 tres obras): *Sonia en Moscú*, (2004) [Imagen 48]; *Los Cuervos* (2004) [Imagen 49] y *Muchacha bordando un Pollock* (2004) [Imagen 50]. Las tres pinturas están basadas en fotografías de niños alemanes de la década del 20' y 30'. A su vez, las dos últimas remiten intertextualmente a obras pertenecientes a las artes visuales. La primera pintura de esta breve serie de tres obras, *Sonia en Moscú*, muestra a una niña indefensa en un fondo donde se establece una especie de diagrama. Este diagrama incluye un recorrido de palabras y líneas, a modo de esquema de un trayecto, escrito en el campo pictórico que reza: “*Moscú, Berlín, Buenos Aires*”.

La segunda pintura *Los Cuervos* [Imagen 49] remite a la pintura homónima de Vincent Van Gogh. Esta es la última pintura que realizara Van Gogh antes de su suicidio y se constituye en una especie de testamento artístico. La tercera pintura, *Niña bordando un Pollock* [Imagen 50] reúne tres remisiones intertextuales: i) La niña vestida con una especie de túnica como una doncella, sentada, bordando y mirando al espectador constituye una iconografía propia del renacimiento o bien del barroco protestante. ii) El fondo está constituido por planos abstractos de colores, que evocan por ejemplo los fondos de planos de colores de las pinturas de Pettoruti. iii) La niña “borda un Pollock”, en alusión al pintor informalista estadounidense de la década del 50, Jackson Pollock. Las remisiones intertextuales datan de épocas muy diversas, en una

¹⁴⁰ Esta denominación es nuestra ya que es una serie incipiente que Bianchedi no llegó a desarrollar plenamente.

actitud típicamente neobarroca. Mientras el componente alegórico de la obra estaría dado por el acto de bordar, contrapuesto por naturaleza al *dripping* y al *action painting*, procedimientos característicos de Pollock en particular y del *informalismo* en general.¹⁴¹



[Imagen 48] *Sonia en Moscú*, Bianchedi, (2004). Óleo sobre tabla.



[Imagen 49] *Los Cuervos*, Bianchedi (2004). Óleo sobre tabla.



[Imagen 50] *Muchacha bordando un Pollock*, Bianchedi (2004). Óleo sobre tabla.

IX) *Frustrado retrato de A. R* (2003) [Imagen 51]. Tal es el título que Bianchedi atribuye a esta obra particular -no agrupada a otras en una serie determinada-, que hace alusión al poeta Arthur Rimbaud. El intertexto de esta pintura lo constituye un autorretrato fotográfico, que Rimbaud se saca y revela de su propia mano. Las fotos corresponden a la estadía del poeta en Harar, Etiopía y fueron sacadas por él mismo con el objetivo de enviárselas a su madre. «Sólo que él (Rimbaud) comete un error al mezclar los líquidos para revelar y las fotos salen borrosas justo donde está su cara. Lo de un "*Imposible retrato de A.R.*" sale porque nunca se va a poder retratar a ese Rimbaud exilado en África, no se sabrá nunca bien por qué».¹⁴² Por un lado, analizamos esta obra de Bianchedi en particular, tanto en el plano del enunciado como de la enunciación. En esta segunda instancia, incluimos los metatextos de la obra *Frustrado retrato sobre A. R.*, presentes en el texto de Bianchedi.¹⁴³ Tomamos esta pintura como así también los escritos de Bianchedi, en tanto metatextos de la obra en cuestión, como discursos de reconocimiento. Luego, los confrontaremos con

¹⁴¹ Intentaremos seguir estas distinciones y fugas de sentido en el transcurso de la investigación, entiéndase en el análisis particular de cada obra.

¹⁴² Remo Bianchedi en entrevista electrónica de mi autoría, 29/04/2009.

¹⁴³ (Bianchedi, *op.cit.*, 2005, pp. 56, Nota 14.9.03; pp. 48; Nota 12.08.2003, pp. 64; Nota 6.10.2004).

algunas citas del texto escrito y publicado por el propio Rimbaud (1998).¹⁴⁴ Cuestión que nos permitirá comparar las diversas gramáticas discursivas de producción-reconocimiento. Como así también reflexionar sobre esta pintura de Bianchedi como Interpretante¹⁴⁵ del autorretrato fotográfico del propio Rimbaud.



[Imagen 51] *Frustrado retrato de A.R.*
Bianchedi, (2003). Óleo sobre tabla.

X) Serie *Portadas de libros* (2004) Obsérvese que Bianchedi señala como “cabeza de serie: 2. portadas de libros que vaya leyendo durante la producción de la exposición del 21.5.2004” (Bianchedi, *op.cit.*, pp. 49). Consecuente con su objetivo, Bianchedi pinta y reproduce la portada de tres libros: *La conciencia de Zeno*, (Italo Svevo, 1989) [Imagen 52]; *Y el asno vio al Ángel* (Nick Cave, 2003) [Imagen 53]; *Diarios secretos* (Ludwig Wittgenstein, 2000) [Imagen 54] (Bianchedi, *op.cit.*, pp.57, Nota 13/12/2003).

¹⁴⁶ Las dos primeras pinturas reproducen las portadas de las novelas homónimas. La primera de ellas, de Ítalo Svevo,¹⁴⁷ consiste en una novela de corte psicoanalítico, que

¹⁴⁴ Rimbaud, Arthur, *Una temporada en el infierno*, Ediciones del Libertador, Traducción de Omar Oilhaborda, Buenos Aires, 1998.

¹⁴⁵ En el sentido que lo entiende Eco, *ibid.*

¹⁴⁶ Cabe señalar que Bianchedi se basa específicamente en los tres casos en el intertexto del dispositivo texto-libro, reproduciendo en parte y a la vez recreando sus respectivas portadas. Vale decir, las obras literarias son tomadas específicamente en el formato del libro impreso. Por otra parte, la reproducción de las portadas y de determinadas tapas -que se corresponden con ediciones precisas de los textos en cuestión-, se relaciona con otro de los oficios de Bianchedi, ligado al diseño gráfico.

¹⁴⁷ “Ítalo Svevo es el seudónimo que adoptó Aron Héctor Schmitz, empresario y burgués triestino, para publicar sus novelas refugiado en una semiclandestinidad”. Este seudónimo revela el conflicto que escindía a toda la población y resume la dicotomía irreconciliable entre dos culturas y dos lenguas. Schmitz se sentía italiano y por ello escribía en esa lengua, y por otro lado no renegaba de su filiación germánica (“svevo” significa literalmente eslavo). La identidad de Schmitz se volvía aún más compleja, dado que ambos progenitores, su madre italiana y su padre alemán, pertenecían a la comunidad judía triestina (Laura Cardona en Ítalo Svevo, 2005, pp. 6-7). *La conciencia de Zeno*, traducción de Heber Cardoso, ilustraciones de Eulogia Merle, Longseller, Buenos Aires.

trata una relación conflictiva entre el protagonista, el paciente *Zeno Cosini* y su terapeuta, *el doctor S.*

La segunda pintura alude a la reproducción de la portada de la primera novela editada por el músico Nick Cave,¹⁴⁸ cuyo personaje principal *Euchrid Eucrow*, es el producto de varias generaciones incestuosas de consumidores de aguardiente. Presenta deformidades, es mudo de nacimiento y posee una asombrosa sensibilidad. Es segregado y vive en la ciénaga de su pueblo, que está dominado por una estricta y peculiar secta, los *ukulitas*.

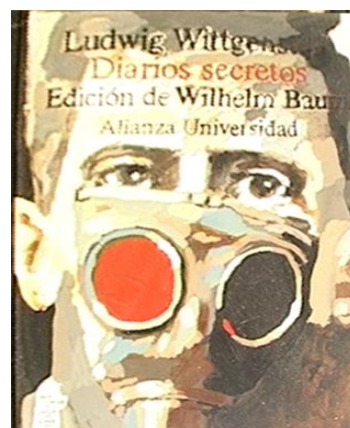
La tercera pintura de Bianchedi titulada *Diarios Íntimos*, reproduce la portada de una edición del libro homónimo de Wittgenstein (2000). Tardíamente publicado, *Diarios Íntimos* fue escrito originalmente por Ludwig Wittgenstein en escritura cifrada, simultáneamente al *Diario Filosófico* (1914-1916). Ambos diarios fueron escritos por el filósofo mientras combatía en la Primera Guerra Mundial, como tripulante del “*Goplana*”.¹⁴⁹ Como se sabe, en el *Diario Filosófico* Wittgenstein sienta las bases de lo que a posteriori desarrollará como teoría del *Tractatus*.¹⁵⁰



[Imagen 52] *La conciencia de Zeno* De Ítalo Svevo. Bianchedi, (2003).



[Imagen 53] *Y el asno vio al Ángel*, de Nick Cave. Bianchedi (2003).



[Imagen 54] *Diarios Secretos*, Ludwig Wittgenstein, Bianchedi, (2000). Óleo sobre tabla.

¹⁴⁸ Nick Cave es un cantante pop australiano, miembro del legendario grupo de rock “*The Birthday Party*” y de su actual banda, “*The Bad Seeds*”, además de colaborador musical del director alemán Wim Wenders en su película *El cielo sobre Berlín*.

¹⁴⁹ “*Goplana*”: Nombre del barco patrullero, requisado por los austríacos a los rusos, que navegaba por el Vístula y en el que sirvió Wittgenstein en los primeros meses como encargado del «reflector» (Wittgenstein, 2000, pp. 43) Introducción de Wilhelm Baum y traducción de Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid.

¹⁵⁰ “Para el Wittgenstein del *Tractatus*, la naturaleza lógica del lenguaje se oculta tras el uso informal y contingente del habla cotidiana. El análisis lógico del lenguaje será el instrumento que logrará extraer su rigor latente, mientras que la sintaxis lógica le fijará allí sus reglas de formación y construcción” (Albano, 2006, pp.49) *Wittgenstein y el lenguaje*, Editorial Quadrata, Buenos Aires.

XI) Serie *Carteles: la palabra como "objeto pictórico"*. Tomando como fuente el escrito del artista,¹⁵¹ Bianchedi designa "*cabeza de serie (...) carteles. La palabra como objeto pictórico*". Siguiendo la línea de la filosofía de Wittgenstein, quien toma la palabra y el lenguaje como representación en el nivel lógico, Bianchedi emplea la palabra como "objeto pictórico", es decir como imagen.¹⁵² Este precepto iniciado tempranamente en la poesía de Mallarme y Rimbaud, es retomado *a posteriori* por el propio Duchamp.¹⁵³ Las *proposiciones* y la concepción wittgensteiniana del lenguaje sientan las bases fundacionales del arte conceptual, que se desarrollará *a posteriori* en la década del 60'. Cuyos exponentes más reconocidos son Joseph Kosuth, Joseph Beuys y Bruce Nauman, *et al.* Para Kosuth el lenguaje es el cuerpo ontológico del arte. Propone una serie de obras lingüísticas, aludiendo al carácter tautológico del arte y homologa dichas obras con las proposiciones tautológicas wittgensteinianas.¹⁵⁴ Kosuth retoma a Duchamp y a Wittgenstein, Bianchedi hace lo propio, proponiendo un conjunto de obras puramente lingüísticas. Integran nuestro *corpus*: *La imagen es lo primero que hay que romper* (Bianchedi, 2003)¹⁵⁵ [Imagen 55]; *MANIFIESTO: Una vida normal* (Bianchedi, 2003)¹⁵⁶ [Imagen 56] y *EVÍTESE UN PROBLEMA* [Imagen 57]

¹⁵¹ Bianchedi (2005, pp. 49).

¹⁵² Podríamos entender la cuestión de la "palabra como objeto pictórico" en Bianchedi, como el *Interpretante* en el esquema de semiosis triádica de Peirce, integrada además por el *Representamen* (signo), que representa un *Objeto* (como un estado o una cosa del mundo). En la mente del intérprete o lector se crea un *Interpretante*, vale decir una idea de la cosa representada. Esto equivale a decir que la idea es otro signo (mental interpretante del primero), que se crea en la mente del intérprete. Cuestión que genera que el significado o contenido del signo sea doble. Por una parte el significado es la idea en la mente del intérprete (un correlato psíquico) y por la otra, es un objeto o estado del mundo (Fraenza, 2000, pp.343-344).

¹⁵³ Duchamp aboga por la ruptura logocéntrica del lenguaje, cuando propone el quiebre en la relación de correspondencia entre significante-significado. Además cita como ejemplos literarios a Mallarme y Rimbaud (Duchamp, *op.cit.*, *Notas No 185*, pp. 161) [*cfr. infra*, IV.9.3. y V.11.4].

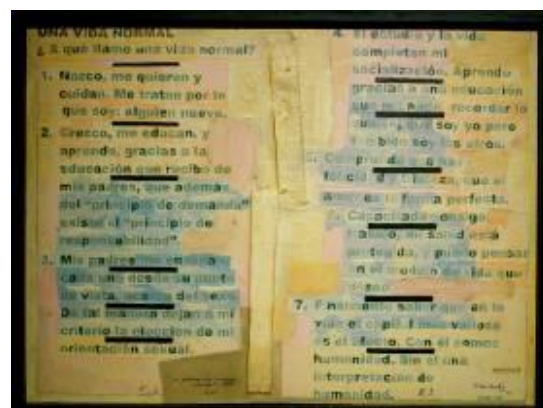
¹⁵⁴ *Cfr.* el artículo de Manuel Molina, "Arte, lenguaje y mimesis. La función del lenguaje en la serie de Joseph Kosuth *"Titled (Art as Idea [as Idea])"*", inédito, 2009.

¹⁵⁵ La obra incluye un texto lingüístico que reza: "la gente muere por exposición", texto que se repite en el libro *El Sr. Lafuente y sus solteras* (Bruce Nauman en Bianchedi, 2005, pp. 28)

¹⁵⁶ "*MANIFIESTO: Una vida normal*": Texto lingüístico homónimo (Bianchedi, *op.cit.*, pp. 26 y 27)



[Imagen 55] *La imagen es lo primero que hay que romper*, Bianchedi, (2003). Óleo sobre tabla.



[Imagen 56] *Manifiesto. Una vida normal*, Bianchedi, (2003). Collage sobre tabla.



[Imagen 57] *Evítese un problema*, Bianchedi, (2003). Óleo sobre tabla.



[55], [56] y [57] Vista general del montaje de exposición *El Sr. Lafuente y sus solteras*, Bianchedi, (2005). Centro Cultural España-Córdoba.

XII) *Había una vez...* (Bianchedi, 2003) [Imagen 58]. Icónicamente, la pintura reproduce una *foto-performance*. Es decir, se trata de una representación pictórica, basada en el registro fotográfico de la acción de Joseph Beuys “¿Cómo explicar las pinturas a una liebre muerta?”.¹⁵⁷ La pintura de Bianchedi se titula: *Había una vez* y nos narra la historia de y el arte de acción, a la manera de un cuento infantil. Título y metatexto de la obra original de Beuys,¹⁵⁸ que es transcrita por Bianchedi literalmente sobre el campo plástico de la obra. Agrega además allí otra frase: “1965 *Joseph Beuys, octubre del 2003*”. De este modo, Bianchedi establece una mirada retrospectiva sobre esta obra en particular, aludiendo con cierta actitud ambivalente,

¹⁵⁷ Joseph Beuys (1975) *Wie kann man die toten Hasse die Bilder erklärt*, Action.

¹⁵⁸ En esta obra Beuys realiza una acción donde sostiene una liebre entre sus manos y le explica qué es el arte (*ampliado*). Guasch interpreta ya en este acto de la liebre muerta en los brazos de Beuys una cita intertextual de la Virgen con el Niño como de piedad. Cfr. Guasch, Ana María: *El arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural* (Madrid: Alianza Editorial, 2000, pp. 147-163).

entre adhesión e ironía, a su mitificación y canonización en la historia de las artes visuales contemporáneas. Bianchedi se considera discípulo de Beuys, a partir de asistir a conferencias dictadas por el artista alemán, durante su estadía en la universidad de Kassel (1976-1980). Si bien son muchos los artistas citados por Bianchedi, Beuys se constituye en su segundo gran referente y otro anclaje significativo, además del ya reiteradamente mencionado Marcel Duchamp. Bianchedi remite específicamente a dos obras de Beuys: *¿Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta?* y la *Bomba de miel en la Plaza del trabajo*.¹⁵⁹ En el texto *El Sr. Lafuente y sus solteras*, Bianchedi hace referencia explícita a *La bomba de miel* como la materialización de *La República* de Platón.¹⁶⁰ Bianchedi absorbe además de Beuys su “concepto de arte ampliado” y de “escultura social”, cuya reformulación le permitió fundar hacia el 2001 la fundación *Nautilus* en la localidad serrana de La Cumbre, Córdoba, Argentina.¹⁶¹



[Imagen 58] *Había una vez...*
Bianchedi, (2003). Óleo sobre madera,
medida aproximada 29 x 21 cm.

11) Formulación de hipótesis sobre las funciones discursivas del *corpus* y su primera taxonomía/clasificación

¹⁵⁹ *Honigspumpe am Arbeitsplatz* (Joseph Beuys, 1977), presentada en la *Dokumenta 6* de Kassel.

¹⁶⁰ “1.10.04. Beuys y Platón, idea de justicia, de verdad y de belleza” (Bianchedi, *op.cit.* pp. 63 y 64). El remarcado es del texto original

¹⁶¹ (Bianchedi, 2005, *op.cit.*); de la Precilla (2008^a, 2008^b y 2009).

Como lo explicáramos en 10, tres criterios nos sirvieron para componer una taxonomía básica, que desarrollamos en este ítem, introduciendo la formulación de la hipótesis de las funciones discursivas para la lectura del *corpus* en cuestión.

A) En cuanto a la organización y segmentación del *corpus* en las series y obras particulares de Bianchedi anteriormente presentadas, podemos identificar ciertas características afines en sus superficies significantes y cierta recurrencia de temáticas y contenidos a nivel de las isotopías. Revisando nuevamente a Bajtín (además de la función pragmática), podríamos establecer la hipótesis de que, existirían en el conjunto de obras de Bianchedi dos grandes formas de *apropiacionismo* y *citacionismo* basadas en dos funciones discursivas de las obras.

1) *Función narrativa*: bien se trate de ciertas recurrencias temáticas, ligada a nivel de las isotopías en el plano del contenido, que trata sobre hechos de la historia del arte y la cultura, correspondiente –además- a cierto visible artístico de época. En este sentido, podríamos agrupar ciertas obras y/o series, que cumplirían una función más bien narrativa.

2) *Función argumentativa*: otras, por el contrario, se relacionan más con la teoría crítica y metalingüística del arte y del pensamiento, en tanto estrategias, procedimientos y dispositivos muy precisos, que identificamos con dicha función. En estos casos, Bianchedi cita determinados autores, pensadores, artistas y/o movimientos, enlazados a cierto estadio del arte en su proceso de autocrítica, orientados bien hacia cierta lectura de la obra inorgánica y alegórica como efecto signifiante, y/o a ciertas prácticas significantes, que ponen en marcha cierta “auto-deconstrucción” (Brea, 1999, pp. 32) de su propia naturaleza alegórica. En este sentido, podríamos agrupar un segundo conjunto de obras y series de Bianchedi, que cumplirían una función argumentativa. Así mismo, formulamos esta hipótesis a sabiendas que este esbozo de taxonomía de funciones, no se despliega de completamente “pura”; ya que algunas obras y/o series pueden actuar con ambas funciones de manera simultánea, aunque siempre podríamos identificar el predominio de una de ellas. Asimismo, esta hipótesis sobre las funciones discursivas, que subsume las series del *corpus* a ambas funciones, será discutida y completada en el transcurso de la investigación.

B) De lo expuesto hasta ahora se sigue, que en base a esta primera aproximación y clasificación de los textos artísticos ya mencionados y ¹⁶² dentro de este segundo nivel de significancia que conlleva la identificación de posibles isotopías puestas a funcionar en otros niveles de lectura, podemos esbozar una nueva taxonomía de las series propuestas por el autor, subsumiéndolas en estos dos grandes conjuntos, con relación a sus posibles funciones discursivas: *narrativa* y *argumentativa*. De este modo, hemos agrupado las obras y series ya descritas, dentro de esta nueva clasificación, a saber:

1) Obras y series con *función narrativa*:

II. Obra temprana¹⁶³ (1965/1976); IV. *Serie Constelaciones* (1990); V. *Serie Un fantasma recorre Europa* (2003); VI. *Serie Kristallnacht*, 1938. *La noche de los cristales* (1993); VII. *Serie Castillo Immendorf*, 1945 (Bianchedi, 2004); VIII. *Serie Niños*.¹⁶⁴

2) Obras y series con *función narrativa* Función argumentativa:

III. *El bar* (hacia 1980); IX. *Frustrado retrato de A. R* (2003); X. *Serie Portadas de libros* (2004); XI. *Serie Carteles: la palabra como "objeto pictórico"*; XII. *Había una vez...* (2003).

C) Retomando el diseño general de la investigación, las *dos funciones, narrativa y argumentativa* de las obras *solteras* de Bianchedi, operarían homologando las dos funciones del mecanismo de *los solteros* en el *Gran Vidrio* de Duchamp; que consisten en la "*máquina solipsista*" y el "*aparato conjuntivo*" respectivamente (cfr. *infra*, IV.8.). Finalmente agregamos a este cuadro de la totalidad *solteras* su posible clasificación en base a sus funciones discursivas; bien sea narrativa o argumentativa. Hipótesis de primeras taxonomías, que iremos desplegando en el transcurso de la investigación. Seguidamente, en el capítulo IV, realizamos el análisis pormenorizado de dichas obras, comenzando por *El Sr. Lafuente* y las pinturas anteriormente descritas, que remiten, como ya explicáramos, a Marcel Duchamp.

¹⁶² Como relación, en este caso tanto de la forma y sustancia de la expresión con el/os contenido/s, en el sentido que lo entiende Hjelmslev.

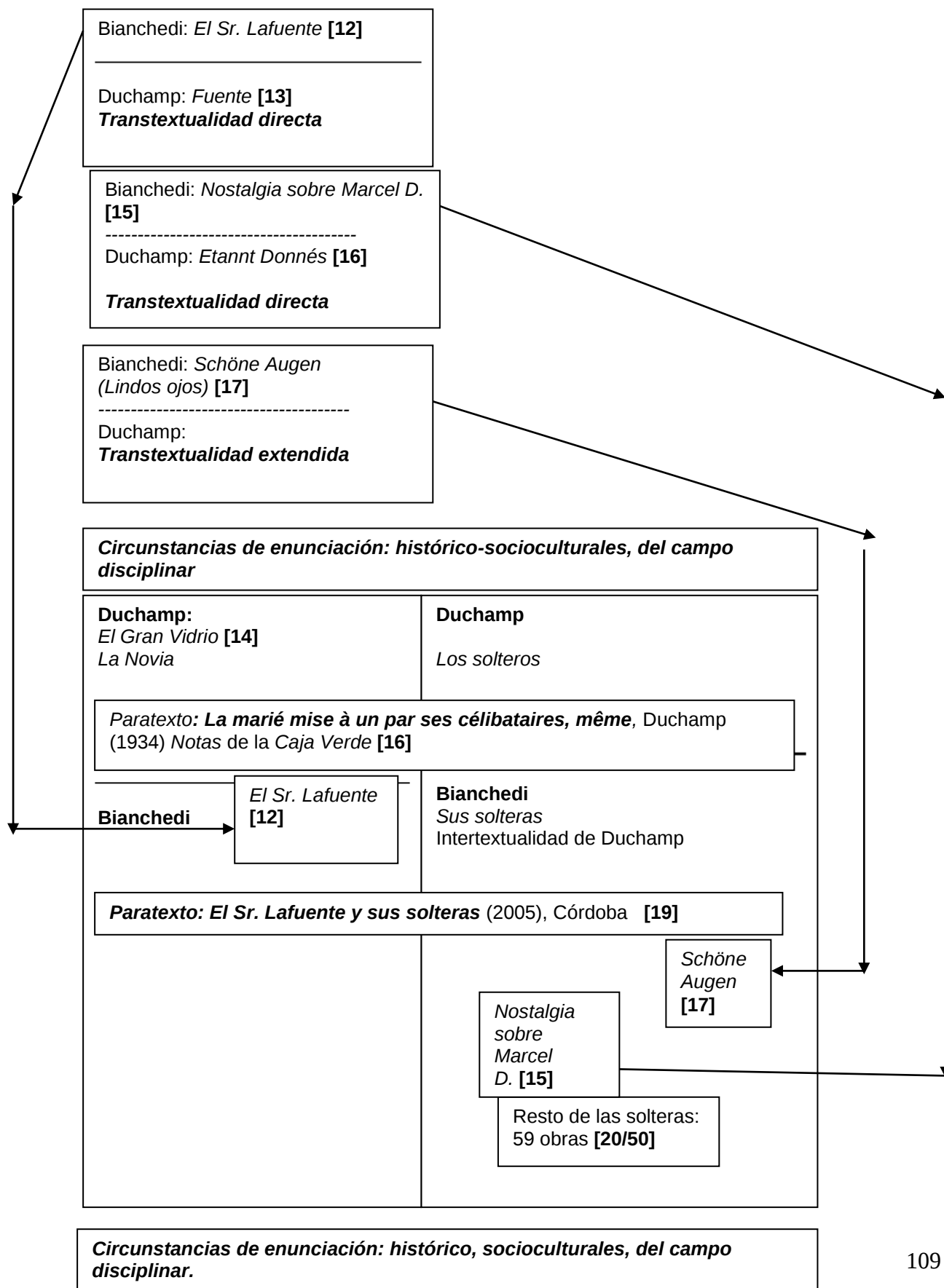
¹⁶³ La denominación es nuestra.

¹⁶⁴ Esta denominación es nuestra, ya que es una serie incipiente, que Bianchedi no llegó a desarrollar plenamente.

Una última observación para la comprensión del lector sobre el siguiente cuadro que funciona como una especie de cartografía del plan de avance de esta Tesis. En la segunda parte del cuadro, vale decir donde están delimitadas el resto de las *solteras* -que no remiten a Duchamp-, las hemos clasificado según su función discursiva. Sin embargo, a su vez, hemos seleccionado de cada una de estas funciones, la narrativa y la argumentativa respectivamente, determinadas obras y/o series, donde estas funciones se despliegan de manera ejemplar y a la vez de modos diversos. Por lo tanto, escogemos para analizar la *función narrativa* la serie VII. *Castillo Immendorf (1945)* [Bianchedi, 1989-2004]. Mientras para ejemplificar la función argumentativa, hemos seleccionamos tres casos, a saber: la obra IX. *Frustrado retrato de Arthur R.* (Bianchedi, 2003); de la serie X. *Portada de libros* hemos tomado un caso particular, *Diarios secretos, Ludwig Wittgenstein* (Bianchedi, 2000) y finalmente tomamos la pintura XII. *Había una vez...* (Bianchedi, 2003).

Ya que seleccionamos sólo algunas obras y series particulares, advertimos al lector que a partir de aquí cambia la numeración de las mismas, ya que estas obras y/o series seleccionadas -ya sus análisis particulares-, forman parte del capítulo N° V, a su vez dividido en dos secciones: la primera V. a. corresponde –tal y como fuera ya descrito- a la *función narrativa*: se corresponde con la serie *Castillo Immendorf ,1945)* que a partir de ahora numeraremos como V. a.10. A ésta le siguen los tres análisis de la *función argumentativa*, que identificamos como s V. b.11, V. b.12 y V. b.13 respectivamente. Por último, apuntamos que citamos las referencias internas directamente con números romanos y arábigos (de sus correspondientes capítulos y subcapítulos), por ejemplo V.11.3., cuestión que facilita una lectura integrada y abarcadora de esta Tesis.

4.2.5. Diseño de la investigación en base a la topografía del *Gran Vidrio*. Segunda Clasificación del resto de solteras según la formas de apropiación y las posibles funciones: 1) Narrativa y 2) Argumentativa



Bianchedi: Sr. La fuente y sus solteras [12]

Funciones discursivas de las obras Solteras

1)Función Narrativa	2)Función Argumentativa
II. <i>Obra temprana</i> (1965/76) [20, 21, 22 y 23]	III. <i>El bar</i> (1980) [24 y 25]
IV. Serie <i>Constelaciones</i> (1990) [26, 27, 28 y 29]	IX. <i>Frustrado retrato de Arthur R.</i> Bianchedi (2003) [51] Autorretrato fotográfico de A. Rimbaud (1880-1890) [51]
V. serie <i>Un fantasma recorre Europa</i> (2003) [30, 31, 32 y 33]	X. <i>Serie Portada de libros</i> (2003) [52, 53 y 54] <i>Diarios secretos, Ludwig Wittgenstein</i> Bianchedi (2000) [49] <i>Diarios secretos</i> Ludwig Wittgenstein (1998) Edición Wilhelm Baum [128]
VI. Serie <i>Kristallnacht 1938, La noche de los cristales</i> (1993-20003) [34]	XI. <i>Carteles: la Palabra como objeto pictórico</i> Bianchedi (2003) [55 al 57]
VII. <i>Castillo Immendorf (1945)</i> Bianchedi, (1989-2004) (12 obras) [35 - 47] Pinturas de Gustav Klimt (1898-1908) [120-126]	XII. <i>Había una vez...</i> Bianchedi (2003) [58] <i>Cómo explicar las pinturas a una liebre muerta</i> , Beuys (1965), acción.
VIII. <i>Niños</i> (2003) [48 al 50]	

Circunstancias de enunciación: rituales socio-lingüísticos del campo disciplinar (Charaudeau, Fraenza).

4.2.5. Cuadro Nº 9. Diseño de la investigación en base a la topografía del Gran Vidrio. Segunda Clasificación del resto de solteras según la formas de apropiación y las posibles funciones: 1) Narrativa y 2) Argumentativa

IV.

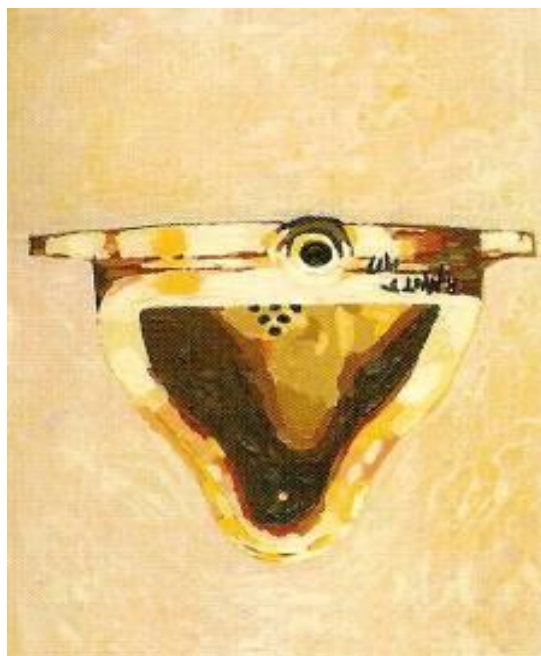
Bianchedi-Duchamp Y la partida de ajedrez imaginaria 2

IV.

5. Soltera protagonista o Novia sustituta.

El Sr. Lafuente de Remo Bianchedi

Fuente de Marcel Duchamp



[Imagen 12] *El Sr. Lafuente*
Remo Bianchedi, (2003-2004). Córdoba, Argentina.
Óleo sobre tela.



[Imagen 59] *Fuente*
Marcel Duchamp (1917). New York. *Ready-made*. Fotografía
de Alfred Stieglitz

5.1. Descripción de la obra *El Sr. La Fuente* de Remo Bianchedi.

Análisis del enunciado, su superficie significativa y sus contenidos

*Sé de lo que me quiero diferenciar, pero también sé donde quiero tener mis
afinidades y Duchamp es una de ellas, como un modelo.*
Bianchedi¹⁶⁵

Bianchedi realiza hacia 2003 una pintura al óleo, de aproximadamente 24 cm. x 30 cm., titulada *El Sr. Lafuente*, que consiste en una representación mimética del legendario mingitorio de *Fuente* [Imagen 59], [Imagen 60] y [Imagen 61] de Duchamp, constituyéndose éste en su *intertexto*. En el plano del enunciado, retoma la sustancia de la expresión¹⁶⁶ de la “escultura” (en tanto *ready-made*), ya que representa sus propiedades formales, morfológicas en un plano pictórico (a nivel del cuadro). En cuanto a los colores, ha sido sustituido el blanco por el color hueso y los diferentes valores de oscuridad (grises) de la blanca loza, por ocre y sepia, aunque tratados con un criterio casi de plano valorizado (poca saturación destacando variabilidad en el brillo), que componen sintéticos planos de color y recomponen la forma proyectiva del mingitorio [Imagen 12]. La pintura al óleo tiene carga matérica, evidenciándose la huella de una espátula o de un pincel cargado. Por otra parte, Bianchedi ha rotado nuevamente el mingitorio (o su representación) a 180° respecto a la posición en que lo ubicara Duchamp, retornando a su disposición originaria de objeto de uso, o para decirlo en términos de Baudrillard, acentuando su *Valor de Uso* (Baudrillard, 1972, pp.1-15). El cuadro representa el mingitorio suspendido o flotando y el tratamiento del fondo es “casi aurático” (en el sentido benjaminiano del término), ya que un halo de valores altos: blanquecinos, amarillentos, recorre el perímetro de la figura, oscureciéndose hacia los bordes del plano, como si indicara -probablemente- un nuevo objeto de sacralización o fetiche (Bourdieu, *ibid.*).¹⁶⁷ La pintura es rematada con un marco dorado con molduras

¹⁶⁵ Bianchedi en de la Precilla (2006), “Una mirada sobre *El Sr. Lafuente* y sus solteras”, entrevista inédita.

¹⁶⁶ En el sentido que lo entiende Hjemlev.

¹⁶⁷ Aunque cierto es, que es la loza duchampiana lo que se ha transformado en un objeto fetiche de la vanguardia histórica, en tanto artefacto sacralizado y objeto de culto del *mundo del arte*. Objeto de culto por parte tanto del público lego -por prescripción de un discurso pseudoespecializado, la promoción de la crítica y el discurso institucional de los museos-. Como así también del público especializado, por las múltiples implicancias de fugas de sentido que el mingitorio provoca, prediseñadas por el propio Duchamp y luego reelaboradas por la historia de las artes visuales modernas y contemporáneas. Baste pensar en la historia del artefacto, desde su prescripción inicial

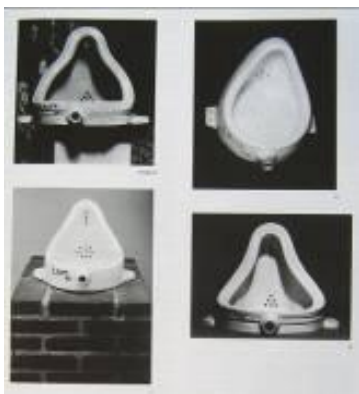
salomónicas (que representan importancia, suntuosidad y mal gusto, relativa y comparativa, en un doble entorno de austeridad, carencia y rechazo en la materia del marco que rodea la pintura, tal como la poética de Duchamp y el arte contemporáneo). En esta segunda fase, la lectura remitiría a una sobresignificación de materialidad visible (de la sustancia de la expresión) de la superficie de la pintura (no ya del cuadro) de Bianchedi. Por lo tanto, daría cuenta de un proyecto textual que refuerza su relación con el *architexto*, que consiste -sustantivamente- en la puesta de manifiesto de ciertas dimensiones problemáticas del traspaso (o la transposición) del famoso *ready-made* a la pintura, pues fue necesario en este caso, que el pintor hiciera “algo más” que representar un objeto ordinario a través de un cuadro. ¿Cómo hacer para que una pintura que representa un objeto corriente se lea como la transposición de un *ready-made*? Montado en un marco dorado, el cuadro remite sino al arte clásico, a una vieja costumbre o convención del arte aurático. Así, este marco dorado hace referencia, no sin ironía y gala de mal gusto, al proceso de sacralización y fetichización al que se ha visto sometido el *ready-made*.

El mingitorio-escultura representado sintetiza dos aspectos del *paratexto* e *intertexto* originario del *ready-made* de Duchamp. En *El Sr. La Fuente*, Bianchedi por un lado, retoma el uso del seudónimo con la firma *R. Mutt* –de identidad falsa- y por el otro, cita de manera indirecta el título original de la obra: *Fuente*; desplegando de este modo ciertos procedimientos alegóricos relacionados con el *apropiacionismo* y *citacionismo* (Brea, Buchloh, Foster). En este aspecto, el autor empírico (Bianchedi) representa un objeto, el mítico mingitorio, transformándolo ahora en un personaje, *El Sr. Lafuente* -en tanto autor modélico (Eco, Charadeau)-, con el que se identifica. Sin embargo, Bianchedi no firma el cuadro como este nuevo personaje producto de su invención, sino que –reproduciendo el gesto duchampiano- lo hace bajo el mismo seudónimo inscripto sobre el urinario, *R. Mutt*. Sólo que, como la representación de la loza ha sido girada a 180° -retomando su posición original de objeto de uso-, ahora la firma se ubica arriba a la derecha y sólo puede leerse de manera invertida. Como si ambas obras (mingitorio-escultura y su representación) fuesen ideaciones

de ser expuesto públicamente en la *Society of Independent Artist* en 1917 en Nueva York, hasta su canonización actual.

del mismo autor -sabidamente ficticio-. Firmando bajo el mismo seudónimo de *R. Mutt*, Bianchedi esbozaría una cierta complicidad con Duchamp, ya que este personaje fabulado actuaría –en ambas obras- como autor modélico.

Otro aspecto que se presenta como curioso, sin embargo, es que Bianchedi, aún girando el objeto representado, no haya variado el punto de mira respecto del mismo, tal y como se muestra, por ejemplo, colgado por Duchamp en la *Sydney Manis Gallery* (1953) (III.5.2) [Imagen 62]. Más que haber rotado el mingitorio “escultura”, Bianchedi parece haber rotado y reproducido la fotografía “oficial” de *Fuente*, tal como fuera tomada por Alfred Stieglitz, y publicada en el Nº 2 de *The Blind Man* [Imagen 59], es decir en la posición más difundida y por la cual inicialmente se conoce y reconoce a *Fuente*. Esta cuestión remite a ciertas marcas textuales, que conllevan la reproducción de la fotografía y no del artefacto originario (teniendo en cuenta su *architexto* o procedencia genérica), ya que Bianchedi lo reproduce de una manera, de modo tal que el tratamiento del significante apunta a la cualidad artística –de la pintura misma, mas allá de la fabula del cuadro- por sobre el estilo y la selección del objeto de la representación.



[Imagen 60] Cuatro tomas de *Fuente*. Urinario de porcelana rotado, perdido, firmado por *R. Mutt* (1917)



[Imagen 61] *Detalle a*, (1950). Colección privada. 30.4 x 38.2 x 45,9 cm.



[Imagen 62] *Fuente* colgada, exhibida en *Sydney Manis Gallery* (1953).



[Imagen 12] *El Sr. Lafuente*
Remo Bianchedi, (2003-2004). Córdoba, Argentina.
Óleo sobre tela.



[Imagen 63] *El Sr. Lafuente*,
Con marco dorado. Bianchedi.

En cuanto a la sustancia del contenido¹⁶⁸ de la pintura, podemos establecer diferentes niveles de análisis o isotopías, en la acepción de Greimas (Calabrese, *op.cit.*, pp. 35). Este cuadro de un único objeto representado, carente de todo fondo que no sea esa suerte de aura que mencionamos y observado desde un ángulo anterior e históricamente empleado, paradójicamente se nos presenta como una obra pluri-isotópica que se relaciona con su intertexto de manera directa y a la vez se coloca en un reticulado de una serie de relaciones *intersistémicas* (Calabrese, *op.cit.*, pp.33). *El Sr. Lafuente* retoma por un lado todo el contenido erótico y la carga irónica del mingitorio original, ya que el cambio de tonalidad de los colores, ocre, sepia (que sustituyen al juego original de blancos y negros, diseñado por Duchamp) podría deslizarse hacia múltiples fugas de significancias. El predominio del color amarillo (junto al blanco y a los pardos) apuntaría casi sin lugar a dudas, a la imagen de una cascada de orina que representa, normal y convencionalmente, la cornucopia o la cascada de monedas de oro; sentido corroborado o desambiguado ya –como aclararemos abajo– en el *paratexto* del *ready-made* (Fuente, *Richard Mutt*).

¹⁶⁸ En el sentido que lo entiende Hjemlev.

Un elemento de la enunciación, ya mencionado, parecería tener alguna importancia. Nos refiriéndonos a cómo Bianchedi pinta o gira el cuadro devolviendo - simbólicamente- el *Valor de Uso* al mingitorio, tal vez, instando al público a usarlo como tal, actuando posible y también simbólicamente en relación al arte o a la pintura. El pintor empírico suele mencionar que en una oportunidad expuso la pintura en un sanitario, a la altura normal donde se empotran los mingitorios, instando –en esa instancia si, real y no simbólicamente- al espectador a su uso convencional, hecho que jamás sucedió (en el mejor de los casos, porque se trataba de arte; y en el peor, porque, al margen de toda artisticidad de la pieza, su utilidad y virtualidad no era demasiado convincente). Esta actitud expresada por el autor empírico y registrada en la superficie textual de la pieza, se contrapone a la voluntad de Duchamp, quien explícitamente prescribía, como sabemos: “*prohibido orinar en la galería*”.¹⁶⁹ Un elemento crucial de la referencia intertextual de la pintura-cuadro es la idea practicada por Duchamp al introducir una variación en el significado del objeto, inhibiendo su uso originario. Allí, modifica su significado y por ende la relación entre *Valor de Cambio/Valor de Uso*. En este segundo caso, Bianchedi pretende restituir -inútil y como decimos, simbólicamente- el *Valor de Uso* al mingitorio, intentando reintegrarlo -insensatamente- a su funcionalidad práctica. Sin embargo ha producido una mutación del género, ha cambiado *el ready-made* por el cuadro o el retrato empastado. Ha cambiado, por ende (pero actuando selectiva y significativamente), la materialidad del signo, sobreactuando esta variación y haciendo primar el género pintura sobre el motivo representado y el diálogo entre géneros sobre la transposición de contenidos. Mas que *El Sr. Lafuente* sea una pintura, con un marco dorado de molduras salomónicas, implica que el enunciario habría de interpretarla como “obra de arte” y -más aún- como “obra de arte sobre arte”, y acerca de éste como objeto-fetiché, sacralizado, cuestión que impide cualquier función sincrónica (social, histórica, horizontal, etc.) en un predominio del puro goce estético [Imagen 63]. Al fin y al cabo –señalaría el pintor modelo- ésas son las normas de la estética autónoma, la escisión del subsistema artístico de la praxis vital y de la vida cotidiana (Marchán Fiz, 1986; Bürger, *ibid.*). Por un lado, *El Sr. La fuente* de Bianchedi nos demuestra cómo esa anhelada reintegración del arte

¹⁶⁹ “*Il est défendu de pisser dans la galerie*”: frase manuscrita de Duchamp escrita en una tarjeta en la Galería Paul Guillaume (17-27 de noviembre de 1923), que se encuentra entre las cartas de Duchamp a Ivonne Lyon conservadas en los archivos del Getty Center for the History of the Art (núm. 850691) (Ramírez, *op.cit.*, pp.273).

hacia la praxis vital deviene en un mito utópico, que ni la vanguardia histórica ni la tardomodernidad pudieron alcanzar. Por otra parte, nos muestra la pervivencia y la ruina o calamidad de un género: la pintura de caballete, instalado desde el *Quattrocento* hasta nuestros días, que ni los atentados más vehementes de la vanguardia histórica, ni el complejo proceso de desmaterialización de la obra de arte exacerbado en las neo-vanguardias y la tardomodernidad (Marchán Fiz, *ibid.*) pudieron desterrar, pero sí arruinar.

5.2. Bebiendo de la *Fuente*: Sr. Mutt y El Sr. Lafuente.

Descripción de *Fuente* de M. Duchamp: Análisis del enunciado, sus superficies significantes y sus contenidos

Sin duda es Duchamp un modelo, que Bianchedi ha tomado y asimilado y cuyo estudio profundo trasunta en su propia obra. La exposición que como objeto empírico devino en nuestro objeto analítico, se titula *El Sr. Lafuente y sus solteras* y como adelantáramos, este *corpus* de obras toma su nombre de la obra de Bianchedi *El Sr. Lafuente* [Imagen 12], que consiste en una representación pictórica del famoso *ready-made* duchampiano *Fuente* [Imagen 59]. Por cierto *Fuente* (1917) es el *ready-made* más emblemático de todos los producidos por Duchamp y en éste sintetiza una serie de cuestiones que venía proyectando en sus *ready-mades* anteriores. La obra, un urinario masculino de porcelana firmada por R. Mutt, fue presentada en la primera exposición pública de la *Society of Independent Artist*, inaugurada el 9 de abril de 1917 (Ramírez, *op.cit.*, pp.52). Aunque se trataba de una agrupación de artistas sin jurados ni premios, el comité organizador desestimó la obra para su exposición, cuestión que generó la dimisión de Duchamp de dicho comité directivo (Ramírez, *ibid.*). Este hecho implicó que, si bien Duchamp no ingresó a este salón de artistas independientes, sí lo hizo con su mingitorio a la historia del arte moderno. La censura provocó un verdadero escándalo, una estrategia típicamente dadaísta. A *posteriori* la intervención de la prensa fue también aprovechada por Duchamp, todos efectos aparente programados, transformando este *ready-made* en un mito cultural (Ramírez, *ibid.*). Originariamente, el *paratexto* de la obra consistía en su firma: Sr. Mutt y su título: *Fuente*. El *metatexto* de la obra es escaso ya que no existió un complejo *Manual de instrucciones* para su montaje

como en el caso de *Étant Donnés*. Aunque sin duda, las circunstancias de la censura inicial y la influencia de la prensa, generaron una serie de discursos de recepción y también un *paratexto*, como esta declaración atribuida al propio Duchamp titulada: “*El asunto Richard Mutt*”.¹⁷⁰ Este *paratexto*, como una serie de declaraciones y discursos de la crítica, a favor y en contra, contribuyeron a instalar la polémica en la opinión pública, o al menos en el campo especializado, como una estrategia teleológica del artista en tanto sus particulares circunstancias de enunciación.

Duchamp eligió para *Fuente* [Imagen 59] un modelo particular de urinario de líneas puras, diseñado industrialmente y sin más intervenciones artísticas sobre el objeto que su firma, *Sr. Mutt*, a la derecha de la loza visto de frente desde el lugar del espectador. Duchamp prevé para esta primera exposición, girar a 180° grados el mingitorio de su posición “normal”, es decir tal y como fuese ya descrito, desplazarlo de su función originaria –en tanto *Valor de Uso*- y emplazarlo sobre un alto pedestal prismático, multiplicando de este modo su valor simbólico. Además el montaje original preveía una iluminación especial, desde un punto de vista bajo y esquinado, creando un efecto como de velo sobre la superficie cóncava, cuestión que realzaba ciertas propiedades morfológicas del objeto, a saber: su curvatura, la pureza del diseño y el contraste entre sus convexidades y concavidades, los bordes externos, su blancura. Ramírez establece como antecedentes iconológicos, a nuestro criterio como parte del *intertexto*, las esculturas blancas pulidas de Brancusi, como *Princesa X* (1916). Es así que al objeto se le reconocen ciertas propiedades estéticas y a su vez, se le atribuye cierto antropomorfismo, como si remitiese a las piernas blancas de las mujeres de Paul Cézanne o bien a un Buda sentado (Ramírez, *op.cit.*, pp. 55; Morgan, *op.cit.* pp.43).

En cuanto al *architexto*, la obra de Duchamp se trata de un producto manufacturado industrialmente que ha sido escogido por el artista y transformado en objeto artístico. La principal intervención del artista respecto a los *ready-mades* consiste en tomar un objeto, generalmente industrial de uso corriente, proveniente del

¹⁷⁰ Aunque no estaba firmado, este escrito fue atribuido a Duchamp, quien conjuntamente con H. P. Roché y Beatrice Word, eran responsables de la publicación *The Blind Man*, NY, 1917 (Ramírez, *op.cit.*, pp.54)

mundo-de-vida y tal como fuese ya descrito, modificar su significado originario; es decir al modificar su *Valor de Uso* y por ende, al incluirlo en la categoría de objeto artístico se modifica su *Valor de Cambio* y ya como signo se deja atrás el *status* pragmático del objeto, develando de este modo las operaciones que conllevan el “*simulacro funcional*” (Baudrillard, *op.cit.*, pp. 1-9).¹⁷¹ Entonces, el artista ya no produce literalmente el objeto, sino la idea sobre ese objeto, postulando un nuevo significado. La intervención de Duchamp en el urinario es “mínima” y se reduce a estos aspectos ya descritos: su firma, como así también el montaje (en el sentido expositivo del término) y la iluminación. La firma constituye la única inscripción literal del artista sobre el objeto en cuestión, como parte del *paratexto* (a la vez incluida en el artefacto). Duchamp podría haber firmado con su nombre, pero lo desestimó empleando un pseudónimo: *Sr. Mutt*, para no ser identificado. Como es propio de Duchamp, el nombre escondía un indicio, entre una marca de fontanería y un monedero o una bolsa para guardar dinero. Por un lado “*Mutt*” viene de *Mott Works*, el nombre de una gran firma de equipamiento sanitario, al cual le introduce una pequeña modificación, *Mutt*, en función de una tira cómica masiva conocida como “*Mutt y Jeff*” (Ramírez, *op.cit.*, pp. 59; Schwarz, *op.cit.*, pp. 648-650). Luego le añade el nombre *Richard* (monedero en francés popular) para indicar lo contrario a pobreza, que reduce como *R. Mutt*. (Otto Hahn en Ramírez, *op.cit.*, pp. 59). La orina como una cascada de oro sobre la blanca loza es asimilable a una lluvia de oro sobre el cuerpo femenino (Ramírez, *op.cit.*, pp. 59) como otra forma de insinuar el erotismo, ya sea literalmente la orina u otros fluidos sobre el cuerpo femenino, tópico frecuente en la iconografía erótica popular.

Continuando con el análisis del plano del contenido¹⁷² y sus posibles fugas de significancia, el mingitorio está pensado como receptáculo de la orina, previsto para un uso público y masculino. Ramírez observa en el efluviio de la orina en forma de

¹⁷¹ Baudrillard (1972) plantea una teoría de los objetos y del consumo, basada no sobre las necesidades prácticas (su *Valor de Uso*), sino sobre una teoría de la prestación social y de la significación. Retomando a Malinowsky, quien establece en los *trobriadenses* la distinción entre función económica y función/signo, diferenciando un sistema de comercio de bienes primarios y un segundo sistema de bienes con alto contenido simbólico, ostentario. Extrapolando esta cuestión al diseño actual, Baudrillard explica cómo los objetos funcionales se transforman en decorativos y los objetos ociosos se cargan de función práctica. A esto denomina como “simulacro funcional”, donde los objetos seguirían actuando como discriminantes sociales (Baudrillard, 1972, pp. 1-13). Nuestra hipótesis consiste que con los *ready-made*, al alterar el *Valor de Uso*, Duchamp pone en relevancia y explicita el *Valor de Cambio* del objeto “escultura”, correspondiente al sistema de bienes con alto contenido simbólico, como es el caso de los artefactos artísticos y las producciones estéticas.

¹⁷² En el sentido que lo entiende Hjemlev.

cascada sobre la blanca loza una relación intertextual (entre sustancia de la expresión y el contenido) con la *Chute d'eau* del *Gran Vidrio* y también un anticipo de *Étant Donnés* (Ramírez, *op.cit.*, pp. 56). La idea de receptar la orina y otros fluidos corporales conllevarían para Duchamp cierta estrategia de un “ahorro energético”:

Transformador destinado a utilizar pequeñas energías desperdiciadas como: /el exceso de presión sobre un interruptor de la luz. /la exhalación del humo de tabaco. /el crecimiento del cabello, de los pelos y de las uñas. / la caída de la orina y de los excrementos. / (...) la caída de las lágrimas. / (...) los vómitos. / la eyaculación ...

Duchamp en Ramírez¹⁷³

El tema del mingitorio como receptáculo de los fluidos masculinos en una concavidad blanca de formas depuradas, se relacionaría además con una vagina blanca y lampiña en tres dimensiones que nos remite, por un lado a la iconografía de la *Novia* en *El Gran Vidrio* (*cfr. infra*, IV.8.2.) y por el otro se perfila a la vez como presagio de *Étant Donnés* (*cfr. infra*, IV.6.). Respecto al género del *ready-made*, éste se muestra -en principio- como ambiguo, en contraposición por ejemplo al *ready-made* titulado *Pliant...de voyage* (1916) [Imagen 64], donde con una funda vacía de máquina de escribir *Underwood*, Duchamp concibió una falda femenina (Schwarz, *op.cit.*, pp. 371; Ramírez, *op.cit.*, pp. 43). Sobre esta cuestión, Ramírez afirma que *Fuente* aparentemente se trata de un objeto bisexual, basado fundamentalmente en las dos posiciones en que podía mostrarse. La primera, girada a 90º grados y puesta sobre un pedestal, devolvería a su usuario hipotético los fluidos que allí pudiese verter, ya que ese es el orificio por donde sale normalmente el agua que limpia el urinario. Ramírez interpreta en esta vuelta de los fluidos a su “usuario modelo” una «*máquina solipsista*» de la acción (amorosa) masculina y lo equipara con el *molino de chocolate* de los *solteros*, donde “el soltero muele su propio chocolate”; vale decir que el movimiento masculino puede ser circular y masturbatorio (Ramírez, *op.cit.*, pp. 57); (*cfr. infra*, IV.8.3.2.). Sin embargo *Fuente* también fue concebida para ser colgada, tal como fuera expuesta en la exposición de la *Sydney Manis Gallery* de Nueva York (1953). Otra foto muestra a *Fuente* colgada sobre una autorretrato transparente del Duchamp como *soltero*, donde el urinario blanco arriba y el *soltero* como un espectro abajo, vuelve a constituirse en otra referencia intertextual del *Gran Vidrio*, donde el mingitorio emularía el lugar de la *Novia* [Imagen 65].

¹⁷³ Duchamp en Ramírez (*op.cit.*, pp. 56).



[Imagen 64] *Pliant...de voyage*, Duchamp, (1916). *Ready-made* con una funda de una máquina de escribir.



[Imagen 65] Fuente colgada sobre un autorretrato transparente de Duchamp como "soltero".

Podemos pensar, junto con la hipótesis formulada por Ramírez, que *Fuente* se trata de un objeto bisexual, no sólo por sus referencias intertextuales según la posición que ocupe el *ready-made*, sino también por sus características morfológicas que configuran un cuenco, una forma fundamentalmente cóncava; aunque frontalmente este cilindro, posee de por sí una forma fálica, rematada por un hueco circular, evocando falo y vagina a la vez y probablemente, otro tipo de orificios como el anal. Esta cuestión del tema del género ambivalente y/o bisexual, está ya presente en otros *ready-mades* como *L.H.O.O.Q.* (*Ella tiene el culo caliente*, 1919) [Imagen 67],¹⁷⁴ o bajo la nueva identidad femenina de *Rose Sélavy* [Imagen 66],¹⁷⁵ que muestra a Duchamp travestido en la fotografía tomada por Man Ray.

¹⁷⁴ Este *ready-made* consiste en la intervención de Duchamp de una reproducción barata de *La Gioconda* de Leonardo, donde Duchamp le dibuja bigotes y barbilla. Se trata sin duda de un mecanismo de desublimación de la enigmática sonrisa de *La Gioconda*. El título, en tanto *paratexto* reza: *L.H.O.O.Q.*, letras que leídas rápidamente en francés, correspondería a la traducción: "Ella tiene el culo caliente". Ramírez se interroga, "¿quién es ella, si lo que vemos en la imagen es un hombre?" (Ramírez, *op.cit.*, pp. 47).

¹⁷⁵ *Rose Sélavy* es un *pun* (juego de palabras): «la doble erre inicial nos obliga a leer el nombre como "rose" (rosa), "Eros" (amor) y "arrope" (riega, moja). (...) Las implicancias sexuales son bastante evidentes. Junto con el apellido (*c'est la vie*) se forma una frase con sentido completo, como si fuera una solemne declaración de principios por parte de Duchamp: *el amor (rosa, el riego) es la vida*» (Ramírez, *op.cit.*, pp. 191).



[Imagen 66] Rose Sélavy,
Personaje de Duchamp,
travestido como mujer. (1920-21).
Foto de Man Ray



[Imagen 67] L.H.O.O.Q. «Ella
tiene el culo caliente»,
Duchamp, (1919). Ready-
made.

Además de las connotaciones temáticas ligadas al erotismo, con ciertas atribuciones antropomorfas y de órganos sexuales, *Fuente* tiene otras profundas implicancias de orden sociológico y estético. Distinguimos los contenidos tratados en la obra de arte, de los marcos institucionales en que se desarrolló *Fuente* (Bürger, *op.cit.*, pp. 67).¹⁷⁶ En cuanto a las circunstancias originarias de enunciación, los *ready-mades* tales como *Fuente*, *tienen* sentido en tanto cuestionan el concepto de obra de arte autónoma. Al respecto Bürger afirma sobre los *ready-mades* de Duchamp:

La firma, que hace a la obra individual e irrepetible, se estampa sobre un producto en serie. Con ello se cuestiona provocativamente el concepto de esencia del arte, tal y como se ha conformado desde el Renacimiento, como creación individual de obras singulares. El acto de provocación mismo ocupa el puesto de la obra (...) La provocación de Duchamp se dirige en general contra la institución social del arte, ya que la obra de arte pertenece a esa institución.

Bürger (*op.cit.*, pp. 113).

De este modo *Fuente* se caracteriza como una obra de arte típicamente vanguardista, como antinomia inquisidora de la categoría de obra de arte

¹⁷⁶ Cfr. la distinción que introduce Bürger entre los contenidos propios de las obras de arte y los marcos institucionales que rigen su circulación. “Me parece necesario distinguir entre el status institucional del arte en la sociedad burguesa (separación de las obras de arte respecto de la praxis vital y los contenidos realizados en la obra de arte). Sólo esta distinción permite distinguir la época en que es posible la autocrítica del arte [...] y con la ayuda de esta distinción se puede responder a la pregunta por las causas sociales de la autonomía del arte.”(Bürger en respuesta a Habermas, *op.cit.*, pp. 67).

autónoma: unidad y organicidad (Bürger, *ibid.*). En cuanto a la provocación a la *institución-arte* (Bürger, *op.cit.*, pp. 62),¹⁷⁷ el mingitorio se alza como una ruptura contra las instituciones del subsistema artístico, tal como fuera impuesta desde el Renacimiento y a *posteriori* en la estética autónoma burguesa. Sin embargo, si bien Duchamp decepcionó una vez más las expectativas de un público que aguardaba expectante otra pintura en la línea de *Desnudo bajando por la escalera* [Imagen 91], su ataque jocoso a la *institución-arte* y luego la manipulación teleológica (con arreglo a fines) de las consecuencias del escándalo, lo ubican dirigiendo las circunstancias de enunciación como aditamento relevante en la construcción de lo/s sentido/s de su obra. Cuestión que plasma, no sin ironía¹⁷⁸ cuando envía el mingitorio al *Salón de Artistas Independientes*, cuestionando el absurdo del proceso de *transubstanciación ontológica* que opera en un objeto a través de una firma de artista y su ingreso a un espacio sacralizado de exposición (Bourdieu, 1984, pp. 224). La proyección se hace infinitesimal cuando constatamos la paradoja histórica del mingitorio erigido como mito cultural moderno, fagocitado por la *institución-arte*. “El hecho del fracaso de las vanguardias contra la institución arte, su incapacidad para reintegrar el arte a la praxis vital, acarrea la subsistencia de la institución arte como algo separado de la praxis vital” (Bürger, *ibid.*). Sin embargo la vanguardia ha puesto al descubierto los mecanismos de la *institución-arte* ampliando la categoría de obra artística a una obra inorgánica, fragmentaria y alegórica por antonomasia (*cfr.infra*, IV.5.3.).

La última consideración se refiere a cómo Duchamp moldea aquí un tipo particular de *artisticidad*,¹⁷⁹ distanciada de la visualidad, ya que a partir de los *ready-mades* el artista no necesariamente deberá producir él mismo un artefacto artístico, sino basta para ello con la atribución de un nuevo sentido a un objeto ya encontrado. Irrumpe omnipotente el predominio del concepto sobre la materia, actitud que sería recuperada posteriormente por el arte conceptual y todas sus corrientes derivadas en las neovanguardias.

¹⁷⁷ “Con el concepto de «institución arte» me refiero aquí tanto al aparato de producción y distribución del arte, como a las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras. La vanguardia se dirige contra ambos momentos: contra el aparato de distribución al que está sometida la obra de arte, y contra el status del arte en la sociedad burguesa descrito por el concepto de autonomía” (Bürger, *op.cit.*, pp. 62).

¹⁷⁸ En el sentido que lo entiende Benjamin, como componente alegórico de un arte metacrítico.

¹⁷⁹ *Cfr. Las treinta y seis tesis de la artisticidad* por Formaggio, Dino (1976) y también Cap. VII. 36 *Interrupciones sobre la contemporánea idea de artisticidad*, Fraenza, Fernando (*op.cit.*, pp. 325-337).

5.3. Temporalidad del enunciado y de la enunciación: diacronías, sincronías, cronotopías. Paradojas históricas de la relación entre vanguardia e institución-arte

Cito preferentemente a aquellos grandes artistas cuya obra mantiene vigente lo que Jiannis Kounellis llamó “La Gran Tradición”; es decir, el arte es idea, la idea es forma.

Bianchedi¹⁸⁰

Quizás la dimensión más alegórica y menos simbólica de la obra *El Sr. Lafuente* de Bianchedi sea precisamente este traspaso convencional a una pintura, cuya superficie signifiante es matérica y presenta incluso un tratamiento con espátula. Cuando en realidad, su referencia intertextual consiste en la blanca y pulida loza duchampiana, mediada a su vez por el dispositivo fotográfico de la ya mencionada toma de Alfred Stieglitz, publicada en el N°. 2 de *The Blind Man*. Otro rasgo alegórico, que fricciona la superficie signifiante de la obra, es el traspaso que realiza Bianchedi de una fotografía en blanco y negro a esta pintura en color, cuyos tonos sepías, amarillentos, anaranjados, semejan una fotografía antigua. O mejor aún, de la loza inmaculada pasando por la fotografía de superficie homogénea a la pintura de Bianchedi, que curiosamente está tratada a la manera impresionista. En cuanto a las isotopías, en relación a los posibles contenidos de estos procedimientos alegóricos, los tonos sepías amarillentos, como evocando una foto antigua, podrían dar cuenta del paso del tiempo histórico apuntando a la relación diacrónica existente entre las circunstancias originarias de enunciación hasta su reapropiación por parte de Bianchedi. Insinuando de este modo, los desplazamientos cronotópicos (Bajtín, 1986, pp. 269-271),¹⁸¹ entre *Fuente*, como discurso de producción emblemática de la vanguardia histórica y como parte de las condiciones de producción de *El Sr. La Fuente*, como discurso de reconocimiento

¹⁸⁰ Remo Bianchedi en de la Precilla, Fabiola (2006: pp. 5).

¹⁸¹ “La obra y el mundo representado en ella entran en el mundo real y lo enriquecen, y a su vez, ésta entra en la obra y el mundo representado en ella, tanto en el proceso de su creación como en el proceso de su vida ulterior, en la constante renovación de la obra, en la percepción creadora de los oyentes-lectores. Como se desprende, este proceso de intercambio es cronotópico por sí mismo: se realiza ante todo en el mundo social en que se desarrolla históricamente, pero sin separarse del cambiante espacio histórico. Se puede hablar incluso de un cronotopo creador especial en el cual tiene lugar este intercambio de la obra de la vida y se realiza la vida peculiar de la obra” [1973] “*Observaciones finales*”, añadidas a [1973-1938] *Formas del tiempo y el cronotopo en la novela*. (*Ensayos de poética histórica*), en PLE, 1986, pp. 463-464 [Bajtín en Pampa Aran et al., 1996, pp.65] y cfr. Bajtín, (1986, pp. 269-271), [cfr. *supra*, II.1.3.].

¹⁸¹ El “arte conceptual lingüístico” ha sido considerado como la faceta «conceptual» por antonomasia.

(Verón, *ibid.*), Bianchedi adopta una actitud “arqueológica” con el arte de la modernidad, como uno de los tres aspectos que adopta el arte en la tardo-modernidad o dicho de otro modo y retomando la teoría de Gianni Vattimo, del arte luego del fin del arte (Vattimo, 1985).¹⁸²

El segundo punto se refiere a la problemática que comprende la pintura como *representación y como presentación*, donde las vanguardias históricas jugaron un papel protagónico. Nos referimos al binomio que propone Filiberto Menna en su estudio sobre “*La analítica cubista*”, planteando a partir de entonces la dicotomía entre: *Pintura tradicional/ pintura pura; representación/ no-representación; Tableau (cuadro-ventana)/ Peinture (Cuadro-objeto); profundidad y superficie*.¹⁸³ La pintura vanguardista descarta el ilusionismo, la metáfora visual, la profundidad. Tornando explícitas las teorías, parafraseando a Jakobson, toma partido por las *estructuras autosignificantes, por la directriz metonímica en lugar de la metafórica, la línea de contigüidad en lugar de la similitud*. Bianchedi dialoga con obras vanguardistas y neovanguardistas que proponen la *no-representación*, a la vez que genera *representaciones de no-representación*, plasmando metáforas de metonimias pretéritas, estableciendo en el *hipertexto* relaciones diacrónicas.

Surgen aquí dos cuestiones que se desprenden de la *temporalidad de la obra de arte*. Tal como lo señaláramos, la primera se relaciona con los desplazamientos cronotópicos entre los discursos de producción y reconocimiento.¹⁸⁴ La segunda como consecuencia de la primera, se refiere a la *modelación temporal del espectador*,¹⁸⁵ donde Eco destaca el factor del tiempo histórico en los

¹⁸² Fraenza retoma la teoría de Vattimo en relación a los tres aspectos de la muerte del arte: como utopía, como kitsch y como silencio y establece un paralelo con tres aspectos del arte autónomo en el capitalismo tardío: a) la novedad auténtica (alejada de toda producción objetual y aurática de artefactos artísticos, ligada al campo del pensamiento y moviéndose en los márgenes institucionales del propio arte; b) arqueología: reproducción voluntaria y consciente de normas del algún arte del pasado, preferentemente del pasado reciente; c) arte y nuevo diseño, sectores de la industria cultural: en tanto marcas de heterogeneidad y pequeñas diferencias propuestos como productos de la industria cultural, orientadas a la producción para el consumo, destinado a consumidores semi-especializados (cfr. Fraenza, *op.cit.*, pp. 311-317).

¹⁸³ La historia del arte moderno como una transformación de la anti-representación (anti-figurativa) a la presentación (de carácter figural) ha sido desarrollada por Menna (1977, pp. 29 y ss.).

¹⁸⁴ Cfr. Verón (*op.cit.*, pp. 27-35).

¹⁸⁵ Umberto Eco retomando el modelo hjemsleviano de signo, como relación entre *significante* en el plano de la *expresión* y *significado* en plano de *contenido* (E R C), analiza cómo se modela una “*sensibilidad temporal del espectador*”, en que el tiempo del espectador se convierte en el tiempo de su competencia enciclopédica. Cfr. Eco (*op.cit.*, pp. 132), [cfr. *supra*, II.2.1.3.].

desplazamientos contextuales de dichos discursos, que configuran una red intertextual. Cada obra es portadora de una *cronotopía*,¹⁸⁶ de su espacio-tiempo de enunciación. La *intertextualidad* propuesta por Bianchedi produce un desplazamiento de los enunciados, en nuevas condiciones contextuales de reconocimiento. Sus pinturas nos inducen entonces a la pregunta: ¿cómo leer las vanguardias y neo-vanguardias desde la tardo-modernidad periférica? Por otra parte, el hecho de representar el mingitorio, en su paso del *ready-made* a la pintura con un marco dorado con molduras salomónicas [Imagen 63], insinúa la ironía histórica de la reapropiación por parte de la *institución-arte* de las vanguardias combativas (Bürger, *op.cit.*, pp. 62 y ss.). Ésta sería una de las significaciones posibles de la representación de *Fuente*, tratada por Bianchedi “a la manera impresionista”. Parafraseando a Eco, el impresionismo fue en sus orígenes rechazado, porque no existía un código de lectura para decodificar la obra. Algo similar ocurrió inicialmente con los *ready-mades* duchampianos: al igual que las obras impresionistas, fueron en un principio rechazados, a la vez que generaron un movimiento temporal, produciendo la posibilidad de “hacer época” e impusieron una posición de avanzada (Bourdieu, 1996, pp. 240).¹⁸⁷ Luego, se produjo inevitablemente la asimilación de las vanguardias a la institución-arte, por las vías del mercado y/o del museo, acompañada por ende a los procesos de aceptación y la institución de códigos de lectura pertinentes a las obras vanguardistas, por un público cada vez más extendido, cuestión también ligada a la estructura e historicidad del propio campo artístico. Códigos de lectura y asimilación, que fueron instituyéndose en el transcurso del tiempo, erigen además proyecciones prospectivas diacrónicas, tejiendo en torno a obras como *Fuente*, *Étant Donnés* y en relación al arte de Duchamp en general, los antecedentes del arte postmoderno (Morgan, *ibid.*).

Con respecto a la obra *El Sr. Lafuente* y ciertos procedimientos alegóricos puestos a funcionar por Bianchedi,¹⁸⁸ entiéndase el tratamiento de la superficie pictórica, el

¹⁸⁶ Cfr. Bajtin (*op.cit.*, pp. 269-271).

¹⁸⁷ “Dicha cuestión se traduce por una traslación de la estructura del campo del presente. Es decir de las posiciones temporalmente jerarquizadas que se oponen en un campo dado, al encontrarse cada una de las posiciones retrasada en un rango de posición de jerarquía temporal, que también es al mismo tiempo una jerarquía social” (Bourdieu, *op.cit.*, pp. 240).

¹⁸⁸ Procedimientos alegóricos yuxtapuestos (Brea, Buchloh, Foster) a las operaciones inter/transtextuales ya descritas con anterioridad.

enmarcado de la obra con un marco dorado con molduras, se relaciona a nivel de las isotopías –según nuestro parecer- con dos cuestiones. La primera, como ya lo adelantáramos, se relaciona con el proceso de institucionalización de la vanguardia a la institución-arte (Bürger, *ibid.*). La segunda con la problemática temporal de la estructura e historicidad del campo artístico. Esta obra parece poner en acto el concepto apuntado por Bourdieu, que la *vanguardia* se encuentra en todo momento separada por una *generación artística* (entendida como la separación de dos momentos de producción artística) de la vanguardia consagrada (Bourdieu, *op.cit.*, pp. 240).¹⁸⁹ En este caso podríamos citar como ejemplo los *ready-mades* duchampianos en relación al ya consagrado impresionismo. Por ende, tanto en el espacio del campo artístico como en el campo del espacio social, es como mejor se miden las distancias entre los estilos o los estilos de vida en términos de tiempo (Bourdieu, *ibid.*). Por eso el Sr. Lafuente trata la loza duchampiana en una pintura a la manera impresionista. Su marco dorado, con un guiño de ironía de Bianchedi, discurre sobre el envejecimiento y la “kitschificación” (Fraenza, *sic.*) de la vanguardia: “el espíritu de la modernidad estética ha comenzado a envejecer” (Habermas, 1989, pp. 134).¹⁹⁰ Escudriñándonos, junto con Habermas, qué postura tomar ante esta modernidad estética envejecida. Si el descrédito y el descarte, o la posibilidad de completarla tomando su estadio de proyecto inconcluso, intentado aún en circunstancias acotadas, volver a vincular diferenciadamente la cultura moderna con la praxis vital.

¹⁸⁹ A su vez también separada por otra generación artística de la vanguardia ya consagrada en el momento que a su vez ella entró en el campo (Bourdieu, *ibid.*).

¹⁹⁰ “Ahora bien: este espíritu de modernidad estética ha comenzado a envejecer (...) Octavio Paz, un compañero de ruta de la modernidad, señalaba que ya a mediados de la década del setenta “la vanguardia de 1967 repite los gestos de 1917”. Estamos enfrentados a la idea del fin del arte moderno”. La obra de Peter Bürger nos enseña hoy la idea de “posvanguardia”, término elegido para indicar el fracaso de la rebelión surrealista. Pero ¿cuál es el significado de este fracaso? ¿Significa un adiós a la modernidad? ¿La existencia de la posvanguardia marca una transición hacia ese fenómeno más amplio denominado posmodernidad? (Habermas, *ibid.*).

5.4. Dos acepciones acerca de la *muerte del autor*. Intertextualidad, polivocidad y sociolingüística. Muerte o retiro *del autor* en las artes visuales contemporáneas

Siempre ha sido así, sin duda: en cuanto un hecho pasa a ser relatado, con fines intransitivos y no con la finalidad de actuar directamente sobre lo real, es decir en definitiva, sin más función que el propio ejercicio del símbolo, se produce esa ruptura, la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura.

Roland Barthes

Barthes establece la historicidad de la categoría de autor, a la cual define como una categoría fundamentalmente moderna, ligada al concepto de genio. Comienza por establecer la diferencia de cómo en las *sociedades etnográficas el relato no está a cargo de una persona, sino de un “mediador, chamán o recitador”*, del que se puede admirar la «*performance*» (es decir el dominio del código narrativo), pero nunca el genio. (Barthes, 1987, pp. 66). A esto agregamos, que en el campo de la historia de las *artes visuales*, el concepto de autor aparece con los griegos hacia el siglo VII, con *Epógemes*, quien inscribe en una vasija la frase “*Epógemes eme ei*” (*Epógemes me ha hecho*).¹⁹¹ El concepto de autor se desarrolla en el siglo VI, tiene su auge en los siglos V y IV antes de Cristo y cae en desuso con las invasiones romanas, en el helenístico tardío. Dicho proceso se acentúa en la era cristiana, con las invasiones bárbaras y la caída del Imperio Romano de Occidente. La Edad Media se constituye entonces en la bisagra histórica que marca desde sus inicios, hacia el siglo V de nuestra era, el desuso del concepto de autor y hacia el siglo XIII su reaparición, cuando *a posteriori* de los gremios como colectividad anónima, resurge el concepto de autor. Éste adquiere preponderancia en el Renacimiento, asociado a la categoría de *genio*.

Barthes establece que a comienzos de la Edad Moderna confluyen una serie de postulados teóricos, el empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la reforma, elementos que cuajan en la valoración del individuo. De allí deviene la importancia atribuida al autor, postura esgrimida como arquetipo de la literatura positivista, teniendo como base la ideología del sistema capitalista (Barthes, *op.cit.*, pp.66). Como un mecanismo de transferencia, el lenguaje pasa a ser una especie de “propiedad privada” del autor. Barthes establece una relación de contrapartida

¹⁹¹ *Epógemes eme ei*, “*Epógemes me ha hecho*”, inscripción que reza en una vasija cerámica griega del siglo VII, con la que se considera comienza el concepto de autor ya en la Grecia arcaica.

entre la categoría de autor y el nacimiento de la crítica como disciplina autónoma (Marchán Fiz, 1997, pp. 13), donde generalmente se critica la obra tomando como base la biografía del autor. Esta categoría clásica de autor ha sido cuestionada por críticos, pensadores y artistas. Uno de los precursores, Mallarme, afirma la necesidad de sustituir el propio lenguaje por una escritura impersonal (que no debe confundirse con la objetividad castradora de la novelista realista) ya que “*es el lenguaje y no el autor el que habla*” (Barthes, *op.cit.*, pp. 66-67). Escribir implica que “sólo el lenguaje y no el autor, actúa, *«performa»*.”¹⁹² Como contrapartida de la muerte del autor, se restituye su lugar al lector; en este sentido, algunas técnicas surrealistas como los *automatismos*, el *cadáver exquisito*, *et al.*, contribuyen a la muerte del concepto clásico de autor. Por último, para Barthes, la lingüística culmina el proceso de destrucción del Autor, proporcionando un valioso instrumento analítico al demostrar que la enunciación es en sí mismo un proceso vacío, que funciona sin necesidad de completarlo con las personas de sus interlocutores. Es decir, el autor es sólo aquel que escribe, el lenguaje no conoce una “persona”, sino un “sujeto” vacío excepto en la propia enunciación, que es la que lo define. Esto hace que el “lenguaje se mantenga en pie” (Barthes, *op.cit.*, pp. 68). Este «distanciamiento», en términos de Brecht, hace que la figura del autor se haga pequeña como un punto en el horizonte, provoca modificaciones en los textos literarios, pero también en los textos artísticos de otras materialidades significantes, impactando además en las llamadas *artes visuales*. También introduce modificaciones en el *tiempo* de la obra en la relación del autor con el texto. El autor no precede a la obra como en una relación padre-hijo, como así tampoco la escritura precede al autor sino que se hace con ella, no existe otro tiempo que el de la enunciación y todo está escrito aquí y ahora.

Por lo tanto escribir, en el caso de Bianchedi, de idear proyectos, artefactos artísticos, icónico/s y/o lingüístico/s en géneros diversos: dibujos, pinturas, *collage*, acciones, intervenciones urbanas, arte conceptual en su forma puramente lingüística, o en lenguajes híbridos (subgéneros de diversas materialidades significantes), no puede ser una operación de mera representación. Sino de lo que

¹⁹² Nota del traductor, que señala que se trata de un anglicismo, y que lo conserva entrecomillado ya que parece aludir a «Performance» de la gramática chomskyana, que suele traducirse como «actuación» (Barthes, *op.cit.*, pp. 67).

los lingüistas de la filosofía oxfordiana llaman un *preformativo* (forma verbal extraña que se da en primera persona y en presente) en que la enunciación no tiene más enunciado que el acto en la cual se profiere: como el “yo *declaro*” de los reyes o “yo *canto*” del poeta. No hay que representar, sólo hay que presentar, tampoco hay que retrasar el tiempo puliendo el texto en base a un modelo preexistente, sino más bien sustituirlo por un gesto de inscripción que cuestiona todos los orígenes.

(...) un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que concuerdan y se contrastan escrituras, ninguna de las cuales es original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura.

Barthes (*op.cit.*, pp. 69).

Visto así, muere el concepto clásico de autor y con ello el de la originalidad del/los artista/s y sus creación/es (Barthes; Foucault). El artista se limita a transcribir fragmentos y textos de otros, como un eterno escriba, y su arte reside en la combinación de las relaciones, en las confrontaciones que realiza, en sus infinitas traducciones en otras palabras e imágenes. Ahora bien, es el propio Bianchedi quien retoma el concepto de muerte de autor en el sentido sociolingüístico del término (Barthes, *ibid.*) y lo intenta poner en acto a través de la obra de arte: *El Sr. Lafuente*. Dice al respecto:

Barthes habla de la muerte del autor, yo eso lo pongo en acto, porque soy artista y lo que pienso lo tengo que poner en acto. La muerte del autor es, cuando el autor, incapacitado de accionar directamente sobre la realidad escribe, por ejemplo. Al escribir, ese autor muere porque la escritura pasa a ser el sujeto de la observación. Entonces en ese ocultamiento y aparición casi permanente, digamos, busqué de la historia del arte a ver qué personaje correspondía a un personaje como un gris oficinista de la ciudad de Buenos Aires. Y se me ocurrió, recordé que el famoso mingitorio se llama Fuente, dije: es El Sr. Lafuente. El Sr. Lafuente era yo, que decidí ser soltero.

Remo Bianchedi¹⁹³

De esta cita de Bianchedi podemos inferir algunas cuestiones, referidas a una serie de intenciones concatenadas. La primera es la de citar intertextualmente a *Fuente*, el urinario de Duchamp, en una primera instancia como *tema* y *motivo*. Mas profundizando el análisis, *Fuente* se torna sólo en un motivo, porque el tema

¹⁹³ Remo Bianchedi en de la Precilla (*op.cit.*, pp. 1-2). Luego usamos parte de esta misma cita, analizada para destacar otros aspectos [*cfr. infra*, IV.9.2.].

subyacente se remite a la *muerte del autor* en tanto cuestionamiento de la categoría clásica de *autor* (Barthes, *op.cit.*, pp. 65-71), a su vez intrínsecamente relacionada con la crisis de las nociones de *obra* y de *discurso* (Foucault en Chartier, 1996, pp. 15 y ss.).¹⁹⁴ En este sentido, Bianchedi es un artista que asume la tematización de la muerte del autor filosóficamente puesta de manifiesto en sentido sociolingüístico de la misma, tal y como lo entienden Barthes, Foucault.

En segundo lugar, el artista propone como parte de su poética, la obra *El Sr. Lafuente* como una “*puesta en acto*” de una categoría teórica, que construye en base a sus referencias intertextuales en una “actitud arqueológica” con el arte del pasado reciente. De este modo, toma un artefacto artístico, *Fuente* y lo transcribe icónicamente a partir de su registro en el dispositivo fotográfico, personificándolo: “*Es el Sr. La Fuente*”. A su vez equipara las figuras de autor modélico con el de autor empírico (Eco, Charaudeau), en un proceso de identificación autorreferencial: “El Sr. Lafuente era yo, que decidí vivir soltero.” En este sentido, más allá de la búsqueda del *intentio auctoris* (Eco, 1986, pp.29),¹⁹⁵ es importante dirimir algunas cuestiones. Resulta un poco simplista decir que la obra y el parecer (manifiesto de Bianchedi) se relaciona con la noción de *muerte del autor* (por ser este vehículo permeable de otros). El esbozo de este proyecto modélico es correcto, aunque insuficiente, ya que sabiendo esto y diciéndolo, es necesario avanzar un paso más. Por ejemplo ¿qué tiene que ver esto con la figura carismática del artista (Bourdieu)? O para decirlo en otros términos: ¿qué sucede con el concepto de muerte del autor en las artes visuales?

Sucede que en las bellas artes, o en las artes visuales, el autor muere más rotundamente que en las otras artes. Por ejemplo en la literatura, hoy como siempre un autor articula no sin esfuerzo una *polivocidad* heredada. Lo nuevo es el

¹⁹⁴ Cfr. el análisis de Chartier sobre la obra de Foucault: «no se deja someter fácilmente a las implicaciones que implica el comentario. Un intento de esta naturaleza, supone, en efecto, que se considere cierto número de textos (libros, artículos, conferencias, entrevistas, etcétera) como formando una “obra”, que dicha obra pueda ser asignada a un autor, cuyo nombre propio (“Foucault”) remite a un individuo particular, poseedor de una biografía singular, y que a partir de la lectura de ese texto primero (la “obra” de Foucault), sea legítimo producir otro discurso en forma de comentario. Ahora bien, según Foucault, estas tres operaciones han perdido la evidencia y la inmediatez que les fueron propias en “la historia tradicional de las ideas”».

¹⁹⁵ Cfr. la búsqueda en el texto lo que el autor quería decir, como así también lo que el texto dice, independiente de las intenciones del autor. Eco (1986) Cap. 1.2. “*Tres tipos de intenciones*” en *Los límites de la interpretación*, Traducción de Helena Lozano, Editorial Lumen.

reconocimiento de esa circulación ininterrumpida de voces en detrimento de la figura del autor. Algo de esto podría verse o decirse de un Rembrandt, un Corot, un Raffaello, etc. Lo que sucede en las bellas artes es algo más profundo... no es la *polivocidad* consuetudinaria del discurso (de la que hablan Barthes y Foucault). Es algo que se cataliza una vez surgido el campo del arte burgués (Bourdieu o Bürger), la *alquimia social* que viene a reemplazar al autor (real y presente) en su tarea de realizar, o mejor en su esfuerzo particular (como dice Bourdieu) de realizar la obra. A las obras, incluso si las consideramos a esta como la repetición de obras y gestos del pasado (y creaciones de autoría contundente u original), las hace un todo social, en el cual el artista participa, pero con un mínimo e insignificante esfuerzo, si aunamos lo material con lo intelectual. Cosa que no es tan habitual en otros casos donde el autor ha desaparecido, se ha retirado de todo esfuerzo no sólo material sino también intelectual. Entiéndase: hay una muerte del autor como conciencia del rol que tuvo desde siempre, “dar voz a otras voces” (Bianchedi dando lugar a Duchamp). Otra cosa es la desaparición o el relevo del autor, como en el caso de la “mala pintura de los 80”, especialmente en la pintura argentina vernácula.

Sintetizando, con esto queremos decir que el caso de Bianchedi, aún como uno de los autores abocados a tematizar la muerte del autor (filosóficamente puesta de manifiesto, en el sentido sociolingüístico de la misma); no es sin embargo un caso donde rotundamente el autor desaparece, en el sentido de muerte o relevo del autor en las artes visuales contemporáneas. El intertexto, la *polivocidad* puesta de manifiesto en su obra no evade ciertos esfuerzos de articulación de la materia, sus superficies significantes con aspectos intelectuales, en un intento -con un grado elevado de elaboración-, por aunar la pintura con el conocimiento.

Volviendo al sentido sociolingüístico del término, la muerte del autor conlleva como contrapartida la recuperación del lugar del receptor. Sin embargo, todos los significados múltiples, los discursos ambivalentes y encontrados, el tipo de diálogo que se establece entre ellos, convergen en la figura del lector que los interpreta. Como advierte Barthes, “*El nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor*” (*op.cit.*, pp. 71). Parafraseando a Barthes es el receptor el punto de confluencia en este caso de la imagen hecha pintura. Bianchedi con esta obra, como con muchas de esta serie, se ubica como el lector donde convergen los múltiples sentidos. Sabe que

su función es comprender, desenredar texto/s, luego transcribir los gestos, las formas, los colores aproximados, los registros iconológicos, producir marcas, interpretar huellas y volver a producir otras similares aunque con pequeñas variaciones, reproducir nuevas marcas y nuevos indicios. Todos estos como gestos de inscripción donde el autor, en este caso Bianchedi, se ha disuelto y la obra se constituye en la lectura y reinterpretación de la obra de Duchamp. Con respecto a los empleos estratégicos teleológicos de la *polivocidad*, Bianchedi sigue la prescripción del contrato de intercambio que regula el subgénero de obra de bellas artes o de excedencia artísticas que desea practicar (las que parecen ser más densas e inteligentes y apostar -pero no a corto plazo- a un tipo de beneficio particular). En este sentido, Bianchedi emplea estratégicamente la cotización del visible de época, de plusvalía de la figura del lector por sobre la de autor.

Por último y ya habiendo analizado los aspectos intertextuales y alegóricos, podemos inferir, que Bianchedi emplea un tipo de alegoresis, -basada en los aspectos ya enunciados- de citacionismo de la obra *Fuente* de Marcel Duchamp. En este caso, prima la *estrategia de desplazamiento* (por metonimia), empleando específicamente el procedimiento de *ready-made* de la esfera del arte (Brea, *ibid.*); del más emblemático e inaugural del género de los *ready-made*: *Fuente* (1917) de M. Duchamp. Nuevamente valga la distinción de ambas acepciones del término. La primera, se refiere a uno de los procedimientos alegóricos de desplazamiento, mientras la segunda apunta al género vanguardista ideado por Duchamp. Con esto nos referimos específicamente al *architexto* de la obra-referente (*Fuente*). Por otra parte, podemos señalar además cierta “apropiación” o “desplazamiento” de la pintura aplicada con pinceladas cortas que queda algo descontextualizada por el objeto que representa y por los colores con los que lo hace. Presentando cierta superposición entre la fábula del cuadro –el mingitorio duchampiano- y ciertos rasgos *citacionistas* (Brea, Buchloh, Foster) al impresionismo; cuyas fugas de significancia pueden leerse por transparencias o veladuras como en un palimpsesto y remiten a esta apropiación de las vanguardias históricas por parte de la institución-arte, tomando en consideración los desplazamientos cronotópicos de las circunstancias de enunciación de los discursos de producción-reconocimiento y relevando cierto estadio actual del subsistema artístico desde esta tardo-modernidad periférica.

A continuación, sintetizamos en un cuadro comparativo las remisiones intertextuales, dialógicas y alegóricas del *Sr. Lafuente* de Bianchedi, con relación a *Fuente* de Marcel Duchamp. Integramos el análisis de ambas obras, en el nivel del enunciado como de la enunciación. Cuestión que nos permite confrontar sus correspondientes gramáticas discursivas, los aspectos concernientes a la transtextualidad empleada por Bianchedi y las variantes cronotópicas en relación a las circunstancias de enunciación de ambas obras, entendidas como discursos de producción-reconocimiento.

5.5. Intertextualidad, transtextualidad y alegoría de la obra *Fuente, de M. Duchamp* referida en la obra *El Sr. Lafuente de R. Bianchedi* (Cuadro N° 10)

Obras - Autores	Transtextualidad propia de <i>Fuente</i>	<i>Fuente</i> (1917) Duchamp, Nueva York	<i>El Sr. Lafuente</i> (2003-2004) Bianchedi Buenos Aires. Argentina
Enunciado: PE (plano de la expresión) <i>Intertexto</i> (más relevantes) Cita y alusión.	- Similitudes formales con esculturas contemporáneas: <i>Princesa X</i> (Brancusi, 1916). Blancura, superficies pulidas - Piernas de las mujeres de Cézanne. - Buda ("como recipiente femenino"). - Madonna.	- <i>Ready-made</i> de mingitorio. - Forma antropomorfa.	- <i>Ready-made Fuente</i>. - "Reproducción" de <i>Fuente</i> nuevamente invertida. - Mediación del dispositivo fotográfico como registro (como tomada de la fotografía oficial, hecha por Alfred Stieglitz), no del objeto mingitorio.
<i>Paratexto</i> Aparato que rodea al texto (título, subtítulo, bibliografía, referentes).	<i>Mott Works</i>: nombre de una gran firma de equipamiento sanitario, al cual Duchamp le introduce una pequeña modificación, transformándolo en <i>Mutt</i>, en función de una tira cómica masiva, conocida como <i>Mutt y Jeff</i>.	- Título: <i>Fuente</i>. - Firma: <i>R. Mutt</i> (seudónimo). - Marca de fontanería: <i>Mutt</i>. - <i>Richard</i> (monedero en francés popular), monedas de oro (doradas) asimilable a la cascada de orina. - Firma en <i>ready-made</i> girado a 180°, se encuentra abajo a la izquierda.	- Recupera ambos elementos: - Paratexto o título: <i>Fuente</i> y la firma: <i>R Mutt</i>. - Girado nuevamente a su posición "normal", la firma <i>R. Mutt</i> se encuentra arriba a la derecha.

<i>Metatexto</i> Indicaciones metalingüísticas concernientes a los textos citados y al texto en acción.		-Carece de un <i>Manual de Instrucciones</i>, como <i>El gran Vidrio</i> o <i>Étant Donnés</i>. - Innumerables bocetos previos.	-Metatexto producido posteriormente. - <i>El Sr. Lafuente y sus solteras</i>, libro homónimo a la exposición, escrito y publicado por Bianchedi (2005). -Textos lingüísticos seleccionados de 14 cuadernos (1978-2004). -Cuadernos de bitácoras como “<i>actas notariales, función de testigo</i>” (relaciónese con los <i>Testigos Oculistas</i> de <i>El Gran Vidrio</i>).
Architexto (Conjunto de las propiedades del género)		- <i>Fuente</i>: dos <i>ready-mades</i> en un mismo artefacto. -a) Urinario masculino previsto para apoyarlo en un pedestal (girado 180 °). -b) Urinario para ser colgado del techo o sobre la pared, evoca la figura de la <i>Novia</i> del <i>Gran Vidrio</i>.	i) Bianchedi (autor modélico): -Retoma la versión a) del urinario y lo rota nuevamente a su posición “normal”. - Reproduce el dispositivo fotográfico documental, probablemente se trata de la foto «oficial» de <i>Fuente</i>, hecha por Algre Stieglitz, que traspone al género de la pintura (en tanto architexto). ii) Para el lector modélico: -Compárese la representación de Bianchedi con dibujos originales de Duchamp del urinario colgado (architexto, posición b). -<i>Confróntese</i> imágenes [Imágenes 60, 61, 62 y 65], (Schwarz, <i>The complete works of Duchamp</i>, pp. 648-650 y 834-839).
Forma del contenido (aspectos semánticos) <i>Hipertexto</i> (Mecanismos tipológicos de transferencia)		-Procedimientos metonímico-alegóricos. -Elementos iconológico-iconográficos -Aspectos geométricos y/o especulativos. -Rotación del urinario; <i>geometría n-dimensional</i> (Ramírez). -Significado/s erótico/s de género/s -Objeto masculino y «recipiente femenino»: encuentro de los dos sexos. -Significado masturbatorio, reenvío especular y copulante (Ramírez).	-Procedimientos metafórico-miméticos de presentaciones metonímicas. -Elementos iconológico-iconográficos -Bianchedi vuelve a rotar el urinario a su posición “normal”, intentando restituirle su <i>Valor de Uso</i> (Baudrillard). -Significado/s erótico/ de género/s -Retoma su significado originario. -Refuerza el sentido de género masculino, “Pintar <i>Fuente</i>-1917 es pintar una cosa que no existe. Pintarla desde el punto de vista masculino: desde donde se orina: desde arriba hacia abajo”. (Ver el “Vidrio” otra vez). (Bianchedi, <i>op.cit.</i>, pp.25)

Condiciones de Enunciación		-Salón de la <i>Society Independent Artist</i> (9 de abril 1917). -Rechazo, escándalo como parte de una estrategia dadaísta, búsqueda de efectos conscientemente programados. -<i>Fuente</i>, como culminación y síntesis de <i>ready-mades</i> anteriores. -Procedimiento de <i>transubstanciación ontológica</i>, por la atribución de un nuevo sentido, género del <i>ready-made</i> y por la firma (<i>griffé</i>) (Bourdieu). -Cuestionamiento de la obra de arte autónoma y de la institución-arte (Bürger). -<i>Fuente</i> como mito cultural de la vanguardia histórica.	- Recuperación en la tardo-modernidad periférica. - Actitud "arqueológica" con respecto al arte del pasado reciente, vanguardia histórica y neovanguardias. - Actitud del arte después del fin del arte (Vattimo). - Representación de una presentación; metáfora de una metonimia (Menna). - Cambios en el <i>architexto</i> (género), transposición del <i>ready-made</i> a una pintura, que remata con marco dorado. - Puesta en acto de la categoría de "<i>muerte del autor</i>", en el sentido sociolingüístico del término (Barthes, Foucault). Intertextualidad.
Contenido/s		-Relación con <i>El Gran Vidrio</i> (Transtextualidad extendida) -Como <i>ready-made</i> apoyado se relaciona con el mecanismo de los <i>solteros</i>. -Como <i>ready-made</i> colgado se relaciona con el mecanismo de la <i>Novia</i> (Ramírez). -Metáfora socarrona del proceso creativo.	-Relación con <i>El Gran Vidrio</i> (Transtextualidad extendida) - <i>El Sr. Lafuente</i> como elemento autorreferencial. - Su relación con el <i>Gran Vidrio</i>: estudio del mecanismo de la <i>novia</i> y los <i>solteros</i>. Homología autorreferencial del <i>Sr. Lafuente</i> como sustitución de la <i>Novia</i>, y de los <i>solteros</i> con las obras "que permanecieron solteras" (Bianchedi 2004). -Metáfora socarrona y autorreferencial del proceso creativo.
Procedimientos alegóricos		-Estrategias alegóricas de desplazamiento por metonimia: - <i>Ready-mades</i>: apropiación de un objeto proveniente del mundo-de-vida, que traslada al mundo del arte. -<i>Fuente</i> como discurso inaugural del régimen alegórico en las artes visuales modernas. - Implicancias posteriores: Duchamp como "precursor de artistas posmodernos" (Morgan).	-Estrategias alegóricas de desplazamiento por metonimia: -<i>Ready-mades</i> del mundo del arte. -<i>Citacionismo y apropiacionismo</i> alegórico (Brea, Buchloh, Foster). - Discurso de reconocimiento de la obra <i>Fuente</i>, plasmando diversos aspectos de la transtextualidad (<i>intertexto</i>, <i>paratexto</i>). - Bianchedi emplea además otro tipo de apropiaciones de elementos del plano de materialidades significantes y/o contenidos referenciados a partir de lazos no naturales, metonímicos, y en ese sentido alegóricos. -Estos elementos dan por resultado una obra, donde se friccionan los componentes metafóricos-representativos con los metonímico-presentativos-alegóricos.

		-No-color (aspectos semánticos) Posibles significados i) Loza blanca sobre pedestal negro. ii) Fotografía «oficial» de <i>Fuente</i>, hecha por Alfred Stieglitz (Ramírez, Schwarz), en blanco y negro. iii) La blancura de la loza, la iluminación y el montaje (en el sentido meramente expositivo del término) pensados por Duchamp, para realzar las propiedades morfológicas del objeto. -Mediante un procedimiento alegórico, toma el seudónimo <i>R. Mutt</i>, con el cual firma la obra, y luego produce un paratexto, justificando la invención del género del <i>ready-made</i> (R. Mutt) “creó un nuevo pensamiento para ese objeto (Duchamp en Ramírez, <i>op.cit.</i>, pp. 54). -Posteriormente, en un texto titulado “A propósito de los «<i>ready-mades</i>»” (1961), Duchamp afirma que “todas las telas (...) son <i>ready-mades</i> asistidos y trabajos de acoplamiento” (<i>cfr. infra</i>, IV.9.2 y IV.9.3.).	-Color (aspectos semánticos) Posibles significados i) Colores sepias: reproduce <i>R. Mutt</i>, monedas de oro y/o indicio de la orina. ii) La obra, como pasaje de la fotografía a la pintura, está facturada <i>a la manera</i> impresionista: pasaje del blanco y negro al color, empaste, uso de espátula, colores ocre amarillentos. -Homologación del <i>ready-made</i> con una pintura impresionista. -Homologación de los trayectos del impresionismo y el <i>ready-made</i> de Duchamp en la historia del arte (rechazo-aceptación-consagración-difusión masiva-imposición expandida del gusto). iii) Representación “aurática”, marco dorado con molduras salomónicas: indicio de la ironía histórica del fracaso de las vanguardias heroicas y de su reappropriación por parte de la institución-arte (Bürger). -Mediante un procedimiento alegórico, toma el personaje de la firma y el título de la obra, lo sintetiza y lo personifica en <i>El Sr. Lafuente</i>, “como un gris oficinista de la ciudad de Buenos Aires” (Bianchedi, <i>ibid.</i>).
--	--	---	---

IV.

6. *Nostalgia sobre Marcel D.* de Bianchedi

Intertexto: *Étant Donnés* de Duchamp



[Imagen 15] *Nostalgia sobre Marcel D.*, Remo Bianchedi, (1988). Lápiz de color, tinta y collage. Buenos Aires.



[Imagen 16] *Étant donnés*: 1º. *La chute d'eau* 2º. *Le gaz d'éclairage* (Dados: 1º. *La cascada* 2º. *La luz de gas*). Marcel Duchamp, (1946-1966). "Aproximación desmontable". New York.

6.1. *Nostalgia sobre Marcel D. de Bianchedi. Análisis del enunciado. Sus superficies significantes y su contenido*

Quiero agarrar las cosas con la mente del mismo modo que el pene es agarrado por la vagina.

Duchamp¹⁹⁶

Tomamos la obra titulada *Nostalgia sobre Marcel D.* [Imagen 15] de Remo Bianchedi en tanto enunciado a nivel del *plano de la expresión y del contenido*.¹⁹⁷ Se trata de una obra bidimensional, de aproximadamente 21 cm. x 29 cm. que se compone por diferentes planos de colores, donde se intercalan diversas técnicas tales como el lápiz color, planos de *collage* de diarios con textos lingüísticos y *collage* de imágenes. Los textos lingüísticos en alemán se ubican en el borde superior derecho del plano, con una cita que transcribimos a continuación.¹⁹⁸ El título destacado de este fragmento impreso es el vocablo *Pharus* y se encuentra subrayado con color naranja. Un segundo fragmento de *collage* lingüístico se ubica en el borde central izquierdo del plano. Impreso en tipografía gótica, Bianchedi ha remarcado nuevamente con un subrayado naranja otra palabra clave: *atmosphäre* (atmósfera). Continuando por el borde izquierdo hacia la parte inferior del plano, se halla una estampita “intervenida” con la imagen de San Antonio y un niño en sus brazos, rodeado de un par de mendigos que vienen a recibir el pan. Bianchedi “interviene” esta estampita, dibujando una lámpara que el niño sostiene con su mano derecha; a la vez pintando el fondo con manchas acuareladas muy tenues, representando sugeridamente un follaje de pinos en colores celestes acuosos. En la parte inferior de la estampita una leyenda impresa reza: “*PANE DI SANT’ANTONIO*”.

Sin duda la figura preponderante, integrada por planos de diferentes colores, consiste en la representación naturalista de una bella mujer de mirada penetrante e inquisitiva,

¹⁹⁶ “*I want to grasp things with the mind the way the pen is graped by the vagina*”, declaraciones de Duchamp en setiembre de 1956. Cfr. Steefel, Lawrence D. *The Position of Duchamp’s Glass in the Development of his Art*. Garland Pub., Nueva York, 1977.

¹⁹⁷ Según el concepto de signo de Hjelmslev, cfr. Calabrese (*op.cit.* pp. 31-35).

¹⁹⁸ “*Pharus am Meere des Lebens. Anthologie für Geist, Herz und Gemüt. Aus den Meisterwerken aller grossen Dichter u. Denker von Carl Coutelle. Ein wirklich sinnreiches Geschenkwerk. Eleg. Geb. 4.- portofrei. Verl. Anstalt Merkur, Dresden Nr. 6.*” (*Faro en el mar de la vida. Antología para la mente, el corazón y el alma. De las obras maestras de grandes poetas y pensadores, de Carl Coutelle. Una verdadera e ingeniosa obra de regalo (Eleg. Geb. Libre de franqueo. Editorial Instituto Mercurio, Dresden N° 6).* Se trataría aparentemente de un anuncio de periódico del citado libro.

sentada, con su torso cubierto y su sexo expuesto hacia el espectador. Esta imagen tan desafiante de la mujer con su sexo expuesto, como ofreciéndolo directamente al espectador, al que transforma en un *voyeur*, tiene sobrescrita sobre el dibujo desde la altura del cuello y casi hasta llegar a su sexo, de arriba hacia abajo, las siguientes frases:

(i) NOSTALGIA SOBRE MARCEL. D.
(ii) ÉTANT DONNÉS
(iii) 1º. LE GAZ DE CLAIRAGE.
2º. LA CHUTE D'EAU
(iv) 1946 1966
NEW YORK
("determinar las condiciones")
14 de noviembre de 1988 (Fecha)
Bianchedi

Analizamos entonces cómo se relacionan las diferentes materialidades del texto. Desglosamos qué tipo de referencias connotadas y denotadas se establecen entre ellas ya que dichas referencias refuerzan recíprocamente el recorrido generativo del/os sentido/s. Indagando entonces las relaciones de elementos formales, textuales y técnicos (subgéneros híbridos del dibujo y del *collage*) se sigue, que Bianchedi infiere -a través de citas de elementos iconológicos relevantes y de textos lingüísticos impresos y sobrescritos en la obra-, que en su conjunto remiten a la obra de Marcel Duchamp, (ii) *Étant Donnés*; cuyo título original es incluido por Bianchedi en su obra, constituyéndose en su *intertexto* y en parte de sus *condiciones de producción* (Verón, *op.cit.*, pp. 4). Esta frase que actúa como *paratexto* de la obra de Duchamp, *Étant Donnés* -en tanto su título-, funciona simultáneamente como *metatexto*. Esta misma frase fue incluida por Duchamp, junto a las siguientes, en las *primeras palabras de una nota de la Caja Verde*: *Étant Donnés*: (iii) 1º. *La chute d' eau* 2º. *Le gaz d' éclairage* [Imagen 16], es decir: *Dados*: 1º. *La cascada*, 2º. *La luz de gas* (Ramírez 1993, pp. 199). El título completo actúa en la obra de Bianchedi como *intertexto* y también como *sustancia de la expresión*, en el sentido hjemsleviano de tales términos.

Este signo artístico de Bianchedi se caracteriza por sus referencias *intertextuales indiciales*, complementando en la obra materialidades icónicas y lingüísticas. Cabe señalar que dichos elementos iconológicos están presentes originariamente en la obra de Duchamp: la cascada de agua y la lámpara de gas, sostenida por la mujer yaciente.

Bianchedi establece relaciones entre los textos lingüísticos del *collage* con los textos icónicos a través de juegos y recursos compositivos. En el primer caso, establecemos una relación compositiva diagonal entre la lámpara que porta el niño Jesús de la estampita, que actúa como símbolo -en términos semióticos-, (Peirce, 1987)¹⁹⁹ y el vocablo *pharus* (faro, lámpara). Ya que así desambigua los significados, seleccionando estos contenidos como predominantes, entre los innumerables contenidos posibles de esta obra.

La segunda relación se establece entre el fondo de la estampita, pintado con manchas acuareladas celestes que evocan coníferas, mientras el *collage* lingüístico, cuyo texto ya es más difícil de transcribir y traducir -dado que está cortado en parte-, está remarcado en la palabra *atmosphäre* (atmósfera).²⁰⁰ En este acto, Bianchedi estaría referenciado en una síntesis cromática-formal dos elementos iconológicos de *Étant Donnés*. A través de las formas, insinúa el paisaje de fondo de esta obra que aparentemente reproduce un paisaje suizo.²⁰¹ Por otra parte, a través del color y de la técnica líquida de la acuarela actúa como *índice* de la cascada de agua. También se establece una relación compositiva asociativa entre ambos *collage* de diario y el vocablo principal subrayado en cada texto, asociando textos lingüísticos e icónicos: la mujer yacente, el faro con una evocación al paisaje de fondo, la cascada, son complementadas con las referencias sobrescritas en la obra, explicitando el intertexto (como dijimos a través del *paratexto* y el *metatexto* originarios de la obra de Duchamp). Como ya anticipamos, en la obra *Nostalgia sobre Marcel D.* está escrito: “*Étant Donnés*”, y luego: 1º. *Le gaz d’éclairage*, 2º. *La chute d’eau*. En este caso

¹⁹⁹Peirce elabora tres clasificaciones de los signos, la segunda de las cuales -Segunda Tricotomía- corresponde a la relación Representamen-Objeto. Un signo, pues, puede ser para este autor ícono, “un signo determinado por su objeto dinámico por su propia naturaleza interna”, índice, “un signo determinado por su objeto dinámico en virtud de estar en relación real con éste” y símbolo, “un signo determinado por su objeto dinámico sólo en el sentido de que así se lo interpretará”, Charles Sanders Peirce, “Carta a Lady Welby, oct. 12, 1904”, en *Obra Lógico Semiótica*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 109-120. Los íconos pueden ser imágenes, diagramas y metáforas; los índices, huellas, síntomas, pero también nombres propios; los símbolos, todo signo convencional. Los íconos no necesitan de la existencia de su objeto, a diferencia de los índices, (singulares, físicos) que indican a otros existentes; los símbolos son generales que representan generalidades. Como se apreciará, el ícono está en primer orden, seguido del índice. Si bien, desde el punto de vista lógico, esto es correcto en el edificio teórico construido por Peirce, desde el punto de vista genético, psicológico y antropológico *los mecanismos indiciales son anteriores a cualquier relación de analogía* y es así como Verón lo trabaja en sus textos (Peirce en Verón).

²⁰⁰ Cfr. el vocablo *Wohlsatmosphäre*, como buena atmósfera, atmósfera plena (traducción castellana propia).

²⁰¹ Cfr. en *Étant Donnés* cómo Duchamp reproduce en el fondo de esta obra fotografías de paisajes suizos con coníferas (Ramírez, *op.cit.*, pp. 231-232).

Bianchedi transcribe éstas, las primeras notas de la *Caja verde* de Duchamp, aunque invirtiendo el orden original: *Étant Donnés*. 1º. *La chute d'eau*, 2º. *Le gaz d'éclairage*, (Dados: 1º. *La cascada*, 2º. *La luz de gas*). De este modo, Bianchedi refuerza el carácter de símbolo -no en el sentido de simbolicidad estética sino precisamente como símbolo semiótico- en el sentido que lo entiende Pierce. Acentuando las relaciones icónico-lingüísticas ya descritas con la cita explícita del intertexto, a través del metatexto original, con pequeñas variaciones.

Cabe señalar que la frase del comienzo de la obra de Bianchedi (i) "*Nostalgia sobre Marcel D.*" desambigua los significados, ya que el artista incluye el paratexto a la *sustancia de la expresión*. Mientras la frase del final (iv) "*1946-1966, Nueva York*", "*(determinar las condiciones)*" se refiere al tiempo y lugar de elaboración de la obra de Duchamp, cuestiones que son analizadas *a posteriori* en relación a las circunstancias de enunciación (Bajtín, *op.cit.*, pp. 265 y ss).

Continuando con el análisis del enunciado y remitiéndonos al *architexto*, cabe señalar que, si bien *Étant Donnés* recrea un asombroso artificio ilusionista -que pudiera ser confundido con una obra bidimensional-, *se trata en realidad de una compleja instalación tridimensional. Aunque carece de notas para su desciframiento iconográfico, Duchamp confeccionó un curioso "manual de instrucciones" (...) a fin de regular minuciosamente el desmantelamiento y reinstalación ulterior de la obra* (Ramírez, *op.cit.*, pp. 199).²⁰²

Duchamp divide esta compleja instalación tridimensional en tres ámbitos espaciales, conectados en sentido longitudinal por la mirada del *voyeur*, así denominado en el *Manual de instrucciones* de la *Caja Verde* al espectador (Ramírez, *op.cit.*, pp. 200). La habitación al exterior de la puerta es llamada "*habitación del mirón*" [Imagen 68]. Un segundo ámbito se trata de una cámara de linóleo de 1 m. x 0,83 m., cuyas paredes y techo inclinado se hallan revestidas de terciopelo negro. Este techo enlaza la mirilla de la puerta con el hueco practicado en la pared de ladrillos,²⁰³ denominada "*habitación de los ladrillos*" [Imagen 69]. Luego existe un tercer espacio de linóleo

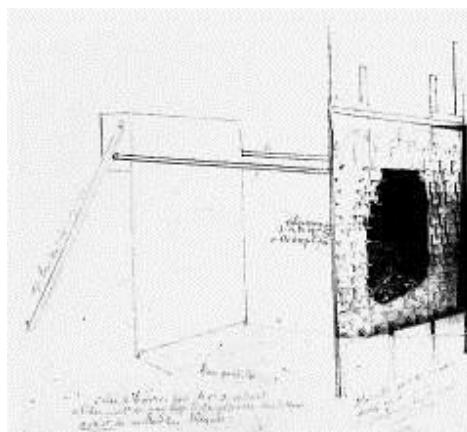
²⁰² Al respecto, en una tira de papel junto al título, Duchamp escribió: «*Aproximación desmontable, ejecutada entre 1946 y 1966 en N (ueva) Y (ork) (por aproximación entiendo un margen ad limitum en el desmontaje y remontaje)*» (Duchamp en Ramírez, *op.cit.*, pp. 199 y ss.).

²⁰³ El boquete realizado en una pared de 69 ladrillos numerados, como otro signo (símbolo) de erotismo, divide la "*habitación de los ladrillos*" de la "*cámara del desnudo*", según el esquema de Duchamp.

ajedrezado, de planta irregular y de 1,85 m. de longitud. Un plano de fondo soporta el paisaje ilusionista y el mecanismo de la cascada, casi perpendicular al mismo se sitúa una mesa sobre la que yace el maniquí femenino. Este último es llamado “*cámara del desnudo*” (Ramírez, *ibid.*) [Imagen 70]. El fondo estaría compuesto por fotografías de paisajes en blanco y negro coloreadas al óleo y parcialmente superpuestas, como en las bambalinas de un teatro. A esto se suma, en la zona de la cascada una abertura que permite el paso de la luz, a través de un ingenioso sistema mecánico adosado a la parte posterior de la cascada: una caja metálica de galletas, con un tubo fluorescente y un disco giratorio perforado con numerosos agujeritos, movido por un motor que permite el paso constante de la luz, reforzando el efecto de la caída de agua (Ramírez, *op.cit.*, pp. 206) [Imagen 71].



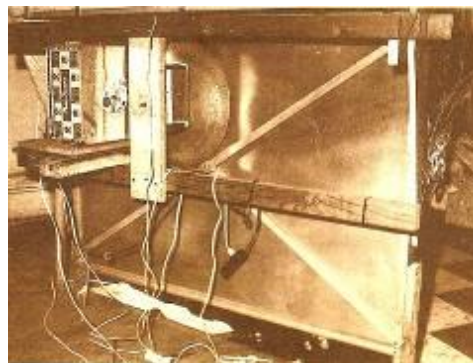
[Imagen 68] *Habitación del mirón*, exterior a la puerta, notas de la *Caja Verde*.



[Imagen 69] *Cámara del desnudo* y los 69 ladrillos del boquete en la *Habitación de los ladrillos*.



[Imagen 70] *Cámara del desnudo*, boquete en *Habitación de los ladrillos*. Vista desde atrás, pantalla, caja del paisaje y de la cascada.



[Imagen 71] Parte posterior de la caja de galletitas, donde un motor eléctrico hace girar un disco perforado con tubo fluorescente que simula una cascada de agua.

Mencionamos estas cuestiones en función del *architexto*, señalando cómo Bianchedi modifica los géneros, partiendo de una compleja instalación tridimensional, retomando sus rasgos iconológicos más relevantes y cómo a partir de una interpretación propia representa la imagen que tenía el *voyeur* de dicha “*aproximación desmontable*” en un dibujo-pintura-collage.



[Imagen 72] Maniquí yacente en la cámara. *Décima operación*.



[Imagen 73] Maniquí sin cabeza y descripciones.



[Imagen 74] Complejo sistema de iluminación, *desnudo* de luz blanca y rosada, ambiental y dirigida hacia la vagina.

Por su parte, el desnudo en la obra original de Duchamp se trata de un maniquí que se compone de cuatro elementos: el cuerpo principal (una pieza representando el torso, vientre, sexo, antebrazos y muslos) [Imagen 72], la mano izquierda con la lámpara de gas, que tiene un cable oculto para poder encenderse, el muslo del mismo lado y la cabeza (oculta); ésta no tiene rostro, sino que el espectador ve sólo un mechón rubio -que se trata en realidad de una peluca fijada con un broche de la ropa- que esconde y ocupa el lugar de la cara [Imagen 73] (Ramírez, *op.cit.*, pp. 209). Toda esta instalación cuenta con un complejo sistema de iluminación. Además del candil que sostiene el desnudo, el tubo fluorescente en el paisaje y el motor en la cascada simulan recrear un pequeño estudio cinematográfico o la escena de un teatro. Existen tres tubos fluorescentes: blanco el más alejado y rosados los dos mas próximos al espectador, que multiplican el resplandor donde está la mujer yacente. Como si esto fuera poco, existe otro foco de 150 W, cuya luminosidad debe proyectarse, según el Manual, “*verticalmente sobre el coño*” [Imagen 74] (Ramírez, *op.cit.*, pp. 210) o para una castellano argentino, sobre la vagina. Todas las luces son mezcladas y multiplicadas por una cortina de plástico blanco, que cubre el lateral izquierdo, vista del lado del *voyeur*. Según Ramírez, se evidencia la complejidad

técnica de *Étant Donnés*, donde por un lado los materiales son pobres y los recursos técnicos y mecánicos manipulados son bastante sencillos (en este sentido es importante destacar la fecha de producción 1946-1966), que contrasta con el orden riguroso de las quince operaciones de desmontaje y reinstalación del *Manual de Instrucciones*. El azar se entremezcla con un asombroso mecanismo de precisión.

6.2. Intertexto de *Étant Donnés: Detalles seleccionados (Morceaux choisis, Selected Details)*

Cabe señalar que el intertexto de *Étant Donnés* de Duchamp, lo constituyen principalmente una serie de obras denominadas *Morceaux choisis* (trozos escogidos o detalles seleccionados), se trata de copias de obras célebres de Rodin, Ingres y Courbet realizadas por el propio Duchamp, “con algunas ligeras modificaciones”. En primer lugar, en la obra *Después de Rodin* (enero de 1968) Duchamp recrea el beso de Rodin, trasladando la mano del amante al sexo de la mujer que abraza (Ramírez, *ibid.*; Schwarz, *op.cit.*, pp. 429) [Imagen 75]. De Courbet toma el cuadro *Mujer con las medias blancas*, al que le añade un pájaro en el ángulo inferior derecho, de espaldas al espectador, como si mirase la entrepierna femenina. La obra se titula *Después de Courbet* (marzo de 1968) [Imagen 76]. Duchamp dibuja un halcón y establece en francés un juego de palabras [*faucon-faux con*], homologando el *voyeur* con un *faucon*, ave de presa en el sentido sexual, pero también un (*faux*) con, un tipo algo pícaro e idiota que contempla la vagina resplandecientemente iluminada y centro indiscutido de esta representación (Ramírez, *op.cit.*, pp. 215). Duchamp realiza otra alusión, esta vez a Ingres, en una obra donde recrea una escena de *El baño turco* (1862), allí una odalisca desnuda de espaldas y con un turbante toca la mandolina. En *Después de Ingres I* (enero 1968) Duchamp le agrega a la odalisca musicante un compañero a su izquierda, que toma el puente de la mandolina, que a su vez se confunde con el sexo masculino [Imagen 77]. Además Duchamp realiza otras variaciones sobre Ingres: *Después de Ingres II*, como así también sobre la obra de Lucas Cranach.



[Imagen 75] Detalles seleccionados: *Después de Rodin*. Duchamp, (enero 1968).



[Imagen 76] Detalles seleccionados *Después de Courbet*. Duchamp, (marzo, 1968).



[Imagen 77] Detalles seleccionados: *Después de Ingres I*. Duchamp, (enero 1968).

Otra cita inminente a Courbet lo constituye sin duda la obra *El origen del mundo* (1866) [Imagen 78], obra inaugural en el sentido de exhibir el sexo femenino desde un primer plano como motivo explícito de representación.²⁰⁴ Al igual que Courbet, el maniquí yacente de Duchamp en *Étant Donnés* oculta el rostro y parte de las extremidades, a la vez que un enfoque más general muestra una pose con las piernas extremadamente abiertas. Esta posición del maniquí presenta un cuerpo como diseccionado por el sexo, en una especie de crucifixión en un madero horizontal por las extremidades inferiores (Ramírez, *op.cit.*, pp. 218). Ramírez establece una relación de homología entre la pose de *Étant Donnés* y la obra renacentista de Vesalio *De Humani corporis fabrica Libri septem* (Basilea 1543) [Imagen 79]. Se trata de una multitud de mirones masculinos examinando un cadáver femenino en el centro de un teatro anatómico renacentista, cuya mujer parece crucificada por las piernas. La metáfora del cuerpo diseccionado en tanto cuerpo/sujeto desgarrado fue muy a menudo empleada por dadaístas y surrealistas.

²⁰⁴El desnudo femenino tendido (de Courbet) muestra un pubis sorprendentemente cercano al espectador; este atrevido primer plano «corta» el cuerpo impidiéndonos ver la cabeza (presumiblemente tapada) y las extremidades de la modelo; es altamente probable que Duchamp lo hubiera tenido en cuenta al ejecutar *Étant Donnés* (Khalik Bey en Ramírez, *op.cit.*, pp. 238).



[Imagen 78] *El origen del mundo*, Courbet, (París, 1866).



[Imagen 79] *De Humani corporis fabrica Libri Septem*, Vesalio, (Basilea 1543).

Con respecto a la vagina del maniquí de *Étant Donnés* de Duchamp, Morgan señala que se halla fuera de lugar (Morgan, *op.cit.*, pp. 71).²⁰⁵ Otra característica consiste en que la vagina del maniquí, en contraposición a la obra de Courbet, se muestra aquí lampiña, depilada. Cuestión que se relacionaría en primer término con *Fuente* [Imagen 13], dada su blancura y como receptáculo que capta los fluidos masculinos, como la vagina más lampiña que concibiera Duchamp (Ramírez, *op.cit.*, pp. 241), [cfr. *supra*, IV.5.2.]. Por otra parte, parece que esta característica se enlaza a ciertas circunstancias de enunciación en la época del dadaísmo, hacia 1917, cuando la policía parisina cerró una muestra de Amedeo Modigliani por mostrar desnudos sin rasurar (Ramírez, *ibid.*). También se relaciona con la pilosidad íntima y el lugar que le dio el surrealismo y algunos de sus exponentes, entre ellos Miró y el propio Dalí, quien en 1936 escribió un artículo sobre “*los pelos de las estructuras blandas*” aludiendo a la desorientación sublime del pelo biológico, que se entremezcla con las estructuras blandas y gelatinosas del “*eterno femenino*” (Dalí en Ramírez, *op.cit.*, pp. 242).²⁰⁶ Otro motivo, parece proceder del campo técnico y se relaciona con la necesidad de tomar moldes de vaciado procedentes de aplicar una impronta de cera o barro sobre la zona inguinal depilada de una modelo viva, como en el caso de *Feuille de vigne femelle* (1950) [Imagen 80]. Esta imagen a través de una fotografía invertida

²⁰⁵ “No vemos la cara de esta figura que está oculta detrás de esta pared, pero lo curioso es el área de la vagina que está fuera de lugar. (...) quizás lo que Duchamp quería decir era que lo andrógino podía ser la encarnación del espíritu. Era un estado de la mente en el arte (...) un estado de mutación sexual o castración” (Morgan, *ibid.*).

²⁰⁶ Para ahondar sobre este artículo cfr. Dalí, Salvador, «*Première loi morphologique sur les poils dans les structures molles*», *Minotauro*, N° 9, octubre de 1936, pp. 61.

tridimensionalmente, sirvió de portada al N° 1 de *Le surréalisme, même* (1956) Ramírez, *op.cit.*, pp. 243) [Imagen 81]. Estas vaginas lampiñas, como la de *Étant donnés* y la de *Feuille de vigne femelle*, por su iluminación, el tipo de encuadre, muestran un alto contenido erótico, que se enlazarían con ciertas reglas pornográficas más explícitas, que buscan impactar al observador, sometiéndolo a la condición de *voyeur*. Explicitan, desnudan el contenido erótico del arte, connotado durante siglos en la historia de las *artes visuales*, sin dejar de considerar además el impacto que produjeron en sus originarias circunstancias de enunciación.



[Imagen 80] *Feuille de vigne femelle*, Duchamp, (1950). Escultura de yeso galvanizado, impresión de un pubis y nalgas impresas.



[Imagen 81] Fotografía de *Feuille de vigne femelle*, invertida tridimensionalmente, sirvió de portada a *Le surréalisme, même* 1 (1956).

6.3. Análisis de *Nostalgia sobre Marcel D. de Remo Bianchedi*. Isotopías y lectura de contenidos, transtextualidad y algunos aspectos alegóricos

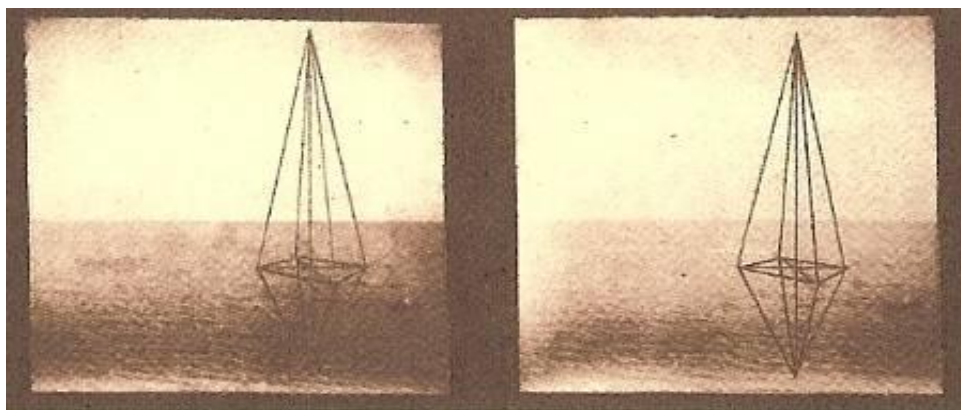
Luego del análisis de los elementos iconológico-iconográficos relevantes en la obra *Étant Donnés* de Duchamp y de su configuración genérica (*architexto*), retomemos ahora la obra de Bianchedi, señalando cómo el artista recupera los elementos iconográficos más relevantes: a través del *collage*, los vocablos lingüísticos, *pharus*, la lámpara de gas dibujada y suplantada por una versión más autóctona, como una vieja lámpara de aceite o kerosén. Aunque modificada, ésta conserva su forma predominante vertical. En la obra de Duchamp es la mujer con su sexo

expuesto la que sostiene con su mano la lámpara como símbolo viril o fálico, lo que conllevaría a la invitación sexual.²⁰⁷ Ahora bien ¿qué acontece cuando esta lámpara está sostenida por la imagen del *Niño Jesús* en una estampita? ¿Se trataría de un sacrilegio? Consideramos que Bianchedi se reapropia de/con cierta ironía característica de la obra duchampiana: por un lado parece reafirmar el sentido religioso, por el otro la lámpara -la luz-, parece alumbrar al sexo de la mujer y la frase *PANE DI SANT'ANTONIO*, donde el Santo reparte los panes, pareciera calmar la agonía de los mendigos hambrientos de amor. El santo del trabajo y el pan, los mendigos, el *Niño Jesús* que sostiene la lámpara, todos de sexo masculino, parecen con la lumbre adorar la presencia del sexo femenino, tomándolo como fetiche, objeto de culto y veneración.

Como ya lo señaláramos, en el plano del *architexto* (a nivel genérico), Bianchedi parte de esta compleja instalación desmontable de Duchamp y la traslada a la bidimensión, sintetizando los tres ámbitos espaciales: “*habitación del mirón*” [Imagen 68], “*habitación de los ladrillos*” [Imagen 69] y “*cámara del desnudo*” [Imagen 70], asumiendo la visión del espectador-voyeur y tomando los elementos iconográficos más relevantes desde esa posición. De hecho, el dispositivo óptico se relaciona con la idea de espiar y que el espectador descubra el objeto eventualmente prohibido de su deseo. La idea de crear un dispositivo óptico para el voyeur se relacionaría con la abundante iconografía erótica de tinte pornográfico de la época, donde había que espiar por mirillas, agujeros y cerraduras, situación diametralmente opuesta a la que vivimos hoy, donde la pornografía es asequible y de una difusión ampliamente extendida. En el caso analizado, la imagen de Duchamp trae aparejada una iconografía y un enfoque propio de la pornografía, otorgándole un estatuto artístico, por todo lo que esa imagen -como símbolo semiótico- adquiere en esta obra. Además, el dispositivo duchampiano de espiar excede el mero factor de época. También se relaciona con su fascinación por la estereoscopia, plasmada en su *ready-made Estereoscopia a mano (Stéréscopie à la main, Handmade Stereopticon Slide)*, Buenos Aires (1918-1919) [Imagen 82]. En el caso de Bianchedi, la imagen del voyeur está implícita en la toma que adopta, al

²⁰⁷ Ramírez establece una relación de la iconografía de la mujer que sostiene la lámpara con la tradición de la alegoría barroca, como por ejemplo la *Estatua de la Libertad* de Bartholdi, monumento símbolo de los EE.UU (Ramírez, *op.cit.*, pp. 236.).

recrear la imagen que obtiene el espectador al espiar por la mirilla, sintetizando los tres ámbitos ya descritos.²⁰⁸ Así mismo, *Étant Donnés* posee cierta relación con el enfoque de una fotografía, como una instantánea que se reproduce en la cámara oscura del dispositivo fotográfico. Por otra parte, el desnudo siempre tuvo en Duchamp una dimensión mecánica, desde *Desnudo bajando la escalera* (*Nu descendant un escalier*) [Imagen 91] hasta la compleja maquinaria de *El Gran Vidrio* (Ramírez; Schwarz). Establecemos aquí la primera diferencia: mientras que para Duchamp el desnudo adquiere una dimensión erótico-mecánica, para Bianchedi este desnudo corresponde a una dimensión erótico- naturalista. Ambos acuden a una dimensión semiótica-intertextual explícita: Duchamp, a través *Detalles seleccionados*, la obra de Courbet y los maniquíes emparentados con el aspecto *sublime-siniestro* propio del surrealismo.²⁰⁹ En tanto Bianchedi representa metafóricamente una imagen similar a la que capta el *voyeur*, sustituyendo el maniquí por la imagen realista de una mujer, mostrando ostensiblemente su sexo en una pose natural y relajada. Además presenta metonímicamente los textos lingüísticos indiciarios; reiteramos, de este modo redescubre elementos tales como el paisaje campestre y la cascada.



[Imagen 82] *Stéréoscopie à la main*, (*Estereoscopia a mano*), Duchamp, (1918-1919). Ready-made.

²⁰⁸ Nos referimos a los tres ámbitos espaciales: “habitación del mirón” [Imagen 68], “habitación de los ladrillos” [Imagen 69] y “cámara del desnudo” [Imagen 70].

²⁰⁹ Freud define como siniestro a aquello *heimlich* o *unheimlich*, que “habiendo de permanecer secreto, se ha revelado y realiza un juego de significación partiendo de los vocablos: *Heimlich* (conocido familiar) y *Unheimlich* como su antónimo. Para superar la atribución simplista de siniestro como desconocido, Freud indaga en el mismo vocablo *Heimlich*, de donde se desprende una segunda familia de palabras: *Geheim*, secreto y *Geheimnis*, misterio, lo que le ayuda a construir la significación cabal de lo siniestro. Además, dentro del inventario temático freudiano aparece la característica de la *Ambivalencia vida-muerte asociado a lo móvil inerte*. Continúa Freud: “La duda de que un ser aparentemente animado sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté de alguna forma animado: figuras de cera, muñecas sabias y autómatas” (Freud en Trías, 1988, pp. 315), donde podríamos incluir también al maniquí de Duchamp.

La alusión a los paisajes está presente en Duchamp en el *ready-made Pharmacie* (1914) [Imagen 83] enlazándose a cierta tradición iconográfica popular erótica estereoscópica a fines del siglo XIX y principios del siglo XX, de parejas teniendo sexo en la hierba o semiocultos en los arbustos, como espacios propicios para el disfrute físico intuitivo, carente de condicionamientos culturales (Ramírez, *op.cit.*, pp. 230). Por el otro, si bien Duchamp toma la imagen real de un bosque con una cascada, ésta contiene ingredientes arquetípicos de la tradición pastoral, filtrada por las convenciones del clasicismo barroco (Domenichi, Poussin, Claudio de Lorena) y el paisajismo romántico (Ramírez, *op.cit.*, pp. 231). En este sentido, en el redescubrimiento intencional de estos elementos, “Duchamp aparece como el último de los románticos” (Bianchedi, 2008



[Imagen 83] *Pharmacie*, Duchamp, (1914). *Ready-made*.



[Imagen 84] *Nostalgia sobre Marcel D.*, Bianchedi, (1988). Detalle.

En la cadena de la semiosis planteada por Peirce, Bianchedi como *Interpretante* sintetiza ambos elementos, paisaje y cascada, generando un nuevo *Objeto* (referente), cuya superficies significantes conforman un sistema en parte “icónico”, en parte lingüístico [Imagen 84]. Sin embargo, aún dentro de lo “icónico” no podemos afirmar que se trate del mismo sistema, ya que aquí se modifica profundamente el *architexto* (en términos genéricos). Bianchedi representa esta compleja instalación, *aproximación desmontable* duchampiana en un dibujo-pintura-*collage*. Los textos escritos, tanto en los *collage* como en los transcritos por el artista sobre el cuerpo de la obra (y de la mujer) traduce el significante a otro sistema simbólico: el lingüístico y actúa como “por transparencia”, relacionando ambas materialidades significantes y sistemas.

El *collage* aporta además una porción de realidad, como un procedimiento entre tantos instituido por la vanguardia en contra *de un tipo de unidad orgánica de la obra de arte* (Bürger, *op.cit.*, pp. 113). En términos de Wittgenstein, Bianchedi incorpora *la palabra como imagen* (Bianchedi, 2006). Por último, en el caso puntual de la cascada sustituida por los colores celestes y una técnica húmeda, la acuarela, operaría por una relación de contigüidad, propia de la metonimia y no a través de una representación mimética. De este modo se conjugan aquí múltiples formas de *Interpretante* (Eco en Fraenza, *op.cit.*, pp. 346)²¹⁰, por una especie de referencia cruzada, donde el elemento icónico es reforzado por su traducción al vocablo lingüístico: *atmosphäre, Pharos*.

Continuando el análisis, la frase (iii)^{1º}. *La chute d'eau* (1º. *La cascada*), completa el sentido. La cascada como caída de agua está asociada a la producción eléctrica y a la generación de energía, presentes en las ilustraciones industriales de fines del siglo XIX y principios del siglo XX. La sustitución de la usina a los pies de la cascada por la imagen de la posición yaciente, designa a la mujer como “verdadera fábrica de electricidad”, alimentada por la catarata metafórica que proviene del amante masculino (Ramírez, *op.cit.*, pp. 232). En este sentido, *Fuente* aparece como continente de las secreciones líquidas masculinas, acentuando las funciones femeninas del urinario. Pero una referencia más explícita aún es la obra *Paisaje culpable* (*Paysage fautif*) (1946) [Imagen 85], que consiste en una mancha viscosa sobre un fondo oscuro, obra que Duchamp dedicara a María Martins fechada en 1946. Fue realizada con su propio semen, mediante un orgasmo masturbatorio como una respuesta socarrona al “*placer de la creación artística*”, propio de la tradición romántica (Ramírez, *op.cit.*, pp. 233; Schwarz, *ibid.*). Si bien en Bianchedi estos elementos icónicos del paisaje y la cascada se hallan apenas sugeridos, basta el texto lingüístico 1º. *LA CHUTE DÉAU* en tanto símbolo semiótico -en el sentido que lo entiende Peirce-, para retomar el sentido de la cascada en el bosque de coníferas

²¹⁰ Tomando la tríada de Peirce, que designa el signo como constituido de un *Interpretante*, un *Representamen* y un *Objeto*, para Peirce (1931) un de Interpretante es: 1) Lo que el signo produce en la mente del intérprete, es decir, otro signo. 2) La intensión del *Representamen*, es decir, su idea o función. 3) Otra representación referida al mismo objeto (Peirce en Fraenza, *ídem*, 345) A su vez, el Interpretante adquiere múltiples formas, que Eco enumera como una serie de posibilidades: a) El equivalente del signo en otro sistema semiótico. B) Una definición científica o una definición ingenua en los términos del propio sistema. C) La traducción de un término de un sistema a otro. D) La sustitución de la sinonimia e) Una asociación emotiva que adquiera el valor de connotación fija (Eco en Fraenza, *op.cit.*, pp. 346), [cfr. *supra*, III.4.2.3.].

como metáfora erótica.

Tomando la figura central de *Étant Donnés* -la mujer yacente- se trata como anticipamos de un maniquí, realizado por Duchamp probablemente con vaciados del natural, con cabeza, donde el mirón sólo percibe un mechón de cabello rubio de un cuerpo sin rostro. Además, el cuerpo con las piernas excesivamente abiertas como dislocadas, remite a una posición de crucifixión por las piernas. Ramírez relaciona este maniquí de Duchamp con la muñeca de Hans Bellmer, como un objeto inquietante, cuyas posturas nos remiten a un erotismo siniestro y tortuoso.²¹¹ En algunos casos, escenas de crucifixión por las piernas, podían sugerir escenas de tortura y/o violación (*cfr. supra*, [Imagen 79]). Continuando con el tema del maniquí como sustituto de un cuerpo humano y en este caso ligado al erotismo, éste se relacionaría con uno de los tópicos de lo “sublime-siniestro freudiano”, que suplanta al cuerpo humano por un muñeco, autómata, o como en este caso por un maniquí femenino (Freud: *op.cit.*, pp. 31 y ss.; Trías, *ibid.*).



[Imagen 85] *Paysage fautif*, (*Paisaje culpable*), Duchamp, (1946). Semen sobre terciopelo negro. New York.



[Imagen 86] *Nostalgie sobre Marcel D.* Detalle, Bianchedi, (2004). Lápiz,

²¹¹ Bellmer realizó entre 1938 y 1942 una serie de fotografías tituladas *Los juegos de la muñeca* (*Les jeux de la poupée*), donde la muñeca aparecía desnuda, colgada o tirada en el pavimento o en el campo, con un erotismo próximo al sadismo.

Por el contrario, Bianchedi incorpora una serie de aspectos tradicionales, estéticos, simbólicos y auráticos, tales como la representación mimética de una mujer de cuerpo íntegro, armónico, con un rostro muy bello y sensual. Tez blanca, cabellos castaños, boca pintada en colores ocres, ojos marrones, mirada inquisidora al espectador, con un tratamiento en lápiz a color sobre un fondo verde seco [Imagen 15]. La pose no está yaciente, sino aparentemente sentada en un diedro, apoyando la espalda en un plano vertical, de forma relajada [Imagen 86]. Su torso está cubierto por una túnica, con un tratamiento diferenciado del resto, con lápiz negro formando tramas en un valor alto, donde el volumen prácticamente desaparece. Luego, las piernas abiertas y el sexo expuesto, transforman inevitablemente al espectador en *voyeur*. Rostro, piernas abiertas y vagina poseen un tratamiento especial, revalorizados por el uso del lápiz a color, la inclusión de detalles y contrastes de valor, focalizando de este modo el centro de interés. El cuerpo femenino presentado por Bianchedi es un cuerpo con rostro, tiene identidad. La pose, si bien oculta igualmente extremidades superiores y parte de las inferiores y los pies, presenta una postura armónica y natural. Están ausentes las posturas forzadas y las variantes de un erotismo violento y/o sádico. Más bien la incorporación de la disección o la fragmentación, se da por los diferentes planos de colores y *collage* en que está dividido el plano gráfico, obteniendo una visión fragmentaria y alejada del fondo con relación a la vista casi realista que presenta la figura central. Acentuando esta fragmentariedad presente en el fondo, se yuxtaponen a la imagen representada diferentes papeles dibujados, impresos con imágenes, intervenidos con textos lingüísticos, generando planos de diversas materialidades significantes, que remiten a ciertas estéticas tales como el cubismo, el dadaísmo de Schwitters, *et.al.* Esta variante metonímica, como proceso de deconstrucción del lenguaje visual en sus componentes sintácticos, propone un nuevo concepto de obra. A saber, la puesta en *crisis del concepto de obra provocada por los movimientos de vanguardia, atentan contra el sentido de obra de arte orgánica en términos adornianos* (Bürger, *op.cit.* pp. 112). Sin embargo Bürger nos advierte cómo luego del fracaso de las vanguardias, ciertas obras han perdido su carácter antiartístico y se han convertido nuevamente en obras de arte autónomas (Bürger, *op.cit.*, pp. 114). En *Nostalgia sobre Marcel D.* [Imagen 15], [Imagen 86] Bianchedi establece un juego entre la *representación metafórica* de la mujer con su sexo expuesto y una serie de componentes metafóricos y propios de

la obra aurática: la representación mimética de la mujer, la expresión de su rostro, su pubis, su mirada. Ésta convive con la *presentación metonímica*, en cuanto transcripción lingüística de las notas de la *Caja Verde*, empleando además vocablos, como el título en francés y los textos indiciales: *pharus*, *atmosphäre* y los *collages* impresos en idioma alemán. En otras áreas *las superficies significantes se friccionan entre metáfora y metonimia*. Por ejemplo, la imagen de una estampita de San Antonio dando pan a los pobres (reproducida mecánicamente) se adhiere a la superficie significativa de la obra a través de un *collage*, sobre el cual, a su vez, Bianchedi dibuja de manera imprecisa -a modo de bosquejo- una lámpara que imita a la lámpara de gas, cuya fuga de significado recuerda *Le gaz d'éclairage* de *Étant Donnés*. Pero a la vez, por su forma, evoca nuestras viejas lámparas a kerosene, empleadas en zonas rurales, cuando no existía el alumbrado público por red eléctrica. Metáforas y metonimias, la fragmentación del espacio plástico, reforzado por el tratamiento del fondo a través de diferentes planos de color genera una *articulación de sistemas simbólicos*, como el lingüístico y *sistemas semi-simbólicos*, como la pintura y el dibujo (Calabrese, *ibid.*). Por último, Bianchedi articula algunos elementos híbridos, a mitad de camino entre *representación y presentación*, el follaje como elemento iconográfico en otro contexto o la cascada sugerida a través del color y la técnica de la acuarela. Lo relevante es la articulación de relaciones de diversas materialidades significantes, de sistema/s y cómo convergen en la obra elementos metafóricos y metonímicos (en términos visuales). Otro aspecto metonímico es convocado a través de las inscripciones textuales, estableciendo con las imágenes relaciones retóricas, indicaciones cruzadas, representaciones en el nivel perceptual de la imagen como en el nivel lógico de la escritura, estableciendo con las imágenes relaciones de asociaciones y contrapuntos en una especie de tautología. En este sentido, esta obra se nos presenta como un palimpsesto de lenguajes, el visual con sus variantes metafóricas, metonímicas e hibridadas y el *lenguaje escritural* y entre ambas, sus conexiones de giros retóricos y tautologías. De este modo Bianchedi emplea *estrategias alegóricas de yuxtaposición* a partir de diversos procedimientos enunciativos tales como los *fotomontajes*, el *montaje escritural*, *pintura escritural* (en este caso “*dibujo escritural*”) como el que bosqueja Bianchedi sobre la estampita; superponiéndose de este modo textos e imágenes por intersección de lenguajes y/o condensación de sentidos (Brea, Buchloh, Foster); [cfr. *supra*, II.3.4.]. Constatamos entonces además el empleo de ciertos

procedimientos de *superposiciones* y *transparencias* de signos de diversas superficies significantes, en los sentidos tanto referencial como tautológico; constituyéndose esta obra con relación a las estrategias y procedimientos ya enunciados, es una obra alegórica por antonomasia.

6.4. Dialogismo. Análisis de contenidos según las circunstancias de enunciación de *Étant Donnés* de Duchamp y de *Nostalgia sobre Marcel D.* de Bianchedi

Mi tema se ha alejado mucho de mí. Es la muerte, y no otra cosa, lo que da su significado a la vida.

Ludwig Wittgenstein

Sobre las dos inscripciones que quedaban pendientes de analizar en la obra *Nostalgia sobre Marcel D.* de Bianchedi [Imagen 15], son significativas en cuanto a sus relaciones dialógicas con la obra de Duchamp, en tanto se enlazan con las *circunstancias originarias de enunciación* y con el recorrido generativo del/os sentido/s de las mencionadas obras. Por una parte, retomamos la teoría de signo ideológico en Bajtín, quien afirma que el enunciado, su estilo y composición, se determinan por el aspecto temático (de objeto y de sentido) y por el aspecto expresivo, o sea por la actitud valorativa del hablante hacia el momento temático (Bajtín, *op.cit.*, pp.23 y ss.). Por tanto, el *dialogismo* establecido por Bianchedi recupera el aspecto temático de *Étant Donnés* (de objeto y de sentido) a través de sus aspectos iconográficos relevantes y cuyas variaciones exceden el ámbito del enunciado para llegar hasta sus *circunstancias de enunciación*.

El título (i) *NOSTALGIA SOBRE MARCEL D.*, como *paratexto* e *intertexto* de la obra, establece una relación dialógica expresiva en tanto actitud valorativa con el autor (Duchamp) y la adscripción de Bianchedi a un tipo particular de *artisticidad*,²¹² ligada al campo expresivo. “*Nostalgia*” y sus posibles connotaciones: “*sobre Marcel D.*” (Duchamp), como un exponente que fue protagonista de rupturas significativas de la vanguardia histórica, en tanto artista crítico del estatuto de *obra artística como obra de arte orgánica y autónoma* (Bürger, *ibid.*). “*Nostalgia*”, además, por su

²¹² Para desarrollar tipos de *artisticidad* en la tradición que Duchamp se inscribe, que denosta la pura visualidad del arte en preponderancia del concepto.

actitud de –supuestamente- retirarse del campo del arte contemporáneo y también por su legado a *posteriori*, retomado como precursor de muchos artistas postmodernos (Morgan, *ibid.*).

Por otra parte, las tres frases (iv) 1946-1966, Nueva York, (*“Determinar las condiciones”*) se refieren específicamente a las condiciones de producción de la obra en cuestión. Luego de haber realizado obras paradigmáticas en las primeras décadas del siglo XX, tales como *Desnudo bajando por una escalera N° 2* (1912) [Imagen 91], o los reconocidos *ready-mades* como *Portabotellas* (1914) y *Fuente* (1917) [Imagen 59], o *L.H.O.O.Q* (1919)²¹³ [Imagen 67], Duchamp aparentemente se retira del juego. Consagrado como artista abandonaría la producción y se dedicaría, según afirman varios manuales de historia del arte, a jugar al ajedrez, ya que era considerado uno de los mejores ajedrecistas de los EE.UU. de su época. Con respecto a las obras citadas, Bianchedi realiza una versión propia en el género de la pintura *del ready-made L.H.O.O.Q.*,²¹⁴ que se titula de manera homónima a su intertexto, sintetizando algunos elementos de esta obra y del *Gran Vidrio*.

Retomando el asunto del retiro aparente de la actividad artística de Duchamp, en 1966 Pierre Cabanne le realiza una entrevista, interrogándolo si “ya no hacía nada”, “si se había parado definitivamente”, a lo que Duchamp responde: “Sí, pero sin definitivo absoluto. Me había parado de hecho, simplemente. Eso es todo” (Duchamp en Ramírez, *op.cit.*, pp.199; Morgan, *op.cit.*, pp.69-70). Sus declaraciones eran una mentira falaz, pura estrategia de combate. En esos veinte años, entre 1946-1966 Duchamp elucubra y ejecuta la compleja instalación de *Étant Donnés*, donde se sintetizan y confluyen una serie de estudios y obras anteriores, a saber: *Paisaje Fautif* (1946) [Imagen 85], *Le Rayon Vert* (1947), *Torture morte* [Imagen 87]²¹⁵ y *Sculpture morte* (1959) [Imagen 88]. Entre 1950-1968 la obra toma

²¹³ *L.H.O.O.Q.*, que fonéticamente del francés se traduce al castellano como: “*Ella tiene el culo caliente*”. Aquí Duchamp vuelve a jugar con la ambigüedad de la identidad de género, ya presente como enigma en la obra original *La Gioconda*, de Leonardo.

²¹⁴ Esta obra de Bianchedi también titulada *L.H.O.O.Q.* la mencionamos pero no la analizamos, ya que no se trata de una obra soltera, como las obras que integraron esta muestra. Actualmente dicha obra es propiedad de la Galería Jacques Martínez, Buenos Aires.

²¹⁵ *Torture morte is one of the three reliefs sent to Robert Lebel as an “ilustration” for an unrealized publishing Project. The title is macabre pun on nature morte, the French term for “still life”* (Schwarz, *op.cit.*, pp.821). *Tortura muerta es uno de los tres relieves que envió a Robert Lebel como una ilustración para un proyecto publicitario no realizado. El título es un macabro juego de palabras sobre la naturaleza muerta, para el término en francés (y también en castellano) para still life (en inglés).* Traducción Leone, Ángela y de la Precilla, Fabiola.

el carácter de ordenación escenográfica, vouyerística y póstuma de instalación, para lo cual Duchamp realiza una especie de obra paralela (“*libretto* paradójico”): el *Manual de instrucciones*. Bianchedi alude a este período de ideación, maduración y concreción de la obra en cuestión, donde el artista simulaba estar apartado de la producción artística, cuando en realidad estaba creando su obra cumbre. Fingió retirarse, probablemente para proteger este proceso lento, frágil, que condensaría múltiples aspectos de su obra, para mantenerse impermeable al “mundo del arte” durante sus últimos veinte años de vida. “*Determinar las condiciones*” (iv), trata de este hecho puntual, tomando al artista no sólo como artífice de ideaciones y artefactos artísticos sino fundamentalmente como sujeto artífice capaz de *determinar las condiciones* para que el desarrollo de su obra sea posible, aunque esto implique diseñar *estrategias* (Bourdieu, 1984, pp. 215)²¹⁶ como la simulación del retiro, el exilio o la locura; era su última partida de ajedrez en el damero del campo de la historia del arte moderno y contemporáneo.



[Imagen 67] L.H.O.O.Q. «Ella tiene el culo caliente», Duchamp, (1919). Ready-made.



[Imagen 87] Torture Morte (Tortura muerta), Duchamp, (1959). Relieve.



[Imagen 88] Sculpture morte, (Escultura muerta), Duchamp, (1959). Composición de vegetales de mazapán con moscas.

²¹⁶ Bourdieu, Pierre (1984). *Questions de sociologie*, Les Edition de Minuit, París. (*Sociología y cultura*, traducción: Martha Pou, Editorial Grijalbo, México, 1990, pp.215-224).

La segunda lectura de esta actitud de Duchamp en *Étant Donnés*, en tanto legado y como obra secreta, es que la obra de arte trasciende sus eventuales originarias circunstancias de producción (o de enunciación) y prescinde de la validación externa que puedan otorgarle sus pares contemporáneos para constituirse como tal, “porque el espectador contemporáneo no tiene ningún valor” (Duchamp en Ramírez, *op.cit.*, pp.247). Esto es importante para la obra de Bianchedi, quien siempre se ha mantenido al margen de las tendencias hegemónicas en el campo disciplinar, con un estilema muy personal. Cuenta al respecto que en la década de los 80’ con el neoexpresionismo imperante, se sentía fuera de la corriente, haciendo trabajos pequeños, con técnicas muy minuciosas, cuando la tendencia predominante decía que había que pintar grandes lienzos, con gestos desenfrenados y colores sucios.

Pero volvamos a los nexos dialógicos entre Duchamp y Bianchedi en ambas obras. Volviendo a *Étant Donnés* y sus fugas de significancia, esta obra se proyecta además como un testamento artístico, cuyo *temática* es el erotismo y cuyo *motivo* se trata de una invitación sexual,²¹⁷ resuelto a través de un artefacto desmontable y remontable, volviéndose legado póstumo para ser montado y visto póstumamente. De este modo, Duchamp plasmó este tercer aspecto, que se relaciona con el erotismo en sí, pero además como metáfora de la obra de arte devenida en deseo, como una forma de trascender a la muerte. Por lo tanto, el *tema* del erotismo, la mediación de la muerte y la transformación del espectador en *voyeur* constituyen factores que completan el recorrido generativo de los sentidos (en la operación de transferencia de roles de los sujetos: productor-receptor y su relación con la obra de arte). El espectador transformado en *voyeur* se acerca a la obra póstuma, como la muerte se acerca al cuerpo que acecha. Es un procedimiento deíctico, en el sentido de la pragmática, que se refiere tanto a la deixis personal, de tiempo y de lugar.²¹⁸ Esta función va mutando y pasa a ser el receptor quien muere en ese momento. Simultánea y paradójicamente, es él quien con su mirada vuelve a otorgar vida a la obra de arte, resucitando el autor indefinidamente en el “proceso creativo” [*cfr.infra*,

²¹⁷ Para distinguir la diferencia entre tema y motivo, modelos de proceso y modelos de referencia *Cfr.* Gómez Molina (1999: pp.34, 35 y SS.).

²¹⁸ La deixis o deixis (del griego δειξίς, *señalar*) es la parte de la pragmática que está relacionada con las palabras que sirven para indicarnos cosas. En Pragmática, las expresiones deícticas dependen, para su correcta interpretación, del contexto del hablante, sobre todo del contexto físico, de los elementos extralingüísticos.

IV.9.2.] de cada espectador (Ramírez, *op.cit.*, 247) a través del proceso de la *semiosis infinita* (Fraenza, *op.cit.* pp.343-344).

Podríamos establecer algunas similitudes respecto a las circunstancias de enunciación y los desplazamientos cronotópicos de los discursos de producción-reconocimiento Duchamp-Bianchedi. Duchamp simula su retiro para desarrollar su obra póstuma. Luego, en la tardomodernidad periférica, hacia el año 1988 Bianchedi estaría determinando las condiciones de su segundo exilio, esta vez desde la Capital Federal hacia las sierras de Córdoba, en la ciudad de La Cumbre. A veces los exilios auto-impuestos son necesarios, como una forma de guarecer la obra y (iv) “*determinar las condiciones*” que hagan posible la continuidad de su existencia.

6.6. Inter/ transtextualidad y alegoría de *Étant Donnés* de Duchamp en *Nostalgia sobre Marcel D.*, de Bianchedi (Cuadro N° 11)

Obras/ Autores	Intertexto propio de <i>Étant Donnés</i>	<i>Étant Donnés</i> (Duchamp)	<i>Nostalgias sobre Marcel D.</i>
Enunciado: (Plano de la expresión) Intertexto (más relevantes) Cita y alusión	- <i>Morceaux choisis [fragmentos escogidos]</i> - Rodin, <i>Iris mensajera de los Dioses</i> (hacia 1890). - Ingres, <i>Mujer con medias blancas</i>		-Duchamp, <i>Étant Donnés</i>(1946-1966). -(Orden invertido de los elementos 1° y 2°) -1°. <i>Le gaz d'éclairage</i>. 2°. <i>La chute d'eau</i>. -Datos: 1°. <i>La luz de gas</i>. 2°. <i>La cascada</i>.
Paratexto Aparato que rodea al texto. (título, subtítulo, bibliografía, referentes)		- <i>Caja Verde</i> - <i>Étant Donnés</i> - 1°. <i>La chute d'eau</i> - 2°. <i>Le gaz d'éclairage</i> [Datos: 1°. <i>La cascada</i> 2°. <i>La luz de gas</i>]	-Paratexto y frases del metatexto como parte del intertexto, a través de transcripción literal en la obra.
Metatexto Indicaciones metalingüísticas concernientes a los textos citados y al texto en acción.	- <i>Manual de instrucciones 15 operaciones para desmontaje y remontaje</i>		

Architexto Conjunto de las propiedades del género		- Aproximación desmontable y remontable, compleja instalación tridimensional - Tres ámbitos (según <i>Manual de instrucciones</i>): 1) «<i>Habitación del mirón</i>». 2) «<i>Habitación de los ladrillos</i>». 3) «<i>Cámara del desnudo</i>».	- Dibujo lápiz negro-color y <i>collage</i> de textos lingüísticos e icónicos en plano bidimensional. - Bianchedi recompone la visión desde donde se ubica el espectador transformado en mirón –voyeur.
Forma del contenido (aspectos semánticos) Hipertexto Mecanismos tipológicos de transferencia	- Maniquí y violación de Hans Bell-mer, <i>Los juegos de la muñeca</i>. - <i>Violación</i>, de Paul Del Vaux-Le Viol. - <i>Disección científica de Vesalio, De Humani corporis fabrica Libri septem</i> (Basilea 1543). - Joven simbólicamente descabezado de Gerome-Friné ante los jueces. - Sexo expuesto de Courbet, <i>El origen del mundo</i> (1866). - Rodin, <i>Iris mensajera de los dioses</i> (hacia 1890). - Sexo lampiño de Duchamp-Feuille de vigne femelle (h. 1950).	Elementos iconológicos- iconográficos 1. « <i>Habitación del mirón</i>» Puerta de madera en un marco de ladrillos. 2.«<i>Habitación de los ladrillos</i>» - Boquete en la pared (69 ladrillos) - Cámara negra 3. «<i>Cámara del desnudo</i>» - Maniquí sacrificial, con las piernas abiertas, como crucificada por las piernas (posible violación o disección científica). -Una joven con cabeza sin rostro, tapado por mechón de cabello rubio. - Procedimientos metafóricos (artificios ilusionistas plasmados en compleja instalación) - Sexo expuesto, lampiño. -Orden de los elementos: 1º. <i>La chute d'eau</i> (La cascada). 2º. <i>Le gaz d'éclairage</i> (La lámpara de gas). -Cascada 1º. <i>La chute d'eau</i> (La cascada).	Elementos iconológicos- iconográficos 1. « <i>Habitación del mirón</i>» - Puerta de madera: omitida. 2.«<i>Habitación de los ladrillos</i>» - Connotación de boquete en la pared por sustitución de collages (lingüísticos, icónicos, que de alguna manera "encierran la figura", plano negro hacia arriba, recomponiendo el boquete. 3. «<i>Cámara del desnudo</i>» - Representación de una figura femenina, en pose natural, no forzada, de bello rostro. Actitud inquisidora al espectador al acompañar a su sexo expuesto su mirada. - Posible carácter de disección del maniquí trasladado a la partición del plano gráfico. - Procedimientos metafóricos (artificio ilusionista a través del dibujo mimético) - Sexo expuesto, con vello púbico. - Inversión del orden de los elementos: 1º. <i>Le gaz d'éclairage</i> (La lámpara de gas). 2º. <i>La chute d'eau</i> (La cascada). -Cascada 2º. <i>La chute d'eau</i> (La cascada). - Omisión de la cascada. Presencia del paisaje de coníferas en el fondo de la una estampita incorporada como <i>collage</i>.

	-Portada N° 1 de <i>Le surréalisme, même</i> (1956).	- Cascada en un paisaje suizo de fotografías en blanco y negro coloreadas, con un dispositivo mecánico que deja pasar luz por un disco giratorio perforado, simulando la caída de agua. Elementos Lingüísticos <i>Étant Donnés</i> 1º. <i>La chute d'eau</i> (La cascada). 2º. <i>Le gaz d'éclairage</i> (La lámpara de gas). - <i>Escritos sobre el maniquí, aunque no visibles para el espectador.</i> Iconicos 1º. <i>Le gaz d'éclairage</i> La lámpara de gas - Objeto real que porta el maniquí en su antebrazo izquierdo, con un cable eléctrico y un tornillo que permite subir y bajar esa parte de la obra.	- -Agregado de la estampita con figuras masculinas: San Antonio, el niño Jesús y los mendigos. - Connotación de la cascada por el color: celeste acuarelado. Elementos Lingüísticos - Agregado de <i>collage</i> lingüístico: texto en alemán, remarcado las palabras: (<i>wohl</i>) <u>atmosphäre</u>, <u>Pharus</u>. -Frases transcritas sobre la representación mimética de la mujer: (i) <u>NOSTALGIA SOBRE MARCEL D.</u> (ii) <u>ÉTANT DONNÉS</u> (iii) <u>1º. LE GAZ DE CLAIRAGE</u> <u>2º. LA CHUTE D'EAU</u> (iv) 1946 1966 NEW YORK <u>("determinar las condiciones")</u> 14 de noviembre de 1988 (Fecha) Bianchedi Iconicos 1º. <i>Le gaz d'éclairage</i> La lámpara de gas -Dibujo a tinta de una lámpara sobre la estampita (<i>collage</i>). Versión más autóctona, simulando una antigua lámpara de kerosén. La porta el niño Jesús. Parece alumbrar el sexo de la mujer.
Procedimientos alegóricos		-Estrategias de yuxtaposición: - Estrategias de yuxtaposición (Brea, Buchloch, Foster). Por intersección o condensación. - Procedimientos: -Ensamblés, instalación -<i>"Aproximación desmontable, ejecutada entre 1946 y 1966 en N[ueva] Y[ork](por aproximación yo entiendo un margen de ad libitum en el desmontaje y remontaje"</i> (Duchamp).	- Estrategias de yuxtaposición: - Estrategias de yuxtaposición (Brea, Buchloch, Foster). Por intersección o condensación. - Procedimientos: - <i>Montaje: fotomontaje con textos e imágenes</i> en la estampita. - Fotomontaje con textos de periódicos en alemán. - Inscripción escritural del artista. -Estos tres elementos metonímicos conviven con la imagen metafórica de una mujer con el sexo expuesto.

			-Estrategias de desplazamiento: - <i>Ready-mades</i> de la esfera del arte. <i>Apropiacionismo</i> de la obra <i>Étant Donnés</i>, de elementos iconológicos, apuntando especialmente a las circunstancias de enunciación.
Condiciones de enunciación Contenido/s		-Ocultamiento del proceso de ideación y concreción de la obra (1946-1966) Nueva York. Simulación de retiro de la actividad artística. -Legado póstumo. Intriga (mientras se estaba haciendo y a posteriori). - Autor póstumo. -Espectador que muere y da vida a la obra: semiosis infinita.	-Referencia a las condiciones de enunciación con las frases: iv) (1946-1966), Nueva York, (<i>"determinar las condiciones"</i>) -Preparación del propio exilio geográfico de Buenos Aires (centro del país) hacia la periferia (sierras de Córdoba). -Adscripción a un modelo de artisticidad. - Representación de la posición del voyeur-espectador. - Receptor-productor modélico. - Semiosis infinita

IV.

7. Controversias de la visualidad en el arte. Predominio de la alegoría a la obra de Duchamp en la obra *Schöne Augen* (Lindos ojos) de Bianchedi



[Imagen 15] *Schöne Augen* (Lindos ojos), Bianchedi, (1988). Técnica mixta: dibujo, y collage sobre hardboard. 35 cm x 27 cm

7.1. Descripción de la obra *Schöne Augen* de Bianchedi. Análisis del enunciado, su superficie significativa y sus contenidos

Contra toda opinión, no son los pintores sino los espectadores quienes hacen los cuadros.

Marcel Duchamp (1961, pp. 163)

Schöne Augen -que traducido del alemán significa *Lindos ojos*- (Bianchedi, 1988), consiste en un dibujo-acuarela-collage, con algunas inscripciones manuscritas de texto, donde se combinan discursos de diversas materialidades significantes: icónicos y lingüísticos. A grandes rasgos podemos afirmar, que esta obra combina dos economías de lenguajes diferentes, por un lado elementos metafóricos-representativos en el sentido de *mimesis*, con una “dominante ilusionista”, entremezclados con elementos ligados a la no-representación, o bien a la presentación, que operan a través de metonimias y relaciones de contigüidad. Además, estos elementos se hallan disociados entre sí (más que en otras obras), – seguramente como parte de una estrategia del autor modélico-, enfatizando cierta fricción (entre ambos procedimientos enunciativos en su superficie significativa), que exacerba su carácter fragmentario e inorgánico (Bürger, *sic.*). Por otra parte, en relación a las características formales de articulación (o a su manifiesta ausencia de ella) de los elementos metafóricos y metonímicos, en esta obra Bianchedi despliega ciertas estrategias alegóricas de *yuxtaposición*, por *intersección* o *condensación* (de materialidades significantes y procedimientos enunciativos) (Brea, *op.cit.*,²¹⁹ pp. 51 y ss.), [cfr .*supra*, II.3.3.]. En este caso, se combina el dibujo y la pintura mimética con el *montaje*, empleando *superposiciones* o *transparencias* (Brea, *sic.*) o más específicamente con el fotomontaje del *collage* –que incluye la foto de una jovencita acompañada de un texto en alemán-. En este mismo *collage*, Bianchedi incorpora otro procedimiento enunciativo, el *montaje escritural* de textos, empleado en el periódico como título -*Schöne Augen*-, y como breve epígrafe a la derecha la mencionada foto. A esto se yuxtapone la escritura manuscrita y el título que se repite: *Schöne Augen*, realizado -por Bianchedi- a modo de una *pintura escritural* (Brea, *sic.*). Por ciertas características formales semejantes -que presentan sus superficies significantes, como la combinación de elementos metafóricos y

²¹⁹ Brea (1991) Nos referimos a *Nuevas estrategias alegóricas*, Editorial Tecnos, Madrid.

metonímicos-, que devienen de los procedimientos enunciativos alegóricos de yuxtaposición ya mencionados, esta obra se emparenta con la ya analizada en el capítulo anterior, *Nostalgia sobre Marcel. D.* (Bianchedi, 2004), [cfr. *supra.*, IV.6.1. y IV.6.3.]. Por otra parte, *Schöne Augen* se distancia de *Nostalgia sobre Marcel. D.*, ya que esta última presenta un espacio de intertextualidad directa (con relación a la obra *Étant Donnés* de Duchamp), mientras que la obra que estamos analizando se presenta como un discurso de reconocimiento de un modo de intertextualidad difusa, no identificable -en principio- con una obra en particular (cfr. *infra.*). Tal y como fuese ya descrito, *Schöne Augen* provoca cierta extrañeza, por el modo en que conviven, se articulan –o más bien se desarticulan- elementos metafóricos y metonímicos, representación y no-representación o presentación, o más exactamente para decirlo en términos de Filiberto Menna, elementos metafórico ilusionistas que conforman un *Tableau* (cuadro-ventana), con elementos metonímicos que actúan por contigüidad a través de la *Peinture* (cuadro-objeto) [Menna, *op.cit.*, pp. 18-19 y ss.].

Ahora describimos de manera pormenorizada esta obra a los fines de examinar los componentes que adscriben a uno u otro procedimiento enunciativo. Ya que, representación y presentación son antagónicos y generan cierta incompatibilidad²²⁰ al encontrarse en una misma superficie significante. Cuestión que hace de este caso un ejemplar significativo a la hora de analizar, cómo se articulan allí ambos procedimientos enunciativos en función de una producción de sentido. La obra posee un tratamiento metafórico-representativo (en términos miméticos), en algunas zonas de colores -tonalidades muy tenues-, en parte con tratamientos de tramas. Bianchedi representa una muchacha en cuclillas, cuyo enfoque del cuerpo desnudo está tomado de perfil, viéndose las nalgas, parte superior de los muslos, torso, senos y su rostro girado en tres cuartos perfil, mirando al espectador. Su rostro, de grandes ojos pardos, boca insinuante y cabellera castaña-rojiza, tratada a través de tramas con lápices de grafito negro, y otros marrones y rojizos, contrasta con una boina azul que cubre su cabeza. La boina, representada plásticamente con la técnica de tinta aguada, en parte tramada, constituye el único accesorio que porta la mujer, que contrasta con la desnudez de su cuerpo y la blancura rosa-anaranjado tenue de su piel. Esta imagen ilusionista, propia de la pintura tradicional (en términos

²²⁰ Y también disputas al interior del campo disciplinar en el transcurso de la historia fáctica de las artes visuales modernas y contemporáneas.

de Menna), evoca ciertos rasgos característicos -y de alguna manera estereotipados- provenientes de la publicidad, sugiriendo cierto contenido erótico insinuante y a la vez moderado -en contraposición a *Nostalgia sobre Marcel D.*, en cuya pose la modelo expone su sexo directamente al espectador. En este caso, la sensualidad sugerida -y no hilarante- de la pose, el tratamiento del cuerpo femenino como figura cerrada, donde la blancura de su piel se contrapone a un fondo azulino-grisáceo, tratado con tinta aguada, delimita una relación contrastada figura-fondo. Este fondo, espacialmente “ambiguo”, se presenta a su vez fragmentado en dos planos. Hacia la izquierda un plano de un valor bajo, un gris oscuro, se fusiona por transparencia con el color azul plomizo del fondo, que cubre toda zona superior del campo plástico. Generando cierta sensación de especialidad, que parecen ubicar la figura, por su pose y las gradientes de valor en un posible diedro. El plano más oscuro ubicado arriba a la izquierda del campo pictórico podría sugerir una puerta y/o una ventana, su borde derecho coincide verticalmente con el cuerpo de la muchacha, aproximadamente a la altura de su cintura. Hacia la derecha, en el gran plano de aguada azul plomizo de la parte superior, una inscripción en gran tamaño reza la frase: *Schöne Augen*, que -tal y como fuese ya descrito- traducido del alemán significa *Lindos ojos*. Dicha inscripción, paratexto de la obra presente en su superficie significativa, concita cierta atención, dado su gran tamaño (ocupa desde la mitad superior del plano hasta el borde superior izquierdo del campo plástico), y su forma, ya que está escrita en tipografía gótica. Esta inscripción que repite la frase del paratexto y del texto presente en el *collage* del diario, se despliega en la forma de una *pintura escritural* (Brea, *sic.*). Por debajo de esta inscripción, se continúa el plano azul plomizo del fondo, tratado a su vez con una trama -como una cuadrícula irregular que va adquiriendo formas curvas-, apenas delimitado por líneas de tinta aguada. Este plano, ocupa el centro y la zona derecha superior del campo pictórico y aproximadamente dos tercios del plano horizontal, sugeriría lo que en perspectiva se denomina como “Línea de Tierra” o bien el comienzo del plano horizontal del diedro, donde estaría ubicada el cuerpo de la mujer. Generando cierta sensación de espacialidad (supuestamente dentro del diedro) sugerida -con escasos elementos- por superposición de planos y una retícula que se va abriendo y esfumando desde arriba hacia abajo. Sin embargo, esta representación -apenas insinuada de un espacio tridimensional-, se contrapone con otras áreas del fondo, tratadas en el nivel de la presentación, que provocan sugerencia de espacialidad dada sólo por planos

de color-valor. Extrañamente, de la figura hacia abajo, el tratamiento del fondo cambia. Sobre el esquema compositivo de la obra advertimos que la pose del cuerpo femenino en cuclillas produce una diagonal descendente de izquierda a derecha, que divide el campo plástico en dos, (estableciendo a su vez dos triángulos enfrentados), división que se acentúa por el tipo diferenciado de tratamiento de cada zona del fondo. Contrariamente a lo que acontece en imágenes representativas tradicionales, donde el tratamiento del fondo es coherente y despegado de la forma –del cuerpo de la mujer–, en este caso el plano superior del fondo contrasta con el plano inferior, ya que no existe relación de continuidad (el plano oscuro de arriba a la izquierda se corta y no continúa por debajo de la figura). A su vez, los elementos representados se tornan aún más mínimos, a saber: la Línea de Tierra está trazada apenas con el carácter de una línea auxiliar (con cierto desparpajo). Mientras, por debajo del cuerpo de la mujer, el fondo está tratado por planos con tinta aguada, y a su vez con manchas y líneas de tinta de cierto espesor pintada a pincel. Además, el cuerpo de la mujer divide el plano en dos: el tratamiento del fondo en su parte superior y hacia abajo a la izquierda es de tipo representativo mimético (con escasos elementos), mientras el triángulo del plano inferior de la figura hacia abajo tiene un carácter metonímico de presentación, de meros planos que componen el espacio. De este modo, se genera cierta tensión dialéctica entre la figura de la muchacha, que establece en la composición un eje oblicuo descendente y el tratamiento diferenciado del fondo, como representación espacial de un espacio tridimensional, sugiriendo un diedro y hacia el plano inferior, como empleo de un lenguaje de tipo metonímico presentativo. Esta división compositiva se equilibra a su vez con un eje horizontal en la zona inferior, con la forma aproximada de un prisma rectangular apaisado, tratados con diferentes planos de *collage*.

Ahora bien, en el triángulo inferior, que se compensa con este prisma apaisado, se ubican una serie de elementos metonímicos, montajes y fotomontajes de collage de periódicos, a saber:

- i) Tal y como fuese ya descrito, hacia la izquierda abajo del campo pictórico se ubica un *collage*, cuyo título es homónimo al nombre de la obra: *Schöne Augen*. Allí muestra la foto de una muchacha aproximadamente de la década del veinte, acompañada de un breve texto lingüístico.
- ii) Hacia el centro, otro trozo de periódico rectangular reza: *No. 1363 8. Febr.*

1917.

- iii) Hacia abajo la derecha se ubica un rectángulo amarillo, hecho con un *collage* de papel, superponiéndose a la cabellera de la muchacha hasta llegar al borde lateral derecho del campo plástico.
- iv) Luego una inscripción de texto lingüístico escrito a mano por el artista en color rojo sobre parte del cuerpo de la muchacha reza:

METAL, VIDRIO, MADERA, CEMENTO, LOZA
Noviembre de 1988
Son cosas que suceden
JEN. 17-11-88

Estas frases de texto lingüístico sobre el cuerpo de la muchacha la desplazan hacia un segundo plano, ya que el tamaño de la tipografía, el color rojo en que está escritas, la pregnancia de las palabras en tanto materialidades significantes propias de las artes visuales: METAL, VIDRIO, MADERA, CEMENTO, LOZA, hacen que se destaque aún más la superficie clara de la piel del cuerpo de la mujer. Cuestión que generaría cierta profundidad por planos, pero en este caso, de diversos procedimientos enunciativos, icónicos, metafóricos y representativos con inscripciones textuales, metonímicas y presentativos (Menna, *sic.*). Como en un palimpsesto, se entrelazan el lenguaje escrito (propio de un sistema simbólico), con procedencia del *collage* como inclusión de un objeto del mundo-de-vida en la obra artística, con cierta dominante ilusionista, representativa y metafórica de la mujer y de cierta espacialidad, en un sistema semisimbólico como el visual (Calabrese, *sic.*), [cfr. *supra*, I.1.1.]. Luego, dentro del lenguaje visual, el plano amarillo está empleado como directriz sintagmática, presentativa y metonímica, como “color puro”, como “pintura pura” (Menna, *op.cit.* pp.3).

Ahora bien, ¿cómo se da esta articulación por redundancia, yuxtaposición de lenguajes y diversos procesos enunciativos y su convivencia en la superficie significativa de esta obra? Podemos establecer una segunda direccional, contrapuesta a la que traza el cuerpo de la mujer, que va desde la izquierda abajo hacia la derecha arriba del campo pictórico. Dicha diagonal se compone de elementos ya descritos con anterioridad. Vale decir, el recorte del *collage*, un montaje fotográfico (del retrato de una muchacha de bellos ojos grandes) y escritural

del título que reza: *Schöne Augen*. Esta misma frase –como ya anticipáramos- se repite una vez más, esta vez (ubicada arriba a la izquierda) pintada con un tamaño de tipografía mucho mayor, aunque mimetizado por el color gris plomizo del fondo, con una ligera saturación del valor empleado en las letras, adquiriendo la forma de una *pintura escritural* (Brea, sic.). Lo importante aquí es destacar cómo el significante está redoblado, repetido, también en la figura de la mujer, ya que al fotomontaje de su retrato en el *collage* del periódico, se agrega la representación mimética pintada de la muchacha desnuda. El significante está expuesto de manera redundante, mientras el significado se torna imbricado en la fragmentariedad e inorganicidad de la obra (*Bürger, sic.; Brea, sic.*), [cfr.infra]. Por otra parte, también se redoblan los significantes de un lenguaje al otro. Por ejemplo, en el rostro de la muchacha –pintada- que mira al espectador se destacan sus ojos y su boca, como reafirmando de manera ilusionista mimética el contenido lingüístico de la frase *Schöne Augen* (*Lindos ojos*). Así mismo, el cuerpo de la muchacha desnuda contrasta con la boina que ella porta. Éste accesorio indicaría un tiempo pretérito, probablemente enlazado a cierta indumentaria que usaban las mujeres durante la Primera Guerra Mundial.

Luego, hacia el centro, abajo otro trozo de periódico rectangular reza: «*Nº 1363 8. Febr. 1917.*» Ahora bien, nos preguntamos ¿qué sucedió en 1917? 1917 es un año clave en la política mundial. Por ese entonces estalla la revolución rusa, y en febrero se da su primera fase, conocida como la *Revolución de febrero* de 1917.²²¹ También es el año donde EE.UU. ingresa activamente al conflicto bélico, lo que le da a la contienda el carácter mundial. Recordemos que por ese entonces, Duchamp se había trasladado a EE.UU., autoexiliándose de Francia durante la Primera Guerra

²²¹ La *Revolución de febrero de 1917* desplazó la *autocracia* del zar Nicolás II de Rusia, el último de la historia, y tenía la intención de instalar en su lugar una república liberal. La segunda fase fue la *Revolución de octubre*, en la que los *soviets*, inspirados y dirigidos cada vez más por el *Partido Bolchevique*, bajo el destacado papel estratégico de Vladímir Ilich Uliánov, conocido como *Lenin*, y la importante acción organizadora de León Trotsky, encabezando el *Comité Militar Revolucionario*, tomaron el poder mediante una insurrección popular armada, arrebatándolo al *gobierno provisional* dirigido por Aleksander Kérensky, y disolviendo el aparato gubernamental del anterior Estado *constitucional* *burgués*, junto con sus instituciones: la *gendarmería*, las *Fuerzas Armadas de Rusia*, la *propiedad privada* sobre los principales medios de producción y servicios y más tarde la *Asamblea Constituyente*. Éstos fueron sustituidos a su vez por el Estado obrero, bajo el control o *dictadura del proletariado* y la democracia soviética, el *control obrero* de la producción, la redistribución de la tierra a los campesinos, tras la expropiación a los terratenientes y capitalistas, la *Guardia Roja* y el *Ejército Rojo*, organizado éste y dirigido por León *Trotsky*. cfr. León Trotsky (2005) *Cómo hicimos la revolución rusa*, Ediciones CEIP, Centro de Estudios, Investigaciones y Publicaciones “León Trotsky”, Buenos Aires, Argentina.

Mundial y que, el ingreso de EE.UU. al conflicto bélico desencadenará un segundo exilio de Duchamp, esta vez viniendo a Buenos Aires en 1918. Específicamente, con relación a la obra de Duchamp, 1917 es el año de creación del mingitorio, firmado por «R. Mutt», en tanto obra inaugural del nuevo género de los *ready-made*. El 9 de abril de 1917 se inauguró la exposición pública en la *Society of Independent Artist* de Nueva York, sin el mingitorio, con toda la polémica que suscitó esta censura por parte de sus pares, y los innumerables argumentos a favor y en contra ya ampliamente desarrollados (*cfr. supra*, IV.5). El año 1917 se alza entonces como una fecha inaugural en la historia de las artes visuales modernas, donde a través de la creación del mingitorio, Duchamp asesta un golpe de gracia a la institución-arte, a través de una obra inorgánica (Bürger, *sic.*), que deviene paradigmática. La idea fundamental subyacente, más allá del contenido erótico, trasgresor que identifica esta obra con la llamada vanguardia histórica y heroica, devela –de modo irónico–,²²² que el artista ya no precisa manufacturar la obra, sino que basta otorgarle un nuevo sentido a un objeto industrializado, y es esta nueva atribución de sentido la que –operando como una transubstanciación ontológica (Bourdieu, 1984, pp. 224) transforma un objeto del mundo-de-vida en un objeto artístico.²²³ En definitiva, es la idea del artista la que le confiere la validación de estatuto artístico por sobre la pura visualidad del arte, cualquiera sea su materialidad significativa. Aquí traemos a colación la cuarta frase escrita por Bianchedi sobre el cuerpo de la joven en la pintura *Schöne Augen*: «METAL, VIDRIO, MADERA, CEMENTO, LOZA.» Pues bien, en esta enumeración, la «loza» nos remite –por relaciones de contigüidad- al propio mingitorio *Fuente*, en cuanto “escultura”.

²²² Doblemente irónico, tanto en el sentido primario del *tropo* en cuanto figura retórica, cuanto en el sentido que lo entiende Benjamin, ligado a la reflexión metasemiótica, que promueve la autoconciencia del subsistema artístico (Benjamin, *sic.*), [*cfr. supra*, IV.5.3].

²²³ Esto sin considerar en esta operatoria de *transubstanciación ontológica*, los factores que intervienen en el proceso de enunciación y el *círculo del hacer* o *espacio externo* de la obra (Charaudeau, *sic.*).

7.2. El predominio de la alegoría a «la obra de Duchamp»²²⁴ en la obra *Schöne Augen, lindos ojos, de Bianchedi*

Del mismo modo que los tubos de pintura empleados por el artista son productos manufacturados y ya hechos, debemos concluir que todas las telas del mundo son *ready-mades ayudados*²²⁵ y trabajo de acoplamiento.

Duchamp (*op.cit.*, pp. 165).²²⁶

Duchamp iniciará con *Fuente* (1917) una actitud inaugural -como gesto fundacional-²²⁷ del *ready-made* como procedimiento alegórico, que se repetirá de allí en más de manera indefinida, a punto tal de convertirse (visto desde una perspectiva historiográfica y epistémica en las artes visuales) en una tipología predominante de las estrategias alegóricas contemporáneas (Brea, *sic.*), [*cfr. supra.*, II.3.4.]. Otro aspecto fundamental de los *ready-made* que se enlaza con este gesto fundacional en las artes visuales, se refiere a que no tienen nada de único. Al respecto dice Duchamp: “la réplica de un *ready-made* transmite el mismo mensaje, de hecho casi todos los *ready-mades* que hoy existen no son originales en el sentido usual del término” (Duchamp, *ibid.*). Este gesto inaugural de una actitud alegórica temprana en la historia de las artes visuales, se completa con una reflexión del propio Duchamp, respecto a las implicancias del *ready-made*: “Del mismo modo que los tubos de pintura empleados por el artista son productos manufacturados y ya hechos, debemos concluir que todas las telas del mundo son *ready-mades ayudados* (o asistidos) y trabajo de acoplamiento” (Duchamp, *ibid.*), ésta es la misma cita que reza en el epígrafe. Bajo esta perspectiva –por cierto algo extrema- géneros como la pintura y el *ready-made* no diferirían sustancialmente. Duchamp es

²²⁴ En primer término cabe aclarar, qué entendemos por la “obra de Duchamp”. Con ello nos referimos a una serie de discursos de diversas materialidades significantes: tanto una serie de artefactos artísticos, tales como *Fuente* o *El Gran Vidrio*. Además de un conjunto paratextual de estas obras, tales como la obra especular de *El Gran Vidrio*, comprendida en la *Caja Verde* (*cfr. infra.*, IV. 8.1.2.). Como así también una serie de conceptos vertidos en algunas conferencias, y ensayos breves, tales como “El Proceso Creativo” (*cfr. infra.*, IV. 9.2.), entre otras.

²²⁵ O -según las traducción- *ready-mades asistidos*.

²²⁶ “A propósito de los «Ready-mades»”, breve informe de Duchamp al Museo de Arte Moderno de Nueva York, en el transcurso de un coloquio organizado el 19 de octubre de 1961 por William C. Seitz, en el marco de la exposición «*El arte del acoplamiento*», publicado por *Art and a Artist*, Londres, julio de 1966., pp. 47. Traducción francesa de A. Tavera, en *Subsidia Pataphysica* n° 2, 10 de agosto de 1966, pp. 87 y 88; CW Bib. 149 y 207. En *Duchamp du Signe*, Colección Comunicación Visual, Gustavo Gili, Traducción de Joseph Elías y Carlota Hesse, 1978. (*Duchamp du Signe*, Flammarion, París, 1975). El cambio de letra de la cita es del texto original.

²²⁷ En el sentido que lo entiende Verón.

el primero en emplear estas *estrategias de desplazamiento (por metonimia)* -en términos de Brea-, para apropiarse de un objeto del mundo-de-vida y transformarlo en arte, gracias al predominio del concepto por sobre la pura visualidad del arte. Bajo esta lógica, las pinturas serían entonces -siguiendo a Duchamp-, aquellos *ready-made* asistidos de objetos provenientes del mundo de vida -en este caso “los tubos de colores manufacturados y ya hechos”-, donde la mediación del artista puede ser mayor en la pintura desde el punto de vista de la visualidad, pero idéntica –a un *ready-made*, artefacto ya manufacturado-, desde el punto de vista del predominio de la idea y la atribución de sentido.

Es el predominio de la idea por sobre la pura visualidad en el arte, el concepto del cual parece asirse Bianchedi y formular -no sin sarcasmo-, repetidamente la frase y las imágenes que evocan estos *Schöne Augen, Lindos ojos*. Que estos preceptos duchampianos se hayan repetido hasta el cansancio en la historia de las artes visuales, hasta vaciarse de contenido, parece ser la crítica mordaz que Bianchedi esconde tras la ironía de representar una bella muchacha con “lindos ojos”. A la vez que repite -redoblando el referente, en un procedimiento de redundancia enunciativa- de diversas maneras el concepto: *Schöne Augen, Lindos ojos*. Como representación mimética y metafórica del mundo de las apariencias y como presentación metonímica (Menna, *sic.*) tanto de elementos iconológicos -plano de color-, como en textos escritos (tomando el lenguaje en su modelo analítico),²²⁸ en la modalidad de *fotomontaje* y *pintura escritural* (Brea, *sic.*), [cfr. *supra*, II.3.4.]. Éste pareciera ser el mensaje oculto de Bianchedi en esta obra, como quien lanza un mensaje en una botella. La visualidad no es preponderante, debe primar el concepto, aunque la lección, repetida mil veces, no haya alcanzado a sedimentarse lo suficiente en la creación de la mayoría de las poéticas contemporáneas.

En la obra *Schöne Augen*, Bianchedi establece un tipo de *intertextualidad difusa*²²⁹ (cfr. *supra*, IV.4.2.2. y 4.2.3.), que puede leerse con relación a este concepto de

²²⁸ En el sentido que lo entiende Wittgenstein (cfr. *infra*, VI.II. 12.2.3. y 12.3.).

²²⁹ Intertextualidad difusa, que si bien remite a artistas y movimientos, no opera a través de la creación de obras equivalentes o substitutas, como en el caso de la intertextualidad directa. Mas bien, los artistas producen obras en tanto discursos de reconocimiento, en su carácter de “cita a” otros autores o movimientos artísticos, conceptos, réplicas, o bien a fragmentos de otras obras, creando otros tipos de intersticios y redes intertextuales más amplias y “extendidas”, (cfr. *supra*, III.4.1.3.).

artisticidad, en clave de réplica dialógica (Bajtín, *ibid.*; Eco, *op.cit.*) de carácter irónico²³⁰ sobre la problemática de “*la visualidad del arte*”. En este sentido se emparenta -según lo ya descrito- con el *ready-made Fuente* (Duchamp, 1917), con el concepto de artisticidad que conlleva el propio género discursivo del *ready-made* (Duchamp, *sic.*) y su desdén por el deleite estético. Al respecto opina Duchamp: “La elección del *ready-made* nunca me vino dictada por ningún deleite estético. Esta elección se basa en una reacción de indiferencia visual, adecuada simultáneamente a una ausencia total de buen o mal gusto...de hecho una anestesia completa” (Duchamp, *ibid.*). Siguiendo esta fuga de significancia, podemos establecer la obra *Schöne Augen* de Bianchedi, como descifrable en relación a otras obras, tales como *Fuente*, y al concepto de artisticidad que el *ready-made* promueve. Por otra parte, en cuanto suscita cierta “indiferencia visual” con predominio de la idea, esta obra bosqueja un proceso enunciativo, que puede leerse en clave de intertextualidad difusa y como réplica dialógica, también, a la temática subyacente de *El Gran Vidrio* (*cfr. infra*, IV.8.1. y IV. 9.1.).

A través del empleo de figuras retóricas y de diversos *modos lingüísticos* (White) o bien “*icónico-lingüísticos*”, Bianchedi evidencia en esta obra su actitud como hablante (Bajtín, *sic.*), [*cfr. supra*, II.1.]. Sin embargo, si bien en esta obra emplea recursos metafóricos, metonímicos, subyace el predominio de la ironía, en un doble sentido. Por una parte, la de su significación primaria, como *tropo* o figura retórica del lenguaje, para lo cual enfatiza lo contrario de lo que quiere dar a entender, “con el fin de que con la extrañeza quede subrayada la idea burlesca” (Cositorto, 1995).²³¹ Ironía entendida -además- desde la perspectiva historiográfica de Hayden White.²³² Mas en segundo nivel de significancia esta obra es irónica, en el sentido que lo entiende Benjamin, en tanto promueve la reflexión metasemiótica del arte en su estadio de autoconciencia (ahora en la era de arte post aurático). Bianchedi -

²³⁰ En el sentido que lo entiende Benjamín (*cfr. infra*).

²³¹ Ironía: Burla fina y disimulada. Figura retórica que consiste en decir lo contrario de lo que se quiere dar a entender, con el fin de que con la extrañeza quede subrayada la idea burlesca. [Diccionario enciclopédico Ilustrado (1995) Director: Gustavo Cositorto, Editorial Oriente, Buenos Aires].

²³² Hayden White -desde una perspectiva historiográfica y metacrítica-, identifica en las narraciones la forma predominante de diversos figuras retóricas y modos lingüísticos; examinando como “en el argumento de una narración histórica (cómo ocurrieron las cosas) y el argumento formal o explicación de por qué ocurrieron, están prefigurados por la descripción original (de los acontecimientos a ser explicados) en una modalidad dominante determinada por el uso del lenguaje empleado: metáfora, metonimia, sinécdoque o ironía” (Hayden White, 1985, pp. 3).

siguiendo a Duchamp- enfatiza con un “*pun*” o juego de palabras: *Lindos ojos* aquello que desdeña: *la visualidad del arte*, ya que es el concepto el que debe primar por sobre la percepción visual, haciendo suyas las palabras de Duchamp: “el arte no es visual, es mental” (Duchamp, *sic.*; Bianchedi, *sic.*). Cuestión que conlleva profundas implicancias epistemológicas, retomadas tanto por el arte conceptual a partir de los años sesenta, como así también por la crítica, para caracterizar cierto estadio actual del arte contemporáneo (Brea, Mitchell, Armstrong: 2005).²³³ Esta obra está destinada a los feligreses creyentes de la preeminencia de la visualidad en “las mal llamadas *artes visuales*” (Bianchedi, *sic.*), [cfr. *infra*, IV.9.2.]. En esta particularidad de “estar destinada”, la prefiguración de un lector modélico dispuesto a descifrar en clave la significancia contravenida -y por lo demás escasamente evidente- de la obra, evidencia el predominio de su procedimiento enunciativo alegórico por antonomasia.

En este sentido, esta obra es la menos simbólica de todas las analizadas hasta ahora (respecto a la relación unívoca significante-significado). Presenta en su superficie significante una «sobreabundancia de cifras», (Benjamin en Brea, 2007, pp. 46),²³⁴ destinadas al desciframiento del alegorista. Sin embargo, la redundancia de los elementos iconológicos: la mujer que se repite (en tanto pintura mimética y fotomontaje-*collage* de su rostro del periódico integrado a la obra), así como la frase *Schöne Augen* -impresa en el montaje del *collage* y otra vez transcrita en la superficie significante de la obra en la forma de *pintura escritural* (Brea, *sic.*)-, confirma cierto procedimiento de redundancia enunciativa del significante, que tiñe como contrapartida la reducción del significado.²³⁵ Esta sobreabundancia de significantes se compensa con la interferencia que se produce con sus correspondiente/s significado/s posible/s. Marcas textuales duplicadas, significantes redoblados, que se compensan con significados «de grado cero», o bien de carácter hermético -propios de la alegoría moderna-, «expuesto como condición escritural de

²³³ Nos referimos a una serie de ensayos que versan sobre los *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, compilado por José Luis Brea (2005), Ediciones Akal, Madrid. Donde destacamos los siguientes ensayos: José Luis Brea, “*Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad*” (pp.5-14); W. J. T. Mitchell (1), “*No existen los medios visuales*” (pp. 17-25); Philip Armstrong, (8) “*¿Una epistemología de los estudios visuales? Recepciones de Deleuze y Guattari* (pp. 115-130) et alius.

²³⁴ Brea, Jose Luis (2007) “El primado de la alegoría en el arte contemporáneo”, en *Noli me legere. El enfoque retórico y el primado de la alegoría en el arte contemporáneo*, CENDEAC, Centro de Documentación y Estudios avanzados de Arte Contemporáneo, Murcia.

²³⁵ En el sentido que lo entiende Hjemstev, como sustancia de la expresión y su relación con la sustancia del contenido.

su lenguaje, visualidad no pronunciable» (Brea, *op.cit.*, pp. 46). Esta obra refracta²³⁶ dos características de la alegoría moderna y contemporánea. Por un lado, muestra cierta dialéctica interna, «violencia con que un movimiento dialéctico se agita en su abismo» (Brea, *op.cit.*, pp. 37). Por otro, su carácter hermético, escritura en criptografía, pintura-escritura, apunta a esta doble dirección: «lo visual deviene pura potencia de significancia, lo escritural deviene visualidad en estado puro» (Brea, *op.cit.*, pp. 45). Es como si esta obra, además de enunciar alegóricamente el problema del predominio de la idea en desmedro de la visualidad en el arte -como un asunto propio de la teoría moderna y contemporánea de las artes visuales-, esbozara -además, desde una de sus aristas- *el primado de la alegoría*²³⁷ misma, en cuanto discurso metacrítico del arte en su estadio de autocrítica. Por otra parte, la doble dirección se orienta hacia «la teoría del doble vínculo» propuesta por Duchamp (*cfr. infra*, IV.9.3.). Enuncia esta doble capacidad del referente, de indicar simultáneamente al exterior -en este caso la muchacha de lindos ojos- y al interior del subsistema artístico (Brea [1991], *op.cit.* pp. 17- 31) como juego enunciativo, sarcástico, irónico, sobre el predominio de la idea y la “indiferencia visual” (Duchamp, *sic.*). «La alegoría sale vacía. El mal que ella alberga como profundidad permanente existe sólo en ella, es pura y exclusivamente alegoría, significa algo diverso de lo que es. Y significa precisamente lo que no es» (Benjamin en Brea [2007], *op.cit.*, pp. 54).²³⁸ Las materialidades significantes y sus cualidades sensibles: los tubos de colores, «metal, vidrio, madera, cemento, loza», propician constantes extravíos. Sin embargo, en un sustrato profundo, éstas se constituyen en vehículos de la idea. Los procedimientos poéticos de esta obra significan lo opuesto a lo que representan, significa precisamente “lo que no es”. A la vez deviene en un ejemplo de los procesos enunciativos alegóricos en sí, como designio ineludible de nuestra contemporaneidad, destino marcado, que indefectiblemente hacemos propios, tanto como artistas y/o como críticos alegoristas.

²³⁶ En el sentido que lo entiende Bajtín, *sic.*

²³⁷ En este caso, parafraseando a José Luis Brea (2007, *ibid.*)

²³⁸ Benjamin citado por György Luckács en *Estética*, vol. iv, Barcelona, Grijalbo, 1967, pp. 54.

8. *El Gran Vidrio, La novia puesta al desnudo por sus solteros, incluso de Marcel Duchamp y las solteras de Bianchedi*



[Imagen 14] *La novia puesta al desnudo por sus solteros, incluso Duchamp, (1915-1923).*

8.1. *El Gran Vidrio* (1915-1923) de Duchamp. *La maquinaria del deseo amoroso*. El predominio de la idea en la pintura

8.1.1. Introducción

*The Large Glass is the most important single work I ever made.*²³⁹

Marcel Duchamp.

El Gran Vidrio, *La mariée mise à un par ses célibataires, même* o *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even* (1915-1923) que podemos traducir como *La novia puesta al desnudo por sus solteros, incluso*, consta de dos cristales superpuestos, formando en total un rectángulo de 227,5 cm. x 175,8 cm. [Imagen 14]. Duchamp comienza esta obra cuando se traslada a Nueva York en 1915, en la cual trabajó por un periodo que se extendió hasta 1923. Su arribo a Nueva York lo conectó con importantes artistas e intelectuales de la época, tales como Walter y Louis Arensberg, Glazes, Apollinaire, Picabia y Man Ray, con quien desarrolló un fecundo trabajo creativo (Ramírez, *op.cit.* pp. 69). Luego de un receso, Duchamp retoma el trabajo de *El Gran Vidrio* hacia 1936, esta vez para restaurar los dos paneles que se habían roto accidentalmente una década atrás.

Recordemos que cuando Duchamp idea *El Gran Vidrio* como una maquinaria del deseo amoroso, de la energía sexual, el paradigma vigente se relaciona aún con la *energía mecánica*. Es a partir de este paradigma mecanicista y de sus metáforas que se explica el mundo: la estructura de la ciudad y la anatomía humana. Ejemplos son las máquinas planteadas por los futuristas y por el propio Picabia. Sin embargo las citas duchampianas están lejos de tomar la máquina como fetiche y símbolo del progreso. Por el contrario, sus apropiaciones se caracterizan por un dejo de filiación, sorna e ironía.

Además, para la creación del *Gran Vidrio*, Duchamp confiesa haber sido influenciado por una obra teatral de Raymond Roussel titulada *Impresions d'Afrique*

²³⁹ “*El Gran Vidrio es la obra individual más importante que jamás haya hecho.*”

(Ramírez, *ibid.*; Paz, 2003, pp. 24; Bianchedi, 2001, pp. 21).²⁴⁰ En esta obra de teatro Duchamp visualizó algunas extrañas máquinas descritas en la novela, inclusive, la caja cristalina del científico Bex; Roussel afirma que tenía un motor eléctrico y unos pistones para regular la temperatura interior. Duchamp construye una maquinaria entre *la descripción literaria, su hipotética existencia como objetos materiales y la representación de los mismos en el plano con procedimientos del dibujo técnico* (Ramírez, *op.cit.*, pp. 71). Por otra parte, la elección del vidrio como soporte de la pintura, remite a una larga tradición de pinturas mágicas y dioramas que Duchamp traslada a una obra con estatuto pictórico. A la vez que se constituye en un soporte adecuado, traslúcido en la búsqueda de la transparencia de los colores, que permite la exactitud de un diseño técnico (Ramírez, *ibid.*). El soporte traslúcido aparece como una solución técnica a la consabida polaridad entre *color-luz* y *color-pigmento* o dicho de otro modo, al binomio de mezclas substractivas-aditivas, dilema presente en la historia de las *artes visuales*, específicamente en las prácticas pictóricas y sus búsquedas cromáticas. Con la pintura en el vidrio, Duchamp encuentra una síntesis entre *color-pigmento* y *color-luz*, según lo describe una nota en la *Caja Verde*.²⁴¹ Para Ramírez convergen aquí también experiencias del tránsito de Duchamp por el cubismo analítico, sus descomposiciones geométricas y su color monocromo, que evoca el facetado de los cristales. Así mismo, el deseo de hacer una “pintura transparente” proviene del expresionismo alemán, que ha influenciado tanto el campo del cine como de la arquitectura (Ramírez, *op.cit.*, pp. 72). Por su parte, la *sustancia de la expresión y su relación con la sustancia del contenido*,²⁴² Bianchedi establece una relación de homología entre el vidrio como soporte, que se erige como un dispositivo de reflexión, contraponiéndose a la pura visualidad del arte. Dice Bianchedi al ser interrogado: «¿Por qué Duchamp como trabajo de tesis?: Porque aunque me guste ensuciarme las manos con pintura siempre pensé que arte es una manera diferente del Pensar. (...) Elegí como tema puntual al *Gran Vidrio* porque es transparente y no sirve para ser visto» (Bianchedi, *op.cit.*, pp. 17). Se produce entonces una adecuación de la

²⁴⁰ Sus *Impresions d'Afrique* -dijo- fueron las que me indicaron a grandes rasgos la línea que debía adoptar. Esta obra, que vi en compañía de Apollinaire, me ayudó enormemente en uno de los aspectos de mi expresión (...) Pensé que como pintor, era mejor estar influenciado por un escritor que por otro pintor. Y Roussel me mostró el camino. (D. en Ramírez, *ídem*; D. en Bianchedi, *op.cit.*, pp.21)

²⁴¹ “La materia de cada parte es a la vez fuente luminosa y color; dicho de otro modo, el color aparente de cada parte es la fuente de visibilidad coloreada de esa parte” (Duchamp en Ramírez, *ídem*, pp.72)

²⁴² En el sentido que lo entiende Hjemlev.

materialidad significativa: el vidrio como vehículo de la *idea*, invisible y traslúcida, adecuada a la abstracción propia de los procesos de reflexión. Continuando en esta dirección, Bianchedi atribuye a la pluralidad de signos duchampianos *una característica común: no están hechos para ser vistos. Pueden hasta otorgarse el derecho de prescindir del espectador* (Bianchedi, *ibid.*).

Otro interés marcado en *El Gran Vidrio* se refiere a la problemática de la cuarta dimensión y la geometría *n-dimensional*. Es sabido la influencia de Einstein y su teoría de la relatividad en la presentación espacial del cubismo, donde se incluye la variable *espacio-tiempo* y los múltiples y simultáneos puntos de vista. Con ella aparecen más o menos sincrónicamente una serie de relatos novelescos y tratados de geometría donde se discutía sobre la existencia y el acceso a “otros mundos”. Además Duchamp estudió a Flammarion y también a Jouffret (1903) y su *Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions* (Ramírez, *op.cit.*, pp. 73). Sin embargo, Duchamp no tenía conocimientos profundos de matemáticas; su propuesta enlaza un mecanismo pseudo-científico cargado de ironía, tomándolos con la misma falta de seriedad que a menudo tomaba otros dogmas científicos y culturales. Al respecto decía Duchamp: “*Me interesaba introducir el aspecto exacto y preciso de la ciencia (...) Pero no lo hacía por amor a la ciencia, sino al contrario, lo hacía más bien para desacreditarla de una manera dulce, ligera y sin importancia. La ironía estaba presente* (Duchamp en Ramírez, *op.cit.*, pp. 73). De estos tratados, Duchamp toma un modo de representación enlazada al dibujo técnico y a la geometría descriptiva. Empleando en la maquinaria inferior del *Gran Vidrio* una geometría que evoca los folletos de maquinaria de la época, que cumplían la función de instructivos para su uso. De aquí se desprende la idea de adosar a la obra el *Manual de instrucciones*, como *metatexto* de la obra, contenido en la *Caja Verde*, fuente de inspiración para muchos dadaístas. En este sentido, Duchamp elabora una obra plástica por un lado: *El Gran Vidrio* [Imagen 14] y literaria por el otro: *El Manual de Instrucciones* [Imagen 18]. Este último puede ser tomado como *paratexto*, como *metatexto* de la obra plástica o *como obra en sí misma*, cuyo propósito es complementarse y a la vez inhibirse mutuamente.²⁴³

²⁴³Cfr. la carta que escribe Duchamp a Jean Suquet, 25 de diciembre de 1949, en *Miroir de la Mariée*, B213, pp. 247: “A fin de cuentas, el vidrio no está hecho para que lo miren (con ojos “estéticos”), debía ir acompañado de un texto de “literatura”, lo más amorfo posible que jamás cobró forma, y

Tanto para Octavio Paz como para Bianchedi, existiría una tercera obra o un tercer elemento, que es el acústico ya que muchas de las operaciones de la maquinaria del *Gran Vidrio*, están descritas con sonidos.²⁴⁴ En cuanto a la *Notas* escritas como *metatexto* u obra paralela, Duchamp recaba las numeraciones, ideaciones y algunas de sus partes sustanciales de cómo fue construida esta pintura. Luego de una serie de proyectos desestimados por el artista, dejando la obra inconclusa, aparecen en 1934 los 320 ejemplares de la *Caja Verde*, *La Boite Verte*, *La Mariée mise à un par ses Célibataires, même* [Imagen 18]. Titulado de manera homónima a la pintura, contiene 93 notas introducidas en una caja sin numerar ni encuadernar. En las *Notas* de la *Caja Verde*, Duchamp exhibe la poética de su obra.²⁴⁵ Dicho texto evidencia una cierta particularidad por sus rasgos inconclusos, sin un orden predeterminado, como así también por su carácter fragmentario. Allí se entremezclan bosquejos de partes constitutivas y posibles modelos de funcionamiento, escritos, anotaciones en los márgenes. Cuestión que deja entrever - entre bosquejos y anotaciones- los aspectos estructurales y sintácticos de la obra, no sin cierto esfuerzo por parte del lector. Su carácter fragmentario e inacabado, como así también sus rasgos discontinuos, tanto en su estructura como en las posibles lecturas de la obra, hacen de las *Notas* de la *Caja Verde* una obra paradigmática de la estética vanguardista (Bürger, *ibid.*). Y a la vez son estos mismos aspectos los que hacen de la obra, tanto de la *Caja Verde* como del *Vidrio* en sí, una configuración de procedimientos alegóricos, que iremos desarrollando en el transcurso de este capítulo. Si hacemos una lectura en una actitud casi arqueológica del texto, nos es posible reconstruir cómo define y escoge el artista soluciones definitivas ante un abanico de posibilidades, además de una serie de fases y proyectos ajenos a esta obra, muchos inconclusos. A continuación analizamos la relación entre palabras e imágenes, tomando los elementos que componen la compleja maquinaria del *Gran Vidrio* y poniéndolos en relación con su *metatexto* u obra paralela, contenida en la *Caja Verde*. Siguiendo a Octavio Paz, podemos pensar ambos textos en un sistema especular, que se reflejan unos a

ambos elementos, vidrio para la vista y texto para el oído y entendimiento, debían complementarse y, sobre todo, impedirse mutuamente la posibilidad de cobrar una forma estético-plástica o literaria” (Duchamp, 1975, pp. 31).

²⁴⁴ “El Vidrio es además un receptáculo de sonidos. Sonidos que se nombran: el ruido del automóvil que sube la cuesta, los nueve disparos, el adagio del *Molinillo de Chocolate*, el “Peso” que cae como bombas arrojadas sobre el blanco, las tres explosiones de gas, el gong del “*Combate de Boxeo*”, las letanías de la “Carreta” y así.” (Bianchedi, *op.cit.* [2001], pp. 65).

²⁴⁵ En el sentido que lo entiende Eco, *ibid.*

otros. Para completar y desambiguar el/los significado/s de este sistema, agregamos además los textos de la *Caja Blanca*.



[Imagen 14] *El Gran Vidrio, La novia puesta al por sus solteros, incluso*, Duchamp, (1915-1923).



[Imagen 18] *La Caja Verde, La novia puesta al desnudo por sus solteros, incluso*, Duchamp, 93 Notas (1934).

8.1.2. *El Gran Vidrio*: relaciones entre textos lingüísticos e icónicos.

Intertexto, metatexto y paratexto. Análisis de sus superficies significantes y contenidos

Duchamp no sólo es influenciado por el escritor de obras teatrales, Raymond Roussel, sino que además construye su obra en base a las palabras. Por un lado, establece un juego de palabras en el mismo título de la obra, por el otro designa, nombra performáticamente²⁴⁶ cada uno de los elementos del *Gran Vidrio*. Con respecto al título o *paratexto*, existe una tensión entre la pintura y el título de *El Gran Vidrio*:

²⁴⁶ Barthes, *ibid*, (cfr. *supra*, IV.5.4.).

Existe una tensión entre mis títulos y mis pinturas (observó Duchamp). Los títulos no son las pinturas y viceversa, pero trabajan cada una en el otro. Los títulos agregan una nueva dimensión, son como nuevos agregados de color, o mejor aún, pueden ser comparados con el barniz, a través de los cuales, la pintura puede ser vista y amplificada.

Duchamp en Schwarz, (2000, pp. 83).²⁴⁷

Duchamp emplea una serie de juegos de palabras, donde se esconden un laberinto de significados y asociaciones homofónicas entre palabras -en tanto signos-, por homología de significantes y consecuentemente, por asociaciones de significados. Por tanto el título, *La mariée mise à un par de ses célibataires, même*, contiene un juego de palabras donde está escondido un amor imposible entre una media novia dispuesta y un ansioso joven. Según Schwarz, si uno sustituye la homofonía, *même* por *m'aime*, el título se lee: "*La novia puesta al desnudo por sus solteros está enamorada de mí*".²⁴⁸ Pero Duchamp ha negado esa interpretación en reiteradas oportunidades, como en la entrevista con Pierre Cabanne. Por el contrario, confiesa que agregó el adverbio *même* porque no significaba nada. Para Octavio Paz este adverbio contiene la indeterminación propia de dos elementos claves: *la ironía y la indiferencia. Es el esto o el aquello de los taoístas* (Paz, *op.cit.*, pp. 40). Lo cierto es que Duchamp enlaza las palabras con las imágenes en un procedimiento poético, como una configuración particular y metacrítica de la obra, con un componente particular: la ironía. La ironía en Duchamp se establece por asociación de elementos aparentemente inconexos, pero que aunados provocan significados inequívocos. Tal es el juego de palabras, que aportan sentido tanto a las piezas constitutivas como al funcionamiento de los diversos dispositivos que integran este sistema. *En el título ya estarían todos los elementos de la obra: el mítico, el popular de barranca o carpa de feria, el erótico, el pseudo-científico y el irónico* (Paz, *ibid.*). En la parte inferior se encuentran los solteros y las complejas operaciones que sufren estimulados por la presencia de la Novia, quien se halla en la parte superior. Aquí aparece la palabra *retraso*.²⁴⁹ La palabra retraso como la acción diferida que

²⁴⁷ "There is a tension between my titles and my pictures", observed Duchamp. "The titles are not the picture nor vice versa, but they work on each other. The titles add a new dimension; they are like new or a new colors, or better yet, they may be compared to varnish through which the picture may be seen and amplified" Traducción propia (Duchamp en Schwarz, 2000, pp. 83)

²⁴⁸ The translation in the title reads: "*The Bride stripped bare by her bachelors is in love with me*". (Schwarz, *op.cit.*, pp. 83). Cfr. Además, Suquet, quien establece una relación de homofonía entre "*viergule*" (coma, en francés) con la palabra latina "*virgula*", diminutivo de "virga", (el miembro masculino), y el *même*, como "lo mismo", es decir como una repetición indefinida de las operaciones amorosas.

²⁴⁹ Retraso en vidrio (*como subtítulo*): Emplear retraso en lugar de cuadro o pintura; cuadro sobre vidrio se convierte en retraso en vidrio/ pero retraso en vidrio no quiere decir cuadro sobre vidrio. /Es

se establece entre el mecanismo de los *solteros* y la *Novia*, representa la propia actitud de Duchamp ante el amor. Sexo y amor son presentados por Duchamp en *El Gran Vidrio* como una actitud desvergonzada. Andre Breton, escribió en su análisis de *La marié mise à un par ses célibataires, même*:

A decir verdad nos encontramos ante la presencia mecánica, cínica del fenómeno amoroso: el tránsito de la mujer desde el estado de virginidad al de la no-virginidad tomado como un asunto de profunda especulación a-sentimental. Se diría que es la propia de un ser extra-humano aplicándose a representarse este tipo de operación.

Bretón en Ramírez (*op.cit.*, pp. 76).

Duchamp pone seguramente al descubierto con ironía el mecanismo de desvirgar a una joven mujer, situación ligada otrora al matrimonio y que socialmente construía - o aún construiría- la virilidad del espécimen masculino. En este caso son nueve los *solteros* que aspiran a concretar esta situación, aludiendo al cortejo masculino para ganarse los favores de una joven virgen. La temática subyacente planteada por Duchamp -el erotismo- se enmarca en la obsesión de los dadaístas que conciben el amor como una fuerza ciega. Para Man Ray y Picabia, los insectos y las maquinarias se establecen como parte de una iconografía anti-romántica de “amarse” y reproducirse. Se manifiesta también cierta obsesión por los genitales, la sexualidad y la maquinaria amorosa. Esta recurrencia esta presente también en los “*puns*” o juegos de palabras ya descritos, que aluden a una obsesión sexual, tanto masculina como femenina. Ésta última se manifiesta bajo la forma de ninfomanía (Schwarz, *op.cit.*, pp. 84).²⁵⁰ Algunos adversarios como Gleizes toman esta iconografía dadaísta para realizar su crítica:

A veces aparece el caso incluso patológico de los dadaístas, en 1920. Sus cerebros se encuentran constantemente atormentados por un delirio sexual y un ansia escatológica. La tara aparece con toda su amplitud (...) Están obsesionados por los órganos de reproducción.

Gleizes en Ramirez, (*op.cit.*, pp. 76-70).

simplemente una manera de llegar a dejar de considerar que la cosa en cuestión es un cuadro/ hacer un retraso en todo lo general posible y no tanto en los distintos sentidos en que puede tomarse retraso, sino más bien en su reunión indecisa. «Retraso»/ un retraso en vidrio, como diría un poema en prosa o una escupidera de plata.(Duchamp, *op.cit.*, pp. 37), (el remarcado es del texto original).

²⁵⁰ Cfr. La relación de homofonía y significados concatenados que establece Duchamp, según Schwarz, entre *El Gran Vidrio* y una publicación de juego de palabras titulada *Une nymphe amie d'enfance* (1924), establece un significado escondido de *une infamie (n-ymph-amie) d'enfance*. Allí evoca presuntamente un amor de una muchacha muy joven, presumiblemente de la infancia, relacionada con su familia. En este sentido también caracteriza a las ninfas con su naturaleza ambivalente: por un lado como guardianas del matrimonio, por el otro, con su excesiva sexualidad pueden destruirlo, como Venus y Libitina; entonces aparecen como *diosas de ambos: del amor y de la muerte* (Schwarz, *op.cit.*, PL. 111, pp. 84).

Esta obsesión por los genitales y el deseo amoroso es compartida conjuntamente con los futuristas, aunque la “maquinaria” como fetiche en el futurismo incluirá a la genitalidad masculina, con una impronta machista,²⁵¹ actitud de la cual Duchamp se distancia. Otro de los *contenidos* subyacentes, además de la crítica en la articulación de palabras e imágenes, el pseudo-cientificismo, la ironía, se refiere al enlace entre *mito* y *erotismo*. La obra habla sin duda sobre el amor y Duchamp la concibe como una máquina agrícola, como un matrimonio simbólico entre la Tierra/Madre y el Cielo/Padre. Duchamp emplea el color amarillo como “un mundo en amarillo” (“*a word in yellow*”), en *El Gran Vidrio* como símbolo de revelación, retomando cierta tradición iconográfica del budismo, donde amarillo y oro representan el estado de iniciación y revelación de sus monjes, cuyos ropajes visten de color azafrán. La naturaleza de este símbolo, como ocurre en general, es ambivalente. Oro y amarillo, azafrán y sulfuro, están asociado a ambos: “culpa y diablo, maridaje e infidelidad, la dupla ambivalente y el hermafrodita”. El amarillo simboliza entonces a *Eros*, que para Duchamp representaba “una fuerza universal de energía creativa y potencia” (Duchamp en Schwarz, *op.cit.*, pp. 83). Sobre el erotismo Duchamp explicita:

Erotismo es un tema muy querido por mí y ciertamente aplico este gusto, este amor a mi Vidrio. En efecto, yo creo que la única excusa para hacer algo es para introducir erotismo a la vida. Erotismo está cerca de la vida, más cerca que la filosofía o cualquier otra cosa; es una cosa animal que tiene muchas facetas y placenteras de usar, como si usaras un tubo de pintura para inyectar en tu producción, también para hablar.

Duchamp en Schwarz, (*op.cit.*, pp. 83).²⁵²

Duchamp enlaza entonces el erotismo unido al placer de la vida y lo relaciona con el placer que experimenta el sujeto creador al emplear por ejemplo la pintura y las palabras. De este modo enlaza el erotismo con prácticas creadoras, a través de diversas materialidades significantes, como intrínsecamente ligado al proceso creativo. El concepto de *Eros* de Duchamp es coincidente con el concepto de

²⁵¹ “El hombre del futuro reducirá su corazón a su verdadera función distributiva. El corazón debe ser, en cierto modo, una especie de estómago del cerebro que se nutra metódicamente para que el espíritu pueda entrar en actividad. Hoy se encuentran ya hombres que cruzan por la vida casi sin amor, en una atmósfera color acero. Hagamos que el número de esos hombres ejemplares vaya en aumento. Estos seres no tienen una amable querida a quien visitar de noche, pero gustan comprobar cada mañana, con una bagatela amorosa el estado perfecto de su máquina orgánica” (Marinetti en Ramírez, *op.cit.*, pp. 77).

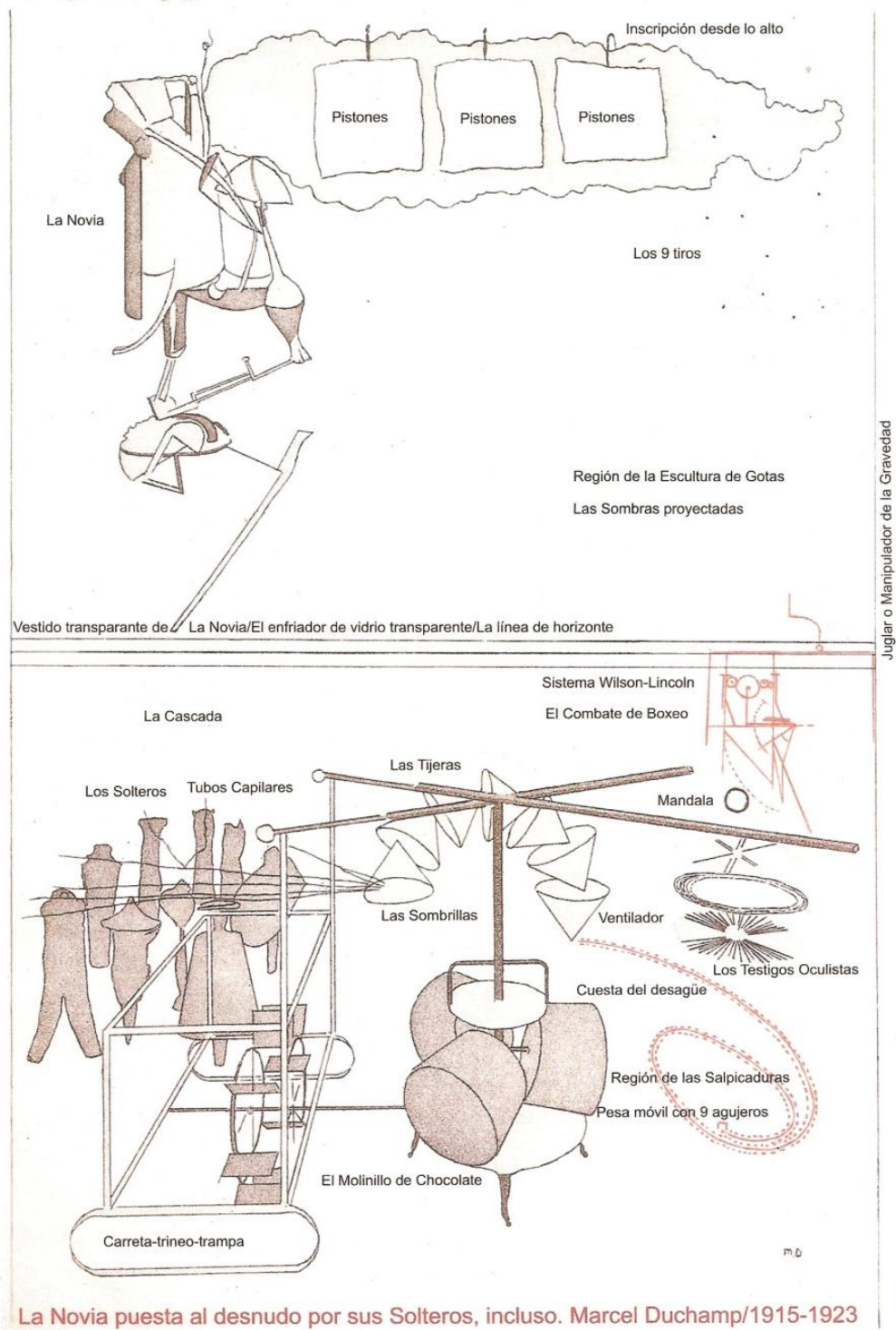
²⁵² “*Eroticism is a subject very dear for me, and I certainly applied this liking, this love, to my Glass. In fact, I thought the only excuse to doing anything is to introduce eroticism into life. Eroticism is close to life, closer than philosophy or anything like it; it's an animal thing that has many facets and is pleasing to use, as you would use a tube of paint, to inject into your production, so to speak*” (Duchamp en Schwarz, *op.cit.*, pp. 83).

arquetipo, no meramente relacionado con el placer sensual, sino que es concebido como un poder capaz de unir internamente a los elementos separados (Schwarz, *op.cit.*, pp. 84). También cita a Freud, para quien el proceso creativo en el hombre deriva su dinamismo de las fuerzas del Eros (Freud en Schwarz, *ibid.*), [cfr. *infra*, IV.9.2.].²⁵³

Por otra parte los juegos de palabras, como los contenidos en el *paratexto* y el *metatexto*, nos remiten a un lenguaje alegórico y simbólico, donde está encriptado el contenido real, accesible a quien se disponga a descifrarlo. El tema de *El Gran Vidrio* nos muestra un mundo no asible por la lógica, relacionados con situaciones de ensueño, en que las leyes de un aparente orden natural son ignoradas. Se aparece como bosquejos, como *moldes*, para una *otra realidad*, donde se distienden las leyes de la física y la química; y en concordancia con existencias míticas mutan hacia una realidad dual y ambivalente, aludiendo de este modo a la dimensión del propio procedimiento poético. *La pintura aparece como la aparición de una apariencia* (Duchamp, *op.cit.*, pp. 108; Schwarz, *op.cit.*, pp. 84).²⁵⁴ *El Gran Vidrio* es una metáfora erótico-mecánica, aparentemente “objetiva”, desaprensiva e irónica, descompuesta en diversas piezas que componen el dispositivo amoroso, de alta precisión. Para comprenderlo, es necesario realizar un análisis iconográfico exhaustivo de cada uno de sus elementos, para entender *a posteriori* el funcionamiento de sus mecanismos. Por tal motivo, empleamos un gráfico realizado por Bianchedi sobre las partes constitutivas del *Gran Vidrio* con sus nombres. En una especie de propedéutico, Bianchedi adosa a un grabado de Duchamp (1965) con las partes definitivas del *Gran Vidrio* la denominación de cada una de sus piezas [Imagen 89], cuestión que facilita al lector una mirada abarcadora sobre la totalidad de los sistemas. Luego, comenzamos analizando la parte superior correspondiente a la *Novia* y seguidamente hacemos lo propio con la parte inferior de los *solteros*.

²⁵³“These sexual impulses have contributed invaluablely to the highest cultural, artistic, and social achievement of the human mind” (Sigmund Freud, *A General Introduction to Psychoanalysis* (1917), trans. Joan Riviere (New York, Washington Square Press, 1965, pp 27). (Duchamp en Schwarz, *op.cit.*, pp. 91).

²⁵⁴ Cfr. la diferencia entre *Apariencia* y *aparición* en la Nota 36. Mientras la apariencia está ligada a los datos sensoriales, la aparición es el molde, imagen-espejo, aunque el molde de la forma no es un objeto en sí mismo sino de una imagen n-1 dimensiones, que permite la posterior apariencia del objeto-imagen (Duchamp, *op.cit.*, pp. 108).



[Imagen 89] Gráfico realizado por Bianchedi sobre los elementos del Gran Vidrio, adosando sus nombres a un grabado de Duchamp (1965) con los elementos definitivos de ambos sistemas. Bianchedi, (2009).

8.2. La novia como máquina deseante y deseada. La representación de una representación

8.2.1. La Novia: sus superficies significantes y sus contenidos. Aparición/es y apariencia/s

La reducción de una cabeza en movimiento a una línea desnuda me parecía defendible. Una forma que pasara a través del espacio cruzaría una línea; y a medida que se desplazara la forma, la línea que cruzara quedaría reemplazada por otra línea y, luego otra y aún otra. Por consiguiente me sentía capaz de reducir una silueta en movimiento a una línea más que a un esqueleto. Reducir, reducir, reducir era mi obsesión, pero al mismo tiempo mi objetivo consistía en asomarme al interior más que al exterior. Y más tarde, dentro de esta perspectiva se me ocurrió pensar que un artista podría emplear cualquier cosa, un punto, una línea, un símbolo más o menos trivial para expresar lo que quisiera decir. Así el “Desnudo” era un paso en dirección al “Gran Vidrio”.

Duchamp en Bianchedi, (2001 c, pp. 21).

En la ya citada tesis sobre *El Gran Vidrio*, Bianchedi establece los antecedentes iconológico-iconográficos, es decir el *intertexto* del pasaje de *Desnudo bajando por la escalera* hacia la gestación abstracta y simbólica de la *Novia*.²⁵⁵ En (...) «diciembre de 1911, Duchamp pinta “de propia mano” la primera versión del “Desnudo...” (96,7 cm. x 60,5 cm., óleo sobre cartón)» [Imagen 90] a la que se le sumarán *Desnudo bajando por la escalera* N° 2, (1912) [Imagen 91] y N° 3 (1916).



[Imagen 90] *Desnudo bajando por la escalera, No. 1.* Duchamp, (diciembre 1911).



[Imagen 91] *Desnudo bajando por la escalera, No. 2* Duchamp, (1912).

²⁵⁵ (Cfr. *supra*. III.4.2). Reseñamos la Tesis de Bianchedi para la Escuela Superior de Artes de Kassel, Alemania, de la carrera de Diseño Gráfico y Comunicación Visual., circa año 1980. Este texto fue posteriormente reformulado por el artista, de carácter intencionalmente “inacabado” y finalmente publicado bajo el título: “La Novia-Noria”, en tres capítulos en Revista *Ramona*, nº 15, agosto; nº 16, septiembre y nº 17 octubre del 2001. Citado en nuestra Bibliografía como Bianchedi, 2001^a, 2001b y 2001c respectivamente.

Bianchedi establece entonces este trazado en la síntesis de la idea de la *Novia*, desde la descomposición de la forma en movimiento, marcando sus distancias con la estética futurista. “La representación estática del movimiento: una composición estática con indicaciones de varias posiciones tomadas por una forma en movimiento, sin ninguna tentativa de dar efectos cinematográficos por medio de la pintura” (Bianchedi, *ibid.*). Por otra parte, acerca del uso del color en la *Novia*, Duchamp señala:

Pintado (...) en severos colores madera, el desnudo anatómico no existe, o al menos no puede verse, así pues renuncié completamente a la apariencia naturalista de un desnudo, limitándome a conservar esas veinte distintas posiciones estáticas en el acto sucesivo de la bajada.

(Duchamp en Bianchedi, *ibid.*).

Tanto en el análisis formal de los bosquejos, como las pinturas, que con sus colores tierras y los modelados tienden hacia la monocromía, Duchamp estructura un estudio morfológico de la figura en movimiento -sintetizada-, que se inscribe en el cubismo. Es a partir de 1913, que Duchamp concentra toda su actividad en la elaboración del *Gran Vidrio*, realizando un estudio pormenorizado de cada uno de sus detalles (Duchamp, *op.cit.*, pp. 195). Bianchedi describe este proceso del siguiente modo:

1912: Duchamp trabaja en algunas pinturas que prologan el “Gran Vidrio”: “Virgen 1 y Virgen 2” (lápiz y acuarela) [Imagen 92], “El pasaje de la Virgen a la Novia”(…), [Imagen 93] “La Novia” (89,5 cm. x 55 cm., óleo sobre tela, agosto) [Imagen 94] y, el primer estudio de la “Novia desnudada por sus solteros: mecanismo del pudor”(23,8 x 32,1 cm., lápiz y aguada, julio) [Imagen 95]. A partir de este instante, hasta el año 1923, el “Gran Vidrio” será su preocupación filosófica fundamental.

Bianchedi (*op.cit.*, pp. 22.).

Tanto por el estudio de dicha estructura, el proceso de análisis y síntesis formal que en ella opera, como por el uso del color casi monocromo, observamos ciertos procedimientos análogos a los empleados sincrónicamente por los *suprematistas* y *constructivistas* rusos. Aunque es otra la base de su operatoria y la persecución de sus fines, para ellos este desnudamiento de las formas en sus estructuras básicas intenta develar -en términos marxistas- *las bases y superestructuras de la sociedad*²⁵⁶. Mientras en Duchamp, la síntesis conlleva un proceso de abstracción formal y mental, donde como reza la cita inicial, *una línea o un punto expresa lo que se quiere decir*, la idea, en la *directriz metonímica* (Menna, *ibid.*). Vestigios de una estructura distanciada del heroísmo marxista de las vanguardias rusas y del fetiche

²⁵⁶ Esta síntesis formal servirá como antecedente también a futuros movimientos como el *arte concreto*: Mondrian, Theo Van Doesburg, entre otros.

maquinal de los futuristas; pseudo-científica, erótica, esta maquinaria deseada y deseante posee componentes dadaístas. El proceso de ideación se desprende de toda materialidad superflua, aunque en ella se inscribe indefectiblemente, como un vestigio sobre un vidrio traslúcido. «Estos son años de intensa convivencia durante los cuales la “*Novia*”, ambigua y contradictoria, se torna un fantasma que se sueña y que se niega a ser soñado. El pensamiento de Duchamp es el lugar de sus apariciones» (Bianchedi, *ibid.*). A partir de aquí el arte será el escenario de las *apariciones* y abandonará en sus variantes más radicalizadas, las sombras de las *apariencias*. Este concepto de artisticidad -como escenario de apariciones- propuesto por Duchamp, sentará la base de los conceptualismos de los años 60'. A la vez que la figura de Duchamp será recuperado como precursor de los artistas “postmodernos” (Morgan, *ibid.*).



[Imagen 92] *Virgen No. 2*,
Duchamp, (julio 1912).
Lápiz y acuarela, 40 cm. x 25,7
cm



[Imagen 93] No. *El pasaje de Virgen a Novia*, Duchamp, (julio/ agosto 1912).
Óleo sobre tela, 59,4 cm. x 54 cm.



[Imagen 94] *Novia*, Duchamp, (agosto 1912). Óleo sobre tela, 89,5 x 55 cm.



[Imagen 95] *La Novia puesta al desnudo por sus Solteros*, Duchamp, (julio 1912). Lápiz y aguada, 23,8 x 32,1 cm.

8.2.2. Isotopías y significaciones posibles de los mecanismos de la *Novia* como dispositivos de subjetivación femenina

La Novia, fantasma metafísico, aparición de apariciones, actriz principal de una escena ideada y planificada por Ella Misma, está como el resto del elenco atrapada en su propia fatalidad. Goce infecundo mantenido a perpetuidad. Sin comienzo ni fin. Ella es un espejo en blanco.

Bianchedi, *ibid.*

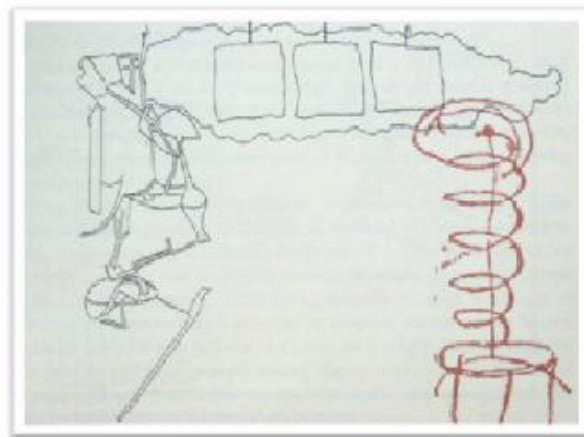
El dominio de *La Novia* se encuentra en la mitad superior del *Gran Vidrio*. Es en realidad, quien posee un *centro de vida* y quien proyecta, como máquina deseante, la existencia de *los solteros* en los nueve *moldes málcos*. Recordemos que estos *moldes málcos* son concebidos como arquetipos y/o desdoblamiento del ego del creador (Schwarz, *ibid.*). O también como prototipos machos ambiguos entre los arquetipos platónicos y los moldes mecánicos (Paz, *op.cit.*, pp. 42).

Con respecto a la *Novia*, está integrada por diversos elementos, de izquierda a derecha a saber: *el colgado Hembra*, que Duchamp toma como fragmento de una de sus pinturas: *Novia (Marié)* [Imagen 96]. Más allá de ciertas formas antropomorfas que algunos críticos han visto en ella, para Lebel, por ejemplo, este elemento sería la cabeza, pero no en un sentido literal, sino en la posición en el

conjunto. Para Octavio Paz, la *Novia* es una realidad ideal, un símbolo que produce símbolos. El funcionamiento de *la Novia* es a un mismo tiempo fisiológico, mecánico, irónico, simbólico e imaginario. La sustancia que la alimenta es un rocío llamado *automovilina*, sus éxtasis son eléctricos y la fuerza que mueve sus engranajes es el deseo, o mejor dicho el *magneto-deseo*. En su base, la *Novia* tiene un depósito de combustible, la *automovilina*, o “*gasolina amorosa*” y/o “*gasolina del amor*”²⁵⁷ (Duchamp, *ibid.*; Bianchedi, 2001b; Paz, *op.cit.*, pp. 46; Ramírez, *op.cit.*, pp. 125). Este pequeño motor autónomo produce chispas eléctricas, que hace que la *Novia* se expanda (“*épanouit*”), en éxtasis de su deseo. Además produce otras chispas artificiales como consecuencia del desnudamiento eléctrico (“*mise à nu électrique*”).



[Imagen 96] *La Novia, Nota de la Caja Verde*, Duchamp, (julio 1913).
30,5 x 20,5 cm.



[Imagen 97] Esquema que elabora Ramírez superponiendo la nota anterior al esquema de la *Novia*.

A su vez, el *colgado Hembra* está colgado de una especie de gancho. Este motor tiene dos tiempos: el primero, ligado al *magneto-deseo*, gobierna el *árbol-tipo*, o cuerpo central del cuerpo femenino; el segundo tiempo gobierna el mecanismo de relojería, que regula el desnudamiento de la *Novia* por los *solteros*. Duchamp se refiriere así a estos dos movimientos:

En esta expansión, la Novia se presenta desnuda bajo dos apariencias: la primera la de la puesta al desnudo por sus solteros, la segunda (...), la imaginativa-voluntaria de la Novia. Del acoplamiento de estas dos apariencias de la virginidad pura (...) depende toda la expansión, conjunto superior y corona del cuadro.

(Duchamp, *op.cit.*, pp. 52-53).

²⁵⁷ “La *Novia* en su base es un motor. Pero antes de ser un motor que transmite su tímida potencia, es esa tímida potencia misma. Esa tímida potencia es una especie de *automovilina*, *gasolina amorosa*, que distribuida a los debilísimos cilindros, al alcance de las chispas de su vida constante, sirve para la expansión de esta virgen llevada a cabo por su deseo” (Duchamp, *op.cit.*, pp.52).

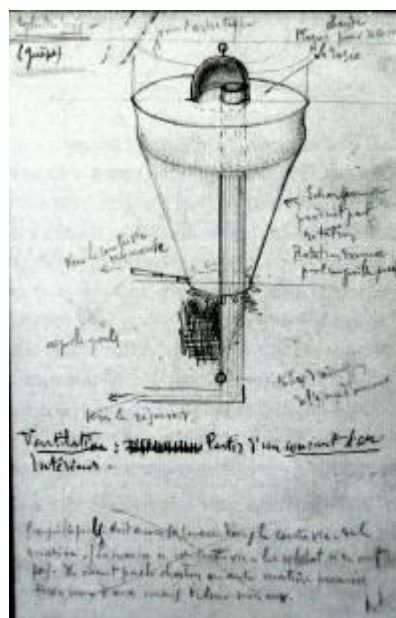
Constatamos las dos operaciones y direcciones complementarias en el flujo energético de la *Novia*. Por un lado la que es generada por ella misma, se sitúa a la izquierda (en el *árbol-tipo*) y va hacia la derecha para «reunirse» con lo que proyectan los *solteros*. La otra, avanza en sentido opuesto, es una consecuencia del desnudamiento y se origina en el tercio derecho del vidrio (Duchamp, *ibid*; Ramírez, *op.cit.*, pp. 126).

Debajo de la *Vía-Láctea* y continuando con la anatomía de la *Novia*, como ya lo señalamos, se encuentra el *Colgado-Hembra* o *Ahorcado hembra* (*Le pendu femelle, Female hanged Body*) (Schwarz, *op.cit.*, pp. 585). Se trata de un complejo de varias piezas suspendidas en el vacío y balanceables para su ventilación; la de más abajo, llamada *veleta* -una especie de vástago que puede moverse en todas direcciones-, mide la “presión atmosférica” como un barómetro, oscilando en el horizonte vestido de la *Novia*. Ramírez plantea según un esquema de la *Caja Verde*, que el *colgado Hembra* está formado en la parte superior, como dijimos, como una especie de cabeza fija, que sería el *magneto-deseo* o tímpano. El cilindro central contiene la *materia de filamentos* (invisibles) que se apoyan sobre el *magneto-deseo* y transportan la secreción de la *Novia* cuando esta florece próxima al éxtasis [Imagen 96] e [Imagen 97] (Ramírez, *op.cit.*, pp. 137). Esa materia es una secreción de la *Novia*, cada vez que se produce su “florecimiento” (Bianchedi, *ibid.*; Schwarz, *ibid.*; Paz, *op.cit.*, pp.47). El asta del *magneto-deseo* es un eje y de ahí que su nombre sea *árbol-tipo*. Éste *árbol-tipo*, una especie de columna vertebral, está conectado debajo de los *filamentos* a una especie de jeringa o lanceta llamada *avispa* o *avispa-sexo* y a la *veleta* [Imagen 98] (Schwarz, *ibid.*). Debajo de la *avispa*, se encuentra el “tanque de gasolina (...) distribuida en el motor de los cilindros débiles, al contacto de las chispas de su vida constante (*magneto-deseo*), explota y hace florecer a esta virgen llegada al término de su deseo” (Duchamp en Paz, *op.cit.*, pp. 48, Bianchedi, *ibid.*). Las *Notas* de la *Caja Verde* muestran una especie de embudo y es llamado también *tina oscilante y/o cilindro del sexo*, que procura la higiene de la *Novia* (Duchamp, *Nota* 106 y 108, pp. 79 y 83; Schwarz, *ibid.*) [Imagen 99]. Es decir, abajo la *aguja-pulso* con sus movimientos vibratorios activa el *cilindro*

del sexo, que segrega la “gasolina amorosa”, produciendo calor.²⁵⁸ Éste es su “*centro-vida*”, a diferencia de los *solteros* que precisan un combustible externo que genere el gas que toma su forma en los *moldes mágicos*. El sistema de ventilación de la *avispa* le permite bascular hacia delante y hacia atrás. La gasolina amorosa es producida por las glándulas sexuales de la *Novia*, complementada con las chispas eléctricas de la puesta al desnudo. “Ella es quien suministra la gasolina amorosa a las chispas de la puesta al desnudo eléctrica y más aún secunda su desnudez total añadiendo el 1º Centro de chispas (puesta al desnudo eléctrica) el 2º Centro de chispas de su *magneto-deseo*” (Duchamp, *op.cit.*, pp.54).



[Imagen 98] Estudio para el grabado *La Novia*, Duchamp, (Verano 1965). Partes constitutivas del motor de la *Novia*: *colgado Hembra*, *magneto-deseo*, *árbol-tipo*, *avispa-sexo*, *veleta* y *aguja*.

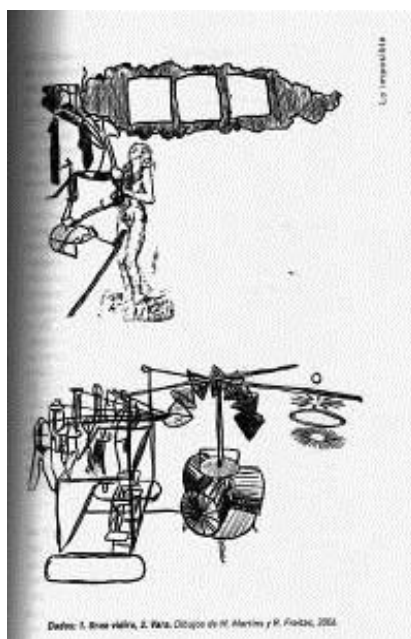


[Imagen 99] *Avispa o cilindro-sexo*
Duchamp, (1913). Manuscrito en lapicera
azul, 26.7 x 20 cm.¹.

Por su parte el *colgado Hembra* se emparenta con cierta tecnología ginecológica de la época, mezclando elementos viscerales, mecánicos e instrumental ginecológico para auscultar internamente el aparato sexual femenino (Ramírez, *op.cit.*, pp. 139). Por último, la *veleta*, diseñada en “metal camaleón”, produce una especie de cozo en la *aguja*. Esta *aguja* golpea uno de los puntos de la *veleta*, que al contactarse con el

²⁵⁸ La *aguja pulso* está montada “sobre una correa de vagabundo.” Tiene la libertad de los animales enjaulados, tiene la forma de un péndulo, oscilando sobre el vacío: el horizonte vestido de la *Novia* (Paz, *ibid.*).

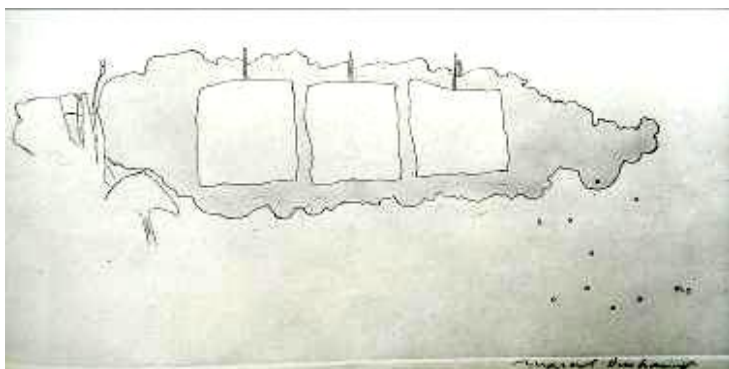
casco se funde, en un estado líquido aumentando su tamaño. Esta *veleta* - singularmente representada en un original dibujo del *Gran Vidrio* M. Martins y R. Freitas-, apoya exactamente sobre el sexo de una mujer erguida ubicada a la par del *colgado-Hembra* [Imagen 100] (Antelo, 2006, pp. 129). Además Ramírez considera que la ubicación de la *avispa-sexo* y la *veleta* justo por encima de los moldes málicos actúa como una cascada invisible. Según esta hipótesis los *solteros* encuentran a la *Novia* por la derecha y ésta a los *solteros* por la izquierda, emulando una especie de pose sexual: el sesenta y nueve (69) (Ramírez, *op.cit.*, pp. 141). Dicha hipótesis es factible, ya que la connotación de esta pose es recurrente en obras posteriores de Duchamp, como en *Étant Donnés*, donde son sesenta y nueve los ladrillos que componen el boquete, que permite ver el maniquí yacente (*cfr. supra*. IV.6.2.).



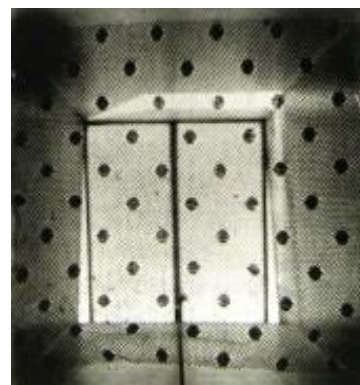
[Imagen 100] Dados: 1. *Gran Vidrio*, 2. *Vara*, (2006).
Dibujos de M. Martins y R. Freitas.

Continuamos ahora con el segundo movimiento de la *Novia*, el que se dirige desde la izquierda hacia la derecha. Allí encontramos *la Vía Láctea*, que ocupa el centro de la parte superior de la pintura [Imagen 101]. Es una especie de nube grisácea, cuyo extremo izquierdo es levemente rosado -remarca Duchamp-. Se enlaza con esta especie de “cabeza” del *ahorcado-hembra* y todo el aparato descrito anteriormente. Michel Carrouges cree ver aquí una oruga gigantesca, como una proto-forma de la

mariposa nocturna (*noctúa*) que es *la Novia*. Mientras para Octavio Paz, la *Vía Láctea* es una especie de emanación de *la Novia* en el momento de su florecimiento (*épanouissement*) y se relaciona con significados tales como apertura, dilatación, expansión, plenitud. No alude a la plenitud del orgasmo en sí sino a las sensaciones que lo preceden (Paz, *op.cit.*, pp. 50).



[Imagen 101] Estudio acuarelado para la prueba de aguafuerte-aguatinta de la *Inscripción de arriba*, Duchamp, (verano 1965).



[Imagen 102] Uno de los tres *Pistones de aire*, al interior de la *Vía Láctea*, Duchamp, (1914).

La *Vía Láctea* envuelve a tres *Pistones*, de forma relativamente cuadrada y cada uno cuelga de un gancho o clavo. Los *pistones* son también llamados *redes*, como tules o cuadrados de telas blancas, que Duchamp colgó sobre una ventana abierta, reproducida en tres fotos [Imagen 102]. Nuevamente, éstas permiten un sistema de aireación para bajar la temperatura, donde las telas son mecidas por la corriente de aire. Los *pistones* o *redes* se llaman también *inscripción de arriba*, ya que contienen la escritura del deseo de la *Novia*. Son en parte cajas vacías y también, transmisores de las descargas eléctricas de *la Novia* a los *solteros* y al *Juglar de la gravedad*.

Hacia la derecha abajo encontramos *Los nueve disparos de los solteros* [Imagen 101]. Bianchedi divide esta parte del *Vidrio* en tres regiones. La primera es la Región de la *Escultura de gotas*, constelación inicial de la zona superior del *Vidrio*. «Como los “*Nueve tiros*” y las “*Sombras proyectadas*”, la región de la “*Escultura de gotas*” está hecha de puntos y de sombras luminosas, a la manera de las que aparecen en los mapas astronómicos» (Paz en Bianchedi, 2001c). Paz aclara que las gotas proyectadas -también llamadas “*gotas espéjicas*”- forman una especie de constelación, por tanto llamó a esta zona del vidrio como *celeste*. A su vez,

Bianchedi recalca que « *la Escultura...* es el gas en estado sólido y que (...) tampoco fue “pintada”. Fue pensada».

Luego Bianchedi establece la segunda constelación no “pintada” sobre la cual Duchamp hace referencia en una nota escrita alrededor de 1913: *Las sombras proyectadas*,²⁵⁹ consistiría en una zona intermedia entre las gotas y sus proyecciones.

Por último, *Los nueve tiros*, tercera y última constelación del *Vidrio* resultaron de los impactos obtenidos por fósforos de madera embebidos en pintura y disparados por un cañón de juguete. Tres veces, desde tres puntos de vista diferentes, pero hacia un mismo objetivo. Estos puntos serían la “proyección de los principales puntos de un cuerpo tridimensional, pudiéndose reducir a un solo punto (el blanco)” (Duchamp en Bianchedi, *ibid.*; Duchamp en Ramírez, *op.cit.*, pp. 130, Paz; *op.cit.*, pp. 52). De ahí que Ramírez infiera cierta influencia de las construcciones anamórficas de los tratados barrocos, recomponiendo una imagen aparente amorfa desde un único punto de vista (en este caso el blanco). Aquí concluye el periplo, es el «“*Final de partida*”. Sonaron los nueve disparos. Ya sonaron. El tiempo, dimensión invisible, “orden de lo no-consistente” fue puesto al desnudo.» (Bianchedi, *ibid.*). En esta secuencia, la *Escultura de gotas y las sombras proyectadas* del plano superior, ambas no pintadas indican las *apariciones*, mientras los *Nueve Tiros* del plano inferior indican las *apariencias*. En este sentido, las formas de arriba son relativamente reales porque son proyecciones de las formas que pueblan la cuarta dimensión. El mundo de arriba no es la proyección de nuestros deseos: nosotros somos su proyección (Paz, *op.cit.*, pp. 72).

Sobre el horizonte y separando las dos mitades, se halla invisible el *vestido de la Novia*. Hacia la derecha y ya en el dominio de los *solteros*, nos encontramos con dos dispositivos que Duchamp empleó alternadamente en el mismo sitio. Primero el *sistema Wilson-Lincoln*, también invisible; luego, en el grabado de 1965, lo suplanta *El combate de boxeo*, anteriormente descrito [Imagen 102]. Por su parte, el *vestido*

²⁵⁹ “... la ejecución de un cuadro por medio de fuentes luminosas y dibujo de las sombras en esos planos siguiendo simplemente los contornos reales proyectados...es por lo que se refiere a la parte del *Vidrio* superior comprendida entre el horizonte y *los nueve agujeros (los nueve disparos)/ Sombras proyectadas* formadas por salpicaduras/ saliendo de abajo como ciertos surtidores/ agarran formas en su transparencia” (Duchamp en Bianchedi, *ibid.*).

de la Novia se extiende a lo largo de la parte inferior de sus dominios, en el límite con la mitad inferior de los *solteros*. Este vestido cumple -según Schwarz- tres funciones: 1) En el extremo izquierdo actúa como un refrigerador. 2) En el extremo derecho él es responsable del *efecto Wilson-Lincoln* (como los retratos que vistos desde la derecha muestran a Wilson y vistos desde la izquierda a Lincoln); conectado con los *Testigos oculistas* y su proyección de las “gotas espéjicas”, entre los *Nueve tiros* y la imagen de *Escultura de gotas*. 3) En el medio, el vestido indica el horizonte del vidrio. El invisible *vestido de la Novia* posee dos cualidades, por una parte, la transparencia realza su contenido erótico, a la vez que en el *Vidrio* se vuelve filoso, cortante. En este sentido, Schwarz asocia el *vestido de la Novia* con la espada de Tristán. “Ambos llenan la misma función, separar dos amantes de la misma manera -acostándose entre los dos- y presentando la amenaza implícita en su común cualidad filosa. La connotación de castración se halla en el filo de la hoja del cuchillo.”²⁶⁰ La excitación hace florecer a la *Novia* y estallar en orgasmo el semen de los *solteros*, sin embargo la unión finalmente no se produce.

Sobre el análisis de las isotopías y del/os contenido/s hipotético/s de la figura de la *Novia*, Bianchedi sintetiza diferentes interpretaciones: «“La interpretación de André Bretón es por demás hermética, casi erótica. La de Arturo Schwarz es definitivamente alquímica y la de Jean Clair se propone como la lectura de “un viaje de la tercera dimensión dentro de una cuarta dimensión”» (Bianchedi, *ibid.*). Las múltiples interpretaciones de la *Novia* la asocian con lo inefable, ya sea en la figura como Virgen, “La inmaculada concepción y las máquinas”, tal es la interpretación del filósofo alemán Jürgen Brock. O bien como deidad femenina de la Madre Tierra, tal cual la describe Schwarz, sobre los escenarios que provocan las propias proyecciones de una fémina deseosa de ser copulada y a la vez atrapada en su propio deseo.

Para Schwarz y algunos otros intérpretes de teorías psicoanalíticas, la *Novia* constituye una apoteosis de la virginidad y todo el mecanismo del *Gran Vidrio* encierra un narcisismo por parte de los *solteros*, cuyo complejo de castración impide

²⁶⁰ “It is natural, then, to associate the Bride’s Garment with Tristan’s word. Both fulfil the same function: to separate two lovers in the same way -by lying between them- and presenting the same menace implicit in their common quality-sharpness. The connotation of castration in the sharp blades (...), (Schwarz, *op.cit.*, pp. 150).

la unión entre la *Novia* y ellos, evitando así presuntas relaciones incestuosas (Schwarz, *ibid.*). Además asociamos el *mecanismo de los solteros* con el onanismo, la glorificación de la Madre/ la Virgen y del arquetipo femenino, el narcisismo, la castración, la autosatisfacción y la autodestrucción. Por su parte, Octavio Paz considera esta interpretación correcta aunque insuficiente, ya que concibe esta obra como la versión moderna del Mito. En esta versión falta el héroe enamorado que atravesase los dominios, rescate a la *Novia*, la libere y la desvirgue, fundiéndose finalmente en un encuentro pleno. La paradoja es que la *Novia* está condenada a ser virgen. La ansiada unión está próxima, mas jamás se produce (Paz, *op.cit.*, pp. 76). Sin embargo, el mito de *la Novia y sus solteros* reproducen otro mito; su naturaleza es circular. El *motor-deseo* hace que la *Novia* salga de ella misma y ese mismo deseo la encierre (Paz, *ibid.*). Ella posee un *centro-vida* desde donde fabrica el combustible, la “gasolina amorosa”. Habita en el mundo de las *apariciones*, donde se generan las matrices o moldes. Es ella la que en realidad proyecta la existencia de este mundo descrito y de los *solteros*, con sus respectivos *moldes mágicos*. Estos deambulan con un combustible ajeno en una letanía de onanismo; propiciando un encuentro que -aún conformado por complejos mecanismos de relojería: mecánicos, físicos, químicos y ópticos-, no sobrepasan el mundo de las apariencias. La *Novia* es activa, *los solteros* son pasivos. *La Novia* es una representación y el mundo de *los solteros* sería una segunda representación, la sombra de una sombra (Paz, *op.cit.*, pp. 81). Ahora bien, Paz nos interroga: si la *Novia* proyecta la existencia y la apariencia de *los solteros*, ¿quién, que energía o entidad proyecta la existencia de la *Novia*? Con esta operación, Duchamp critica la noción tradicional del mito moderno, en una actitud ambivalente, negándolo y afirmándolo a la vez. “No es una afirmación (actitud metafísica), ni una negación (ateísmo), ni una indiferencia (agnosticismo ascético). Su versión del mito no es metafísica ni negativa, sino irónica: crítica” (Paz, *op.cit.*, pp. 83). Reduce el culto a la diosa, la virgen o al amor romántico a un mito grotesco en su versión moderna; se burla de la visión positivista del amor, o más bien de lo que el hombre ha hecho con el amor. El cuerpo ha sido reducido a una máquina, que aunque productora de símbolos, torna el erotismo como un mero impulso sexual pulsional. Muestra su faceta más cínica y se deslinda de la unión con lo trascendente. Cabe señalar que esta crítica que hace Paz, a la cual adherimos, no trae aparejada connotaciones moralizantes. Ahora bien, tratándose de Duchamp, respondamos la pregunta: ¿quién proyecta la existencia de la *Novia*? Es la idea, la

ironía contrarresta un tema demasiado serio como el erotismo o demasiado sublime como la idea (Paz, *op.cit.*, pp. 88). Como un testamento, Duchamp afirma que la idea es la directriz en el diseño de toda poética, la partitura de toda aparición para construir apariencias, donde lo visual le deja paso a la *idea* matriz mágica, invisible y no por ello menos implacable.

8.3. Deseo y ensoñación. Los mecanismos de los *solteros*

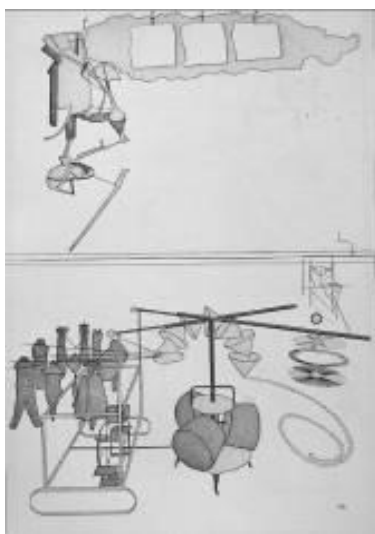
8.3.1. Análisis de *los solteros*, su superficie significativa y sus contenidos.

Elementos iconográficos constitutivos de *la máquina solipsista* y el aparato conjunto

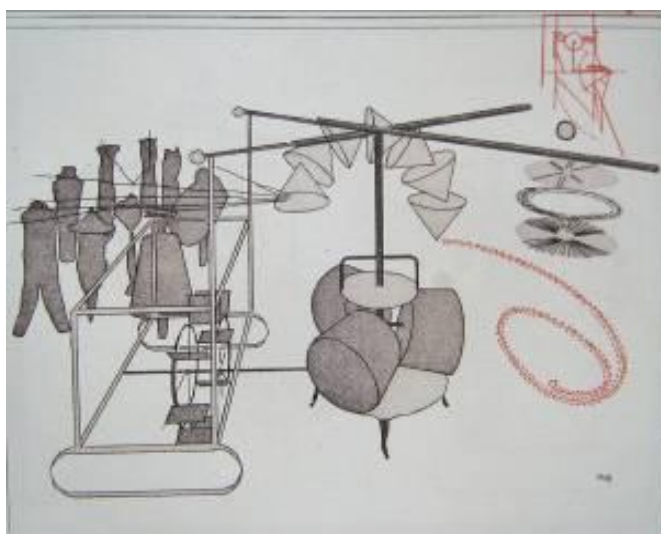
El Gran Vidrio está compuesto -como ya adelantáramos- por dos partes, la inferior corresponde al mecanismo de los *solteros* y la superior a la *Novia*, objeto de su deseo. El esquema de esta topografía definitiva la encontramos en *El Gran Vidrio terminado*, el grabado de Duchamp fechado en 1965 [Imagen 103]. La maquinaria de *los solteros* está representada a través de un dibujo técnico y una perspectiva polar, cuyo Punto de Fuga²⁶¹ se ubica arriba, es decir coincidente con el punto de vista de la *Novia*. En una primera impresión, la maquinaria de los *solteros* pareciera consistir en una serie de mecanismos superpuestos, pero luego comprobamos que los elementos se ubican a diferentes niveles espaciales, a modo de pantallas [Imagen 104]. Este recurso es empleado por Duchamp para lograr *Profundidad*, tal como se titula la *Nota de la Caja Verde*: «4º. Plano Gran Receptor (que pasa bajo el salto de agua)/ 3º plano Tubos capilares/ 2º Plano Filtro Triangular/1º Plano Mantequera» (Duchamp en Ramírez, *op.cit.*, pp. 79). Varios de estos elementos no serán los definitivos (por ejemplo *la mantequera*), algunos otros no fueron pintados, son invisibles, como *la cascada*. Aquí está bien definida la idea, que el “gas” sufre una serie de mutaciones desde la profundidad hacia el primer plano. Ramírez advierte como *El gran receptor* se convirtió en los *moldes mágicos* y el *filtro triangular* se convirtió en los *tamices*. Otros elementos como el *trineo* y el *molinillo de chocolate*, constituyen parte de un segundo sistema relativamente independiente del primero. Con esto advertimos, que

²⁶¹ A donde convergen, según el sistema ideado por Leonardo Da Vinci y Filippo Brunelleschi, las líneas paralelas horizontales del espacio tridimensional en la representación bidimensional de la perspectiva cónica.

el panel inferior de *los solteros* contiene dos mecanismos diferenciados, tanto en forma como en función y que se han confundido por compartir un único espacio físico, es decir un mismo espacio gráfico o campo visual. Ambos aparatos son denominados como la «*máquina solipsista*», es decir aquella que produce un círculo vicioso/onanista y no trasciende el plano de *los solteros*. El segundo sistema, llamado por Ramírez como «*aparato conjuntivo*», es el destinado a establecer contactos con *la Novia*, ubicada en el plano superior del vidrio.²⁶²



[Imagen 103] *El Gran Vidrio completado*
Duchamp, (1965) Grabado.



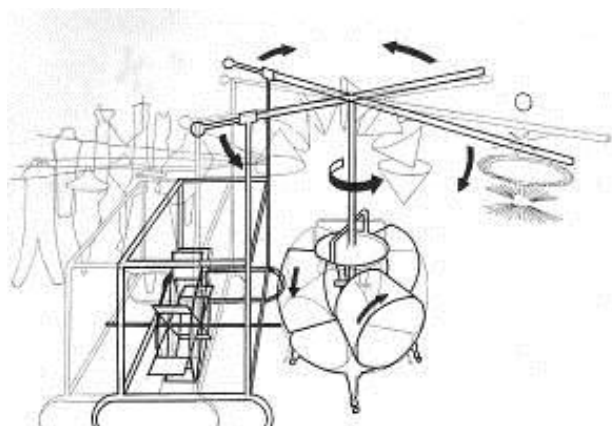
[Imagen 104] Detalle de la mitad inferior del
Gran Vidrio completado (El mecanismo de los solteros),
Duchamp, (1965). Grabado.

8.3.2. La «*máquina solipsista*»

El segundo aparato que comparte el plano gráfico con el «*aparato conjuntivo*» ha sido denominado por Ramírez como la «*máquina solipsista*», debido a que los movimientos que aquí se generan no se conectan con la esfera de *la Novia* y tienen más bien un carácter de autosatisfacción y letanía onanista. Este segundo mecanismo está integrado por el *trineo con la rueda del salto de agua* o *la cascada de agua* y el *molinillo de chocolate*. Ambos están enganchados por una *varilla (eje de la rueda)* y enlazadas al *trineo* en la parte superior por dos varillas o

²⁶² Si bien tomamos esta clasificación de Ramírez, que deslinda el plano inferior de los *solteros* en los dos mecanismos citados, invertimos en este caso el orden de la descripción, a los fines de organizar ésta desde el plano de *los solteros*, donde estudiamos primero la «*máquina solipsista*» y posteriormente «*aparato conjuntivo*». Esto para constatar así el carácter circular de la obra.

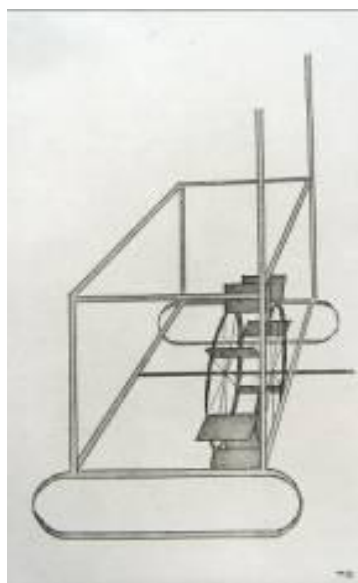
prolongaciones verticales, que permiten el abrir y cerrar de las *aspas de las tijeras*. Esta imagen general de funcionamiento corresponde al esquema de la siguiente imagen (Ramírez, *op.cit.*, pp. 82) [Imagen 105]. Esta maquinaria cumpliría al menos dos funciones diferenciadas: la primera, ligada a la *rueda del salto de agua* cuyas aspas son movidas por la *cascada* (invisible) y por los *rodillos*. El giro de las aspas hará que el *trineo* se mueva -o al menos inicialmente así fue pensado por Duchamp- circularmente en torno al *molinillo de chocolate* y viceversa. Las ruedas móviles del *molinillo de chocolate* permiten su desplazamiento en cualquier dirección. El segundo movimiento, ligado al primero, corresponde al *trineo* ubicado sobre unos rieles que permiten su desplazamiento de izquierda a derecha y viceversa, de manera indefinida. Este desplazamiento del *trineo* avanzando hacia el *molinillo de chocolate* provoca que las *aspas de las tijeras* se abran y se cierren; girando el eje vertical central del *molinillo de chocolate* produce movimientos circulares con los cuales *cada uno de los tres molinillos* muele el chocolate. Ambos movimientos son combinables y actúan al unísono: el *trineo* desplazándose de izquierda a derecha, la *rueda de aspas* movida por una *cascada de agua invisible*, alude a la electricidad del impulso erótico, que está presente luego -como iconografía explícita- en *Étant Donnés*, además de las *aspas de las tijeras* que abriéndose y cerrándose generan el movimiento circular de las muelas (cilíndricas) del *molinillo de chocolate*. Todo esto insinúa una gran metáfora paródica de las prácticas masturbatorias masculinas. Ese despilfarro de energía que se produce a través de movimientos ascendentes, descendentes y circulares, logrando la erección, posterior eyaculación y reinicio de un círculo de auto-satisfacción, en eterna letanía actúa como un mecanismo programado a repetirse indefinidamente...



[Imagen 105] Esquema de funcionamiento de la *maquina solipsista* de los solteros: *cascada de agua*, *trineo* y *rueda de la cascada o salto de agua*, *corbata*, *molinillo de chocolate*, *aspas de las tijeras*.

8.3.2.1. *El trineo y la rueda de la cascada de agua*

El *trineo* (*chariot*, *trineau*, *glissière*) es un paralelepípedo de varillas metálicas, que apoya sobre dos deslizaderas curvas. Aunque ausentes en el vidrio, estas deslizaderas podrían apoyarse sobre dos rieles, para permitir el movimiento de izquierda a derecha. En el interior del trineo se encuentra la *rueda del molino*, cuyas aspas se mueven por la fuerza de la *cascada invisible*, que Duchamp no representó para no “*caer en la trampa del paisajismo*” [Imagen 106]. Si esta cascada estuviese representada, vendría desde atrás, “desde lejos en semicírculo por encima de los *moldes málicos*” (Duchamp en Ramírez, *op.cit.*, pp. 83). Aunque ausente, hace girar las aspas del molino, en el sentido contrario a las agujas del reloj, visto desde el *molinillo de chocolate*.



[Imagen 106] *Trineo y rueda de molino de agua, movida por la cascada invisible, Duchamp.*

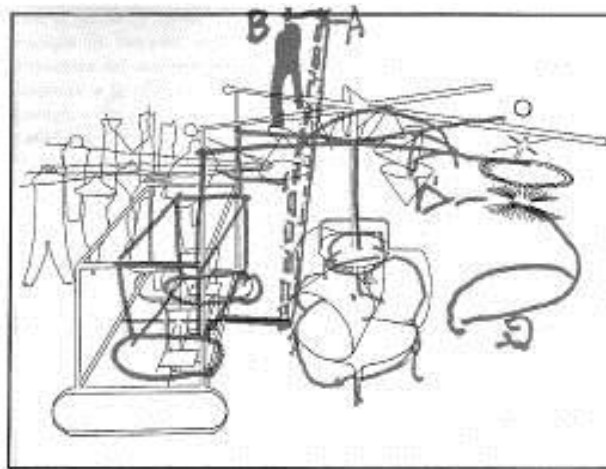


[Imagen 107] *El trineo conteniendo un molino de agua en metales vecinos, Duchamp (1913-1915)*

Duchamp realizó una serie de estudios de cada una de las partes que componen este mecanismo. Este caso del *trineo* y su rueda interior giratoria, es conocido como *El trineo conteniendo un molino de agua en metales vecinos* (1913-1915) [Imagen 107], como ensayo de esta parte del *Gran Vidrio*. La obra consiste en un panel de cristal semicircular y giratorio, que se cuelga de unas bisagras a la pared y permite mediante una leve presión, corroborar el movimiento lateral del trineo. El semicírculo

que actúa como formato, puede leerse a la vez como una gran D, de Duchamp, a la manera de un gran anagrama con la firma del artista (Linde, Ulf en Ramírez, *op.cit.*, pp.83). Con respecto a este anagrama, existe una foto que muestra a Duchamp recostado sosteniendo este trineo móvil, ubica su sexo justo a la altura del eje de la rueda, indicando de donde proviene la cascada que mueve las *aspas del molino*. El artista alude aquí irónicamente a la pasión del artista y a la vinculación entre la energía erótica y la fuerza expresiva del arte (Ramírez, *ibid.*, pp.83). Estableciendo una vez más la analogía entre la fuerza erótica y la energía propulsora del acto creativo.

Refiriéndonos a otros aspectos del contenido, la rueda hidráulica está conectada a la generación de la electricidad, en analogía a la excitación que provoca el objeto de deseo. En este sentido la rueda hidráulica está presente -también en *Étant Donnés*- en tanto metonimia sustitutiva de la mujer como fuente generadora de electricidad. Ramírez establece ciertas similitudes con la iconología mecánico-energética de la época, con una serie de publicidades en catálogos de ruedas hidráulicas, como por ejemplo la rueda Pelton, de fabricación inglesa. Irónicamente Duchamp coloca esta rueda hidráulica en el interior del *trineo* y flotando por debajo de los *moldes málicos*, que representan en realidad diversos prototipos masculinos. El mecanismo se completa con una *grapa* o forma metálica enganchada a una cadena sin fin. Al fundirse la barra de metal acciona el movimiento del *trineo*, haciéndolo avanzar hacia el *molinillo de chocolate* y abriendo y cerrando las *tijeras* (Ramírez, *op.cit.*, 74, pp.86) [Imagen 108].



[Imagen 108] Este esquema de la *Caja Verde* muestra la *grapa* enganchada a una cadena sin fin (invisible) que desliza el *trineo* hacia delante (Ramírez, *ibid.*).

Luego la grapa es suplantada por una botella *Bènédictine*, colgadas de las *tijeras*, que hace avanzar al *trineo*, mientras unos muelles en la parte posterior lo retornan hacia atrás. Por su parte Bianchedi describe este proceso del siguiente modo:

“un mecanismo de pesas” en forma de botellas de marca (...) Bénédicte, que no fue “pintado”. Cada una de estas pesas, cuatro o cinco, está atada por un piolín a los patines y, al caer, obligadas por la Ley de Gravedad tirarán de la Carreta. Por razones inherentes a su “composición celular” las pesas pueden subir, pero adormecidas, desplomarse nuevamente. Recuerdo un texto de Franz Kafka: Strafkolonie (La colonia penitenciaria).

Bianchedi, (2001 c, pp. 65).

Según Duchamp, la sustitución de *la grapa* por esta botella de *Bénédicte* se trata de una concesión irónica a las naturalezas muertas (Duchamp en Ramírez, *op.cit.*, pp. 86). De este modo, existe una lógica mecánica de un sistema concatenado. La *cascada de agua* mueve la rueda cuyo eje hace girar una cadena sin fin (entre el *trineo* y el *molino de chocolate*); en ella está enganchado algo pesado (*grapa* o *botella de Bénédicte*), que actúa como un sistema de pesas, que a su vez desplaza del *trineo* sólo la estructura rectangular hacia la derecha y cuyo movimiento tiene un tope, si bien las pesas se elevan, volverán indefectiblemente a caer. Las *tijeras* se abren cuando el *trineo* avanza, ya que sus aspas están unidas a la prolongación vertical de las varillas de la derecha del *trineo*. Este mecanismo alude a un movimiento de izquierda a derecha, de arriba abajo, sin embargo con un tope y reinicio, que deambula en círculos. Prisión del deseo y de los sentidos, se repite como un círculo vicioso emulando -una vez más- la práctica masturbatoria, que una vez completada puede reiniciarse de manera indefinida. Al respecto, Duchamp afirma: *“Vida lenta/ Circulo vicioso/ Onanismo/ Horizontal/ Tope de Vida/ Vida soltera considerada como brinco alterno sobre ese tope...”* (Duchamp, 1998 *Nota 61*, pp.88). Así la masturbación aparece como práctica cotidiana, rutinaria y enajenada para la vida del *soltero*.

8.3.2.2. El Molinillo de Chocolate.

Bianchedi establece la cronología y la historicidad del intertexto entre *Desnudo bajando por la escalera* (1912) y *a posteriori* del *Gran Vidrio*, en la ideación abstracta

y mecánica tanto de la *Novia*, como del *monillo de chocolate*.²⁶³

Duchamp evita el peligro “retiniano” “mediante un dibujo mecánico que no soporta ningún gusto, puesto que está al margen de todo tipo de convicción pictórica.” Con esta mirada, en Rouen, en casa de un chocolatero de la *rue des Cramés*, descubre la chocolatera que provocará “El Molinillo de chocolate N° 1” (65 cm. x 63,5 cm., óleo sobre tela, Neuilly, 1913).

Bianchedi, *ibid.*

Duchamp realiza en el proceso de elaboración plástica de esta idea, dos estudios previos para el *molinillo de chocolate*. Este primer óleo de técnica tradicional, fechado entre febrero-marzo de 1913 (Schwarz, *op.cit.*, pp. 358) [Imagen 109] y un segundo estudio, fechado en febrero de 1914, donde indaga sobre la técnica definida con hilos, dando el aspecto de un dibujo de mayor precisión, pegando alambres y láminas de plomo sobre la superficie de cristal, rellenando luego los huecos con pinturas u otros materiales (Schwarz, *op.cit.*, pp.359; Ramírez, *op.cit.*, pp.89) [Imagen 110]. Esta pintura de Duchamp, *El Molinillo de chocolate N° 1*, tiene tres molinillos en vez de los dos convencionales; esos rodillos giran cada uno sobre su propio eje y están enlazados por un eje central, *la bayoneta*, rematado por una plancha circular horizontal, *la corbata (cravate)*. La *corbata* «deberá su elegancia a su grosor», “será brillante por encima”, “1° de color resplandeciente, 2° Provista de 4 esquinas de puntas muy puntiagudas (...)» (Duchamp, *op.cit.* [1989], pp.77-78); su elegancia y brillo es para ganar la atención de la *Novia* (Schwarz, *op.cit.*, pp.177-178).²⁶⁴ La bayoneta continúa hacia arriba y es donde se enganchan las aspas de la tijera; el basamento está constituido por una mesita estilo *Luis XV*, cuyas patas rematan con rueditas que facilitan su desplazamiento. En la parte inferior no hay receptáculos para el chocolate molido, por lo que es probable que este caiga al piso o metafóricamente, se derroche. Duchamp escribe en sus *Notas*: “El soltero se muele su propio chocolate”, “el chocolate de los rodillos, que no se sabe de donde viene, se convierte después de la molienda en chocolate con leche” (Duchamp, *ibid.*). Luego agrega “lo inútil de la moledora de chocolate debe ser el cepillado de manchas invisibles que el soltero mantiene a escondidas” (Duchamp, *op.cit.*, *Nota*

²⁶³ Cfr. «Del “Desnudo bajando la escalera” a la “Novia” chocolatera» (Bianchedi, 2001^a, pp.21-22).

²⁶⁴ “On top of the tree rollers is a circular platform called the Necktie, which “would have been of aluminium foil with brilliant shimmering stretched and stuck down Playing on the double sense of the French cravat, meaning both a necktie and, in nautical terminology, a thick cable, Duchamp describes a necktie that “will owe its elegance to its thickness....It will be brilliant/resplendent above... resplendent in colour”; but is beauty, probably intended to attract the Bride’s attention, is countered by an aggressive element, for it is also “provided at four corners with very sharp points.” (Schwarz, *ibid.*).

115-118, pp. 89). Todo esto aludiendo a la eyaculación y al semen derramado, que el soltero debe ocuparse de ocultar. Ulteriormente, en una entrevista Duchamp relaciona *las formas circulares que giran, con una especie de onanismo y auto-satisfacción. Estas maquinarias que giran producen milagrosamente el chocolate* (Ramírez, *op.cit.*, pp.90). Las *Notas* refuerzan los sentidos del *molinillo de chocolate*, como la última pieza donde se produce el desenlace, de un complejo mecanismo onanista, solipsista y de auto-satisfacción, que se reanuda indefinidamente.



[Imagen 109] *El Molinillo de Chocolate N° 1*, Duchamp, (1913), Neuilly. Óleo sobre tela, 65 cm. x 63,5 cm.



[Imagen 110] *El Molinillo de Chocolate N° 2*, Duchamp, (1914). Alambres y láminas de plomo sobre cristal y pintura, 62 cm. x 65 cm.

Convergerían entonces dos intertextos en la ideación del *molinillo de chocolate*, por un lado la iconografía sintetizada desde *Desnudo bajando por la escalera*, una representación mecánica, cuya abstracción muta en la *Novia* y desemboca finalmente en la maquinaria de la *novia-chocolatera*. Bianchedi la concibe como el objeto de deseo, que provoca fantasías sexuales. Como complemento, la maquinaria circular giratoria produce *milagrosamente el chocolate* (Bianchedi, *ibid.*; Ramírez, *ibid.*). A nivel del plano del enunciado, lo que caracteriza a la representación del *molinillo de chocolate* es su dibujo técnico, con lo cual Duchamp se desprende del cubismo,²⁶⁵ y de su funcionalidad; mientras en la relación superficie significativa-contenidos, el mecanismo del *molinillo de chocolate* evoca los movimientos circulatorios, de auto-satisfacción onanista. La molienda provoca el

²⁶⁵ “Gracias a la introducción de la perspectiva directa y del dibujo tan geométrico de un molinillo definido como éste, me sentí liberado para siempre de la camisa cubista” en “*A propósito de mí mismo*”, citas de notas redactadas por M. D. para una conferencia “*A Propos of Myself*”, dada en el *City Art Museum* de San Luis (Missouri), el 24 de noviembre de 1964, y reiterada con algunas variaciones en otros museos en 1965 (Duchamp, 1978, pp. 195).

“chocolate derramado, el chocolate con leche”, como índice explícito de la masturbación, el orgasmo masculino y el derramamiento del semen derrochado, sin ningún receptáculo que finalmente lo contenga.

8.3.2.3. Las tijeras y el asno de Buridán

Las *tijeras* parecen haber mutado de forma de ideación, simplificándose, ya que además de abrirse y cerrarse, originariamente Duchamp las diseñó para que pudieran desplazarse también de arriba hacia abajo, lo que completa la metáfora masturbatoria. El movimiento de abrirse y cerrarse de las *tijeras*, originariamente pensadas como aspas que giran sobre un eje, se relacionan con los ventiladores de techo, cuya función consiste en enfriar los ambientes y hacer descender la temperatura, en este caso la temperatura corporal. Es que el desplazamiento del *trineo* y la molienda de chocolate provocan el aumento de la temperatura corporal, propia de la excitación que provocan ciertas prácticas eróticas, como la masturbación. Las tijeras evitan el recalentamiento excesivo, como otro componente de la máquina *célibataires*. Duchamp concibió este elemento también con alguna injerencia en el «*aparato conjuntivo*», ya que por un lado las aspas cortarían el gas procedente de la salpicadura, algo difícil de enlazar según su ubicación espacial. La segunda implicancia se relaciona con enganchar en las extremidades de las aspas (de las *tijeras*) algo pesado -una especie de granada- que al abrirse las tijeras caería hacia la parte baja de las salpicaduras, haciéndola explotar. A esta especie de granada explosiva, Duchamp la llamó *Asno de Buridán*, que estaría ligado a la psicología de los *solteros*, a su contradicción entre el deseo y su instinto de supervivencia y *al libre albedrío*, “*free will*”. Aquí mencionamos la apología del *asno de Buridán*, que murió de hambre cuando estaba entre dos sacos de avena, porque no sabía cuál de los dos empezar a comer.²⁶⁶ Luego, estos dispositivos de las metáforas químicas fueron sustituidos a partir de 1918, por otros dispositivos ópticos, como los *testigos oculistas*.

²⁶⁶ “Duchamp dwelt again on the Bachelor’s uncertain behaviour in the note titled “free will”, in which he mentions the apologue of Buridan’s Ass, who died of hunger when he placed between two equal haystacks, because he was unable to decide which one to start eating” (Schwarz, *op.cit.*, pp.106).

8.3.3. «Aparato conjuntivo»

El primero de los aparatos así nombrado por Ramírez como «*aparato conjuntivo*», (el segundo en nuestra descripción) es aquel que tiene como propósito establecer contacto con la energía femenina de la *Novia*. Para ello, una energía que no es propia, el “gas” -presente en los *solteros* en tanto modelos masculinos- sufre una serie de mutaciones de estado de la materia. Estos prototipos masculinos, llamados *moldes málicos*, sin cuerpo y sin cabeza, representados sólo con sus atuendos o uniformes [Imagen 112], son insuflados por el “gas” (como el gas de alumbrado público),²⁶⁷ que es conducido a través de los *tubos capilares* hasta el primer *tamiz*. Este gas sufre una serie de mutaciones al pasar por las *siete cribas*, transformado en un líquido que cae en la salpicadura y es proyectado de manera especular a la esfera de la *Novia*, a través de los *testigos oculistas* y del *combate de boxeo* -no representado- salvo en el grabado de 1965 [Imagen 103]. Este trayecto se produce de izquierda a derecha y en el sentido de profundidad, desde el fondo hacia el primer plano, tomado desde la cara no pintada. Duchamp describe el trayecto por el cual la energía amorosa masculina atraviesa una serie de procesos, pasando de un estado gaseoso, pulverizado, brillante como de lentejuelas, a líquido espeso (análogo al semen), que de modo especular entra en contacto con la *Novia* [Imagen 113].



[Imagen 111] Cementerio de uniformes y libreas Nº 1, Duchamp, (1913). Moldes málicos unidos por el Punto del sexo, unidos a un corazón metálico central.

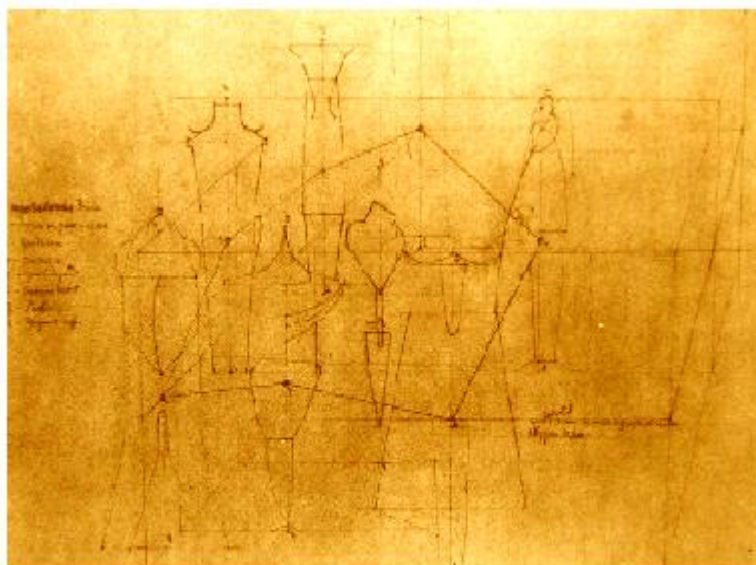
²⁶⁷ Compárese la relación que existe entre el gas que insufla desde dentro los moldes málicos y los ilumina y la Lámpara de Gas, *Le gas d'éclairage de Étant Donnés* (cfr. *supra*. IV.6.1, 6.2 y 6.4).

8.3.3.1. Los moldes málicos: *matriz del Eros*

En el «*aparato conjuntivo*» se hallan los elementos que interactúan con *la Novia* y aquí se encuentra lo que Duchamp denominó “*matriz del Eros*”. Los *moldes málicos* son nueve en total: “*Uniformes de Gendarme, Coracero, Guardia municipal, Sacerdote, Jefe de estación, Libreas de Botones, Repartidor de grandes almacenes, Criado, Sepulturero*” (Duchamp, *ibid.*; Duchamp en Ramírez, *op.cit.*, pp.93; Paz, *ibid.*) [Imagen 111]. En realidad muestran uniformes *sin cuerpo y sin cabeza*, que reproducen cierto tipo de dibujo como el de catálogos de época de ropas masculinas. Los moldes parecen flotar hacia la izquierda de la mitad inferior por detrás del *trineo* y las *tijeras*. Esta iconografía procede, según investigaciones de Schuster, de *quermeses y espectáculos populares, donde con frecuencia existían juegos que representaban los personajes de una boda. Los espectadores debían lanzar bolas y descabezar a los personajes, para obtener así un premio* (Ramírez, *op.cit.*, pp.94). En estos *moldes málicos* se produce o adquiere su forma una energía o tipo de gas. Este gas es producido por una materia en combustión externa a los *solteros*. Dice al respecto Duchamp: “*La Novia tiene su centro de vida, los solteros no. Viven gracias al carbón u otra materia prima obtenida no de ellos, sino de su no ellos*” (Duchamp en Ramírez, *op.cit.*, pp.97). En este sentido, lo femenino aparece como una entidad autónoma y con vida propia, mientras los *solteros* necesitan de una materia prima externa pero que en ellos toma su forma y se potencia en el grupo como generadores y colectores de energía.

A su vez, *cada uno de los moldes málicos* está cortado por un plano imaginario horizontal en un punto llamado “*el punto del sexo*” (Schwarz, *op.cit.*, pp.160). Uniendo todos estos puntos se forma un plano, en cuyo centro aproximado, se ubica un corazón central metálico, que es el *botones* (Ramírez, *op.cit.*, pp.99; Schwarz, *op.cit.*, pp. 160 y 342) [Imagen 112]. La idea que esos nueve entes decapitados y sin cuerpo actúen ligados por una línea imaginaria, que los conecta a cada uno en su “*punto del sexo*” a un corazón metálico central, reproduce la idea de las baterías eléctricas agrupadas como los cilindros de un motor que actúan conjuntamente. Por lo tanto, estos entes y sus caracterizaciones particulares suman su potencia para producir y proyectar un tipo de energía eléctrica (como en el caso de los cilindros de un motor, las pilas de una batería o el gas para el alumbrado público), que es

potenciada y proyectada por el grupo masculino hacia el universo femenino.



[Imagen 112] Nueve moldes málicos, con tubos capilares, Duchamp, (1914-1915).

Por otra parte, los moldes metálicos sirven también como matrices en la fabricación de piezas de vidrio a altas temperaturas, donde un “maestro coladero” sopla al interior del vidrio y les da forma. Al respecto, Schwarz enfatiza el carácter vaginal, doble-faz y antitético de los *moldes málicos*:

El carácter vaginal de los moldes málicos es enfatizado por el hecho que son matrices, siendo un término arcaico para el regazo y derivado del latín “madre”. Una matriz también debe ser entendida como “negativa”, de donde lo positivo se obtiene. Matriz y moldes metálicos son antitéticos, como lo son Eros y Narciso en la mitología.

Schwarz, (op.cit., pp.161).

De este carácter antitético, matriz y metal, negativo y positivo, *Eros* y *Narciso*, Schwarz infiere la tendencia narcisistas del *soltero* en la propia caracterización de Duchamp de los *moldes málicos*. La idea de multiplicarse en varios, alude a la idea de “multiplicarse uno mismo en sueños y en el arte, advertida y ampliamente analizada por Freud.”²⁶⁸ Mientras que la ambivalencia parece mostrarse en el

²⁶⁸ “La novela psicológica en general sin duda nos debe su especial naturaleza a la inclinación del escritor moderno de separar su ego mediante la auto-observación en varias partes de ego y en consecuencia personificar los conflictos corrientes de su vida mental en varios héroes”. “Mi ego se representará en un sueño repetido muchas veces ahora directamente y a través de la identificación con personas extrañas”/ “The tendency to multiply one’s self in dreams and in arts is a old as mankind and has often been noted and analyzed, especially by Freud. “The psychological novel in general no doubt owes its special nature to inclination of the modern writer to split up his ego, by self-observation into many part-egos, and in

número *nueve* (9), número de la gestación humana, como contrapartida Schwarz interpreta el “punto del sexo” y la falta de cabeza como castración simbólica (Schwarz, *ibid.*). La idea de los moldes y del onanismo remitiría a un narcisismo, ligado a relaciones incestuosas (la madre o la hermana), por lo cual el impulso sexual debe ser refrenado por la castración.

La idea de la multiplicación de moldes que actúan conjuntamente, se relaciona también con la psicología de grupo y la pérdida de límites de la individualidad en las vivencias grupales colectivas (Freud en Schwarz, *op.cit.*, pp.162).²⁶⁹

Está claro que los moldes son enteramente inconscientes y el significado poético del *Gran Vidrio*, reside precisamente en el hecho que su creador es llevado por fuerzas de las cuales él no es consciente (Schwarz, *ibid.*). En este sentido, Duchamp alude al *proceso creativo*, donde el artista actúa en un estado no plenamente consciente, aspecto que desarrollaremos *a posteriori*.²⁷⁰ Duchamp diseña un dispositivo mecánico-poético, donde en los *moldes málicos* el gas que adquiere su forma es trasladado a través de *tubos capilares*, como finísimas tuberías hasta llegar a *los tamices*. En este tránsito esta energía (y/o materia) muta en diferentes estadios, pasa de ser gaseoso, como finas agujas, pulverizado, como “lentejuelas” a ser ligera (o espesamente) líquido. Además debe sortear una serie de obstáculos y atravesar diversos dispositivos de procesamiento para llegar a su destino final, *la Novia*, su objetivo implícito, su hogar.

8.3.3.2. Los tubos capilares

Los *tubos capilares* son delgados conductores, como finísimas tuberías o filamentos

consequence, to personify the conflicting currents of his own mental life in several heroes. “Thus my ego may be represented in dream several time over, now directly and trough identification with extraneous persons” (Freud in Schwarz, *ibid.*) (Traducción de Ángela Leone y Fabiola de la Precilla).

²⁶⁹“Las emociones de los hombres que pertenecen a un grupo son ampliaciones, que algunas veces o nunca se tienen bajo otras condiciones; es una agradable experiencia para aquellos que se rodean, se rinden y se reservan su pasión para devenir en un grupo y perder el sentido de los límites de su individualidad” / “Men’s emotions are stirred in a group to a pitch that they seldom or never attain under other conditions; and it is a pleasurable experience for those who are concerned to surrender themselves so unreservedly to their passion and to become merged in the group and to lose the sense of the limits of their individuality” (Freud in Schwarz, *ibid.*).

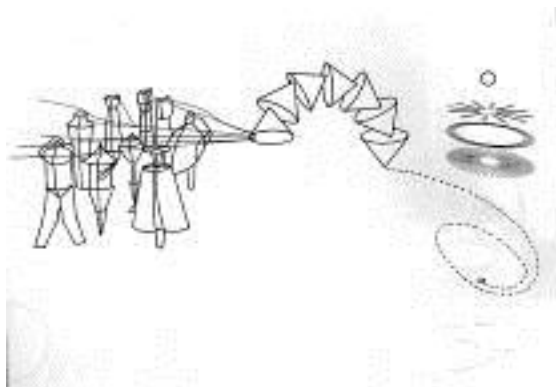
²⁷⁰ Cotéjese “El proceso creativo” y el enlace que realizamos con las *solteras* de Bianchedi (cfr. *infra* V.9.2.).

nerviosos, que trasladan el gas desde los *moldes málicos* hasta los *tamices*. Luego de varias mutaciones en la generación de la idea, Duchamp mantiene su función originaria que consiste en licuar el gas para descomponerlo en pequeñas laminillas, *cortar el gas en trozos para generar agujas finas sólidas, como si fueran de hielo*. El proceso de *“licuefacción del gas, (...) comienza a través del tamiz y del filtro horizontal. Cada laminilla de gas sólido se las ingenia en una especie de derby de laminillas, para atravesar con gran impulso los agujeros del tamiz”* (Duchamp en Ramírez, *op.cit.*, pp.101). Bianchedi describe este proceso del siguiente modo:

El gas, (corriente de aire cálido) luego de inflar a los solteros escapa a gran velocidad por los veinticuatro “Tubos Capilares”. Ellos según Duchamp, “están encargados de cortar el gas en pedazos e inducirlo a disfrazarse como 24 agujas finas y sólidas, para que éstas se conviertan en una niebla hecha de mil lentejuelas de gas escarchado. Tras despedazarse el gas de esta manera, cada lentejuela al conservar en sus mínimas partículas el tinte macho, liberado al salir de los tubos, tiende a subir...”

Bianchedi (op.cit. [2001 c], pp. 65).

De este modo el gas se transforma en laminillas sólidas, finísimas, gélidas y brillantes, que luego se convierten en una niebla de lentejuelas, esbozando cierta analogía con los espermatozoides. Al reunirse en dos colectores, esta niebla de gas es absorbida y se convierte en líquido al pasar por una criba o tamiz. El dibujo trazado originariamente de los *tubos capilares* parece ser una planta, como una red, dibujada luego en *El Gran Vidrio* desde una perspectiva cónica. Sin embargo, este trazado de planta original, parece haber sido una reutilización de *Azar en conserva*, de su *ready-made Trois stoppages étalon* [Imagen 113]. Duchamp habría empleado también estas tres reglas aleatorias para el diagrama del lienzo, *Red de Zurcidos* (1914) [Imagen 114], como así también para *Tu m'*, que servirían de base para facilitar la tarea de construcción de esta perspectiva anamórfica (Ramírez, *ibid.*). Este traslado del gas por los *tubos capilares*, su disección y licuación en mil lentejuelas -reflejo del brillo y la microfísica de los espermatozoides- alude a lo que Duchamp llama *“física divertida”*, que se evidencia en el *alargamiento del gas*, relacionado -irónicamente- con el proceso de erección de los genitales masculinos, estableciendo relaciones orgánico-mecánicas (Duchamp, *Escritos*, pp. 84; Ramírez, *op.cit.*, pp.280).



[Imagen 113] Diagrama del *aparato conjunto*: moldes málicos, tubos capilares, tamices, tobogán, salpicaduras, testigos oculistas.



[Imagen 114] *Red de zurcidos*, Duchamp, (1914) Pintura y collage.

8.3.3.3. Los tamices

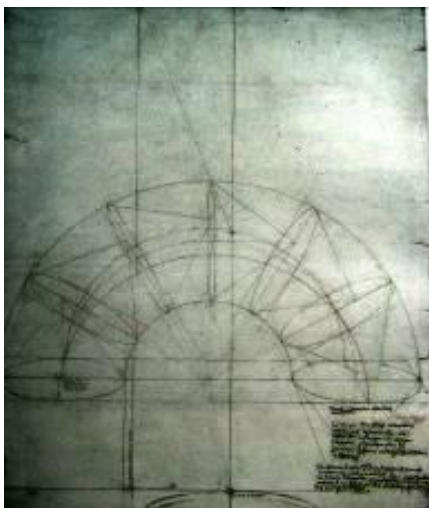
Así como los *moldes málicos* y los *tubos capilares*, los *tamices* sufrieron varias mutaciones hasta su concreción final. Duchamp dispone siete cribas o *tamices* de forma cónica, agrupadas en un eje central de forma tal que configure un semicírculo perfecto (Ramírez, *op.cit.* pp. 103-104; Schwarz, *op.cit.*, pp. 348-351) [Imagen 115]. La explicación es que pasando por estos filtros, las laminillas pierdan el sentido de la orientación, su tendencia ascendente y de algún modo su “individualidad”. Así se orienten paulatinamente en este tránsito consecutivo de *cribas* y filtros (siete, el número de un ciclo completo), hacia una dirección común. Duchamp describe este tránsito del siguiente modo:

Las laminillas se disuelven, chocan entre sí, es decir cambian poco a poco al atravesar cada uno de los tamices (pasando) desde su estado de laminillas más ligeras que el aire, de una cierta longitud, de espesor elemental que no solicita ninguna dirección, suspensión dispersa a la salida de B, vapor de inercia, nieve, aunque conservando el carácter líquido por instinto de cohesión.

Duchamp en Ramírez, (*op.cit.* pp. 103).

En el estado de licuación del gas, las laminillas son conducidas a un destino común, las *siete cribas* cónicas, que emulan ubres metálicas con orificios. Las laminillas salen desde los *moldes málicos*, se conectan con los *tubos capilares* y permiten el paso del fluido orgánico. Esta acumulación de *cribas* en forma de espiral en relación a ese eje semicircular, remite a la cartografía de un continente [Imagen 116]. También a la anatomía de un cuerpo físico-psíquico y a los procesos orgánico-mecánicos, que

componen su fisiología. El gas, la energía amorosa insuflada de consuno dentro de los *moldes málicos*, se encauza, obtiene una dirección, a la vez que continúa mutando sus estadios. Su paso por las *cribas* metálicas produce desorientación, pérdida de la individuación, orientación común en un *derby* de laminillas, conversión de un estado gaseoso, filamentoso, pulverizado a uno líquido.



[Imagen 115] *Tamices (Sieves, or Parasols)* Duchamp (1914). Bosquejo.



[Imagen 116] Estudio de acuarela para la segunda prueba de aguafuerte de *Los tamices*, Duchamp, (1965).

La idea de pulverización en forma de lentejuelas en que estallan las finas agujas en el proceso de licuación, se plasma -como materialidad significativa-²⁷¹ en las *cribas*, cubiertas de polvo, también procedente de diversos metales que se acumula con el paso del tiempo. La acumulación del polvo se concentra hacia la mitad derecha en los últimos cuatro *tamices*, como indicando el proceso de densificación del gas hasta convertirse en líquido espeso y salpicadura *Élevage de Poussière* (1920) [Imagen 117]. “*Física divertida*”, producción semental, acumulación del polvo, paso del tiempo, pulverización, pérdida de la orientación, extravío, densificación, ironía poética en el relato de los procesos eróticos en términos mecánico-fisiológicos.

²⁷¹ En tanto *sustancia de la expresión*, en el sentido que lo entiende Hjemlev.



[Imagen 117] *Élevage de Poussière* (1920), foto de Man Ray del *Gran Vidrio* con polvo acumulado, antes de que se limpiara la superficie de los tamices.

8.3.3.4. Mantequera y ventilador

Según la *Nota* 125, la *mantequera* fue pensada originariamente como receptáculo donde cayese el fluido levemente densificado proveniente de los *tamices* (Duchamp, *op.cit.* [1998], pp. 101). La mantequera, tal como su nombre lo indica, fue concebida como receptáculo donde se batiese la manteca y luego fuese aspirada por una bomba e introducida en un compresor, antes de caer hacia abajo en uno tubos convertidos en un líquido espeso (Ramírez, *op.cit.*). Originariamente Duchamp pensó que la mantequera podría batirse a través de una correa de transmisión y un sistema de ruedas dentadas, como un mecanismo ligado al *trineo*, con lo cual señala su intención original de enlazar ambos aparatos, el «*solipsista*» con el «*conjuntivo*» (Ramírez, *op.cit.*, 107). Otras *Notas* de la *Caja Verde*, la 101 y 102, muestran la mutación de este dispositivo por otro que cambia su forma y función (Duchamp, *Escritos*, pp.61). Las aspas de un ventilador al batir el líquido en la mantequera, lo convierten en un “*líquido denso*”, donde pegado a su base, adquiere la apariencia de “*glicerina mezclada con agua*”. Finalmente ambos dispositivos están ausentes en la versión definitiva del *Gran Vidrio*. Este elemento posee un alto contenido erótico, al tratarse de una mujer batiendo la leche y convirtiéndola en “manteca”.

8.3.3.5. *El tobogán y otros dispositivos químico-mecánicos*

Luego de una serie de modificaciones, Duchamp diseña un mecanismo de encuentro entre la caída de este fluido espeso -la salpicadura- y los anhelados dominios de *la Novia* en la mitad superior del *Vidrio*, por medio de dispositivos ópticos. Schwarz toma el grabado de Duchamp de 1965, *El gran Vidrio terminado* [Imagen 103], donde finalmente le agrega el *tobogán* y el *combate de boxeo*, elementos ausentes en *El Gran Vidrio* original (1915-1923) [Imagen 14]. En *El Gran Vidrio terminado*, Duchamp define de manera definitiva un mecanismo que consiste en que el gas descienda por una especie de tobogán dentado en forma de espiral, que emula a un sacacorchos. Duchamp lo describe de este modo:

(...) planos de deslizamiento en forma de tobogán o sacacorchos. El conjunto debe ser descrito en el sentido de descorchado-modelo. La caída en A de los tres estruendos ayuda al descorchado. La salpicadura termina la serie de operaciones solteras y transforma la combinación del gas del alumbrado y de las tijeras en un solo soporte continuo, soporte que será regularizado por los 9 agujeros

Duchamp en Ramírez (*op.cit.*, pp. 111)²⁷²

Aparecen aquí una serie de elementos iconográficos, el tobogán como deslizamiento de la libido, que luego de haber alcanzado una energía ascendente, culmina descendiendo vertiginosamente. El sacacorchos, probablemente de una bebida alcohólica, vino, espumante o champagne, con el que se descorcha y se libera el líquido con gas acumulado de la botella. La caída es estruendosa, está acompañada de una sensación kinestésica (en sentido literal y figurado) y del sentido auditivo. Bianchedi describe este proceso del siguiente modo:

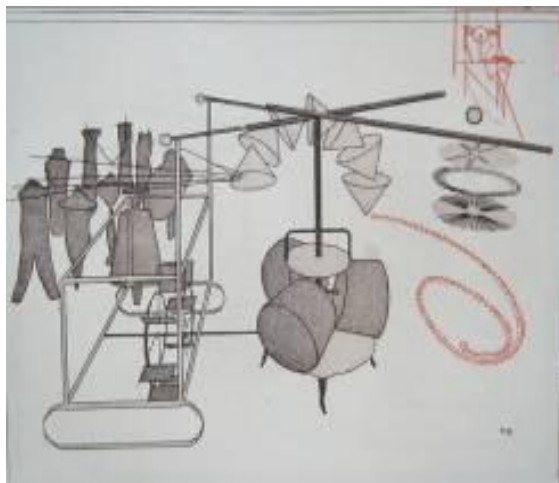
Por la “Cuesta del desagüe” con forma de tobogán en espiral el gas se precipita y estalla tres veces. Cada estallido es la resonancia de cada florecimiento de la Novia. Tres son sus florecimientos. Los tres estallidos se escuchan en la “Región de las Salpicaduras” para culminar en una “Pesa móvil con nueve agujeros”. Esta pieza será la encargada de canalizar y conducir en forma ascendente el esperma explosivo.

Bianchedi, (*op.cit.*, pp. 65).

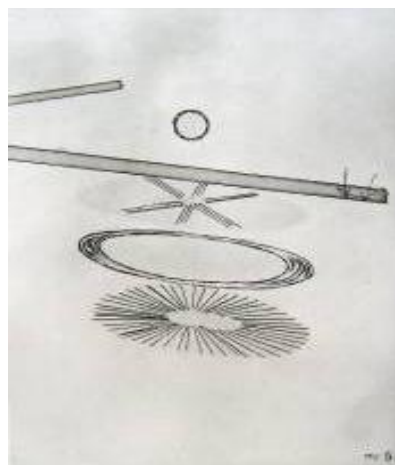
Bianchedi lo explicita: “*esperma explosivo*”. Duchamp alude aquí no sólo a la eyaculación, indicada por la salpicadura, sino a la sensación del orgasmo masculino, este “dejarse ir” como en un tobogán descendente, con una estampida estruendosa. En este sentido, Duchamp sustituye la sensación orgásmica en el plano gráfico

²⁷² Marcel Duchamp, *Notes for the Large Glass*, (*op.cit.* N° 118, pp. 174-175).

como una bola, una bomba o una granada que es lanzada por el tobogán, cuyas salpicaduras, cada uno de los nueve puntos (provenientes de los nueve *moldes málicos*) son lanzadas de manera especular en carrera ascendente hacia el plano superior de la *Novia*.



[Imagen 104] Detalle del *Gran Vidrio terminado*, (1965)
Tobogán del desagüe, estallidos de salpicadura, Testigos oculistas y Combate de boxeo.



[Imagen 118] Estudio lavado para el segundo estado de aguafuerte- aguatinta, *Los Testigos oculistas* (1965) y la lupa.

8.3.3.6. Los testigos oculistas

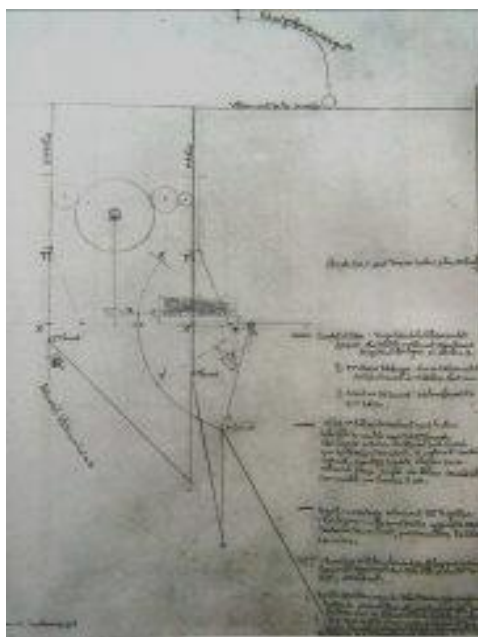
Sorprende la sutileza de mecanismos de los *solteros* para acceder al plano de la *Novia*, sumando a los dispositivos orgánico-mecánicos los ópticos. Luego del proceso descrito, no es la salpicadura de los nueve puntos la que accede a la *Novia*, sino su proyección especular. Es la transferencia de una imagen espejada la que asciende a la *Novia*, luego de pasar por tres elipses, bautizadas tardíamente por Duchamp como *testigos oculistas* [Imagen 118] El acceso al plano superior, al objeto de deseo, se produce a través de dispositivos ópticos, como metáforas de las sensaciones orgásmicas: *los florecimientos de la Novia* y el *estallido de los solteros*. A través de proyecciones libidinales, se produce la generación del deseo del otro en una especie de transferencia, como la proyección especular del propio deseo. El nombre de *testigos oculistas* parece ser de una lectura posterior a la concreción de la primera fase del *Gran Vidrio*; relacionado con la lectura surrealista que hiciera Duchamp de su propia obra, luego de la reparación del *Vidrio* en 1936 y de la tesis expuesta por Andre Bretón en "*Phare de la Mariée*" (Ramírez, *op.cit.*, pp.115).

El segundo elemento de este dispositivo óptico, lo constituye la *lupa*, ubicada entre las aspas de la *tijera*. Esta lupa permite ampliar y magnificar la salpicadura de los nueve *moldes málicos* hacia el plano de la *Novia*. Los *testigos oculistas* y como culminación la *lupa* -a través de los cuales se proyectan los nueve puntos de la salpicadura- conforman una especie de juego de lentes circulares, similares al sistema de lentes de los microscopios y/o de los objetivos fotográficos. Su función es a través de este objetivo acercar la escena de los puntos de la salpicadura de los nueve *solteros*, como *índices orgásmicos* y proyectarlo amplificadamente al territorio de la *Novia*, completando su acercamiento. Este dispositivo conllevaría una estrategia masculina de cortejo, basada en la amplificación de los estímulos visuales propiciados por los *solteros* desde el universo masculino y aceptado -en su visión magnificada- por la *Novia*; cuestión que se relacionaría con la proyección de los *indicios orgásmicos masculinos* y sus *efectos de verdad o verosimilitud* en el universo femenino. La visión amplificada no sólo provoca el pasaje proyectivo al plano de la *Novia*, sino que además le permite deslizar su traje invisible, para desvestirla (y vestirla) indefinidamente.

8.3.3.7. El Combate de Boxeo

El *combate de boxeo*, ausente en *El Gran Vidrio* (1915-1923), figura al igual que el tobogán, en el grabado de 1965 [Imagen 104]. Consiste en un mecanismo que arrastra hacia abajo el vestido de la *Novia*, produciendo su desnudamiento, tal como lo indica el título de la obra. Está situado entre ambos dominios, el inferior de los *solteros* y el superior de la *Novia*, entre la lupa y en contacto con el *controlador de gravedad* (*manieur de gravité*), respectivamente. Su nombre, *el combate de boxeo* [Imagen 119] proviene de la idea originaria presente en las *Notas póstumas*, donde Duchamp escribe: *a cámara lenta/ Coger una película/ de un verdadero combate de/ boxeo hechos con guantes blancos/ y ennegrecer todo el /resto de las imágenes de/ modo que no se vean/ más que los guantes blancos que boxean* (Duchamp, *op.cit.*, Nota 197, pp. 169; Ramírez, *op.cit.*, pp. 117). Este complejo y desopilante mecanismo funcionaría aproximadamente del siguiente modo: una bola (*bille*) o una canica (Schwarz) sería lanzada tres veces sobre las tres cimas (*sommet*) distintas, liberando dos arietes (*bélières*), que a su vez hacen danzar al *Juglar de la gravedad* (*jongleur*); cuyas tres patas se apoyan en el *vestido de la Novia*. Los arietes bajan

sobre un cierre, que arrastra al descender el *vestido de la Novia* y como un engranaje de relojería, por esa misma cremallera se sube el *vestido de la Novia*. Este mecanismo se repite *ad infinitum*. Esto es posible gracias a la energía ascensional de la explosión que produce el gas líquido, su proyección especular de la salpicadura de los *solteros* y la bola de combate. Contamos entonces con dos operaciones simultáneas: una óptico-química, que permite la proyección especular del gas hasta los dominios de la *Novia*; otra mecánica, con su desnudamiento (Ramírez, *op.cit.*, 118). Como la elección de Duchamp por el *combate de boxeo* es relativamente tardía, es posible que en etapas anteriores haya especulado con otros dispositivos para esta parte del mecanismo; como por ejemplo el sistema *Wilson-Lincoln*, analizado como parte del «*aparato conjuntivo*» en importantes *discursos de reconocimiento* (Paz, *ibid.*; Bianchedi, *ibid.*) y/o la pirámide de *À regarder d'un oeil* (Ramírez, *ibid.*).



[Imagen 119] *El combate de boxeo*,
Duchamp (1913). *Nota de la Caja Verde*.

Para concluir con el dominio de los *solteros*, en ambos aparatos, el «*solipsista*» y el «*conjuntivo*» -de consuno con la *Novia*- el movimiento se produce como un mecanismo circular, sin fin. A través del «*aparato conjuntivo*», los *solteros* despliegan un dispositivo con dos líneas de acción: la óptico-química y la mecánica; para desvestir y vestir a la *Novia*, para ponerla al desnudo y luego volver a cubrirla,

deslizando su traje invisible y no por ello menos protagónico. En este sentido, la desnudez implica no sólo la exposición, la entrega y el estado natural del cuerpo en una unión amorosa, sino el estado que alcanza la *Novia* estimulada por los *solteros*. En relación a los *moldes málicos*, la sustitución del ego o el desdoblamiento en un plano artístico, se erigen como sustitutos de la desnudez efectiva de la *Novia*, ya que para el psicoanálisis “ropas y uniformes son sustitutos de la desnudez” (Schwarz, *ibid.*). Se trasciende aquí el carácter onanista y narcisista de la «*máquina solipsista*» de los *solteros*, para enlazarse al objeto de deseo. Pero más allá de todos estos artilugios y mecanismos de mutua excitación, masturbatorios, orgásmicos, la unión finalmente no se produce. El complejo de castración evidenciaría un estado del ser, donde ya no se es más hombre o mujer, sino hombre y mujer, sujeto andrógino, accediendo al aspecto masculino-femenino del propio ser.

9. Estrategias de artísticidad: el predominio de la *idea* en la pintura

9.1. Duchamp y *El Gran Vidrio*, de las superficies significantes a los contenidos

Tuve la intención de hacer no una pintura para los ojos sino una pintura en que los tubos de colores fuesen un medio y no un fin en sí. El hecho de que llamen literaria a esta clase de pintura no me inquieta; la palabra literatura tiene un sentido muy vago y no me parece adecuada (...) Hay una pintura que sólo se dirige a la retina y una pintura que va más allá de la impresión retiniana -una pintura que se sirve de los tubos de colores como un trampolín para saltar más lejos-. Esto es lo que ocurre con los religiosos del Renacimiento. El tubo de colores no les interesaba. Lo que le interesaba era expresar su idea de divinidad de esta o aquella forma. Sin intentar lo mismo y con otros fines, yo tuve la misma concepción: la pintura no me interesa en sí ni como finalidad. Para mí la finalidad es otra, una combinación o, al menos, una expresión, que sólo la materia gris puede producir.

Duchamp en Paz (*op.cit.*, pp. 87).

Estableciendo un recorrido desde el Renacimiento hasta nuestros días, Octavio Paz rescata la disolución del pensamiento metafísico en el pensamiento crítico. A partir de Kant en el siglo dieciocho y de las teorías que lo cuestionan *a posteriori*, nuestra única *idea*, dice Paz, es la crítica. Con respecto a la pintura, durante el proceso de autonomía del arte (Marchán Fiz, Bürger) en escuelas como el *impresionismo*, se continúa con el oficio de pintar, pero se extirpa la *idea*. La *idea* ha pasado a ser la pintura misma, sus medios se han transformado en sus fines, su motivo en su tema. Podría objetarse que esta operación no conlleva necesariamente el extirpamiento de

la idea en la pintura: tal es el caso de Piet Mondrian, Vasily Kandisky y Paul Klee (pero estas poéticas –a su vez- son irónicas,²⁷³ y el tema declarado se troca por una reflexión metasemiótica). Sin embargo, para Octavio Paz, como así también para Remo Bianchedi, estas ideas son subjetivas y sus mundos (privados) se refieren a mitos personales, “autorreferenciales”, (es decir, no importarían demasiado para un autor modelo). Por el contrario, las problemáticas desplegadas por Duchamp exceden las historias personales para generar interrogantes sobre lo *público* (cfr. *infra*, 9.2.) -aunque él lo haya desmentido abiertamente-²⁷⁴ para *cuestionar el método, la idea crítica en el momento en que reflexiona sobre sí misma* (Paz, *op.cit.*, pp. 90, Bianchedi, *ibid.*). Y con ello, cuestionar y aparatarse él mismo del propio subsistema artístico.

Cuando Duchamp como artista reflexiona sobre *El Gran Vidrio*, se presenta ante todo como sujeto de reflexión, cuya obra -como vehículo de la idea-, refracta²⁷⁵ múltiples preguntas y fugas de significancia sobre los medios y los fines de la pintura y en general de las artes visuales. *El Gran Vidrio*, obra crucial en su poética,²⁷⁶ plasma -entre juego e ironía-²⁷⁷ modificaciones profundas al concepto de artisticidad.²⁷⁸ En este paratexto sobre *El Gran Vidrio*, Duchamp corrobora la hipótesis -que podría inferirse de la superficie significativa de la obra-, que tuvo “la intención de hacer una pintura no para los ojos sino para una pintura donde los tubos de colores fuesen un medio y no un fin en sí (mismo).” De este modo, el artista enfatiza el carácter reflexivo -y alegórico- de esta obra, donde se despliegan en su superficie significativa y sus contenidos, isotopías que remiten al erotismo y a los mecanismos de la naturaleza femenina y masculina del deseo amoroso. Tal y como fuese ya descrito, en un segundo nivel de significancia, Duchamp enlaza el tema del

²⁷³ Irónicas en tanto promueven la autoconciencia del arte, en el sentido que lo entiende Benjamin (cfr. *supra*, II.3.2. y II.3.3.).

²⁷⁴ Cfr. el texto de Apollinaire “*Les peintures cubistes*”, editado en el año 1913. Allí Apollinaire califica a Duchamp como un artista que indaga sobre lo público y sobre la relación arte-pueblo, a saber, “*Tal vez le estará reservado a un artista tan carente de preocupaciones estéticas, tan lleno de energía como Marcel Duchamp, reconciliar Arte y Pueblo.*” En respuesta a esta caracterización sobre su obra de Apollinaire, después de sonreír, Duchamp afirmó: “*Es una buena broma...el público siempre me importó un carajo*” (Bianchedi, *ibid.*).

²⁷⁵ En el sentido que lo entiende Bajtín.

²⁷⁶ En el sentido que lo entiende Eco.

²⁷⁷ Ironía, respecto al carácter alegórico en el sentido que lo entiende Benjamin, estrechamente ligado al carácter inorgánico de la obra vanguardista en general y a la obra de Duchamp, en particular. Luego, para indagar algunos de los sentidos de lo alegórico en Duchamp en la relación texto-paratexto-architexto del *Gran Vidrio* (cfr. *supra*, IV. 8.1.1.).

²⁷⁸ En el sentido que lo entiende Formaggio.

erotismo con la pulsión hacia la creación: “una fuerza universal de energía creativa y potencia” (Duchamp en Schwarz, *op.cit.*, pp. 84). Vinculando el erotismo con prácticas creadoras, a través de diversas superficies significantes (*los tubos de colores* y también *hablar*) e intrínsecamente ligado al proceso creativo (*cfr. supra*, IV.8.1.2.).²⁷⁹ Vínculo coincidente con las teorías de Sigmund Freud, para quien *el proceso creativo en el hombre deriva su dinamismo de las fuerzas del Eros* (Freud en Schwarz, *ibid.*).²⁸⁰ Luego Duchamp desarrolla específicamente un texto llamado “El proceso creativo”, que estudiamos a continuación (*cfr. infra*, IV.9.3.). Según lo expuesto, *El Gran Vidrio* deviene en una reflexión metasemiótica sobre la pintura misma como género y como reflexión sobre el proceso creativo a través de sus superficies significantes -en este caso los colores y las formas, que configuran complejos sistemas-, constituyéndose simultáneamente en discurso artístico y metacrítico, en una actitud propia del arte vanguardista, de su carácter alegórico más radicalizado.²⁸¹ En este paratexto, Duchamp nos advierte sobre los peligros de una pintura sensualista, retiniana, que se complace en el placer de los sentidos, agotando allí sus pretensiones de eficacia simbólica. Pues bien, la poética de Duchamp se orienta en un sentido diametralmente opuesto.

La pintura del *Gran Vidrio* cuenta una fábula (del cuadro), cuyos mecanismos -altamente complejos- son acompañados de sus paratextos a modo de explicación. O bien podemos considerar esta otra obra lingüístico-icónica homónima -*La mariée mise à un par ses célibataires, même*- comprendida en la *Caja Verde* como obra especular, inorgánica e inacabada (*cfr. supra*, IV.8.1.2.). De allí que el vidrio fuese catalogado por la crítica como “pintura literaria” (Duchamp, *sic.*). Por su parte, Duchamp responde “que la literatura tienen un sentido muy vago” y escasamente

²⁷⁹ Recordemos además, que el concepto de *Eros* de Duchamp es coincidente con el concepto de arquetipo (proveniente de Hesíodo en la *Theogonía*), no meramente relacionado con el placer sensual, sino que es un poder capaz de unir internamente los elementos separados (Schwarz, *op.cit.*, pp. 84)

²⁸⁰ “In recent times Freud has familiarized us with the notions that man’s creative processes derive their dynamism for the force of Eros” (Freud en Schwarz, *ibid.*) (...) “These sexual impulses have contributed invaluable to the highest cultural, artistic, and social achievement of the human mind” (Sigmund Freud, *A General Introduction to Psychoanalysis* (1917), trans. Joan Riviere (New York, Washington Square Press, 1965, pp. 27), (Duchamp en Schwarz, *op.cit.*, pp. 91).

²⁸¹ Alegórico en el sentido benjaminiano del término, tanto por sus modos de presentación, su *inorganicidad*, cuanto por las particularidades que presenta su superficie significativa en relación tanto a la fábula del cuadro, como al tema de la pintura (por su soporte traslúcido, aunque no exclusivamente). *El Gran Vidrio*, alegórico por antonomasia, consiste en una reflexión metasemiótica sobre el propio proceso creativo, sobre la pintura como género en sí mismo y como género predominante en la historia fáctica de las artes visuales occidentales.

adecuado para comprender su obra. En cambio prosigue explicitando la finalidad (su *intentio auctoris* modélico²⁸²) de esta obra en particular, donde manifiesta emplear las cualidades sensibles de la materialidad significativa de la pintura -los tubos de colores sobre un soporte traslúcido- como vehículo de la *idea*. Promoviendo un tipo de artisticidad con una densidad conceptual, ligado a la identidad filosófica del arte, en su proceso de autoconciencia (Bürger, Adorno). En este sentido, Duchamp apunta a hacer “una pintura que va más allá de la impresión retiniana, una pintura que se sirva de los tubos de colores para saltar más lejos.” Curiosamente, Duchamp, el artista promotor de un sin fin de experiencias retinianas (creador de una serie de dispositivos ópticos, estereoscópicos, y de múltiples artilugios que se oponen a la perspectiva tradicional),²⁸³ es quien promueve trascender la pintura retiniana para restituir a la pintura el predominio de la *idea*. En este sentido y paradójicamente a lo que podría leerse de Duchamp de manera lineal -y pseudoespecializada- es el propio artista quien remite “a los religiosos del Renacimiento. El tubo de colores no les interesaba. Lo que le interesaba era expresar su idea de divinidad de esta o aquella forma.” (Duchamp, *ibid*). Dicho en términos semióticos, tomando en consideración los desplazamientos cronotópicos y las diferentes gramáticas, Duchamp identificaría los procedimientos poéticos de la pintura con los de los religiosos del Renacimiento, equiparando de este modo su arte con aquel otro. “Sin intentar lo mismo y con otros fines, yo tuve la misma concepción: la pintura no me interesaba en sí como finalidad. Para mí la finalidad es otra, una combinación, o al menos una expresión, que sólo la materia gris puede producir” (Duchamp, *ibid*). Vale decir que, si bien en ambos casos muta la fábula del cuadro (son otros los mitos y los motivos subyacentes en las pinturas religiosas que en la pintura de Duchamp, claro está),²⁸⁴ existe -en ambos discursos artísticos- un tema común, propio no ya de la fábula del cuadro sino de la pintura en sí (Menna, *ibid.*). La pintura -en ambos casos- se constituye simultáneamente y en un mismo acto en lenguaje y en metalenguaje. Produciendo una combinación entre ideación y materialización a través del color, que apunta a esto que “sólo la materia gris puede producir”: la *idea*. De este modo Duchamp inscribe a esta obra vanguardista en la tradición

²⁸² En el sentido que lo entiende Eco, Charaudeau.

²⁸³ En obras como *Estereoscopia a mano*, Duchamp (1919-1919) [Imagen 82], *Discos rotativos con textos*, Duchamp (1923), entre otras.

²⁸⁴ Para Octavio Paz *el Gran Vidrio* es una obra vanguardista por sus formas mecánicas, y no lo es por lo que dicen esas formas: una leyenda, un cuento, grotesco y maravilloso (Paz, *ibid.*, pp. 184).

(renacentista) de predominio de la idea por sobre las cualidades sensibles del género.

La *idea* -como concepto preponderante de la pintura y como artificio de la representación-, se plasma -doblemente- en un soporte traslúcido. Tal y como fuera ya descrito, Bianchedi establece una relación de homología entre el vidrio como soporte, que se erige como un dispositivo de reflexión, contraponiéndose a la pura visualidad del arte. Además que los pigmentos sobre una superficie traslúcida actúan “simultáneamente (como) fuente luminosa y color” (Duchamp, *sic.*) [*cfr. supra*, IV, 8.1.1.]. Otra de las isotopías refractadas en la elección del soporte traslúcido del vidrio permite explicitar los mecanismos de la representación tridimensional en el plano bidimensional. Según lo explica Duchamp en una nota de la *Caja Blanca*, «El plano de cristal es una manera cómoda de dar la idea de infinito en tres dimensiones. Será en ese plano donde se detenga el infinito (...) Hablando incorrectamente, la línea que parece detenerse en el plano de cristal debería limitarse a cruzarlo y continuar hasta el infinito en su continuo de tres dimensiones» (Duchamp, *ibid.*). En este sentido, *El Gran Vidrio* supone –más que ninguna pintura renacentista- una ventana o un corte perfecto de la pirámide visual (Ramírez, *op.cit.*, pp. 71; Paz, *ibid.*). De este modo, Duchamp reconstruye un sentido otro, develando poéticamente el mecanismo de la representación bidimensional de la visión retiniana del espacio tridimensional.

Por su parte, para Bianchedi, *El Gran Vidrio* se asemeja a los vitrales góticos, hipótesis que se desprende de su superficie significativa y de los materiales que lo componen. En efecto, se trata de un vidrio traslúcido, pensado originariamente por Duchamp para ser montado orientado en paralelo a un ventanal, con suficiente espacio para recorrerlo y mirar a través de él, interactuando con el entorno. Luego, presenta pigmentos (mezclados con polvo proveniente de diversos metales) y acumulación de polvo en las *cribas* del *aparato conjuntivo* de los *solteros* (*cfr. supra*, IV, 8. 3.). Las formas, tanto en el dominio superior de la *Novia*, como en el inferior de los *solteros*, están delimitadas por líneas de contorno, hechas con barras de aluminio fundidas adheridas a la superficie del vidrio. Se trata en realidad de los mismos materiales y procedimientos técnicos similares a los empleados en los vitrales góticos y renacentistas. Y tal como fuese ya descrito, si bien los motivos (las

fábulas del cuadro) se han modificado sustancialmente, los temas -el predominio de la idea; de divinidad o de la idea en tanto crítica y metasemiótica de la pintura-, definen un tipo de artisticidad, que podríamos inscribir en una larga tradición de la historia de las bellas artes o las artes visuales. En esta fuga de significancia del concepto de artisticidad con una densidad conceptual y finalidad metacrítica, podríamos incluir tanto a Leonardo como a Duchamp (tomando claro está las diferencias de sus gramáticas y de sus circunstancias de enunciación en relación al estadio del sistema artístico). Bianchedi restituye el predominio de la idea en la pintura por sobre la impresión retiniana, critica insistentemente la denominación de “las mal llamadas” *artes visuales*.²⁸⁵ A la vez que inscribe a Duchamp y se inscribe él mismo en lo que “Jiannis Kounnelis llamó «La Gran Tradición», es decir, el arte es idea, la idea es forma”.²⁸⁶

A continuación, analizamos el texto de Duchamp titulado “El proceso creativo”, que vinculamos con el tema del erotismo, ya desarrollado por Duchamp en *El Gran Vidrio*. Estudiamos algunos aspectos más detenidamente que nos permitirán completar el análisis de la poética duchampiana y de los modos de apropiación que de ella hace Bianchedi. Cuestión que nos aportará elementos metodológicos-epistémicos para ajustar la investigación de esta Tesis. Ya que - recordemos- ésta sigue como modelo de investigación la topografía del *Gran Vidrio*, ahora en relación con “El proceso creativo”.

²⁸⁵ Al respecto Bianchedi cuestiona: “¿Por qué las llamamos «artes visuales», nombramos a nuestras escuelas y facultades, «Facultad de Artes visuales», si las artes no son visuales, son mentales?” (Bianchedi en de la Precilla, 2006, *ibid.*).

²⁸⁶ (Bianchedi en de la Precilla, 2006, *ibid.*).

9.2. Intertextualidad, alegoría y dialogismo de “El proceso creativo” y *El Gran Vidrio de Duchamp*, en *El Sr. La fuente y sus solteras* de Bianchedi

Barthes habla de la muerte del autor, yo eso lo pongo en acto, porque soy artista y lo que pienso lo tengo que poner en acto. La muerte del autor es, cuando el autor, incapacitado de accionar directamente sobre la realidad escribe, por ejemplo. Al escribir, ese autor muere porque la escritura pasa a ser el sujeto de la observación. Entonces en ese ocultamiento y aparición casi permanente, digamos, busqué de la historia del arte a ver qué personaje correspondía a un personaje como un gris oficinista de la ciudad de Buenos Aires. Y se me ocurrió, recordé que el famoso mingitorio se llama Fuente, dije: es El Sr. La fuente. Pero en vez de sus solteros, sus solteras. Porque entre otras cosas, la obra en un principio siempre es autorreferencial, la producción artística más que la obra... ¿Por que en vez de poner los solteros, las solteras? Una porque soy heterosexual, el Sr. Lafuente era yo, que decidí vivir soltero, ser soltero (...) Pero con esto lo que quiero ejemplificar es que el arte, en su origen ontológico, en su origen de producción, siempre se remite a cosas muy sencillas (...) que tienen que ver con la historia y patología de cada artista que produce. Pero eso no es necesariamente lo que se tiene que comunicar, ese es el deseo amoroso, la gasolina amorosa, como decía Duchamp. Pero lo importante es el auto, no que nafta le pones”

Bianchedi (en de la Precilla, 2006).

Recordamos y completamos la cita de Bianchedi que trata sobre la *muerte del autor* (Barthes, *ibid.*) y su relación intertextual y alegórica con *El Sr. Lafuente*, ya ampliamente desarrollada (*cfr. supra*, IV.5.4.). Hasta aquí hemos estudiado en las obras de Bianchedi cómo se establecen sus respectivos *intertextos* en relación con determinadas obras de Duchamp, cuestión que nos permite analizar ambos conjuntos en términos comparativos desde una perspectiva semiótica como sistemas,²⁸⁷ reconstruyendo su red intertextual. En este sentido, Bianchedi propone en algunos casos una transposición, enlazando su obra con otra obra específica de Duchamp en un espacio de transtextualidad directa, vale decir obra por obra, creando una especie de “*obra substituta*”.²⁸⁸ Tal es el caso del *Sr. Lafuente* con relación a *Fuente y Nostalgia sobre Marcel D.* en relación a *Étant Donnés*. Cuestión que nos permite analizar estas obras de Bianchedi como *discursos de reconocimiento* (Verón), en el marco del modelo analítico de *transtextualidad* (Génnette, Calabrese)

²⁸⁷ Obras como sustancias de la expresión -relación -sustancia del contenido, en el sentido que lo entiende Hjemslev.

²⁸⁸ El concepto de “*obra substituta*” es un término que hemos acuñado para designar la cadena intertextual, donde la obra en tanto discurso de reconocimiento sustituye, reemplaza específicamente a la obra que constituye su intertexto directo. También se relaciona con las categorías propuestas por José Luís Brea sobre distintos tipos de estrategias alegóricas en el arte contemporáneo, entre ellas y dentro de las *estrategias de desplazamiento, el apropiacionismo y citacionismo de obras de arte* (Brea, *op.cit.*, pp. 47 y ss.), [*cfr. supra*, III.4.2.].

ya ampliamente desarrollado. A diferencia de estos casos mencionados, Bianchedi se refiere al *Gran Vidrio* generando otro tipo de relaciones entre su obra y la obra de Duchamp, que designamos como *intertextualidad difusa*. Aquí podemos identificar ciertas fugas de significancia que se establecen de manera menos lineal. Las obras de Bianchedi en relación a las de Duchamp actuarían por sustitución, aunque de manera más imprecisa, estableciendo espacios intertextuales difusos y superpuestos, que explicamos a continuación.

Ya hemos descrito con anterioridad, cómo los contenidos refractados en *El Gran Vidrio*, versan -entre otros ya desarrollados-, sobre el erotismo en sí y como fuerza pulsional y propulsora del acto creativo (Duchamp, Schwarz, Ramírez, Freud). En este sentido y a los fines de estudiar más detenidamente esta cuestión, tomamos el escrito de Duchamp titulado “El proceso creativo”,²⁸⁹ o -según otras traducciones-, “El acto creativo”.²⁹⁰ Para José Luís Brea, Marcel Duchamp en dicha conferencia sienta las bases de una serie de aportes como postulación analítica; la cual -en perspectiva histórica- se torna inaugural, ya que plantea directrices “fundacionales” para la comprensión de la condición actual en que puede darse nuestra experiencia artística.²⁹¹

Duchamp formula en esta conferencia tres grandes tópicos concatenados. El primer tópico se relaciona con el rol del artista durante el acto creativo, el concepto de arte y los pasos en la definición de la propia poética, en el proceso de ideación-materialización. El resultado de este proceso Duchamp lo define como «*coeficiente artístico*», cuestión que se relaciona con los aspectos programados y no programados que se plasman en la obra. El segundo tópico -enlazado al primero y en relación con el «*coeficiente artístico*»-, requiere de la intervención del espectador, concebido por Duchamp no sólo como mero receptor, sino como usuario partícipe, que completa la obra. El tercer tópico, enlazado a los dos primeros, se relaciona con el desplazamiento alegórico que propone la obra duchampiana en relación a la teoría

²⁸⁹ Cfr. “El proceso Creativo” en *Duchamp du Signe*, Colección Comunicación Visual, Gustavo Gili, Traducción de Joseph Elías y Carlota Hesse, 1978. (*Duchamp du Signe*, Flammarion, París, 1975).

²⁹⁰ Retomamos nuevamente, esta vez bajo la mirada de José Luís Brea el texto de Duchamp: “El proceso creativo” y/o “El acto creativo” (“*The creative Act*”), leída por Duchamp en la *America Federation of Art* en Houston, Texas, en abril de 1957, y publicada luego en *Art News*, Nº 4, Summer, 1957.

²⁹¹ Cfr. el ensayo de Brea titulado “Releyendo el *acto creativo*. Por un «escribismo iluminador» (Brea, *op.cit.*, pp. 17-31).

del «doble vínculo», produciendo la apertura del lenguaje no sólo hacia su referente «exterior», «objetual», sino también hacia el interior de la propia tradición o historia como lenguaje, como sistema estructurado de significantes en tanto condición misma de nuestra actualidad, dentro de los cuales incluimos los lenguajes «plásticos», (Brea, *op.cit.*, pp. 18-19).²⁹² A continuación desarrollamos brevemente cada uno de estos tres aspectos.

Respecto al rol del artista, Duchamp lo describe durante al acto de creación como un *médium*, que no es plenamente consciente de sus facultades estéticas:

Si damos los atributos de un médium al artista, debemos negarle, entonces el estado de conciencia en el plano estético, sobre el cual él está haciendo o por qué el lo está haciendo: todas sus decisiones en la realización artística de la obra se mantienen en los dominios de la intuición y no pueden traducirse mediante un self-análisis, hablado o escrito, incluso pensado.

Duchamp (1978, pp. 162-163).²⁹³

Establecemos la diferencia entre el conceptualismo duchampiano y las concepciones románticas del artista como genio, basadas en el sistema kantiano. Duchamp se distancia de las posiciones de los artistas que rechazan este papel de *médium* e insisten en la validez de su plena conciencia durante el acto de creación. Sin embargo, para Duchamp, la historia del arte -frecuentemente- ha basado sus validaciones de las obras, sin tomar en consideración las explicaciones racionales de los artistas (Duchamp, *ibid.*) y las elucidaciones de su *intentio auctoris* (Eco, *sic.*). Además, Duchamp concentra su atención en el papel del espectador intentando concitar su atención y su reacción (*cfr. infra*, tópico dos y tres). En este sentido, Duchamp compara este fenómeno a “una transferencia” del artista al espectador, “bajo la forma de una ósmosis artística a través de una materia inerte: color, mármol” (Duchamp, *ibid.*). En términos semióticos, la “materia inerte” equivale a lo que nosotros entendemos como *materialidad/es significante/s*. De este modo, Duchamp concibe al artista como un médium entre el plano de la *idea* (Paz, *op.cit.*,

²⁹² Los postulados duchampianos presentes en esta conferencia se enlazan -según Brea- con la ruptura logocéntrica del lenguaje, que desarrollaremos luego como parte de la cadena dialógica Rimbaud-Duchamp-Bianchedi (*cfr. infra*, V.11.4.).

²⁹³ “If we give the attributes of a medium to the artist, we must then deny him the state of consciousness of the aesthetic plane about what he is doing, or why he is doing it.” (Duchamp) And Jung too confirms this idea, with “one can paint very complicated pictures without having the least idea of their real meaning” (Schwarz, *ob.cit.*, pp. 162). El texto de la cita en itálica es del texto original, por lo tanto lo hemos transcrito literalmente de este modo.

pp. 97) y sus realizaciones plasmadas -a través de diversas materialidades y superficies significantes- en la obra de arte. Y en este pensar/se y hacer/se del acto creativo -en tanto proceso de ideación-materialización-, la actividad creadora se transforma en dispositivo de subjetivación de la propia condición de artista y de sus decisiones para concretar una obra. En cuanto al *proceso creativo* y al acto de creación, se establece una lucha entre la ideación y la concreción, que Duchamp caracteriza del siguiente modo:

Durante el acto de creación el artista va de la intención a la realización pasando por una cadena de reacciones totalmente subjetivas. La lucha hacia la realización es una serie de esfuerzos, dolores, satisfacciones, de rechazos, de decisiones que no pueden ni deben ser plenamente conscientes, al menos a nivel estético. El resultado de esta lucha es una diferencia entre la intención y su realización, diferencia de la que el artista no es nada consciente.

Duchamp en Schwarz, *ibid.*

Además de una serie de decisiones subjetivas que toma el artista en esta disputa al interior del proceso de ideación-realización, decisiones que no son, según Duchamp, plenamente conscientes a nivel estético, se plasma en la obra la diferencia entre “lo proyectado”, que no ha podido ser expresado íntegramente y aquello que como contrapartida está expresado “inintencionalmente”. A esta relación entre ambos aspectos Duchamp la define como «*coeficiente artístico*»:

De hecho, falta un eslabón en la cadena de reacciones que acompañan al acto creador; este corte que representa la imposibilidad para el artista de expresar completamente su intención, esta diferencia entre lo que había proyectado realizar y lo que ha realizado, es el «coeficiente artístico» personal contenido en la obra. En otros términos, el «coeficiente artístico» personal es como una relación aritmética entre «lo que está inexpresado y estaba proyectado» y «lo que está expresado inintencionalmente».

Duchamp (1978, pp. 163).

El “*coeficiente artístico*” en tanto “relación aritmética” entre “lo que está inexpresado pero estaba proyectado” y “lo que está expresado inintencionalmente” en la obra indica por un lado, las dificultades que implica para el artista todo proceso de ideación-realización. Por el otro, lo que se plasma de manera inintencional, expresa en la obra una serie de aspectos desconocidos para el propio creador. Precisamente en el “*coeficiente artístico*”, en esa diferencia residiría el valor de la obra, que actúa como una expresión personal de una especie de “*arte en bruto*” y cuyo índice no tiene ninguna influencia sobre el veredicto del espectador. Como contrapartida, la “*obra de arte en estado bruto*” es “*refinada por el espectador, igual*

que la melaza y el azúcar puro" (Duchamp, *ibid.*). De este modo el espectador, ahora artífice, es quien en contacto con la obra completa el *proceso creativo*.

El *coeficiente artístico* se relacionaría con la segunda y la tercera tópica planteada por Duchamp. Lo cierto es que la obra se completa con el espectador, cuestión que se constituye en la segunda tópica de este ensayo y es uno de los principales aportes de los postulados analíticos duchampianos: "En resumen, el artista no es el único que consume el acto creador pues el espectador establece el contacto de la obra con el mundo exterior, descifrando e interpretando sus profundas calificaciones para añadir entonces su propia contribución al acto creativo" (Duchamp [1978], *op.cit.*, pp. 163).²⁹⁴ Este postulado duchampiano sienta las bases incipientes de una tradición interpretativa de lo que ha sido en llamar la *estética de la recepción*, por lo cual el «acto creativo» es impensable sin la participación interpretativa, descifratoria del receptor.²⁹⁵ Por su parte, la *estética de la recepción*²⁹⁶ requiere cierta competencia por parte del receptor -en el sentido de la teoría de acción comunicativa- para desviarse del referente representacional de la obra, que nos llevaría al objeto «real» y desplazarse hacia el interior de la tradición del lenguaje y su universo referencial dentro del campo disciplinar. Cuestión que se relaciona –tal y como fuese ya descrito- con la *modelación temporal del espectador* y su *competencia enciclopédica* (Eco, 1985, *op.cit.*, pp. 130-132), [cfr. *supra*, III. 2.3.]. De este modo, se establece una relación de la obra no tanto en su dimensión "representacional" con el mundo, sino entre obra y espectador como usuario, intérprete, descifrador activo de los sentidos posibles. Desplazando la/s significancia/s de la obra desde el nivel del enunciado hacia la enunciación.

El tercer tópico, estrechamente entrelazado al primero y al segundo, se refiere al carácter alegórico de la obra vanguardista (que hacemos extensivo a las artes visuales posmodernas y contemporáneas), justamente ligado a esta «teoría del doble vínculo». La teorización duchampiana del «*doble vínculo*» -tal y como fuese

²⁹⁴ "All in all, the creative act is not performed by the artist alone; the spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualifications and thus adds his contribution to the creative act" (Duchamp en Brea, *op.cit.*, pp. 20).

²⁹⁵ En esta misma dirección se fundamenta el concepto de *muerte del autor* de Barthes ya ampliamente desarrollado en esta investigación (*fr. supra*, .IV.5.3.4.).

²⁹⁶ Se desplaza entonces la estética desde los lugares del autor (estéticas románticas e idealistas) y de la obra (estética formalista) hacia la *estética de la recepción* (Brea, *ibid.*).

ya descrito- constituye la concepción de la naturaleza del signo proclive al reconocimiento, enlazada a la *doble capacidad del significante* de indicar simultáneamente al exterior y al interior del subsistema artístico, residiendo allí su eficacia.²⁹⁷ Con este carácter de *decir lo otro*, se instaura el orden de lo *alegórico*, tercera postulación del hallazgo duchampiano, en tanto régimen deslizatorio de los sentidos, entre otros factores, por la atribución del sentido plástico de la *palabra*, en tanto *potencia alegórica*. El/los sentido/s son atribuidos por los posibles usuarios, completando la obra. De este modo, la *alegoría* conlleva esta doble dimensión en la pragmática del lenguaje. Por un lado se alude a otro -en este caso en tanto referente intertextual y/o alegórico al interior del propio lenguaje-; por otra parte, la *alegoría* referencia al/los posibles receptor/es, lector/es que completa/n el/los sentido/s (Brea, *op.cit.*, pp. 30). Según Brea, tanto con el carácter *escritural* del acto creador, como así también con su carácter *alegórico* como estructura dominante de la representación en las *artes visuales*, se constituyen en condiciones que conllevan este desplazamiento hacia las teorías de la recepción. Brea enlaza este carácter *escritural* y deslizatorio de los sentidos presente en “El proceso creativo” con el concepto de «*Escribismo iluminador*»²⁹⁸ o «*Nominalismo pictural*»²⁹⁹, desarrollado por Duchamp en la nota 185 de la *Caja Blanca*.³⁰⁰ Allí Duchamp postula la ruptura logocéntrica del lenguaje, concerniente a la disolución de la relación *significante-significado* (*cfr. infra*, 11.4.). Cuestión que conlleva, desde su carácter *escritural* un instrumento analítico demostrando la enunciación como un proceso vacío en sí mismo, que se define, se «*performa*» en su puesta en acto.³⁰¹ Desplegándose en el tiempo en tanto *acontecimiento* como pensamiento no representativo, inacabado, donde se confrontan múltiples escrituras, relecturas, traducciones de un *significante* a otro (Barthes, *sic.*).

²⁹⁷ En esta conferencia, Marcel Duchamp disertaba junto a Rudolph Arnheim y Gregory Bateson, cuestión que revela las implicancias epistemológicas de este postulado del «doble vínculo». Sobre todo, constituye –siguiendo la línea de Bateson– el germen del modelo comunicativo de la llamada Escuela de Palo Alto, centrada no sólo en el contenido del acto comunicativo, sino en el modo en que se produce el proceso de interacción entre los sujetos (Brea, *ibid.*).

²⁹⁸ *Scribisme illuminatoresque, «A`l infinitif»* (Duchamp en Brea, *op.cit.* pp. 26).

²⁹⁹ «Un sorte de *Nominalisme pictural*» (Duchamp en Brea, *ibid.*).

³⁰⁰ Brea enlaza el proceso creativo con el «*escribismo iluminador*» que describe Duchamp en la Nota 185 de la *Caja Blanca* (*cfr. infra*, V.11.4.).

³⁰¹ Ya que a partir de cada reinterpretación (sumado a la ruptura logocéntrica del lenguaje y de la unidad *significante-significado* unívoco-), se generan simultáneamente nuevos sistemas. En un mismo acto se estipulan las reglas y se atribuye/n *significado/s* por parte del/ los posible/s y potencial/es usuario/s. En ello consistiría el «*coeficiente artístico*» (Duchamp, *ibid.*; Brea, *op.cit.*, pp. 27-28).

A continuación, siguiendo los anclajes intertextuales y alegóricos de Bianchedi en la obra y en los postulados duchampianos ya desarrollados, confrontamos nuestro objeto analítico, *El Sr. Lafuente y sus solteras* de Bianchedi, intentando enlazar los tópicos ya expuestos en “El proceso creativo” con *El Gran Vidrio* -que recordemos- hemos tomado como modelo topográfico de esta investigación. Cuestión que nos permitirá inferir ciertos cruces entre ambos textos de Duchamp (*El Gran Vidrio* y “El proceso creativo”) y la obra de Bianchedi, ajustando hipótesis y formulando algunas conclusiones parciales que serán completadas al final de esta Tesis (cfr. *infra*, VI.14.).

9.3. Duchamp, “El proceso creativo” y *El Gran Vidrio* como modelo topográfico de la investigación del *Sr. Lafuente y sus solteras*, de Bianchedi

A fin de cuentas, el Vidrio no está hecho para que lo miren (con ojos estéticos).

Duchamp³⁰²

Recordemos en primer lugar algunos conceptos ya vertidos en capítulos anteriores, con relación a la topografía del *Gran Vidrio*. Tal y como fuera ya descrito, la mitad superior corresponde al territorio de la *Novia* y la mitad inferior al de los *solteros*. Este dominio a su vez, está compuesto por dos mecanismos superpuestos, a saber: la «*máquina solipsista*» y «el *aparato conjuntivo*» (Ramírez, *op.cit.*, pp. 78 y ss.), [cfr. *supra*, V.8.3.]. Recordemos además que es Duchamp quien emplea *Fuente* como dos *ready-made* en uno, según la doble posición, bien sea apoyado sobre una base se relaciona con el mecanismo de los *solteros* y colgado de la pared, con la esfera de la *Novia* (Ramírez, *op.cit.*, pp. 57 y ss.), [cfr. *supra*, V.5.1.]. Es más, el propio Duchamp -debajo del *ready-made Fuente* colgado en la pared-, se habría hecho un autorretrato transparente como *soltero* [Imagen 65], (cfr. *supra*, IV.5.2.).

Prosiguiendo con estas fugas de significancia, Bianchedi establece a través de un “*pun*” (o juego de palabras), juegos de deslizamiento del significante, que consisten

³⁰² Marcel Duchamp en una carta a Jean Suquet (Duchamp en Ramírez, *op.cit.*, pp. 73; Duchamp en Bianchedi, *op.cit.*, pp. 17).

en una cadena de sustituciones basadas en este sistema ya prediseñado por Duchamp. En el esquema inicial del *Gran Vidrio*, el panel superior, consagrado a la *Novia*, es sustituido en primer término por el propio Duchamp en la versión del *ready-made* colgado de *Fuente*. A su vez es reemplazada por Bianchedi por *El Sr. Lafuente*, como personificación del autor modélico. Mientras el panel inferior del *Vidrio*, consagrado a *los solteros*, será trocado por un conjunto de obras designado como *las solteras*. En el nivel de la *connotación*,³⁰³ ya hemos analizado en el caso de Bianchedi, cómo este trueque de roles posibilitaría cierta metonimia sustitutiva del artista empírico por el artista modélico (Eco, Charaudeau) y su *intentio auctoris* (Eco, *sic.*) en relación a la puesta en acto de la categoría de *muerte del autor* (Barthes, *ibid.*), [cfr. *supra*, IV.5.3.4]. En el caso de Duchamp, la articulación de mecanismos que interactúan en *El Gran Vidrio* aparece como una gran metáfora del proceso creativo, donde el artista -en tanto autor modélico- (como la figura de la *Novia*), posee vida propia, produce “la gasolina amorosa,” es capaz de concretar ideaciones, vive en el terreno de las *apariciones*, donde moldea la *apariencia* de *los solteros*. En el caso de Bianchedi *El Sr. Lafuente*, como autor modélico, reemplaza la figura de la *Novia* y a su vez personifica la tarea del artista. De modo similar a cómo *los solteros* son ideaciones de la *Novia*, son el sueño que ella sueña, son “las apariciones de las apariencias” (Duchamp, *ibid.*), las obras *solteras* establecen una relación de transferencia especular con su creador. Siguiendo la línea de la relación especular entre objeto artístico y sujeto creador, formulado por el psicoanálisis y la psicología social (Pichón-Rivière, 1972, pp. 9-27).³⁰⁴

³⁰³ En el sentido de Barthes.

³⁰⁴ En este sentido, podemos citar a Pichón-Rivière y la relación especular entre sujeto creador y objeto artístico, donde lo creativo, siguiendo la línea de lo *sinistro* en Freud, consiste en un proceso de elaboración del sentimiento de muerte y de locura. Cuestión que se produce a partir de la proyección y transferencia del artista-sujeto creador hacia sus propias obras, quien experimenta una ambivalencia frente al *objeto interno*, que provoca un deseo de destrucción (odio) y luego de reconstrucción (amor). Luego, los roles se invierten y esta actitud que va del yo (sujeto hacia el objeto) coexiste con otra que circula en el sentido contrario y que representa la inversión de estos aspectos sobre su propia persona. El sujeto creador es ahora auscultado por el objeto creado, completándose de este modo un proceso bifaz: “Como resultado de la *ambivalencia* del sujeto frente al objeto *interno* (o predominantemente interno y total), éste es parcialmente *odiado* (fantasía de destrucción) y parcialmente *amado* (fantasía de preservación, defensa de la contaminación, reparación), sin estar divididos en este momento ni el yo ni el objeto, pudiendo recurrir a la división como defensa contra una destrucción total. (...) La consecuencia inmediata de la ambivalencia y el proceso implicado en ella es la emergencia de *sentimientos inconscientes y culpabilidad y necesidad de castigo*. Esta actitud que va del yo (sujeto) hacia el objeto, coexiste con otra que circula en sentido contrario y que representa la inversión de estos aspectos por las proyecciones internas sobre el objeto de ese amor y ese odio. Aquí el yo del sujeto siente ahora que *él mismo*, en calidad de objeto del *otro* destruido (odiado y amado a la vez) está sometido al impacto de un *grave peligro* (retaliación), es decir, de ser odiado (destruido ahora como “el otro” por su propio objeto) y amado a

Continuando con la topografía del *Gran Vidrio* como metáfora del proceso creativo, retomemos -en los dominios de *los solteros*- la coexistencia de dos mecanismos: la «*máquina solipsista*» y «el *aparato conjuntivo*» (Ramírez, *sic.*). En la «*máquina solipsista*», las piezas se articulan en mecanismos que producen la excitación y eyaculación, en una metáfora de la masturbación masculina, onanismo deambulatorio, como un mecanismo sin fin. Por el contrario, el *aparato conjuntivo* de *los solteros* intenta por todos los medios, mecánicos, químicos, ópticos, alcanzar los dominios de la *Novia* (Duchamp, Notas, *ibid.*) [*cfr. supra*, IV.8.3]. Ahora bien, siguiendo la topografía del *Gran Vidrio* como modelo de esta investigación, como metáfora del proceso creativo y siguiendo la lógica de estos juegos de deslizamiento del significante/significado, podemos formular una hipótesis algo osada, en relación a nuestro *corpus*, ya definido como objeto analítico. Hasta aquí hemos clasificado las obras *solteras*, según sus funciones sean *narrativas* y/o *argumentativas*. Narrativas, en el sentido que relatan hechos de la historia fáctica de las artes visuales, de la historia socio-cultural moderna y contemporánea e incluso de la biografía de los artistas. Y otras series de obras, que hemos catalogado como *argumentativas*, donde además de los relatos y las fábulas del cuadro (Menna, *sic.*), las obras de Bianchedi, como así también sus intertextos, interrogan y/o cuestionan la institución arte y al propio subsistema artístico, en su estadio actual de autocrítica.³⁰⁵ Pues bien, podríamos establecer ciertas relaciones entre las series con función narrativa y la «*máquina solipsista*» y las series con función argumentativa y el «*aparato conjuntivo*» de los *solteros*. Donde, naturalmente, inscribimos las obras de Bianchedi, cuya red intertextual y alegórica está entramada con la obra de Marcel Duchamp.

la vez en la misma proporción en que el mismo inconsciente fantaseó tal destrucción dirigida al objeto.” Pichón Rivière, Enrique: “*Comentario final al libro de Franco Di Segni hacia la pintura*” en *El proceso creador. Del psicoanálisis a la psicología social (III)*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, pp. 9-27.

³⁰⁵ Hacemos la salvedad de que toda la obra de Bianchedi, *argumentativa* y aún la *narrativa*, presenta cierta fricción en sus superficies significantes entre presentación y representación, elementos metafóricos y metonímicos, temas y motivos tanto de la fábula del cuadro, como de la pintura en sí misma.

<i>El Gran Vidrio</i> (Duchamp).	<i>El Sr. Lafuente y sus solteras</i> (Bianchedi).	<i>El Gran Vidrio</i> como modelo topográfico de la investigación en cruce con “El proceso creativo”.
<i>Novia</i>	<i>El Sr. Lafuente</i>	Bianchedi: autor empírico <i>El Sr. Lafuente</i> : autor modélico
<i>Solteros</i> -« <i>máquina solipsista</i> » -« <i>aparato conjuntivo</i> »	<i>Obras solteras</i>	<i>solteras</i> -series con función narrativa -series con función argumentativa

Cuadro Nº 12: El proceso creativo y *El Gran Vidrio* (Duchamp) como modelo topográfico de la investigación del *Sr. Lafuente y sus solteras* (Bianchedi).

Ahora bien, ¿cómo fundamentamos metodológicamente esta hipótesis y sustentamos este juego deslizatorio de los significantes, basado en metonimias sustitutivas? Cabe señalar que todas las obras son ideaciones del autor modélico y producen esta relación especular con su creador (Pichón Rivière, *ibid.*). Además, todas las obras de Bianchedi, en mayor o menor medida, están construidas en base a esta idea de muerte de autor en el sentido sociolingüístico del término (Barthes, Foucault), [*cfr. supra*, IV.5.]. Sin embargo, las obras *solteras* con *función narrativa* podrían equipararse al mecanismo de la «*máquina solipsista*» de los *solteros*, en cuanto son ideaciones del autor modélico, en este caso del *Sr. Lafuente*, que sustituye el lugar de la *Novia*. Una vez materializadas, deambulan de modo onanista en un mecanismo sin fin y no pretenden retornar a la esfera de la *Novia*, por ende, a los dominios del autor modélico. Vale decir, son obras cuya finalidad no conlleva a plantear problemáticas al subsistema artístico o convertirse en una reflexión metasemiótica del arte. Por el contrario, en ese sentido, podríamos homologar las obras *solteras* con *función argumentativa* con el «*aparato conjuntivo*», por esta finalidad metacrítica, que plantea interrogantes, críticas y cuestionamientos al subsistema artístico, al funcionamiento del “circuito del significar o mundo interno”, y/o al “circuito del hacer o mundo externo” (Charaudeau, *sic.*). O bien reflexionar sobre algunas cuestiones del estado actual del arte postaurático -y periférico-.

Con respecto a las obras de Bianchedi analizadas hasta ahora -que tienen su anclaje intertextual, dialógico y alegórico en la obra de Duchamp-, consideramos que éstas cumplen una *función argumentativa*. Nos referimos a obras como *El Sr.*

Lafuente (cuyo intertexto es *Fuente*), *Nostalgia sobre Marcel D.* (cuyo intertexto es *Étant Donnés*) y a *Schöne Augen* -*Lindos ojos*-. Las dos primeras, son argumentativas en tanto plasman poéticamente cuestiones del estado actual del subsistema artístico en la era postaurática. *El Sr. Lafuente* versa sobre la institucionalización de la vanguardia histórica, mientras *Nostalgia sobre Marcel D.* apunta en clave irónica -entre otras cuestiones- al proceso de semiosis infinita. Y además -basada en la biografía de Duchamp mientras realizaba *Étant Donnés*- a las estrategias de artista, su aparente retiro de la actividad creadora y al artista como sujeto que “determina las condiciones”, que hacen posible la continuidad de la existencia de la obra (cfr. *supra*, IV.5.1.). Mientras *Schöne Augen* -*Lindos ojos*-, obra alegórica por antonomasia, menciona -irónicamente- la cuestión del predominio de la idea en la pintura, sobreponiéndose a las cualidades sensibles del género (cfr. *supra*, IV.7.). Y en este sentido, esta obra se emparenta con las isotopías del *Gran Vidrio*, ya ampliamente estudiadas (cfr. *supra*, IV.8. y 9.1.). Estas obras son argumentativas además, porque tejen un entramado de intertextualidad difusa a través de sustituciones metonímicas donde el *Sr. Lafuente* ocupa el lugar de *la Novia* y *las solteras* el lugar de *los solteros*. Y el vidrio, soporte translúcido, es empleado como metáfora del proceso creativo y su vínculo indisoluble con la fuerza del Eros (Freud en Schwarz, *op.cit.* pp.91.), [cfr. *supra*. IV.8 y 9.1.]. Continuando en esta dirección, examinamos el resto de la obra de Bianchedi en su potencial *alegórico* como estructura arbórea, ramificada o más precisamente, como auténtica “selva de signos.”³⁰⁶ Para ello, además del modelo de análisis propuesto siguiendo la topografía del *Gran Vidrio* en cruce con “El proceso creativo” de Duchamp, sumamos los aportes epistemológico-metodológicos (Brea; Buchloh) sobre la clasificación de diversas estrategias alegóricas en el arte contemporáneo (cfr. *supra*, II.3.4.), completando de este modo la configuración de nuestro objeto analítico.

Cabe entonces, una vez hechas estas observaciones sobre las relaciones intertextuales, dialógicas y alegóricas entre Bianchedi y Duchamp, analizar el resto de obras y autores citados. Luego de estudiar cada serie, hemos decidido analizar con detenimiento sólo algunas de ellas y dentro de éstas escogemos sólo ciertos

³⁰⁶ En el sentido que lo entiende Benjamín.

casos particulares que nos permiten ejemplificar de manera más precisa, las funciones narrativas y argumentativas respectivamente. Como así también seleccionamos determinadas obras que nos permiten graficar cuestiones relacionadas con cadenas dialógicas de problemáticas teóricas particulares, como por ejemplo el inicio de la descomposición de unidades mínimas del lenguaje en el simbolismo de Rimbaud, la ruptura logocéntrica del lenguaje de Duchamp y las reappropriaciones que Bianchedi hace de ambos procesos (*cfr. infra*, V.11.4.). Si bien este criterio de tomar casos ejemplares para cada una de las series analizadas, lo hemos aplicado en general a todo al *corpus* y a lo largo de la investigación, en algunos casos hemos considerado necesario tomar la totalidad de las obras de una serie, tal como acontece en *Castillo Immendorf 1945* (Bianchedi, 1989-2004), [*cfr. infra*, V.10.]. Esto a los fines de relevar los elementos iconológicos-iconográficos en la relación expresión-contenido, donde Bianchedi establece una modalidad de intertextualidad difusa, haciendo referencia al estilema del pintor Gustav Klimt y al destino de un conjunto de sus obras durante la Segunda Guerra Mundial. Estableciendo de este modo conexiones pero también distinciones entre la teoría y la historia fáctica de las artes visuales, en relación con la historia sociopolítica de la modernidad y la contemporaneidad. Por otra parte, el resto de los capítulos está organizado en base al análisis de la obra de Bianchedi en relación con sus anclajes intertextuales, alegóricos y dialógicos con obras de otros autores, tales como Arthur Rimbaud (*cfr. infra*, V.11.), Ludwig Wittgenstein (*cfr. infra*, V.12.) y Joseph Beuys (*cfr. infra*, V.13.), entre otros. Partiendo siempre de pinturas de Bianchedi que plasman juegos de transposiciones en intersticios de transtextualidad directa, para dirigirnos luego a otro tipo de relaciones, más amplias e imprecisas, en espacios de transtextualidad difusa.

A continuación, analizamos entonces el resto de las obras *solteras*, dilucidando cómo operan en relación a esta red ya expuesta de relaciones interdiscursivas. Cuestión que nos permitirá -en primer término- estudiar cada caso en profundidad, para luego arribar al bosquejo de algunas conclusiones sobre las características, los procedimientos y las estrategias intertextuales, alegóricas y/o dialógicas, que definen la poética de este autor (*cfr. infra*, VI.14.).

V

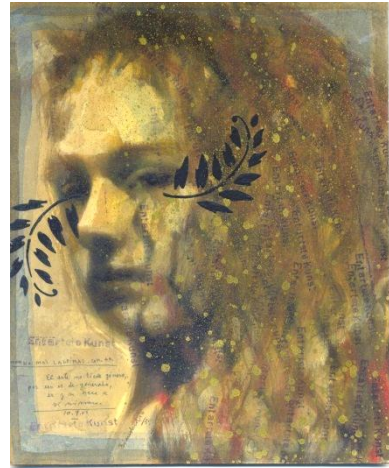
Análisis de las *solteras* de Bianchedi en su doble dimensión intertextual y alegórica

a. Series pictóricas con función narrativa

10. LAS OBRAS DE KLIMT EN LA SERIE CASTILLO IMMENDORF 1945, DE BIANCHEDI (1993-2005)



[Imagen 35] *El castillo Immendorf 1945*,
Bianchedi (2003).
Óleo sobre tabla.



[Imagen 36] *Entartete Kunst* (arte
degenerado), Bianchedi (2004).



[Imagen 120] *Judith con la cabeza de
Holofernes*
Klimt (1901). Belvedere, Viena.

10.1. Introducción. La situación socio-política circa 1945

Escogemos dentro de las series de obras delimitadas por el autor a *Castillo Immendorf* por entender que se trata de la más significativa de ellas, cuya función hemos designado como “narrativa” (*cfr. supra*, III.4.2.5.VIII.). Ésta serie se refiere precisamente al relato de contenidos y hechos pertenecientes a la historia del arte y de la política de la cultura moderna. Históricamente datada, la serie *Castillo Immendorf, 1945*, tal como su título lo anuncia, está fechada cronológicamente en 1945, año en que concluye la Segunda Guerra Mundial.

Otra serie de Bianchedi con función narrativa, como por ejemplo *Un fantasma recorre Europa* -tal y como fuese ya descrito-, consiste en una remisión transtextual de las frases inaugurales del *Manifiesto comunista* escrito por Marx y Engels. A partir de dicho manifiesto, los ideales del marxismo se expandirán por Europa y será en 1917 cuando se instale en el poder el sistema socialista, de la mano de Lenin y Trotsky, liderando la revolución bolchevique en Rusia.

Por otra parte, la serie de Bianchedi titulada *La noche de los cristales, 1938* (Bianchedi, 1993-2003) -según lo ya descrito- se refiere al momento de inflexión histórica, entre los procesos socio-políticos de las décadas del 20' y 30' y “*la antesala del infierno*” (Kapszuck, *ibid.*). Luego se desencadena la Segunda Guerra Mundial, que trajo como consecuencia la instalación del nazismo en el poder y el Holocausto judío, exterminio organizado de millones de vidas. Esta serie se desarrolla en el plano del contenido hacia fines de la Segunda Guerra Mundial, cuando la derrota de Alemania ya es inminente y acontecen trágicos desenlaces, con relación a una pinacoteca trasladada para su preservación en el *Castillo Immendorf*, en 1945. Estamos en las postrimerías del desastre, donde, según Bianchedi, el hombre ha demostrado que desconoce la noción antropológica del bien. Visiones aterradoras que surgen ante la mirada de la barbarie, una crisis profunda deviene después del Holocausto. Hace desconfiar enormemente de los presupuestos de la modernidad y de la función del arte en la historia de la humanidad de aquí en adelante. Surge entonces el escrito de Adorno. “¿Es posible

configurar después de Auschwitz?”³⁰⁷, de la que Bianchedi se hace eco. Aquí surge esta pequeña-gran historia, que afecta a la existencia misma de un conjunto invaluable de pinturas. Historia contada, en una versión corregida, revisada y actualizada, a través de esta serie de pinturas de Bianchedi.

10.1.2. Inter/transtextualidad de la obra de Klimt en la Serie *Castillo Immendorf*, 1945 de Bianchedi

10.1.2.1. Serie *Castillo Immendorf*, 1945 (Bianchedi, 1993-2005).

Sus superficies significantes y sus contenidos

La serie *Castillo Immendorf*, 1945, consiste en “una pequeña obra de cámara, una serie de pequeñas tablas sin discriminación de cantidad” (Bianchedi, *op.cit.*, pp. 27).³⁰⁸ Esta serie está conformada en nuestro *corpus* por doce pinturas. Integran esta serie las obras: pintura “Cabeza de serie, *Castillo Immendorf*” (Bianchedi, 2005, pp. 49) [Imagen 35] y *Entartete Kunst*, (*arte degenerado*) (Bianchedi, 2005)³⁰⁹ [Imagen 36]. Además, como ya mencionáramos anteriormente nos hemos permitido numerar el resto de las obras sin título de esta serie, tomando como referencia algunas frases escritas desplegadas en sus superficies significantes. Consideramos para cada obra una frase específica y decidimos agregarla a modo de subtítulo, completando de este modo su paratexto.³¹⁰ Cuestión que nos resulta de utilidad en la identificación y clasificación de nuestro *corpus*.³¹¹ Cada pintura muestra a una

³⁰⁷ Bianchedi (2001) “¿Es posible configurar después de Auschwitz?”.

³⁰⁸ 6.8.03 Pequeña ‘obra de cámara’: “El Castillo Immendorf, 1945” (Bianchedi, 2004, pp. 27). Cfr. además las anotaciones del 22.8.03 “Cabezas de series:

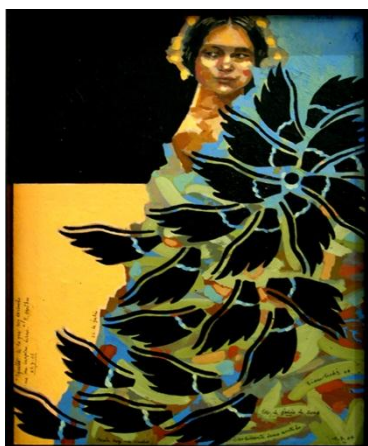
1. naturaleza reducida a figura-fondo, sin pasos intermedios.
2. portadas de libros que vaya leyendo durante la producción de la exposición del 21.5.2004.
3. castillo immendorf, 1945.
4. vistas de objetos ‘indiferentes’ invertidos (ejemplo: ventana “realista” que se abre al revés).
5. carteles: la palabra como “objeto pictórico”. las “pinturas religiosas”, pinturas con movimiento.

³⁰⁹ 2.10.01 “Entartete Kunst”: una serie de pequeñas tablas, sin discriminación de cantidad: una cantidad no-específica. /Pintar en secreto. /Decir que “no pinto” (Bianchedi, *op.cit.* [2005], pp. 20).

³¹⁰ Agregamos las frases escritas de cada obra -entre paréntesis-, cuestión que facilita su registro y clasificación. Esta operación no se repite en la totalidad de obras sin título, ya que algunas están plagadas de textos, mientras otras obras presentan superficies significantes constituidas sólo por imágenes.

³¹¹ Las obras de Bianchedi que integran esta serie son las siguientes: *Sin título N° 4 (Immendorf)* [Imagen 37]; *Sin título N° 5 (Aquello de lo que soy excedido)* [Imagen 38]; *Sin título N° 6* [Imagen 39]; *Sin título N° 7 (Acecha la muerte)*, (2005) [Imagen 40]; *Sin título N° 8 (El FUEGO, La ley del*

mujer, algunas de cuerpo entero, totalmente desnudas y con exóticos tocados, tal es el caso de la obra *Sin título N° 6* [Imagen 39]. Mientras otra pintura, *Sin título N° 5*, “*Aquello de lo que soy excedido*” [Imagen 38], divide el espacio plástico entre presentación y representación, en un plano negro hacia arriba a la izquierda. A la derecha la representación mimética del rostro de una mujer, cuyo “vestido” está hecho de pinceladas medianas de colores diferenciables entre sí. Dichas pinceladas de color así dispuestas componen una superficie que genera espacio y profundidad. Desde abajo a la izquierda hacia arriba a la derecha del campo pictórico podemos identificar una diagonal, compuesta por elementos ornamentales, también pintada en negro, que semejan hojas. En este caso como en otros, conviven elementos metafórico-miméticos, tales como el rostro y la fisonomía de cada mujer representada, con elementos presentativos ornamentales-decorativos. Además, los procedimientos técnicos e icónicos de la forma y del color presentan tratamientos diversos. Fondos planos conviven con modelados y modulados. Mímesis y abstracción. Superficies de tramas por pinceladas y grandes planos plenos.



[Imagen 38] *Sin título N° 5*
(*Aquello de lo que soy excedido*),
Bianchedi (2004). Óleo sobre
tabla.



[Imagen 39] *Sin título N° 6*,
Bianchedi (2004).
Óleo sobre tabla.

O bien las pinturas representan sólo retratos de mujeres con fondos traslúcidos a donde se abren las figuras, generando pasajes entre elementos metafóricos-representativos: como rostros, gestos, tocados, ropajes -o su ausencia-, con otros

amor) (2005) [Imagen 41]; *Sin título N° 9* [Imagen 42]; *Hojas N°1* [Imagen 43]; *Hojas N° 2* [Imagen 44]; *Hojas N° 3 (PINTURA, NO ENTRAR)* [Imagen 45] y *Hojas N° 4* [Imagen 46].

componentes puramente metonímicos-presentativos, tales como planos de color, manchas y escasos elementos ornamentales-decorativos, que evocan el idiolecto de Klimt. Algunos de estos componentes decorativos presentan un grado de iconicidad intermedia, por ejemplo formas ornamentales, que a la vez representan muy sintéticamente, casi como un ícono, hojas vegetales. O pinceladas bien definidas componen una especie de trama, que sugiere un vestido, un fondo; tal como ocurre en el vestido de la mujer de la imagen *Sin título N° 5 (Aquello de lo que soy excedido)* [Imagen 38].

Otras pinturas, menos definidas, más imprecisas, combinan la representación metafórica de los rostros con simples manchas de color. Huellas de gestos, que generan fondos y envuelven la figura en enigmáticas atmósferas. Para completar esta fricción de tratamientos plásticos, presentes en las superficies significantes de estas pinturas, Bianchedi agrega el elemento escritural. Todas las pinturas tienen inscripciones, que aluden al tema de la serie *Castillo Immendorf (1945)*. En algunas de ellas, las frases están escritas en los bordes y sus textos son -al menos en parte- identificables, como por ejemplo, “*Aquello de lo que soy excedido*”, reza la pintura *Sin título N° 5* [Imagen 38], mientras que en otras obras, el elemento escritural satura el campo pictórico y adquiere un protagonismo equiparable al lenguaje visual. Además, el componente escritural adquiere importancia por la contundencia de los contenidos allí enunciados y la fuga de significancias que provoca, tal es el caso de la pintura *Sin título N° 7 (Acecha la muerte)* [Imagen 40].



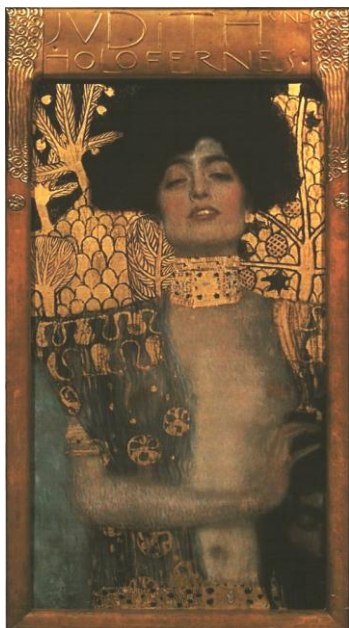
[Imagen 40] *Sin título N° 7 (Acecha la muerte)*, Bianchedi (2005).
Óleo sobre tabla.



[Imagen 41] *Sin título N° 8 (El FUEGO, La ley del amor)*, Bianchedi (2005). Óleo
sobre tabla

En cuanto el empleo del color, en algunos casos se establece un contrapunto entre el elemento escritural, los contenidos de las frases, sus fugas de significancia y los colores allí empleados. Tal es el caso de la *pintura Sin título Nº 8 (El FUEGO, La ley del amor)* [Imagen 41]. Aquí nuevamente el rostro de una joven sensual en tres cuartos perfil, de labios carnosos, cabello recogido mira al espectador. A la representación metafórica de una mujer, de mirada seductora e inquisitiva, se superponen pinceladas de color “azul Francia” (cuya temperatura es fría). La imagen mimética parece envuelta en trazos de color, azul muy vibrante, que se hacen más cargados y densos hacia arriba. Dichos trazos, actuarían en la composición general del campo pictórico como tímbricos, generando puntos focales de atención por saturación del color. Mientras hacia abajo a la izquierda del campo pictórico, las pinceladas se hacen más traslúcidas, desvaneciéndose. En la parte inferior derecha del campo pictórico Bianchedi escribe las siguientes frases: “*EL FUEGO// La luz del amor// A la sombra de un fantasma // Castillo Immendorf*”. Cotejamos entonces cómo se produce un contrapunto entre el frío color “azul Francia”, como parte de la superficie significativa de la obra y como contenido de la pintura, (velando en parte la representación metafórica de la mujer); con el contenido del enunciado de la escritura: “*EL FUEGO// La luz del amor*”. Aquí se entremezcla el fuego, haciendo referencia al hecho histórico (de la quema de obras de arte por parte de los nazis en el Castillo Immendorf), con “*EL FUEGO*” como símbolo “del amor” y la pasión. Este contrapunto se exagera con otras frases, por ejemplo “*labios con helado*” [Imagen 41], que incrementa cierto dejo de ironía, plasmado de manera predominante a través del elemento escritural.

Aparece además la imagen de mujer caracterizada como espectro, recuerdo, aparición, evocando cierto aspecto fantasmagórico de las mismas. Aspectos plasmados en la obra de Bianchedi a través de sus representaciones etéreas, acentuado por las aserciones textuales: “*A la sombra de un fantasma*”. Esta constituiría otra reseña transtextual a la pintura de Gustav Klimt, ya que en su obra la representación de la mujer a través del cuerpo femenino en poses eróticas, o con gestos de éxtasis al borde del orgasmo, presuponen una imagen de mujer que se convierte en obsesión y también en amenaza constante y recurrente en su iconografía. Tal es el caso de *Judith y Holofernes* [Imagen 120].



[Imagen 120] *Judith con la cabeza de Holofernes*, Klimt (1901). Belvedere, Viena.



[Imagen 45] *Hojas Nº 3 (PINTURA, NO ENTRAR)*, Bianchedi (2005). Óleo sobre tabla.

Ahora prosigamos con el elemento escritural en la pintura de Bianchedi. En algunas pinturas los textos están escritos a pincel, con color y ocupan una superficie importante en el campo pictórico, tal es el caso de la pintura *Hojas Nº 3 (PINTURA, NO ENTRAR)* [Imagen 45]. En esta obra abunda el componente escritural. El texto está literalmente pintado por Bianchedi con un color rojo desaturado, más bien aguado y traslúcido que se integra -por proximidad cromática y gama de color- a la representación metafórica del rostro de la muchacha. La toma no es lo suficientemente nítida, sin embargo deja ver cómo la escritura -la palabra- adquiere valor plástico y se convierte en un componente protagónico de la escena. El color juega de manera armónica, no por contraste como en el caso anterior. Por el contrario, en este caso conviven en una delgada pero sólida línea de equilibrio elementos metafóricos-representativos, tales como el rostro de la muchacha, con elementos puramente decorativos y ornamentales, como el empleo estas hojas hechas con plantillas, además del elemento escritural ya mencionado. Ahora nos detenemos nuevamente para destacar cómo Bianchedi cita otra característica propia de Klimt que consiste en la mixtura de elementos metafóricos-representativos con elementos metonímicos y puramente ornamentales, tema que trataremos luego de concluir con el análisis del componente escritural en la obra *Hojas Nº 3 (PINTURA, NO ENTRAR)* [Imagen 45]. La frase es significativa, ya que advierte sobre los

peligros de la pintura. Algo más que “pintura fresca”, la pintura como género en sí no es inocua: produce efectos de sentido y modelos de mundo. Tanto los factores metafóricos-representativos del cuerpo y rostro femenino, con otros metonímicos-decorativos-ornamentales, pertenecientes al lenguaje visual se articulan con la escritura de la palabra como en un palimpsesto. La estetización de la palabra como imagen está dada por el tamaño de las letras, el color amalgamado con la representación mimética, la densidad que ocupa y aporta al campo pictórico; la escritura ya en esta obra no consiste en una mera inscripción en los bordes o es apenas perceptible, sino que verdaderamente se produce aquí, en términos de Brea, *una estrategia alegórica de yuxtaposición por montaje escritural*, donde conviven lenguajes icónicos con lingüísticos, bajo la forma de pintura escritural.³¹²

Seguidamente nos ocupamos de este asunto de la relación dual, tal y como fuese ya descrito, entre lo metafórico-representativo y lo ornamental-metonímico. Específicamente observamos cómo Bianchedi se reapropia de esta tensión dicotómica, característica y tan cara a la obra de Klimt. La remisión inter/transtextual del elemento decorativo de Klimt, se produce en la obra de Bianchedi a través del empleo de hojas de forma decorativa, como así también por el uso del dorado. En cuanto al empleo de las hojas, en algunos casos, tales como *Entartete Kunst* [Imagen 36] y más específicamente las obras tituladas *Hojas N° 1* [Imagen 43]; *N° 2* [Imagen 44]; *N° 3* [Imagen 45] y *N° 4* [Imagen 46] se constituyen en remisiones intertextuales a este elemento iconológico (en tanto hipertexto), propio del *Jugendstil* y del *Art Nouveau*. Baste sólo con pensar en la cúpula de laureles dorados sobre el edificio de la *Secession*, diseñado por el arquitecto Joseph Maria Olbrich (1897-1898) en Viena. La remisión de Bianchedi parece no aludir específicamente a los laureles, ya que sus “hojas” presentan otra morfología.³¹³ Obsérvese este mismo elemento en las pintura recientemente descriptas, tales como *Hojas N° 3 (PINTURA, NO ENTRAR)*, [Imagen 45], como así también en la obra *Sin título N° 5 (Aquello de lo que soy excedido)* [Imagen 38].

³¹² Cfr. las estrategias alegóricas de yuxtaposición, Brea (*op.cit.*, pp. 49 y ss.) [cfr. *supra*, II.3.4.].

³¹³ Aunque si se basa en este elemento ornamental con larga tradición en la pintura europea, especialmente hacia fines del siglo XIX.



[Imagen 43] *Sin título, Hojas Nº 1* (Bianchedi, 2004). Óleo sobre tabla.



[Imagen 44] *Sin título, Hojas Nº 2* (Bianchedi, 2004). Óleo Sobre tabla.



[Imagen 46] *Sin título, Hojas Nº 4* Bianchedi, (2004). Óleo sobre tabla.

Continuemos ahora con la relación dicotómica sobre cierto tipo de imagen en la pintura, donde convergen diversos procedimientos enunciativos. De hecho, la coexistencia de elementos metafóricos con otros decorativos-ornamentales a través del uso de láminas de oro, es otra característica del estilo (del estilema) de Klimt.³¹⁴ Pero, ¿con qué estrategias y procedimientos Bianchedi se apropia de este otro elemento característico de Klimt, que es el uso del dorado? Si bien podemos establecer luego las diferencias entre ambos autores, en el caso de Bianchedi oscila en emplear el dorado como una lluvia, “un polvo de estrellas” que se mixtura y se integra con la pintura, tal y como acontece en la obra *Acecha la muerte* [Imagen 40], a un uso modo más grotesco y obvio, como en la pintura *Sin título Nº 9* [Imagen 42]. Aquí el dorado es empleado en óvalos con centros azules, que se despegan totalmente de la representación del retrato del fondo. Este retrato connota una alta carga expresiva de contenido erótico: boca carnosa, cabellos mojados sobre el rostro y una figura desdibujada en un fondo de valor oscuro.

³¹⁴ Cuando analicemos Klimt veremos cómo esta noción del uso del dorado como mero elemento decorativo puede complejizarse, a partir de elementos simbólicos y de la tradición de la pintura neoclásica europea, bizantina y egipcia. Cfr. Thomas Crow (2002, pp. 125-133).



[Imagen 42] *Sin título Nº 9* (detalle)
Bianchedi (2004). Óleo sobre tabla.

Si en el primer caso el dorado está integrado a la pintura y se torna casi imperceptible, en la pintura *Sin título Nº 9* [Imagen 42], el uso del dorado por parte de Bianchedi se halla completamente sectorizado. Remite a una iconología psicodélica de los 70' y también a algunos elementos de índole *kitsch*. En esta segunda pintura, los óvalos dorados con centro azul proponen una horadación y un conflicto entre representación y presentación en una misma superficie significativa, cuestión que refracta cierta fricción en su coexistencia en el campo pictórico. Dejando traslucir cierta estrategia alegórica de yuxtaposición (Brea, Buchloh, Foster), que aporta a la obra su inorganicidad.³¹⁵ Con relación a las isotopías y el uso del dorado, Bianchedi advierte, siguiendo a Klimt, que este dorado no es el del esplendor, sino el de la decadencia.

10.1.2.2. Géneros híbridos, pintura y sexualidad

Hay un aspecto que deviene de observar atentamente las pinturas de Bianchedi, una especie de ambigüedad en los rostros. De hecho advertimos, por un lado gestos sugerentes de éxtasis, casi al borde del orgasmo, que evocan a pinturas de Klimt como *Judith Holofernes* (Klimt, 1901) [Imagen 120] En esta pintura están plasmadas dos ideas. En sus superficies significantes, el concepto de *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) disuelve los límites entre arte y orfebrería, devolviendo a la pintura el *status* de objeto ritual en un culto moderno de la subjetividad. En relación a sus isotopías o

³¹⁵En el sentido que lo entiende Bürger.

nivel del contenido, esta pintura trata sobre el conflicto entre compulsiones eróticas y agresivas (Crow, *ibid.*), además de relacionarse, según Freud, con el complejo de castración.

Sin embargo, aparecen en estos rostros de Bianchedi rasgos equívocos, como masculinos o bien hermafroditas. Esta fisonomía de tipo andrógina la constatamos de manera más evidente en algunas pinturas tales como *Entartete Kunst (arte degenerado)* [Imagen 36], *Sin título N° 6* [Imagen 39], *Hojas N° 4* [Imagen 46]. La identidad de estos rostros aparece, en alguna medida, como ambivalente, ya que connotan algo familiar y a la vez extraño, como un aspecto siniestro en el sentido freudiano del término;³¹⁶ cuestión que nos lleva a preguntarnos por el género y la sexualidad de los personajes representados. Efectivamente, interrogado el artista Bianchedi sobre el tema, admite que ha tomado por intertexto fotos de travestis neoyorquinos de la década del 70' para diseñar esta serie. Vale decir, que cualquier sujeto que se haya erotizado con estas imágenes (en principio de sexo masculino, pero también femenino), deberá replantearse seriamente sus fantasías eróticas, al corroborar que estas lindas y extrañas muchachitas se tratan en realidad, de fotografías tomadas de transexuales. El intertexto se refiere a la cronotopía de fines de los años 60' y los 70', cuando la posmodernidad trajo aparejado el derecho por las minorías étnicas, religiosas y sexuales. También Crow (2002) asocia la recuperación de ciertos aspectos de Klimt (que en su caso son analizados en la obra de de Ross Bleckner), estableciendo ciertas analogías entre finales del siglo XIX y siglo XX. En este último siglo, la aparición del S.I.D.A., la muerte de homosexuales, pensemos sólo a modo de ejemplo en la vida y obra de Félix González Torres, genera, según Crow, una situación similar a la que acaecía a finales del siglo XIX, cuando no había antibióticos, todavía el asesinato en masa de la guerra civil estaba fresco y se temía por la fragilidad de la existencia (Crow, *op.cit.*, pp. 132). Con esta operación de transtextualidad empleando fotografías de transexuales, Bianchedi busca producir cierto shock, o al menos cierto desconcierto en el espectador. No sin ironía, provoca adrede mensajes ambiguos, ocultos, donde el espectador debe replantearse -desde una pintura en apariencia inofensiva y de algún modo convencional-, sobre sus creencias y modelos de género y sobre su propia sexualidad, como configurante de su propia subjetividad.

³¹⁶ Nos referimos al concepto de lo *sublime-siniestro* freudiano.

10.1.2.3. Castillo Immendorf y las huellas del incendio en la obra de Bianchedi

Bianchedi realiza la serie de pinturas “*Castillo Immendorf, 1945*”, cuyo intertexto remite por un lado en la forma y sustancia de la expresión y el contenido³¹⁷ a las pinturas de Gustav Klimt; citando varias de sus características formales y estilísticas ya enunciadas, tales como el empleo de elementos metafórico-representativos: como la iconografía de la mujer fatal de finales del siglo XIX y principios del siglo XX; con metonímicos-ornamentales: el uso del dorado, el empleo de hojas decorativas, que caracterizan el ya descrito edificio de la *Secesión* vienesa. Por otra parte y con respecto al contenido del enunciado, Bianchedi alude al hecho histórico de la quema de obras de arte en el Castillo Immendorf, al norte de Viena en Austria, en 1945. Tanto la pintura cabeza de serie “*Castillo Immendorf, 1945*” [Imagen 35] como la pintura *Sin título N° 4* [Imagen 37] plasman en su superficie significativa marcas textuales icónicas que remiten a dicho incendio.



[Imagen 35] *El castillo Immendorf*
Bianchedi (2003). Óleo sobre tabla



[Imagen 37] *Sin título N° 4*
(*Immendorf*), Bianchedi (2004).
Óleo sobre tabla.

En la primera pintura, las marcas textuales se plasman a través de elementos ornamentales que semejan columnas de humo; mientras en la segunda, las llamas del fuego están sugeridas por manchas en negativo, de color naranja amarillento que contrastan con un fondo casi negro y componen una textura diagonal que envuelve la figura central. A continuación desarrollamos algunos aspectos referidos tanto a la pintura de Klimt, como a las circunstancias que llevaron a estas trece

³¹⁷ En el sentido que lo entiende Hjemlev.

obras a su fatídico destino, en el Castillo Immendorf, donde finalmente fueron incineradas.

10.2. Gustav Klimt y el Castillo Immendorf, 1945

Nos ubicamos cronológicamente hacia fines de la Segunda Guerra Mundial. Era el 7 de mayo del año 1945, los aliados habían ganado -extraoficialmente- la guerra; el tercer Reich estaba destruido. Ya el 29 de enero el Ejército Rojo liberaba los detenidos en los campos de concentración de Auschwitz y el 2 de mayo tomaba Berlín. El día 8 de mayo se declaraba oficialmente la victoria aliada en Europa, al ratificarse la rendición alemana en Berlín. Sin embargo, en esos días varios kilómetros hacia el sur de Austria, una unidad de la SS³¹⁸ llega al Castillo Immendorf. Era la última noche de la guerra, el ejército nazi estaba vencido, ya habían firmado su rendición y sus tropas debían retirarse a la mañana siguiente. El Castillo Immendorf era un lugar seguro y bello y de hecho las obras de Klimt habían sido en realidad allí trasladadas para evitar su deterioro, dado los constantes bombardeos de los aliados sobre la ciudad de Viena. Entonces los soldados entraron al castillo y vieron allí las pinturas de Gustav Klimt. Las versiones más ortodoxas cuentan que, al ver esas hermosas musas sensuales y pinturas de belleza extraordinaria, estos soldados nazis decidieron quemarlas, para que no cayeran -tal como ya había caído Berlín- en manos del Ejército Rojo.

Sin embargo, otras investigaciones más recientes, como la del crítico de arte inglés Jonathan Jones (2009) nos cuentan otra historia.³¹⁹ El arte sensual de Klimt, sus mujeres con gestos extáticos, su atmósfera onírica y el esplendor de sus ornamentos dorados, habría sido el telón de fondo para una noche de orgía y brutalidad. Según Jones, el informe policial de 1946 relata, que aquella noche del 7

³¹⁸ En septiembre de 1934 Hitler crea el ala militar del partido aprobando la formación de las SS *Verfügungstruppe* o SS-VT (*tropas de servicios especiales*), bajo sus órdenes directas. Pronto Hitler se decide a crear dos nuevos regimientos de las SS, el Germania y Deutschland, que junto con la ya creada Leibstandarte, constituyeron la semilla de las futuras *Waffen SS*. Se elige para comandar esta fuerza a Paul Hausser como general de brigada, quien introdujo las innovaciones en entrenamiento y equipo, fue el impulsor del uniforme mimetizado y supo inculcar a sus hombres muchas de las teorías nazis sobre la supremacía de los hombres arios y los “subhumanos”. La S.S. era conocida por la brutalidad de los homicidios en todas sus misiones.

³¹⁹ Jonathan Jones (2008) “Klimt’s dazzling demons”, Wednesday 7 May 2008, *The Guardian*, Article history of arts (“Los demonios deslumbrantes de Klimt”). Traducción de Fabiola de la Precilla y Ángela Leone.

de mayo “se celebraban orgías en todos los cuartos del castillo”, mientras las menadas y las musas de Klimt los observaban (Jones, *ibid.*). Nadie sabe precisar a ciencia cierta cómo fueron esas orgías, si las pinturas que representaban mujeres sensuales de Klimt fueron meros testigos mudos de un acto vandálico y brutal; o si fueron empleadas como imágenes estimulantes, a la manera de pornografía; o si además, fueron vejadas, como se puede humillar a mujeres de carne y hueso, despuntando así los últimos estertores del desenfreno que las guerras producen.

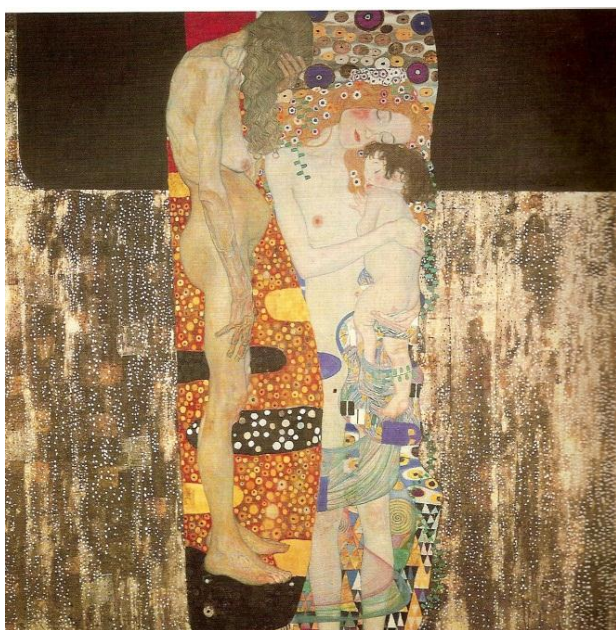
Siguiendo esta hipótesis de Jones, no se sabe si por ocultar los vestigios de aquel acto macabro, por el estado de las habitaciones pero también por las posibles marcas que pudieran dejar los soldados sobre las superficies significantes de las obras, o como el último acto de brutalidad, al día siguiente el Castillo Immendorf fue destruido. Los soldados de la S.S. dinamitaron sus cuatro torres, un hombre regresó y encendió una mecha, primero se incendió una torre y luego todas las demás; el fuego se propagó y ardió durante días (Jones, *ibid.*). En los informes que llegaron más tarde en el caos hacia el final de la guerra, ninguna pintura de Klimt había sobrevivido. Pero ¿qué sentido tendrá incinerar un puñado de pinturas, además de aquel histórico edificio, reproduciendo con estas obras las mismas acciones que con los sujetos de carne y hueso, tal como aconteció en el Holocausto? ¿Por qué ejercer violencia y exterminio sobre los productos culturales, como la quema de libros³²⁰ y más aún de pinturas, cuya condición genérica las hace únicas e irrepetibles, reduciéndolas a cenizas, borrándolas del decurso de la historia (de las artes visuales y de la cultura) y de las cuales sólo quedan registros fotográficos como testimonio de su existencia?

Antes de intentar responder a este interrogante, nos detendremos en las obras extintas de Klimt, cuyas características formales y sus circunstancias originarias de enunciación (de producción y circulación) conllevan una serie de factores históricos y políticos, que definen el desenlace de su fatídico destino.

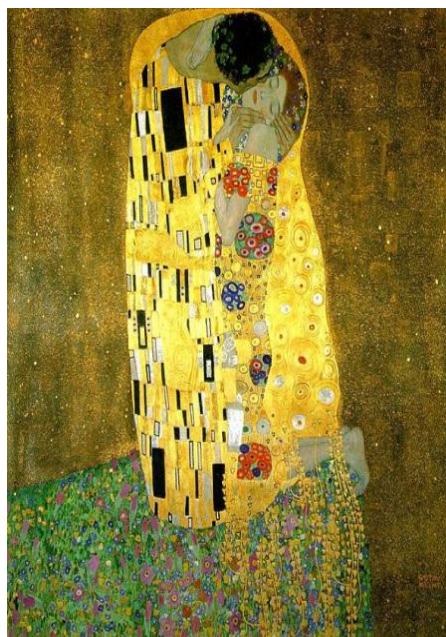
³²⁰ Esta ha sido para mí una pregunta que me he hecho desde niña, cuando teniendo ocho años y regresando de la escuela me encontré con una pira de libros quemándose en una hoguera en el patio de mi casa paterna-materna, mientras nos avisaban que un camión militar estaba llegando a nuestro domicilio. Desde entonces, constaté que los tiranos no sólo persiguen y exterminan sujetos, sino también libros, imágenes, pinturas, música. Estos “cuerpos del delito” ideológicos también pueden desaparecer. Sin saber muy bien por qué, intuí desde entonces que los productos culturales no son inocuos y que deberían ocultar algún extraño poder dentro de sí, por los cuales los tiranos consideraban, que debían ser exterminados.

10.2.1. Las pinturas de Klimt incineradas, ambivalencia y *sentido trágico*

A comienzos del siglo XX, en Viena se conforma una agrupación de artistas (que luego dará origen a un movimiento) llamada *Secesión vienesa*, cuyo líder fue el pintor Gustav Klimt. Esta agrupación realiza en 1902 la XIV Exposición de la *Secesión vienesa*, en el edificio especialmente proyectado por el arquitecto Joseph Hoffman. En esta ocasión exponen veintiún pintores; entre las obras expuestas se encuentra el *Friso Beethoven* de Klimt y la escultura de Beethoven realizadas por Max Klinger. Todas las obras allí expuestas apuntan al concepto de “*Gesamtkunstwerk*” u *obra de arte total* (Fiedl, 2006, pp. 96 y ss.). Otra figura importante -perteneciente a dicha agrupación- es la de Macintosh, quien influencia la pintura de Klimt. Consecuentemente la obra de Klimt presenta ciertas mutaciones: desde la pérdida de corporeidad del primer periodo, hasta diluirse luego en un juego de ritmos, líneas, arabescos, tonos y texturas. De este modo su *temática simbolista*, presente en obras como por ejemplo *Las tres edades de la mujer* (1905) [Imagen 121] y *El beso* (1907-1908) [Imagen 122], queda diluida en una *composición abstracta, compartimentada, decorativa y bidimensional, que favorece su condición de pintor muralista y su adecuación a la Wiener-Werkstätte, con obras como el mosaico del Palacio de Stoclet, La espera* (1906) [Gombrich, 1998, pp. 916].



[Imagen 121] *Las edades de la mujer*, Gustav Klimt (1905). Óleo sobre tela



[Imagen 122] *El beso*, Gustav Klimt (1907-1908). Óleo sobre lienzo.

La pintura de Klimt es extremadamente refinada, quintaesencia del decadentismo vienes,³²¹ con la exquisitez del dibujo y del lujo orientalizante. Esta elegancia, fastuosidad, el empleo de las láminas de oro y el juego de refracción de la luz, se remiten a una larga tradición en la pintura europea.³²² Lo cierto es que estos retratos cándidos e imbuidos en un mundo ornamental, dan paso a una pintura cada vez más atmosférica, más compleja, que se alza contra los paradigmas racionalistas de la época.

Entre 1906 y 1907 la Universidad de Viena y el Ministerio de Educación encargan a Klimt tres obras, que luego pasarán a conformar la colección Lederer y que finalmente serán quemadas en el Castillo Immendorf. Las tres obras encargadas a Klimt en esa oportunidad representaban a *La Filosofía* [Imagen 123], *La Medicina* [Imagen 124] y *La Jurisprudencia*. Estas representaciones consistían en alegorías (en el sentido clásico del término) sin embargo, ninguna encajaba con los modelos de ciencia preponderante en los ambientes académicos a comienzos del siglo XX. Por el contrario, las representaciones de Klimt recuperan la mitología griega,³²³ pero lo hacen desde la perspectiva de Nietzsche, evocando su *sentido trágico*; por ejemplo, *La filosofía* (Klimt, 1900-1907) [Imagen 123] consistía en un manifiesto pictórico explícito de la filosofía nietzscheana (Jones, *ibid.*). No están presentes en esta obra ni el dominio racional de la naturaleza -base sobre la cual el capitalismo, propulsado por la burguesía, promueve la idea de progreso-, ni el ideal de ciencia positivista, todos paradigmas que se promueven y se reproducen en el ambiente académico vienes. Algo similar acontece con *La Medicina*, donde Klimt no hizo el mínimo esfuerzo por representar la ciencia médica tal como se la imaginaban los

³²¹ El *Decadentismo vienes* consiste en una manifestación literaria integrada por tres grandes escritores de lengua alemana, Hugo von Hofmannstahl, Stefan George y Rainer Maria Rilke, que discrepa del otro gran movimiento de Alemania en ese tiempo, el *Naturalismo*, mostrando una mayor preocupación por el individuo y su mundo interior, por los impulsos individuales como reflejo de la pérdida de valores y de la crisis de identidad generalizada experimentada en la Viena de estos años, donde las convenciones resultan estériles. La conciencia de formar parte de una cultura a la vez exquisita y agonizante y la impotencia para superar los valores establecidos que han conducido a tal situación, es el *sentimiento trágico* dominante en los principales autores decadentistas (Rasch, 1986, pp. 58).

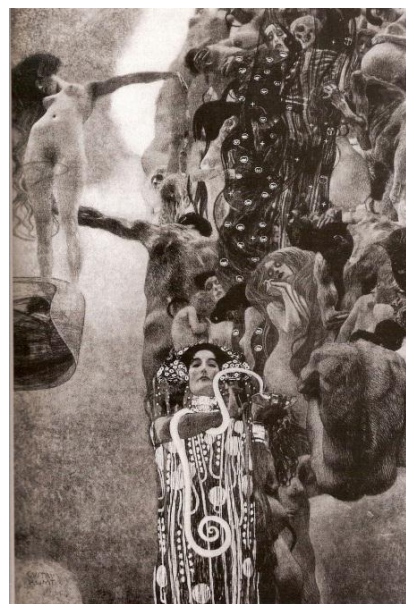
³²² La desmaterialización de cuerpos iluminados podemos encontrarla por ejemplo en el Neoclasicismo, específicamente en la pintura de Anne-Louis Girodet, *El sueño de Endimión* (1771). Como así también en la obra *Corral de locos*, de Francisco Goya (1793-1794), óleo realizada directamente sobre el metal (Crow, *op.cit.* pp. 125-129).

³²³ Cfr. el *sentido trágico* representado en las mencionadas obras de Klimt, con relación al particular enfoque sobre la mitología griega, desarrollado por Nietzsche en *El origen de la tragedia*, hacia 1871.

doctores,³²⁴ algo similar ocurre con *La Jurisprudencia* y el sentido de la justicia. Ante estas disidencias estéticas, pero también filosóficas e ideológicas, los profesores rechazaron estas obras, Klimt desistió del encargo y restituyó el dinero recibido. A partir de entonces se produce la ruptura definitiva de Klimt con la academia.



[Imagen 123] *La Filosofía*, Gustav Klimt (1900-1907). Óleo sobre lienzo.



[Imagen 124] *La Medicina*, Gustav Klimt (1900-1907). Óleo sobre lienzo.

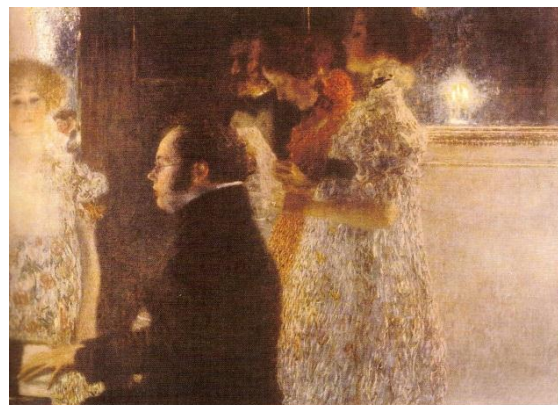
A partir de esta ruptura con la academia, el artista comienza a vivir de encargos, muchos provenientes de la comunidad judía adinerada.³²⁵ El hombre que vino a rescatar a Klimt, Augusto Lederer y su esposa Serena, eran judíos propietarios de una fábrica y ambos se transformaron en los principales comitentes de Klimt; además la familia Lederer coleccionaba obras de arte del Renacimiento. El matrimonio Lederer se hizo propietario de dos obras que refractan plenamente el pensamiento nietzscheano: *La Música II* [Imagen 125] y *Schubert al Piano* [Imagen 126]. Luego compraron su *Friso* (Jones, *ibid.*), pero en 1938, cuando los nazis invadieron Austria, la pinacoteca de Lederer es confiscada.

³²⁴ *La Medicina*, *Hygieia*, una transmutación de la serpiente en figura humana, ofrece a la serpiente el cuenco con el caudal del Leteo para que beba de su líquido primordial. Klimt anuncia con ello la unidad de la vida y muerte, la compenetración de energía vital instintiva y la composición individual (Gottfried Fliedl, *op.cit.*, pp. 81).

³²⁵ Cfr. por ejemplo el retrato que pinta Klimt de la hermana de Wittgenstein, obra titulada *Retrato de Margaret Stonborough Wittgenstein*, Klimt (1905), óleo sobre lienzo, 180 x 90 cm.



[Imagen 125] *La Música II*, Gustav Klimt, (1898)
Óleo sobre lienzo



[Imagen 126] *Schubert al Piano*
Gustav Klimt, (1899)
Óleo sobre lienzo

Sucede que el arte de Klimt está estrechamente ligado a la historia de la Viena hebrea, ya que la comunidad judía vienesa estaba constituida por una burguesía adinerada y culta.³²⁶ Hasta el advenimiento de Hitler, la comunidad hebrea de Alemania y Austria consolidaron una fuerte unión y se constituyeron en promotores de los procesos de modernización societal de las grandes urbes, Viena y Berlín, pero la invasión nazi lo destruye todo.³²⁷ Hacia 1945 los nazis han asesinado a más de cincuenta mil vieneses, por el sólo hecho de ser judíos.

10.3. *Entartete Kunst* (Arte degenerado). Saqueo y destrucción

“Dort wo man Bücher verbrennt, verbrennt man am Ende auch Mannchen.”

Heinrich Heine³²⁸

Hacia 1937 el Nacional Socialismo organizaba en Munich la exposición llamada *entartete Kunst* (Arte degenerado), donde se ridiculizaba las obras de los autores más representativos de la vanguardia histórica, tales como Kandinsky, Kirchner, Franz

³²⁶ Y también por una aristocracia -ya en decadencia en toda Europa-, pero que conserva su vasto capital cultural. Pensemos sólo a modo de ejemplo en el caso de Benjamin en Berlín.

³²⁷ El papel preponderante de la comunidad hebrea en la pintura de Klimt, se constata en *Judith y Holofernes* (1901), pintura que se refiere a una heroína judía, que hecha esposa por un guerrero, en su noche de bodas y luego del acto sexual por el cual es desflorada, pierde su virginidad. Judith le corta la cabeza a Holofernes y la muestra como trofeo en un gesto de éxtasis, que une el placer erótico con el del homicidio. Se superpone un motivo patriótico con uno sexual.

³²⁸ “Allí donde se queman libros, finalmente también se queman personas”, Heinrich Heine.

Mark, Chagall, Ernst, Klee, Munch, Nolde, *et. al.* [Imagen 127]. La muestra estaba constituida aproximadamente por cinco mil obras, pinturas, esculturas, expuestas de manera abarrotada en un pequeño espacio de exposición; además las obras vanguardistas eran acompañadas con textos que las ridiculizaban, tildándolas de “corruptas y contaminadas” (Martínez Verón, Jesús, 2010). Esta exposición fue un auténtico acontecimiento social y artístico, sobre todo porque se presentó de forma paralela a la primera *Gran Exposición de Arte Alemán* (*Grosse Deutsche Kunstausstellung*), ligada a tendencias más tradicionales, que propiciaba el ideal ario de raza pura y heroica, en la misma ciudad de Munich. El público tenía la oportunidad de comparar y “convenientemente aleccionado,” elegir. Mas el objetivo que perseguía el nazismo con la organización de la exposición de *Arte degenerado* resultó contraproducente. Planeada para producir una respuesta colectiva de rechazo sobre el arte moderno, la muestra como contrapartida- tuvo un éxito rotundo, triplicó en cifras el público de la exposición oficial, ya que ciertamente significaba la oportunidad de ver, reunidas en una misma exposición, obras y autores de múltiples movimientos de vanguardia, tales como el expresionismo, el cubismo y el arte abstracto [Imagen 127].



[Imagen 127] Foto de público esperando para visitar la muestra *Entartete Kunst* en Munich, 1937.

Cabe señalar que la exposición *Arte degenerado* fue conformada con obras provenientes de museos y colecciones privadas, ya que previamente se organizaron al mando de Josef Goebbels varias “cámaras de arte” agrupadas en *Reichskulturkammer* (Cámara de Cultura del Reich), para “purgar el arte alemán”, confiscando más de cinco mil pinturas, esculturas, dibujos y libros, procedentes de aproximadamente treinta y dos museos (Martínez Verón, *ibid.*).

Sin embargo, la confiscación de obras de los museos por parte del nazismo no sólo perseguía como finalidad “depurar el arte” de la contaminante vanguardia, sino que además perseguía el objetivo de preservar -entiéndase, también de hurtar, confiscar- obras relevantes de la historia del arte de todos los tiempos. Esta política de preservación de los bienes artísticos y culturales, era llevada adelante por todos los países beligerantes del conflicto de la Segunda Guerra Mundial, luego el trágico saldo que había dejado la Primera Guerra Mundial en materia de pérdidas de bienes artísticos y culturales (entre otras).³²⁹

A partir de 1938 además de la invasión a Austria, el régimen nazi se ocupa de la conservación de las colecciones confiscadas y de las pinacotecas estatales. Resguardando las obras artísticas en sitios como castillos, tales como el de Bayreuth y Neuschwanstein (Ludwig II) y minas abandonadas, para protegerlas de los ataques aéreos aliados. De esta manera, se gobernaba un tesoro artístico y cultural, aproximadamente de 10.500 pinturas (Hartmann, *ibid.*). El Castillo Immendorf en Austria era uno de los sitios escogidos para resguardar obras de arte. Una vez confiscadas las bibliotecas y pinacotecas privadas, entre ellas la colección Lederer, pasaron a formar parte del patrimonio artístico del Tercer Reich y las obras fueron enviadas allí para su preservación.

Por otra parte, hacia 1943 se realiza una exposición de Klimt en Viena. En este sentido es importante destacar, que las obras de Klimt tienen un matiz diferente al llamado *arte degenerado*, al menos en Austria. Al respecto Jones afirma:

³²⁹ La Segunda Guerra Mundial no encontró desprevenidos a los responsables de los museos franceses. Ya en el otoño de 1936, a la vista de lo que ocurría en Madrid (la completa evacuación de los tesoros del Prado a Suiza) y todavía fresco el recuerdo de la precipitada evacuación del Louvre a Toulouse al principio de la Gran Guerra, comenzaron a preparar minuciosamente un plan de protección de sus tesoros artísticos. En 1937 los franceses disponían ya de listas de las obras más importantes de sus museos y estudiaban cada departamento para localizar los castillos, iglesias y abadías donde pudieran quedar a buen recaudo. Se fraguaba así un largo periplo que resultaría a la vez dramático y surrealista (...) Por su parte los rusos, veinticuatro horas después de iniciada la invasión nazi, el Comisariado Popular de Cultura y Educación de la URSS emitió un decreto cuya función era proteger el patrimonio cultural, lo que implicaba la eventual evacuación de los edificios y museos en caso de extrema necesidad. Antes de que la guerra de Hitler se fuera por el desagüe de Stalingrado en 1943, los objetivos prioritarios del III Reich eran Moscú y Leningrado, cuyos museos no tardaron en dar la voz de alarma. “Cuando en septiembre las tropas fascistas empezaron activamente a acercarse a Moscú comenzó a prepararse la evacuación. Fueron enviados soldados que ayudaron a enviar obras en las cajas de madera”, comenta Lidia Lóvleva, vicedirectora responsable por el mantenimiento y restauración de la Galería Tretyakov de Moscú, la mejor pinacoteca de arte ruso del mundo con más de 100.000 lienzos. Cfr. Hartmann, Erich (2005) “Alemania, Francia y la U.R.S.S.: Política artística”, 22/06.

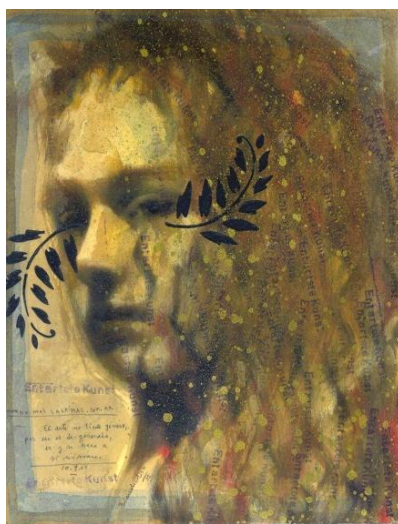
Bastante extrañamente, en 1943 el Tercer Reich admitió una exhibición de las obras de Klimt en Viena. Los nazis, eran famosos por odiar todo modernismo o "arte degenerado", pero la exhibición reveló que había un matiz en su posición, al menos en Austria - decidieron evidentemente- celebrar a Klimt como ícono nacional. De modo que (Klimt) estaban fuera del desprecio general y para preservar sus obras, luego de ser vistas en Viena, la mayoría de los Klimt de la colección Lederer fueron trasladadas a Immendorf, donde eventualmente fueron incineradas.

Jonathan Jones (op.cit., pp.4).³³⁰

De este modo, Jones despeja las dudas sobre cómo era considerado el arte de Klimt por parte del Tercer Reich. Si en un principio, lo consideró como *arte degenerado*, luego, por la unánime aprobación pública, el arte de Klimt no podía ser soslayado -al menos en Austria- ya que allí se lo consideraba como un ícono nacional. Luego de esta exposición hacia 1945, todas las obras que -otrora- integraran la pinacoteca Lederer, fueron trasladadas al Castillo de Immendorf, algunos kilómetros al norte de Viena. Tal como fuera ya descrito, esta pinacoteca estaba integrada por trece pinturas de Klimt, además de varias obras renacentistas. Por ende, no sólo fueron quemadas esa noche del 7 de mayo de 1945 exclusivamente las pinturas de Klimt, sino también todas las obras de la pinacoteca Lederer, incluidas las obras clásicas. Cuestión que responde mas a una política de estado del régimen Nazi de "tierra quemada o tierra arrasada"³³¹ que a un exterminio focalizado en la obra de Klimt, por ser considerado *arte degenerado*, tal como sería posible inferir a partir de la obra de Bianchedi; o bien por su alto contenido erótico, tal como sostiene Jonatahn Jones.

³³⁰ *"Strangely enough, in 1943 the Third Reich sponsored an exhibition of Klimt's work in Vienna. Famously, the Nazis hated all modern or "degenerate" art, but the exhibition revealed there was nuance to their position, at least in Austria -they evidently decided- to celebrate Klimt as a national icon. So it wasn't out of contempt but in order to preserve them that, after being shown in Vienna, most of the Klimts in the Lederer collection were transported to Schloss Immendorf where they were eventually incinerated."* Jonathan Jones (2009).

³³¹ La conocida "política de tierra quemada" o de "tierra arrasada", es una táctica militar consistente en destruir cualquier cosa que pudiera ser de utilidad al enemigo cuando una fuerza avanza a través de un territorio o se retira del mismo. La política de "tierra arrasada o tierra quemada, abarca además los bienes artísticos y culturales, empleados como botín de guerra. Valga sólo a modo de ejemplo saber, cómo los alemanes se habían apropiado de obras de arte en Polonia, Francia, Holanda y Bélgica. Los aliados agruparon los tesoros encontrados en los llamados "puntos de recolección", uno de los más importantes estaba en Munich, con el fin de que los dueños pudieran reclamar su patrimonio. Sólo en museos públicos hay unas 1 7.000 obras que proceden de estos ultrajes y que figuran en una página de internet, para que sus antiguos propietarios las reconozcan. También la entonces Unión Soviética se apropió de obras de arte en concepto de "compensación" por lo robado anteriormente por el régimen nazi. Hay casos, sin embargo, singulares. Viktor Baldin, un soldado ruso, sacó en una maleta después de la guerra 364 obras que encontró en el Castillo de Karnzow, en el pueblo de Kyritz, al norte de Berlín. Había obras de Rafael, Rubens, Degas, Delacroix... (Cfr. Hartmann, *ibid.*).



[Imagen 36] *Entartete Kunst*, arte degenerado, Bianchedi, (2004)

Si tomamos la obra de Bianchedi titulada *entartete Kunst*, veremos un rostro, de un transexual, que semeja a las mujeres de Klimt. Allí se inscribe una frase enmarañada en sus cabellos, que se repite indefinidas veces: *entartete Kunst*. Aquí se combinan todos los aspectos iconográficos de Klimt, ya previamente analizados, citados por Bianchedi. La metáfora de un rostro erotizado, la combinación de componentes metafórico-miméticos del rostro con los ornamentales-decorativos. Además hay una inscripción de que reza:

“NOMASLÁGRIMAS
El arte no tiene género
por eso es degenerado
Es y se hace
Así mismo
10.09.2005. Bianchedi, *Entartete Kunst*

Bianchedi realiza un juego de palabras, que recuerda los “*puns*” duchampianos que propician el régimen deslizatorio del/os sentido/s. En este caso realiza una asociación entre *entartete Kunst*, *arte degenerado* y la hibridación de los géneros artísticos (propios del arte vanguardista y neovanguardista), haciendo referencia al plano del contenido y respecto a las circunstancias de enunciación en que fueron puestas a circular dichas obras. Sin embargo, esta obra de Bianchedi, en tanto discurso de reconocimiento convoca, por un lado estos contenidos de hechos históricos y por el otro remite en un espacio de *intertextualidad difusa* a ciertos rasgos iconológico-iconográficos y temáticos propios del idiolecto de Klimt, se

configura como un símbolo (en el sentido semiótico de Peirce), sino equívoco, al menos ambiguo. Porque, más allá de su belleza y su atractivo, esta condensación de intertextos, como los que remiten inter/transtextualmente a Klimt, se plasman en esta figura de cabellos flamígeros, con inscripciones de *arte degenerado*. En una primera lectura el sentido pareciera ser, que las obras de Klimt hubiesen sido quemadas en el Castillo Immendorf por ser consideradas por el nazismo como arte degenerado; cuestión que no coincidiría, históricamente, con investigaciones recientemente desarrolladas sobre estos hechos. Sin embargo, podemos entender esta imagen de Bianchedi como una condensación de sentidos, de recuerdos superpuestos de diversos intertextos: las obras de Klimt y el hecho histórico de su quema en este Castillo Immendorf. Siguiendo la lógica empleada en su poética, esta obra puede leerse como un palimpsesto y en este sentido el arte no debe remitir necesariamente a los hechos históricos de manera fidedigna, dada su misma condición “artificial”³³² y polisémica. Cuestión que nos lleva a replantearnos el modo en que se despliega la función narrativa en esta serie analizada, con relación a los hechos de la historia del arte y de la cultura ya mencionados. Un haz de remisiones está plasmado de una manera rizomática, superpuesta, no lineal. Bianchedi se remite en espacios de *intertextualidad difusa* a diversos niveles del discurso: ciertos rasgos estilísticos de Klimt, el mero plano del contenido histórico, tanto de las circunstancias de enunciación de producción (el decadenismo vienés), de circulación (la Segunda Guerra Mundial) y luego establece una relación cronotópica de sus obras en sus circunstancias de enunciación, con la década del 90’ en la Argentina neoliberal; lo hace de manera poética, yuxtapuesta, por transparencias, aparece como una condensación de recuerdos, intertextos y sentidos no ajenos a la intención y creencia del autor sobre estos temas, refractadas en esta serie.

³³² En el sentido que lo entiende Aristóteles en *La Poética*.

10.4. Inter/transtextualidad y alegorías de la obra pictórica de Klimt en la serie *Castillo Immendor 1945*, de Bianchedi (Cuadro N° 12)

-Obras Autores	-Intertextualidad de Klimt	-Klimt Discursos de producción-reconocimiento. (<i>Castillo de Immendorf</i>)	-Bianchedi Discursos de reconocimiento.
Enunciado: PE (Plano de la Expresión) Intertexto (más relevantes) Cita y alusión	- Uso del dorado -Influencia de elementos bizantinos y lujo orientalizante (Gombrich 1998). -La desmaterialización de cuerpos iluminados proviene por ejemplo del Neoclasicismo, específicamente en la pintura de Anne-Louis Girodet, <i>El sueño de Endimión</i> (1971). -Pintura realizada sobre superficies metálicas, por ejemplo la obra <i>Corral de locos</i>, de Francisco Goya (1793-1794). óleo realizada directamente sobre el metal (Crow, <i>op.cit.</i> pp. 125-129)	- Concepto de <i>Gesamtkunstwerk</i> disuelve los límites entre arte y arte aplicado, específicamente en relación a la orfebrería. - Uso del dorado. -Decadentismo vienés. -La lluvia de oro sobre el cuerpo de Danae remite a la leyenda griega en la cual Zeus, transformado en lluvia de oro, copuló con Danae y de allí nacerá el mito de Perseo. Todos los elementos narrativos han sido eliminados. Se representa el acto sexual como un instante intemporal. Remite al motivo modernista "de la fertilidad total" y la obsesión de Klimt por una sexualidad femenina autosuficiente (Fliedl 2006 pp. 208 SS.) Superficie significativa compuesta por: 1-Elementos metafóricos miméticos. Por ejemplo mujeres paradigmáticas en la obra de Klimt (Danae, Judith, etc.) 2-Elementos metonímicos decorativos:	Elementos iconológico-iconográficos: -Elementos visuales que hacen referencia de diversas maneras a las llamas y al fuego. Por ejemplo: [Imagen 35] A través de formas ornamentales, con figuras como estenciles, que semejan cortinas de humo enmarcando un pubis femenino. [Imagen 37] Una trama multidireccional de líneas rectas, cortas, entremezcladas, de dirección predominantemente diagonal, de color amarillo naranja sobre fondo oscuro. Esta trama atraviesa figura y fondo, que representa una mujer sentada y alude formal y cromáticamente a la imagen de una pintura envuelta en llamas. - Uso del dorado. -Es empleado de dos maneras diferentes: -[Imagen 40] <i>ST. No. 7 (Acecha la muerte,)</i> Bianchedi (2005) ; empleado como lluvia o "polvo de estrellas" que se mezcla y se integra como parte de la superficie significativa de la pintura -[Imagen 42] <i>ST. No. 9, Bianchedi (2005);</i> empleado de manera completamente sectorizada en grandes óvalos con centros azules. Éstos se despegan de la imagen mimética creando cierta fricción en la superficie significativa de la pintura.(Cf. Estrategias alegóricas) Remite a una iconología psicodélica de los '70 y a ciertos elementos de índole <i>kitsch</i>. Superficie significativa compuesta por: 1-Elementos metafóricos miméticos que reproducen retratos anónimos. 2-Elementos metonímicos decorativos:

		- Arabescos, planos con texturas. -Empleo del dorado (<i>supra</i>) -Inclusión de escritura Cf. Paratexto.	- Esténcils de hojas: [Imagen 36] <i>Entartete Kunst, (arte degenerado)</i>; [Imagen 37] Sin título No. 4 (<i>Immendorf</i>); [Imagen 38] Sin título No. 5 (<i>Aquello de lo que soy excedido</i>); [Imagen 43] Hojas No. 1; [Imagen 44]; Hojas No. 2; [Imagen 45] Hojas No.3 (<i>PINTURA, NO ENTRAR</i>); [Imagen 46] Hojas No. 4 -Empleo del dorado(<i>supra</i>) -Inscripciones lingüísticas como parte de la superficie significativa de las obras. La escritura se presenta como notas o inscripciones hacia los costados de la obra, de pequeño tamaño, casi imperceptibles. Por ejemplo [Imagen 35] <i>El castillo Immendorf (1945)</i>; [Imagen 37] ST N°4 (<i>Immendorf</i>) -La escritura toma cuerpo y adquiere más importancia como parte de la superficie significativa de la pintura. Por ejemplo [Imagen 41] Sin título No.8 (<i>El FUEGO, La ley del amor</i>), Bianchedi (2005), hasta llegar a saturar dicha superficie y convertirse en una pintura escritural. Por ejemplo [Imagen 45] Hojas No.3 (<i>PINTURA, NO ENTRAR</i>), idea de palimpsesto Cf. Procedimientos alegóricos.
Paratexto Aparato que rodea al texto. (título, subtítulo, bibliografía, referentes)		- Inclusión del paratexto en forma de escritura en la superficie del cuadro. Por ejemplo en <i>Judith con la cabeza de Holofernes</i>, Klimt (1901); <i>Nuda Veritas</i>, Klimt (1899)	-En algunos casos el paratexto está escrito en la superficie significativa de la obra. Por ejemplo [Imagen 35] <i>El castillo Immendorf (1945)</i>; [Imagen 37] ST N°4 (<i>Immendorf</i>). Para comprender la relación entre paratexto, en tanto inscripciones lingüísticas y su coexistencia con los elementos icónicos, Cf. ítem Inscripciones lingüísticas como parte de la superficie significativa de las obras (<i>supra</i>).
Metatexto Indicaciones metalingüísticas concernientes a los textos citados y al texto en acción.			-Producido a posteriori <i>El Sr. Lafuente y sus soltera</i>: -Nota: «6.8.03 Pequeña 'obra de cámara': "El Castillo Immendorf, 1945"»(Bianchedi, 2004, pp.27) -Nota: «2.10.01 "Entartete Kunst": una serie de pequeñas tablas, sin discriminación de cantidad: una cantidad no-específica. /Pintar en secreto. /Decir que "no pinto"» (Bianchedi, 2005, pp. 20

Architexto (Conjunto de las propiedades del género)		- <i>Gesamtkunstwerk</i> (obra de arte integral) Devuelve a la pintura el <i>status</i> de objeto ritual en un culto moderno de la subjetividad	-Transposición directa de la fotografía de modelos travestis a la pintura. -Fricción entre elementos metafóricos y metonímicos como contenido de la pintura misma.
Forma del contenido (aspectos semánticos) Hipertexto (Mecanismos tipológicos de transferencia)		Elementos iconológicos: -Mujeres sensuales con gestos de éxtasis orgásmicos. Por ejemplo Judith: heroína judía, muestra la cabeza de Holofernes. (Capitán conquistador del pueblo judío que toma a Judith como esposa quien accede a casarse con él, ser desvirgada y lo decapita en su noche de bodas) Significado erótico: -[Imagen 120] <i>Judith con la cabeza de Holofernes</i>, 1901. Belvedere, Viena; trata sobre el conflicto entre compulsiones eróticas y agresivas (Crow, <i>op.cit.</i>) -Según Freud tiene que ver con el complejo de castración.	Elementos iconológico- iconográficos: -Fotografías de rostros sensuales, de travestis neoyorkinos de la década del '70. Significado/s erótico/ de género: - Genera ambigüedad en el espectador por la ambivalencia en la identificación del objeto de deseo; ironía. (Cf. Circunstancias de enunciación)
Condiciones de enunciaci3n Contenido		- Relaci3n con la burguesía judía vienesa que jugó un importante rol en proceso de modernizaci3n. -¿Arte degenerado (<i>entartete Kunst</i>)?. Carácter ambiguo de esta exposici3n en Viena. Klimt fue reconocido como un icono nacional. Jonathan Jones (2008) -Advenimiento del nazismo. Conquista de Alemania a Austria. -Confiscaci3n de pinacotecas y colecciones privadas en manos de los nazis. Entre ellas, la colecci3n Lederer, integrada por 12/13 obras de Klimt y obras del Renacimiento clásico. Éstas fueron trasladadas y resguardadas en sitios como castillos, por ejemplo Bayreuth, Neuschwanstein e Immendorf. -Hipótesis: 1- La quema de obras de arte de Klimt, en el Castillo de Immendorf (7 de mayo de 1945), se habría producido por considerarse a estas obras como arte degenerado (hipótesis descartada). En esa oportunidad fueron quemadas, no solo las pinturas de Klimt, sino todas las obras de la pinacoteca Lederer, incluidas las obras clásicas.	-Bianchedi relaciona cronotópicamente el decadentismo vienes con la decadencia de la Argentina neoliberal de fines de los '90. "El dorado en Klimt no es el del esplendor sino el de la decadencia" (Bianchedi <i>op.cit.</i> 2006) -Identifica las obras de Klimt, consideradas arte degenerado por el nazismo. Esta hipótesis puede entenderse por los efectos contraproducentes que tuvo la muestra de arte degenerado en Munich (1937), organizada por el nazismo y a donde el público acudió masivamente. Si en un principio las obras de Klimt fueron consideradas como arte degenerado, su arte nunca pudo ser soslayado en Austria ya que se lo distinguía como un icono nacional. El Tercer Reich admite una exhibici3n de Klimt en Viena (1943) -Hipótesis: 1-Bianchedi produce una serie de asociaciones que convergen cronotópicamente durante el nazismo, el arte degenerado, las obras de Klimt, el hecho puntual de la quema de sus obras en el Castillo Immendorf .

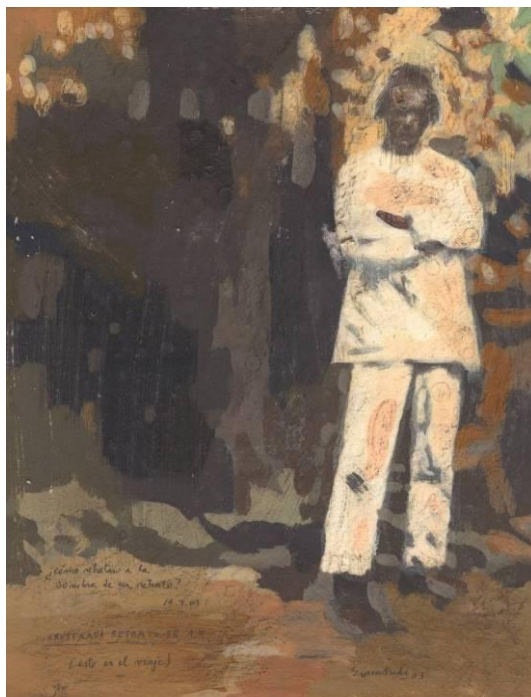
		2- La quema de obras de arte como estrategia de "tierra arrasada", para evitar que estas obras caigan en manos de los rusos. -Jonathan Jones (2009), en base al informe policial de 1946, afirma que aquella noche se celebraron orgías en todos los cuartos del castillo, teniendo a las musas de Klimt como testigos. Sabiendo el ejército alemán que había ya perdido la guerra, este castillo se dinamitó completo, siguiendo la política de "tierra arrasada", además, para borrar cualquier vestigio de los hechos acaecidos la noche anterior.	2-Esta serie ha seguido siendo desarrollada por Bianchedi. En las pinturas actuales (2009-2010) recupera ciertas características del estilema de Klimt, excluye la referencia al arte degenerado y adopta la segunda hipótesis sobre la destrucción de las obras (estrategia de "tierra arrasada"), para que no cayeran en manos de los rusos. -Thomas Crow (2002) asocia la remisión intertextual al estilema de Klimt (analizados en la obra de Ross Bleckner), estableciendo ciertas analogías cronotópicas entre fines del Siglo XIX (cuando no había antibióticos y se temía por la fragilidad de la existencia) y fines del Siglo XX (con la aparición del SIDA, la muerte de artistas homosexuales reconocidos). -Relación con los modelos travestis neoyorkinos de Bianchedi. Transposición de la fotografía a la pintura.
Procedimientos alegóricos		-Si bien estamos analizando los procedimientos alegóricos propios del arte contemporáneo, podemos identificar de manera insipiente en la obra de Klimt, cierta fricción entre elementos metafóricos miméticos y elementos metonímicos decorativos en la pintura. Por ejemplo los arabescos, el uso del dorado y en algunas obras la inclusión de textos lingüísticos.	-La escritura satura la superficie significativa de la pintura y se convierte en una pintura escritural. Por ejemplo [Imagen 45] <i>Hojas No.3 (PINTURA, NO ENTRAR)</i>. Idea de palimpsesto como sobreescritura sobre una imagen metafórica. Estrategias de yuxtaposición (Brea, <i>op.cit.</i> pp.49 y ss.). -Bianchedi emplea estrategias de apropiación irónica como <i>ready mades</i> del mundo del arte en relación a determinadas características que conforman el estilema de Klimt (combinadas con las remisiones intertextuales a Klimt ya ampliamente desarrolladas).

V

Análisis de las *solteras* de Bianchedi en su doble dimensión intertextual y alegórica

a. Series pictóricas con función argumentativa

11. El exilio de Rimbaud en la pintura *Frustrado retrato de Arthur R.* de Bianchedi. *La sombra de una sombra*



[Imagen 51] *Frustrado retrato de Arthur R.*, Bianchedi (2003). Óleo sobre tabla. 35 cm. x 27 cm. Córdoba, Argentina.



[Imagen 128] Autorretrato de Arthur Rimbaud, en su estadía en Harar, Etiopía. Fechado entre 1880-1890

11.1.Descripción de la pintura *Frustrado retrato de Arthur R.*, de Bianchedi (2003). Análisis del enunciado, su superficie significativa y sus contenidos

Son las raras aves del espíritu, aves de paso, que vuelan de sol a sol. No son aprisionadas por el poema, sino que obtienen de él su liberación. Ascienden con las alas de éxtasis y se desvanecen en el fuego.

Henry Miller sobre Arthur Rimbaud³³³

Frustrado retrato de Arthur R., Bianchedi (2003) consiste en una pintura que muestra la figura de un hombre joven y moreno, ubicado de pie y con los brazos cruzados a la derecha del campo pictórico. La definición de la imagen es en general algo imprecisa, tanto en la figura como en el fondo. Aquí Bianchedi representa un sujeto, se trata del poeta francés Arthur Rimbaud (1854-1891). Quien aparece en una pose erguida, en contraposto,³³⁴ bastante relajado. Mientras su rostro, construido también por manchas poco definidas, dirige su mirada al espectador. Rimbaud viste una chaqueta cruda y un pantalón suelto, en una tela aparentemente liviana, como hecha de lino o lienzo. Lleva un atuendo al parecer fresco y cómodo. Pies descalzos, un peinado algo desaliñado, con una pequeña gorra, que deja ver a ambos costados del rostro parte de su cabello. Su figura podría ser tranquilamente la de un sujeto contemporáneo, es de una actualidad inusitada. En la pintura, la representación del cuerpo del poeta se torna preponderante, ya que contrasta con un fondo también difuso. La figura se destaca aún más por ciertas resoluciones pictóricas de Bianchedi, en relación a la composición como así también al tratamiento del color. Con respecto al color, la figura del poeta presenta amplios contrastes con relación al fondo. Su vestimenta está tratada con planos de valores altos: blancos cromáticos, blancos-rosados, naranjas que forman los pliegues de la ropa sobre el cuerpo erguido y los brazos cruzados. Blancura de su ropa, que contrasta con el rostro de piel morena del

³³³ Miller, Henry (1965) *EL tiempo de los asesinos*, Ediciones SUR, Buenos Aires., pp. 65.

³³⁴ Sumado a la noción de *canon* y antropometría, aparece el concepto de contraposto. El contraposto es la pose que plasma Policleto en el *Doríforo*, Grecia Clásica, en el siglo V a. C. Se refiere, tanto en el dibujo, la pintura y la escultura-, a la representación del cuerpo humano erguido, apoyado en una de sus piernas. Por ende, el eje de la cadera en la pierna que apoya el cuerpo, se eleva determinando una oblicua. Que es directamente contrapuesta al eje -también oblicuo-, que se produce en la parte superior de los hombros. Esta captación de ejes horizontales de hombros y caderas, que se presentan como oblicuos contrapuestos entre sí es lo que da origen al término.

poeta, seguramente oscurecido por la acción del sol.³³⁵ Las *marcas textuales*³³⁶ de la pintura muestran, que el foco lumínico, en este caso el sol, está ubicado arriba a la derecha, mostrando algunas luces cimeras en el rostro del Rimbaud. Otros colores y valores altos, blanquecinos y rosados, rodean también su cabeza y se entremezclan con algunos toques verdosos del fondo -aparentemente de follaje-, en el ángulo superior derecho del campo pictórico. Algunas pinceladas en tonos naranjas-pasteles y tierra-siena en el costado derecho rodean la parte superior de su cuerpo: hombros, rostro, dándole luminosidad a su semblante, redundando en marcas textuales que refuerzan aún más la dirección de la luz. Bianchedi establece de este modo cierta continuidad entre el cuerpo del poeta y el fondo de un follaje impreciso, destacándose como una zona luminosa, que refuerza en el plano de la expresión como de la significación aún más la figura del poeta. Un Rimbaud erguido, descalzo, abrazado por el sol con su piel morena, en un follaje natural, inquisitivamente escudriñando al espectador. Ahora bien, surge la pregunta: ¿dónde transcurre la escena plasmada en la pintura? Inmediatamente *a posteriori*, ¿Quién es el que mira? ¿Somos nosotros los espectadores, o nos hemos convertido por los procedimientos poéticos devenidos en estrategias -en primer término las del propio Rimbaud-, representado a su vez por los artilugios del pintor -Bianchedi-, nosotros también, en objeto de sus miradas? Esa mirada que intentan conocer, develar nuestras inquietudes, interpelándonos desde el mundo del arte. Escrutándonos, él -la figura de Rimbaud, por intermedio de Bianchedi-, a nosotros, observadores sedientos, cazadores insaciables de imágenes en pos de alguna verdad, iconoclastas sedados del pensamiento...

Ahora continuemos con la descripción de esta pintura en relación a sus características formales: tratamiento del fondo y de la interacción figura-fondo. El fondo, también algo desdibujado, representa -de manera vaga- un espacio exterior.³³⁷ Está compuesto por manchas de planos irregulares en colores más bien planos: tierras, ocre y grises. De modo similar, los valores intermedios y bajos se presentan por planos irregulares, que decrecen en luminosidad desde el cuerpo de

³³⁵ Este rostro oscuro y moreno contrasta con los clásicos retratos de Rimbaud adolescente, de piel blanca y ojos claros, que aparecen continuamente como portada de sus libros y/o en muchas de sus biografías más difundidas. Cfr. Rimbaud, Arthur (1998) *Una temporada en el Infierno*, Traducción y prólogo de Omar Oilhaborda, Ediciones del Libertador, Buenos Aires. Además (Cfr. *infra*, V.11.1.2.).

³³⁶ En el sentido que lo entienden Eco, Verón.

³³⁷ Cfr. la relación "espacio exterior-espacio interior" y "espacios adentro de espacios" en el artículo de Moisset, Inés (2008) *"Donde está el espacio interior"*, en *30-60 cuaderno latinoamericano de arquitectura*, dirigido por Omar Paris, 1ª. Edición, Córdoba, pp. 28-31.

Rimbaud hacia la izquierda del campo pictórico. Manchas en tierras sombra, grises cromáticos de valores intermedios y bajos, configuran aparentemente un paisaje, donde se insinúa el tronco de un árbol y aparece algo de follaje en los pequeños tímbricos verdes, anteriormente descritos. Los colores planos, en el sentido que no son ni modelados ni modulados, presentan sin embargo superficies aparentemente “rayadas”, con pequeñas manchas circulares, como la imagen de un lente de una cámara fotográfica cuando es salpicada por el agua. La imagen del poeta, con sus pies descalzos -definido por Bianchedi con escasas pinceladas-, pisa un suelo cálido, que podría ser de arena, tierra, barro. Ciertas formas de los planos del fondo, que se agrupan en radio hacia un eje central en el plano inferior, indican una morfología sintetizada de una raíz del mencionado árbol, ubicado justo detrás del poeta. En el ángulo inferior izquierdo, unas pinceladas blanquecinas, rosadas-ocres-naranjas, insinúan cierto relieve. Se trataría de una especie de oquedad en el plano horizontal, como parte del plano de apoyo y la Línea de Tierra. Esta pequeña oquedad está captada en perspectiva oblicua del plano horizontal, apenas sugerido e irregular, formando una especie de elipse. Allí, en el centro de esa elipse irregular, como un hueco en un pequeño montículo de arena en el ángulo inferior izquierdo, Bianchedi escribe literalmente las siguientes frases:

*¿Cómo retratar a la
sombra de un retrato? 14.09.03
FRUSTRADO RETRATO DE A. R.
(esto es el viaje)
Y agrega su firma:
Bianchedi, 2003,
-a los pies del poeta-*

Por último, este texto lingüístico, donde se entremezclan las superficies significantes, organiza una composición, en términos de estructura,³³⁸ a través de una diagonal compuesta por este plano inferior, el cuerpo y el rostro del poeta, que se abre hacia un fondo luminoso, como tratamiento del ángulo derecho superior del campo pictórico. Sin embargo, dicha diagonal no se torna totalmente dominante, gracias a la verticalidad de la figura del poeta y del tronco del árbol, que contraponen sendos ejes verticales. Un equilibrio inestable compone la pintura, mientras los planos recortados y los grandes puntos redondeados, delimitan formas

³³⁸ Cfr. “Estructura como proceso unificador”, en el sentido que lo entiende Gómez Molina (2000, pp.139-145).

que sin embargo, son legibles con algún grado de dificultad, como con cierto grado de imprecisión, no sin esfuerzo -por parte del espectador-, de recomponer las formas allí representadas. Ahora bien, tomando este texto escrito, que actúa simultáneamente como intertexto y como metatexto de la obra, ¿de qué se trata esta pintura, titulada *Frustrado retrato de Arthur R.*? En primer término ya identificamos las *huellas*,³³⁹ que remiten este *frustrado retrato* a la figura del poeta francés *Arthur Rimbaud*. Bianchedi articula en esta pintura componentes simbólicos, metafóricos, representativos con componentes metonímicos y presentativos, es decir entrelazados con componentes alegóricos. Prosiguiendo, ¿cómo Bianchedi cita a Rimbaud? ¿A través de qué fragmentos textuales: icónicos, lingüísticos? Vale decir, ¿Cuáles son los discursos de producción de los que se vale Bianchedi para evocar la figura de Rimbaud? Y específicamente sobre esta pintura: ¿Cuáles son los componentes metafóricos-simbólicos y cuáles los metonímicos-alegóricos de esta obra?

Comenzamos respondiendo el último de los interrogantes, partiendo del análisis de la superficie significativa de esta pintura. Los componentes metafóricos de esta obra están plasmados en la figura del poeta, la representación con una cierta intencionalidad “mimética” (e icónica) -aún con cierto grado de imprecisión e indefinición en sus bordes-, tanto de la figura como del espacio circundante. También está presente en la representación del espacio, tratado por planos y grandes manchas, que construyen un escenario natural. Vale decir, se produce la representación de la línea de tierra (L. T.),³⁴⁰ o plano de base, que se articula con un plano vertical, configurado por un árbol de tupido follaje. Sobre este plano horizontal -el suelo-, se yergue el poeta.

Los elementos metonímicos estarían dados sobre todo por la escritura. El texto lingüístico escrito por Bianchedi produce cierta fricción en la superficie significativa de la obra, debido al empleo y por ende, la coexistencia de diversas economías de lenguajes: el icónico y el lingüístico. Además, el texto explicita –

³³⁹ En el sentido que lo entienden Eco, Verón.

³⁴⁰ LT (Línea de Tierra), tal y como se la conoce en múltiples tratados de perspectiva.

aparentemente- un interrogante sobre la problemática de la *mimesis*³⁴¹ en general y particularmente sobre la dificultad de retratar “la sombra de este retrato.” Esa dificultad, planteada al receptor para la lectura de la obra, parece ser directamente proporcional al desafío del artista por “retratar la sombra de un retrato”. Pero ¿a qué se refiere con esta frase? Está claro, que un retrato directo sería materialmente imposible, dada la diferencia cronológica entre ambos artistas: Rimbaud y Bianchedi. Para ser precisos, atengámonos al intertexto de la pintura, que nos ayudará a comprender sus fugas de significados de un modo específico y pertinente.

11.1.1. Descripción del autorretrato fotográfico de Rimbaud. Sus superficies significantes y sus contenidos

This is only to remind you my face and to give you an idea of the landscapes from here.
Carta de Rimbaud a su madre³⁴²

Muchas dudas se disipan cuando tenemos acceso a este autorretrato fotográfico de Rimbaud. La foto está invertida, o para ser más precisos, la pintura está invertida con relación a la foto. Sus motivos son aún más reconocibles que en la pintura de Bianchedi. Rimbaud efectivamente está erguido, en contraposto. Sus pies, aparentemente llevan un calzado cerrado, como acordonado. De brazos cruzados, mira al espectador inquisitivamente. El enfoque-encuadre de esta fotografía es más amplio que la pintura, cuestión que le permite al observador tener una perspectiva más abarcadora. Efectivamente, el poeta está parado al lado de un árbol, cuya especie no podemos distinguir (gracias a nuestra completa ignorancia sobre

³⁴¹ Del griego *Mimesis*, que en “Aristóteles significa *reproducción imitativa*, es decir una síntesis de acciones artificiales y artísticas, de modo que las artificiales se ordenen a las artísticas y en ellas llegue la obra a su término *Poético*. Y en este sentido son igualmente *poetas* los pintores, escultores, músicos y literarios; y Aristóteles aplica su teoría a pintores, a escultores, a músicos... aunque se dilate complacientemente en las producciones literarias” (Cfr. *Poética*, Cáp. I, pp. 15- 20; Cáp. II, pp. 5; Cáp. VI, pp. 25, donde llama a Zeuxis y Polignoto *poetas*). No define Aristóteles explícitamente en parte alguna que deba entenderse por *mimesis* y por *poiesis*, pero del contexto puede sacarse con relativa seguridad. (...) “En nuestra traducción hemos empleado la frase *reproducción imitativa*, reproducción por imitación, imitación y reproducción para verter el doble sentido de la palabra aristotélica, fuera de los casos en que se toma esta palabra en sentido amplio y no estricto.” García Bacca, Juan David. *Introducción a La Poética en La Poética*, Aristóteles (1999), Traducción de García Bacca, Editores Mexicanos Unidos, México DF.

³⁴² Epígrafe de la foto del autorretrato de Rimbaud, intertexto directo de esta obra de Bianchedi.

botánica). Este enfoque amplio de la toma fotográfica, permite ver la continuidad del follaje, aparentemente algunas hojas de una planta de plátanos a la derecha de Rimbaud, dejando ver -además-, el cielo y los *espacios negativos*³⁴³ que se forman entre firmamento y follaje. Justo en la parte superior de la fotografía, pero más perceptible en este ángulo derecho donde el árbol contrasta con el fondo, puede percibirse con más claridad una especie de “granulado” como parte de la superficie significativa de la imagen. Esto sumado a que la imagen presenta una cierta imprecisión, como cuando la toma fotográfica está algo “movida” o ligeramente fuera de foco. En el ángulo inferior derecho, aparentemente unas rocas aparecen a los pies del árbol. El terreno es algo escarpado e irregular, con un suelo de tierra, rocas, raíces. Esta toma de cuerpo entero del poeta deja entrever -más que la pintura de Bianchedi-, algo más del paisaje circundante. Debajo de la fotografía un epígrafe reza: *“This is only to remind you my face and to give you an idea of the landscapes from here”*.³⁴⁴ Este epígrafe forma parte del epistolario que Rimbaud le escribe a su madre desde las lejanas tierras de África. Más allá del *intentio autoris*³⁴⁵, vale decir de la intención del artista, ésta no acaba de plasmarse cabalmente en esta imagen captada a través del dispositivo fotográfico. Tanto para su madre entonces, como para nosotros hoy y para el propio Bianchedi, reconocer su rostro, como así también darse una idea más completa del entorno que Rimbaud transita y habita, se torna en una tarea ardua y compleja.

El intertexto de la pintura de Bianchedi lo constituye este autorretrato del propio Rimbaud, hecho a través de una toma fotográfica, por cierto algo fallida. Vale decir, que la pintura de Bianchedi está basada en una toma fotográfica, que Arthur Rimbaud se saca y revela de su propia mano. Las fotos corresponden a la estadía del poeta en Harar, Etiopía y fueron sacadas con el objetivo de enviárselas a su madre. Al respecto comenta Bianchedi, «Sólo que él (Rimbaud) comete un error al mezclar los líquidos para revelar y las fotos salen borrosas justo donde está su cara. Lo de un *“Imposible retrato de A. R.”* sale porque nunca se va a poder retratar a ese

³⁴³ Espacios negativos en el sentido que lo entienden Edwards, Betty (1994); Gómez Molina, Juan José (Comp.) (1995, 2001); Ching, Francis (2002) y de la Precilla, Fabiola (2.000).

³⁴⁴ “Esto es solamente para que recuerdes mi rostro (mi cara) y tengas una idea de los paisajes de aquí”. Texto de Rimbaud en una correspondencia dirigida a su madre.

³⁴⁵ En el sentido que lo entiende Eco (*op.cit.*; 1986) Cap. 1.2 *“Tres tipos de intenciones”* en *Los límites de la interpretación*, Traducción de Helena Lozano, Editorial Lumen (*cfr. supra*, IV.5.4.) Dos acepciones sobre la muerte del autor de esta Tesis.

Rimbaud exilado en África, no se sabrá nunca bien por qué» (Bianchedi, 2009).³⁴⁶ En este sentido, Bianchedi convoca –con la transposición ya descrita-, un tipo de transtextualidad directa, obra por obra. En este caso particular, Bianchedi recupera esta toma fotográfica, una especie de testimonio, ya que se constituye en uno de los escasos documentos que nos han llegado, como toma imprecisa, pero también como un icono de la enigmática vida del poeta simbolista en su exilio en África. El exilio del poeta de los círculos parisinos y europeos, contribuyeron a crear la figura de un Rimbaud devenido en mito literario y cultural. En este sentido, es imposible sustraerse a su biografía. Si sus escritos tienen una contundencia irrefutable, su tormentosa vida, signada por relaciones tortuosas, como su relación homosexual con el poeta Verlaine,³⁴⁷ su condición de paria -fue expulsado incluso de los propios círculos intelectuales de París-,³⁴⁸ delinea la figura del poeta bohemio, escindido de la sociedad e inclusive del propio campo literario y cultural. Rimbaud encarna un tipo de subjetividad bohemia -que hoy llamaríamos subjetividad descentrada³⁴⁹-, donde vida y obra son indisolubles. Rimbaud, conjuntamente con Baudelaire, Verlaine y Mallarmé, son considerados cuatro de los principales poetas *simbolistas*.³⁵⁰ Con ellos nace y se expande al mito de los llamados “poetas malditos”,³⁵¹ decadentes

³⁴⁶ Remo Bianchedi en entrevista electrónica de nuestra autoría (29/04/2009).

³⁴⁷ Verlaine le doblegaba en edad, estaba casado y tenía hijos hasta conocer a Rimbaud. Hace uso de su gran influencia y presenta a Rimbaud en los círculos literarios parisinos. Rimbaud conoce así a Víctor Hugo, colabora en la revista del *Album Zutique*, asiste a las veladas de *Les villans bonshommes*, pero su carácter exaltado, fuera de modales y pendenciero hará que sea rechazado de los círculos parisinos. Hacia 1872 Verlaine y Rimbaud comienzan un largo y tormentoso romance, conocido además de su producción literaria, por sus excesos con drogas y alcohol.

³⁴⁸ La tortuosa relación homosexual que mantenían Rimbaud con Verlaine fue duramente juzgada por los círculos intelectuales de París. Esta relación transitó además una serie de viajes, separaciones y reconciliaciones. Uno de los hechos que marcaron una ruptura definitiva, fue el intento de Rimbaud de embarcarse desde Bruselas nuevamente a París dejando allí a Verlaine. Éste luego de una discusión y en un intento desesperado le disparó a Rimbaud, hiriéndolo en el brazo. El agresor fue detenido y arrestado por la policía, debiendo cumplir la pena de dos años de cárcel (Prólogo de Omar Oilhorda en Rimbaud (*ibid.*)).

³⁴⁹ Subjetividad descentrada, tal y como lo plantea la vanguardia en el proyecto de modernidad cultural, según lo describe Habermas (*op.cit.*).

³⁵⁰ El *simbolismo* es el movimiento que renueva la lírica en Francia a finales del siglo XIX. Su nombre proviene de la tendencia de los poetas de expresar la realidad a través de símbolos. Este movimiento surgido hacia el año 1870 introduce un aspecto totalmente revolucionario: el verso libre como modo de expresión, desatendiendo las normas de la métrica. Establecen una clara oposición a la corriente literaria anterior entonces vigente, llamada *parnasianismo*, que propugnaba el regreso a las formas clásicas. Por el contrario, los simbolistas además de la liberación de las prerrogativas de la métrica, estaban interesados en percibir la realidad a través de los sentidos y en transformar en poemas llenos de símbolos, con sugerencias y resonancias musicales y -tal como lo observamos en el propio Rimbaud-, también colorísticas (*cfr. infra*, V.11.3.).

³⁵¹ La denominación de “poetas malditos” proviene del propio Verlaine, quien publicó una serie de semblanzas biográficas bajo el título *Les Poètes maudits* (1884), dando a conocer además una selección de la obra de Rimbaud. Ramón Buenaventura, Introducción, traducción y notas de *Una temporada en el Infierno, Iluminaciones y Cartas del vidente*. Arthur Rimbaud.

hasta la médula y profundamente críticos hacia la sociedad de su tiempo. Del cual Rimbaud se considera un fiel exponente. Sin embargo, Bianchedi no acuerda demasiado con esta denominación. Opina al respecto: «no me gusta mucho el término "artistas malditos". Es como si ellos hubiesen padecido de una maldición. Es un término muy del romanticismo en donde se hacía pasar a los artistas como seres fuera del mundo, ausentes, voladores...marginales...». ³⁵²

Pero ahora retomemos el autorretrato fotográfico de Rimbaud, al cual recurre Bianchedi como intertexto de la pintura en cuestión. La fotografía y su epígrafe nos llevan a imbuirnos en sus condiciones de enunciación ¿Cómo llega Rimbaud a tomarse esta foto en Harar, Etiopía? Más aún, ¿qué lo lleva a exilarse en África, torcer el rumbo de su vida de poeta y establecerse en un lejano continente? Afiebrado, harapiento, el rostro curtido por el sol, un joven francés de veinticinco años desembarca en el puerto árabe de Adén, en agosto de 1880, tras cruzar el recién inaugurado canal de Suez. Rimbaud se exila y vive en África el último tramo de su vida (1880-1891). Ahora bien, retomemos este autorretrato como discurso de producción, ³⁵³ a partir del cual Bianchedi realiza esta pintura como discurso de reconocimiento. El autorretrato es un testimonio desdibujado sobre la existencia de Rimbaud en África y de su desdibujada vida, de la cual existen escasas certezas. Las circunstancias de enunciación que envuelven a esta fotografía se vuelven tan imprecisas como los ribetes de aquella aventura. ³⁵⁴ Nada parece distinguir a este joven de los otros aventureros europeos que llegan a África en busca de fortuna. Pero ese muchacho alto y de ojos azules, Arthur Rimbaud, antes de abandonar Francia escribe un puñado de páginas que cambiarían para siempre la historia de la poesía moderna. Sin embargo, Rimbaud abandona en África su actividad literaria y se constituye en una excepción de cierto estereotipo de *habitus* de francés inmigrante de fines del siglo XIX. Algunos escasos datos de su biografía apuntan los motivos de esta decisión de vida, este auto-exilio y los escasos vestigios, como esta foto, donde el artista pudo autorretratarse. Charles Nicholl realiza una investigación sobre *Rimbaud en África*, reconstruyendo la vida del poeta en esos años, aportando testimonios y correspondencia y algunas de las escasas imágenes existentes.

³⁵² Entrevista electrónica a Remo Bianchedi de mi autoría (29/7/ 2009).

³⁵³ En el sentido que lo entienden Eco, Verón.

³⁵⁴ Claro está, que muchos franceses migraron hacia los continentes "primitivos y salvajes", como África o Indochina. Teniendo en cuenta, que estas tierras conformaban las colonias anglo-francesas.

Según Nicholl, Rimbaud pensó que podía trabajar como fotógrafo y para eso hizo enviarse un costoso equipamiento. Previamente se había hecho mandar toda una serie de libros técnicos sobre el tema (Nicholl, 2001,³⁵⁵ Bardotti, *op.cit.*, pp. 23). Pensemos que hacia fines del siglo XIX, la fotografía era totalmente analógica y lo más probable es que la tecnología empleada fuera aún los daguerrotipos, que requerían una extrema precisión para su revelado y se imprimía solo una copia por toma.³⁵⁶ La empresa ideada por el poeta, como muchas otras, no fue exitosa. Sólo quedan escasas tomas invaluable, conjuntamente con tres autorretratos, siendo éste uno de ellos. Por ende, estos autorretratos adquirieron su halo de artísticidad a través de un proceso paulatinamente consagratorio de la figura de Rimbaud en los círculos literarios y artísticos parisinos y europeos, por varios motivos. El primero, porque esta toma consiste en un autorretrato tomado y revelado por el propio Rimbaud, hecho de su propia mano. El segundo, porque fue uno de los intentos fallidos, no sólo como toma fotográfica, sino como posible profesión que Rimbaud desempeñaría en África (Nicholl, *ibid*; Bardotti, *op.cit.*, pp. 23). Luego, esta foto aporta un testimonio de vida, ya que en algún momento se pensó que Rimbaud había fallecido en su exilio.³⁵⁷ Por último, por constituirse en marca textual (fotográfica) de aquellos años de autoexilio del poeta, donde abandonara - aparentemente-, toda actividad literaria para dedicarse a una vida de comercio, tráfico de armas, marfil e incluso esclavos, en Harar, Shoa y en la Abisinia central, donde residirá varios años. Con ello forja una fortuna, que asciende a varios miles de francos.³⁵⁸ Su vida se caracteriza por el consumo de alcohol, drogas y sexo indiscriminado -tanto por el género de sus amantes como por la fugacidad de sus encuentros-. Sin embargo existen otras versiones, presentes en el cuarto capítulo de

³⁵⁵ Nicholl, Charles (2001) *Rimbaud en África*, Anagrama, Barcelona.

³⁵⁶ Al comienzo el francés Nicéphore Niépce y posteriormente el pintor francés Louis Jacques Mandé Daguerre realizaron fotografías en planchas recubiertas con una capa sensible a la luz de yoduro de plata: el daguerrotipo. Ambos descubrieron que, haciendo pasar vapores de yodo sobre una placa de plata, se produce en esta última una capa de yoduro de plata que se ennegrece con la luz. Luego las imágenes eran tratadas con vapores de mercurio, que fijaban las imágenes. Pero se obtenía una imagen única en la plancha de plata por cada exposición. La fijación de la imagen perdurable y resistente, flexible, liviana, se logró en 1869 con la invención del celuloide. Hacia fines del siglo XIX fueron fabricadas en escala comercial. La fotografía constituyó así el arte y la novedad de la burguesía de la época. Lo que es impreciso de determinar con cuál de ambas tecnologías- daguerrotipos o celuloide-intentó Rimbaud desarrollarse como fotógrafo en África.

³⁵⁷ Sólo su madre y su hermana Isabelle conocían el paradero de Rimbaud y guardan este secreto celosamente. Los lectores y críticos creen que Rimbaud ha muerto. A punto tal, que según versiones de Gustave Kahn y del propio Verlaine, quien publica *Iluminaciones* y otros poemas en la revista *La Vogue*, órgano de difusión simbolista, como obra del “difunto” Arthur Rimbaud.

³⁵⁸ Omar Oilhaborda en Rimbaud (*op. cit.*)

la obra de Nicholl, titulada “*El africano*”. Rimbaud emplea un nombre musulmán, es versado en Corán, es respetado por ello tanto como por sus conocimientos del árabe y diversos dialectos. Además, por entonces redacta memorias para la *Société de Géographie* y publica algunos artículos en *Le Bosphore Egyptien* (Bardotti, *ibid.*; Nicholl, *ibid.*). Se decide a vivir, no sin un dejo de artista romántico, en un exótico, salvaje y agreste continente, alejado de una sociedad y de los círculos literarios y culturales -que habiéndolo inicialmente rechazado-, paulatinamente lo irían consagrando durante su enigmático exilio. Rimbaud se dedicó a alimentar y a poner en acto lo que sus versos habían proferido sobre su *propio infierno*.³⁵⁹ Habitando el exceso en todas sus formas, cuyo camino debería desembocar en “el completo desarreglo de todos los sentidos.”³⁶⁰

Luego, por un golpe del destino, Rimbaud debe regresar a su país natal, enfermo, preso de un tumor en su rodilla izquierda. Sólo un par de meses más tarde, hacia marzo de 1891, se queda postrado. Decide entonces regresar a Europa. Un barco lo lleva hasta el puerto árabe de Adén, el mismo que lo acogiera once años atrás al pisar el continente negro. Allí será internado y posteriormente derivado desde Adén en barco hacia Marsella. Se cierra el círculo de esta historia y parafraseando a Le Clezio nos preguntamos ¿Cómo habrá sido el mar en Adén, aquella mañana de 1891, “tal como lo vieran los ojos del poeta y desaparecido Arthur Rimbaud, antes de embarcarse a Francia por última vez?; o ¿cuáles son los secretos de esa vida africana que el poeta se llevó consigo, en un acto de supremo egoísmo, ironía y desdén?” (Le Clezio en Bardotti, *ibid.*).³⁶¹ Ya en Marsella los médicos le diagnostican cáncer de huesos y se verán obligados a amputarle su pierna derecha. Rimbaud muere en la ciudad de Marsella el diez de noviembre de 1891 con tan sólo treinta y siete años de edad (Oilhaborda en Rimbaud, *ibid.*; Nicholl, *ibid.*).³⁶²

³⁵⁹ De sus terribles visiones deviene la célebre obra *Una temporada en el infierno*, que Rimbaud comenzara a escribir hacia 1873, habiendo ya comenzado su tortuosa relación con Verlaine.

³⁶⁰ En Rimbaud (1871) “*Lettres du Voyant*”, *Las cartas de vidente*.

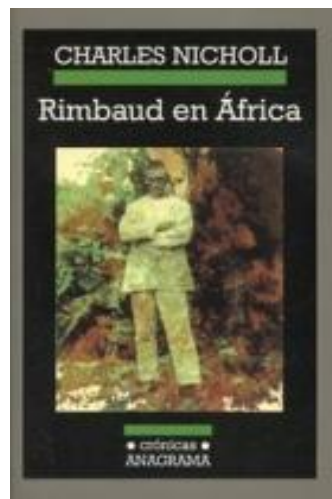
³⁶¹ Bardotti, Santiago (22-6-2009) *Exilados de todas las certezas*. Los escritores en búsqueda: Arthur Rimbaud, J. M. Le Clezio y Paul Bowles. Revista Ñ, Revista de Cultura, Edición especial, *África. El continente ignorado*, Editorial Clarín, Buenos Aires, pp. 22-23.

³⁶² Su comerciante y empleador Alfred Bardey dice al enterarse de su muerte: “Me he enterado de al muerte de M. Rimbaud. Es más conocido en Francia como poeta decadente, que como viajero, pero también merece ser recordado con este último título (...) Por su amor a lo desconocido y por su personalidad absorbió ávidamente las cualidades esenciales de las regiones por las que viajó. Aprendió lenguas hasta el punto de poder conversar con soltura en cada región y asimiló tanto como fue posible las formas de ser y las costumbres de la población nativa (...) Todos los que le hemos

Con respecto a la portada del libro Charles Nicholl, el escritor incluye esta misma fotografía de Rimbaud ya tratada a color, algo traslúcida [Imagen 130]. Aunque encontramos en esta pintura de Bianchedi ciertas similitudes formales y cromáticas con la imagen de la portada del libro de Nicholl, sin embargo no podemos afirmar que esta pintura se trate de una transposición directa de la portada del mencionado libro, por ende no correspondería a la serie tituladas por Bianchedi: “portada de libros”.³⁶³



[Imagen 129] Arthur Rimbaud con 16 años de edad circa 1870, París.



[Imagen 130] Portada del libro de Charles Nicholl (2001) *Rimbaud en África*, Anagrama, Barcelona.

Al análisis textual ya realizado de la obra de Bianchedi y de su intertexto -el autorretrato fotográfico de Rimbaud, (mediado por la portada del libro de Charles Nicholl), podemos comprenderlo con relación a sus respectivas circunstancias de enunciación; tanto del discurso de producción -el autorretrato de Rimbaud-, y de los discursos de reconocimiento, la imagen presente en la obra de Charles Nicholl, *Rimbaud en África* y la pintura *Frustrado retrato de Arthur R.* de Bianchedi. Tomamos en consideración los desplazamientos cronotópicos de las tres imágenes y sus diversas gramáticas. Completamos esta red de discursos de producción-reconocimiento con las referencias escritas de Bianchedi en relación a esta pintura en particular y en general, a la obra de Rimbaud. Además de complementar este análisis con los textos del propio Rimbaud.

conocido en los últimos once años le dirán que era un hombre honesto, capaz y valeroso” (Bardey en Nicholl, *ibid.*).

³⁶³ Tal y como sí sucede con las pinturas basadas estrictamente en las portadas de los textos-libros homónimos. Nos referimos a: *Diario íntimo*, de Wittgenstein, *Y el asno vio al Ángel*, de Nick Cave y *La conciencia de Zeno*, de Ítalo Svevo, entre otras.

11.1.2. Discursos de producción-reconocimiento. Transtextualidad del autorretrato de Rimbaud referido en la pintura de Bianchedi. Sus respectivas circunstancias de enunciación

¿Cuándo los ángeles dejan de parecerse a sí mismos?

Henry Miller sobre Arthur Rimbaud.³⁶⁴

Rimbaud es una figura presente en toda la obra de Bianchedi, tanto en sus imágenes como en sus escritos. Se constituye en uno de sus artistas referentes, como un nodo temático, recurrentes a lo largo de toda su obra.

Ahora bien, ¿cuáles son las remisiones intertextuales de Bianchedi a esta pintura en particular y a la obra de Rimbaud en general? Existen algunas citas precisas en el texto escrito: *El Sr. Lafuente y sus solteras*, Bianchedi (2005), que tal como lo expresáramos con anterioridad, se constituye en el metatexto de esta obra *soltera*.³⁶⁵

Aquí encontramos (Bianchedi, *op.cit.*, pp.48) una nota fechada el día «12.8.03 (las vueltas de Arthur Rimbaud)/ (para una pintura: “La anunciación Soltera”)». A *posteriori*, la cita del «19.8.03 (se anuncia la concepción de una idea. Las imágenes se anuncian entre sí)». Este *pun* o juego de palabras enuncia la elaboración de una idea que versa sobre la figura del poeta. La concepción de una idea “se anuncia”, aparece como presagio, como anuncia un invitado que va a llegar a nuestro hogar. La concepción de una idea sobre la pintura se “anuncia” al artista, requiriendo se le otorgue su corporeidad, su materialidad significativa, su forma, su color. Una imagen lleva la otra, “las imágenes se anuncian entre sí”. De la “anunciación” como proceso de ideación a la materialización por parte del artista: «14.9.03 (hoy pinté el retrato de la sombra de un retrato: “Retrato frustrado de A. R.”) / FENÓMENO-CONCEPTO» (Bianchedi, *op.cit.*, pp.56). El retrato es frustrado porque su intertexto, el autorretrato de Rimbaud en la toma fotográfica, también lo es. La idea del error en mezclar los líquidos y de la toma que Rimbaud se saca y revela de su propia mano, al convertirse en su intertexto, tanto de la foto de portada del libro de Nicholl, como de la pintura de Bianchedi, transfiere esa imprecisión. Entre estas dos últimas imágenes existe cierta similitud formal, por una serie de características: ambas son

³⁶⁴ Miller, Henry (*op.cit.*, pp. 67).

³⁶⁵ Y de todas las obras que integran este *corpus*.

a color. La imagen del libro de Nicholl aparece como traslúcida, a modo de una toma sobreexpuesta y con la figura centrada. En la pintura de Bianchedi, la carga matérica hacen que los colores sean algo más opacos y es adrede la textura con salpicaduras y rayados, como acentuando los defectos del revelado. La figura de Rimbaud se halla ligeramente hacia la izquierda del campo pictórico, produciendo mayor dinamismo que la imagen anterior. El tratamiento del color es similar, aunque en la pintura de Bianchedi los rasgos del poeta son más indefinidos y toda la escena se muestra más ambigua e imprecisa. Cuestión que se enfatiza con las inscripciones lingüísticas sobre la “imposibilidad” de un retrato. La sombra de una sombra. Éste parece ser el desafío, vale decir el “viaje” del artista. Enlazar los aspectos fenomenológicos, es decir perceptuales, matéricos, con los conceptuales, en función de una producción de sentido.

11.1.3. Análisis de los paratextos y metatextos de la obra poética del autorretrato de Rimbaud referida en la obra escrita de Bianchedi. Sus respectivas *circunstancias de enunciación*

El joven brillante, dueño de todos los talentos, parte bruscamente su vida en dos. Se trata de un acto magnífico y horrible al mismo tiempo.

Henry Miller sobre Arthur Rimbaud.³⁶⁶

Tal y como lo adelantáramos, la figura de Rimbaud está presente en innumerables escritos y obras de Bianchedi. Remitiéndonos nuevamente al texto escrito *El Sr. Lafuente y sus solteras*, (Bianchedi, *ibid.*), encontramos otras notas, que hacen referencia al poeta francés. Una *nota* fechada «6.10.04. (Armonía es la carencia de culpa). / (La Memoria del Regreso). / (“El Loto en Llamas”) / (Yo soy Dos, con respecto a A. R.)» [Bianchedi, *op.cit.*, pp.64]. Esta *nota*, como otras, remite a una frase célebre de Rimbaud: “*Je est un autre*” “Yo es otro”. Está presente en sus “*Lettres du Voyant*” (*Las cartas de vidente*), dos cartas escritas en 1871 que Rimbaud escribe con 16 años y medio. Allí esboza su doctrina poética. La poesía debe dejar de ser una expresión personal, reflejo del mundo que la rodea y no ser un fin en sí misma, sino que debe ser un medio para explorar el más allá y un vehículo

³⁶⁶ Henry Miller (*op.cit.*, pp. 68).

para llegar hasta él. La literatura estará ligada entonces con el don profético y con el misticismo. El poeta se convertirá en un médium. *"Je est un autre"* (Yo es otro), repite varias veces. Esta frase se completa: *"Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens"* (El poeta se hace vidente por medio de un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos).³⁶⁷

En otro pasaje del mencionado libro de Bianchedi, encontramos otra *nota* que reza: «14.7.03 (...) Acción en la Asociación del Museo Nacional de Bellas Artes: "¿La poética de Rimbaud también fue un error de juventud?" (Bianchedi, *op.cit.*, pp.30). Efectivamente, estos son los datos fidedignos de una acción artística que lleva a cabo bajo este título. De este modo, Bianchedi hace suya en forma de interrogante otra frase célebre de Rimbaud, ya en África. No sabemos cuánto conocía Rimbaud sobre su éxito literario. Hacia 1890 le llega una carta a África:

Muy Sr. Mío y querido poeta: He leído algunos de sus versos y ni que decir tiene que me sentiría feliz y orgulloso de ver al jefe de filas de la escuela decadente y simbolista colaborar en la France Moderne que dirijo. Sea pues uno de los nuestros. Muchas gracias por anticipado y simpatía admirativa.

Rimbaud no se molestó en contestar. Cuando se le pregunta sobre sus poemas, él responde: *"Mis poemas sólo fueron un error de juventud"*. Esta frase puede interpretarse como una absoluta indiferencia hacia la escritura en sí, pero también hacia el círculo literario parisino. Aquel que una década atrás, aún valorando su genio poético, le había expulsado sin piedad de todos los circuitos. La respuesta de Rimbaud es la no respuesta, la indiferencia, una venganza sutil. Evidencia la falta de importancia de pertenecer, de acudir allí mismo, donde unos años antes había sido categóricamente expulsado.

³⁶⁷(Rimbaud, *ibid.*).

11.1.4. Rimbaud, un puñado de versos antes del exilio final

He bebido un colosal trago de veneno. -¡Tres veces bendito el consejo que me ha llegado! - Las entrañas me queman. La violencia de la pócima tuerce mis miembros, me hace deforme, me embiste. Muero de sed, me ahogo, no puedo gritar. ¡Esto es el infierno, el castigo infinito! ¡Miren cómo el fuego crece! Me quemo como es preciso. ¡Ven, demonio!

Había entrevisto la conversión al bien y a la dicha, la salvación. No puedo detallar mi visión, ¡el aire del infierno no permite himnos! Había millones de criaturas encantadoras, un suave concierto espiritual, la fuerza y la paz, las ambiciones nobles, ¡qué se yo! ¡Las ambiciones nobles!

¡Y todavía resiste la vida! -¡Si la condena es eterna! Un hombre que anhela mutilarse está bien condenado, ¿no es así? Yo creo en el infierno, entonces estoy en él. Es la ejecución del catecismo. Soy esclavo de mi bautismo. Padres, han incitado mis desgracias y la de ustedes mismos ¡Pobre inocente! El infierno no puede atacar a los paganos. ¡Y la vida resiste! Más tarde, las delicias de la condena serán más profundas. Un crimen, de prosa, para sepultarme en la nada, por causa de la ley humana.

Arthur Rimbaud, *Noche del infierno* (fragmento).

Rimbaud escribe desde el lugar de un rebelde furioso, muestra las hipocresías de la sociedad burguesa y conservadora del siglo XIX en París. Sin embargo su crítica se extiende a la cultura europea, cuya genealogía parte de los galos caracterizados como bárbaros, tal como lo describe en el poema “*Mala sangre*”.³⁶⁸ Plantea una crítica mordaz al sinsentido de las vidas en el mundo del trabajo en las urbes, al sistema productivo de la economía: “jamás trabajaré”. Todas estas facetas del sistema oprimente de las urbes, de la moral religiosa y burguesa, el encorsetamiento a normas reproductoras del sistema socio-económico y moral, ubican al sujeto en una encrucijada existencial de la que sólo es posible salir con el rechazo, la inadaptación, la violencia. Versos adolescentes de cólera bullente, el asco, el odio, los excesos, la búsqueda incesante de los delirios, en pos del “completo desarreglo de todos los sentidos.” Rimbaud, conjuntamente con Baudelaire, pero de manera aún más exacerbada que aquél, plantea la búsqueda incesante de los límites, orada en el lugar donde todos quieren escaparse. Desafía a sus coetáneos y a la vida, goza siendo un inadaptado y poeta decadente, parte a África como el último de sus múltiples exilios.

³⁶⁸ “De mis antepasados galos, tengo los ojos azul pálido, el cerebro pobre y la torpeza en la lucha. Me parece que mi vestimenta es tan bárbara como la de ellos. Pero yo no me unto de grasa la cabellera / Los galos fueron los desolladores de animales, los quemadores de hierbas más ineptos de su época. Les debo: la idolatría y la afición al sacrilegio; ¡oh! todos los vicios, cólera, lujuria -magnífica la lujuria-; sobre todo, mentira y pereza. / Siento horror por todos los oficios. Maestros, obreros, todos campesinos, innobles. La mano en la pluma equivale a la mano en el arado (...)” *Iluminaciones*, Rimbaud (*op.cit.*, pp. 51).

11.1.5. Inter/transtextualidad directa y difusa del autorretrato fotográfico y de la obra poética de Rimbaud en la pintura y los escritos de Bianchedi (Cuadro Nº 13)

Transtextualidad directa	Discurso de producción	Discurso de reconocimiento-producción	Discurso de reconocimiento
Autor Obra	Autorretrato de Arthur Rimbaud (1880-1890)	Charles Nicholl, <i>Rimbaud en África</i> (2001)	<i>Frustrado retrato de Arthur R., Bianchedi</i> (2003)
Enunciado: PE (Plano de la Expresión) Intertexto	-Autorretrato (1 de 3)	- Autorretrato de Arthur Rimbaud (1880-1890) como portada del libro	- Autorretrato de Arthur Rimbaud (1880-1890).
Paratexto	Carta de Rimbaud a su madre - <i>"This is only to remind you my face and to give you an idea of the landscapes from here"</i> . - <i>"Esto es solamente para que recuerdes mi rostro (mi cara) y tengas una idea de los paisajes desde aquí"</i> .	- <i>CHARLES NICHOLL</i> - <i>Rimbaud en África.</i> - <i>*crónicas*ANAGRAMA</i>	-¿Cómo retratar a la sombra de un retrato? 14.09.03 - <i>FRUSTRADO RETRATO DE A. R. (esto es el viaje)</i> - <i>Bianchedi, 2003, (A los pies del poeta).</i>
Metatexto Indicaciones metalingüísticas concernientes a los textos citados y al texto en acción.	-No existen registros	- Cuarta parte de la obra, titulada <i>"El africano"</i> .	-En el texto literario El Sr. Lafuente y sus solteras (Bianchedi 2005, pp.48) «12.8.03 « (las vueltas de Arthur Rimbaud)/ (para una pintura: "La anunciación Soltera")» «19.8.03 (se anuncia la concepción de una idea. Las imágenes se anuncian entre sí)» -«14.9.03 (hoy pinté el retrato de la sombra de un retrato: "Retrato frustrado de A.R.") / FENÓMENO-CONCEPTO» (Bianchedi, <i>op.cit.</i> , pp.56).
Architexto (Conjunto de las propiedades del género)	-Fotografía, daguerrotipo. Autorretrato del propio Rimbaud. -Rimbaud se equivoca en el uso de químicos y la foto sale borrosa	-Impresión de fotografía como portada de libro.	-Pintura (óleo sobre tabla).
Forma del contenido (aspectos semánticos) Hipertexto Mecanismos tipológicos de transferencia)	-Autoexilio de Rimbaud en África, Harar, Etiopía, entre 1880 -1890.		- <i>Cfr. transtextualidad difusa.</i>
Condiciones de enunciación	-Autoexilio de Rimbaud en África, Harar, Etiopía. Circa 1880 – 1890.		-La superficie significativa de la pintura presenta pequeñas manchas circulares y rayaduras, casi translúcidas. Elementos estos que evidencian la falla de Rimbaud en mezclar los líquidos en el proceso de revelado de esta toma fotográfica de su autorretrato.

Contenidos	-Ruptura con los círculos literarios parisinos. -Fin a su relación amorosa con Verlaine. -La falla técnica de los líquidos de revelado de las fotos, evidencia la dificultad con una técnica compleja, desarrollada en lugares distantes y de manera solitaria. -Aún por azar, la foto se vuelve más espectral y enigmática, como el mismo exilio de Rimbaud en África.		-La pintura devela la imposibilidad de reproducir este autorretrato, por las condiciones “defectuosas” de su intertexto directo. -Propone cierta reflexión a través de la pintura, sobre los límites de la representación.
Procedimientos alegóricos			-Otorgar color a la pintura -Leyenda del paratexto lingüístico incluido en la superficie significante de la obra: <i>-¿Cómo retratar a la sombra de un retrato? 14.09.03</i> <u>-FRUSTRADO RETRATO DE A. R.</u> <i>(esto es el viaje)</i>
Transtextualidad difusa	Arthur Rimbaud (S XIX)		Remo Bianchedi (S XX, XXI)
Enunciado: PE (Plano de la Expresión) Intertexto	1) “Je est un autre” “Yo es otro”. “Lettres du Voyant”, Las cartas de vidente, 2 cartas escritas en 1871) 2) Ante la invitación que le llega por carta a África circa 1890 para publicar en France Moderne, órgano de difusión simbolista. Rimbaud no responde. Ante el interrogante por los versos que había escrito en Francia responde: “Mis poemas sólo fueron un error de juventud”.		1) <i>El Sr. Lafuente y sus solteras</i> (Bianchedi 2005, pp.64) «6.10.04. (Armonía es la carencia de culpa). / (La Memoria del Regreso). / (“El Loto en Llamas”) / (Yo soy Dos, con respecto a A. R.)» 2) «14.7.03 ¿La poética de Rimbaud también fue un error de juventud? »
Paratexto Metatexto Indicaciones metalingüísticas concernientes a los textos citados y al texto en acción.	1) <i>Cfr. supra.</i>, Intertexto. 2) <i>Cfr. supra.</i>, Intertexto.		1) Cita a Rimbaud en <i>El Sr. Lafuente y sus solteras</i> 2) 14.7.03 (...) Acción en la Asociación del Museo Nacional de Bellas Artes: «“¿La poética de Rimbaud también fue un error de juventud?”» (Bianchedi ídem, pp.30)
Architexto (Conjunto de las pro- piedades del género)	2) Frase dicha, transcripta literalmente		2) Acción artística en la Asociación del Museo Nacional de Bellas Artes (2003)

Forma del contenido (aspectos semánticos)	2) La poesía debe dejar de ser una expresión personal y no ser un fin en sí misma. Sino que debe ser un medio para explorar más allá y un vehículo para llegar hasta él. La literatura está ligada con el don profético y con el misticismo. El poeta se convierte en un médium ("Je est un autre").		2) La acción consiste en una charla que dio Bianchedi sobre la función del arte y el artista contemporáneos
Hipertexto Condiciones de enunciación Contenido			
Procedimientos Alegóricos			-Forma de enunciación de los paratextos

11.2. La alquimia del verbo y la ruptura logocéntrica del lenguaje. Cadena dialógica Rimbaud-Duchamp-Bianchedi

Delirios II

LA ALQUIMIA DEL VERBO

Ahora yo. La historia de una de mis locuras. Desde hacía largo tiempo, me jactaba de poseer todos los paisajes posibles, y encontraba irrisorias las celebridades de la pintura y de la poesía moderna.

Me gustaban las pinturas idiotas, dinteles historiados, decoraciones, telas de saltimbanquis, carteles, estampas populares; la literatura anticuada, latín de iglesia, libros eróticos sin ortografía, novelas de nuestras abuelas, cuentos de hadas, libritos para niños, óperas viejas, canciones bobas, ritmos ingenuos.

Soñaba con cruzadas, con viajes de descubrimientos de los que no hay relatos, con repúblicas sin historia, guerras de religión sofocadas, revoluciones de costumbres, desplazamientos de razas y de continentes: creía en todos los encantamientos. ¡Inventé el color de las vocales! -A negra, E blanca, I roja, O azul, U verde-. Reglamenté la forma y el movimiento de cada consonante y me vanagloriaba de inventar, con ritmos instintivos, un verbo poético accesible, cualquier día, a todos los sentidos. Me reservaba la traducción.

Al principio fue un estudio. Yo escribía silencios, noches, anotaba lo inexpresable. Fijaba vértigos (...)

Las vejeces poéticas eran buena parte de mi alquimia del verbo.

Me acostumbré a la alucinación simple: veía muy claramente una mezquita en lugar de una fábrica, una escuela de tambores instalada por los ángeles, calesas en las rutas del cielo, un salón en el fondo de un lago; monstruos, misterios; un título de sainete erigía espantos delante de mí.

¡Después explicaba mis sofismas mágicos con la alucinación de las palabras!

Acabé por encontrar sagrado el desorden de mi espíritu. Permanecía ocioso, presa de una pesada fiebre: envidiaba la felicidad de los animales; las orugas, que representan la inocencia de los limbos; los topos, el sueño de la virginidad.

Se me agriaba el carácter. Decía adiós al mundo con unas especies de romances.

De este poema, del cual sólo hemos transcrito el inicio y el final, tomamos la primer parte. Además de encontrar “irrisoria las celebridades de la pintura y la poesía moderna”, y de detenerse en la pintura como género “menor”, de lo cotidiano, lo bajo, lo bizarro: “dinteles historiados, decoraciones, telas de saltimbanquis (...), estampas populares; (...) libros eróticos sin ortografía, (...) cuentos de hadas, libritos para niños, *et al.*”

Más acto seguido, Rimbaud propone un giro que podríamos llamar analítico, deconstructivo, aún inmerso en un clima enrarecido de alucinaciones y sopor. Al respecto, Rimbaud propone:

¡Inventé el color de las vocales! -A negra, E blanca, I roja, O azul, U verde-. Reglamenté la forma y el movimiento de cada consonante y me vanagloriaba de inventar, con ritmos instintivos, un verbo poético accesible, cualquier día, a todos los sentidos. Me reservaba la traducción.

Este acto, de carácter típicamente simbolista, lo es en el sentido de relacionar las letras con las resonancias de otros lenguajes: musicales, pictóricos. Pero quizás sin ser plenamente consciente de ello, Rimbaud descompone el lenguaje escrito, o quizás hablado, acústicamente hablado, en unidades mínimas. Y además le atribuye a cada vocal un color determinado: “¡Inventé el color de las vocales! -A negra, E blanca, I roja, O azul, U verde-.” Luego el poeta agrega: “Reglamenté la forma y el movimiento de cada consonante”. Rimbaud está proponiendo un acto revolucionario del lenguaje, del cual quizás es plenamente inconsciente. Pero lo que Rimbaud está proponiendo, por un lado, es descomponer el lenguaje en unidades mínimas: las vocales, la forma y el movimiento de las consonantes. En términos semióticos, podríamos hablar de unidades mínimas del lenguaje, llamadas *fonemas*. Luego, Rimbaud introduce una relación entre las vocales -como fonemas-, y los colores, estableciendo una relación de correspondencia entre el lenguaje verbal en relación-contraste con el lenguaje visual. En este sentido, tomando la opción analítica, resulta pertinente a estos fines y como categorías operativas, la clasificación que establece Prieto en la codificación de los lenguajes visuales en relación-contraste con el lenguaje visual, estableciendo diferentes niveles de correspondencia entre el código visual y lingüístico.³⁶⁹ Podríamos presuponer que esta teoría semiótica de

³⁶⁹ “La cuestión puede plantearse desde un ángulo más estrictamente semiótico, utilizando las indicaciones que proporciona Luis J. Prieto para una codificación de los lenguajes visuales, en relación – contraste con el lenguaje verbal. De esta manera, se pueden determinar diversos niveles del código visual, que estaría caracterizado por unidades elementales carente de significado, las figuras, y cuyo valor viene

correspondencia entre el código visual y lingüístico,³⁷⁰ podemos trasponerla a la proposición analítica de correspondencia formulada por Rimbaud. También podríamos analizarla en términos de *deconstrucción*, ya que el poeta establece una relación entre unidades mínimas de ambos lenguajes: el verbal en relación-contraste con el lenguaje visual. Al inventar las correspondencias entre vocales y colores, Rimbaud establece la relación entre figuras, o en este caso colores y las vocales, que actúan a la manera de fonemas. Lo propio hace con las consonantes “reglamentando la forma y el movimiento” de ellas. Luego, en el lenguaje propiamente lingüístico, avanza hacia unidades más complejas: “me vanagloriaba de inventar, con ritmos instintivos, un verbo poético accesible, cualquier día, a todos los sentidos”. Podemos entender los “verbos poéticos” como unidades lingüísticas correspondientes a los *monemas*. Luego, Rimbaud continúa: “Me reservaba la traducción”. Frase que puede referirse a dos cuestiones. La primera, la continuidad de la correspondencia entre ambos lenguajes, o más aún entre varios lenguajes, con “todos los sentidos”. La segunda, referida estrictamente al código lingüístico, donde el poeta se toma la atribución de otorgarle un significado variable a un mismo significante. Ésta operación implica la creación de nuevas reglas lingüísticas. Ya que multiplica a partir de un único significante múltiples significados, provocando el desplazamiento de la univocidad del significante-significado en el orden de la significancia.³⁷¹

Con estas operatorias lingüísticas Rimbaud sienta precedentes hacia la ruptura logocéntrica del lenguaje, que será continuada *a posteriori* por Duchamp. Quien propone su “*Nominalismo escritural*”, remitiéndose explícitamente a Rimbaud y a Mallarmé. Duchamp busca la construcción de un lenguaje ideal, a partir del cual fundaría su *pintura de precisión como belleza de indiferencia*.³⁷² Este lenguaje, según *À l'infinif* de la *Caja Blanca* carece de sonido. ¿Pero qué es un lenguaje sin

dado por diferencias de posición y oposición dentro de un contexto sistemático (queriendo establecer una equivalencia con el lenguaje verbal, las figuras podrían corresponder a los fonemas); por unidades más complejas resultantes de la combinación de las unidades elementales y dotadas de significados; estas unidades más complejas, definidas como signos, se presentan como rasgos sémicos elementales (equivalentes a los monemas); estas unidades lingüísticas, a su vez se organizan en unidades más complejas, que corresponden propiamente a un enunciado icónico, que Prieto define como sema y que considera como equivalente de la frase” (Menna, Filiberto, *op.cit.* pp. 16).

³⁷⁰ Que en este caso Filiberto Menna emplea para analizar la pintura de Seurat.

³⁷¹ Podríamos decir que Rimbaud propone generar a partir de un único significante, la invención de múltiples Sustancias de la Expresión en relación el Contenido (SERC), en el sentido hjemsleviano de tales términos.

³⁷² Tal y como lo describiéramos en el capítulo sobre Duchamp y *El Proceso creativo* (Cfr. *supra*. IV.9.2.).

sonido? *Escritura en estado puro* (Brea, *op.cit.*, pp. 25). Según Duchamp es *Scribisme illuminatoresque*, una suerte de *Nominalisme pictural*, según consta en la Nota No. 185, a saber:

(...) *Después de haber multiplicado B al infinito/ Llega así a no autorizar ya el enunciado/ de A. (A, teorema, ya no es formulado ni formulable) / Libera la palabra de la definición, del / sentido ideal. Aquí también / 2 estadios: 1º. cada palabra guarda / un sentido presente sólo definido de / momento por la fantasía / (algunas veces auditiva); / la palabra aquí / conserva casi siempre su especie; es sustantivo / o verbo atributo etc. La frase todavía tiene su esqueleto (ejemplos literarios / Rimbaud, Mallarme)*

2º. *Nominalismo [literal] = No más / distinción genérica/ específica / numérica/ entre las palabras (mesas no es / el plural de mesa, comió no tiene nada en /común con comer). No más adaptación / física de las palabras concretas; no más / valor conceptual de las palabras abstractas. La / palabra pierde también su valor conceptual. / Sólo es legible (en tanto que / formada por consonantes y vocales), es legible / por los ojos y poco a poco adopta una forma / con significación plástica; es una realidad / sensorial de una verdad plástica en igual medida/ que un trazo, que un conjunto de trazos.*

(En el margen) Esta existencia plástica de la palabra difiere de la existencia plástica de una / forma cualquiera (2 trazos) en lo que hace al alfabeto convencional.

Duchamp, (1998) *Notas*, (*op.cit.* No 185, pp. 162-163)³⁷³

Se produce entonces una denegación del orden logocéntrico, incluso fonocéntrico del lenguaje tendiente a la insonoridad. Para Brea, este hallazgo duchampiano es inaugural. Quizás lo sea en el sentido de la explicitación de una teoría. Mas en la teoría de los discursos, es Rimbaud quien en primer término establece - inauguralmente en la literatura- este desplazamiento de la univocidad del significante-significado.³⁷⁴ Cuestión que conlleva, necesariamente la adquisición de cierta característica plástica de la palabra, especie de *arqueoescritura*, de *gramma*,

³⁷³ 185 (...) *Après avoir multiplié B. à l'infini/ Il arrive ainsi à ne plus autoriser l'énoncé / de A. (A, théorème, n'est plus formulé, ni formulable) Il libère le mot de la définition, du/ sens idéal. Ici encore / 2 stades: 1º. Chaque mot garde / un sens présent défini seulement pour le / moment par la fantaisie \ (auditive qqfois) / , le mot ici/ garde presque toujours son espèce; il est ou substantif/ ou verbe ou attribut etc. La phrase a encore/ son squelette (Exemples littéraires / Rimbaud, Mallarmé)*

2º. *Nominalisme [littéral] = Plus de / distinction générique / spécifique/ numérique\ entre les mots (tables n'est / pas le pluriel de table, mangé n'a rien de /commun avec manger). Plus d'adaptation / physique des mots concrets ; plus de/ valeur conceptuelle des mots abstraits. Le / mot perd aussi sa valeur musicale. Il/ est seulement lisible / des yeux et peu à peu prend une forme/ à signification plastique il est une réalité/ sensorielle une vérité plastique au même titre / qu'un trait, qu'un ensemble de traits.*

*(à côté) Cette existence plastique du mot diffère de l'existence plastique d'une/ forme quelconque (2 traits) en ce que de l'alphabet convention. (Duchamp, *op.cit.* 1998: Nota 185, pp. 160 y 162)*

³⁷⁴ Tal y como lo adelantáramos, para Brea el *Nominalismo escritural* de Duchamp puede parangonarse con el proyecto heideggeriano y su desplazamiento en Jacques Derrida, en el sentido de *deconstrucción de la metafísica occidental*, en tanto programa genérico a partir de un pensamiento no determinado, ya que produce la disociación a partir del olvido del ser que en su dominio instaura la palabra (Brea, *ibíd.*, pp. 26).

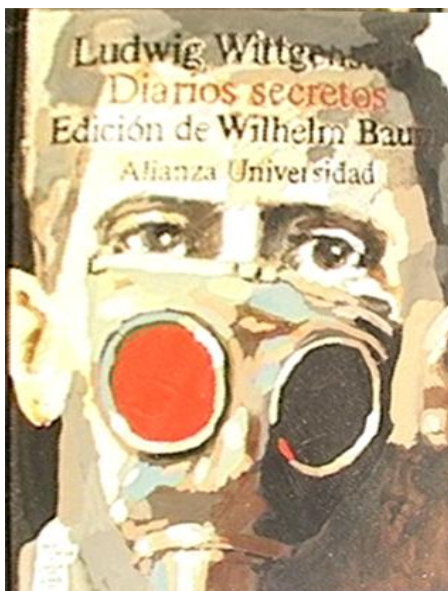
donde se entremezclan forma y significancia.³⁷⁵ Por ende, el *nominalismo pictural* duchampiano, se erige como fundacional en las *artes visuales*, enlazándose a los proyecto fundacionales en las letras, -formulados previamente-, por Mallarme y Rimbaud. Más allá de las diferencias: Rimbaud modula el ritmo y movimiento de cada consonante, mientras Duchamp llega a proponer un lenguaje -sin sonido-, podemos establecer las similitudes y continuidades visto de la perspectiva de la teoría de los discursos. 1) La ruptura logocéntrica del lenguaje tanto en Rimbaud como en Duchamp. 2) La consecuencia -¿o la causa?- : en Rimbaud la correspondencia de relación-contraste entre el lenguaje visual y el lingüístico; aún de sus respectivas unidades de diversa complejidad. En Duchamp: “La palabra pierde también su valor conceptual (...) Sólo es legible por los ojos y (...) adopta una forma con significación plástica; es una realidad sensorial de una verdad plástica en igual medida que un trazo, que un conjunto de trazos.”³⁷⁶ Vale decir, ambos-Rimbaud y luego Duchamp-se refieren al estatuto visual que adquiere la palabra. Éste alcance de “la palabra como imagen” (Bianchedi, *op.cit.*) es impensable sin Duchamp ni Rimbaud. Como es impensable la obra de Bianchedi sin ambos dos.³⁷⁷ Hay tareas tan ciclópeas, que no pueden ser llevadas a cabo por un único sujeto en un cronotopo determinado. Por eso en la teoría de los discursos, podemos establecer -siguiendo a Bajtín-, los eslabones de una cadena dialógica, -en este caso-, en relación a cierto tipo de artísticidad. Rimbaud comienza esta reducción y correspondencia analítica y Duchamp, unas décadas más tarde, la retoma y la completa. Quizás éste sea el sentido profundo de la historia de la cultura. Poder continuar las tareas en el orden del pensamiento, del conocimiento y del arte, a la altura de los desafíos ya planteados.

³⁷⁵ Ciertamente, tal como lo anticipáramos, que dicha ruptura del lenguaje hace colapsar, por ende, las categorías centrales de la estética occidental, tales como autor, obra, representación, (Brea, *ibíd.*; Barthes, *op.cit.*; Foucault en Chartier, *op.cit.*) [Cfr. *supra*. IV.5.4].

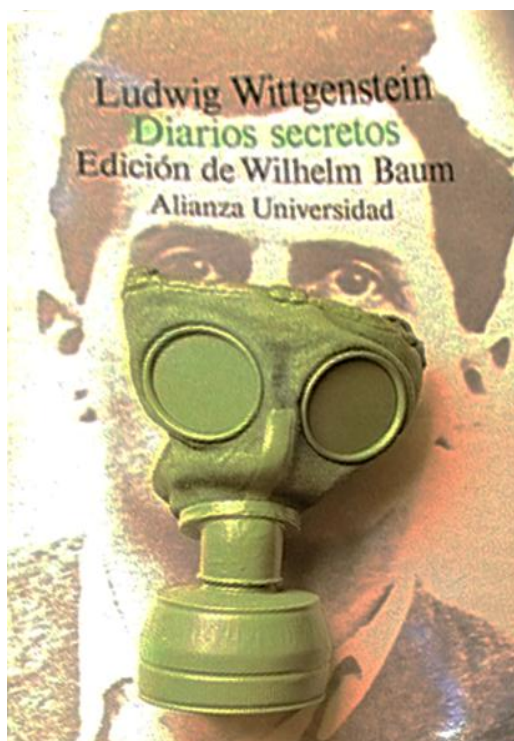
³⁷⁶ (En el margen) “Esta existencia plástica de la palabra difiere de la existencia plástica de una / forma cualquiera (2 trazos) en lo que hace al alfabeto convencional.” Duchamp, (*ibíd.*)

³⁷⁷ Nos referimos al concepto de Bianchedi *La palabra como imagen* (cfr. *supra*. V.2. 12).

12. Obra autobiográfica y filosófica de Wittgenstein en la obra plástica y escrita de Bianchedi. *Diarios Secretos, proposiciones y juegos del lenguaje*³⁷⁸



[Imagen 49] *Diarios secretos*, Ludwig Wittgenstein Bianchedi (2000). Óleo sobre tabla.



[Imagen 131] *Diarios Secretos*, Ludwig Wittgenstein (1998). Edición de Wilhelm Baum, Alianza Editorial.

³⁷⁸ *Geheime Tagebücher, Sätze und Sprachspiele.*

12.1. Descripción de la pintura *Diarios Secretos, Ludwig Wittgenstein, de Bianchedi (2000)*. Análisis de su superficie significativa y sus contenidos

La pintura de Bianchedi titulada *Diarios secretos, Ludwig Wittgenstein*, reproduce la portada de la primera edición -traducida al castellano-, del libro homónimo de Ludwig Wittgenstein (1991). Tardíamente publicado, los *Diarios secretos* fueron escritos originalmente por Wittgenstein en escritura cifrada, simultáneamente al *Diario Filosófico (1914-1916)*. Ambos diarios fueron escritos por Wittgenstein mientras combatía en la Primera Guerra Mundial. A la derecha, en escritura normal, el filósofo anotaba su “trabajo”, vale decir sus elucubraciones específicamente filosóficas, mientras a la izquierda, en clave, escribía comentarios personales sobre sus vivencias íntimas. Mientras las páginas de la derecha aparecieron publicadas en 1961, los *Diarios secretos* fueron ocultados durante casi siete décadas, por una serie de motivos que explicaremos en el transcurso de este capítulo. Por otra parte, en el *Diario Filosófico (1914-1916)* Wittgenstein sienta las bases de lo que a *posteriori* desarrollará como teoría del *Tractatus*.³⁷⁹

Esta pintura de Bianchedi muestra en primer plano, el rostro de un sujeto masculino de ojos exaltados, cuya mirada se dirige al espectador, expresando desolación y – posiblemente además- un pedido de auxilio. El rostro del sujeto esta cubierto por una máscara de gas. Inferimos que el sujeto en cuestión, se trata de una representación del retrato de Wittgenstein en su juventud. En los aspectos morfológicos, la pintura consiste en la transposición de una fotografía, reduciéndola prácticamente a tres sintéticos valores: luz, media tinta y sombra; un recurso gráfico empleado en este caso, consiste en que el valor de máxima luminosidad está dado por el blanco del papel. Bianchedi realiza una transposición de la fotografía -del retrato de Wittgenstein- (tomada en blanco y negro) y la lleva al color. En este pasaje (partiendo de la fotografía de la portada del libro a la pintura), el blanco del fondo es sustituido por un color “hueso”, con un tratamiento más bien plano, que se difumina hacia abajo y termina de configurar la imagen; es decir, la figura es cerrada hacia arriba y abierta hacia abajo. Así mismo, en la parte superior del campo pictórico, el encuadre de la figura -en primer plano- del

³⁷⁹ “Para el Wittgenstein del *Tractatus*, la naturaleza lógica del lenguaje se oculta tras el uso informal y contingente del habla cotidiana. El análisis lógico del lenguaje será el instrumento que logrará extraer su rigor latente, mientras que la sintaxis lógica le fijará allí sus reglas de formación y construcción” (Albano, 2006, pp. 49) *Wittgenstein y el lenguaje*, Editorial Quadrata, Buenos Aires.

retrato del filósofo, se focaliza en el rostro y suprime partes superior y laterales de la cabeza y parte de las orejas. Este encuadre en primer plano del rostro que escoge Bianchedi determina, que la observación se concentre aún más en la mirada del sujeto -entiéndase el rostro de Wittgenstein- y en la máscara de gas que porta. En cuanto a la relación color-valor, el foco lumínico se halla a la izquierda arriba del campo pictórico. En la parte superior de la pintura, la figura se muestra cerrada, dado que la cabellera es tratada por planos de valor negro y algunos escasos planos de grises cromáticos: grises tierras, azulados. Luego aparecen resaltados los ojos, las cavidades oculares tratadas con un alto contraste, los párpados blanquecinos y los ojos negros con sendos puntos blancos, muestran pequeñas luces en la mirada. Hay en la expresión algo de desesperación, de pedido de socorro, también de un profundo desasosiego. La expresión de esta mirada se comprende cuando se identifica la máscara de gas que porta el filósofo; esta máscara daría sentido a semejante gesto de desesperación. Dicha máscara es tratada por el artista de modo particular, tanto por su posición central en el campo pictórico, como por los colores aquí empleados. Dos grandes óvalos vistos de frente representan los filtros, que filtrarán gases -algo más que lacrimógenos- y que seguramente eran la única defensa posible una vez inmerso en una batalla con armas químicas y/o en una cámara de gas. El filtro de forma ovoide de la izquierda es pintado por Bianchedi de color rojo, constituyéndose esta relación forma-color en un tímbrico, que concentra la atención focal de la imagen. Inmediatamente a su izquierda, el otro filtro de la máscara de gas es negro; constituyéndose ambos filtros, tanto por su forma redoblada, por el color como por la ubicación centralizada en el campo pictórico, en la zona de máximo contraste. A partir de allí la relación figura-fondo cambia. Hacia abajo a la izquierda, la figura, conjuntamente con la máscara de gas, se abren hacia la luz; a la derecha, hacen lo propio hacia la sombra.

Tal y como ocurre en la portada del libro de esta edición, sobre la imagen ya descrita se halla pintado el texto escrito, transcripto por Bianchedi en la parte superior del campo pictórico, de modo centrado, en el siguiente orden:

*Ludwig Wittgenstein
Diarios secretos
Edición de Wilhelm Baum
Alianza Editorial*

Las frases *Ludwig Wittgenstein*, *Edición de Wilhelm Baum* y *Alianza Editorial* están

pintadas en el no-color negro, mientras el título del libro remitido, *Diarios secretos*, está pintado en color rojo, resaltando visualmente el mencionado título. Perceptualmente el color rojo de las letras que designan el título del texto, *Diarios secretos*, se asocia por color con la superficie oval de la izquierda de la máscara de gas y ambos elementos actúan conjuntamente como tímbricos. De este modo, Bianchedi focaliza la atención sobre el título del libro como significante preponderante del lenguaje textual escrito y hacia uno de los óvalos pertenecientes a la representación de la máscara de gas, como significante icónico, ambos elementos contundentes en la transmisión de un lenguaje poético.

Ahora bien, cabe interrogarnos ¿qué extraña operatoria de la cultura moderna ha hecho que los sujetos porten máscaras de gas, transformando su rostro en una imagen siniestra? Pero lo verdaderamente siniestro no son las máscaras de gas, ya que éstas sirven sólo a modo de defensa para la subsistencia, como otrora podrían haber sido una armadura, un yelmo o un escudo; lo siniestro es la aplicación del conocimiento puesto al servicio de la industria de la guerra, empleando gases de diversas tipologías como armas químicas en el campo de batalla durante la Primera Guerra Mundial.³⁸⁰ Recordemos que Wittgenstein es vienés, octavo hijo de una familia adinerada de origen judío cuya posición dirigente en la siderurgia austríaca le permite acceder a un enorme capital económico y cultural. Aunque vale también aclarar, que Ludwig Wittgenstein jamás sufrió persecución ni tortura por su ascendencia hebrea; por el contrario, su participación en la guerra fue deliberada, ya que se alistó voluntariamente a participar en el ejército austriaco durante la Primera

³⁸⁰ “La historia moderna de las armas químicas comienza el 1º de marzo de 1915, durante la Primera Guerra Mundial, cuando el ejército alemán colocó cilindros de gas cloro a lo largo de la línea de trincheras de Ypres, en Bélgica, trabajo que duró poco más de un mes. Esperaron a que el viento soplara fuerte hacia el oeste y, finalmente, el 22 de abril de ese año abrieron las válvulas, liberaron más de 150 toneladas del mortífero gas y provocaron cerca de 10.000 casos de intoxicación y 5.000 muertos. Un cálculo moderado marca que entre 1915 y 1918 se liberaron 125.000 toneladas de compuestos tóxicos distintos, provocando más de 1.300.000 bajas, entre ellas más de 90.000 muertos. Los productos químicos más empleados fueron el cloro, el fosgeno (un gas asfixiante y casi siempre letal), el gas mostaza (un compuesto que causa graves quemaduras) y los gases lacrimógenos (los mismos que hoy día emplea la policía para disolver manifestaciones). Entre las dos grandes guerras, se firmó el Tratado de Versalles (*Protocolo para la prohibición del uso de gases asfixiantes, venenosos u otros gases y de métodos bacteriológicos de operaciones militares*, 1925), que en esa época fue bastante ignorado.” (...) “A pesar de todo, en la Segunda Guerra Mundial no se emplearon armas químicas contra tropas enemigas, más por temor a las represalias que por falta de ellas; quizás en ello influyó que Adolf Hitler fue una de sus víctimas en la Primera Guerra Mundial”. Ruiz Loyola, Benjamín (2002) “*Las armas químicas*”, en “¿Cómo ves?”, revista de divulgación de la ciencia, Facultad de Ciencias Químicas, UNAM (Universidad Autónoma de México), año 4, N.º 38. Enero del 2002.

Guerra Mundial. Más tarde reconocería, que en 1914 en este acto volitivo de combatir en la guerra buscaba la muerte.

¿Que lo llevaría a buscar de cerca el peligro, si tenía en mente desarrollar un sistema filosófico, que había ya comenzado previamente en Oxford? ¿Existe otro consejero más estricto y estimulante que la muerte para desarrollar algún proceso creativo? ¿Cómo crear un sistema de pensamiento lógico y por otro lado el registro de este proceso, bajo la espada de Damocles de una muerte casi anunciada? Estos escritos de Wittgenstein tienen una contundencia insólita; porque muestran la fragilidad, las dudas y flaquezas del filósofo y de su condición humana. En pleno ruido de cañones, artillería y bombardeos, Wittgenstein desarrolla sus *Diarios secretos* en escritura cifrada en las páginas de la izquierda y por otra parte, simultáneamente, escribe un sistema lógico de filosofía del lenguaje en sus *Diarios Filosóficos (1914-1916)* en las páginas de la derecha. En sus *Diarios Secretos* registra casi cotidianamente si ha podido trabajar o no.³⁸¹ Ahora bien ¿Cuál es la enseñanza profunda de esta obra y por qué la elige Bianchedi entre muchos otros textos muy difundidos del filósofo?

Se trata en primer lugar de la biografía de Wittgenstein en los comienzos de la formulación de la construcción de un sistema original de pensamiento, que se halla plasmado en el *Diario Filosófico (1914-1916)*; luego cabalmente desarrollado en el *Tractatus logico-philosophicus*,³⁸² teniendo como directriz la filosofía analítica del lenguaje. Quizás las respuestas a estos interrogantes las podemos encontrar al indagar sobre los intertextos directos, entiéndase ambos diarios y las circunstancias de enunciación de dichas obras.

³⁸¹ Esta referencia es prácticamente cotidiana, a lo largo de todo el *Diario Secreto*.

³⁸² Cabe señalar que Wittgenstein es un pensador fructífero. A lo largo de su vida construye dos sistemas de pensamiento, siempre dentro de la filosofía del lenguaje. El primero, tiene como dijimos, su comienzo en los *Diarios Filosóficos*; del cual *Diarios Secretos* se transforma en su metatexto o texto autónomo y a la vez complementario. El segundo sistema de pensamiento basado en los juegos del lenguaje, se halla plasmado plenamente en las *Investigaciones Filosóficas*. Cfr. Introducción de Wittgenstein (1986) *Diario filosófico (1914-1916)*, Traducción de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera, Editorial Planeta-De Agostini, Barcelona (Título original: *Notebooks*, 1961 y 1979, Basil Blackwell, Oxford).

12.2.1. Dispositivo texto-libro. Descripción de *Diarios secretos* de Ludwig Wittgenstein (1914-1916). Sus superficies significantes y sus contenidos

Mi tema se ha alejado mucho de mí. Es la muerte y no otra cosa, lo que da su significado a la vida.

Wittgenstein (DS, 5.9.1916).³⁸³

El intertexto directo de esta pintura de Bianchedi lo constituye efectivamente el libro homónimo, *Diarios secretos*, redactados por Wittgenstein entre 1914 y 1916. Comenzaremos por la portada, se trata de una especie de carta de presentación de dicho texto y luego trabajaremos los contenidos del texto lingüístico. En la portada del dispositivo texto-libro la imagen se desambigua, allí reconocemos la fotografía del autor en sus años de juventud. A diferencia de la pintura, se perciben de manera más nítida los pasajes de valor, la vestimenta del filósofo, el cuello de su camisa y los pliegues de su pulóver. También podemos observar de manera evidente el montaje fotográfico, que consiste en el mencionado retrato de Wittgenstein y sobre éste, una máscara de gas, en tanto objeto del mundo-de-vida, puesto a la manera de un *assemblage*. En cuanto al uso del color, esta portada tiene un tratamiento más neutro y menos contrastante que la pintura de Bianchedi. La fotografía en blanco y negro está impresa sobre un fondo blanco tiza. La máscara de gas, objeto del mundo-de-vida, es de color verdoso muy tenue. No existen grandes contrastes, todo parece estar dentro de una misma tonalidad y valores semejantes. La portada, además de la imagen, tiene lógicamente impresa las leyendas textuales que identifican al título de la obra, autor, responsable de la edición y editorial:

Ludwig Wittgenstein
Diarios secretos
Edición de Wilhelm Baum
Alianza Editorial

De aquí observamos que la transposición de los textos es rigurosa de la portada del libro a la pintura de Bianchedi, conservando esta última su ordenamiento, su disposición espacial en el plano gráfico e inclusive su tipografía original de la portada del libro. Sí es notable en esta última el agregado de color y el gran

³⁸³ A partir de aquí y durante todo este capítulo referido a Wittgenstein, emplearemos a la abreviatura DS para designar los *Diarios Secretos* y DF para el *Diario Filosófico* (1914-1916). Abreviatura que es empleada por Wilhelm Baum e Isidoro Reguera en los *Diarios Secretos*.

contraste de valores en la construcción de la forma, que apunta en la pintura a un tipo de representación más bien gráfica³⁸⁴ en el aspecto formal y contrastante en el empleo del color.

Podemos observar las diferencias de tratamiento entre la pintura de Bianchedi y la portada del libro de Wittgenstein. A la vez que podemos establecer un tipo de transtextualidad directa entre la imagen y los textos escritos de la portada del dispositivo texto-libro y su transposición a la pintura. Ésta reproduce a un Wittgenstein acosado por la guerra y portando una máscara de gas. En ese sentido, la metáfora de la imagen consiste en el filósofo escribiendo, empleando ambas escrituras (la “convencional” del *Diario Filosófico* y la cifrada de los *Diarios Secretos*, pero fundamentalmente esta última), como la máscara de oxígeno en el denso y enrarecido aire del frente de batalla. En cuanto a la máscara de gas se constituye en un elemento iconográfico-iconológico predominante a partir de la Primera Guerra Mundial y deviene en un elemento simbólico -en el sentido semiótico- de las armas químicas empleadas durante la Primera Guerra Mundial (Ruiz Loyola, *ibid.*); cuestión que puede constatare en los aguafuertes de Otto Dix sobre este tema, como por ejemplo en “*Asalto bajo ataque de gases*” (1924) [Imagen 132].



[Imagen 132] *Asalto bajo ataque de gases*
Otto Dix, (1924).

³⁸⁴ Gráfica en el sentido que lo entiende Rocca, Cristina, en su clasificación de tipos del dibujo en gráfico, caligráfico y pictórico. Cfr. Rocca, Cristina (1991) *Hacia una teoría del dibujo. El caso venezolano (1970-1986)*, Mérida, Coed. Universidad de los Andes y otros.

Ludwig Wittgenstein -tal y como fuese ya descrito- despliega los *Diarios secretos* a la izquierda en escritura cifrada y simultáneamente, por el otro, construye un sistema lógico de filosofía del lenguaje en sus *Diarios Filosóficos* a la derecha.³⁸⁵ Sobre los contenidos de la obra, podemos decir que Wittgenstein expone aquí su condición humana, explicita sus debilidades y dudas existenciales, teniendo como trasfondo la Primera Guerra Mundial. Los *Diarios Secretos* se componen de tres cuadernos, escritos por el filósofo en el frente de batalla, en diversos escenarios. El primero, datado entre el 9 de agosto al 30 de octubre, donde se desempeña como tripulante del *Goplana*,³⁸⁶ encargado de reflector. Durante la escritura del segundo cuaderno, fechado entre 30 de noviembre de 1914 al 22 de junio de 1915, Wittgenstein es trasladado a una fábrica de artillería en Cracovia, donde aplica sus conocimientos de ingeniería. Luego se traslada a un tren-taller militar aparcado en una estación de ferrocarril de un lugar apartado de Ucrania (hoy Rusia), en la retaguardia. La escritura del tercer cuaderno, datado entre el 28 de marzo al 19 de agosto de 1916, resulta ser su periodo más crítico y peligroso, ya que combate en el frente oriental de Galitzia y Olmütz.³⁸⁷ Que los tres cuadernos que conforman los *Diarios Secretos* los haya escrito Wittgenstein como combatiente de la Primera Guerra Mundial no es un dato menor, ya que experimenta vivencias horribles, propias del conflicto armado con sus características cronotópicas. Si bien guerras cruentas habían existido siempre, la conmoción es aún mayor, ya que por vez primera vez el mundo entero entra en guerra, incluyendo las grandes potencias europeas,³⁸⁸ Rusia,³⁸⁹ EE.UU.³⁹⁰ y

³⁸⁵ “En sus periodos más fructíferos desde el punto de vista de la reflexión vertida en escritura, Wittgenstein acostumbraba a llevar unos «cuadernos de notas» en los que de manera fragmentaria, pero siempre intensa, desarrollaba apuntes o reflexiones relativos a la materia de sus preocupaciones filosóficas del momento. Algunos de estos cuadernos, verdaderas compilaciones de *remark*, llegaron a ser considerados, según parece, como «libros» por parte de su autor (...) «Libros» en ninguno de los sentidos convencionales del término, por supuesto tan cargado de connotaciones «sistemáticas» en la producción filosófica usual. En realidad, ni el *Tractatus* o las *Investigaciones filosóficas* lo son” (Jacobo Muñoz en Wittgenstein, *Diarios Filosóficos*, pp. 6 y 7).

³⁸⁶ *Goplana*: nombre del barco patrullero, requisado por los austriacos a los rusos, que navegaba por el Vístula y en el que sirvió Wittgenstein en los primeros meses como encargado del “reflector” (Wittgenstein, 2000, pp. 43) Introducción de Wilhelm Baum y traducción de Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid.

³⁸⁷ Cfr. Cap. 5. “La guerra”, en *Cuadernos de Guerra*, de Isidoro Reguera, en *Diarios Secretos*, Wittgenstein, (*op.cit.*, pp. 177-187).

³⁸⁸ Las grandes potencias se disputan la influencia de los Balcanes. El atentado en Sarajevo contra el archiduque Francisco Fernando, es la chispa que desata el “polvorín europeo”.

³⁸⁹ Austria declara la guerra a Rusia: es el comienzo de la Primera Guerra Mundial. Alemania invade Francia y el Imperio Otomano se une a las potencias centrales. En este frente de Austria contra Rusia es donde combate Wittgenstein, hacia 1914 a bordo del *Goplana* que navegaba las aguas del Vístula, ya que este río en la margen izquierda pertenecía a Rusia (Wittgenstein, *DS*, notas 16.y 17.8.1914, pp. 43).

cercano oriente.³⁹¹ Se suma a esto la revolución bolchevique en Rusia en 1917.³⁹² Además, esta conmoción generalizada trae consecuencias en las relaciones interpersonales del filósofo. Wittgenstein sufre por ello grandes contradicciones -que se constatan al cotejar su epistolario- ya que varios de sus amigos son británicos, tal es el caso de Bertrand Russell y George Edward Moore, oriundos de países enfrentados en este conflicto; Austria se alía con Alemania y ambas confrontan con Gran Bretaña y Francia. En la correspondencia del filósofo aparecen sus afectos, la repercusión de las noticias de sus familiares y amistades caídos o heridos en la guerra de ambos bandos. Wittgenstein también describe sus esfuerzos por mantenerse en pie, por concebir y crear un sistema filosófico en el medio del combate, el hambre, el cansancio y de todo tipo de penurias. Se halla inmerso en muchedumbres que generalmente desprecia, preso de una absoluta soledad, sin encontrar la mayoría del tiempo interlocutores válidos para confrontar sus ideas; como trasfondo, el fantasma de la muerte sobrevolando cotidianamente su existencia. Además en los *Diarios Secretos* expone, quizás porque fue escrito sin la idea de ser publicado, sus debilidades y obsesiones privadas,³⁹³ también su tendencia homosexual y el onanismo como práctica casi cotidiana; así como sus conflictos existenciales, la preocupación permanente por el trabajo y su actitud profundamente creyente. En esta instancia, le acompañan las cartas con Russell y Frege y sus lecturas, tales como las traducciones de Kierkegaard realizadas por Theodor Haecker y la *Breve exposición del Evangelio* de Tolstoi, «obra que -en su momento- fue la que realmente me mantuvo en vida».

³⁹⁰ En 1915 Italia se une a los aliados. EE.UU. invade República Dominicana y Haití. Surgen revueltas nacionalistas en las Antillas holandesas.

³⁹¹ También en 1915 los turcos matan y/o deportan a un millón y medio de armenios.

³⁹² La Revolución Rusa sucede en 1917: el zar abdica, luego llega el gobierno liberal de Kerenski. Lenin y Trotsky dirigen la revolución bolchevique, se produce el armisticio con Alemania. En el mismo año, EE.UU. entra en la Primera Guerra Mundial del lado de los aliados.

³⁹³ En 1950 Wittgenstein ordenó, además la destrucción de buena parte de sus notas y observaciones: las más preparatorias, sin duda, las que de su particular sentido de la concentración y del laconismo le hizo asumir como mera «viruta de taller» (referidas tanto a los *DF*, a las notas de las *Investigaciones Filosóficas* y también a parte del *Tractatus*) (...) Algunas de aquellas notas quedaron a salvo en casa de Gmunden, la más joven de sus hermanas, la Sra. Stonborough. Escritas entre 1914 y 1916 estas notas fueron publicadas en 1961 por G.H. von Wright y G.E.M. Anscombe, bajo el título de *Notebooks*” (Jacobo Muñoz en Wittgenstein, *DF op.cit.*, pp. 6 y 7).

12.2.2. Wilhelm Baum: una investigación para recuperar los *Diarios secretos* de Ludwig Wittgenstein

Esta obra (Breve exposición del Evangelio de Tolstoi) en su momento fue la que realmente me mantuvo en vida.

Wittgenstein.³⁹⁴

Descubrir los *Diarios Secretos* fue una ardua tarea de investigación a cargo del teórico alemán Wilhelm Baum, estudioso de la filosofía de Wittgenstein. Baum tuvo que lidiar con un sinfín de obstáculos, prohibiciones y presiones a las editoriales para la no publicación de sus avances de investigación.³⁹⁵ Sucede que los apoderados del legado literario de Wittgenstein: Elizabeth Anscombe, Georg Henrik von Wright y Rush Rhees, se caracterizaban por prohibir y obstaculizar todo acceso a los escritos del filósofo.³⁹⁶ En el caso de Baum, el acceso a los escritos de Wittgenstein como fuentes primarias le fue denegado sistemáticamente por parte de sus apoderados. En el transcurso de su investigación, estudiando la relación entre Tolstoi y Wittgenstein, Baum se extrañaba, que no hubiera ninguna referencia explícita por parte del filósofo hacia el escritor ruso, de quien era un gran admirador. Hasta que en un momento, Baum se percató de un detalle (en algunos casos, como en este, una simple nota o su ausencia desata la tormenta. Dado que, para el ojo avezado, en los pequeños detalles se filtra o se oculta la verdad). Fue entonces cuando una simple nota al pie de página, presente en el *Diario Filosófico* (el epígrafe que reza al comienzo de nuestro texto), desencadenó la investigación de Baum, que condujo al descubrimiento de estos *Diarios secretos*. Baum tuvo la sospecha de que existían otros *Diarios*, ocultos por los administradores del legado literario de Wittgenstein. Luego, hacia 1981 Baum accede en la Universidad de Tubinga, al “Archivo Wittgenstein”, en el cual estaban depositadas todas las fotocopias de los

³⁹⁴ Esta simple nota a pie de página es la que pone en marcha la investigación de Baum sobre los escritos vedados de Wittgenstein (Baum en Wittgenstein, *DS*, pp.17).

³⁹⁵ Tal fue el caso de un artículo previsto de ser publicado en el tomo 107 (1984) de la conocida revista *Zeitschrift für Katholische Theologie*, donde aparece un hueco entre las pp. 439 y 460. Se trata del artículo de Baum *Los Diarios Secretos de Wittgenstein. Nuevas fuentes para la visión del mundo del gran filósofo*. Que los administradores obstaculizaron a último momento, denegando una autorización previa para mostrar y traducir los textos de Wittgenstein. Baum (*op. Cit.*, pp. 21).

³⁹⁶ Tal y como ya le había sucedido en 1974 al premio Nobel de Ciencias Económicas August von Hayek (Baum en Wittgenstein, *op.cit.*, pp. 12).

manuscritos del filósofo. Allí consulta especialmente los *Diarios* que Wittgenstein había llevado durante la Primera Guerra Mundial; entonces descubre que Wittgenstein no sólo llevaba los diarios de índole filosófica, sino que también existían otros diarios, unos verdaderos “*Diarios secretos*”, escritos en clave, totalmente ocultos por sus administradores. Normalmente, Wittgenstein escribía en clave las páginas pares (izquierda) de los cuadernos y en escritura normal las impares (derecha), llevando un diario doble y paralelo. Los administradores habían publicado sólo el diario de la derecha, el de escritura normal. Hacia 1960 Anscombe y von Wright dieron a conocer el tomo I de los *Escritos* del filósofo publicado por Suhrkamp, a los cuales llamaron *Diarios 1914-1916*. Y ambos se tomaron atribuciones de omitir o dejar afuera “esbozos de simbolismos que no hemos podido interpretar, o que por otros motivos, carecen de interés”.³⁹⁷ Según Wilhelm Baum, esa “muy poca cosa” que había sido omitida por sus administradores, consiste en el libro *Diarios secretos*. Cuando Baum tiene acceso a los “Archivos Wittgenstein” en la Universidad de Tübingen, su estudio devela que la clave empleada por Wittgenstein para su diario de la izquierda era sencilla: “Wittgenstein intercambiaba las letras del alfabeto, partiendo de los extremos: *a* equivale a *z*, *b* a *y*, y así sucesivamente” (Baum, *op.cit*, pp. 20).³⁹⁸ La Dra. Ulrike Baum, su esposa, transcribe cuidadosa y literalmente la parte cifrada de los tres cuadernos, a los que ambos autores bautizan con el nombre de *Diarios secretos*. Esta publicación revoluciona los estudios académicos y científicos realizados hasta entonces sobre la obra de Wittgenstein; cuestión que permite tener una mirada más completa sobre el autor, al cotejar su diario personal, donde vuelca sin tapujos toda su humanidad, simultáneamente a la escritura de sus diarios filosóficos.

Ahora bien, más allá del ocultamiento y de las miserias de los administradores del legado literario, uno llega a preguntarse ¿cómo llega Wittgenstein a depositar su obra literaria en estos custodios? Para comprender este proceso es indispensable retrotraernos a algunos datos de la biografía del filósofo. Wittgenstein comienza estudiando aeronáutica y luego filosofía hacia 1906 y para ello se traslada a Berlín. Allí pasa dos años, además estudia geometría descriptiva en la Escuela Técnica de Charlottenburg, entablando relación con su maestro Stanislaus Jolles quien muy

³⁹⁷ Anscombe y von Wright en el prólogo de DF, y luego en la Introducción de Baum, DS.

³⁹⁸ La clave de escritura le es explicada a Baum por los propios funcionarios del mencionado archivo.

probablemente recomienda a Wittgenstein que conozca a Frege y le posibilita este contacto. Luego de su paso por Berlín y un breve regreso a Viena, Wittgenstein parte hacia Cambridge, para estudiar con Bertrand Russell, ya entonces conocido por su obra *Los principios de las matemáticas*, publicada en 1903.³⁹⁹ Cambridge significa al comienzo para Wittgenstein un ambiente muy propicio para su actividad intelectual. Es admitido en el *Trinity College* como *Undergraduate student* en febrero de 1912. La universidad de Cambridge es por ese entonces el foco intelectual de la ciudad y goza de gran prestigio académico; allí habían enseñado Isaac Newton y Alfred Whitehead, entre otros; mientras tanto, los contemporáneos de Wittgenstein son Russell, Moore y Nehru. El primer texto que se conserva de Wittgenstein data de 1913 y se titula *Notes on Logic*,⁴⁰⁰ cuidadosamente corregido por el autor y por Russell. Pero luego se desata una enemistad entre ambos, donde Wittgenstein explicita sus diferencias con su maestro en una correspondencia que le envía desde Skjolden, Noruega.⁴⁰¹ Posteriormente hacia 1914, su profesor Moore lo visita en Noruega y allí Wittgenstein le dicta un texto conocido como *Notes dictated to Moore*. Sin embargo, a la hora de revisar este escrito para obtener el título de *Bachelor of arts*, Wittgenstein se niega a hacerle correcciones y darle ciertas formalidades requeridas por los escritos académicos.⁴⁰² Con esto, se distancia también de Moore y esta enemistad tanto con él como con Russell durará aproximadamente quince años. Después de la fascinación, Wittgenstein se siente escindido del mundo académico.⁴⁰³ Corre el año 1914, entonces desahuciado por este “desengaño intelectual” -en un acto de arrojo- decide alistarse en el ejército austriaco y allí escribe ambos diarios. Aunque luego regresara a Cambridge quince años más tarde e intentara reestablecer las relaciones con sus colegas Russell y Moore, Wittgenstein definitivamente se aislaría del ambiente académico. Hacia el final de su vida, se familiariza con tres de sus alumnos, Elizabeth Anscombe, Georg Henrik von Wright y Rush Rhees, a quienes nombra en su testamento administradores de su legado literario. A decir verdad ésta no fue una elección acertada. Luego de todas

³⁹⁹ (Baum en Wittgenstein, *DS*, pp. 23).

⁴⁰⁰ (Baum, *op.cit.*, pp. 27).

⁴⁰¹ De esta carta es la famosa frase “Cómo puedo ser un lógico sin ser antes un hombre. Antes que cualquier otra cosa, debo aclararme conmigo mismo” (Wittgenstein en Baum, *DS*, pp. 28).

⁴⁰² Nos referimos a una introducción y un aparato de notas, requerimientos *sine qua non* de la escritura académica. Cfr. Baum en Wittgenstein, *DS*, pp. 28 y 29.

⁴⁰³ Wittgenstein volverá a Cambridge quince años más tarde hacia 1929. Reemprende la investigación filosófica después de la convalidación del *Tractatus* como tesis doctoral. Cfr. *Cronología* en Muñoz, Jacobo en Wittgenstein, *DF*, X.

las trabas y obstáculos impuestos por estos administradores y gracias a la investigación de Wilhelm Baum en colaboración con su esposa, los *Diarios secretos* de Wittgenstein se publicaban en una edición crítica bilingüe de la revista *Saber* (1985) Barcelona, siete décadas después de que fuesen escritos por el filósofo.

La publicación de estos *Diarios Secretos* trajo aparejada una serie de repercusiones en el campo intelectual y académico. Por un lado aparece como un «hito» en los estudios wittgensteinianos, por el otro se hace público el ocultamiento de los apoderados de los escritos de Wittgenstein, cuestión que genera reprobación en el mundo intelectual.⁴⁰⁴ Ya se sabe, el conocimiento es poder, los iconoclastas no se extinguieron con el Imperio Bizantino y siempre existen tiranos mediocres dispuestos a ocultar fuentes directas. No vaya a ser que al mostrar su humanidad, sus debilidades, sus interrogantes sobre el suicidio, sus prácticas masturbatorias o su tendencia a la homosexualidad decayera la imagen impoluta del filósofo. Como contrapartida podemos pensar, que aún con todas sus debilidades y su humanidad auestas, con el fantasma de la guerra y de su aniquilación, Wittgenstein escribe ambos diarios, tomando el trabajo intelectual como un don, una virtud “*Die Gnade der Arbeit*”, “*¡La gracia del trabajo!*” (Wittgenstein, 2.11.14; Reguera, *op.cit.* pp. 226). A nuestro entender, la enseñanza de Wittgenstein es irrefutable. Como ya lo adelantáramos, el diario de la izquierda actúa como una contabilidad o testimonio de su trabajo intelectual, registrando casi a diario si ha podido trabajar o no (Wittgenstein, Baum, Reguera). Mientras en el de la derecha desarrolla su sistema filosófico de manera impecable, sobreponiéndose a la guerra, al combate, a la muerte. Su escritura privada como la puramente intelectual es un testimonio en sí misma. No existe justificativo para dilatar un trabajo que a uno le corresponda hacer, no existen condiciones adversas que impidan el desarrollo de una idea, de un sistema de pensamiento, de una tarea creativa, bien sea esta en el plano del pensamiento lógico o de otra índole. El trabajo actúa en Wittgenstein como un principio ético y un camino hacia la liberación y a la redención del sujeto: “Para llegar a ser bueno sigue trabajando”. Este es el primer legado de Wittgenstein y por ello quizás Bianchedi escoge este texto y no otro. No en vano, los filósofos y los

⁴⁰⁴ «En sus censuras contra todo aquello que no encuentra su aprobación, los autorizados propietarios de Wittgenstein reaccionan con arrogancia y una falta de humor que parece una mala copia de los correspondientes rasgos de carácter de su maestro» (Nordhofen, Eckhard en Baum, *op.cit.*, pp. 32).

poetas⁴⁰⁵ son aquellos que logran “crear las condiciones”, aún en medio del ojo del huracán, para hacer posible la continuidad de la existencia de una obra. Hay que atravesar el mundo de la mera ideación y plasmar en la realidad los proyectos poéticos, cualquiera sea la materialidad significativa de nuestros signos y discursos.

12.2.3. Transtextualidad directa de los *Diarios secretos* de Wittgenstein (1914-1916) en la pintura homónima de Bianchedi. Problemas sobre la iconicidad del lenguaje

¿Cómo puedo ser un lógico si todavía no soy un hombre?

Wittgenstein.⁴⁰⁶

El *Diarios Filosófico* es, conjuntamente con los *Diarios Secretos*, la primera obra de Wittgenstein. Contiene de manera incipiente tal y como fuera descrito, las ideas que serán desarrolladas luego en el *Tractatus-Logico-Philosophicus*.⁴⁰⁷ En este diario aparece una teoría sobre la probabilidad y el valor de las leyes científicas, importantes desde el punto de vista del empirismo lógico. Pero el tema principal del *Diario* es el análisis lógico del lenguaje. La premisa de la que parte Wittgenstein, es que no es posible acercarse a los problemas de los que tradicionalmente se ha ocupado la filosofía sin comprender previamente la lógica del lenguaje. La filosofía no debe formular preguntas a los hechos empíricos del mundo, sino que partiendo de una investigación lógica, debe interrogarse sobre la estructura lógica del mundo. Esto quiere decir que, una vez aceptado que el mundo se expresa en hechos, hay que recurrir inevitablemente al lenguaje. Ahora bien, ¿cómo se establece esta relación entre mundo y lenguaje? La respuesta de Wittgenstein en ambos diarios, especialmente en el filosófico, es que “el lenguaje es imagen de la realidad”. En este sentido Wittgenstein indaga sobre la naturaleza de las *proposiciones* (*Sätze*) y su estructura lógica, especialmente en el lenguaje de la ciencia. El lenguaje se expresa mediante *proposiciones* (*Sätze*), que se corresponden con *imágenes* (*Bild/Abbild*), como lo que posibilita la *representación* (*Vertretung*) de un estado de cosas en el espacio lógico. Vale decir que Wittgenstein redefine la función del lenguaje, en el

⁴⁰⁵ En el sentido que lo entiende Aristóteles en *La poética* (*ibid.*) y también Eco (1970, *ibid.*).

⁴⁰⁶ Pensamientos que conformarían la base de las “*Notes on Logic*” y que desde 1961 aparecen como apéndice primero de los DF (Wittgenstein en Baum, *op.cit.*, pp. 169).

⁴⁰⁷ L. Wittgenstein (1989) *Tractatus-Logico-Philosophicus*, traducción de Jacobo Muñoz, Madrid.

modo en que se cree el lenguaje representa al mundo, estableciendo una identidad lógica entre lenguaje, pensamiento y mundo. La representación del lenguaje pasa de un esquema *metafísico*: es decir donde se supone que el lenguaje y el mundo son dos estructuras diferenciadas -donde el primero tiene la capacidad de nombrar al segundo-, a otro *analítico*: donde el lenguaje y el mundo son estructuralmente idénticos (Molina, Manuel; 2009, pp. 3).

Por otra parte, con relación a las *proposiciones* (*Sätze*) y su correspondencia con las *imágenes* (*Bild/Abbild*), Wittgenstein propone una noción “pictográfica” del lenguaje (Wittgenstein, *DF*; Muñoz); o dicho de otro modo, una concepción “pictórico-figurativa” del lenguaje, desarrollada en el *Tractatus* y objetada luego en la *Gramática*, según la cual nuestros pensamientos no serían sino imágenes de los hechos del mundo (Albano, Sergio; 2006, pp. 28).⁴⁰⁸ Sin embargo surgen a partir de aquí múltiples interpretaciones, ligadas a la cuestión de la iconicidad del lenguaje. Maldonado plantea la cuestión en los siguientes términos: en toda *proposición* (*Satz*) subyace una *imagen modelo* (*Bil, Abbild*) y en toda *imagen modelo* una *proposición*. “La figura es un modelo de la realidad (2.12)... La figura representa los estados de cosas en el espacio lógico, el subsistir y el no subsistir de los hechos atómicos (2.11)...La proposición es una figura de la realidad” (4.0.1).⁴⁰⁹ Maldonado advierte sobre la “teoría de la modelización” de Wittgenstein, donde diferencia el concepto de *imagen* (*Bild*) en Wittgenstein del de *Image* de Russell.⁴¹⁰ Maldonado propone comprender esta formulación de Wittgenstein como “teoría de la modelación”, entendiéndola a partir del *Tractatus*, como la identificación del concepto de imagen

⁴⁰⁸ Aunque la cuestión del lenguaje atraviesa prácticamente toda la producción filosófica de Wittgenstein, las tesis fundamentales con respecto a su funcionamiento, alcance, inconsistencias, etc. han sido plasmadas en tres obras claves: el *Tractatus*, la *Philosophische Gramatik* (*Gramática Filosófica*) y *Philosophische Untersuchungen* (*Investigaciones filosóficas*), seguidas de los *Cuadernos Azul y Marrón*, las cuales a su vez, constituyen la expresión paradigmática de dos concepciones opuestas: el lenguaje como “reflejo” del mundo, concepción pictórica (*Bildhaftigkeit*) y el lenguaje como “juego lingüístico” (*Sprachspiele*). No obstante, el eje articulador de ambas seguirá siendo la necesidad de despejar las confusiones y equívocos introducidos por el lenguaje, lo cual hemos caracterizado bajo el principio general de «desambiguamiento» según la terminología semiótica” (Albano, *op.cit.*, pp. 27).

⁴⁰⁹ Wittgenstein en Maldonado (1977) “*Apuntes sobre la iconicidad (1974)*”, en *Vanguardia y Racionalidad*, Gustavo Gili, Barcelona (Versión castellana de Francesca Serra i Cantarell. Título original: *Avanguardia e razionalita, Articoli, saggi, pamphlets: 1946-1974*, Giulio Einaudi Editore, S.p.A. Turín, 1974).

⁴¹⁰ Según Maldonado, Wittgenstein es ajeno a la tradición empirista inglesa y por ende ajeno al concepto *Image*, empleado en el sentido de Hume, vale decir como imagen mental (Maldonado, *op.cit.*, pp. 231).

con el de modelo.⁴¹¹ Así explica Maldonado el concepto de la *imagen* (*das Bild*) en Wittgenstein: es algo «que nosotros hacemos o producimos como un artefacto, de la misma manera que un pintor produce una “representación artística” de una escena o de una persona. De modo similar al modo en que construimos proposiciones con el lenguaje, que tienen la misma forma que el hecho que ilustran. *Das Bild* de Wittgenstein es una configuración concreta que funciona como modelo» (Pears en Maldonado, *op.cit.*, pp. 231).⁴¹² Esta formulación tiene profundas implicancias tanto en los presupuestos epistemológicos en base a los cuales deben elaborarse nuevos modelos científicos, por ejemplo en Herz;⁴¹³ como así también en movimientos artísticos neo-vanguardistas de la década del 60', con gran impacto especialmente en las tendencias del *arte conceptual lingüístico*.

De aquí se desprende una querella sobre la interpretación del término *Bild*, bien se trate de *imagen modélica* o *imagen mental*. Esto sin contar que será el propio Wittgenstein, quien en las *Investigaciones Filosóficas* (1953)⁴¹⁴ renegará del valor verificativo de la modelación (Maldonado, Albano, Valverde, Reguera). Cuestión que nos permite hablar de un primer Wittgenstein y de un segundo Wittgenstein, cuando la teoría de las proposiciones y la concepción pictográfica del lenguaje dejan paso a los “juegos del lenguaje” (*Sprachspiele*).⁴¹⁵ Entonces, la concepción normativa del significado se constituirá a partir de ahora, no como resultado de las reglas lingüísticas, sino de las reglas del uso (Albano, *op.cit.* pp. 18). Más allá de estas

⁴¹¹ “Normalmente esta teoría -en alemán *Abbildungstheorie*- es conocida en Italia como *teoria della raffigurazione* y en los países anglosajones como *picture theory*. En este texto hemos preferido usar utilizar «teoría de la modelación», que con respecto al alemán es por cierto una traducción arbitraria, pero no más que las precedentes. Pero a nuestro parecer, tiene al menos la ventaja de subrayar el verdadero propósito del *Tractatus*: identificar el concepto de imagen con el de modelo (véanse párrafo 2.12 y 4.4 pp. 63). Por otra parte contribuye a poner de manifiesto el papel de precursor de Wittgenstein en lo que hace a la moderna «teoría de la modelación» (*theory of modelling*). Confío en que los expertos de Wittgenstein sabrán perdonarme este sacrilegio” (Maldonado, *op.cit.*, pp. 230).

⁴¹²“D. Pears, gran conocedor de la obra de Wittgenstein, confirma plenamente la interpretación modelística: «Ello resulta fácilmente explicable, cuando nos apartamos del vocablo alemán *Bild*, que no solamente significa figuración, sino también modelo» (D. Pears, (1971) *Ludwig Wittgenstein*, DTV, München, pp. 77. Versión castellana: *Wittgenstein*, Editorial Grijalbo, SA México DF-Barcelona).

⁴¹³«El libro del físico Hertz, titulado *Prinzipien der Mathematik*, es el que mejor refracta esta preocupación sobre la “teoría de la modelación” de Wittgenstein. “Si lográsemos al menos deducir de las experiencias acumuladas hasta hoy, imágenes con características adecuadas, podríamos sobre ellas, como si fuesen modelos, desarrollar en un breve lapso de tiempo, o como consecuencias de nuestra propia intervención» (Herz en Maldonado, *ibid.*).

⁴¹⁴ Wittgenstein, L. (1988) *Investigaciones Filosóficas*. Traducción castellana de Alfonso García Suárez y Ulises Moulines. Instituto de Investigaciones Filosóficas. Universidad Nacional Autónoma de México, Editorial Crítica, Grupo Editorial Grijalbo, Barcelona. (Título Original: *Philosophische Untersuchungen*, 1958, Basil Blackwell, Londres).

⁴¹⁵ Cfr. *infra*, V.9.2.5., donde a partir de la modalidad de intertextualidad difusa, Bianchedi establece remisiones al “primer” ya al “segundo Wittgenstein”.

diferencias en el propio Wittgenstein, nace con sus formulaciones el concepto de imagen como modelo, como modelación de la realidad. El concepto emerge nuevamente en *Investigaciones* y en las *Remarks*. Allí el filósofo establece la relación entre *imagen (Bild)* y *representación (Vorstellung)*: “una representación (*Vorstellung*) no es una imagen (*Bild*), pero una imagen puede ser una representación.” De hecho, aborda el posible conflicto entre imagen y aplicaciones: “¿Cómo he de saber que esta imagen es mi representación del Sol? La llamo una representación del Sol. La empleo como imagen del Sol” (Wittgenstein en Maldonado, *op.cit.*, pp. 234). De este modo, establece un nexo entre lenguaje-imagen-representación, donde queda planteada -y no cerrada- la discusión sobre los fundamentos epistemológicos de una teoría científica de la modelación (Maldonado, *ibid.*). Cuestión ligada a cómo la imagen configura la representación icónica en equivalencia del significante lingüístico, determinado por el uso del hablante dentro de una comunidad determinada. En este sentido, se establece en este viraje teórico de Wittgenstein, el pasaje de un sujeto gramatical a un sujeto discursivo, portador de significado. Por tanto es la materialidad del lenguaje la condición de existencia y realización del sujeto discursivo, desplazando la atención del mero enunciado al plano de la enunciación.

De lo expuesto hasta ahora se sigue, que podemos pensar analizar esta operación de transtextualidad directa realizada por Bianchedi bajo los presupuestos de Wittgenstein. El intertexto de Bianchedi, en este caso la portada del libro, actuaría, además de símbolo, como índice de dicho libro. También la portada del libro de Wittgenstein actúa para Bianchedi como *Bild*, en el sentido lo entienden Wittgenstein y Maldonado. Entiéndase, *Das Bild*, la imagen, es concebida como algo “que nosotros hacemos o producimos como un artefacto, de la misma manera que un pintor produce una “representación artística” de una escena o de una persona” (Wittgenstein, *ibid.*). A esto agregamos, que identificamos un libro tanto por su portada, como por las ideas y conceptos allí vertidos por el/los autor/es. Eventualmente, podremos además identificar los conceptos y su ubicación en el texto, en relación por ejemplo con el número de página correspondiente.

En el caso de esta pintura de Bianchedi, se trata de un *juego del lenguaje (Sprachspiel)* -visual y lingüístico- que emplea la portada del libro como intertexto en

una modalidad, tal y como fuese ya descrito, de transtextualidad directa. La portada del libro actúa como *Bild/Abbild* en el sentido de imagen modélica, en cuanto artefacto, en base al cual el artista produce una nueva imagen, que en cierta forma se le asemeja en sus cualidades formales predominantes y en el tipo de lenguajes empleados. De este modo, Bianchedi como sujeto discursivo, actúa representando esta imagen modélica en un cronotopo cercano a la aparición del texto *Diarios Secretos*. En este sentido, el libro de Wittgenstein descubierto y descifrado por Baum,⁴¹⁶ alcanza su estatuto público varias décadas después a cuando fuese originalmente escrito por Wittgenstein.⁴¹⁷ Lo cierto es que la portada de este libro de esta primera edición actúa para Bianchedi como imagen modélica (en el sentido que lo entiende Wittgenstein, Maldonado). Luego el artista produce un nuevo significante, así el mundo se puebla de artefactos, discursos e imágenes que representan otras, que de cierta forma se le parecen. Acá vale destacar un par de observaciones. La primera, que según Wittgenstein el lenguaje no representa (en un esquema metafísico), sino que por medio de la representación el lenguaje - lingüístico, visual-, crea un estado de cosas, que es especular al mundo; vale decir, el lenguaje y el mundo son estructuralmente idénticos. Hacemos la salvedad que, por una parte, la pintura de Bianchedi en tanto juego del lenguaje (*Sprachspiel*), no remite a un objeto del mundo-de-vida, sino a un producto cultural -en este caso a esa portada del libro *Diarios Secretos*, de esa edición-, que en tanto *Bild* se transforma en imagen modélica de la pintura de Bianchedi; en este caso esta última actuaría como discurso de reconocimiento.

No nos hemos adentrado aún hasta aquí en ciertos artículos, que reavivan el interés epistemológico por la problemática de las imágenes icónicas en términos semióticos y su relación con la teoría de la modelización wittgensteiniana. Esto ocurre en la filosofía británica hacia la década del 50'. Nos referimos específicamente a un artículo de Daitz citado ya por Maldonado,⁴¹⁸ quien relaciona, no sin dificultades, la

⁴¹⁶Es significativo destacar el aporte de Baum, sin cuya investigación este texto no hubiese nunca sido publicado, y en ese sentido no hubiese alcanzado el estatuto de público y la posibilidad de la discusión pública, en el sentido kantiano del término.

⁴¹⁷En ese sentido, tomamos en cuenta los desplazamientos cronotópicos entre ambos discursos de producción, los manuscritos de Wittgenstein, luego el dispositivo texto-libro con la edición de Wilhelm Baum, como discurso de producción-reconocimiento, y la pintura de Bianchedi como discurso de reconocimiento, basado en la portada de este libro.

⁴¹⁸Daitz, E. (1966) *The picture Theory of Meaning*, in *Essays in Conceptual Analysis*. Edición a cargo de A. Flew. Mc Millan, Londres, pp. 59 y ss. (Daitz en Maldonado, *op.cit.*, pp. 235-236).

picture theory de Wittgenstein con la teoría semiótica de la iconicidad de Peirce. *Das Bild* de Wittgenstein es confrontado por primera vez con el *icon* de Peirce.⁴¹⁹ La hipótesis no es del todo correcta, ya que Wittgenstein suele utilizar la palabra proposición (*Satz*) como enunciado o aserción; y casi siempre como lo que es expresado (significado, formulado, representado, designado) por una proposición declarativa. Para Peirce, “el retrato de una persona con el nombre de la persona escrito debajo, es exactamente una proposición, aunque su sintaxis no sea la del lenguaje y el retrato no sólo represente sino que efectivamente sea un hipoícono” (Peirce en Maldonado, *op.cit.* pp. 236).⁴²⁰ La relación entre proposición-ícono-índice es uno de los aspectos más complejos del universo de Peirce. Ante todo, Peirce niega que el ícono sea portador de información,⁴²¹ y por tanto resulta difícil, al menos para nosotros, comprender cómo el ícono puede ser una proposición. Según Peirce, la información lógica declarativa, sólo puede producirse con ayuda del índice y la complicidad del nombre. “Una proposición es también una descripción general, pero difiere de un término en cuanto tiende a establecer una relación real con el hecho, al estar verdaderamente determinado por éste; de ahí que una proposición sólo pueda estar formada uniendo un nombre a un índice” (Peirce en Maldonado). Bajo esta lógica, Maldonado explica la posición de Peirce sobre las eventuales implicancias lógicas de la percepción, “ya que el juicio perceptivo no representa lógicamente al *percepto*”, no equivale a la proposición.⁴²² Sólo queda una manera de representar al *percepto*, bien sea como índice o como verdadero y auténtico síntoma. Siguiendo a Peirce, el retrato de Wittgenstein presente en la portada, actúa como hipoícono o bien como índice, unido al nombre, no sólo de la imagen, sino como *percepto* de su obra. Cuestión que completa la portada del libro como índice y

⁴¹⁹ Morrison discute las ideas de Daitz, al llamarle la atención sobre la *picture* de Wittgenstein. “*Pictures are not icons*”, en Morrison (1968) *Meaning and Truth in Wittgenstein's Tractatus*, Mouton's Gravenhage (Morrison en Maldonado, *op.cit.*, pp. 235).

⁴²⁰ Peirce, Charles Sanders (1960) *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Edición a cargo de C. Hartshorne y P. Weiss, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, II, pp. 184.

⁴²¹ “Un puro ícono no puede comunicar una información positiva o fáctica, porque no existe ninguna garantía de que exista una cosa semejante en la naturaleza” (Peirce, *op.cit.*, pp. 359.; Peirce en Maldonado, *op.cit.*, pp. 236).

⁴²² “Si uno ve, no puede evitar el *percepto* (lo percibido)...Pero el *percepto* no puede ser una premisa, ya que no es una proposición y una declaración sobre el carácter del *percepto* no puede ser una premisa, ya que no es una proposición; y una declaración sobre el carácter del *percepto* debería basarse sobre el juicio perceptivo y no ésta sobre aquella. De ahí que el juicio perceptivo no representa lógicamente al *percepto*. Entonces, ¿de qué manera inteligible puede representar el *percepto*? No puede ser su copia porque, como se verá, no se parece para nada al *percepto*. No queda más que una manera de representar al *percepto*, o sea, como índice o como verdadero y auténtico síntoma” (Peirce en Maldonado, *ibid.*).

nombre conjuntamente y la hace acreedora de un carácter propositivo. De este modo, esta portada actúa como índice de Wittgenstein y del contenido del dispositivo texto-libro. Lo propio acontece con la pintura, mientras aquí el carácter indicial es doble en otro sentido; ya que remite a la portada del libro, tomada como índice del autor: Wittgenstein (en el sentido de Peirce); a la vez que hace referencia a esta obra en cuestión, identificada en el caso de esta edición, por los elementos icónicos y lingüísticos, que conforman su materialidad significativa.

Por último, tal y como fuera descrito con anterioridad, Bianchedi establece con la transposición de la fotografía a la pintura una relación de intertextualidad directa; a la vez que, simultáneamente emplea procedimientos poéticos de transtextualidad extendida, tomando fragmentos de los *Diarios* de Wittgenstein, como así también de otros textos, transcribiéndolos literalmente o planteándole interrogantes, a través de escritos varios.

A continuación, luego de haber examinado este caso de transtextualidad directa, desarrollamos las distintas modalidades de relación de espacios e intersticios entre los textos, en forma de transtextualidad difusa, con que Bianchedi cita y se reapropia de los escritos de Wittgenstein, en el texto escrito y publicado por el artista, *El Sr. Lafuente y sus solteras* (Bianchedi, *ibid.*).

12.2.5. Transtextualidad difusa de la filosofía de Wittgenstein en los textos escritos de Bianchedi

I Propositiones

(Distinción entre proposición y juicio: el juicio es el acto del espíritu por medio del cual se afirma o niega algo. La proposición es el producto lógico de dicho acto, es decir lo pensado en dicho acto. Ejemplo: "Juan es inteligente" es una proposición. Para Wittgenstein la proposición es la descripción de un hecho).

Bianchedi sobre Wittgenstein (*op.cit.*, pp. 9)

Con esta cita de Wittgenstein, comienza Bianchedi su libro titulado *El Sr. Lafuente y sus solteras* (*ibid.*). Wittgenstein es el autor más referenciado a lo largo de este libro, a punto tal que el propio Bianchedi aclara que todas las citas en bastardilla pertenecen a Ludwig Wittgenstein. La forma de citar de Bianchedi a veces es

textual, transcribiendo frases claves de diversos textos, que marcan las distintas etapas del pensamiento del filósofo. Esta inflexión de un sistema de pensamiento a otro se conoce, recordemos, como primer y segundo Wittgenstein, etapas ya brevemente descritas a lo largo de este capítulo.⁴²³ Otras veces, Bianchedi dialoga - en el sentido de Eco, Bajtín- con el autor, plateándole interrogantes, misivas, en un lenguaje casi coloquial. Como si -parafraseando a Paul Ricoeur-, pudiésemos establecer un diálogo con los muertos, no sólo sobre cuestiones sustanciales, sino también cotidianas.

Además, si uno examina la estructura de ambos *Diarios* de Wittgenstein comprueba, que Bianchedi sigue en sus cuadernos esta estructura de notas a la manera de Wittgenstein, organizado sus anotaciones día por día. Así mismo, Bianchedi anuncia aquí los pasos de su poética. Bajo esta lógica, estos cuadernos podrían confrontarse con las *Notas* de Duchamp pertenecientes a las *Cajas Verde y Blanca*. Mas estas *Notas* de Duchamp siguen un orden numérico, mientras las notas de los cuadernos de Bianchedi siguen el orden cronológico, fechando día por día, tal y como ordenara Wittgenstein cada una de sus anotaciones. Así mismo cabe señalar, que dentro de las bitácoras seleccionadas por el propio Bianchedi para compilar su libro, la N° 12 corresponde al “Cuaderno Wittgenstein: gramática de profundidad”, 2003, Buenos Aires-Cruz Chica (Bianchedi, op.cit., pp.13). En este caso Bianchedi emplea una cita de las *Investigaciones Filosóficas* (Wittgenstein, 1988, nota N° 664), refiriéndose a la gramática de la expresión de una proposición. Allí Wittgenstein despliega el concepto, que en el uso de la palabra podríamos distinguir entre una “*gramática superficial*” (*Oberflächengrammatik*) de una “*gramática profunda*” (*Tiefengrammatik*). Una de las principales tareas que plantea el filósofo es distinguir en el uso de las palabras ambas gramáticas (Wittgenstein, *Investigaciones*, N° 664, pp. 398, 399). Podemos pensar entonces que Bianchedi se propone proyectar la “*gramática profunda*” de su poética y de ciertas cuestiones ligadas a la creación del lenguaje visual y/o lingüístico, en la hibridación de sus producciones y de sus materialidades significantes.

A continuación transcribimos las citas lingüísticas de Bianchedi presentes en el texto *El Sr. Lafuente y sus solteras*, estableciendo los nexos intertextuales con los textos

⁴²³ Cfr. *supra.*, V.12.2.3.

de Wittgenstein. A la vez que estudiamos los modos de citas, apropiaciones, réplicas que Bianchedi establece con este autor. Bianchedi cita textualmente un fragmento de los *Diarios secretos*.

27.5.03 *He asistido a escenas horribles. Llevo 30 horas sin dormir. Me siento muy débil y no veo ninguna esperanza externa. Ojala que no me pierda nunca a mí mismo.*, 15.9.1914/ *“Hay una diferencia entre una imagen de dolor y una imagen de un hombre sujetándose la mejilla. Si hablo que tengo una imagen de un hombre sujetándose la mejilla, puedo mostrarle a otra persona cómo es la imagen//Pero si digo que imagino el dolor de muelas o el dolor en general, podría preguntárseme: ¿Cómo se aprende el significado de “imaginar algo”? //“No se puede señalar una imagen.” //(pintar lo que no se toca ni se usa).*

Wittgenstein en Bianchedi (*op.cit.*, pp. 14)

Bianchedi emplea partes de los *Diarios Secretos* y del *Filosófico*, seguramente con el afán de rescatar las condiciones o circunstancias de enunciación en la que Wittgenstein escribió ambos textos. Ambos diarios funcionan como *intertexto* de estas citas, pero además como una operación tautológica y como *paratexto* de la pintura recientemente analizada, basada en la portada de los *Diarios Secretos*. Luego, esta otra cita aparece como *metatexto* del catálogo de una exposición:

15.4.03 *“De lo que no se puede hablar, mejor es callarse.”/ (Repetir esta frase en todo el catálogo)/ “Para una respuesta que no se puede expresar, la pregunta tampoco puede expresarse.”/ “Si se puede plantear una cuestión, también se puede responder”/ “Hay ciertamente lo inexpresable, lo que se muestra a sí mismo.*

Wittgenstein en Bianchedi, (*op.cit.*, pp. 19).

En realidad la cita, “*De lo que no se puede hablar, mejor es callarse*”, es una de las conclusiones finales del *Tractatus*. La conciencia que hay cosas que el lenguaje no puede expresar cabalmente es una idea que ya está presente en el *Diario Filosófico (1914-1916)* [22/29, 11, 14] que se radicaliza en el *Tractatus*. Aquí Wittgenstein marca el nacimiento de un nuevo método de hacer filosofía, la filosofía analítica del lenguaje. El *Tractatus-logico-philosophicus* podría considerarse como la primera síntesis de la filosofía analítica, en el sentido que lo concibe el *Círculo de Viena*. Esta obra se erige como la crítica al lenguaje común, teniendo como base el modelo del lenguaje científico, “*De lo que no se puede hablar, mejor es callarse*”. Éste es el modo en que Wittgenstein determina de qué podemos hablar con sentido y de qué no. Podemos hablar, o sea, decir verdades o falsedades, siempre y cuando utilicemos el lenguaje para figurar estados de cosas o hechos posibles del mundo.

Sólo es posible hablar con sentido de la realidad. Éste es el punto en que el *Tractatus* es interpretado como abogado del empirismo o como una apología de la ciencia, ya que sólo la ciencia es capaz de decir algo con sentido; y «*De lo que no se puede hablar, hay que callar*» (*Tractatus*: § 7). Luego Bianchedi transcribe textualmente:

Dar órdenes y actuar siguiendo órdenes
Describir un objeto por su apariencia o por sus medidas
Fabricar un objeto de acuerdo a una descripción (dibujo)
Relatar un suceso
Hacer conjeturas de un suceso
Formar y comprobar una hipótesis
Presentar los resultados de un experimento mediante tablas y diagramas
Inventar una historia; y leerla
Actuar un texto
Cantar a coro
Adivinar acertijos
Hacer un chiste; contarlo
Resolver un problema de aritmética aplicada
Traducir de un lenguaje a otro
Suplicar, agradecer, maldecir, saludar, rezar.⁴²⁴

Por último Bianchedi agrega al pie de esta larga cita, la referencia a su autor: “Ludwig Joseph Johan Wittgenstein (1889-1951)” [Wittgenstein en Bianchedi, *op.cit.* pp. 11]. Esta aproximación narrativa la encontramos en el texto *El Sr. Lafuente* (Bianchedi, *ibid.*) y corresponde a la *nota* N° 23 de *Investigaciones Filosóficas* (Wittgenstein, *op.cit.*, pp. 39-40). Se refiere a la expresión de *juegos del lenguaje* (*das Wort Sprachspiel*). Allí el filósofo establece que al hablar, el lenguaje forma parte de una actividad o una forma de vida (Wittgenstein, *ibid.*). De este modo, expresa catorce actividades concretas de juego, se refiere a *inventar una historia y leerla, actuar un texto, cantar a coro, adivinar acertijos*. A la hora de jugar con el lenguaje Wittgenstein contempla la posibilidad del juego narrativo. El lenguaje se abre al *juego lingüístico*, (*language game, Sprachspiel*) y se inaugura una nueva hermenéutica de la que habremos de sacar conclusiones, porque tienen que ver con una hermenéutica desde la que podremos entender mejor la categoría de *narración*;

⁴²⁴“Befehlen, und nach befahlen handeln_ //Berschreiben eines Gegenstands nach dem Ansehen, oder nach Messungen_ //Herstellen eines Gegenstandes nach eine Beschreibung (Zeichnung)_ // Berichten eines Hergangs_ //Über de Hergang Vermutungen anstellen_ // Eine Hypothese aufstellen und prüfen_ //Darstellen der Ergebnisse eines Experimentes durch Tabellen und Diagramme_ //Eine Geschichte erfinden; und lesen_ //Theater spielen_ // Reigen singen_ //Rätsel raten_ //Einen Witz machen; erzählen_ //Ein angewandtes Rechenexempel lösen_ //Aus Eine Sprache in die andere übersetzen_ //Bitten, Danken, Fluchen, Grüßen, Beten. (Wittgenstein, 1988, pp. 38-40)

dado que lo narrativo no sólo es literario, puede ser otra forma epistemológica de acercarnos a la realidad (Domingo Cía Lamana, s.a., pp.2).⁴²⁵

Luego Bianchedi transcribe dos citas muy seguidas, que remiten a los juegos del lenguaje y a la significación por el uso, a saber: «4.4.03. “*En épocas diferentes se juegan juegos completamente diferentes.*” (Para el catálogo): la rima rema en el final del verso.» (Bianchedi, *op.cit.*, pp. 17). Luego otra cita sobre la misma temática en la página siguiente: «6.4.03. “*El significado es el uso.*”.» Con estas citas, Bianchedi alude nuevamente a fragmentos de las *Investigaciones filosóficas*. Éste es el texto principal donde se plasma el pensamiento del *segundo Wittgenstein*; el rasgo más importante de esta segunda época consiste en un cambio de perspectiva en su estudio filosófico del lenguaje. Si en el *Tractatus* adoptaba un punto de vista lógico para el análisis del lenguaje, este *segundo Wittgenstein* llega al convencimiento de que el punto de vista adecuado es de carácter pragmático. No se trata de buscar las estructuras lógicas del lenguaje a través de las *proposiciones* (*Sätze*) sino de estudiar cómo se comportan los usuarios de un lenguaje, cómo aprendemos a hablar y cómo empleamos el lenguaje como actos del habla. Así mismo, cuando Bianchedi transcribe la *nota* fechada el «6.4.03. “*El significado es el uso.*”» (Bianchedi, *op.cit.*, pp. 18), se corresponde con la *nota* Nº 35 de *Investigaciones*. Allí Wittgenstein sostiene que el significado de las palabras y el sentido de las proposiciones están en su función, es decir en su *uso* (*Gebrauch*) y este uso determina su significado. En el lenguaje, preguntar por el significado de una palabra o por el sentido de una proposición equivale a preguntar cómo se usa, “pues las palabras «señalar la forma», «significar la forma» (...) Piensa sólo cuan diferente aprendemos el uso de las palabras” (Wittgenstein, *ibid.*).⁴²⁶ Así, en este segundo sistema, el sentido de una proposición o el significado de una palabra está ligado a su función, o sea que está determinado por el *uso* que haga de la misma un sujeto

⁴²⁵ Cía Lamana, Domingo (sin año) “*Wittgenstein: La posibilidad del juego narrativo*”, A parte Rei, Universidad de Barcelona.

⁴²⁶ “§35 (...) Denn es werden die Worten »auf die Form zeigen«, »die Form meinen«, etc. (...) _Denk denn nur, wie anders wir den Gebrauch des Wortes lernen: »auf dieses Ding zeigen«, »auf jenes Ding zeigen«, und anderseits: »auf die Farbe, nicht an die Form, zeigen«, »die Farbe, meinen«, etc., etc.” (Wittgenstein, *ibid.* pp. 52). Luego completa esta idea del significado por su uso en el §43. “Para una gran clase de casos de utilización de la palabra «significado» -aunque no para todos los casos de su empleo- puede explicarse esta palabra así: el significado de una palabra es sus uso en el lenguaje” // *Man kann für eine grosse Klasse von Fällen der Benützung des Wortes «Bedeutung» -wenn auch nicht für alle Fällen seiner Benützung- diese Wort so erklären: die Bedeutung eines Wortes ist sein Gebrauch in der Sprache*” (Wittgenstein, *op.cit.*, pp. 60-61)

discursivo, dado que, “el significado de un nombre se explica a veces señalando a su portador” (Wittgenstein, *ibid.*).⁴²⁷ En síntesis, el criterio referencial del significado es reemplazado por el criterio pragmático del significado. Por otra parte, puesto que dichos usos son muchos y multiformes, el criterio para determinar el uso correcto de una palabra o de una proposición estará determinado por el contexto al cual pertenezca, que siempre será un reflejo de la forma de vida de los hablantes. Dicho contexto recibe el nombre de *juego de lenguaje* (*Sprachspiel*). Al respecto dice Wittgenstein:

Podemos imaginarnos también que todo el proceso del uso de la palabras en (2) es uno de esos juegos por medio de los cuales aprenden los niños su lengua materna. Llamaré a estos “juegos del lenguaje” y hablará a veces de lenguaje primitivo como un juego de lenguaje (...) Llamaré también “juegos del lenguaje” al todo formado por el lenguaje y las acciones con las que está entrelazado.

Wittgenstein (*op.cit.* Nº 7, pp. 25)⁴²⁸

En este párrafo como en otros tantos, Wittgenstein señala que los juegos del lenguaje corresponden tanto a los actos del habla, como las acciones y las actitudes con las que está entrelazado. Aparece, desde una perspectiva proto-semiótica, la idea que no sólo el lenguaje escrito o verbal significa, sino que las acciones, actitudes, gestos son signos, que configuran y completan estos juegos del lenguaje. En este sentido no hay diferencia entre palabras y acciones, ya que “las palabras son también acciones”. Tal y como lo describe Bianchedi en la *nota* del 3.4.03 “*WORTE SIND AUCH TATEN*” (Bianchedi, *op.cit.*, pp. 10).

Luego nos encontramos con dos notas seguidas de Bianchedi, quien se interroga: 9.4.03. ¿Es posible un lenguaje privado? // 23.5.03 ¿privado de qué? (Bianchedi, *op.cit.*, pp. 18 y 19). A nuestro entender, estos cuestionamientos se relacionan con la tesis de Wittgenstein desarrollada también en *Investigaciones*, donde los juegos del lenguaje determinan el significado de las proposiciones por su uso; pero a su vez este significado otorgado por el uso se contextualiza en comunidades determinadas.

⁴²⁷ “Und die Bedeutung eines Names erklärt man manchmal dadurch, dass man auf seinen Träger zeigt” (Wittgenstein, *idem*), [Los cambios de letra a itálica son del texto original].

⁴²⁸ “Wir können uns auch denken, das der ganze Vorgang des Gebrauchs der Worte in (2) eines jener Spiele ist, mittels welcher Kinder ihre Muttersprache erlernen. Ich will diese Spiele «Sprachspiele» nennen (...) Ich werde auch das Ganze: der Sprache und der Tätigkeit, mit denen sie verflochten ist, das «Sprachspiel» nennen” (Wittgenstein, *op.cit.*, pp. 22-24).

Estos juegos de lenguaje no comparten una esencia común, sino que mantienen un parecido de familia (*Familienähnlichkeiten*). De esto se sigue, que lo absurdo de una proposición radicaría en usarla fuera del juego de lenguaje que le es propio. Una tesis fundamental de las *Investigaciones* es la imposibilidad de un lenguaje privado. Para Wittgenstein, un lenguaje es un conglomerado de juego, los cuales estarán regidos cada uno por sus propias reglas. El asunto está en comprender, que estas reglas no pueden ser privadas, vale decir que es imposible seguir privadamente una regla. La razón está en que el único criterio para saber que seguimos correctamente la regla está en el uso habitual de una comunidad. Si me pierdo en una isla desierta y establezco un juego para entretenerme, al día siguiente no puedo estar seguro de si cumplo las mismas reglas que el día anterior, pues bien podría fallarme la memoria o haber enloquecido. Lo mismo ocurre con los juegos de lenguaje: pertenecen a una colectividad y nunca a un individuo. Esto tendrá importantes consecuencias para la moderna *Filosofía de la mente*.

Por último una breve cita de Bianchedi: “6.8.04 *Dinge/Bilder/Sätze* // cosas / imágenes y proposiciones// Mis dioses no tienen nombre, tienen funciones” (Bianchedi, *op.cit.*, pp. 35). De este modo Bianchedi establece -además de múltiples discursos de reconocimiento de diversas materialidades significantes- a través de procedimientos de intertextualidad directa y extendida, de citas y discusiones teóricas; otro juego. Un juego poético del lenguaje escrito, basado en las proposiciones analíticas de Wittgenstein. Este juego poético puede ser tomado como metatexto de la pintura analizada, pero también como texto autónomo en sí mismo. En este juego poético-lingüístico Bianchedi establece con Wittgenstein una relación dialógica, en cuanto a interrogarse sobre la posible transposición de algunas categorías del filósofo, aplicadas a su propia poética.

12.3. *Transtextualidad directa y difusa* de la obra biográfica y filosófica de Wittgenstein en la obra pictórica y literaria de Bianchedi. (Cuadro N° 14)

Obras - Autores		<i>Diarios íntimos-secreto</i> s (1914-1916)*	<i>Diarios Filosóficos</i> (1914-1916)	* <i>Diarios secretos</i> Edición de Wilhelm Baum	Obras Bianchedi
Enunciado: PE (Plano de la Expresión) Intertexto (más relevantes) Cita y alusión	Intertexto de <i>Diarios secretos</i>: <i>Breve exposición del evangelio</i>, de Tolstoi. Intertexto de los <i>Diarios filosóficos</i>: -Estudios de aeronáutica, filosofía y geometría descriptiva. -Influencias de Russell y Frege en Cambridge. -Traducciones de Kierkegaard. -Wittgenstein <i>Notes on Logic</i> (1913). -<i>Notes dictated to Moore</i> (1914).	-Tres cuadernos : -09/08 al 30/10/1914 -30/11/1914 al 22/06/1915 -28/03 al 19/08/1916 - Escritos en escritura cifrada del lado izquierdo de los cuadernos. -Fechados cronológicamente.	-Escritos de manera convencional del lado derecho de los cuadernos. -Fechado cronológicamente.		-Bianchedi realiza una pintura que consiste en la transposición de la portada del libro <i>Diarios secretos</i> (1914-1916) edición de Wilhelm Baum. -En esta transposición Bianchedi modifica la imagen de la portada del libro transformándola en una imagen a color. -De este modo enfatiza ciertos rasgos expresivos de la imagen, como la mirada del sujeto. -La superficie significativa de la pintura presenta textos escritos e imágenes. Allí se producen ciertas asociaciones a través del color. El texto <i>Diarios secretos</i> (1914-1916) y el óvalo del lado izquierdo de la máscara de gas están pintados de rojo y actúan como tímbricos en la totalidad de la imagen.
Paratexto Aparato que rodea al texto (título, subtítulo, bibliografía referentes)	Intertexto-icónico de la portada del libro - Máscara de gas. Ejemplo: Asalto bajo <i>Ataque de gases</i> Otto Dix (1924) [Imagen 129]			-Portada del libro de esta edición (1991) con la fotografía del filósofo y fotomontaje de una máscara de gas [Imagen 128] -Ludwig Wittgenstein <i>Diarios secretos</i> Edición de Wilhelm Baum Alianza Universidad	-Ludwig Wittgenstein <i>Diarios secretos</i> Edición de Wilhelm Baum Alianza Universidad -Bianchedi emplea en sus cuadernos que componen el texto escrito <i>El Sr Lafuente y sus solteras</i> (Bianchedi 2005) una organización cronológica de sus anotaciones, registradas día por día, similar a la que emplea Wittgenstein en ambos diarios.

					-En cuanto al contenido de algunas frases de <i>El Sr. Lafuente y sus solteras</i> (Bianchedi 2005), cita textualmente algunos fragmentos de los <i>Diarios secretos</i> .
Metatexto Indicaciones metalingüísticas concernientes a los textos citados y al texto en acción.		-Desde un punto de vista, los diarios secretos son el metatexto de los <i>diarios filosóficos</i> (1914-1916).			-A lo largo de todo el texto escrito <i>El Sr. Lafuente y sus solteras</i> (Bianchedi 2005), encontramos citas a Wittgenstein. Especialmente en el cuaderno N° 12 " <i>Cuaderno Wittgenstein: gramática de profundidad</i> " (2003, Buenos Aires, Cruz chica).
		-Hacia finales del tercer cuaderno, Wittgenstein modifica el orden originario propuesto para ambos cuadernos y ambos se funden.			
Architexto (Conjunto de las propiedades del género)				Dispositivo texto-libro. -Diseño gráfico de la portada: articulación de fotomontaje y tipografía.	Dispositivo pintura. -Transposición de la portada del libro <i>Diarios secretos</i> (1914-1916) Edición de Wilhelm Baum, al género de la pintura. -Cierta influencia del diseño gráfico: remarcado de tipografía, tímbricos que atraen la atención en puntos focales de la imagen, articulación de imagen y texto escrito.
Forma del contenido (aspectos semánticos) Hipertexto (Mecanismos tipológicos de transferencia)		-Exposición de su condición humana, sus debilidades y dudas existenciales.	-Sistema lógico de filosofía del lenguaje. -"El lenguaje es imagen de la realidad". -Análisis lógico del lenguaje, especialmente del lenguaje de las ciencias. - Wittgenstein redefine la función del lenguaje pasando de un <i>esquema metafísico</i> , donde se supone que el	La tarea que realiza Baum como investigador es la de: -Descubrir los archivos de los <i>Diarios secretos</i> . -Sortear los obstáculos al acceso de la información por parte de los administradores del legado literario de Wittgenstein.	-Bianchedi, a través de su pintura, hace hincapié en este texto de Wittgenstein, ya que es el único que remite a datos biográficos del filósofo. Allí se devela su condición humana, sus miserias y las circunstancias de enunciación. Paralelamente escribe los <i>Diarios filosóficos</i> , obra fundacional de su sistema de pensamiento; allí sienta las bases de la filosofía analítica del lenguaje.

			lenguaje y el mundo son estructuras diferenciadas, a otro <i>analítico</i>, donde lenguaje y mundo son estructuralmente idénticos. - El lenguaje se expresa mediante proposiciones (<i>Sätze</i>), que se corresponde con imágenes (<i>Bild/Abbild</i>). Wittgenstein propone una visión pictográfica del lenguaje. - Surgen a partir de aquí múltiples interpretaciones ligadas a la iconicidad del lenguaje. "Teoría de la modelización de Wittgenstein" en Maldonado (1977). Relación entre las proposiciones de Wittgenstein y los hipoíconos de Pierce. (cfr. <i>supra</i>. 12.2.3.)	-Descifrar las claves de escritura. Finalmente, publica estos <i>Diarios secretos</i>, escritos originalmente por Wittgenstein como diarios íntimos.	- Simultáneamente a los Diarios filosóficos, Wittgenstein escribe los <i>Diarios secretos</i>, donde revela las peripecias y adversidades padecidas por el filósofo como combatiente del frente de batalla austríaco durante la Primera Guerra Mundial
Condicion es de Enuncia- ción Contenido	Paratexto de los <i>Diario secretos</i> -Epistolario con sus colegas británicos y franceses. -Registro de las noticias de familiares y amistades heridos y caídos en la guerra, de ambos bandos. Intertexto de la edición de <i>Diarios secretos</i> de Wilhelm Baum	-Escritos por Wittgenstein como combatiente del ejército austríaco durante la Primera Guerra mundial (1914-1916). -Diferencias de Wittgenstein con sus colegas británicos, Bertrand Russell y George Edward Moore (Cfr. Epistolario en paratexto**)	-Describe sus esfuerzos por preservar la lucidez y concebir un sistema filosófico en medio del combate, en condiciones de hambre, cansancio, penuria y tensión constante.	-Baum publica finalmente los <i>Diarios Secretos</i> de Wittgenstein en la Revista <i>Saber</i> (1985), Barcelona.	-Bianchedi toma esta obra autobiográfica de Wittgenstein en la primera edición de Wilhelm Baum (Alianza Editorial) que alude a la creación de un sistema filosófico, transponiéndolo a su caso de una creación en circunstancias adversas (coincidente hacia 1990 con el menemismo en la Argentina).

	-Defraudado por sus colegas Russell y Moore, Wittgenstein vuelve a Cambridge pero se aísla del ambiente académico. Hacia el final de su vida cede sus escritos a tres alumnos: Elizabeth Anscombe, George Henrik von Wright y Rush Rhees. Ellos publican hacia 1960 el Tomo I de los <i>Escritos, Diarios (1914-1916)</i> Edit. Suhrkamp. Y ocultan los <i>Diarios secretos</i>.	-Desprecio de la muchedumbre. - No fue escrito para ser publicado, sino como diario personal. Devela sus debilidades, tendencias homosexuales, onanismo. Además de conflictos existenciales, preocupación permanente por el trabajo y su actitud profundamente creyente.	- <i>Diarios Filosóficos (1914-1916)</i> fue la primera obra de Wittgenstein. Contiene de forma embrionaria las ideas centrales que después serán desarrolladas en el <i>Tractatus logico-philosophicus</i> (cfr. <i>supra</i>, 12.2.3.).		Con una actitud similar a la de Wittgenstein, elige su autoexilio para preservarse y preservar la integridad de su obra (cfr. <i>supra</i>, IV. 6. 4.).
Estrategias y procedimientos alegóricos					
Procedimientos alegóricos					-La transposición de la portada del libro de una imagen casi monocroma a una imagen a color. -Establece un juego poético entre algunas nociones fundamentales de la teoría de Wittgenstein y su propia producción poética (cfr. <i>supra</i>, 12.2.5.).

13. El «concepto de arte ampliado» y de «escultura social» de Joseph Beuys en la obra de Remo Bianchedi



[Imagen 58] *Había una vez...* Bianchedi (2003). Óleo sobre madera, medida aproximada 29 x 21 cm.



[Imagen 133] *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* [Cómo se explican las pinturas a una liebre muerta], Joseph Beuys (1965), Galerie Schmela, Düsseldorf.

13.1. Intertextualidad en la obra *Había una vez...* de Bianchedi, de la acción *Cómo se explican las pinturas a una liebre muerta*, de Joseph Beuys

13.1.1. Descripción de la obra *Había una vez...*, de Remo Bianchedi. Análisis del enunciado, su superficie significativa y sus contenidos

Una liebre comprende mucho más que muchos humanos con su obstinado racionalismo... Le expliqué que bastaba con clavar la mirada en los cuadros para entender lo que era realmente importante en ellos. Sin duda, la liebre reconoce mejor que el hombre la importancia de las direcciones.

Joseph Beuys.

Bianchedi realiza la obra *Había una vez...* hacia el 2003, que consiste en una pintura de 21 cm. x 27 cm. aproximadamente, donde un sujeto masculino, sentado aparentemente en una silla, tiene entre sus brazos un animal. Se trata de una liebre o conejo que el sujeto que identificamos como Joseph Beuys,⁴²⁹ sostiene con su brazo izquierdo, mientras levanta levemente la mano derecha y señala algo con su dedo índice, como apuntando alguna cuestión. En términos generales, esta figura presenta cierta pregnancia visual y está tratada por planos valorizados. El sujeto viste una camisa clara, representadas con pinceladas gestuales, que oscilan entre un color hueso blancuzco -de un valor alto-, pasando por unos grises pardos en su valor intermedio y un gris cromático de valor muy bajo, que abre la figura hacia el lado izquierdo del cuadro. En la parte superior del torso de Beuys, la figura de la liebre tratada con pinceladas de valores altos, intermedios y muy bajos, se funden con los pliegues de su camisa y con sus manos que la sostienen. Beuys lleva puesto unos pantalones y zapatos acordonados, pintados ambos casi con un plano de valor gris muy bajo, oscuro, casi negro. Unas escasas luces dadas a través de un sintético plano gris de valor intermedio y alto y algunas pocas líneas, sugieren la posición de Beuys, quien se halla sentado frente a un posible espectador (quizás se trate del receptor modélico), con la pierna izquierda que se dirige hacia delante y la derecha levemente rotada hacia el costado. Tanto el muslo como la rodilla izquierda y los pliegues del pantalón están representados con pocos elementos. De la pierna derecha se percibe casi sólo una silueta, donde se funden y se confunden pantalón, zapato y base de la silla. Mientras la pierna izquierda muestra algún detalle más del

⁴²⁹ Esto gracias a un conjunto de textos escritos presentes en la superficie de la obra (cfr. *infra*).

calzado, esbozado a través de líneas entrecruzadas a pincel en un valor muy alto – casi blanco-, que insinúan los cordones del zapato. La figura sentada en la silla está apoyada a su vez sobre una tarima prismática, cuya base horizontal está representada –nuevamente, con una síntesis de elementos- por planos grises e intermedios y algunas luces, esbozadas a través de pequeños planos horizontales hacia el centro y el ángulo inferior izquierdo. En líneas generales, la figura sentada en la silla y sobre la tarima delimita una composición triangular -como un triángulo isósceles- cuyo vértice parece elevarse y coincidir con la parte superior de la cabeza de Beuys. La línea media de este triángulo está desplazada levemente hacia la izquierda con relación al eje central vertical del campo pictórico, provocando cierto dinamismo en la composición.⁴³⁰ El triángulo isósceles delimita un espacio continente, cuyos ejes interiores oblicuos de las piernas, esbozan *espacios negativos*.⁴³¹ El fondo, tratado con un color amarillo de una tonalidad intermedia –de un primer vistazo, aparentemente plano-, presenta cierta sutil vibración en el color, probablemente lograda por una base de color anterior. Además se perciben las huellas de las pinceladas verticales y en su encuentro con los bordes de la figura, se traslucen pequeñas superposiciones o transparencias. Toda la figura y su vestimenta tratada en color hueso-blancuzco en la parte superior; pardo y grises cromáticos cálidos y fríos, sobre todo en la zona inferior (virando hacia el negro), contrastan con el amarillo del fondo. Lo que da por resultado una figura cerrada hacia la derecha, en contraposición a la zona izquierda donde la figura se abre, esta vez hacia un valor bajo muy oscuro, casi negro. Lo que provoca cierta inquietud en la representación metafórico-mimética de esta figura es el tratamiento pictórico de la cabeza, que difiere del resto del cuerpo. Los volúmenes de la cabeza están dados por sintéticos planos de valor oscuro, casi negro, bosquejando su fisonomía con algunas luces cimbras en la nariz y parte de los labios del retrato de Beuys. Cuestión que se contrapone con un tratamiento metonímico dado por manchas y líneas, -entre chorreado y *grattage*- de tipo gestual. De este modo, Bianchedi acentúa ciertos aspectos metonímicos-presentativos de la pintura (Menna, *sic.*), que

⁴³⁰ Este es un procedimiento usado generalmente por Bianchedi, que consiste en descentrar la figura protagonista para, de este modo, otorgar cierto dinamismo a la composición.

⁴³¹ Cfr. Gómez Molina, Cabezas, Lino y Bordes, Juan (2001) “Percepción y medición de las relaciones”, en *El manual del dibujo. Estrategias de su enseñanza en el Siglo XX*, Ediciones Cátedra, Madrid, pp. 158 y ss.; Edwards, Betty (1994), Cáp. 7 “Percepción de la forma de un espacio: Aspectos positivos del espacio negativo”, en *Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*, Urano, Barcelona, pp. 113-129.

friccionan con otros metafóricos-representativos -correspondientes a la fábula del cuadro-, ya descritos.

Una vez relevados los elementos iconológicos e iconográficos metafóricos -de hecho predominantes- y también los metonímicos, estudiamos los textos lingüísticos, escritos en la superficie significante de la obra. En el ángulo superior derecho del campo pictórico, a la altura aproximada de la cabeza del sujeto, encontramos una serie de textos escritos, a saber:

- i) *Había una vez...*
- ii) “¿Cómo explicarle pinturas a una liebre muerta?”
- iii) 1965
JOSEPH BEUYS
- iv) Buenos Aires, octubre de 2003.
16:35

Hemos transcripto estas frases clasificándolas en cuatro ítems. La primera de ellas: *Había una vez...*, subrayada, escrita en imprenta con una tipografía sin serifas⁴³² y de un tamaño mayor que el resto, relata la historia de la fábula del cuadro, -un hombre sentado con una liebre en su regazo en cuanto referente externo-, y en cuanto referente interno -que se dirige al interior del subsistema artístico-, describe esta acción de Joseph Beuys, a la manera de un cuento infantil. Apuntamos además, que esta frase consiste en el título de la pintura de Bianchedi, paratexto a su vez escrito en la superficie significante de la obra. Las frases siguientes, escritas de manera manuscrita, especifican datos sobre la acción de Beuys, con la cual Bianchedi establece un espacio de relación intertextual, a saber: ii) “¿Cómo explicarle pinturas a una liebre muerta?”, “1965” [Imagen 133] consiste en el título y la fecha de una acción, que lleva a cabo Beuys en la galería *Schmela* en la ciudad alemana de Düsseldorf, con motivo de la inauguración de la exposición «...irgend ein Strang...», [«Una cuerda cualquiera...»], (Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke y Honnef, 2005, pp. 577).⁴³³ Luego, la frase iv) *Buenos Aires, octubre de 2003. 16:35*, correspondería al lugar, fecha y hora de realización de esta pintura, firmada por Bianchedi en el costado inferior izquierdo del cuadro. De este modo, el conjunto de frases escritas evidencia que esta obra se establece en un espacio de

⁴³² Pequeñas terminaciones ubicadas generalmente en los extremos de las líneas de los caracteres tipográficos. Ejemplos de fuentes muy conocidas sin serifas son *Helvética*, *Arial*, *Calibri*.

⁴³³ Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke y Honnef (2005) “La activación de los sentidos” en *Arte del siglo XX, Pintura-Escultura-Nuevos medios-Fotografía*, Editorial Taschen, Köln, pp. 577-581.

intertextualidad directa con relación a la citada obra de Joseph Beuys. En realidad, consiste en una transposición de una de las *foto-performance* más paradigmáticas de la mencionada acción, que Bianchedi reproduce (con algunas variaciones pictóricas, y llevando la imagen a color) en esta obra. En esta pintura Bianchedi relata la acción, una de las más conocidas de Beuys que consiste en *explicarle los cuadros a una liebre muerta*, en tono de historia fabulada. Con ello recupera uno de los hitos en la historia del arte neovanguardista y la figura de Beuys -como uno de los artistas más importantes de la década del 60' y 70'-, no sin un dejo ironía.⁴³⁴ En cuanto a su modalidad como hablante (Bajtín, *sic.*), Bianchedi dejaría entrever cierto aspecto mitificado y arqueológico del arte contemporáneo con respecto al arte del pasado reciente (Vattimo, *sic.*).

A continuación, describimos la acción de Beuys, para luego cotejar ambas producciones, como discursos de producción-reconocimiento.

13.1.2. Descripción de la obra *Cómo se explican las pinturas a una liebre muerta*, de Joseph Beuys. Análisis del enunciado, su superficie significativa y sus contenidos

Aquí yo he rociado mi cabeza con un gran recipiente de miel y he pegado sobre ella 200 marcos alemanes de láminas de oro auténtico. Esto era muy lindo. Era oro de verdad. Con miel en la cabeza, hago algo que naturalmente tiene que ver con el pensamiento. La capacidad humana no es producir miel sino pensar para producir ideas, se podría establecer entonces un paralelismo. Debido a que la miel es sin dudas una sustancia viva. El pensamiento humano también puede estar vivo. Intelectualizado también puede ser mortal, además permanecer muerto, expresarse (de manera) letal, tanto en el campo político o en la educación.

Joseph Beuys en Burgbacher-Krupka (1977, pp. 32-33).⁴³⁵

Beuys realiza la acción titulada *Cómo se explican las pinturas a una liebre muerta* el 26 de noviembre de 1965 en la Galería Schmela, Düsseldorf, [Imagen 133], que tal y

⁴³⁴ En el sentido que lo entiende Benjamin.

⁴³⁵ *Hier habe ich meinen Kopf mit einem grossen Topf Honig übergossen und für 200 DM echtes Blattgold draufgeklebt. Das war sehr schön. Das war echtes Gold. Mit Honig auf dem Kopf tue ich natürlich etwas, was mit Denken zu tun hat. Die menschliche Fähigkeit ist nicht, Honig abzugeben, sondern zu denken, Ideen abzugeben. Das wird jetzt für alle gesetzt. Dadurch wird der Todescharakter des Gedankens wieder lebendig gemacht. Denn Honig ist zweifellos eine lebendige Substanz. Der menschliche Gedanke kann auch lebendig sein. Er kann auch intellektualisierend tödlich sein, auch tot bleiben, sich todbringend äussern, etwa im politischen Bereich oder in der Pädagogik. Declaraciones de Beuys (L. Romain/ R. Wedewer, Düsseldorf 1972, S. 37) Cfr. Burgbacher-Krupka, Ingrid (1977) *Prophete rechts, Prophete links Joseph Beuys*, Editions für moderne Kunst Nürnberg, im Belser Verlag, Stuttgart, pp. 33. (traducción propia).*

como fuese ya descrito, llevada a cabo durante la inauguración de la exposición «...*irgend ein Strang...*» (*Una cuerda cualquiera*). En el transcurso de la acción, el artista se presenta vestido como de costumbre con pantalones y chaleco, pero esta vez, sin sombrero. Su cabeza está embadurnada con miel y polvo de oro, y en sus brazos carga una liebre muerta. La acción -que dura aproximadamente tres horas-, consiste en que Beuys recorre la exposición y se para en frente de cada cuadro para explicárselo a la liebre. En un momento dado, se sienta y debajo del asiento hay un hueso que contiene un micrófono conectado a un amplificador, que retransmite las explicaciones de Beuys al animal. En este sentido, el artista intenta hacer llegar al público estos comentarios e indagar sobre otros niveles de comunicación. Esta acción dirigida hacia la liebre -muerta-, consistiría en una metáfora del poder de transformación del pensamiento humano. En este sentido, Beuys -en esta acción con connotaciones rituales- actuaría no sólo como artista sino también como chamán. Ahora examinemos más detenidamente los elementos que intervienen en la acción y analicemos la cita del epígrafe -como paratexto de esta obra- de una entrevista publicada en *Artnews* (1970).

Beuys emplea la miel como materialidad significativa (producto de una comunidad organizada -de abejas-), debido a que la considera sin lugar a dudas como “*una sustancia viva*”. Embadurnando su cabeza con miel y pegando allí láminas de oro real, simboliza la producción del pensamiento ya que, según él, la capacidad humana tiene que ver con pensar y dejar ideas. Este pensamiento se orienta con una fuerza centrífuga a irradiar en derredor y en ese sentido, “*El pensamiento humano también puede estar vivo*” (Beuys, *sic.*). Beuys advierte además, cómo un pensamiento “*intelectualizado también puede ser mortal, además permanecer muerto, expresarse de manera letal.*” Esta advertencia es la que encarna la liebre muerta. Además, critica implícitamente los campos donde el pensamiento intelectualizado puede ser letal, se reproduce y se expresa como “muerto”. Como por ejemplo sucede -según Beuys-, en el *campo de la política y de la educación*. No en vano es él quién propulsa, junto a Jürgen Brock y Johannes Stüttgen, un importante movimiento estudiantil y político que propone la democracia directa y la reforma política de las instituciones, conocido como el *Deutsche Studentpartei (DSP*, Partido Alemán de estudiantes), un «metapartido» o «antipartido», basado en

ideales utópicos y anarquistas (Guasch, 2000, pp.161).⁴³⁶ Además, Beuys trabaja en varias oportunidades con animales, como el ciervo,⁴³⁷ el coyote⁴³⁸ y la liebre, *cuya inteligencia considera de un orden mítico o totémico* (F. J. van der Grinten en Stachelhaus, Heiner, 1988, pp. 71).⁴³⁹ En la acción que describimos, Beuys emplea una liebre. En una entrevista que le realizara L. Schirmer en 1972, el artista explica la elección de este animal:

F: ¿Conoces los cuentos de hadas donde aparecen conejos? En Irlanda hay cuentos de ese tipo, que pueden demostrarse hasta en el siglo XVIII. Y entonces el conejo aparece sobre todo como una figura fantasmagórica. Trabaja de manera extraña en contra y a favor del pueblo.

B: El conejo es similar al ciervo, pero de una especie muy diferente especializada en las fuerzas de la sangre. No tanto como los ciervos, desde la mitad superior (ya mencionada) hasta la cabeza, sino más hacia abajo (su parte inferior), tiene él una fuerte relación con la mujer, con el nacimiento y también con la menstruación, en general con todos los cambios químicos de la sangre.

Beuys en Burgbacher-Krupka, (ibid.).⁴⁴⁰

En este sentido, es bastante contundente la imagen descrita en clave criptográfica de la liebre como animal ligado a los procesos humanos, pero sobre todos femeninos, químicos y fisiológicos de renovación de la sangre. Sin embargo la liebre está muerta, producto, seguramente, de un pensamiento intelectualizado. Esta cruda imagen aludiría al sujeto enajenado de la sociedad de posguerra. El arte de Beuys - como gran parte del arte de la década del 60' y 70'- lleva implícito la crítica al positivismo y a la racionalidad (instrumental) de una sociedad que pareciera “estar

⁴³⁶ Cfr. Guasch, Ana María (op.cit., pp. 118-163) “El activismo, el arte povera y la escultura social en Europa”, en *El arte último del S XX. Del postminimalismo a lo multicultural*, Alianza Forma, Madrid.

⁴³⁷ Beuys emplea el ciervo, en sentido literal o figurado, en este último caso en obras como por ejemplo *Hirschdenkmal für George Maciunas*, (*Monumento al ciervo para George Maciunas*). Cfr. *Joseph Beuys en Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg* (1987) Heiner Bastian Benteli Verlag.

⁴³⁸ En acciones como *I like América and América likes me* (*Me gusta América y a América le gusto yo*), Beuys (23-24 de mayo de 1974), galería René Block, Nueva York (Guasch, *ibid*) [cfr. *infra*].

⁴³⁹ «Die Intelligenz der Tiere, ihr mythischer oder tothemische Rang». In diesen Zusammenhang gehört auch, dass Beuys aus dem Krieg keine Kampferinnerung zurück behielt, sondern «solche Steppe, Nomadentum, Schamanismus». Cfr. F.J. vander Grinten en Stachelhaus, Heiner (1988) Wilhelm Heyne Verlag, München.

⁴⁴⁰ F: Kennen Sie Märchen in denen Hasen vorkommen? In Irland gibts Märchen dieser Art, die man bis ins achtzehnte Jahrhundert nachweisen kann. Und der Hase dann als Geistfigur meist auftaucht, auf eine merkwürdige Art gegen und für die Menschen arbeitet.

B: Der Hase ist ähnlich wie der Hirsch aber auf eine ganz andere Art viel spezialisierter auf die Blutsäfte. Jetzt nicht wie bei dem Hirschen auf diejenigen oberhalb der Mitte zum Kopf hin, sondern mehr nach unten so hat er starke Beziehung zur Frau, zur Geburt auch Monatsregel, überhaupt zu sämtlichen chemischen Umwandlungen des Blutes (L. Schirmer, Köln, 1972, S.10) [traducción propia].

muerta” (Beuys, *sic*; Guasch, *op.cit.*, pp.150-151).⁴⁴¹ Sin embargo, Beuys promueve una acción por demás ritual, ligada al chamanismo y a un proceso de revivificación, a partir de la recuperación de ciertas fuerzas instintivas, que nos permitan reanimar un pensamiento intelectualizado a través del trabajo con la materia:

Lo que la liebre nos hace visible a todos, enseñándonos cómo se hace cuando cava su madriguera. Se entierra. Entonces regresa a través del movimiento de la encarnación. Esto hace que la liebre se reencarne fuerte sobre esta tierra, algo que el hombre sólo con su pensamiento radical [puede] llevar a cabo: frotarse con la materia (la tierra), empujar, excavar; finalmente (conejito) penetra en sus leyes, en este trabajo exacerba su pensamiento y entonces se convierte y será revolucionario.

Beuys en Burgbacher-Krupka, *ibid.* ⁴⁴²

En esta acción Beuys nos describe una enseñanza, que proviene del mundo animal. Lo que la liebre hace instintivamente cuando cava su madriguera -entrar en la tierra, excavar, penetrar la mera superficie- es lo que debemos hacer con nuestra capacidad: pensar, dejar ideas. Es importante destacar cómo Beuys aún siendo un artista conceptual, no desdeña la materia, sino que es a través del *trabajo con la materia*, de friccionar en ella, de excavar su superficie, como “*penetramos en sus leyes*” y “*este trabajo exacerba el pensamiento*”. Hay que desarrollar el pensamiento, profundizarlo -siguiendo el ejemplo de la liebre cavando su madriguera- en un trabajo de la acción y de la reflexión, simultáneamente de interacción teoría-praxis y de introspección. Sólo entonces, en esta profundidad y en el exacerbamiento del trabajo con la materia, la aprehensión de sus leyes, el acceso a la profundidad del pensamiento se hará posible, entonces éste se transformará en revolucionario.

⁴⁴¹ Sin embargo, es en la década del 60' -donde paradójicamente y visto en retrospectiva-, sucedieron una serie de acontecimientos revolucionarios tanto en el campo político-cultural (*cfr. infra*) como en el campo artístico, con el auge de las neovanguardias.

⁴⁴² *Was der Hase uns ja allen sichtbar vormacht wenn er sich seine Mulde macht. Er gräbt sich ein. Da kommt man wieder auf die Inkarnationsbewegung. Das macht der Hase, sich stark in diese Erde hineininkarnieren, was der Mensch nur mit seinem Denken radikal durchführt: sich damit an der Materie (Erde) reiben, stossen, graben; schliesslich eindringt (Kaninchen) in deren Gesetze, in dieser Arbeit sein Denken verschärft dann umwandelt und Revolutionär wird. (L. Schirmer, Köln 1972, S. 10).* Beuys en Burgbacher-Krupka, *ibid.*, (traducción propia).

13.1.3. El arte de acción. Joseph Beuys, el «concepto de arte ampliado» y de «escultura social»

*Jeder Mensch, ein Künstler.*⁴⁴³

Joseph Beuys

Esta acción de Beuys forma parte del «concepto ampliado de arte». Con el arte de acción Beuys se inscribe dentro de las llamadas “artes del acontecimiento”. La superación del concepto de arte tradicional, mediante la declaración de la realidad en arte y su ampliación a los *ambientes*, deviene en un *arte de acción*, ligado en principio al *happening* (Marchán Fiz, 1985, pp. 193 y ss.).⁴⁴⁴ Los *happenings*⁴⁴⁵ y el *arte de acción* derivan de una tradición del *collage*, entendiéndolo no en el sentido literal sino amplio, en tanto inclusión de fragmentos u objetos de la realidad natural o artificial -como a acciones y personas- proclamadas como acontecimiento artístico. De alguna manera podríamos establecer -hipotética y no taxativamente- cierto proceso de desmaterialización del artefacto artístico, tomando como antecedentes: *collage-assemblage-ambiente-happening*, que derivan en la acción proclamada como acontecimiento artístico y como procedimiento de atribución de artisticidad. En consecuencia, se inscriben dentro de los modelos intervencionistas de apropiación y estrategias de cambio de realidad desde la perspectiva de una investigación del comportamiento (Marchán Fiz, *op.cit.*, pp.154).

Podemos remontarnos a algunos precedentes históricos del arte de acción como la pintura de Jackson Pollock en la década del 50', el estímulo del trabajo musical y sonoro de John Cage, los *happenings* de Kaprow en EE.UU. a partir de 1959 y con el traslado de cierta hegemonía de Nueva York como metrópolis dominante del arte luego de la Segunda Guerra Mundial. Allí se realizó una actividad paralela al *pop art* -entonces corriente hegemónica-, en el contexto del neodadaísmo, sin mayores

⁴⁴³ “Cada hombre, un artista”, Joseph Beuys.

⁴⁴⁴ “Arte de acción: *happenings*, *fluxus* y el *accionismo*”, en Marchán Fiz, Simón (*op.cit.*, pp.193-209).

⁴⁴⁵ “El *happening* -acontecimiento- forma privilegiada del neodadaísmo, es una prolongación lógica de los «ambientes» (...) Si en estos últimos los objetos se escenificaban como realidad objetual, en el «happening» se convierten en un elemento constitutivo de la acción. De esta manera la acción se extiende a una acción con objetos de la realidad, que es proclamada acontecimiento artístico.” (Marchán Fiz, *ibid.*). Ya no se trata de ennoblecer estéticamente la realidad, sino de ampliar lo estético a nuevos elementos, del mundo-de-vida, siguiendo la línea iniciada tempranamente por Duchamp con los *ready-mades*.

alcances sociales y/o políticos. Las fronteras y los proyectos de reunificación arte-vida, o bien arte-*praxis vital* (Bürger, *sic.*),⁴⁴⁶ se limitaban en EE.UU. a potenciar la «reciprocidad» entre el *man-made* y el *ready-made* (Kaprow en Marchán Fiz, *op.cit.*, pp. 199). Mientras en Europa, el arte de acción –en algunos movimientos- se ocupaba por instaurar una práctica reflexiva, orientada hacia el contexto político-social en sus determinantes y posibilidades de cambio. En Europa dos movimientos se destacaron en la escena artística: El «*accionismo vienés*» y el movimiento «*fluxus*». El primero, *Wiener Aktiongruppe*, llevaba a cabo acciones virulentas rituales, tendientes a poner en evidencia el carácter anárquico de la vida y a liberar de la agresividad los impulsos inconscientes reprimidos (Marchán Fiz, *op.cit.*, pp.201). Allí encontramos los desastres traumáticos de Vostell, dirigidos normalmente contra objetos; los «juegos de liberación» del *Teatro de los misterios-orgías* (O. M.) de Hermann Nitsch, las «acciones materiales» de Otto Mühl y las decoraciones y auto-mutilaciones de Günter Brus, entre otros (Ruhrberg-Schneckenburger *et al.*, *op.cit.*, pp. 584).⁴⁴⁷ En contraposición a éste, se conforma el movimiento «*fluxus*», liderado por George Maciunas, inmigrante lituano residente en EE.UU., que luego se traslada a Wiesbaden, Alemania. El *fluxus* no es un movimiento homogéneo, y a pesar de haber nacido en el contexto de la vanguardia musical y con la herencia de John Cage, *fluxus* es la confluencia de todos los medios: plásticos (pintura, escultura), teatro, cine y música, constituyéndose en la primera forma de arte después del dadaísmo -y de la *Bauhaus*- que apuesta por la fusión de los géneros. La mayoría de los artistas *fluxus* provenían de la vanguardia musical y literaria. En 1962 se organiza un evento *fluxus* denominado *Festspiele Neuster Musik* (Festival de músicas más nuevas). En ese momento nos encontramos con artistas que trabajan en distintos escenarios, en la escena neoyorquina se incorporan Yoko Ono con una formación literaria y musical, entre otros. Mientras en Colonia residía Nam June Paik -compositor de formación-, quien es considerado el padre del video-arte y Wolf Vostell, diseñadora publicitaria. Las prácticas *fluxus* se expanden por Wiesbaden, Copenhague y París en 1962 y Düsseldorf, Ámsterdam, La Haya, Londres, Niza en 1963, a través de la organización de diversos festivales (Ruhrberg-Schneckenburger *et al.*, *op.cit.*, pp.

⁴⁴⁶ El intento de re unificación arte-*praxis vital* fue uno de los objetivos de la vanguardia histórica por antonomasia, retomados por las neovanguardias del 60' y 70' (Bürger).

⁴⁴⁷ Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke y Honnef (*op.cit.*, pp. pp. 582-590). «*Intermedia: happenings, acciones y fluxus*».

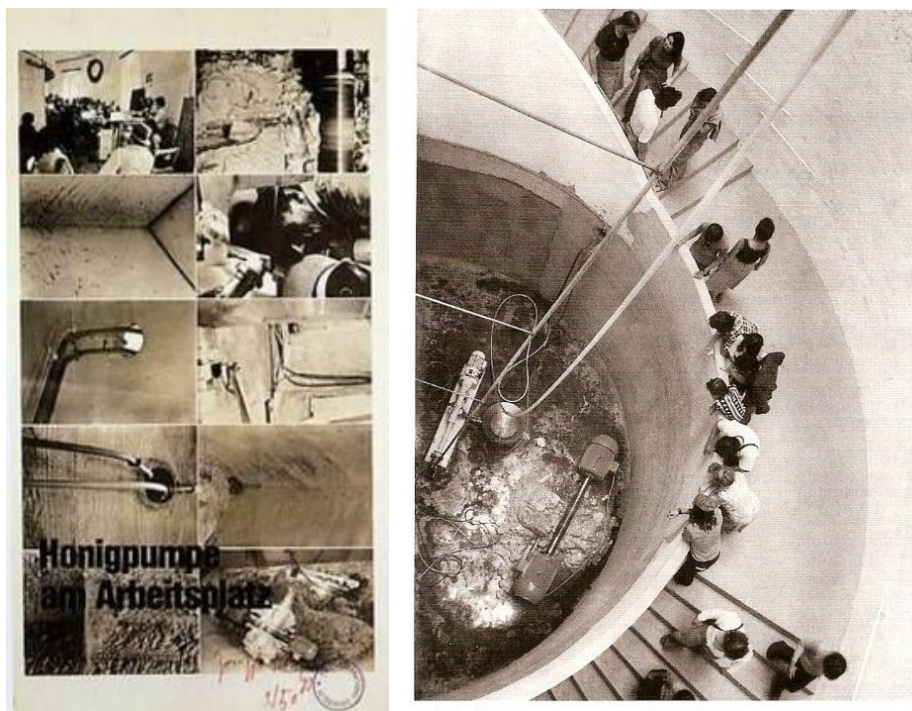
585-586). En el escenario alemán, se encuentra Joseph Beuys, que representa un elemento perturbador dentro del *fluxus* y quien ocupa una posición diametralmente opuesta a Maciunas. En contraposición a las acciones efímeras, los materiales y los elementos desprovistos de cualquier otro significado, Beuys dota todas sus creaciones con una carga autobiográfica, histórica y mítica, a la vez que no comulgaba con la idea de anonimato de la obra propuesta por el *fluxus*.

Beuys formula el «concepto de arte ampliado» y «escultura social». Ambas categorías se enmarcan dentro de las corrientes del *activismo* político, el *arte póvera* y la *escultura social* en Europa, cronotópicamente ligados al *Mayo francés*. Estos movimientos redefinieron al arte como una práctica esencialmente socio-política, abogaron por la colectivización del arte e impusieron la idea que el espectador pudiese tomar parte activa en la transformación social (Guasch, *op.cit.*, pp. 118-163). Con estas nuevas categorías artístico-estéticas, que parten de una noción antropológica del arte, reformula el concepto mismo de artisticidad. El fundamento lo constituye el concepto de “creatividad”, influenciado por el antroposofismo de Rudolf Steiner. Beuys retoma el concepto de “creatividad” como atributo antropológico, le asigna un valor fundamental y la concibe como configuradora originaria de toda la actividad humana (Stachelhaus, *op.cit.*, pp. 79). Con el «concepto de arte ampliado», Beuys señala la necesidad de redefinir el arte y su función para sustituir el concepto tradicional de arte, al que consideraba obsoleto: “*El umbral entre el concepto tradicional de arte, el fin de lo moderno, el fin de todas las tradiciones y el concepto antropológico de arte, concepto de arte ampliado, el concepto de arte social como condición previa para cada capacidad.*”⁴⁴⁸ Así mismo, Beuys descarta trabajar con los llamados “materiales nobles” (*Edelsmaterialen*) propios de los géneros tradicionales. Por el contrario propone que cualquier material puede constituirse en vehículo de la idea. Sus materiales característicos son el fieltro, la grasa y la miel, resignificados como elementos auto-referenciales.⁴⁴⁹ Con ellos realiza innumerables

⁴⁴⁸ “*Die Schwelle zwischen dem traditionellen Kunstbegriff, dem Ende der Moderne, dem Ende aller Traditionen, un dem antropolologischen Kunstbegriff, dem erweiteren Kunstbegriff, der sozialen Kunst als Voraussetzung für jedes Vermögen*” Stachelhaus, Heiner (*op.cit.*, pp. 86) Traducción castellana de Fabiola de la Precilla, *Joseph Beuys*, inédito, pp.86 y ss.)

⁴⁴⁹ La elección de materiales tales como el fieltro o la grasa se desprenden de su autobiografía. Beuys luchó originariamente para el ejército alemán, primero como piloto de combate y luego como paracaidista. En 1943 fue abatido por la defensa antiaérea rusa en una misión en Crimea. Allí fue salvado de la muerte por un grupo de tártaros nómadas, que lo curaron ungiendo sus heridas con grasa animal y cubriendo su cuerpo con fieltro. Cfr. Guasch, Ana María (*op.cit.* pp. 148 y ss.).

acciones e instalaciones, tales como *Honigspumpe am Arbeitsplatz*, [*Bomba de miel en la Plaza del trabajo*], Beuys (1977) [Imagen 134 y 135], presentada en la *Documenta 6* de Kassel (Beuys; Bianchedi; Guasch; Marchán Fiz; Ruhrberg, Schneckenburger et al.).



[Imagen 134 y 135] *Honigspumpe am Arbeitsplatz* (Bomba de miel en la Plaza del Trabajo) Beuys (1977), instalación-acción. Documenta 6, Kassel.

En este marco de euforia setentista, Beuys redefine también la noción de escultura y amplía el concepto de «escultura social» a aquellas poéticas que no sólo modelan superficies significantes “materiales”. Por el contrario, Beuys aporta elementos hacia la desmaterialización de la obra de arte como objeto artístico, ya que trabaja con ideas, conceptos, el sentido de corporalidad en el habla y las acciones,⁴⁵⁰ cuya finalidad última es modelar y transformar el mundo social. Por un lado, Beuys, se separa de la tradición moderna, “de todas las tradiciones”, y por el otro, con su concepto de *escultura social* como práctica artística que moldea la realidad, descarta

⁴⁵⁰ Para ahondar sobre la noción de corporalidad en las acciones de un revolucionario, remitirse a la acción “*El Espacio Capital 1970-1977*”, obra con la que Beuys participa en la Bienal de Venecia de 1980 Cfr. Verpohl, Franz Joachim, (1984): *Joseph Beuys. Das Kapital Raum 1970-1977. Strategien zur Reaktivierung ser Sinne*, Fischer Taschenbuchverlag, Frankfurt am Main. (Traducción castellana de Fabiola de la Precilla: *El Espacio Capital 1970-1977. Estrategias para la reactivación del sentido*, inédito) y también en Guasch, Ana María, (*ibid.*, pp. 158 y ss.)]

nuevamente el concepto de *obra de arte orgánica* (Bürger, 1987:pp. 111-123). A la vez continúa y actualiza la lucha de las vanguardias históricas contra la autonomía del arte en el estadio de autocrítica, entendiendo el arte como *praxis vital* (Bürger, *op.cit.*, pp.113-114). En este sentido, Beuys entiende el decurso de la historia como un proceso maleable por los hombres, en el cual el arte ha alcanzado estadio de autocrítica (Bürger, Habermas, *sic.*). Al respecto, el crítico Stachelhaus opina:

Con el arte social, Beuys ha ido más allá de Marcel Duchamp, ya que no le interesa la conexión museal sino la antropológica. La creatividad es una ciencia de la libertad. Todo conocimiento humano proviene del arte. El concepto de saber (ciencia) se ha desarrollado a partir de lo creativo. Esto, la conciencia de la historia, la han alcanzado sólo los artistas. Por eso depende de la imagen, lo visual («das Bildende») para experimentar la historia. La historia debe ser vista como algo plástico, escultórico. La historia es plástica.⁴⁵¹

Heiner Stachelhaus, *ibid.*

En este sentido, serían los artistas (como normalmente suelen autodesignarse los filósofos, Platón, Hegel) aquellos que han alcanzado la conciencia de la historia en el estadio de autocrítica. La creatividad un patrimonio de todos, los artistas aquellos sujetos evolucionados y revolucionarios, que con la exacerbación de la reflexión a través del trabajo con la materia y la aprensión de sus leyes, su pensamiento y su obra se tornan revolucionarios y culminan modelando el mundo social. Con ello, Beuys reafirma la negación de los movimientos vanguardistas (y neovanguardistas) de las características esenciales de la obra de arte autónoma: organicidad, producción y recepción individual (Bürger, *op.cit.*, pp.109 y ss.).

⁴⁵¹ „Mit der «Sozialen Plastik», geht Beuys über das «Ready-made» von Marcel Duchamp hinaus. Den ihn interessiert nicht länger der museale, sondern der anthropologische Zusammenhang. Kreativität ist für eine Freiheitswissenschaft. Alles menschliche Wissen satmt aus der Kunst, der Wissenschaftsbegriff hat sich aus dem Kreative entwickelt. Sie hat allein der Künstler das Geschichtsbewusstsein geschaffen. Es kommt entscheidend darauf an, das Bildende in der Gechichte zu erfahren. Geschichte muss demnach plastisch gesehen werden. Geschichte ist Plastik“, Stachelhaus, (*ibíd.*, pp. 82). Traducción propia.

13.1.4. Intertextualidad, dialogismo y alegoría en la obra *Había una vez...* de Bianchedi, de la acción *Cómo se explican las pinturas a una liebre muerta*, de Joseph Beuys

Las acciones y las instalaciones de Beuys, como artes del acontecimiento, de naturaleza efímera⁴⁵² fueron registradas a través de fotografías. Para la difusión pública de sus acciones, por lo general realizadas ante audiencias muy reducidas, J. Beuys recurrió a las fotografías realizadas por Ute Klopheus (Guasch, *op.cit.*, pp. 149). Las *foto-performance* protagonizan un papel importante como registro de la obra, dado su carácter indicial para captar acciones e instalaciones como artes del acontecimiento, efímeras por naturaleza.⁴⁵³ Una de las fotografías más paradigmáticas de la acción de Beuys *Cómo se explican los cuadros a una liebre muerta*, es la que reproduce Bianchedi en la obra *Había una vez...* Aquí Bianchedi realiza una transposición de dicha *foto-performance* a la pintura, estableciendo un espacio de intertextualidad directa. A este respecto, aparece como alegórico el pasaje de una foto en blanco y negro a una pintura en color. Además, el hecho que Bianchedi cuente la anécdota comenzando con esta frase, título –como parte del paratexto- presente en la superficie significativa de la obra, aludiría a cierta retórica que se emparenta con los cuentos de niños. La historia profunda de una acción cruda y crítica de Beuys está contada de manera épica, en un tono entre jocoso e irónico.⁴⁵⁴ Y esbozaría quizás cómo los grandes hitos, en tanto obras y autores paradigmáticos de las neovanguardias, ligados en el caso de Beuys al concepto de arte ampliado y escultura social, han sido desactivados en su sentido más radicalizado, y reducido a anécdotas, no sólo como fábula del cuadro de esta imagen, sino en los alcances de su significación en la historia fáctica de las artes visuales del pasado reciente. En este sentido, esta obra conlleva la teoría del «doble vínculo» (Brea, *sic.*), [*cfr. supra*, V.9.3.], en cuanto señala al referente externo y al interior del subsistema artístico, articulando una lectura de desplazamiento cronológicos-cronotópicos (Bajtín, *sic.*), de los discursos de producción-

⁴⁵² No todas las obras de Beuys son efímeras, de hecho algunas se constituyen en artefactos artísticos, mientras otras acciones, como por ejemplo *7.000 Eichen (7.000 robles)*, Beuys (1982), son acciones destinadas a perdurar, con un fin ecológico.

⁴⁵³ Esta cuestión atañe también a otras obras conceptuales efímeras, tales como las pertenecientes al *Land Art*, entre otras.

⁴⁵⁴ Irónico en el sentido que lo entiende Benjamin, como lenguaje metasemiótico y reflexivo del subsistema artístico.

reconocimiento.⁴⁵⁵ Bianchedi aduciría también a la mutación que atraviesa el subsistema artístico desde el periodo de las neovanguardias -como contexto de enunciación de la citada obra de Beuys-, y al capitalismo tardío periférico, como contexto de enunciación de su propia obra.

Diferente a estos aspectos alegóricos mencionados, Bianchedi expone de manera lisa y llana sus remisiones intertextuales en la superficie significativa de la obra. Facilitando al espectador (además de la imagen que respeta bastante los rasgos iconológico-iconográficos de la *foto-performance*), marcas textuales escriturales, que indican la procedencia intertextual de la obra, el autor, el año de ejecución, implementando una modalidad, que facilita la lectura intertextual de la obra a un público extendido y semiespecializado,⁴⁵⁶ permitiendo a un público medianamente lego transformar rápidamente las *marcas* en *huellas* textuales identificables (Verón, *sic.*).

Por último, cabe destacar, una vez más cómo Bianchedi en este caso reproduce una *foto-performance*, vale decir la captación de una acción –de más de tres horas- en una única imagen, que de hecho la identifica de manera inequívoca, trasponiéndola al género de la pintura; quizás por su oficio de pintor y como parte de un procedimiento poético, que hemos analizado en otros casos a lo largo de esta Tesis. También nos puede causar cierta extrañeza, el hecho de representar en pintura una acción, que tuvo como propósito desmaterializar el artefacto artístico, evitar los materiales nobles, combatir la pintura de caballete, propugnar la disolución del objeto artístico en pos de las artes del acontecimiento. En este sentido, este caso refractaría⁴⁵⁷ además, en sentido difuso, la pervivencia del género de la pintura, coexistente simultáneamente con otros muchos géneros menos tradicionales e híbridos, en la historia fáctica de las artes visuales. En contraposición a una idea difundida del regreso de la pintura (sobre todo a partir de la década del 80') no podemos afirmar que “*la pintura haya regresado*”, al subsistema artístico, porque –en realidad- jamás se fue. Aunque la fábula del cuadro, trate, como en este caso –entre otros contenidos desambiguados- sobre la desmaterialización del artefacto artístico en una acción, sobre otras materialidades significantes, sobre el *concepto de arte ampliado* y de *escultura social*, contada en clave de pintura fabulada.

⁴⁵⁵ En el sentido que lo entiende Verón,

⁴⁵⁶ O bien pseudo-especializados.

⁴⁵⁷ En el sentido que lo entiende Bajtín.

13.2. Remo Bianchedi y la Fundación *Nautilus*: Transtextualidad difusa y reapropiación del «concepto de arte ampliado» y de «escultura social» de Joseph Beuys⁴⁵⁸

13.2.1. Introducción

En el desarrollo de esta Tesis nos hemos ocupado de manera específica sobre todo al estudio de la obra de Bianchedi y a establecer los anclajes intertextuales-transtextuales, dialógicos y/o alegóricos, donde Bianchedi *cimenta* su poética. En este sentido hemos focalizado la atención en el análisis de la producción visual y literaria del autor y sus enunciados discursivos, restándonos ocuparnos también del contexto institucional de su obra.⁴⁵⁹ Con esto nos referimos principalmente a la *formación* (Williams, *ibíd.*) *Nautilus*, que constituye el objeto de análisis del segundo tramo de este capítulo.⁴⁶⁰ Dicha Fundación –tal y como fuese ya descrito- fue creada por Remo Bianchedi y un grupo de artistas locales, entre ellos Damián y Lucas Tesoriero, cuya finalidad fue promover un espacio de contención social a través del arte para jóvenes vulnerabilizados en la localidad serrana de La Cumbre, Córdoba, Argentina (2000-2003). Por lo tanto, deslizaremos nuestra investigación desde el análisis de la producción visual y literaria del autor, del espacio interno o circuito del significar hacia el espacio externo o circuito del hacer (Charaudeau, *sic.*), [cfr. *supra*, II.2.1.3.].

Las operaciones de Bianchedi a través de la *Nautilus* intentaron materializar en el medio las categorías propuestas por el artista neo-vanguardista Joseph Beuys, tales como *concepto de arte ampliado* y *escultura social* (Beuys, *sic.*), [cfr. *supra*,

⁴⁵⁸ Cfr. «Remo Bianchedi y la Fundación *Nautilus*. La creatividad como vehículo de transformación social», de la Precilla, Fabiola (2008) Actas del 6º. Congreso Nacional de Arte en Argentina, IHAAA, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires, Argentina. Y además, «Remo Bianchedi y la Fundación *Nautilus*. Una actualización del «concepto de arte ampliado» y de «escultura social» de Joseph Beuys» De la Precilla, Fabiola (2010) .XII Jornadas de Investigación del Área de Artes, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba (artículo en prensa).

⁴⁵⁹ Ya que sería posible hacer un estudio de las circunstancias de enunciación de toda la exposición *El Sr. Lafuente y sus solteras*, tema que sin embargo hubiera desplazado el enfoque actual de esta Tesis, y que es posible estudiarla en un trabajo posterior. Por ello hemos delimitado el estudio del contexto institucional a la formación *Nautilus*, como reapropiación por parte de Bianchedi de las categorías neovanguardistas propuestas por Beuys.

⁴⁶⁰ Específicamente, esta sección de la Tesis forma parte de un proyecto de equipo de investigación avalado y subsidiado por SECyT (Secretaría de Ciencia y Tecnología) titulado *Arte/s, Performance/ y Subjetividad/es. Análisis y propuesta de experiencias performativas de carácter local vinculadas a los campos de las artes y la salud*, dirigido por la colega Valeria Cotaimich, periodo 2008-2009, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

VI.13.1.3.]. Cuestión que se origina en la experiencia que realiza Bianchedi junto al propio Beuys en Alemania en la década del 70', durante su exilio en la dictadura militar. A través de *Nautilus*, Bianchedi propuso una serie de acciones artísticas y estrategias de autogestión cultural, con gran impacto en el "circuito artístico alternativo" local y capitalino. Esto acontecía en el contexto de la revuelta popular del 2001, que depuso el gobierno del presidente democrático Fernando De la Rúa. Continuamos con el enfoque socio-semiótico (Bajtín, *sic.*) [1986,1997]; (Bourdieu, *sic.*), [1988,1995], realizando un análisis histórico tanto de las principales *acciones artísticas* de la fundación, como de su conformación e incidencia en el campo disciplinar. Para ello relacionamos sus discursos visuales y lingüísticos, analizando tanto el nivel del *enunciado*⁴⁶¹ como sus *circunstancias de enunciación*,⁴⁶² tanto en los discursos de producción (discursos del arte), como de reconocimiento (discursos sobre el arte) entendiendo las obras, acciones artísticas y estrategias de gestión sociocultural, ya como textos, ya como discursos, analizando su *red de relaciones interdiscursivas* (Verón, *sic.*)

13.2.2. Formación Nautilus en el campo artístico local y nacional.⁴⁶³

Circuitos internacionales

En un país como Argentina, diezmado por las políticas neoliberales y bajo el gobierno menemista, surgieron preponderantemente en la década de los 90' una serie de "artistas y espacios alternativos", caracterizados como *formaciones* (Williams, *ibid.*).⁴⁶⁴ El crítico García Navarro caracteriza la emergencia de estos espacios y agrupaciones en territorios culturalmente arrasados del país como Tucumán, o lugares con tradición de ruptura frente al gusto conservador, en

⁴⁶¹ La "actividad creadora" (Bajtín, *ibid.*, Fraenza, *ibid.*) organiza sus materialidades significantes en según ciertas afinidades o regularidades: los géneros. En este caso nos referimos a las acciones artísticas y/o performance. Los géneros corresponden a un conjunto de textos que comparten ciertas regularidades o similitudes temáticas, compositivas, estilísticas, formales, relativamente estables.

⁴⁶² Nuevamente, una característica que atañe a todos los géneros, los cuales no se estabilizan en la sucesión de regularidades «propriadamente de los enunciados», sino además en la sucesión y previsión de las regularidades de las circunstancias de enunciación (Bajtín, *ibid.*).

⁴⁶³ Para estudiar la historicidad del concepto de "campo", tal y como fuese ya descrito, *cfr.* Bourdieu, (1996 pp.865-906), (1971, pp. 7-26) (1971, pp. 49-126), (1995: pp. 269- pp. 275), (2003: 9); [*cfr. supra*, II.2.1.4.].

⁴⁶⁴ Para un estudio inicial sobre el arte emergente en Córdoba y sus diferentes caracterizaciones según las décadas del 70, 80, 90. *Cfr.* Moyano, Dolores (2005) *La producción plástica emergente en Córdoba (1970-2000)*, Ediciones del Boulevard, Córdoba.

ciudades tales como Córdoba o Rosario. Surgieron para contrarrestar el abandono del *Estado*, que había perdido su rol protagónico de promotor cultural y se presentaban como “*numerosos espacios, agrupaciones y proyectos privados que funcionan como instrumentos eficaces de resistencia.*”⁴⁶⁵ Por lo tanto, estas “formaciones alternativas” se erigen como un modelo de autogestión cultural y se constituyen como un sector identificable en el campo artístico local y capitalino hacia el año 2000.⁴⁶⁶ Si bien poseen características particulares signadas por un *capitalismo tardío periférico*, recuperan cierta relevancia de diversas agrupaciones artísticas y sus agentes a lo largo de la historia del campo disciplinar nacional.⁴⁶⁷ En esta pluralidad de *formaciones* que surgen específicamente en Córdoba distinguimos la formación *Nautilus*, ya que fue fundada por Remo Bianchedi, con un fuerte carácter socio-político, proponiéndose tomar el arte -entendido como creatividad- como vehículo de transformación social. Remo Bianchedi trasciende este carácter de “movimiento generacional” (García Navarro, *ibíd.*), ya que pertenece a una generación anterior, aquella que había militado en la izquierda peronista y tuvo que exiliarse en la dictadura militar. En este caso estudiamos a Bianchedi, como una especie de conector cultural, que nos permite retomar la historia abortada entre vanguardia artística y vanguardia política en Argentina.

Las formaciones de autogestión cultural local –donde incluimos la *Fundación Nautilus*- se fueron haciendo cada vez más visibles en el campo disciplinar, adquiriendo paulatinamente cierto protagonismo, a punto tal de ingresar a instancias

⁴⁶⁵ García Navarro; Santiago: “*Panorama emergente. Córdoba, clave en la Argentina alternativa*”, La Nación, 9/11/2001.

⁴⁶⁶ “Alternativa Córdoba” y “Alternativa Buenos Aires”, curados por Alberto Ligaluppi (Instituto Goethe) y la crítica de arte Laura Batkis respectivamente, aparecen como espacios con una identidad distintiva por primera vez en la III Feria de la Galerías de Córdoba en el año 2001. Para una lectura analítica de las formaciones “alternativas” cfr. de la Precilla, Fabiola (2004) “*Análisis metacrítico de los discursos sobre el «Arte alternativo»: Emergencia y representatividad en el campo de las Artes Plásticas en Córdoba*» (Revista electrónica) *Temas de Ciencia y Tecnología*, Vol. II, Nº 5. (Abril 2004). © 2004. SECYT (Secretaría de Ciencia y Tecnología) Universidad Nacional de Córdoba. Disponible en (http://secyt.unc.edu.ar/Temas/Temas_5/Temas_de_Ciencia_y_Tecnología/Precilla.htm.)

⁴⁶⁷ Mientras que García Navarro establece esta irrupción de formaciones artísticas de autogestión en el campo de la cultura como una forma de novedad y resistencia propia de los 90’, las formaciones como agrupaciones artísticas autónomas que delinearon fuertes tendencias en el campo disciplinar, aparecen en el país ya en la década del 30 hasta los 60 inclusive, como antecedentes históricos. Para estudiar una mirada retrospectiva de las formaciones artísticas entre modernismo y vanguardia y sus respectivas características cfr. Fantoni, Guillermo (1994) “*Rupturas en perspectiva: Modernismo y vanguardia en el arte de Rosario*,” en Cuadernos del CIESAL, CEI/UNR, Centro de Estudios e Investigaciones, Universidad Nacional de Rosario, año 2, Nº 2/3, 1º. Y 2º. Semestre, (pp. 177-184).

de consagración institucional nacional e internacional. Un grupo integrado por *colectivos de artistas*, tales como *Fundación Nautilus*, *0351*, (ambas de Córdoba), *El Ingenio* (provincia de Tucumán), *Motp* (Mar del Plata) y *Espacio Vox* (Bahía Blanca) presentaron sus obras en Arte BA (2003). *Estas corrientes locales impactaron en foros tales como la Bienal de Venecia* (2003),⁴⁶⁸ probablemente como seguimiento de las consecuencias de la crisis social del 2001 en Argentina y sus repercusiones a nivel internacional. Siguiendo en esta misma dirección y abarcando una mirada latinoamericana, la bienal de San Pablo del 2006⁴⁶⁹ se constituyó casi exclusivamente de *colectivos de artistas*, que enlazaban proyectos artísticos y sociales. Bianchedi fue invitado a participar de dicha bienal con *Nautilus*. Esta invitación fue desestimada por el artista por considerarla inapropiada para los fines de la fundación, ya que ésta había cerrado sus puertas hacia fines del 2003.

13.2.3. Remo Bianchedi y Joseph Beuys: una actualización del «concepto de arte ampliado» y «escultura social»

De aquí se desprende el problema de la libertad, de la autodeterminación por la creatividad.
Joseph Beuys, frase fundacional de *Nautilus*

Bianchedi retoma estas categorías propuestas por el artista neo-vanguardista alemán Joseph Beuys entre la década del 60 y 70, tales como *concepto de arte ampliado* y *escultura social*.⁴⁷⁰ Enlazando la vanguardia artística y la política, un correlato en el entorno revolucionario latinoamericano y argentino, caracterizado por *formaciones de oposición* (Williams, *ibíd.*), lo constituirían las vanguardias artístico-políticas, que cuajaron en movimientos artísticos de denuncia social, fuertemente radicalizados tales como *Tucumán Arde* (*cfr. supra*, II.3.4.1.). Si bien Bürger delimita este

⁴⁶⁸ Martínez Quijano, Ana, (4/8/ 2003). *Fundación Nautilus, Córdoba 0351 y otros grupos de autogestión*. “Autogestión: un fenómeno de los tiempos de crisis”, Diario *Ámbito Financiero*.

⁴⁶⁹ El lema de la 27 Bienal de San Pablo 2006, “*Cómo vivir juntos*”, es una adaptación del título de una serie de conferencias que Roland Barthes dio entre 1976 y 1977 en el Collège de France. El énfasis conceptual se halla en la construcción de espacios comunes, el cuestionamiento de la coexistencia, la diferencia, los ritmos de producción y prácticas cooperativas. La curadora *Lisette Lagnado* escogió a colectivos de artistas argentinos tales como “Taller de Serigrafía” y “Eloísa la Cartonera”. *Cfr.* Cívale, Cristina. (18/10/2006) Entrevista: “*Civilización y Barbarie. Conflictos y armonías en la cultura contemporánea*”. Diario Clarín, Buenos Aires.

⁴⁷⁰ Guasch, Anna María, (*op.cit.* pp. 147-163).

fenómeno sólo a las vanguardias históricas, este proceso es ampliado a los movimientos neo-vanguardistas (Huyssen, 1988, pp.204, Buchloh) y a los escenarios latinoamericanos (Fantoni, 1994, 1998; Longoni, 2000:19). No desarrollaremos aquí los factores históricos del fracaso de las neovanguardias europeas y su asimilación institucional al mercado y/o al museo. Tampoco la extinción de modelos revolucionarios de restitución del arte en *praxis vital* en manos de las dictaduras latinoamericanas. Sólo advertimos que el ocaso de las neovanguardias alude a un cambio global de época, el postmodernismo, donde caen definitivamente las estéticas normativas y los megarelatos. Sin embargo, en Argentina como en el resto de América Latina, muchos de estos proyectos revolucionarios, (como por ejemplo La segunda fase del *Di Tella*, la clausura de la muestra en Buenos Aires de *Tucumán Arde*)⁴⁷¹ se desarrollaron en un clima de censura política. Los artistas atacaron la “institución-arte” explicitando su rechazo a la complicidad de un arte burgués y esteticista (por ejemplo el asalto a la conferencia de Romero Brest o el rechazo a la participación por parte de artistas rosarinos del *Premio Braque* del 68).⁴⁷² Estos procesos vanguardistas culminaron con el terrorismo de estado.

Por su parte, durante su exilio (1976-1983) en Alemania, Bianchedi estudia con Beuys en la Escuela Superior de Artes de Kassel, experiencia que lo marcó definitivamente. Como retomando este proyecto abortado, Bianchedi realiza un experimento artístico a través de *Nautilus*. Éste consiste en poner en acto una experiencia que se relaciona con el “*fluxus político*”,⁴⁷³ actualizando y adaptando el concepto de arte ampliado y escultura social de Beuys (cfr. *supra*) en un nuevo escenario: hacia el 2000 en La Cumbre, Córdoba, otra vez en Argentina.

⁴⁷¹ Renzi en Fantoni (1998:64)

⁴⁷² La disidencia explícita a la participación del *Premio Braque* de artistas rosarinos en junio del 68, expone el intento de censura ideológica de esta convocatoria de los representantes de Francia en Argentina, donde se denuncia tanto el clima de opresión policial que vive el país como la represión estatal ante el conocido *Mayo francés*. Esta declaración grupal está firmada por una serie de artistas, entre los que se destacan Eduardo Favario y Juan Pablo Renzi, *et al.* Cfr. “*Siempre es tiempo de no ser cómplices*”, en “*Escritos de Artistas. Declaraciones grupales*.” Fantoni (1998: pp.103).

⁴⁷³ Hacia 1963 el *fluxus* americano toma la vertiente de “*fluxus político*”, quienes realizan *Acciones contra el colonialismo cultural*. Sus objetivos no son estéticos sino sociales, se alza contra la separación artificial entre productores y espectadores y contra el arte como objeto-mercancía. Cfr. Marchán Fiz [2001] (*op.cit.*, pp. 205-209).

13.2.4. Poéticas y políticas. Acciones artísticas como estrategias políticas: Los inocentes y el valor agregado del arte

Quiero que se sepa que todas estas obras constituyen el capital inicial de la Fundación Nautilus en La Cumbre, con la que un grupo de artistas, amigos y colaboradores buscamos generar una corriente de opinión y acción a favor de los inocentes, de los jóvenes vulnerables a la desocupación, la pobreza, la violencia y la exclusión social... En La Cumbre hay un alto índice de suicidios de jóvenes, que se ahorcan en el centro del pueblo. Hay que revertir esta tragedia. Y para eso empiezo con un cuerpo, en mis dibujos y en la fundación. Que es lo más cercano. Las grandes masacres de la historia, entre las que están el Holocausto o los desaparecidos, hablan de millones o de decenas de miles de víctimas. Eso es algo inmanejable, para mí. Entonces empiezo por dibujar un cuerpo.

Bianchedi⁴⁷⁴

La *Fundación Nautilus* toma su nombre de la obra de Julio Verne, *Veinte mil leguas de viaje submarino* y de cierta analogía de su protagonista, el Capitán Nemo con el artista Remo Bianchedi, creador y principal impulsor del proyecto.⁴⁷⁵ Bianchedi presenta a *Nautilus* como una gran “acción artística” compuesta de una serie de acciones y/o estrategias sucesivas y simultáneas. La primera acción consistió en una muestra del artista en la *Fundación Klemm* (Buenos Aires, 2000) titulada *Los inocentes*. Se trata de un conjunto de cincuenta obras de 167 x 100 cm. en técnica mixta, en las que el centro es el dibujo del cuerpo de un sujeto púber masculino, con los pies cortados, mutilados, en un clima de sórdida angustia y soledad [Imagen 136 y 137]. Estos dibujos son acompañados por un prólogo, donde el artista presenta la problemática en la localidad serrana de La Cumbre y alrededores. Allí existe un alto índice de suicidios de jóvenes por exclusión social y falta de horizontes. Simultáneamente, Bianchedi presenta oficialmente la *Fundación Nautilus en Buenos Aires, a la vez que expone Los inocentes y constituye dicha obra como bien de capital*.⁴⁷⁶ Muchos de los dibujos fueron adquiridos, se recibieron donaciones y se alquiló una casa en el sector marginal del pueblo como sede de la formación.

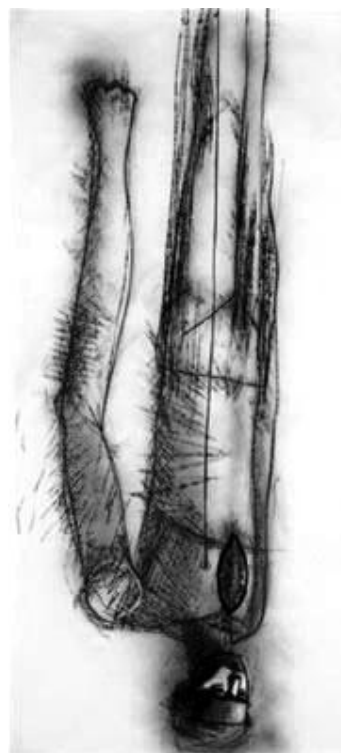
⁴⁷⁴ Prólogo de Remo Bianchedi para su muestra: *Los inocentes*, Fundación Federico Klemm, Buenos Aires (1999-2000).

⁴⁷⁵ “Fundación Nautilus. Y la nave va”, Revista “Aquí vivimos”, (pp. 54-57).

⁴⁷⁶ “El arte tiende sus manos. Remo Bianchedi lanza hoy su Fundación Nautilus en La Cumbre y en Buenos Aires”. (28/10/2000) Artes y Espectáculos. La Voz del Interior, Sección 3C.



[Imagen 136] Sin título, **serie Los inocentes** (detalle)
Bianchedi, (2000). Tinta sobre papel,
1 m x 1, 67 m aproximados.



[Imagen 137] Sin título, **serie Los inocentes**
Bianchedi, (2000). Tinta sobre papel,
1 m x 1, 67 m aproximados.

La segunda acción simultánea fue la creación de *Taller de Diseño y Oficios: Estampación (Serigrafía), Tres Dimensiones, Escritura, Música, Telar, Deportes y Expresión Corporal, Reciclado de Papel, Huerta Orgánica, Taller Virtual, Taller de Diseño y Comunicación Visual, Medios Audiovisuales, Debate y Proyección (cinematográfica) e Inglés*.⁴⁷⁷ El objetivo inmediato: lograr una capacitación ágil para los jóvenes y su posterior inserción laboral, en un ámbito de revalorización del trabajo creativo y como moneda de intercambio. Los talleres contaban a poco de comenzar con más de cincuenta jóvenes entre trece y veinticinco años de edad, que escogían sus oficios, complementados con los talleres de computación e inglés que eran obligatorios. El sistema consistía en devolver capacitación con capacitación. El objetivo mediano: *revalorizar en nuestro país la noción de trabajo humano, que no signifique sometimiento, sino crecimiento creativo*.⁴⁷⁸

⁴⁷⁷ Folletos del *Taller de Diseño y Oficios*, La Cumbre, auspiciado por la *Fundación Nautilus*.

⁴⁷⁸ Programa Operativo de la *Fundación Nautilus*: "*Trabajo y Creatividad*". Bianchedi, Remo Cruz Chica, julio del 2000.

Un taller que concitó una especial atención fue el *Taller de Acción Urbana*. Además de realizar diversas instalaciones urbanas, integrantes del Taller, el arquitecto Edgardo Saluzzio, Damián y Lucas Tesoriero junto a Bianchedi, propusieron proyectos para refuncionalizar espacios públicos ante el Consejo Deliberante. Un proyecto importante consistió en la refuncionalización de una de las sendas perimetrales de la Plaza 25 de Mayo, la plaza principal del pueblo. La calle colindante con el río se hallaba obstruida como senda de tránsito peatonal y vehicular. Dicha ribera se había convertido en un basural. El proyecto consistía en la limpieza e integración paisajística de la barranca del río y la reapertura de la calle a través de un empedrado típicamente serrano, respetando la forestación existente y agregando un cuidado diseño de iluminación. El objetivo era que dicha intervención urbana generase un espacio público de esparcimiento y encuentro, similar al ágora.⁴⁷⁹ Se produjeron luchas de poder con el Consejo Deliberante. El proyecto fue demorado y concretado muchos años después por un nuevo intendente, cuando la fundación ya había cerrado sus puertas. La intención consistía no sólo en una intervención urbana de un espacio significativo para el pueblo, sino en integrar una vía obstruida, que no sólo representaba un *límite geo-gráfico sino también un límite social*.⁴⁸⁰

Posterior a la crisis del 2001 y a la revuelta popular que derrocó el mandato del presidente democrático Fernando De la Rúa, se vivía en el país un clima de caos social y político, en el marco de una fuerte recesión económica. Por ese entonces, en enero del 2002 la *Fundación Nautilus*: Remo Bianchedi, hermanos Tesoriero y la crítica de artes Laura Batkis, conjuntamente con la galería emergente *Sonoridad amarilla* (Buenos Aires), organizaron un importante encuentro llamado *Arte en La Cumbre* [Imagen 138]. Dicho encuentro convocó a diversos actores del campo artístico: artistas, galeristas, espacios emergentes, teóricos.

⁴⁷⁹ “*Más piedras para La Cumbre*” (Marzo del 2001) Urbanismo- Propuestas. “El Inversor y la construcción”.

⁴⁸⁰ “*Fundación Nautilus: La nave de Los Inocentes*”. Entrevista a Remo Bianchedi por Fabiola de la Precilla (2009) Revista *Teórica. Teoría, Crítica e Historia del Arte Contemporáneo*, dirigida por Magíster María Cristina Rocca, *Fundación Rosalía Sonería*, pp.49-57.



[Imagen 138] Música en la calle durante el encuentro “Arte en La Cumbre 2002”, Fundación Nautilus y Sonoridad Amarilla, La Cumbre. Córdoba.

Programado inicialmente para la primera quincena de enero, el encuentro se prorrogó hasta comienzos de febrero, con la afluencia de trescientas personas y diversos agentes del campo artístico-cultural: “Vinieron músicos, actores, sociólogos, de la Fundación Huespe, artistas, de espacios emergentes como Belleza y felicidad, Juana de Arco, Sonoridad Amarilla (...) y todos dieron su taller”. Bajo el lema “nuestro capital es la carencia”,⁴⁸¹ la convocatoria generó un espacio de encuentro y debate, a la vez que se propusieron estrategias de autogestión cultural e intercambio, con gran impacto en el circuito artístico alternativo local y capitalino. Se tendió un entramado de redes entre artistas, formaciones e instituciones participantes, como así también con el grupo de jóvenes *Nautilus*, que promovieron otras formas de autoorganización y resistencia cultural frente al debacle financiero, económica y político que atravesaba el país.

⁴⁸¹ Bianchedi en de la Precilla, (op.cit., pp. 53)

13.2.5. Estrategias de subversión y producción de ciudadanía

Yo vi a un grupo de chicos del ex Fuerte Apache- que viene desde un lugar donde la violencia es exacerbada-, hacer música y teatro en el Centro Cultural Recoleta, que es como un santuario cultural. Y ellos estaban ahí, y se pusieron a tocar como si estuvieran en el palacio de Buckingham, y ésa fue su propia casa. Estos chicos tocaron frente a treinta y cinco mil personas que desfilaron por ahí, y se sintieron escuchados, y no paraban de tocar, estaban felices. Entonces nosotros hemos decidido escuchar, para que también nos escuchen.

Lucy, joven Nautilus.⁴⁸²

Bianchedi operó simultáneamente con dos grupos de jóvenes de sectores vulnerabilizados. Por un lado, el grupo de jóvenes integrantes de los *Taller de Diseño y Oficios de La Cumbre*, por el otro un grupo proveniente de *Fuerte Apache* (Capital Federal, Buenos Aires), un barrio de extrema pobreza, donde la violencia exacerbada es moneda corriente. Si tomamos la noción de *estrategia* en términos de Bourdieu, muchas de las acciones de *Nautilus* fueron altamente provocadoras y se desplegaron como *estrategias de subversión*,⁴⁸³ puesto que invertían las relaciones propuestas por la alta cultura, y aunque fugazmente, subvertían los valores imperantes en la *institución-arte* (Bürger), en este caso el Centro Cultural Recoleta. Pero mientras las estrategias de subversión están pensadas como estrategias de posicionamiento del propio agente en el campo artístico, en este caso Bianchedi dispone su *capital simbólico* (Bourdieu, 1987:,144)⁴⁸⁴ y realiza nuevamente una acción artística, para que los protagonistas sean otros, estos jóvenes. Lucy, esta joven intuye que el *Centro Cultural Recoleta* -el museo- es como un templo sagrado. Implícitamente aunque no lo sepa, está advirtiendo la problemática del rol del museo en la sacralización de aquello que se presenta como arte, en *la frontera entre lo sagrado y lo profano, ya que aquello que ingresa al*

⁴⁸²Declaraciones de Lucy en el artículo: “Fundación Nautilus: Y la Nave va”, op.cit., Revista *Aquí vivimos*, pp. 54-56.

⁴⁸³“Los recién llegados tienen estrategias de subversión orientadas hacia la acumulación de capital (no sólo económico sino también simbólico) específico que supone una alteración más o menos radical de la tabla de valores, una redefinición más o menos revolucionaria de los principios de producción y de apreciación de los productos y, al mismo tiempo, una devaluación del capital que poseen los dominantes.” “Alta costura y Alta cultura” Bourdieu, Pierre. (1984). *Questions de sociologie*, Les Editions de Minuit, París. (Sociología y cultura, traducción: Martha Pou, Editorial Grijalbo, México, 1990, pp.215-224).

⁴⁸⁴“En primer término, como toda forma de discurso performativo, el poder simbólico debe estar fundado sobre la posesión de un capital simbólico. (...) En segundo término, la eficacia simbólica depende del grado en que la visión propuesta está fundada en la realidad” (Bourdieu, 1987: 140).

*museo determina si eso es o no una obra de arte;*⁴⁸⁵ una especie de *transubstanciación ontológica* (Bourdieu, 1984: pp. 224). Que los magos oficiantes de tal transubstanciación sean los más desprotegidos implica una subversión doble. Porque los dominados no son sólo dominados económicos, sociales, sino fundamentalmente simbólicos. La dominación está escrita en el cuerpo, a través del *hábitus*.⁴⁸⁶ Las acciones artísticas como *estrategias de subversión* al orden del *museo-templo* y las estrategias como *subversiones de poder* en estos sujetos, permiten impactar en su *hábitus* (Bourdieu, 1988, 1995, 2003), atisbando un golpe a los mecanismos de reproducción social. Además, esta acción de *Nautilus* emplea un procedimiento enunciativo alegórico de *desplazamiento (por metonimia)*, como *ready-made de la esfera del arte*, en tanto ocupación de los contextos e instituciones artísticas, en este caso el Centro Cultural Recoleta (Brea, [1991] *op.cit.*, pp. 47 y ss.), [cfr. *supra*, II.3.4.]. Dichas *acciones artísticas*, a través de estos procedimientos alegóricos, donde el ejercicio de la creatividad conlleva la subversión del poder, permiten a los sujetos modificar los esquemas de producción de sus prácticas. Como así también sus percepciones y apreciaciones (representaciones) sobre ellas,⁴⁸⁷ modificando sus visiones de mundo, y por ende su posición en el espacio social.

Estas mismas acciones como *estrategias de subversión, transubstanciación, integración*, donde incluimos también el *Taller de Diseño y Oficios*, la remodelación de espacios urbanos que determinan fronteras geográficas y sociales, la articulación de colectivos de artistas frente a todo un sistema colapsante, llevan implícita la *producción de ciudadanía*. “*Producir hechos creativos en el proceso de construcción de ciudadanía*” fue uno de los objetivos cumplidos de *Nautilus*. Tomar por asalto la *institución-arte*, reapropiarse de las instituciones y los espacios públicos, tomar consciencia de los derechos y deberes como ciudadanos, son sólo algunos ejemplos del ejercicio cotidiano de la ciudadanía.

⁴⁸⁵ Bourdieu, Pierre (2003) *Creencia Artística y Bienes Simbólicos*, (Traducción Alicia Gutiérrez), Aurelia+ rivera grupo editorial, Córdoba, Buenos Aires. pp.27-28).

⁴⁸⁶ “*En realidad las distancias sociales están inscriptas en los cuerpos, o con más exactitud, en la relación con el cuerpo, el lenguaje y el tiempo*” (Bourdieu, 1987, pp. 132).

⁴⁸⁷ “*Como las disposiciones perceptivas tienden a ser ajustadas a la propia posición, los agentes, aún los más desaventajados, tienden a percibir el mundo como evidente y a aceptarlo mucho más ampliamente de lo que podría imaginarse, especialmente cuando se mira con un ojo social de un dominante la posición de los dominados.*” (Bourdieu, 1987, pp. 134).

Más allá de todos estos proyectos, el pueblo de La Cumbre no pudo integrar las acciones de *Nautilus*. El Taller, aunque no estaba pensado para permanecer, terminó cerrándose hacia el 2004. Será porque los agentes de *Nautilus* y el pueblo manejaban universos diferentes de significación y sentido. Porque muchas de las acciones e intervenciones urbanas de *Nautilus* no correspondían a un concepto tradicional, sino a un *concepto ampliado de arte*, que muchos no compartían o no podían/querían decodificar. O porque la posición de los dominantes se fundamenta sobre la de los dominados, y el *problema de la pobreza parece ser el producto de un programa muy inteligentemente hecho*.⁴⁸⁸ Donde el estado se convierte en un organismo exclusor, pareciera, no hay emprendimiento ciudadano que pueda auto-sustentarse y resistir para cubrir esa carencia. Como un cuerpo social ausente, otra vez se rasgaba la trama del tejido social.

13.2.6. Fundación Nautilus: cómo reapropiarse de categorías neovanguardistas en la tardomodernidad periférica

El arte que se practica hoy es "realismo socialista". La falta de contenidos es la falta de contenidos de la sociedad. Me parece raro que los artistas obedezcan al poder de esa manera. Imitan al poder. Banalización general, arte banal. Es un arte tan ideológico que los procedimientos que usan son los que ya están dados.

Bianchedi⁴⁸⁹

El experimento liderado por Bianchedi, de extrapolar categorías neovanguardistas y ponerlas en acto treinta años después, en la *tardomodernidad periférica* y -en el contexto local cordobés y capitalino-, plantea algunas problemáticas, que esbozamos a continuación. Atendiendo a estos diferentes niveles, retomando la categoría de *intertextualidad* (Bajtín, Verón), recuperamos a Joseph Beuys con su *concepto de arte ampliado* y *escultura social* -en tanto *discurso de producción*- y a la reapropiación que de ellas hace Bianchedi a través de *Nautilus*, como *discurso de reconocimiento*. Advertimos que no se trata de una colonización cultural sino de una reapropiación, por cuanto evaluamos tanto la *red intertextual* que los contiene, los

⁴⁸⁸ Bianchedi en de la Precilla, (*ibid.*, pp. 9).

⁴⁸⁹ Bianchedi en Batkis, (2000, pp. 3).

desplazamientos cronotópicos,⁴⁹⁰ analizando tanto el carácter del *enunciado* como las *circunstancias de enunciación*.

Examinando los discursos textuales, como *huellas* de Beuys en las producciones de *Nautilus*, podemos establecer una modalidad de *intertextualidad* difusa, con relación a los *textos artísticos* y a los *paratextos*.⁴⁹¹ Referidas a los textos artísticos en tanto *enunciado*, identificamos sus *modalidades genéricas*: *acciones o performance* artísticas e *intervenciones urbanas*. Así mismo, las *huellas de intertextualidad* la encontramos en los *paratextos*: por ejemplo el prólogo de la exposición *Los inocentes* en la Fundación Klemm,⁴⁹² los manifiestos, la poética en tanto programa operativo, los informes de la formación. En estos paratextos, Bianchedi cataloga a *Nautilus* como una institución “*fluxus*” y como una actualización del *concepto de arte ampliado*. En este sentido, se establece un *dialogismo* (cfr. *infra*)⁴⁹³ y una adscripción a un tipo distintivo de artisticidad, ligada a tendencias conceptualistas de la vertiente del “*fluxus político*”, enlazadas a la desmaterialización del objeto artístico y con un alto compromiso político-social.

Cabe señalar que, si bien en este caso existen relaciones homólogas *intertextuales* y *dialógicas* tanto a nivel del *texto* como del *paratexto*, no acontece lo mismo con las *circunstancias de enunciación*. Por el contrario, existe una diacronía temporal entre estos discursos de producción-reconocimiento, cuestión que genera un *desplazamiento cronotópico* (o *interacción cronotópica*) en relación al tiempo histórico y tiempo de la cultura (Eco, *sic.*), [cfr. *supra*, II.2.1.3.]. Si bien Beuys formula originariamente el *concepto de arte ampliado* y de *escultura social* como parte del auge de las neovanguardias -en la euforia producida por el *Mayo Francés*, la *Revolución Cubana*, entre otras-, la poética de su obra es consecuente con estas categorías hasta la década del 80’ inclusive, hacia el final de sus días.⁴⁹⁴ Por su

⁴⁹⁰ Cfr. Bajtín, Mijail, [1986] (*op.cit.*, pp. 269-271), [cfr. *supra*, II.1.3].

⁴⁹¹ Fraenza [2001] (*op.cit.*, pp. 256-257).

⁴⁹² Bianchedi, (2000) “*Los Inocentes*” y el valor agregado del arte. Prólogo de la muestra en la exposición Klemm, Capital Federal, Buenos Aires.

⁴⁹³ Para una aproximación a las categorías de dialogismo e intertextualidad en la obra de Bianchedi, cfr. De la Precilla, Fabiola (2008) “*Intertextualidad en la obra de Remo Bianchedi. Una Aproximación*”, *Avances. Revista del Área de Artes No. 11 -2006-2007*, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, pp. 62-78.

⁴⁹⁴ “*La última instalación* (de Beuys) *Estantería Palazzo*, en Nápoles, diciembre de 1985,” un mes antes de su muerte. Cfr. *Die letzte Installation «Palazzo Regale» in Neapel, Dezember 1985* (Stachelhaus *op. cit.*, pp. 201), traducción propia.

parte, las apropiaciones de Bianchedi acontecen en un *tardocapitalismo periférico* donde el poder actúa de manera atomizada, como *microfísica* (Foucault, 1992, pp. 127-128). En este estadio de la cultura emerge una *crítica discontinua, concreta y local, que descubre el efecto inhibitorio propio de las teorías totalitarias, globales*.⁴⁹⁵ Foucault en su *genealogía* establece que la caída de los megarelatos actuaría como *condición histórica sine qua non* para la emergencia de las críticas locales (Foucault, *ibíd.*).⁴⁹⁶ Este carácter *esencialmente local de la crítica* indica para el autor dos características fundamentales: la primera, cierta autonomía de la producción teórica, que no necesita de validaciones de un sistema de normas comunes. La segunda, el “*retorno de los saberes sometidos*”, saberes subsumidos en los conjuntos funcionales y sistémicos, que reaparecen gracias a la función de la crítica local. Para el autor, se produce entonces “*un acoplamiento de los conocimientos eruditos y las memorias locales, que permite la constitución de un saber histórico de la lucha y la utilización de ese saber en tácticas actuales*” (Foucault, 1992, pp. 181). “*Saber y saber hacer*” fue uno de los lemas de *Nautilus*. Podemos tomar esta formación y el emprendimiento de Bianchedi como la puesta en acto de la crítica a una problemática local de La Cumbre. Aquí se acoplaron los “saberes eruditos”, los del/os artista/s con los saberes sometidos y descalificados –por el pueblo- de los jóvenes. Esos saberes subsumidos, fueron desarrollados a través de la formación para alcanzar un *status* de operatividad e inclusión a través del trabajo en el mundo social.⁴⁹⁷ Todo este proceso se produjo con un fuerte sustrato teórico, artístico,

⁴⁹⁵ “Desde hace unos diez o quince años emerge la proliferante crítica de las cosas, las instituciones, las prácticas y los discursos: una especie de enfriamiento general de los cimientos. (...) Pero junto a este enfriamiento y a esta asombrosa eficacia de la crítica discontinua, concreta y local, se descubre algo (...) que podría llamarse el efecto inhibitorio propio de las teorías totalitarias, globales. No digo que estas teorías globales no hayan procurado ni procuren todavía (...) instrumentos utilizables localmente: el marxismo y el psicoanálisis están ahí para confirmarlo. Pero (...) en cualquier caso, toda renovación en términos de totalidad, ha tenido en la práctica un efecto de freno.” Foucault, Michel (1992, pp. 127-128) *Microfísica del poder*, Traducción castellana de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, Ediciones La Piqueta, Madrid (*Microphysique du pouvoir*).

⁴⁹⁶ Esta genealogía, en tanto que acoplamiento del saber erudito del saber de la gente no sólo ha sido posible, sino que además pudo intentarse con una condición: que fuese eliminada la tiranía de los discursos globalizantes con su jerarquía y con todos los privilegios de la vanguardia teórica (Foucault, *ibíd.*).

⁴⁹⁷ *Nautilus* fue como un proyecto artístico- social que surge en Argentina en consonancia con una serie de movimientos de autogestión, integrados en el área social por movimientos de desocupados y de trabajadores de empresas recuperadas. Estos se constituyen como respuesta a la crisis económica y al desempleo masivo, proponiendo una nueva configuración social. La lucha de estos actores fue emprendida en pos del reconocimiento social y político, y en nombre del derecho al trabajo, que tiene rango constitucional. “Estas acciones apuntan a la modificación de las reglas básicas de funcionamiento de la sociedad argentina como sociedad capitalista: de la regla que define la inserción social a través del trabajo para acceder a los medios de subsistencia, y de la regla que

estético y político. Este *acoplamiento de saberes* devino a través de acciones artísticas y sociales, en *tácticas actuales* para afrontar una problemática local, cuya genealogía devela sus luchas históricas de grupos económicos y sociales vulnerabilizados.

Por otra parte, si bien *Nautilus* puede analizarse como una crítica local, original y específica, la problemática que le da origen excede su comunidad y se extiende a través del país. Es complejo el análisis del entramado del poder, en este binomio de dominantes-dominados (Bourdieu, Foucault). Si bien no es sólo el Estado el que ejerce mecanismos de dominación, y retomando el problema de *las circunstancias de enunciación*, nos referimos específicamente a cómo las políticas neoliberales de los 90', modificaron definitivamente la función del Estado en Argentina, dejando un gran vacío en materia de políticas culturales y sociales. De un modelo de Estado benefactor, pasamos a un modelo de "Estado exclusor".⁴⁹⁸ De allí el nacimiento de lo que dio en llamarse el tercer sector, "*las ONG (Organizaciones No Gubernamentales) que, pretendieron reemplazar mesiánicamente el rol del estado ausente*".⁴⁹⁹ Estos emprendimientos -incluyendo a *Nautilus*- pueden actuar eficazmente, pero si carecen de un desarrollo auto-sustentable, perecen en la travesía.

Las propias *circunstancias de enunciación en contextos locales* producen *variaciones genéricas significativas*. Es importante entonces analizar cada acción en su contexto de producción y circunstancias de enunciación. Mientras algunas acciones neovanguardistas se erigen como crítica -por ejemplo la acción de Beuys (1974) *I like America and America likes me* [cfr. *supra*, 13.1.2.]; en el contexto local, como denuncia -por ejemplo Renzi, Favario, et al. (1968) *Tucumán Arde*-, otras se alzan como proposición -por ejemplo Beuys (1977) la convocatoria al debate de

establece el control por parte de una minoría social del acceso a los medios de producción." Palomino, Héctor: "*Los cambios en el mundo del trabajo y los dilemas sindicales*", en Suriano, Juan, (*op.cit.*, pp. 424 y ss.).

⁴⁹⁸ "La herencia social dejada por las políticas neoliberales de los noventa no pudo ser mas devastadora: mas de la mitad de la población sumida por debajo de la línea de pobreza y una elevada tasa de desempleo. Esta combinación contrasta con la experiencia histórica de un país en el cual prevalecía, hasta mediados de los setenta, un ideal de progreso económico indefinido" (Palomino en Suriano, *ibíd.*, pp. 420).

⁴⁹⁹ Bianchedi en de la Precilla (2009, pp. 9).

intelectuales durante los cien días en *La bomba de miel en la plaza del trabajo*⁵⁰⁰. Bianchedi retoma su faz crítica en la obra de *Los inocentes*, mas en todas las otras acciones e intervenciones de *Nautilus* prima el carácter propositivo. Si bien la problemática es generalizada, la intervención es local y específica. Consecuentemente, las acciones y performance de *Nautilus* intervienen directamente en la realidad social. Esto establecería una *zona de frontera entre las performance artística y social*, cuestión que trae aparejada cierta modificación genérica con relación a los objetivos propuestos. Vale decir, los vanguardistas y neovanguardistas proponían unir el arte con la vida, en una actitud anti-arte, proclamando lo no artístico en artístico -desde el *ready-made* duchampiano (Marchán Fiz, *op.cit.*, pp. 206) al *montaje* (Bürger, *op.cit.*, pp.137-149). Mientras, *Nautilus* pretendía -a través de *performance artísticas y/o sociales*- incluir activamente a un grupo determinado de jóvenes excluidos del espacio social.

Nautilus fue un experimento artístico-político, estético y social. “*Si hubo arte* -dice Bianchedi, *hubo arte en la idea de la acción.*” Cada acción excedía sus regularidades genéricas, para transformarse en una acción teleológica, como parte de una estrategia. El dibujo se constituye en el género de una exposición, pero es también *la idea que antecede a la acción*, y deviene en capital inicial de la fundación. Las intervenciones urbanas de carácter permanente pretendían integrar límites geográficos y sociales, en una comunidad serrana elitista. Tomar por asalto la institución-arte, apropiándose del Centro Cultural Recoleta como el templo de la alta cultura por una banda de rock proveniente de un sector vulnerabilizado. Invertir los circuitos artísticos centro-periferia entre Córdoba y Capital Federal, desde un claro posicionamiento ideológico. *Nautilus* hizo suya la frase de Beuys: “las únicas utopías son las posibles,” modificando el *hábitus*, las prácticas y las autorrepresentaciones de un grupo de jóvenes a través del arte entendido como creatividad. Tantas subversiones, aunque fugaces, nos indican que -aunque la formación *Nautilus* haya cesado como tal- es un proyecto “*fluxus*”, abierto, y que el arte políticamente comprometido hoy es posible y más aún indispensable.

⁵⁰⁰ Bianchedi establece en esta obra de Beuys una relación dialógica con Platón y su texto de *La República*. Cfr. una nota de Bianchedi, fechada el “1.10.04. (*Beuys y Platón, idea de justicia, de verdad y de belleza*).” Bianchedi (*op.cit.* [2005] pp.63).

13.3. Inter/transtextualidad directa, difusa y alegoría de la obra de Joseph Beuys en la obra de Bianchedi. (Cuadro N° 15)

Obras - Autores	Transtextualidad de <i>Cómo se explican las pinturas a una liebre muerta</i>	<i>Cómo se explican las pinturas a una liebre muerta</i> (1965) Joseph Beuys	<i>Había una vez...</i> (1994) Bianchedi – Buenos Aires. Argentina
Enunciado: (Plano de la Expresión) Intertexto (más relevantes) Cita y alusión	- La imagen de Beuys con la liebre muerta, evoca la imagen de la Virgen con el Niño como de piedad.	- Acción como parte de la inauguración de una muestra «... <i>irgend ein Strang...</i> » (<i>Una cuerda cualquiera</i>). - Beuys ha rociado su cabeza con miel y sobre ella ha pegado láminas (polvo) de oro auténtico, así lleva a cabo la acción: sostiene una liebre muerta en sus brazos y le explica cómo entender las pinturas. Luego se sienta, y debajo de su asiento hay un hueso que contiene un micrófono, que retransmite las explicaciones que Beuys da al animal.	-Acción de Beuys, Cómo se explican las pinturas a una liebre muerta (1965). -Mediación del dispositivo <i>foto-performance</i> como registro de la citada acción, que cobra particular importancia en las artes de acción, dando lugar a las artes del acontecimiento (Marchán Fiz, 1985 pp.193 y ss.) [<i>cfr. architexto</i>]. -Reproducción de Bianchedi de una <i>foto-performance</i> paradigmática de esta acción de Beuys. -Intertexto y paratexto escrito en la superficie signifiante de la obra (<i>cfr. infra</i>).
Paratexto Aparato que rodea al texto, (título, subtítulo, bibliografía, referentes)		-Las explicaciones que Beuys le proporciona a la liebre y simultáneamente, a través de su voz amplificada al público, forman parte de la acción.	-Escrito en la superficie signifiante de la obra: - <i>Había una vez...</i> -“¿Cómo explicarle pinturas a una liebre muerta?” -1965 JOSEPH BEUYS - Buenos Aires, octubre de 2003. 16:35
Metatexto: (Indicaciones metalingüísticas concernientes a los textos citados y al texto en acción).		-Múltiples discursos lingüísticos de Beuys sobre esta acción y sobre los materiales escogidos para ella. -Relatos de Beuys durante el transcurso de la acción (como metatexto de la obra siendo parte constitutiva de la misma). En un solo acto Beuys despliega modos enunciativos lingüísticos y metalingüísticos. -Discursos del arte posteriores a la acción (múltiples entrevistas y publicaciones de Beuys sobre esta obra). -La miel: en el contexto mitológico es una sustancia espiritual, en la medida que la abeja es concebida como una deidad. De ahí nace la apicultura que básicamente es una cultura de Venus, en primer lugar practicada por las abejas. (Beuys en conversaciones con B. Blume y H. G. Prager, Revista de abejas europea, 1975) Stachelhaus, Heiner, (<i>op.cit.</i> , pp. 75).	1) Una serie de indicaciones metalingüísticas sobre la obra de Beuys en el texto de Bianchedi (2005).

Architexto (Conjunto de las propiedades del género)	-Antecedentes: <i>collage-assemblage-ambiente-happening</i> Marchán Fiz, <i>ibid.</i>) - Arte de acción: <i>happenings, fluxus</i> (en su variante de <i>fluxus</i> político) y <i>el accionismo</i> (<i>cfr. supra</i> , V.13. 1.3)	a) <i>Performance</i> . Arte de acción. Beuys vincula en esta acción factores espaciales y escultóricos, lingüísticos y sonoros a la figura del artista, a su gestualidad corporal y a su rol de comunicador (Guasch, pp. 150)	b) La <i>foto-performance</i> de esta acción, que como gran parte del arte conceptual y las artes del acontecimiento, documentan su existencia efímera.	-Traspaso de la foto-performance a la pintura. Reapropiación doble: de la mencionada acción de Beuys y de su registro, a través de la reproducción de la <i>foto-performance</i> . - Doble <i>ready-made</i> . -Reafirmación de la pintura como género predominante en esta obra de Bianchedi, recuperando por un lado, la fábula del cuadro; por el otro, los materiales, soportes, técnicas y procedimientos de la pintura como architexto.
Forma del contenido, (aspectos semánticos) Hipertexto (Mecanismos tipológicos de transferencia)		Elementos iconológico-iconográficos: -Animales: -La liebre como indicador de un animal ligado a los procesos de renovación de la sangre (Beuys en Burgbacher-Krupka, op.cit pp. 73). -Paralelismo entre cómo la liebre cava su madriguera, enterrándose, <i>entonces regresa a través del movimiento de la encarnación</i> (Beuys, <i>ibid.</i>). De manera similar el hombre puede hacer esto “sólo con su pensamiento radical”, según Beuys el artista debe <i>excavar</i> en la materia; <i>finalmente penetra en sus leyes. En este trabajo exacerba su pensamiento y se transforma en revolucionario</i> (Beuys, <i>ibid.</i>), (L. Schirmer, Köln, 1972, S.10). - La miel : Es concebida como una sustancia viva. Ésta en la cabeza sugiere algo que tiene que ver con el pensamiento. Beuys establece un paralelismo ya que según él “la capacidad humana no es producir miel, sino producir ideas”. La idea de presentarse con la miel derramada sobre la cabeza, sumada al oro, manifiesta la intención de vivificar el pensamiento. Específicamente sobre las obras de arte. -Beuys combina la imagen de la miel y el oro como sustancia vivificadora y radiante, con la liebre muerta. La miel, al igual que “el pensamiento humano también puede estar vivo”. Mas <i>intelectualizado puede ser mortal, reproducirse y expresarse de manera letal, tanto en el campo político y en la educación</i> (Beuys, en Burgbacher-Krupka, <i>ibid.</i>).	Elementos iconológico-iconográficos: -Representación metafórico-mimética de una foto-performance de la citada acción de Beuys donde –por ende– están incluidos los mismos elementos iconológico-iconográficos: -Beuys sentado en una silla sosteniendo la liebre muerta entre sus brazos. -Tratamiento diferenciado de la cabeza donde se funden elementos metafóricos y metonímicos. Metafóricos en cuanto se plasman sintéticamente el rostro y la cabeza de Beuys. Miel en la cabeza Metonímicos en una superficie tratada pictóricamente con pinceladas y líneas gestuales. Cuestión que genera cierta fricción en la superficie significativa de la pintura, específicamente en este sector.	
Condiciones de enunciación	-Antoposofismo de Rudolf Steiner. -Reelaboración de preceptos duchampianos	-Creatividad como concepto antropológico.		-Una serie de indicaciones metalingüísticas sobre la obra de Beuys en el texto de Bianchedi (2005).

Contenidos	-Contextos de las neovanguardias, década del 60', Mayo francés, Revolución cubana.	«Concepto de arte ampliado» Necesidad de sustituir el concepto tradicional de arte, fin de lo moderno, fin de todas las tradiciones y sustituirlo por un concepto antropológico de arte, o concepto de arte ampliado. -Descarta trabajar con materiales “nobles”, propios de los géneros tradicionales. -Propone que cualquier material puede constituirse en vehículo de la idea. -Materiales característicos: fieltro, grasa, miel, resignificados como elementos autorreferenciales. Además trabaja con animales: la liebre y el ciervo. «Concepto de escultura social» -Beuys aporta elementos hacia la desmaterialización de la obra como objeto artístico. Trabaja con ideas, conceptos, el sentido de corporalidad en el habla, y las acciones cuya finalidad última, es modelar y transformar el mundo social. -Ampliación del concepto de escultura a la <i>escultura social</i>. -Inclusión de la historia como algo plástico, escultórico <i>“la historia es plástica”</i> (Stachelhaus, Heiner, 1987, <i>op.cit.</i> pp. 82)	-Recuperación del concepto de arte ampliado y de escultura social en la tardomodernidad periférica (cfr. infra, transtextualidad difusa en relación a Nautilus), [cfr. supra, 13.2.6]. -Desplazamientos cronotópicos (Bajtín) de los discursos de producción -Beuys- y los discursos de reconocimiento -Bianchedi y la <i>Fundación Nautilus</i>-.
Procedimientos alegóricos		-Toda la obra de Beuys está formulada en clave alegórica dado que sus obras conllevan una invitación a leerlas por fuera del sentido habitual (sintagmático o hermenéutico) proponiendo significaciones menos evidentes, casi no enlazadas por semejanzas y causalidades (iconicidad e indiciabilidad). -La obra de Beuys en esta acción, propone múltiples estrategias alegóricas, tales como: -<i>Estrategias de yuxtaposición por intersección o condensación de lenguajes</i>: las pinturas, la acción corporal, la explicación sobre las obras; donde convergen un conjunto de códigos lingüísticos y juegos enunciativos, desviando los significantes -que sólo se desambiguan parcialmente- en el entrecruzamiento alegórico. -<i>Estrategias de desplazamiento por metonimia</i>: ready-mades del mundo-de-vida (sin llegar al “realismo” de Duchamp) empleando materiales como la miel y, en este	1) <i>Había una vez...</i> (Bianchedi, 2003). Estrategia alegórica de <i>desplazamiento por metonimia</i>. <i>Apropiacionismo de obras de arte</i> (Brea). <i>Procedimiento ready-mades de esfera del arte</i>. <i>Doble apropiacionismo</i>, de la acción de Beuys y de su correspondiente <i>foto-performance</i>. 2) <i>Nautilus</i> (Bianchedi, 2000-2003). -Estrategia alegórica de <i>desplazamiento por metonimia</i>. <i>Procedimiento ready-mades de esfera del arte</i>. -<i>Citacionismo</i> de los «conceptos de arte ampliado» y «escultura social» de Beuys.

		caso, la liebre como vehículos significantes (<i>cfr. supra.</i>, V.13.1.2). Cuestión que se enlaza al concepto de «<i>escultura social</i>» (exceptuando los materiales “nobles” de los géneros tradicionales) y al «<i>concepto de arte ampliado</i>» (<i>cfr. supra.</i>, V.13.1.3). -<i>Ocupación de contextos artísticos:</i> en este caso, a través de sus explicaciones sobre su obra, transmitida al público. - Beuys es un especialista en ocupar mass-media y contextos institucionales, por ejemplo durante la convocatoria que realiza en los 100 días que dura la Documenta (Kassel, 1977), en <i>Honigschuppe am Arbeitsplatz</i>, da conferencias y charlas, a veces con otros artistas e intelectuales y logra, que estas discusiones sobre arte sean retransmitidas diariamente por un canal de TV (<i>cfr. supra.</i>, V.13.1.3).	-<i>Ocupación de contextos artísticos: estrategias de subversión</i> (Bourdieu) al interior de la institución arte. Ocupación del “museo-templo” (Centro Cultural Recoleta), por un grupo de jóvenes vulnerabilizados, a través de un recital (<i>cfr. supra</i> V.13.2.5.). -Encuentro <i>Arte en La Cumbre 2002</i>: inversión de los circuitos artísticos, centro-periferia. Convocatoria a espacios y galerías emergentes, creando nuevas redes de producción y distribución de los artefactos artísticos y propuestas estéticas (<i>cfr. supra</i> V.13.2.4.). -<i>Ocupación de los media:</i> lanzamiento de <i>Nautilus</i> en Capital Federal, pensada así para que impacte, a través de los medios gráficos (periódicos, revistas) en el medio local (<i>cfr. supra</i> V.13.2.4.).
--	--	--	---

VI. Conclusiones

14. Diversos niveles de análisis discursivo, transtextual, alegórico y dialógico

En el transcurso de esta investigación, luego de haber analizado este doble *corpus*, integrado por textos artísticos (pertenecientes en general a las artes visuales) y un conjunto paratextual (integrado por metatextos y paratextos escritos), distinguimos al menos tres modalidades enunciativas en la poética de Bianchedi, cuyos textos pueden leerse en clave inter/transtextual, alegórica y/o dialógica. En el transcurso de esta Tesis hemos desandado el entramado de la *red intertextual* (Verón) donde se insertan las obras de Bianchedi, en tanto discursos de reconocimiento de otros textos de diversas materialidades significantes: visuales, lingüísticas, poéticos, filosóficos, teórico-críticos o meras imágenes documentales de hechos históricos o de la historia del arte. En este sentido, podemos distinguir algunas estrategias y procedimientos característicos de enunciación en su poética y de distintas modalidades enunciativas, que se corresponden con los diversos niveles requeridos para la lectura de estos textos artísticos. Nos referimos a las competencias intertextuales, alegóricas y dialógicas que son requeridas por parte del *lector modélico*, a través de la interpretación de marcas y huellas, inscriptas en la arquitectura misma de los textos, diseñada por el *autor modélico* (Eco, Charaudeau). Ulteriormente, realizamos una síntesis sobre la lectura de obras ya analizadas, estableciendo una suerte de clasificación sobre dichas modalidades enunciativas ya investigadas en la obra de Bianchedi.

14.1. Intertextualidad-transtextualidad directa y/o difusa

¿Cuál es el papel que Bianchedi asigna a la intertextualidad en su poética? O dicho de otro modo ¿cómo se articula la inter/transtextualidad en la poética de Bianchedi? O bien ¿cómo determina la intertextualidad -que forma parte de la poética de Bianchedi- los distintos aspectos de su obra, que adscribe a cierto tipo o concepto de artisticidad? Y continuando en esta dirección ¿cómo la intertextualidad presente en su obra se enlaza a un *visible de época* (Foucault, Deleuze)?

La obra de Bianchedi se edifica y se constituye en relación con otros textos (la mayoría de las veces artísticos), determinando regiones y espacios inter/transtextuales, a través de los cuales pueden establecerse relaciones y conexiones con otras obras. El intertexto, como el espacio entre las obras en el cual se dan conexiones y enlaces, ubica al texto de Bianchedi en una *red interdiscursiva* (Verón). Esta red, como una representación topológica, consistiría en una especie de cartografía, donde demarcamos las distancias (variables), los posibles desajustes -siempre en transformación- entre los discursos de producción-reconocimiento y sus respectivas condiciones de enunciación; considerando, además, los desplazamientos cronotópicos (Bajtín) y las variables entre sus diversas gramáticas.

Del análisis realizado -en algunos casos exhaustivos⁵⁰¹- de los espacios de transtextualidad entre sus textos referentes y las obras de Bianchedi, podemos afirmar que esta obra requiere para su lectura e interpretación –como condición *sine qua non*-, de un espacio de intertextualidad, en el cual llama a conexiones y relaciones con obras de otro tipo: dibujos, pinturas, *ready-mades*, acciones, instalaciones, todos géneros pertenecientes a las artes visuales. Además establece relaciones y conexiones con textos escritos de sujetos que son artistas: tales como Van Gogh, Klimt, Duchamp, Nauman y Beuys, entre otros; con textos de pensadores tales como Marx, Wittgenstein, Benjamin, Adorno, Derrida, *et. al.*; y con artistas poetas, tal es el caso de Rimbaud. De allí constatamos, que la obra de Bianchedi está plagada de *marcas*, que una vez identificadas se transforman en *huellas* (Verón); se constituyen así en discursos de reconocimiento y remiten a múltiples textos considerados *fundacionales* (Verón), que marcaron ciertas directrices y cambios profundos en el arte, el pensamiento y la cultura moderna, posmoderna y actual.

Identificamos en el transcurso de la investigación, al menos dos modalidades en la poética de Bianchedi, de establecer relaciones y conexiones con otros textos visuales; textos escritos, poéticos y teórico-críticos (en tanto discursos de producción), en relación a los cuales Bianchedi produce obras como discursos de reconocimiento. Hemos tomado la categoría analítica de *intertextualidad* (Bajtín,

⁵⁰¹ (Cfr. *supra*, IV.5., IV.6., IV.7., IV.8. y V.10., V.11., V.12. y V.13.).

Eco), desarrollada luego como *transtextualidad*, donde desglosamos el *intertexto*, el *paratexto*, el *metatexto*, el *architexto* y el *hipertexto* (Calabrese, Génnette) [cfr. *supra*, II.2.1.2.]. Seguidamente hemos complejizado esta categoría, identificando dos modalidades diferentes de establecer relaciones entre textos, cuestión que designamos como *transtextualidad directa y/o difusa* respectivamente (cfr. *supra*, III.4.2.1.). Esta doble modalidad de los textos de Bianchedi, que despliegan remisiones de *transtextualidad directa y/o difusa* comprende tanto los textos artísticos -pertenecientes a las artes visuales-, icónicos y/o lingüísticos, metafóricos y/o metonímicos; como así también los textos escritos y *metatextos* del artista, como por ejemplo el libro escrito y publicado por Bianchedi, titulado -de manera homónima a la exposición- *El Sr. Lafuente y sus solteras* (Bianchedi, *ibid.*). Además, dentro de estas dos modalidades de los textos y paratextos artísticos de remisiones *transtextuales directas y/o difusas*, podemos dilucidar diversas estrategias y procedimientos enunciativos.

Bianchedi establece relaciones de conexiones con otra/s obra/s en tanto espacios de *transtextualidad directa*, vale decir aquella que corresponde a una estricta relación entre *discurso de producción* (refiriéndose a una obra en particular) y generando, a través de su transposición, una especie de “obra sustituta” como *discurso de reconocimiento*. De este modo, sitúa sus múltiples obras en un entramado o red intertextual directa, que permite establecer, por un lado, las remisiones de cada obra en particular, detectando en cada caso su *polivocidad* (Bajtín); por otra parte, con esta modalidad de configuración de su poética, Bianchedi va esbozando un entramado de red intertextual -como “por transparencias”- donde pueden identificarse sus obras (como especie de nodos) en relación con otras obras de cierto peso visual y simbólico. Bianchedi delinea este tipo de relación muy precisa (vale decir “obra a obra”) de *intertextualidad directa*, con discursos de las más diversas procedencias genéricas y materialidades significantes, muchos de ellos provienen del mundo del arte, de la teoría crítica; otros consisten en meros registros de fotos documentales de hechos históricos o bien de personajes anónimos. A los fines de identificar la procedencia de los discursos de producción (de su/s materialidad/es significante/s y regularidad/es genérica/s), en base a los cuales Bianchedi configura sus discursos poéticos, nos es de utilidad emplear la noción de *dispositivo* (Foucault, Deleuze) [cfr. *supra*, III.4.1.4.].

Bianchedi realiza entonces transposiciones de obras pertenecientes a:

i) Las artes visuales, de las más diversas procedencias genéricas, a saber, la pintura *El Sr. Lafuente* (Bianchedi, 2004) constituye un tipo de *transtextualidad directa* del *ready-made Fuente* (Duchamp, 1917). Lo propio acontece con *Nostalgia sobre Marcel D.* (Bianchedi, 1988), transposición de la obra *Étant donnés: 1º. La chute d'eau, 2º Le gaz d'éclairage* (Dados: 1º La cascada, 2 La luz de gas) -que consiste en una instalación o bien una “*aproximación desmontable*”- (Duchamp, 1946-1966.). Y la pintura *Había una vez...* (Bianchedi, 2003) es una transposición de una *foto-performance*, correspondiente a la acción de Joseph Beuys (1965) *Cómo se explican las pinturas a una liebre muerta*. Esto para evidenciar el amplio espectro del architexto -en tanto regularidades genéricas- de las obras plásticas que escoge Bianchedi como discursos de producción, que luego transpone -en la gran mayoría de los casos analizados al género de la pintura-, con la creación una “obra sustituta” como discurso de reconocimiento.

ii) Así mismo, siempre dentro de la modalidad de *transtextualidad directa*, Bianchedi escoge además textos teóricos-críticos, filosóficos y/o literarios, como por ejemplo los *Diarios Secretos* de Ludwig Wittgenstein, trasponiendo en este caso la portada del dispositivo texto-libro a la pintura homónima.

iii) En otros casos, Bianchedi realiza transposiciones de fotografías con distintos grados de poeticidad. Aquí podemos encontrar fotos consideradas “artísticas”, como por ejemplo el autorretrato fotográfico de Rimbaud (1880-1890) en Harar, Etiopía, que Bianchedi transpone a la pintura *Frustrado retrato de Arthur R.* (2003) [cfr. *supra*, V. 11.1.2.]. Otras imágenes, que Bianchedi escoge como discursos de producción, consisten en meras fotos documentales, tal como la que registrara una escena del hecho histórico conocido como *La noche de los cristales* (1938), que Bianchedi transpone a la pintura homónima como “cabeza de la serie”.⁵⁰² A esta cuestión de la procedencia de las fotografías y su regularidad genérica que Bianchedi selecciona como discursos de producción, apuntamos que estas imágenes presentan diversos grados de poeticidad; cuestión que se refractaría

⁵⁰² “Cabeza de serie” así llama a las pinturas protagónicas (Bianchedi, *sic.*)

en las imágenes procedentes de *géneros primarios* (Bajtín), tales como fotos documentales de hechos históricos y/o fotos de personajes anónimos, que difieren de otras fotos artísticas, con un alto grado de poeticidad. Además Bianchedi toma fotografías documentales de la historia de las artes visuales, por ejemplo, tal y como ocurre con su reappropriación del *ready-made* de Duchamp, a través de una de sus fotos más paradigmáticas, quizás se trate de la toma de Alfred Stieglitz (Ramírez, Schwarz). En muchos casos, Bianchedi realiza sus transposiciones - independientemente de los géneros de los discursos de producción- con la mediación de la fotografía; procedimiento que impacta tanto en los casos de transtextualidad directa (como los ejemplos ya citados) como en los casos de *transtextualidad difusa*, cuestión que amerita un análisis pormenorizado de esta doble transposición (*cfr. infra*, VI.14.3.).

Seguidamente observamos en los intersticios de *transtextualidad directa* (“obra por obra”), que Bianchedi escoge como discursos de producción de sus obras *géneros secundarios* (Bajtín) bien se trate de obras plásticas; literarias: autobiográficas, filosóficas y/o teórico-críticas. Bianchedi produce discursos de reconocimiento - generalmente se trata de pinturas- cuyas superficies significantes están plagadas de *marcas textuales*: bien icónicas, reproduciendo con diversos grados de fidelidad los elementos iconológicos-iconográficos de los textos en cuestión; y/o también de textos escritos. Se trata de *marcas* y *huellas* textuales, pertenecientes a los discursos de producción a los cuales remite Bianchedi, tales como el título de la obra, el nombre del autor, a veces el año de ejecución, que Bianchedi transcribe a la su obra en tanto discurso de reconocimiento. Cuestión que aporta datos al lector y le facilita la interpretación de dichas *marcas textuales*, transformándolas en *huellas* (Verón). En general, estas marcas textuales son de amplia difusión y facilitan una lectura intertextual de la “obra sustituta”, ya que dichas *huellas* son identificables -en general- por una mayoría pseudoespecializada del campo disciplinar (sobre todo cuando se trata de discursos provenientes de las artes visuales).⁵⁰³

⁵⁰³ Por supuesto no acontece lo mismo con obras de pensadores y críticos considerados fundaciones –en el sentido que lo entiende Verón-, de divulgación masiva y bastante extendida, tales como Marx, Benjamin y Derrida, entre otros.

Por otra parte, estas *marcas textuales* (de los discursos de producción) en las “obras sustitutas” de Bianchedi, construidas en base a espacios de relaciones de *intertextualidad directa*⁵⁰⁴ como discursos de reconocimiento, promueven la cooperación interpretativa del lector en un primer nivel de lectura. Ahora bien, esta cuestión de inclusión de *marcas y huellas* en la superficie significativa de las pinturas facilita -desde el punto de vista de la significación y el sentido- la lectura intertextual de misma; mas en otro sentido -en su faz sintagmática- la complejiza, ya que incorpora a la obra, con una predominante icónica, el texto escrito, como elemento presentativo-metonímico por antonomasia. Cuestión que produce -y/o exagera- cierta fricción ya presente en la superficie significativa de la obra, debido a las múltiples economías de lenguajes empleados simultáneamente. Sin embargo, este procedimiento enunciativo donde se interponen varios códigos y sus correspondientes juegos enunciativos, se relaciona con las *estrategias alegóricas de yuxtaposición* (cfr. *infra*, VI.14.3.) y además constituye un rasgo característico de cierto *visible de época*, donde se inscribe la obra de Bianchedi (cfr. *infra*, VI.14.4.). Seguidamente nos ocuparemos, de lo que hemos dado en llamar *transtextualidad difusa*.

Transtextualidad difusa consiste en una modalidad que emplea Bianchedi de establecer relaciones y conexiones con otros textos, bien se trate de textos poético-artísticos: visuales, lingüísticos; o bien teórico-críticos: de pensadores, filósofos y/o artistas. De este modo, los textos que despliegan una modalidad de *transtextualidad difusa* no funcionan ya como “obras sustitutas”, tal como sucedía en los casos anteriores. Por el contrario, estas obras de Bianchedi -como discursos de reconocimiento-, actúan a modo de “citas”, que remiten a otros artistas y/o idiolectos de autor, como así también a características generales de obras, estilos y/o movimientos artísticos, recuperando ciertos elementos iconológicos-iconográficos, rasgos formales, temáticos, de contenido, pero de manera mucho más vaga e imprecisa. Además, otras obras de Bianchedi remiten a determinados teóricos-críticos y/o a corrientes filosóficas y/o teórico-críticas.

Dada la complejidad del espectro de los discursos de producción en base a los cuales

⁵⁰⁴ Como modalidad enunciativa predominante.

Bianchedi configura su obra, como así también de la pluralidad de lenguajes y modalidades enunciativas empleados en los discursos de reconocimiento, los hemos diferenciados según determinados criterios, que explicamos a continuación:

i) Transtextualidad difusa con remisiones a textos escritos de diversa procedencia:

En este caso, Bianchedi transcribe textos escritos (como parte de los discursos de producción) en nuevos textos lingüísticos (como discursos de reconocimiento). Transcripción de frases textuales de textos poéticos, filosóficos, a los cuadernos de bitácora, sin identificación de sus autores. A partir de estas marcas textuales, el receptor, desandando el camino en una especie de guiños y acertijos planteados en la arquitectura del texto, identifica las citas, los conceptos allí enunciados, el autor empírico y/o modélico, en una especie de reconstrucción de fragmentos. Luego, parte de estas “actas notariales” fueron seleccionadas por el autor y publicadas en el texto escrito *El Sr. Lafuente y sus solteras*. Además, encontramos transcripciones “literales” de frases claves, de fragmentos que contienen alguna idea central de textos escritos a otros paratextos. Por ejemplo, la transcripción en un catálogo de una exposición de Bianchedi (como parte del paratexto) de un fragmento de un texto de Ludwig Wittgenstein: “De lo que no se puede hablar, mejor es callar”, que remite intertextualmente a la frase final del *Tractatus* (cfr. *supra*, V.12.2.5.). Por último, Bianchedi transcribe en algunos casos, fragmentos de un conjunto paratextual,⁵⁰⁵ cuya materialidad significativa (como discurso de producción) es híbrida, tal es el caso de *La Caja Verde* de Duchamp, integrada por fragmentos escritos y dibujos de bosquejos. De allí Bianchedi toma frases escritas, conceptos, que se relacionan fundamentalmente con disquisiciones en el proceso ideación-materialización (Duchamp, *ibid.*) o con sus aportes a determinado concepto de artisticidad con predominio de la idea.

ii) Transtextualidad difusa con remisiones a discursos provenientes de las artes visuales: Bianchedi cita discursos provenientes de las artes visuales y reproduce algunos elementos iconográficos-iconológicos, aspectos morfológicos, temáticos y/o de contenidos, que se enlazan a un autor y a su idiolecto y/ o a un movimiento artístico determinado. Tal y como ocurre en la serie titulada *Castillo Immendorf*,

⁵⁰⁵ “Conjunto paratextual” –tal y como fuese ya descrito- ya que en las *artes visuales*, no podemos considerarlo meramente como co-texto, porque generalmente se trata de un conjunto textual que no pertenece al mismo sistema semiótico que las obras (cfr. *supra*, III.4.2.2.).

1945, (Bianchedi, 2003-2005), que -además de otros contenidos de la historia sociopolítica de la Segunda Guerra Mundial- recupera, con variantes que remiten a la modalidad del *citacionismo* (Brea),⁵⁰⁶ cierto idiolecto del artista austriaco Gustav Klimt, recuperando determinados elementos iconológicos-iconográficos de su pintura, exacerbando ciertas fricciones entre componentes metafóricos y metonímicos (ornamentales, escriturales) características de su obra (*cfr. supra*, V.10.).

iii) Transtextualidad difusa y la puesta en acto de conceptos o categorías teóricas a través de discursos artísticos: Otra modalidad en que Bianchedi establece conexiones con otras obras, a través de intersticios de *transtextualidad difusa*, constituye la modalidad de “poner en acto” (Bianchedi) ciertas categorías teóricas; como por ejemplo dos pinturas tituladas *Hombre en el bar* (Bianchedi, 1980),⁵⁰⁷ que remiten intertextualmente en cuanto a su temática a la obra *Hombre en un café* (Juan Gris, 1912). Mientras en el plano del contenido (a través de una estrategia poética, con un procedimiento cercano a los dadaístas), las conexiones de estas obras de Bianchedi con remisiones de *transtextualidad difusa* apuntan a la corriente filosófica de pensamiento y crítica literaria de la *deconstrucción*, cuyo máximo exponente es el escritor Jacques Derrida (*cfr. supra*, III.4.2.4.1.). Este tipo de puesta en acto de categorías teóricas se da tanto en casos de transtextualidad difusa, como el ejemplo citado, como directa, por ejemplo en la obra *El Sr. Lafuente*, en tanto *intentio auctoris* (Eco) de la puesta en acto de la categoría de muerte de autor (Barthes, Foucault) en el sentido sociolingüístico del término (*cfr. infra*, VI.14.3.). Además, esta puesta en acto de categorías se enlaza con las obras de Bianchedi con *funciones argumentativas* (*cfr. supra*, III.4.2.5. y IV. 9.3).

iv) Transtextualidad difusa y reappropriación de categorías neovanguardistas en la tardomodernidad periférica: Otra modalidad de establecer relaciones de *transtextualidad difusa* que se conecta con la anterior, consiste en poner en acto categorías teóricas -con proyectos de gran envergadura- contemplando además los desplazamientos cronotópicos y las variaciones de las circunstancias de enunciación de los discursos de producción-reconocimiento. Con esto nos referimos a la

⁵⁰⁶ *Cfr. infra*, VI.14.2.

⁵⁰⁷ [Imágenes 24 y 25].

Fundación Nautilus (2000-2003) que tuvo a Bianchedi y a un grupo de jóvenes artistas, como organizadores del proyecto. Con este emprendimiento, Bianchedi intentó reapropiarse de las categorías neovanguardistas de Joseph Beuys de «concepto de arte ampliado» y «escultura social» en la localidad serrana de La Cumbre, sierras de Córdoba, Argentina, en la tardomodernidad periférica. *Nautilus* se constituye en un proyecto artístico con fines sociales, orientado a jóvenes de sectores excluidos y cuya envergadura, lo convierte en el proyecto poético-político más complejo desarrollado por Bianchedi (cfr. *supra*, V.13.2.).

De lo expuesto hasta aquí, se sigue -en la clasificación esbozada- que las modalidades de transtexualidad difusa se establecen en un proceso de complejidad creciente; clasificación que esbozamos como un mapeo referencial, pero no se instituye como cerrada. Más bien ayuda a comprender ciertos procedimientos poéticos relacionados con las modalidades de conexión con otros textos, de manera directa o difusa. Y cómo algunas simples transposiciones, sobre todo las relacionadas con relatos de hechos históricos, tales como contenidos del enunciado en tanto fábula del cuadro, se asocian a las series con funciones narrativas, tales como *1938*, *La noche de los cristales* o *Castillo Immendorf* (1945). Mientras otras obras (algunas individuales o como parte de series preestablecidas por el autor modélico), con función argumentativa, por ejemplo *El Sr. Lafuente* (Bianchedi, 2004) y *Schöne Augen* (Bianchedi, 1988), al indagar sobre cuestiones metacríticas del subsistema artístico, se enlazan a remisiones y cadenas dialógicas (cfr. *infra*, VI.14.4.).

14.2. Estrategias y procedimientos alegóricos en la poética de Bianchedi

Luego de relevar las remisiones intertextuales directas y/o difusas y los diversos procedimientos desplegados en la poética de Bianchedi en cada una de estas modalidades enunciativas, se sigue que las remisiones intertextuales constituyen marcas y huellas (Verón) relativamente estables y llanas. A éstas se le agregan otras, de enlaces no metafóricos, sino más bien metonímicos y convencionales, a ser detectadas en un segundo nivel de significancia por especialistas, labor que hemos intentado desarrollar en el transcurso de esta investigación. Estos rasgos contravenidos, que a menudo despiertan cierta extrañeza, duda y/o desconcierto en

el lector por la dificultad de su lectura, apuntan a ciertos aspectos alegóricos de la obra (Benjamin), intencionadamente arbitrarios, cargados de ironía.⁵⁰⁸ Como por ejemplo pintar el *ready-made* duchampiano a la manera de un empaste impresionista en el *Sr. Lafuente*; o bosquejar una lámpara de gas, con un dejo de intencionalidad gestual sobre una estampita de San Antonio adherida en forma de *collage* a la superficie significativa en *Nostalgia sobre Marcel D.* Obra que como ya mencionáramos, apunta trasntextual y alegóricamente a la compleja «*aproximación desmontable*» *Étant Donnés*, de Duchamp. Vale decir, que estas marcas estables, llanas, fácilmente identificables de espacios de *trasntextualidad directa y/o difusa*, se le agregan otras modalidades enunciativas que tienen que ver con ciertos procedimientos alegóricos (Brea, Foster, Buchloh) empleados por Bianchedi en su poética y que por lo tanto requieren de un segundo nivel de lectura. En este sentido podemos afirmar, que la totalidad de la obra de Bianchedi requiere para su lectura, que el *receptor modélico* (Eco, Charaudeau) articule ambas competencias, la intertextual y la alegórica. En algunos casos, la pintura compite con el cuadro (Menna), como por ejemplo el marco dorado con molduras salomónicas donde está montada la obra *El Sr. Lafuente* (*cfr. supra*, IV.5.5.). Ésta obra, como muchas otras de Bianchedi, puede leerse como un palimpsesto, con diversos niveles de significancia (*cfr. infra*, VI.14.2.); tanto por la fábula del cuadro, como por su superficie significativa, ya que ésta convoca diversos lenguajes: el visual -en sus variantes metafóricas y/o metonímicas- y el lingüístico. Cuestión que provoca que el tema de la fábula del cuadro, se transforme en el tema de la pintura misma (Menna).

La obra de Bianchedi conlleva en su poética la alegoría (Benjamín), en el sentido de la crítica de los textos artísticos, como una “invitación” a otras lecturas por fuera del sentido “habitual” (sintagmático o hermenéutico), diferenciando las remisiones intertextuales de las estrategias alegóricas, tomamos la obra y sus condiciones de intercambio como un síntoma de una situación objetiva, intentando recuperar “su momento de verdad”, en el sentido adorniano de la expresión. Además, en el transcurso de esta Tesis, hemos analizado las estrategias y procedimientos alegóricos enunciativos (Brea, Buchloh, Foster) que emplea Bianchedi y a través de ellos, hemos trazado ciertos recorridos para la alegoresis, tarea -requerida por las

⁵⁰⁸ Como lo venimos sosteniendo, irónico en el sentido que lo entiende Benjamín, en tanto promueve la reflexión metasemiótica del arte y su autoconciencia.

características de la obra- del lector avezado. Si bien muchas de las obras estudiadas de Bianchedi presentan ambos modos de significación –el intertextual y el alegórico-, existen en este *corpus* obras alegóricas por antonomasia, tal es el caso de *Shöne Augen, Lindos ojos* (Bianchedi, 2004). Dicha obra cita de manera contravenida, arbitraria e irónica⁵⁰⁹ el postulado duchampiano de preponderancia de la idea por sobre la pura visualidad del arte. Sin embargo, la obra trasunta una operatoria contravenida, laberíntica, arbitraria, al apuntar al tema de la visualidad en el arte (aquel aspecto que en realidad es denostado), representado como figura principal -por relaciones metonímicas de contigüidad-, como una muchacha de *Lindos ojos* (cfr. *supra*; V.7 y V.9.), contenido que llega, sólo en parte, a desambiguarse.

Ahora bien, una vez hecha estas distinciones y diferenciadas las competencias textuales requeridas por el lector modélico, podemos establecer al menos dos modalidades de *estrategias alegóricas* empleadas por Bianchedi en su obra: *las de yuxtaposición y las de desplazamiento* (Brea, Buchloh). Así mismo, distinguimos dentro de esta clasificación, la diversidad de *procedimientos enunciativos* empleados por Bianchedi al interior de cada modalidad: en las *estrategias alegóricas de yuxtaposición los procedimientos alegóricos se desenvuelven por intersección o condensación*; mientras en las *estrategias de desplazamiento*, los *procedimientos* empleados actúan por relaciones de *metonimia* (Brea, Buchloh).

14.2.1. Estrategias de yuxtaposición (por intersección o condensación)

Bianchedi emplea *estrategias de yuxtaposición o acumulación* de elementos, o fragmentos, procedentes de cadenas o secuencias diferenciadas (cfr. *supra*, Brea, II.3.4). En cuanto a los *procedimientos enunciativos por condensación y yuxtaposición*, encontramos una mera disyunción entre elementos pertenecientes a niveles, registros o códigos de significancia diferenciales. Se produce entonces una subversión del espacio representacional por la interposición de varios planos cruzados, de manera que los códigos –o las reglas de sus juegos de enunciación- se

⁵⁰⁹ En el sentido benjaminiano del término, en cuanto promueve la autoconciencia del arte en el estadio de autocrítica.

friccionan entre sí, provocando desviaciones de significación de la fuerza representacional, hacia otras transversales u oblicuas que emergen en el entrecruzamiento alegórico (Brea). Pues bien, en este sentido, en la gran mayoría de obras de Bianchedi, convergen elementos iconológicos-iconográficos, tanto en sus variantes mimética representativa-metafórica (que representan la fábula del cuadro) y/o presentativa-metonímica (que apuntan a una variante sintagmática del lenguaje visual) [Menna, Jakobson]. Además, el código visual convive –no sin fricciones– con el código lingüístico: textos escritos, manuscritos o *collage*-, en la misma superficie signifiante de la obra. Detallamos a continuación los diversos *procedimientos alegóricos* (Brea, Buchloh, Foster) empleados por Bianchedi.

Bianchedi emplea el procedimiento del *montaje por transparencias y superposiciones* (Brea). Aunque en realidad, generalmente realiza *collages* y montajes de *fotomontajes* con imágenes y textos, incursionando en la variante del *fotomontaje con textos* (Brea). Tal es el caso de obras como *Nostalgia sobre Marcel D.* y *Schöne Augen*. En la primera confluyen elementos iconológicos miméticos que remiten a *Étant Donnés* (Duchamp), por ejemplo la mujer representada de manera realista con su sexo expuesto, que convive con un *collage* de la ya descrita estampita de San Antonio, donde a su vez el autor realiza un bosquejo sobre la imagen impresa adherida a la obra. Existen además otros elementos icónicos en su variante sintagmática, como la composición de planos, que organiza el fondo; además del *collage* de textos impresos y textos escritos por el artista sobre la representación del cuerpo de la mujer (*cfr. supra*, IV.5.). Algo similar ocurre con *Schöne Augen*, donde además de un régimen enunciativo alegórico ambiguo, los referentes están redoblados en la superficie signifiante de la obra; a saber: la mujer de lindos ojos está representada de modo mimético por el autor, luego un *collage* de un periódico con su rostro y el título impreso *Shöne Augen*. Así mismo, esta misma frase es transcrita de manera manuscrita por el autor en forma de *pintura escritural* (Brea) y por último una serie de frases escritas que aluden a los materiales,⁵¹⁰ la “loza” y un *collage* con la fecha 1917. Elementos que evocan, en términos “oblicuos” a la “escultura” *Fuente* y sus implicancias de primacía del concepto por sobre la visualidad en el arte (*cfr. supra*, IV.7.). Cabe destacar además, que las escrituras de

⁵¹⁰ “Metal, vidrio, goma, madera, loza”. Bianchedi (1988), [Imagen 17].

Bianchedi sobre las superficies significantes de las obras disparan -habitualmente- significaciones sobre el concepto de artisticidad, el rol del artista, la crítica -ambigua e irónica- al subsistema artístico, por lo cual estas obras desempeñan una *función argumentativa* (cfr. *supra*, IV.4.2.5.).

Otro de los procedimientos empleados por Bianchedi dentro del *montaje escritural* consiste en la *pintura escritural* (Brea), o bien en la superposición de *pinturas por transparencias* -de elementos metafóricos y metonímicos- superpuestos a la *pintura escritural*, tal y como ocurre en la serie *Castillo Immendorf 1945*. En varias de estas obras, sus superficies significantes están cargadas -y en algunos casos atestadas- de elementos metafóricos y metonímicos, que producen cierta fricción entre ambas modalidades enunciativas. Mientras algunas obras articulan componentes metafóricos, tales como la representación de travestis con gestos de éxtasis; y metonímicos, en su variante decorativa-ornamental, como por ejemplo los diversos usos del dorado o las hojas de esténcil (cfr. *supra*, V. 10.).⁵¹¹ Allí se articulan además del contenido predominante de la fábula del cuadro (todas hacen referencia a la quema de obras de Klimt en el Castillo de Immendorf en manos del nazismo), el elemento escritural, que aparece con una progresión creciente, impactando en el contenido de la superficie significativa de la pintura misma. Partimos con obras con escrituras muy escuetas, como *Castillo Immendorfo Entartete Kunst*, hasta obras donde la *pintura escritural* (Brea, Buchloh) por sus dimensiones, su forma y color compite con la imagen mimética, tal como ocurre en la obra *Hojas N° 3 (PINTURA, NO ENTRAR)* [cfr. *supra*, V. 10.1.2.]. En otras obras, en cambio el elemento mimético desaparece por completo, ya que se trata de obras puramente lingüísticas, realizada en la modalidad de pintura escritural, tal y como ocurre en la serie *Carteles* (cfr. *supra*, III.4.2.4.xi.), con una preponderancia evidente del elemento metonímico de la escritura. La pintura titulada *La imagen es lo primero que hay que romper*, se transforma por la tipografía, el color asignado a cada palabra, en una *pintura escritural* con fuertes elementos compositivos del diseño gráfico. A su vez una esta frase apunta una indicación -y simultáneamente una idea manifiesta- de “romper la imagen” (Bianchedi), presentada en una variante del arte conceptual lingüístico.

⁵¹¹ Cfr. los diversos usos del dorado y de las formas ornamentales -en un *citacionismo* del idiolecto de Klimt- en las obras de Bianchedi [Imágenes 40,41 y 42] (cfr. *supra*, V.10.).

Una vez desarrollados las *estrategias alegóricas de yuxtaposición* empleadas por Bianchedi y sus correspondientes *procedimientos* enunciativos, que consisten en *montajes*, tanto de *fotomontajes* y *pinturas por transparencias*, como así también de *montaje escritural*, que incluye en algunos casos el *fotomontaje con textos y/o pintura escritural* (Brea).

14.2.2. Estrategias alegóricas de desplazamiento (por metonimia)

Podemos identificar en la obra de Bianchedi una poética, cuyas modos enunciativos consisten en el desplazamiento de enunciados -o parte de ellos- en otro espacio enunciativo. La primera de esta “familia” está formada por procedimientos de atracción desde espacios exteriores al propio de la representación, tal como ocurre, por ejemplo con el *objet trouvé* y el *ready-made* (Brea, Buchloh, Foster). Sin embargo la obra de Bianchedi no actúa con este “realismo puro” como ocurre con Duchamp, quien realiza *ready-mades* del mundo-de-vida trasladándolo al mundo del arte. Empleando otro procedimiento, Bianchedi realiza una «apropiación artística» de obras de otros autores, poetas y pensadores, que pueden pensarse como *ready-mades de la esfera del arte* (Brea, Buchloh). Bianchedi emplea este procedimiento alegórico ligado a la teoría del «doble vínculo», donde el signo remite al exterior -al referente representacional- y simultáneamente al interior del subsistema artístico (Brea) [cfr. *supra*. IV. 9.3.]. En este sentido, podemos citar la «apropiación» del *ready-made* duchampiano *Fuente* -según fuera ya descrito varias veces- en la obra *El Sr. Lafuente* (cfr. *supra*. IV. 5.5.). Ahora bien, en cada caso hemos distinguido las remisiones intertextuales de las estrategias alegóricas. Las apropiaciones de Bianchedi no consisten en meras copias o reproducciones, ya que por ejemplo en el caso de *El Sr. Lafuente*, el empaste impresionista del tratamiento del mingitorio, la transposición del *ready-made*, a su fotografía documental y finalmente a la pintura, más el enmarcado con molduras doradas salomónicas, son aspectos alegóricos que versan sobre la paradoja histórica de la asimilación por parte de la institución arte (Bürger) de las vanguardias históricas, que originariamente se propusieron combatir. En general, las *estrategias alegóricas de desplazamiento*, donde Bianchedi emplea procedimientos de *apropiacionismo* (cfr. *infra*, VI.14.3.) o *citacionismo* (Brea) apuntan -siguiendo con el ejemplo de *El Sr. Lafuente*- a poner en acto el concepto

de *muerte del autor* (cfr. *supra*. IV. 9.3.). Así mismo hacemos la salvedad, que más allá de esta obra puntual, toda la obra de Bianchedi apunta hacia los conceptos de *polivocidad* (Bajtín, Eco) y de *muerte de autor*, en el sentido sociolingüístico del término (Barthes, Foucault).

Otra modalidad de *citacionismo* (Brea, Foster) consiste en la transcripción de ciertas frases de los discursos lingüísticos de producción, que remiten a textos diversos, tanto de los *paratextos* y *metatextos* de las obras plásticas de artistas como Duchamp, Nauman y Beuys, entre otros. Como así también a los textos escritos de poetas; Rimbaud, Artaud y a filósofos como Marx, Wittgenstein, Benjamin, Adorno, *et. al.* Cuestión que le permite a Bianchedi emplear estos textos escritos de diversos modos, bien se trate reelaborar nuevos escritos, tal es el caso de “¿Cómo configurar después de Auschwitz?” (Bianchedi, 2000), ensayo breve donde Bianchedi -parafraseando a Adorno-, se interroga sobre el sentido del arte actual, donde la línea de la historia se interrumpió (en el sentido que lo entiende Danto) y nos encontramos con un arte “balbuceante, huérfano” (Bianchedi, *ibid.*).

Podemos encontrar en la obra de Bianchedi una segunda línea de procedimientos alegóricos de *apropiación artística*, no ya restringida a la apropiación de «obras» sino de otros dispositivos relacionados con la esfera e institución-arte (Bürger). En este espacio surge, precisamente la veta más rica –y áspera por cierto- de estrategias alegóricas radicales, ideológicamente comprometidas (Brea). En este sentido, tomamos a la *Fundación Nautilus* en su conjunto como *una estrategia alegórica de apropiación*, o más bien de *citacionismo* (Brea, Buchloh, Foster) y de “puesta en acto” (Bianchedi) del «concepto de arte ampliado» y «escultura social» de Joseph Beuys. Más dentro de este proyecto de gran magnitud, Bianchedi realiza -junto a un grupo de jóvenes- *estrategias alegóricas de apropiación artística*, con una serie de *procedimientos alegóricos*, que involucran tanto la *ocupación de contextos artísticos*, como así también la *ocupación de los medios de comunicación* (Brea) [cfr. *supra*, II.3.4.1. y II.3.4.2.].

Un primer procedimiento alegórico se relaciona con la *ocupación de los dispositivos de difusión* y los *medios de comunicación* (Brea). Tal y como ocurre con el lanzamiento de la *Fundación Nautilus*, que Bianchedi diseña coincidentemente con

la muestra *Los inocentes* (Bianchedi, 2000) en la Fundación Klemm, en Capital Federal. Toda la situación fue así pensada en términos estratégicos (Bourdieu) teleológicos, para que impactase, con el sello legitimador de capital simbólico de las producciones y acciones provenientes de la capital del país, en el medio local -a través de la ocupación de los *mass media* y medios gráficos de difusión (periódicos, revistas)- [cfr. *supra* V.13.2.4.].

Otro *procedimiento de apropiación* consiste en *ocupar la institución-arte*, como por ejemplo: un grupo de jóvenes provenientes de sectores socialmente excluidos, tales como “*Fuerte Apache*” (Capital Federal, Buenos Aires) ocupa el “museo-templo” (Bourdieu), en este caso nos referimos al Centro Cultural Recoleta, donde sólo tienen cabida expresiones de la “alta cultura” (Bajtín). Bianchedi organiza allí un recital con bandas de *rock and roll*, integradas por jóvenes de sectores vulnerabilizados, que convoca a más de treinta y cinco mil personas (cfr. *supra* V.13.2.5.). De este modo, Bianchedi emplea la teoría institucional del arte (Danto, Dickie) estableciendo múltiples *estrategia de subversión* (Bourdieu) a favor de los más vulnerables. También promueve la *ocupación de los circuitos de la institución arte*, develando su estructura mercantil, a través de la organización del encuentro *Arte en La Cumbre 2002*, que convocó a un sinnúmero de agentes del subsistema artístico local y capitalino. Este encuentro tuvo como finalidad crear nuevas redes de producción, circulación y consumo de artefactos artísticos y propuestas estéticas, a través del aporte de *formaciones* de artistas, espacios y galerías emergentes, en un sistema colapsante, luego de la crisis del 2001 que depusiera el mandato del entonces presidente electo Fernando de la Rúa (cfr. *supra*, V.13.2.4.). Bianchedi emplea en múltiples ocasiones y de diversos modos ambos *procedimientos alegóricos*, tanto de *ocupación de los contextos institucionales*, los *medios de comunicación y difusión* y los mecanismos que forman las líneas del entramado invisible de la institución-arte (Brea, Buchloh, Foster) a favor de este sector de jóvenes marginales.

Por último, un dato a tener en cuenta, Bianchedi fue invitado a participar con la *Fundación Nautilus* en la Bienal de San Pablo del 2006. Dicha bienal titulada “*Cómo vivir juntos*”, congregó casi exclusivamente a *colectivos de artistas*, que enlazaban proyectos artísticos y sociales. Esta invitación fue desestimada por el artista por

considerarla inapropiada para los fines de la fundación, ya que ésta había cerrado sus puertas hacia fines del 2003; absteniéndose de este modo, de usufructuar los beneficios de capital –económicos, simbólicos, de relaciones (Bourdieu),⁵¹² de esta instancia consagratoria del mundo del arte (Danto), en el sentido afirmativo de la institución-arte (Bürger), a nivel latinoamericano y/o global.

Una vez relevadas y tensadas las categorías de análisis de estrategias y procedimientos alegóricos desplegados en la poética de Bianchedi -que tal y como fuese ya descrito-comprende *estrategias de yuxtaposición* (por intersección y condensación) y sus correspondientes *procedimientos alegóricos*, que abarcan *transparencias (superposiciones)* y *montajes, fotomontajes con imágenes y/o textos y pintura escritural* (Brea, Buchloh, Foster). Como así también observamos en esta obra *estrategias alegóricas de desplazamiento (por metonimia)*, a través de procedimientos diversos que incluyen ready-mades de la esfera del arte, tales como *apropiacionismo* y *citacionismo* de obras de arte, *ocupación de contextos artísticos* y *ocupación de medios de comunicación* (Brea, Buchloh, Foster). Por otra parte, si bien la obra de Bianchedi presenta particularidades en la forma de articular y poner en acto las estrategias y procedimientos alegóricos ya mencionados, se relaciona con otras múltiples poéticas, inscribiéndose en un *visible de época* (Foucault, Deleuze), cuestión que analizamos a continuación.

14.3. Sobre las características de los procedimientos poéticos de Bianchedi en el visible artístico de época

Aquí nos interrogamos sobre cómo, si bien en el visible de época (Foucault, Deleuze) del arte contemporáneo, la intertextualidad y las referencias a autores

⁵¹² Consideramos importante este dato porque las estrategias de denegación de capital económico como subsidiarias de la acumulación de capital simbólico (Bourdieu) que emplea Bianchedi, pueden ser leídas como un desinterés estratégico en lugar de un desinterés genuino. En este sentido, el haber rechazado la participación en la Bienal de San Pablo, consagratoria para cualquier artista u organizador y/o participante de colectivos de artistas, asesta un golpe a los mecanismos de asimilación de las instituciones consagratorias del mundo del arte, en el circuito externo o mundo del hacer (Charaudeau). Ya que de este modo Bianchedi se abstiene de participar de los beneficios de estas instancias consagratorias, que apuntan -con su accionar “políticamente correcto” a fagocitar todo aquello que se precie de contestatario y subversivo del orden instituido, circunscribiendo las acciones de *Nautilus* a una escala *microfísica* (Foucault), contextualizándolas siempre dentro del estadio de la tardomodernidad periférica.

como Marcel Duchamp, Joseph Beuys, Jasper Johns o Bruce Nauman son relativamente estables, generalmente desembocan en otro tipo de producciones artísticas: *ready-mades*, acciones. Mientras nos resulta significativo que las obras de Bianchedi -que remiten intertextualmente a Duchamp, a Beuys- a diferencia de otros autores, no son ni instalaciones (salvo por sus montajes expositivos), ni poesía visual, por ejemplo, sino que generalmente se trata de artefactos artísticos, tales como dibujos, pinturas, *collage* híbridos, entre otros (en este sentido hacemos la salvedad del caso de *Nautilus*). En líneas generales, Bianchedi trabaja con la *mimesis*, a la vez que, simultáneamente, enfatiza la base conceptual de la pintura.

Bianchedi encuentra en esta actitud arqueológica respecto al arte del pasado reciente (Vattimo) –y por ello entendemos la vanguardia histórica, la neovanguardia y el arte contemporáneo- como una fuente de recursos para la construcción de su poética, como parte del *visible de época* de esta contemporaneidad dada en llamar *era neobarroca* (Calabrese, Formaggio). Sin embargo, paradójicamente, o bien utópicamente -tal como fuese ya descrito- Bianchedi siguiendo a Duchamp y a la crítica de la pintura retiniana, no desemboca en el realismo puro, como sí lo hace Duchamp en el *ready-made*; sino que -por el contrario- Bianchedi explora lo no artístico, o lo no simbólico, dentro de la pintura misma, o para ser más precisos, explora las tensiones entre lo metafórico y lo metonímico, lo simbólico y lo alegórico, lo representativo y lo presentativo, al interior de la propia pintura retiniana. El desafío planteado por Bianchedi consistiría entonces en cómo establecer una serie de textos visuales, en general dibujos y pinturas, en una *red interdiscursiva* (Verón) donde predomina el concepto, sin caer, en los “ismos” históricamente identificables con el arte conceptual y a su vez, simultáneamente, desarrollar una pintura conceptual al interior de una pintura -en apariencia- retiniana.

Tanto en los mapeos de *transposiciones directas* entre discursos de *producción-reconocimiento*, como cuando estos intersticios de remisiones intertextuales se tornan más *difusos* y menos evidentes, Bianchedi escoge una serie de objetos, en este caso fotografías: artísticas, documentales -como la fotografía oficial de *Fuente*-; o bien la fotografía de una portada de un libro -como en *Diarios secretos*, de Ludwig Wittgenstein-, o el autorretrato de Rimbaud. En otros casos, Bianchedi toma las fotografías de niños alemanes de las décadas del 20' o del 30', como modelos de la

serie *Niños*. Como contrapunto, elige una serie de fotografías de travestis neoyorquinos de la década del 70' -por demás ambiguos- que emplea en la serie *Castillo Immendorf, 1945*. Otras fotografías elegidas, en cambio, consisten en meras fotos documentales de hechos históricos, como por ejemplo las que registran el episodio de *La noche de los cristales*, que emplea para su serie homónima *Kristallnacht, 1938*. Sólo excepcionalmente, Bianchedi decide modificar la portada de un libro en una representación más libre de ésta, enlazada al contenido del libro, como sucede por ejemplo en la obra *El asno vio al ángel*, de Nick Cave; mas en la mayoría de los casos, reproduce, con lagunas pequeñas variaciones, la fotografía de las portadas de los libros. Quizás porque las fotografías pasan a ser las imágenes seleccionadas más pertinentes para ser reproducidas. Reproducir -en este caso fotos de diversas procedencias y características- consiste en un acto menos artístico que representar. Y quizás sea eso lo que resulta más interesante de la obra de Bianchedi, que no representa las fotos, sino que las reproduce -con algunas variables, claro está-, articulando en muchos casos, el pasaje de la foto blanco y negro a color -tal como sucede con la transposición de la *foto-performance* de la acción de Beuys (1965) *Cómo se explican los cuadros a una liebre muerta* a su pintura *Había una vez...*, Bianchedi (2003). Lo propio acontece con la reproducción de la portada del libro *Diarios Secretos*, de *Ludwig Wittgenstein*, con la foto del *ready-made Fuente* de Duchamp y también con el autorretrato fotográfico de Arthur Rimbaud.

De aquí se desprenderían dos cuestiones, la primera -ya dicha- concierne a la transtextualidad y específicamente al *architexto*, vale decir atañe a las regularidades genéricas de los discursos de producción-reconocimiento. En este sentido podemos afirmar que el género de la pintura es predominante en esta obra analizada.⁵¹³ Es decir que Bianchedi configura su obra con relación a otras obras plásticas de las más diversas procedencias genéricas: pinturas, fotografías, *ready-mades*, acciones, realizando una transposición -en espacios de transtextualidad directa y/o difusa- llevándolas indefectiblemente a la pintura. De este modo, modifica los architextos de

⁵¹³ También lo es, aunque no forme parte de nuestro *corpus*, sino tangencialmente el género del dibujo, como generador de una idea, fundamento de la serie de *Los inocentes*, Bianchedi (2000) y capital inicial de *Nautilus* (cfr. *supra*, V.13.2.2.).

las obras de “origen”, en cuantos discursos *de producción* y lo unifica en el género de “destino” -su pintura- como *discurso de reconocimiento*.

La segunda cuestión -que se desprende de la primera- se relaciona con el modo cómo se da esta transposición de la fotografía a la pintura en esta obra. Cabe señalar ciertos desplazamientos conotópicos de las circunstancias de enunciación (Bajtín) de los *discursos de producción-reconocimiento* (Verón) y por ende de sus diversas gramáticas. De aquí se desprende, que la foto que Bianchedi toma como discurso de producción (y como referente al cual remite con marcas textuales en su obra), nace en cierto contexto que tiene un requerimiento específico para cada imagen. Vale decir, cada fotografía -quizás por su carácter indicial- requiere algo de la imagen que capta, según sus circunstancias originarias de enunciación y sus correspondiente cronotopo. Por ejemplo, la *foto-performance* requiere algo de esa imagen de Beuys, que consiste en captar en un registro fotográfico de una acción efímera; el urinario de Duchamp y su correspondiente foto oficial de Alfred Stieglitz, cumple un propósito de foto documental correspondiente a la historia del arte moderno. Ahora bien, en la transposición que realiza Bianchedi (de las fotografías a la pintura) a esas mismas imágenes fotográficas-podríamos afirmar a sus contenidos- se las requiere en *otro sentido*. *Un sentido otro*, un nuevo sentido, que consiguientemente modifica la relación de la expresión y contenido⁵¹⁴ de la imagen en cuestión. A veces se torna relevante que las fotos tengan alguna relación con los artistas o provengan del mundo del arte, aún tangencialmente: bien se trate de autorretratos fotográficos, fotos documentales, foto-performance. En otros casos, como en las fotos meramente documentales de hechos históricos, la poeticidad de la imagen no está dada por la fábula del cuadro, sino a través de diversas estrategias poéticas empleadas por Bianchedi en sus procedimientos transpositivos, que derivan en resultantes tales como pinturas, dibujos, *collage*, géneros híbridos, como discursos de reconocimiento con un alto grado de poeticidad. Vale decir que cualquiera sea la procedencia de la imagen a la cual Bianchedi remite, produciendo otro discurso de reconocimiento, las imágenes de esas fotografías (tomadas para ser transpuestas y reproducidas de diversas maneras) son desactivadas en los aspectos de sus circunstancias originarias de enunciación y “puestas a funcionar”,

⁵¹⁴ En el sentido que lo entiende Hjelmslev.

es decir, requeridas -en el caso de Bianchedi como autor modélico- con el sentido de posibilitar el hacer visible el funcionamiento de la pintura.

Ahora bien, este empleo de la mediación del dispositivo fotográfico de Bianchedi para sus trasposiciones (con relación al más diverso espectro de géneros discursivos al interior de las artes visuales) conllevaría varias implicancias, a saber: que en la fotografía como imagen bidimensional, ya está transpuesta la tridimensión del mundo-de-vida y que este traspaso “allanaría el camino”, por decirlo de alguna manera, de las operaciones traspositivas del plano bidimensional de la fotografía al campo gráfico-pictórico (haciendo desde ya salvedades por las particularidades de cada lenguaje).⁵¹⁵ Sin embargo, de lo expuesto hasta aquí podemos inferir otras cuestiones: la primera concerniente a la *opacidad* que media en esta obra en la transposición de la fotografía a la pintura, la segunda se relacionaría con ciertas características y cierta “factura” propia de la obra. Esta primera cuestión que atañe a la *opacidad* de la obra, decimos -en la transposición de la fotografía a la pintura- Bianchedi interpone una serie de procedimientos técnicos y enunciativos, de mixtura y fricción de elementos metafóricos representativos y metonímicos presentativos ya analizados (*cfr. supra*), que dificultan la lectura de la imagen transpuesta en tanto fábula del cuadro. Contraponiéndola a la preponderancia del contenido puramente pictórico de su superficie significativa, desplazando la atención hacia el contenido de la pintura misma. En general podemos afirmar que Bianchedi muestra aspectos disímiles y corrosivos ente sí, fricciones moderadas bajo capas de veladura que producen cierta opacidad. De este modo, la pintura significa, no tanto por lo que muestra, sino por lo que oculta.

Por otra parte, con la transposición de una fotografía como índice de un texto artístico, Bianchedi establece una *apropiación doble*, tanto del dispositivo obra-texto (cualquiera sean sus regularidades genéricas), como de su dispositivo fotográfico. Como consecuencia de ello, se produce -además- un doble *ready-made*, tanto de la obra en sí como de su fotografía. Así mismo, esta doble apropiación, permite una

⁵¹⁵ Aquí hacemos la salvedad que cada género posee su lenguaje propio y que la fotografía y la pintura, si bien comparten la bidimensionalidad del plano, sus lenguajes y materialidades significantes no son equiparables. De esto se trata justamente el trabajo de Bianchedi, donde otorga a la pintura su propio lenguaje, en estas obras en tanto sustancias de la expresión y el contenido, en el sentido que lo entiende Hjemlev.

factura de la superficie significativa de sus obras que podría emparentarse con otras obras plásticas, que emplean procedimientos técnicos similares, como por ejemplo las de Eduardo Medici (Verlichak, *ibid.*) o Guillermo Kuitca.⁵¹⁶ A la vez que lleva el sello -a través de marcas textuales gráficas- de idiolectos de grandes dibujantes argentinos, tales como Lino Enea Spilimbergo o Carlos Alonso. Como contrapartida, esta obra se distanciaría de cierto visible artístico predominante de época, entiéndase de un neo-expresionismo o la “pintura decadente” vernácula de los 80' y los 90'. A su vez, Bianchedi emplea la mimesis en fricción constante con elementos icónicos-presentativos, sintagmáticos (Menna) y con elementos textuales, cuestión que le permite distanciarse del puro academicismo.

Bianchedi como autor modélico combina -y fricciona- procedimientos metafóricos y alegóricos, cuestión que produce ciertas peculiaridades de la superficie significativa de su obra. Además, sus remisiones intertextuales, alegóricas y/o dialógicas, son factores que propician que la obra sea candidata a ser considerada como obra de arte, cuyo sello distintivo es la *polivocidad* y el dialogismo con obras precedentes y contemporáneas. Siguiendo esta característica de la *polivocidad* (Bajtín, Eco) en la obra el *Sr. Lafuente* Bianchedi explicita su *intentio auctoris* (Eco) de poner en acto la categoría de *muerte del autor*, en el sentido de la circulación ininterrumpida de voces en detrimento de la figura del autor, articulando un polivocidad heredada o consuetudinaria del discurso. En este sentido podemos afirmar que Bianchedi es un artista que asume -no sólo en el ejemplo citado, sino en toda su obra-, la tematización de la *muerte del autor* filosóficamente puesta de manifiesto en sentido sociolingüístico del término, tal y como lo entienden Barthes, Foucault (*cfr. supra*, IV.5.3). Ahora nos referimos a la segunda acepción de muerte del autor, aquella que se cataliza una vez surgido el campo del arte burgués (Bourdieu, Bürger), la *alquimia social* que viene a reemplazar al autor (real y presente) en su tarea de realizar, o mejor en su esfuerzo particular (como dice Bourdieu) de realizar la obra.⁵¹⁷ Esta segunda acepción de *muerte del autor* específicamente de las artes visuales postauráticas, -donde por cierto el autor muere más rotundamente que otras artes-,

⁵¹⁶ Además la obra de Bianchedi podría emparentarse por la factura de sus obras con artistas internacionales como las de Julian Schnabel o Sigmar Polke.

⁵¹⁷ Entiéndase: hay una muerte del autor como conciencia del rol de *polivocidad*, “dar voz a otras voces” (Bianchedi dando lugar a Duchamp). Otra cosa es la desaparición o el relevo del autor, como en el caso de la “mala pintura de los 80” (*cfr. supra*, IV.5.3).

no sería una categoría compatible con la obra de Bianchedi. El autor desaparece en el sentido de la *polivocidad*, más no se ha retirado de todo esfuerzo -como autor real y presente- por concretar la obra, como sí ocurre en la segunda acepción de la muerte del autor.⁵¹⁸ Por el contrario Bianchedi no ha abandonado su oficio de pintor. En su obra se pone en juego cierta elaboración de la factura del artefacto artístico -evidenciando cierto esfuerzo particular (Bourdieu) que se refracta en su obra, a través de estrategias poéticas de remisiones intertextuales y /o alegóricas, combinando cierta densidad conceptual. Por estas características, la obra de Bianchedi es candidata a inscribirse en determinadas líneas de artisticidad con cierta densidad conceptual, tales como la línea dialógica que podemos establecer entre Duchamp y Beuys y donde el mismo Bianchedi se inscribe. En estas líneas predomina el concepto, la idea, por sobre las cualidades sensibles de la obra. En este sentido, Bianchedi pareciera seguir el postulado de Beuys, quien manifiesta que es a través de la *fricción con la materia y la aprensión de sus leyes* (Beuys) *como podremos penetrar y exacerbar el pensamiento. Entonces se volverá revolucionario.*

14.4. Nodos dialógicos y reconstrucción no lineal de la historia del pasado reciente del subsistema artístico

Nuestro artista se apropia de íconos de la historia, del arte y del pensamiento moderno, postmoderno y actual, realizando una especie de arqueología de imágenes emblemáticas, significándolas con un *sentido otro* en un procedimiento poético y político, realizando una síntesis entre pintura y teoría del arte. En este sentido, mirar las imágenes que Bianchedi reproduce con cierto nivel de opacidad, nos permite reconstruir la historia del pasado reciente, tanto del subsistema artístico, como de la historia política y sociocultural de occidente. Sin embargo, tal y como fuese ya descrito, la arquitectura de sus textos (donde incluimos tanto los textos artísticos como así también los conjuntos paratextuales ya estudiados) demandan ciertas competencias: inter/transtextuales (Bajtin, Eco, Génnette, Calabrese),

⁵¹⁸ Cabe señalar que esta acepción de la muerte del autor en las artes visuales postauráticas conlleva en sí el propósito de explicar el funcionamiento de los discursos artísticos. En esta segunda acepción el autor modélico desaparece, bien se trate de una actitud anti-arte respecto a la obra, por ejemplo a través de la inclusión de "fragmentos de realidad" -hechos, objetos, sujetos-, de porciones del mundo-de vida proclamados como acontecimiento artístico, tal y como por ejemplo ocurre con el *happening* (Marchán Fiz) o los *montajes* (Bürger).

alegóricas (Brea, Buchloh, Foster) y dialógicas (Bajtín, Eco), apuntando hacia un receptor modélico (Eco, *op.cit.*, pp. 113), exigiéndole a que tensione sus competencias de niveles de lectura, que salga fuera de la obra para investigar que hay antes de ella, ampliando el *concepto de tiempo del enunciado y de la enunciación* al tiempo *psicológico del destinatario y al tiempo de la cultura* (Eco, *ibid.*). De este modo, el espectador es inducido a reconstruir la memoria a partir de reconocerse como sujeto históricamente situado, articulando al *tiempo psicológico* el *de la memoria histórica*.

En este sentido, el artista propone un recorrido por el tiempo histórico y de la cultura que no esquiva el dolor. Tanto la estructura intertextual, alegórica y/o dialógica de sus imágenes, como sus textos escritos -tal es el caso de “¿Cómo configurar después de Auschwitz?” (Bianchedi, 1999) en alusión al texto de Adorno, nos interpelan sobre el estado actual del arte y sobre su función después del holocausto judío y los treinta mil desaparecidos argentinos. El artista señala el agotamiento de los sistemas de configuración, la complicidad de un arte estéril y esteticista, el replanteo de los aspectos fundamentales de la modernidad, a la vez que propone actualizar el concepto de arte ampliado, que involucre los fragmentos, en esta era posthistórica (Danto).

Aquí aparece un segundo aspecto en esta reconstrucción de la historia del subsistema artístico, tanto los aspectos que versan sobre la historia fáctica de las artes visuales, como aquellos que apuntan a la teoría-crítica del mismo. En este sentido y siguiendo el modelo topográfico del *Gran Vidrio*, hemos identificado las obras que versan sobre hechos históricos de las artes visuales con las series con *funciones narrativas* (cfr. *supra*, III.4.2.5., IV.9.3 y V.10.); aquellas concernientes a problemáticas específicas de la teoría crítica con las series con *función argumentativa*, poniendo énfasis fundamentalmente en estas últimas (cfr. *supra*, IV.5., IV.6., IV.7., IV.8., V.11., V.12. y V.13.).⁵¹⁹

⁵¹⁹ Correspondiendo los cuatro primeros a la relación transtextual, alegórica y dialógica Bianchedi-Duchamp, Duchamp-Bianchedi, y los tres últimos capítulos corresponden a este mismo tipo de relaciones textuales de Bianchedi con Artuhr Rimbaud, Ludwig Wittgenstein y Joseph Beuys respectivamente.

Por otra parte, esta reconstrucción de la historia de Bianchedi -a través de sus textos y paratextos artísticos- no es lineal, ni es cronológica, porque “la historia se rompió” (Bianchedi en de la Precilla, 2006). Cuestión que se relacionaría con determinadas teorías sobre el fin de la historia y del fin del arte, “el arte como cosa del pasado”, en el sentido hegeliano de la expresión (Danto). Sin embargo, en el análisis de algunas de las series u obras específicas de Bianchedi hemos establecido un orden cronológico diacrónico, a los fines de poder estudiar ciertos nodos en las cadenas dialógicas, relacionadas con cuestiones concernientes a determinados problemas teóricos; a su vez identificables con determinados autores modélicos y en las remisiones intertextuales, alegóricas y dialógicas que Bianchedi establece con ellos. En este sentido, esbozamos una cadena dialógica y sus nodos, por ejemplo en la voluntad sintagmática analítica del simbolismo en Rimbaud (*cfr. supra*, V.11.), seguida por la ruptura logocéntrica del lenguaje, en la disolución de la unidad indisoluble significante-significado formulada por Duchamp (*cfr. supra*, IV.9.3. y V.11.4) y en la reapropiación que Bianchedi hace de los textos de ambos autores. Otra cadena dialógica con relación a la ruptura logocéntrica de Duchamp, se constituiría con los aportes de la filosofía analítica de Wittgenstein y la influencia que tuvieron ambos autores en el arte conceptual lingüístico, en artistas como Bruce Nauman; cuestión es recuperada por Bianchedi tanto a través de *apropiacionismos* y *citacionismos* a la obra biográfica y filosófica de Wittgenstein, como en sus remisiones al arte conceptual lingüístico a través de su series *Carteles* (*cfr. supra*, Ili.4.2.4.XI). Nos es posible, analizando la obra de Bianchedi establecer una tercera cadena dialógica, entre Duchamp, Beuys y los apropiacionismos y citacionismos en la obra de Bianchedi. Duchamp, como mentor del *ready-made* a principios del siglo XX promueve el predominio de la idea y se constituye en precursor de los artistas postmodernos (Morgan) a la vez que deja intacta la conexión museal (Foster, *ibid.*). Mientras que Beuys, parafraseando a Stachelhaus, ha ido más allá de esta conexión museal, tomando la creatividad como atributo antropológico, “*Jeder Mensch ein Künstler*” (“Cada hombre un artista”) [Beuys]. Con su «concepto de arte ampliado» y de «escultura social», Beuys toma el decurso de la historia como maleable por el artista, al afirmar que todo, inclusive los pensamientos, el sentido de la corporalidad en el habla, son vehículos significantes y que la función última del artista es moldear el mundo social (*cfr. supra*, 13.1.3.). Bianchedi se reapropia de estas categorías neovanguardistas (el «concepto de arte ampliado» y de «escultura social») en el

proyecto *Nautilus*, teniendo como escenario nuestra tardomodernidad periférica (cfr. *supra*, 13.2.).⁵²⁰ De aquí podemos inferir que tanto Duchamp como Beuys son los dos grandes referentes en la poética de Bianchedi, y lo son también de las vanguardias históricas y las neovanguardias respectivamente. De lo analizado hasta ahora, con relación a las reapropiaciones de Bianchedi concernientes a las cuestiones teórico-críticas, relacionadas con las cadenas dialógicas delineadas y sus respectivos procesos de enunciación, en la obra de Bianchedi existirían al menos dos formas de establecer el dialogismo con obras precedentes y contemporáneas:

-Diálogo en tantos modos de producción de formas de “producir arte” y de desplegar un tipo determinado de “artisticidad” (Formaggio).

-En tanto continuidad como obra compleja y con una densidad conceptual que se inscribe en la «Gran Tradición» (Kounellis) y denosta la pura visualidad del arte (cfr. *supra*, IV.7.; IV.9 y v.13, entre otras).

La segunda cuestión -que se relaciona con lo ya expuesto- tiene que ver (además de la *modelación temporal del espectador, en tanto tiempo histórico, tiempo cronológico y tiempo de la cultura* (Eco, *ibid.*), la polivocidad y la tematización de la muerte del autor en el sentido sociolingüístico del término, se relaciona con poder dimensionar la tarea individual del artista, del filósofo crítico, como nodos o eslabones en estas cadenas dialógicas. Dimensionar el aporte pero también su finitud con relación a las cuestiones artísticas, poéticas, teórico-críticas ya planteadas en la historia fáctica y crítica de las artes visuales. Hay tareas tan ciclópeas que no pueden llevarse a cabo por un solo sujeto y cada cual realiza su aporte que identificamos como nodos o eslabones en las cadenas dilógicas (Bajtín) ya esbozadas. De este modo, Bianchedi plantea el desafío a través de su obra artística, de relevar ciertas cuestiones del “estado actual del arte” del subsistema artístico, en cruce con otros discursos teórico-críticos, poniendo a funcionar sus textos artísticos en la dimensión de la semiótica de la cultura. En su diálogo con pensadores como Benjamin, Wittgenstein, Derrida, intenta poner en acto ciertas categorías de la filosofía del lenguaje,

⁵²⁰ Además de las conexiones dialógicas reseñadas por el propio Bianchedi, entre la filosofía platónica plasmada en *La República* y obras neovanguardistas como por ejemplo *Honigspumpe am Arbeitsplatz* de Joseph Beuys (cfr. *supra*, V.13.1.3.).

proponiéndose a la vez, en un mismo acto, como indagaciones sobre cuestiones teóricas del estado actual del arte a través de la propia poética. Así mismo, la conciencia de pertenencia a un entramado intertextual, alegórico y dialógico donde el autor individual desaparece, nos ubica como sujetos situados, además en la finitud de nuestra tarea, en la continuidad de lo heredado y en la elaboración conciente de nuestra reconstrucción de la historia. Esto como una de las formas posibles de constituir discursos -de manera conciente y metacrítica- como eslabones de cadenas discursivas que se despliegan retrospectivamente, como parte de nuestra reconstrucción de la historia del subsistema artístico y de *nuestro tiempo histórico, tiempo cronológico y tiempo de la cultura* (Eco) y prospectivamente, como nexos hacia nuevas generaciones.

VII. 15. Bibliografía

15.1. Bibliografía objeto

Bianchedi, Remo

(1993) *“1938, la Noche de los cristales”, una instalación*. Texto de catálogo de exposición, Centro Cultural Recoleta.

(2000. a) *“Trabajo y Creatividad”*. Programa Operativo de la *Fundación Nautilus*, Cruz Chica, julio del 2000

(2000.b) *“Los inocentes y el valor agregado del arte”*, Prólogo del artista para su exposición en *Fundación Klemm*, Buenos Aires (2000)

(2000.c) Folletos del *“Taller de Diseño y Oficios”*, La Cumbre, auspiciado por la *Fundación Nautilus*.

(2001) *“¿Es posible configurar después de Auschwitz?”*, ensayo inédito.

(2001.a) *“La novia-Noria”* (Entrevista inicial y capítulo I) *Revista de Artes Visuales, Ramona*, No. 15 Buenos Aires. Agosto.

(2001.b) *“La novia-Noria”* (capítulo II y III) *Revista de Artes Visuales Ramona*, No. 16, Buenos Aires. Septiembre.

(2001.c) *“La novia-Noria”* (capítulo IV y V) *Revista de Artes Visuales Ramona*, No. 17, Buenos Aires. Octubre.

(2005) *El Sr. Lafuente y sus Solteras*, A.C. Arte Córdoba – 0351 Ediciones, Córdoba, 68 pp.

Bianchedi, Remo (imágenes) y Kapszuk, Elio (textos)

(2003) *Kristallnacht, un rostro, un hombre*. Idea, dirección general y prólogo de Elio Kapszuk, sobre una instalación de Remo Bianchedi, EK Producción & Cultura, Buenos Aires, Argentina.

Bianchedi, Remo y Dezzi, Belen

(2007) *La mariée mise à nu y el regreso del Sr. Lafuente, incluso*, instalación, Galería Espacio Centro, Córdoba (catálogo de exposición).

Baudelaire, Charles

(2000) *Las Flores del mal*. Traducción en versos y notas de Claudio Pujol, Editorial Planeta, España.

Baktis, Laura

(2000) *“La pasión por el arte”*, Entrevista a Remo Bianchedi. Nota NX, Espacio de Artista, diciembre 2000.

Baktis, Laura y Ligaluppi, Alberto

(2001) *“Alternativa Córdoba” y “Alternativa Buenos Aires”*, Curadores y autores de prólogo de los espacios alternativos. Feria de las Galerías, Córdoba.

Duchamp, Marcel

(1975) *Duchamp du signe. Ecrits*. París. (Versión castellana de Josep Elías y Carlota Hesse. Duchamp du signe. Escritos. Gustavo Gilli, Barcelona, 1978)

(1998) *Notas*. Introducción de Gloria Moure, Traducción de María Dolores Díaz Vaillagou, Editorial Tecnos, Madrid.

García Navarro, Santiago

(2001) *“Córdoba: clave en la Argentina alternativa”* Sección Arte y Diseño, Vía Libre, La Nación (09/11/2001)

Civale, Cristina

(2006) *“Civilización y Barbarie. Conflictos y armonías en la cultura contemporánea”*. Entrevista a Lisette Lagnado. Diario Clarín (18/10/2006)

Martínez Quijano, Ana,

(2003) *Fundación Nautilus, Córdoba 0351 y otros grupos de autogestión*. “Autogestión: un fenómeno de los tiempos de crisis”, Diario Ámbito Financiero. (4/8/2003).

Molas, Véronica

(2004) *“Las obras de la clandestinidad”*. Entrevista a Remo Bianchedi, periódico La Voz del Interior, Sección Cultura, Artes Visuales, C.8, Córdoba, (29 de agosto)

Moyano, Dolores

(2005) *La producción plástica emergente en Córdoba (1970-2000)*, Ediciones

Tesis Doctoral Fabiola de la Precilla

del Boulevard, Córdoba.

Rimbaud, Arthur

(1985) *Una temporada en el infierno*, Ediciones del Libertador, Traducción de Omar Oilhaborda, Buenos Aires.

Svevo, Ítalo

(2005) *La coscienza di Zeno*, Longseller. Traducción castellana de Heber Cardoso, *La conciencia de Zeno*, ilustraciones de Eulogia Merle, Longseller, (Buenos Aires, 2005)

Cave, Nick

(1989) *And the ass saw the angel*. Traducción castellana de Javier Franco Aixela, *Y el asno vio al ángel*, Pre-Textos (Valencia, 2005).

Wittgenstein, Ludwig

(1991) *Geheime Tagebücher*. Traducción castellana de Sánchez Pascual, *Diarios secretos*. Introducción de Wilhelm Baum, Alianza Editorial (Madrid, 2000).

Sin autor:

(2000) *“El arte tiende sus manos. Remo Bianchedi lanza hoy su Fundación Nautilus en La Cumbre y Buenos Aires”*. Artes y Espectáculos. LaVoz del Interior, Sección 3C (28/10/2000).

(2001) *“Más piedras para La Cumbre”*, Urbanismo-Propuestas. Revista “El Inversor y la construcción”, Córdoba, (marzo 2001).

(2001) *“Fundación Nautilus: Y la Nave va...”*, Revista *Aquí vivimos*, pp. 54-56.

15.2. Bibliografía instrumento

Adorno, Theodor W.

(1983) *Teoría Estética*, Traducción de Fernando Riaza, revisado por Francisco Pérez Gutiérrez, Ediciones Orbis, Madrid (*Ästhetische Theorie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970).

Albano, Sergio

(2006) *Wittgenstein y el lenguaje*, Editorial Quadrata, Buenos Aires.

Antelo, Raúl

(2006) *María con Marcel. Duchamp en los trópicos*. Editorial Siglo XXI, Colección Arte y pensamiento dirigida por Andrea Giunta, Buenos Aires.

Arán Pampa, Olga, Barei, Silvia y otros.

(1996) *Léxico Técnico de la Teoría de Mijail M. Bajtín*, Dirección General de Publicaciones de la Universidad Nacional de Córdoba.

Bardotti, Santiago

(2009) “Exilados de todas las certezas. Los escritores en búsqueda: Arthur Rimbaud, J. M. Le Clezio y Paul Bowles.” Revista *Ñ de Cultura*, Edición especial, *África. El continente ignorado*, Editorial Clarín, Buenos Aires, (22/6/2009).

Bajtín, Mijail

(1986) *Problemas de la poética de Dostoievsky*. Traducción al español Tatiana Bubnova, México: Breviarios 417. Fondo de Cultura Económica. (*Problemapoetiki Dostoevskogo*. Moscow, 1963)

(1997) *Estética de la creación verbal*, Traducción castellana, México, Siglo XXI Editores) *estética slovesnogo tvorchestva* (Moscú: izdatel estebó “iskusstvo”, 1979).

Barthes, Roland

(1987) *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*,

Paidós Comunicación/28, Barcelona-Buenos Aires-México.

Baudrillard, Jean

(1972) *Pour une critique de l'économie politique du signe* (París, Editions Gallimard). Traducción castellana de Aurelio Garzón del Camino. Crítica de la economía política del signo, (México, Siglo XXI Editores, 1974).

Benjamin, Walter

(1963) *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Traducción castellana de José Muñoz Millanes, *El origen del drama barroco alemán* (Madrid, Taurus, 1990)

(1972) *Iluminaciones II*, Madrid, Taurus.

(1973.a) *Tesis de la filosofía de la historia*. Traducción de Jesús Aguirre, Taurus, Madrid.

(1973.b) *El arte en la era de su reproductibilidad técnica*, Traducción de Jesús Aguirre, Taurus, Madrid (1936).

(1978) "*Baudelaire: Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*", in *Gesammelte Schriften I.2*, unter Mitwirkungen von Theodor Adorno und Gerschom Scholem, herausgegeben von Rof Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.

Bourdieu, Pierre

(2003) *Creencia Artística y Bienes Simbólicos*, (Traducción Alicia Gutiérrez), Aurelia+ rivera grupo editorial, Córdoba, Buenos Aires.

(1982) *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*, Ediciones Akal, Madrid.

(1984) *Questions de sociologie*, Les Editions de Minuit, París. (*Sociología y cultura*, traducción: Martha Pou, Editorial Grijalbo, México, 1990)

(1988) *Cosas Dichas*, Gedisa, Buenos Aires.

(1995) *Reglas del Arte. Génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Barcelona.

Brea, José Luis

(1991) *Nuevas estrategias alegóricas*, Editorial Tecnos, Madrid.

(2005) (editor) *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Ediciones Akal, Madrid, España.

(2007) *Noli me legere. El enfoque retórico y el primado de la alegoría en el arte contemporáneo*, CENDEAC (Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, Murcia, España.

Buchloh, Benjamin

(1999) «*Formalism and Historicity: Essays on American and European Art since 1945*» (CambridgeMIT Press). Traducción castellana de Carolina del Olmo y César Rendueles, *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. (Madrid, Akal, 2004).

(1982) «Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art», en *Art Forum*, vol. 21, n 1, sept., pp. 43-56.

Bürger, Peter

(1987) *Teoría de la Vanguardia*. Traducción castellana de J. García, (Barcelona: Península, p. 60-70). *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt: Suhrkamp, 1974).

Burgueño, María José

(2008) "Imi Knoebel o la relación entre el espacio, la imagen y el color de apoyo". Revista de Arte *Logo-Press*, Exposición en Fundación Bancaza, comisariado de Fernando Castro (30/10/2008).

Camnitzer, Luis

(2008) *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Centro Cultural España en Montevideo, Cultural España en Buenos Aires, Montevideo.

Calabrese, Omar

(1984) «*L'intertestualità nella pittura. Una Lectura degli "Ambasciatori" di Holbein*» (Urbino: Centro di Semiotica e lingüística) Traducción castellana de Anna Giordano, «*Intertextualidad en Pintura. Una lectura de «Los Embajadores» de Holbein*», en Omar Calabrese, *Cómo se lee una obra de*

arte (Madrid, Cátedra, 1993).

(1987) *L' età neobarocca*, Gius, Laterza & Figli Spa. Roma-Bari. Traducción castellana de Anna Giordano, *La era neobarroca* (Madrid, Cátedra, 1994).

Patrick Charaudeau

(1982) *Langage et discours. Eléments de sémiolinguistique (théorie et pratique)* (París, Hachette).

(1989) «*La conversation entre le situationnel et le linguistique*», en *Connexions* 06/1989, N° 53, pp. 9-22.

(1992) *Grammaire du sens et de l'expression* (París, Hachette éducation).

Chartier, Roger

(1996) *Escribir las prácticas. Foucault, de Certau, Marín*, Traducción Horacio Pons, Ediciones Manantial, Buenos Aires, Argentina.

Crow, Thomas

(2002) *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Ediciones Akal, Madrid (Traducción castellana de Joaquín Chamorro Mielke, título original: *Modern Art in the Common Cultura*, (Yale University Press, 1996).

Damill, Mario

(2005) “*La economía y la política económica: del viejo al nuevo endurecimiento*” en Suriano, Juan, (director Tomo X) *Dictadura y Democracia: 1976-2001, Nueva Historia Argentina*, Tomo X, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, pp. 155-224.

Danto, Arthur

(1977) *After the End of art* (Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press). Traducción castellana de Elena Neerman, *Después del fin del arte* (Barcelona: Paidós Ibérica, 1999).

De la Precilla, Fabiola

(2000) *Percepciones. Dibujos que cuentan historias*. Compiladora de libro de Cátedra Dibujo I, Escuela de Artes, Facultad de Filosofía y Humanidades,

Universidad Nacional de Córdoba, Editorial Brujas, Córdoba.

(2004) «*Análisis metacrítico de los discursos sobre el "Arte alternativo": Emergencia y representatividad en el campo de las Artes Plásticas en Córdoba*». (Revista electrónica) *Temas de Ciencia y Tecnología*, Vol. II, N.º 5, Secretaría de Ciencia y Tecnología, Universidad Nacional de Córdoba, abril.

(2008) «*Intertextualidad en la obra de Remo Bianchedi. Una aproximación*». Revista *Avances del Área Artes del CIFYH* (Centro de Investigación Facultad de Filosofía y Humanidades), N.º 11 (2006-2007). Universidad Nacional de Córdoba.

(2009.a) «*Fundación Nautilus: La nave de Los Inocentes*». Entrevista a Remo Bianchedi. Revista *Teórica* N° 3 set., directora Magíster María Cristina Rocca y José María Soneira, Fundación Soneira, Córdoba.

(2009) «*Fundación Nautilus. La creatividad como vehículo de transformación social*», Actas del 6º. *Congreso Nacional de Arte en Argentina*, IHAAA (Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires.

Deleuze, Gilles

(1986) *Foucault*, Editions de Minuit, Paris. Traducción de José Vázquez Pérez, *Foucault*, (Paidós, Barcelona, 1987).

Dickie, George

(1984) *The Art Circle* (Haven Publications). Traducción castellana de Sixto J. Castro, *El círculo del arte* (Barcelona, Paidós, 2005)

Eco, Umberto

(1970) *La definición del arte*, Ediciones Martínez Roca, Barcelona. Traducción castellana de R. de la Iglesia. Título original. *La deffinitione dell'arte* Milano, U. Mursia, 1963).

(1979) *Lector in fabula*, Milano, Bompiani. Traducción castellana de Ricardo Pochtar, *Lector in fabula* (Barcelona, Lumen, 1981).

(1992) *Los límites de la interpretación*, Traducción de Helena Lozano, Editorial Lumen. *I limiti dell'interpretazione* (Milano, Bompiano, 1990).

Fantoni, Guillermo

(1994) *“Rupturas en perspectiva: Modernismo y vanguardia en el arte de Rosario,”* en Cuadernos del CIELSA, CEI/UNR, Universidad Nacional de Rosario, año 2, N.º 2/3, 1º y 2º Semestre (pp. 177-184).

(1998) *Arte, vanguardia y política en los años 60'. Conversaciones con Juan Pablo Renzi.* Ediciones El cielo por asalto, Buenos Aires.

Fliedl, Gottfried

(2006) *Gustav Klimt, 1862-1918.* Taschen, Köln.

Formaggio, Dino

(1973) *L'arte,* Istituto Editoriale Internazionale (ISEDI), Milán. Traducción de José Francisco Ivars, *Arte,* (Barcelona, Labor, 1976).

(1978) *Fenomenología della tecnica artistica,* Parma- Lucca.

(1983) *La morte dell'arte e l'estetica.* (Bologna: Il Mulino, 1983). Traducción castellana de M. Arbolí, *La muerte del arte y la estética* (México, Grijalbo, 1992).

Forn, Juan, Eloy Martínez, Tomás y Giunta, Andrea

(2001) *Pintura Argentina Final del Siglo Veinte I,* Banco Velox y Grupo Clarín, *Pintura Argentina, Panorama del periodo 1810-2000,* Orden cronológico No. 19, Serie Libros de Arte, Buenos Aires.

Foucault, Michel

(1992) *Microphysique du pouvoir.* Traducción castellana de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, *Microfísica del poder* (Ediciones La Piqueta, Madrid, 2006).

(1975) *Surveiller et punir.* Traducción castellana de Aurelio Garzon del Camino. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2006).

Fraenza, Fernando

(2001) *Arte y Comunicación en el mundo administrado. Sobre la función de las artes visuales en la sociedad contemporánea,* inédito.

Fraenza, Fernando, de la Torre, Antonia y Perié, Alejandra

(2009) *Ver y estimar arte. Apreciándonos a nosotros mismos a comienzos del tercer milenio y sobre todo, en regiones periféricas del mundo*, Editorial Brujas, Córdoba, Argentina.

Foster, Hal

(1996) *The return of real: The Avant Garde at the end of the century*, (Boston: M.I.T. Press) Traducción castellana de Alfredo Brotons, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* (Madrid, Akal, 2001).

Frisby, David

(1985) «Georg Simmel. First Sociologist of Modernity», en *Theory, Culture & Society*, Vol. 2, N°3. Traducción de Francisca Pérez Carreño, *Georg Simmel, primer sociólogo de la modernidad*, en Joseph Pico (ed.) *El debate Modernidad-Posmodernidad*, (Alianza Editorial, Madrid, 1992).

García Bacca, Juan David

(1999), *Introducción a La Poética*, en *La Poética*, Aristóteles. Traducción de García Bacca, Editores Mexicanos Unidos, México DF.

Gómez Molina, Juan José (Coord.)

(1995) *Las lecciones del dibujo*, Ediciones Cátedra, Madrid.

(1999) *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Cátedra, Madrid.

Guasch, Ana María,

(2001) *El arte último del SXX. Del postminimalismo a lo multicultural*, Alianza Forma, Madrid.

Genette, Gérard

- (1979.) *Introduction à l'architexte*, Paris.

(1982) *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Traducción castellana *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989.

Günter, Joachim

(1995) *Triunfo de un provocador*”, Humboldt 130, Internationes, pp.20-21.

Habermas, Jürgen

(1981) «*Modernity versus post-modernity*», Frankfurt am Main, New German Critique N° 22). Traducción castellana de «Modernidad, un proyecto incompleto» en Nicolás Casullo (ed.) *El debate Modernidad-Postmodernidad* (Buenos Aires, Puntos de Vista, N° 21, Agosto, 1984) .

Haacke, Hans

(2006-2007) “*La artisticidad política*”, texto de la catálogo de la exposición “*Hans Haacke. For real Works.1959-2006*”. Deichtorhalle, Hamburg.

Hjemslev, Louis

(1943) *Omkring Sprogteoriens Grundlæggelse* (On the Foundation of the Language Theory), Universitet Kobenhavus. Traducción castellana de J.L Diaz del Llano, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. (Madrid: Gredos, 1971).

Huyssen, Andreas

(1988) “*Mapping the posmodern*”, en *Modernity and Postmodernity*, (ed.) Joseph Picó. Traducción castellana de Antoni Torregrossa, *Modernidad y postmodernidad. III. Discurso artístico y Postmodernidad: “Cartografía del postmodernismo”* (Madrid: Alianza Editorial.1994).

Jonathan Jones

(2008) “*Klimt’s dazzling demons*”, *The Guardian*, Article history of arts, Wednesday 7 May 2008. (“Los demonios deslumbrantes de Klimt”).

Longoni, Ana y Mestman, Mariano

(2008) *Del Ditella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y vanguardia política en el 68 argentino*, Eudeba, Buenos Aires, Segunda Edición.

López Anaya, Jorge

(2003) *Ritos de Fin de siglo. Arte argentino y vanguardia internacional*, Emecé

Editores, Buenos Aires, Argentina.

(2005) *Arte argentino. Cuatro siglos de historia (1600-2000)*, Emecé Editores, Buenos Aires, Argentina.

Maldonado, Tomás

(1977) "*Apuntes sobre la iconicidad (1974)*", en *Vanguardia y Racionalidad*, Gustavo Gili, Barcelona. Traducción castellana de Francesca Serra i Cantarell. Título original: *Avanguardia e razionalita, Articoli, saggi, pamphlets: 1946-1974*, (Giulio Einaudi Editore, S.p.A. Turín, 1974).

Marchán Fiz, Simón

(1992) *La estética en la cultura moderna. De la ilustración a la crisis del capitalismo*, Alianza Editorial, Madrid.

(2001) *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974) Epílogos sobre la sensibilidad «postmoderna»*, Akal, Madrid.

Menna, Filiberto

(1973) *La línea analítica del arte moderna* (Torino: Einaudi). Traducción castellana *La opción analítica en el arte moderno. Iconos y figuras* (Barcelona: G. Gili, 1977)

Miller, Henry

(1965) *EL tiempo de los asesinos*, Ediciones SUR, Buenos Aires.

Molina, Manuel

(2009) "Arte, lenguaje y mimesis. La función del lenguaje en la serie de Joseph Kosuth "*Titled (Art as Idea [as Idea])*", ensayo inédito, Córdoba.

Morgan, Robert

(1998) *Seminarios 1998. I. Marcel Duchamp y los artistas postmodernos. II. El arte fuera de la corriente hegemónica*. Eudeba, Editorial Universitaria de Buenos Aires y Robert Morgan, Buenos Aires.

(2003) *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*. Traducción de María Luz Rodríguez Olivares, Akal, Buenos Aires. *Art into ideas. Essays on*

Conceptual Art, (Cambridge University Press, 1996).

Nicholl, Charles

(2001) *Rimbaud en África*, Anagrama, Barcelona.

Palomino, Héctor

(2005) “*Los cambios en el mundo del trabajo y los dilemas sindicales*”,
Suriano, Juan, (director Tomo X) *Dictadura y Democracia: 1976-2001*, Nueva
Historia Argentina, Tomo X, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, pp. 377-
442.

Paz, Octavio

(2003) *Apariencia Desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Alianza Editorial,
Madrid.

(1987) *Los privilegios de la vista*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

Peirce, Charles Sanders

(1987) *Obra Lógico Semiótica*, Madrid, Taurus.

Pichon-Rivière, Enrique

(1972) “*El proceso creador*”, en *Del psicoanálisis a la psicología social* (III).
Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.

Ramírez, Juan Antonio

(2000) *DUCHAMP El amor y la muerte, incluso*. Ediciones Siruela, Madrid.

Rasch, W.

(1986) *Die literarische Decadence um 1900*, München, C.H. Besk.

Rocca, Cristina

(1991) *Hacia una teoría del dibujo. El caso venezolano (1970-1986)*, Mérida,
Coed. Universidad de los Andes y otros.

Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke y Honnef

(2005) *Arte del siglo XX. Pintura-Escultura-Nuevos Medios-Fotografía*, Volumen II, Editorial Taschen, Barcelona, Traducción del inglés Ramón Monton & Lara, (Benedikt Taschen Verlag GMBH, 1999).

Ruiz Loyola, Benjamín

(2002) “*Las armas químicas*”, en “*¿Cómo ves?*”, revista de divulgación de la ciencia, Facultad de Ciencias Químicas, UNAM (Universidad Autónoma de México), año 4, N.º 38, enero.

Stachelhaus, Heiner

(1989) *Joseph Beuys*. Wilhem Heyne Verlag, München.

Schwarz, Arthur

(2000) *The complet work of Marcel Duchamp*, Revised and expandend paper edititon, Delano Greenidge Edition, New York.

Trías, Eugenio

(1988) *Lo bello y lo siniestro*. Editorial Ariel, Barcelona.

Trotsky, León

(2005) *Cómo hicimos la revolución rusa*, Ediciones CEIP, Centro de Estudios, Investigaciones y Publicaciones “León Trotsky”, Buenos Aires.

Valverde, Sergio

(2002) “*Poesía y filosofía: la lectura social de Baudelaire en Walter Benjamin*”, Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica.

Vattimo, Giani

(1985) *La fine della modernità*, Garzanti, Milano. Traducción de A. L. Bixio, *El fin de la modernidad* (Barcelona, gedisa, 1990).

Verlichak, Victoria

(2005) *En la palma de la mano. Artistas de los 80*. Ediciones, Alon, Buenos Aires.

Vernant, Jean Pierre y Vidal-Naquet, Pierre

(2001) *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* (Volumen 1), Éditions La Découverte & Syros, París. (Traducción castellana de Mauro Armiño. *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, Volumen 1, Editorial Paidós Ibérica, Barcelona, 2002)

Verpohl, Franz Joachim

(1984): *Joseph Beuys. Das Capital Raum 1970-1977. Strategien zur Reaktivierung ser Sinne*, Fischer Taschenbuchverlag, Frankfurt am Main. (Traducción castellana propia, *El Espacio Capital 1970-1977. Estrategias para la reactivación del sentido, inédito*).

Verón, Eliseo

(1993) *La semiosis social*, Traducción castellana de E. Lloveras, Barcelona, Gedisa.

Williams, Raymond

(1994) *Sociología de la cultura*. Paidós. Buenos Aires. (*Culture*, Williams Collins Sona & Co. Ltd., Fontana, 1981).

White, Hayden

(1985) "*The fictions of Factual Representation*", en *H. White, Tropics of Discourse, Essays in Cultural Criticism*, The John Hopkins University Press, Baltimore & London]. Traducción Elena Tardorato de Faliere y Nora Bouvet. *Las ficciones de la Representación Fáctica*. Cuadernos de Historia y Crítica. Trama 5, (Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 1998)

Wittgenstein, Ludwig

(1986) *Diario filosófico (1914-1916)*, Traducción de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera, Editorial Planeta-De Agostini, Barcelona. *Notebooks*, (Basil Blackwell, Oxford, 1961 y 1979).

(1988) *Investigaciones Filosóficas*. Traducción castellana de Alfonso García Suárez y Ulises Moulines. Instituto de Investigaciones Filosóficas. Universidad Nacional Autónoma de México, Editorial Crítica, Grupo Editorial Grijalbo, Barcelona. *Philosophische Untersuchungen*, (Basil Blackwell, Londres, 1958).

(1989) *Tractatus-Logico-Philosophicus*, traducción de Jacobo Muñoz, Madrid.

Žižek, Slavoj

(2004) *A propósito de Lenin. Política y subjetividad en el capitalismo tardío*, Atuel, Parusía, Prólogo y traducción: Sebastián Waingarten *Dreizehn Versuche über Lenin* (2003).

15.3. Índice de Imágenes

Imagen **1**: Barbara Kruger, *Sin título*, 1994-1995. Instalación espacial con serigrafías fotográficas sobre papel; diversos formatos. Colonia; Museum Ludwig, Colección Ludwig.

Imagen **2**: *Una y tres sillas*, Joseph Kosuth.

Imagen **3**: *Una y tres sillas*, Joseph Kosuth (1965). Museo de Arte Moderno, Nueva York.

Imagen **4**: *Arena de la Marca*, Anselm Kiefer, (1982). Arena y pintura al óleo sobre papel, 330 x 560 cm. Amsterdam, Stederlik Museum.

Imagen **5**: *L'Héroïne*, Julian Schnabel, (1987). Yeso sobre encerado, 259 x 457 cm. Alemania, colección privada.

Imagen **6**: *Sin título No. 1*, Haim Steinbach, (1987). Bastones, juegos de chimenea Colección privada.

Imagen **7**: *Pantera rosa*, Jeff Koons, (1988).

Imagen **8**: *Tucumán Arde*, (Graciela Carnevale), (1968). Instalación. Tucumán Arde.1968.

Imagen **9**: Archivo *Tucumán Arde* (1968). Vista instalación.

Imagen **10**: Dan Graham.

Imagen **11**: *Pure Freude*, Imi Knoebel, (2003).

Imagen **12**: *El Sr. Lafuente*, Remo Bianchedi (2003-2004). Óleo s/ tela, Córdoba.

Imagen **13**: *Fuente*, Marcel Duchamp, (1917). *Ready-made*, New York.

Imagen **14**: *El Gran Vidrio, La novia puesta al desnudo por sus solteros, incluso*. Duchamp, (1915-1923).

Imagen **15**: *Nostalgia sobre Marcel D.*, Bianchedi, (1988). Dibujo, tinta, collage. Buenos Aires.

Imagen **16**: *Étan Donnés: 1º. La chute d'eau 2º. Le gaz d'éclairage*, Duchamp (1946-1966). "Aproximación desmontable", Nueva York.

Imagen **17**: *Schöne Augen (Lindos ojos)*, Bianchedi (1988). Técnica mixta: Dibujo, acuarela, collage sobre *hardboard*.

Imagen **18** : *La marié mise à un par ses célibataires, Même, (Notas de la Caja Verde)*, Duchamp (1934).

Imagen **19**: *El Sr. Lafuente y sus solteras*, Bianchedi, (2005). Ediciones 0351, Córdoba.

Imagen **20**: *Sin título N° 1*, Bianchedi (1965). Dibujo sobre papel.

Imagen **21**: *Papeles del destierro*, Bianchedi. Dibujo a tinta sobre papel.

Imagen **22**: *Romper el lienzo (exilio)* Bianchedi, (1975/76). Lápiz y tinta sobre papel.

Imagen **23**: *Sin título N° 2*, Bianchedi, (1975/76).

Imágenes **24** y **25**: *El bar*, Bianchedi (1980). Témpera sobre cartón y barniz.

Imágenes **26**, **27** y **28**: *Constelaciones*, Bianchedi (1990). Papeles de colores, tapas, lavandina.

Imagen **29**: *El Sr. Lafuente y Constelaciones*, montaje exposición Centro Cultural España- Córdoba (2004).

Imagen **30**: *Un fantasma recorre Europa*, Bianchedi (2003).

Imagen **31**: *Desocupación*, Bianchedi (2003).

Imagen **32**: *Sin título N° 3*, Bianchedi (sin año). Óleo sobre tabla.

Imagen **33**: *Der Zug kommt um 1 Uhr an, (El tren llega a la una)*, (Bianchedi, 2003). Óleo sobre tabla.

Imagen **34**: *Kristallnacht (La noche de los cristales)* Bianchedi (2003). Óleo sobre tabla.

Imagen **35**: *El Castillo Immendorf*, Bianchedi, (2003). Óleo sobre tabla.

Imagen **36**: *Entartete Kunst (Arte degenerado)*, Bianchedi (2005). Óleo sobre tabla.

Imagen **37**: *Sin título N° 4 (Immendorf)*, Bianchedi (2004) Óleo sobre tabla.

Imagen **38**: *Sin título N° 5, (Aquello de lo que soy excedido)*, Bianchedi, (2004). Óleo sobre tabla.

Imagen **39**: *Sin título N° 6 (detalle)*, Bianchedi (2004). Óleo sobre tabla.

Imagen **40**: *Sin título N° 7, (Acecha la muerte)*, Bianchedi (2005). Óleo sobre tabla.

Imagen **41**: *Sin título N° 8 (El FUEGO, La ley del amor)*, Bianchedi, (2005). Óleo sobre tabla.

Imagen **42**: *Sin título N° 9*, Bianchedi (2004).

Imagen **43**: *Sin título Hojas N° 1*, Bianchedi (2004).

Imagen **44**: *Hojas N° 2*, Bianchedi, (2003).

Imagen **45:** *Hojas N° 3 (PINTURA, NO ENTRAR)*, Bianchedi, (2003). Óleo sobre tabla.

Imagen **46:** *Hojas N° 4*, Bianchedi (2004). Óleo sobre tabla.

Imagen **47:** Vista general de tres obras *Hojas*, Bianchedi, (2004). Óleo sobre tabla.

Imagen **48:** *Sonia en Moscú*, Bianchedi, (2004). Óleo sobre tabla.

Imagen **49:** *Los Cuervos*, Bianchedi (2004). Óleo sobre tabla.

Imagen **50:** *Muchacha bordando un Pollock*, Bianchedi (2004). Óleo sobre tabla.

Imagen **51:** *Frustrado retrato de A.R.* Bianchedi, (2003). Óleo sobre tabla.

Imagen **52:** *La conciencia de Zeno*. De Ítalo Svevo. Bianchedi, (2003).

Imagen **53:** *Y el asno vio al Ángel*, de Nick Cave. Bianchedi (2003).

Imagen **54:** *Diarios Secretos, Ludwig Wittgenstein*, Bianchedi (2000). Óleo sobre tabla.

Imagen **55:** *La imagen es lo primero que hay que romper*, Bianchedi (2003). Óleo sobre tabla.

Imagen **56:** *Manifiesto. Una vida norma*, Bianchedi, (2003). Collage sobre tabla.

Imagen **57:** *Evítese un problema* Bianchedi, (2003). Óleo sobre tabla.

Imágenes **55, 56 y 57:** Vista general del montaje de exposición *El Sr. Lafuente y sus solteras*, Bianchedi, (2005). Centro Cultural España-Córdoba.

Imagen **58:** *Había una vez...* Bianchedi, (2003). Óleo sobre madera, medida aproximada 29 x 21 cm.

Imagen **59**: *Fuente* Marcel Duchamp (1917). New York. *Ready-made*. Fotografía de Alfred Stieglitz.

Imagen **60**: Cuatro tomas de *Fuente*. Urinario de porcelana rotado, perdido, firmado por *R. Mutt* (1917).

Imagen **61**: *Detalle a*, (1950). Colección privada. 30.4 x 38.2 x 45,9 cm.

Imagen **62**: *Fuente* colgada, exhibida en *Sydney Manis Gallery* (1953).

Imagen **63**: *El Sr. Lafuente*, con marco dorado. Bianchedi.

Imagen **64** : *Pliant...de voyage*, Duchamp, (1916). *Ready-made* con una funda de una máquina de escribir.

Imagen **65**: *Fuente* colgada sobre un autorretrato transparente de Duchamp como “soltero”.

Imagen **66**: *Rose Sélavy*, Personaje de Duchamp, travestido como mujer. (1920-21). Foto de Man Ray

Imagen **67**: *L.H.O.O.Q. (Ella tiene el culo caliente)* Duchamp, (1919). *Ready –made*.

Imagen **68**: *Habitación del mirón*, exterior a la puerta, notas de la *Caja Verde*.

Imagen **69**: *Cámara del desnudo* y los 69 ladrillos del boquete en la *Habitación de los ladrillos*.

Imagen **70**: *Cámara del desnudo*, boquete en *Habitación de los ladrillos*. Vista desde atrás, pantalla, caja del paisaje y de la cascada.

Imagen **71**: Parte posterior de la caja de galletitas, donde un motor eléctrico hace girar un disco perforado con tubo fluorescente que simula una cascada de agua.

Imagen **72**: Maniquí yacente en la cámara. *Décima operación*.

Imagen **73**: Maniquí sin cabeza y descripciones.

Imagen **74**: Complejo sistema de iluminación, *desnudo* de luz blanca y rosada, ambiental y dirigida hacia la vagina.

Imagen **75**: *Detalles seleccionados: Después de Rodin*. Duchamp, (enero 1968).

Imagen **76**: *Detalles seleccionados: Después de Courbet*. Duchamp, (marzo, 1968).

Imagen **77**: *Detalles seleccionados: Después de Ingres I*. Duchamp, (enero 1968).

Imagen **78**: *El origen del mundo*, Courbet, (París, 1866).

Imagen **79**: *De Humani corporis fabrica Libri Septem*, Vesalio, (Basilea 1543).

Imagen **80** : *Feuille de vigne femelle*, Duchamp, (1950). Escultura de yeso galvanizado, impresión de un pubis y nalgas impresas.

Imagen **81** : Fotografía de *Feuille de vigne femelle*, invertida tridimensionalmente, sirvió de portada a *Le surréalisme, même* (1956).

Imagen **82**: *Stéréoscopie à la main*, (*Estereoscopía a mano*), Duchamp, (1918-1919). *Ready-made*.

Imagen **83**: *Pharmacie*, Duchamp, (1914). *Ready –made*.

Imagen **84**: *Nostalgia sobre Marcel D.*, Bianchedi, (1988). Detalle.

Imagen **85**: *Paysage fautif*, (*Paisaje culpable*), Duchamp, (1946). Semen sobre terciopelo negro. New York.

Imagen **86**: *Nostalgia sobre Marcel D*. Detalle. Bianchedi, (2004). Lápiz.

Imagen **87**: *Torture Morte* (Tortura muerta), Duchamp, (1959). Relieve.

Imagen **88**: *Sculpture morte*, (Escultura muerta), Duchamp, (1959). Composición de vegetales de mazapán con moscas.

Imagen **89**: Gráfico realizado por Bianchedi sobre los elementos del *Gran Vidrio*, adosando sus nombres a un grabado de Duchamp (1965) con los elementos definitivos de ambos sistemas. Bianchedi (2009).

Imagen **90**: *Desnudo bajando por la escalera No. 1*. Duchamp. (Diciembre 1911).

Imagen **91**: *Desnudo bajando por la escalera No. 2*. Duchamp. (Diciembre 1912).

Imagen **92**: *Virgen No. 2*, Duchamp, (julio 1912). Lápiz y acuarela, 40 cm. X 25,7 cm.

Imagen **93**: El paisaje de Virgen a Novia, Duchamp, (julio-/agosto 1912). Óleo sobre tela, 59,4 cm. X 54 cm.

Imagen **94**: *La Novia puesta al desnudo por sus Solteros*, Duchamp, (julio 1912). Lápiz y aguada, 23,8 x 32,1 cm.

Imagen **95**: *La Novia puesta al desnudo por sus Solteros*, Duchamp, (julio 1912). Lápiz y aguada, 23,8 x 32,1 cm.

Imagen **96**: *La Novia, Nota de la Caja Verde*, Duchamp, (julio 1913). 30,5 x 20,5 cm.

Imagen **97**: Esquema que elabora Ramírez superponiendo la nota anterior al esquema de la *Novia*.

Imagen **98**: *Estudio para el grabado La Novia*, Duchamp (Verano 1965). Partes constitutivas del motor de la *Novia*: *colgado Hembra*, *magneto-deseo*, *árbol-tipo*, *avispa-sexo*, *veleta* y *aguja*.

Imagen **99**: *Avispa o cilindro-sexo*, Duchamp, (1913). Manuscrito en lapicera azul,

26,7 x 20 cm.

Imagen **100**: *Dados: 1. Gran Vidrio, 2. Vara*, (2006). Dibujos de M. Martins y R. Freitas.

Imagen **101**: *Estudio acuarelado para la prueba de aguafuerte-aguatinta de la Inscripción de arriba*, Duchamp, (verano 1965).

Imagen **102**: Uno de los tres *Pistones de aire*, al interior de *la Vía Láctea*, Duchamp, (1914).

Imagen **103**: *El Gran Vidrio completado* Duchamp, (1965) Grabado.

Imagen **104**: Detalle de la mitad inferior del *Gran Vidrio completado* (*El mecanismo de los solteros*), Duchamp, (1965). Grabado.

Imagen **105**: Esquema de funcionamiento de la *maquina solipsista* de los *solteros*: *cascada de agua, trineo y rueda de la cascada o salto de agua, corbata, molinillo de chocolate, aspas de las tijeras*.

Imagen **106**: *Trineo y rueda de molino de agua*, movida por la cascada invisible, Duchamp.

Imagen **107**: *El trineo conteniendo un molino de agua en metales vecinos*, Duchamp (1913-1915).

Imagen **108**: Este esquema de la *Caja Verde* muestra la *grapa* enganchada a una cadena sin fin (invisible) que desliza el *trineo* hacia delante (Ramírez, *ibid.*).

Imagen **109**: *El Molinillo de Chocolate N° 1* Duchamp, (1913), Neuilly. Óleo sobre tela, 65 cm. X 63,5 cm.

Imagen **110**: *El Molinillo de Chocolate N° 2* Duchamp, (1914). Alambres y láminas de plomo sobre cristal y pintura, 62 cm. X 65 cm.

Imagen **111**: *Cementerio de uniformes y libreas No. 1*. Duchamp (1913) *Moldes málicos* unidos por el *Punto del sexo*, unidos a un corazón metálico central.

Imagen **112**: *Nueve moldes málicos, con tubos capilares*, Duchamp, (1914-1915).

Imagen **113**: Diagrama del *aparato conjuntivo: moldes málicos, tubos capilares, tamices, tobogán, salpicaduras, testigos oculistas*.

Imagen **114**: *Red de zurcidos*, Duchamp, (1914). Pintura y collage.

Imagen **115**: *Tamices (Sieves, or Parasols)* Duchamp (1914). Bosquejo.

Imagen **116**: Estudio de acuarela para la segunda prueba de aguafuerte de *Los tamices*, Duchamp, (1965).

Imagen **117**: *Élevage de Poussière* (1920), foto de Man Ray del *Gran Vidrio* con polvo acumulado, antes de que se limpiara la superficie de los tamices.

Imagen **118**: *Estudio lavado para el segundo estado de aguafuerte- aguatinta, Los Testigos oculistas* (1965) y la lupa.

Imagen **119**: *El combate de boxeo*, Duchamp (1913). *Nota de la Caja Verde*.

Imagen **120**: *Judith con la cabeza de Holofernes*, Klimt (1901). Belvedere, Viena.

Imagen **121**: *Las edades de la mujer*, Gustav Klimt (1905). Óleo sobre tela

Imagen **122**: *El beso*, Gustav Klimt (1907-1908). Óleo sobre lienzo.

Imagen **123**: *La Filosofía*, Gustav Klimt (1900-1907). Óleo sobre lienzo.

Imagen **124**: *La Medicina*, Gustav Klimt (1900-1907). Óleo sobre lienzo.

Imagen **125**: *La Música II*, Gustav Klimt, (1898) Óleo sobre lienzo.

Imagen **126**: *Schubert al Piano Gustav Klimt*, (1899) Óleo sobre lienzo.

Imagen **127**: Foto de público esperando para visitar la muestra *Entartete Kunst* en Munich, 1937.

Imagen **128**: Autorretrato de Arthur Rimbaud, en su estadía en Harar, Etiopía. Fechado entre 1880-1890.

Imagen **129**: Arthur Rimbaud con 16 años de edad, *circa* 1870, París.

Imagen **130**: Portada del libro de Charles Nicholl (2001) *Rimbaud en África*, Anagrama, Barcelona.

Imagen **131**: *Diarios Secretos*, Ludwig Wittgenstein (1998). Edición de Wilhelm Baum, Alianza Editorial.

Imagen **132**: *Asalto bajo ataque de gases*, Otto Dix (1924).

Imagen **133**: *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* [Cómo se explican las pinturas a una liebre muerta], Joseph Beuys (1965), Galerie Schmela, Düsseldorf.

Imagen **134 y 135**: *Honigspumpe am Arbeitsplatz* (Bomba de miel en la Plaza del Trabajo) Beuys (1977), instalación-acción. Documenta 6, Kassel.

Imagen **136**: *Sin título*, serie *Los inocentes* (detalle) Bianchedi, (2000). Tinta sobre papel, 1 m x 1, 67 m aproximados.

Imagen **137**: *Sin título*, serie *Los inocentes* Bianchedi, (2000). Tinta sobre papel, 1 m x 1, 67 m aproximados.

Imagen **138**: Música en la calle durante el encuentro “*Arte en La Cumbre 2002*”, Fundación Nautilus y Sonoridad Amarilla, La Cumbre. Córdoba.

15.3. Índice general

I. Introducción

1.1. El plan de esta Tesis.	7
Una breve biografía del artista. Remo Bianchedi en las artes visuales de Argentina a finales del siglo XX.....	9

II. Intertextualidad, dialogismo y alegoría

2.1. Intertextualidad y dialogismo: elementos para un análisis semiótico de la obra de arte	
2.1.1. La perspectiva semiótica de Bajtín. <i>Signo ideológico, género, enunciado</i>	16
2.1.2. Intertextualidad y modelos de la receptor.....	18
2.1.3. Cronotopías y desplazamientos intextuales.....	20
2.1.4. Autor-receptor <i>modélico y empírico</i>	21
2.1.4.1. <i>Autor modelo-autor empírico y lector modelo-lector empírico</i>	24
2.1.4.2. Institucionalización del <i>ritual</i> de las circunstancias de enunciación y su relación con el circuito textual.....	26

3. Neobarroco y estrategias alegóricas contemporáneas

3.1. Introducción.	30
3.2. Sobre el neobarroco.....	32
3.3. <i>Neobarroco</i> e historicidad de la categoría de alegoría.	34
3.4. Estrategias alegóricas contemporáneas	42
3.4.1. <i>Territorio actual de las estrategias alegóricas</i>	43
3.4.2. Clasificación aproximativa de las nuevas estrategias alegóricas	45

III. Intertextualidad y transtextualidad en la obra de Remo Bianchedi

4.1. Análisis textual: <i>El Señor Lafuente y sus solteras</i> . Descripción general de la obra.....	59
4.1.2. La obra de Remo Bianchedi, un signo	
4.1.3. Algunos interrogantes sobre intertextualidad/ transtextualidad.....	61
4.1.4. Algunos interrogantes sobre las <i>solteras</i> de Bianchedi, como alegorías contemporáneas	65

4.2 Bianchedi-Duchamp y la partida de ajedrez imaginaria I	71
4.2.1. Intertextualidad de las obras de Duchamp: <i>Étant Donnés</i> , <i>Fuente</i> y <i>El Gran Vidrio</i> en la obra de Bianchedi: <i>Nostalgia sobre Marcel D</i> , <i>El Sr. Lafuente y sus solteras</i>	75
4.2.2. Relación intertextual Bianchedi-Duchamp. <i>El Gran Vidrio</i> como modelo topográfico de la investigación. Estrategias alegóricas empleadas	79
4.2.3. <i>Transtextualidad</i> de las obras de Duchamp <i>Étant Donnés</i> , <i>Fuente</i> y <i>El Gran Vidrio</i> en la obra de Bianchedi <i>Nostalgia sobre Marcel D</i> , <i>El Sr. Lafuente y sus solteras</i> . Estrategias alegóricas empleadas.....	85
4.2.4. Diseño de la investigación en base a la topografía del <i>Gran Vidrio</i> . Primera clasificación de la totalidad de <i>solteras</i> , intertextualidad y tipos de alegorías.....	88
4.2.5. Diseño de la investigación en base a la topografía del <i>Gran Vidrio</i> . Segunda Clasificación del resto de <i>solteras</i> según <i>la formas de apropiación y las posibles funciones: 1) Narrativa y 2) Argumentativa</i>	109
 IV. Bianchedi-Duchamp y la partida de ajedrez imaginaria 2	111
5. Soltera protagonista o Novia sustituta. El Sr. Lafuente de Remo Bianchedi y Fuente de Marcel Duchamp	112
5.1. Descripción de la obra <i>El Sr. La Fuente</i> de Remo Bianchedi. Análisis del enunciado, su superficie signifiicante y sus contenidos	113
5.2. Bebiendo de la <i>Fuente</i> : <i>Sr. Mutt</i> y <i>El Sr. Lafuente</i> . Descripción de <i>Fuente</i> de M. Duchamp: Análisis del enunciado, sus superficies significantes y sus contenidos.....	118
5.3. Temporalidad del enunciado y de la enunciación: diacronías, sincronías, cronotopías. Paradojas históricas de la relación entre vanguardia e institución-arte.....	125
5.4. Dos acepciones acerca de la <i>muerte del autor</i> . Intertextualidad, polivocidad y sociolingüística. Muerte o retiro del autor en las artes visuales contemporáneas.....	129
5.5. Intertextualidad, transtextualidad y alegoría de la obra <i>Fuente</i> , de M. Duchamp referida en la obra <i>El Sr. Lafuente</i> de R. Bianchedi.....	135

6. <i>Nostalgia sobre Marcel D.</i>, de Bianchedi y su intertexto: <i>Étant Donnés</i>, de M. Duchamp	139
6.1. <i>Nostalgia sobre Marcel D.</i> de Bianchedi. Análisis del enunciado. Sus superficies significantes y su contenido.....	140
6.2. Intertexto de <i>Étant Donnés: Detalles seleccionados (Morceaux choisis, Selected Details)</i>	146
6.3. Análisis de <i>Nostalgia sobre Marcel D.</i> de Remo Bianchedi. Isotopías y lectura de contenidos, transtextualidad y algunos aspectos alegóricos.....	149
6.4. Dialogismo. Análisis de contenidos según las circunstancias de enunciación de <i>Étant Donnés</i> de Duchamp y de <i>Nostalgia sobre Marcel D.</i> de Bianchedi.....	157
6.5. Inter/ transtextualidad y alegoría de <i>Étant Donnés</i> de Duchamp en <i>Nostalgia sobre Marcel D.</i> , de Bianchedi.....	161
 IV.7. Controversias de la visualidad en el arte. Predominio de la alegoría a la obra de Duchamp en la obra <i>Schöne Augen (Lindos ojos)</i> de Bianchedi ...	165
7.1. Descripción de la obra <i>Schöne Augen</i> de Bianchedi. Análisis del enunciado, su superficie significativa y sus contenidos.....	166
7.2. El predominio de la alegoría a «la obra de Duchamp» en la obra <i>Schöne Augen, lindos ojos</i> , de Bianchedi.....	173
 IV.8. <i>El Gran Vidrio, La novia puesta al desnudo por sus solteros, incluso de Duchamp y las solteras de Bianchedi</i>	178
8.1. <i>El Gran Vidrio</i> (1915-1923) de Duchamp. <i>La maquinaria del deseo amoroso.</i> El predominio de la idea en la pintura	
8.1.1. Introducción.....	179
8.1.2 <i>El Gran Vidrio</i> : relaciones entre textos lingüísticos e icónicos. Intertexto, metatexto y paratexto. Análisis de sus superficies significantes y contenidos.....	183
8.2. <i>La novia</i> como máquina deseante y deseada. La representación de una representación	
8.2.1. <i>La Novia</i> : sus superficies significantes y sus contenidos. <i>Aparición/es y apariencia/s</i>	189
8.2.2. Isotopías y significaciones posibles de los mecanismos de la <i>Novia</i> como	

dispositivos de subjetivación femenina	192
--	-----

8.3. Deseo y ensoñación. Los mecanismos de los Solteros

8.3.1. Análisis de <i>los solteros</i> , su superficie significativa y su/s contenido/s. Elementos iconográficos constitutivos de <i>la máquina solipsista</i> y <i>el aparato conjuntivo</i>	201
8.3.2. La «máquina solipsista»	202
8.3.2.1. <i>El trineo y la rueda de la cascada de agua</i>	204
8.3.2.2. <i>El molinillo de chocolate</i>	206
8.3.2.3. <i>Las tijeras y el asno de Buridán</i>	209
8.3.3. «Aparato conjuntivo»	210
8.3.3.1. <i>Los moldes málicos, matriz del Eros</i>	211
8.3.3.2. <i>Los tubos capilares</i>	213
8.3.3.3. <i>Los tamices</i>	215
8.3.3.4. <i>Mantequera y ventilador</i>	217
8.3.3.5. <i>El tobogán y otros dispositivos químico-mecánicos</i>	218
8.3.3.6. <i>Los testigos oculistas</i>	219
8.3.3.7. <i>El combate de boxeo</i>	220

9. Estrategias de artísticidad: el predominio de la idea en la pintura

9.1. Duchamp y <i>El Gran Vidrio</i> , de las superficies significantes a los contenidos.....	222
9.2. Intertextualidad, alegoría y dialogismo de “El proceso creativo” y <i>El Gran Vidrio</i> de Duchamp, en <i>El Sr. La fuente y sus solteras</i> de Bianchedi.....	228
9.3. Duchamp, “El proceso creativo” y <i>El Gran Vidrio</i> como modelo topográfico de la investigación del <i>Sr. Lafuente y sus solteras</i> , de Bianchedi.....	234

V. Análisis de las solteras de Bianchedi en su doble dimensión: intertextual y alegórica

V.a. Series pictóricas con función narrativa.....	240
---	-----

10. Las obras de Klimt en la serie *Castillo Immendorf, 1945*, de Bianchedi (1993-2005).....

10.1. Introducción. La situación socio-política circa 1945.....	242
---	-----

10.1.2. Inter/transtexualidad de la obra de Klimt en la Serie <i>Castillo Immendorf, 1945</i> de Bianchedi	
10.1.2.1. Serie <i>Castillo Immendorf, 1945</i> (Bianchedi, 1993-2005). Su superficies significantes y sus contenidos.....	243
10.1.2.2. Géneros híbridos, pintura y sexualidad.....	250
10.1.2.3. <i>Castillo Immendorf</i> y las huellas del incendio en la obra de Bianchedi.....	252
10.2. Gustav Klimt y el Castillo Immendorf, 1945.....	253
10.2.1. Las pinturas de Klimt incineradas, ambivalencia y <i>sentido trágico</i>	255
10.3. <i>Entartete Kunst (Arte degenerado)</i> . Saqueo y destrucción.....	258
10.4. Inter/transtextualidad difusa y alegoría de la obra pictórica de Klimt en la serie <i>Castillo Immendorf, 1945</i> , de Bianchedi.....	264

V. Análisis de las *solteras* de Bianchedi en su doble dimensión intertextual y alegórica

V.b. Series pictóricas con funciones argumentativas.....268

11. El exilio de Rimbaud en la pintura <i>Frustrado retrato de Arthur R.</i> de Bianchedi. <i>La sombra de una sombra</i>	269
11.1. Descripción de la pintura <i>Frustrado retrato de Arthur R.</i> , de Bianchedi (2003). Análisis del enunciado, su superficie significativa y sus contenidos.....	270
11.1.1 Descripción del autorretrato fotográfico de Rimbaud. Sus superficies significantes y sus contenidos.....	274
11.1.2. Discursos de producción-reconocimiento. Transtextualidad del autorretrato de Rimbaud referido en la pintura de Bianchedi. Sus respectivas <i>circunstancias de enunciación</i>	281
11.1.3. Análisis de los paratextos y metatextos de la obra poética del autorretrato de Rimbaud referida en la obra escrita de Bianchedi. Sus respectivas <i>circunstancias de enunciación</i>	282
11.1.4. Rimbaud, un puñado de versos antes del exilio final.....	284
11.1.5. Inter/transtextualidad directa y difusa del autorretrato fotográfico y de la obra poética de Rimbaud en la pintura y los escritos de Bianchedi.....	285
11.2. <i>La alquimia del verbo</i> y la ruptura logocéntrica del lenguaje. Cadena dialógica Rimbaud-Duchamp-Bianchedi.....	286

12. Obra autobiográfica y filosófica de Wittgenstein en la obra plástica y escrita de Bianchedi. <i>Diarios Secretos, proposiciones y juegos del lenguaje</i>	292
12.1 Descripción de la pintura <i>Diarios Secretos, Ludwig Wittgenstein</i> , de Bianchedi (2000). Análisis de su superficie y sus contenidos	293
12.2.1. Dispositivo texto-libro. Descripción de <i>Diarios secretos</i> de Ludwig Wittgenstein (1914-1916). Sus superficies significantes y sus contenidos	297
12.2.2. Wilhelm Baum: una investigación para recuperar los <i>Diarios secretos</i> de Ludwig Wittgenstein	301
12.2.3. Transtextualidad directa de los <i>Diarios secretos</i> de Wittgenstein (1914-1916) en la pintura homónima de Bianchedi. Problemas sobre la iconicidad del lenguaje	305
12.2.4. Transtextualidad difusa de la filosofía de Wittgenstein en los textos escritos de Bianchedi	311
12.3. <i>Transtextualidad directa y difusa</i> de la obra biográfica y filosófica de Wittgenstein en la obra pictórica y literaria de Bianchedi	318
 13.El «concepto de arte ampliado» y de «escultura social» de Joseph Beuys en la obra de Remo Bianchedi	322
13.1. Intertextualidad en la obra <i>Había una vez...</i> de Bianchedi, de la acción <i>Cómo se explican las pinturas a una liebre muerta</i>, de Joseph Beuys	
13.1.1. Descripción de la obra <i>Había una vez...</i> , de Remo Bianchedi. Análisis del enunciado, su superficie signifiicante y sus contenidos	323
13.1.2. Descripción de la obra <i>Cómo se explican las pinturas a una liebre muerta</i> , de Joseph Beuys. Análisis del enunciado, su superficie signifiicante y sus contenidos	326
13.1.3. El arte de acción. Joseph Beuys, el «concepto de arte ampliado» y de «escultura social»	330
13.1.4. Intertextualidad, dialogismo y alegoría en la obra <i>Había una vez...</i> de Bianchedi, de la acción <i>Cómo se explican las pinturas a una liebre muerta</i> , de Joseph Beuys	335
13.2. Remo Bianchedi y la Fundación <i>Nautilus</i>: Transtextualidad difusa y reappropriación del «concepto de arte ampliado» y de «escultura social» de Joseph Beuys	

13.2.1. Introducción.....	337
13.2.2. <i>Formación Nautilus</i> en el campo artístico local y nacional. Circuitos internacionales.....	338
13.2.3. Remo Bianchedi y Joseph Beuys: una actualización del « <i>concepto de arte ampliado</i> » y « <i>escultura social</i> ».....	340
13.2.4. <i>Poéticas y políticas</i> . Acciones artísticas como estrategias políticas: <i>Los inocentes</i> y el valor agregado del arte.....	342
13.2.5. <i>Estrategias de subversión y producción de ciudadanía</i>	346
13.2.6. <i>Fundación Nautilus</i> : cómo reapropiarse de categorías neovanguardistas en la tardomodernidad periférica.....	348
13.3. Inter/transtextualidad directa, difusa y alegoría de la obra de Joseph Beuys en la obra de Bianchedi.....	353

VI. Conclusiones

14. Diversos niveles de análisis discursivo, transtextual, alegórico y dialógico.....	357
14.1. <i>Intertextualidad-transtextualidad directa y/o difusa</i>	357
14.2. Estrategias y procedimientos alegóricos en la poética de Bianchedi.....	365
14.2.1. Estrategias de yuxtaposición (por intersección o condensación).....	367
14.2.2. Estrategias alegóricas de desplazamiento (por metonimia).....	370
14.3. Sobre las características de los procedimientos poéticos de Bianchedi en el visible artístico de época.....	373
14.4. Nodos dialógicos y reconstrucción no lineal de la historia del pasado reciente del subsistema artístico.....	379

VII. 15. Bibliografía

15.1. Bibliografía objeto.....	384
15.2. Bibliografía instrumento.....	387
15.3 Índice de imágenes.....	400