



INDISCIPLINA

Estética, política y ontología en la revista Documents

Colectiva Materia (coord.)

RACIF EDICIONES

INDiSCIPLiNa

Colectiva Materia [coord.]

Indisciplina : estética política y ontología en la revista *Documents* / Natalia Lorio ... [et al.] ; editado por Noelia Billi ; Paula Fleisner ; Guadalupe Lucero ; prólogo de Natalia Lorio. - 1a ed ilustrada. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : RAGIF Ediciones, 2018.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga
Traducción de: Noelia Billi ... [et al.]
ISBN 978-987-46718-5-1

1. Estética. 2. Antropología. 3. Filosofía Contemporánea. I. Lorio, Natalia II. Billi, Noelia , ed. III. Fleisner, Paula, ed. IV. Lucero, Guadalupe, ed. V. Lorio, Natalia, prolog. VI. Billi, Noelia , trad.
CDD 190

Diseño: Virginia Giannoni

RAGIF Ediciones
Dirección postal:
Paraguay 3745 3º B (1425) CABA
Argentina

Este libro ha sido producido en el marco de los proyectos PRIG 2016-2018 (1984) FFyL – UBA: “La recepción de *Documents* en el pensamiento estético francés e italiano contemporáneo” (directora Guadalupe Lucero) y UBACYT 2018-2019 “Naturaleza no humana y naturaleza en lo humano. Nuevas perspectivas a partir de lecturas críticas del materialismo posthumano” (directora Noelia Billi), y ha sido parcialmente financiado por este último.



Esta edición se realiza bajo la licencia de uso creativo compartido o Creative Commons: “Atribución-compartirIgual 4.0 Internacional”. Está permitida la copia (y la copia de la copia), distribución, exhibición y utilización de la obra bajo las siguientes condiciones: Atribución: se debe mencionar la fuente (título de la obra, autores, editorial, ciudad, año), proporcionando un vínculo a la licencia e indicando si se realizan cambios. Mantener estas condiciones para obras derivadas: solo está autorizado el uso parcial de esta obra para la creación de obras derivadas siempre que estas condiciones de licencia se mantengan para la obra resultante.

INDiSCIPLiNa

Estética, política y ontología en la revista *Documents*

Colectiva Materia (coord.)

Índice

Advertencia	9
Presentación	11
Colectiva Materia	
Prólogo	15
Natalia Lorio	
LECTURAS	
El valor de uso de lo imposible	27
Denis Hollier	
Notas sobre antropomorfismo en <i>Documents</i>	55
Georges Didi-Huberman	
<i>Un chien qui court, une course qui chienne</i> . Variedades animales en <i>Documents</i> (notas provisionales sobre animales)	87
Paula Fleisner	
Carlomagno o las moscas. Una lectura de la discusión entre Carl Einstein y Georges Bataille	113
Federico Vicum	
Espejos, caos y heterocronías. Tres aproximaciones a <i>Documents</i>	133
Hernán Lopez Piñeyro	
Bajo materialismo (¿vegetal?)	149
Noelia Billi	
Ensamble de imágenes y escrituras en la revista <i>Documents</i>	167
Carlos Fisgativa	
El picassismo de <i>Documents</i>	183
Guadalupe Lucero	

Animales, indios, negros y mujeres: El museo etnográfico en <i>Documents</i> Carmín Santos Posca	197
DOCUMENTOS	
Aforismos metódicos Carl Einstein	226
La música cubana Alejo Carpentier	231
El hombre y su interior Michel Leiris	237
Absoluto Carl Einstein	242
Crustáceos Jacques Baron	244
Higiene Michel Leiris	246
Metáfora Michel Leiris	248
Metamorfosis Michel Leiris	249
Ruiseñor Carl Einstein	250
Umbral Marcel Griaule	253
Referencias de las imágenes	255
Bibliografía general	267

Advertencia

Las referencias de las imágenes citadas en los artículos están designadas con un número en el margen interno de la hoja. Se podrá buscar la referencia de la imagen siguiendo su número en la lista que se encuentra al final del libro. Muchas imágenes están reproducidas en los paneles del ensayo visual de Carmín Santos Posca: “Animales, indios, negros y mujeres: el museo etnográfico en *Documents*”. Un mapa de los paneles con los números que designan las imágenes se encuentra antes de la lista de referencias para facilitar su búsqueda.

Presentación



Desde el punto de vista institucional, este libro constituye el resultado del trabajo y las discusiones llevadas adelante en el marco del proyecto UBACYT 2018-2019 “Naturaleza no humana y naturaleza en lo humano. Nuevas perspectivas a partir de lecturas críticas del materialismo posthumano” (directora Noelia Billi) y del Proyecto de Reconocimiento Institucional de equipos de investigación de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires “La recepción de *Documents* en el pensamiento estético francés e italiano contemporáneo” (directora Guadalupe Lucero). Este tema constituye una *deriva inactual* respecto de un trabajo de investigación anterior sobre el situacionismo que habían dirigido Paula Fleisner y Guadalupe Lucero¹. En la genealogía del situacionismo, en el vínculo que las vanguardias de la década del 60 tuvieron con el surrealismo, encontramos el hilo que permitiría tejer una investigación con otra. Sin embargo, al abordar la revista en sí, como objeto, al ponerla en primer plano por sobre sus autores o *sujetos*, nuestra investigación mutó hacia algo diferente. Su materialidad particular, el vínculo con las imágenes, la apuesta por un plan colectivo

1. Cuyos resultados pueden consultarse en P. Fleisner y G. Lucero (coord.), *El situacionismo y sus derivas actuales*, Buenos Aires, Prometeo, 2015.

y heterodoxo que forzara los *corsets* disciplinares para barrer incluso con la etiqueta insuficiente e inadecuada de “surrealismo”, hizo que nuestro trabajo cambiara, a su vez, hacia un intento menos genealógico y más experimental. De este modo, cumpliendo a pesar de todo con la extraña autodisciplina de confinarnos a rendir cuentas con presupuestos ínfimos², nos embarcamos en la deriva documentera que nos llevó a estados de fascinación y de odio, sucesiva o incluso simultáneamente, en relación con lo que habíamos elegido como “objeto de estudio”. Es desde allí que intentamos leer, traducir, sistematizar y escribir pequeñas zonas problemáticas en torno a un objeto que conjugaba de un modo no sintético las artes, la etnografía, la arqueología y el “cualquier otra cosa” (las variedades).

El trabajo colectivo con este material también colectivo y heterogéneo concluyó con otra experiencia de pensar en común que se plasma en la edición de este volumen. A diferencia de las lecturas de la revista *Documents* que supeditan el objeto al nombre propio Bataille, queríamos apostar al borramiento de ese nombre para poner en relieve otros nombres y, especialmente, la posibilidad misma, que presenta la revista, de afirmar proyectos de pensamiento impersonales, anónimos. Unos en los que las imágenes y su materialidad distorsionaran la claridad de la escritura y los nombres. Se trata, además, del primer libro de la Colectiva Materia, un espacio de investigación desde donde buscamos experimentar otros modos de enunciación indisciplinados, como quizás lo fue, en un sentido bien diferente, la revista que aquí nos convoca.

Como docentes, graduados y estudiantes de la carrera de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires y de la Universidad Nacional de las

2. Los Proyectos de Reconocimiento Institucional de Equipos de Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires son modos de acreditación académica que no cuentan con ningún tipo de presupuesto para hacer posible la investigación propiamente dicha. Como si se tratara de los extremos últimos (y por eso irónicos) de la disciplina escolar, la Secretaría de Investigaciones de la mencionada casa de estudios actúa como una escribanía académica que “da fe” de la existencia de un grupo de investigación que se reúne en condiciones precarias e informales en alguna parte del edificio. Ello no obstante, se requieren informes de actividad, y datos civiles y académicos de los integrantes del equipo. Este libro es la respuesta alegre y sarcástica a la escribanía disciplinaria.

Artes nos dedicamos a temas y autores heterogéneos, pero compartimos cierta inquietud: apostar por un cruce problemático, no multidisciplinario sino *indisciplinado*. No es casual que los temas de la forma humana, de la inhumanidad, la animalidad y la vegetalidad aparezcan a lo largo de los artículos como insistencias que hacen resonar en *Documents* aquello que se mofa de la figura humana y del humanismo. Si nuestro problema puede aún llamarse estético es porque la estética no puede seguir siendo pensada dentro del marco que le daba su fundamentación moderna, la subjetividad humana, sino que se extiende hacia modos de sentir y actuar no humanos. Además de los artículos pertenecientes a los integrantes del grupo de investigación, el libro incluye la traducción castellana de dos textos que resultaron fundamentales para el estudio de la revista: el artículo de Denis Hollier que sirvió de prefacio a la edición facsimilar de todos los números de *Documents*, de 1991, y que nos brindó una lectura materialista de la noción misma de documento; y dos apartados del clásico libro de Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe, ou le Gai Savoir visuel selon Georges Bataille*, de 1995, donde se lleva a cabo una interpretación del trabajo de deformación (devenir informe) de la figura humana que la revista propone tanto en sus textos como en las imágenes que reproduce.

El artículo de Paula Fleisner propone un recorrido por el tratamiento de los animales en las distintas secciones a lo largo de los números de la revista. El texto de Federico Vicum piensa la tensión entre los puntos de vista de Bataille y Einstein respecto de la interpretación del arte europeo, a partir de la lectura de un artículo de Ehl incluido en el último número de la revista. Por su parte, Hernán López Piñeyro concibe el proyecto *Documents* como un ensayo visual que busca desjerarquizar la palabra escrita, la linealidad de las narraciones y la unidad espacio-temporal. El trabajo de Noelia Billi se centra en la caracterización del materialismo batailleano y sus derivas en la interpretación de los principios vegetales en el artículo “El lenguaje de las flores”. Carlos Fisgativa vuelve sobre la relación entre imágenes y texto en artículos de Einstein, Bataille y Leiris para dar cuenta del tipo de montaje dinámico que la revista propone y que la aleja del discurso estético clásico. Finalmente, Guadalupe Lucero se aboca a pensar el particular lugar otorgado a Picasso dentro de la revista para dar cuenta de la influencia mutua entre el pintor y la publicación.

El ensayo visual que aquí ofrecemos, que incluye imágenes reproducidas originariamente en la revista y sus continuidades y derivas posibles, estuvo a cargo de Carmín Santos Posca.

El conjunto de textos es acompañado por la traducción de algunos artículos y entradas del *Diccionario crítico* no disponibles o de difícil acceso en habla castellana: “El hombre y su interior”, “Higiene”, “Metamorfosis” y “Metáfora” de Michel Leiris; “Aforismos metódicos”, “Absoluto” y “Rui-señor” de Carl Einstein; “La música cubana” de Alejo Carpentier; “Crustáceos” de Jacques Baron y “Umbral” de Marcel Griaule.

Quisiéramos agradecer especialmente a Denis Hollier y Georges Didi-Huberman, que aceptaron generosamente la publicación de las traducciones de sus textos. A Candela Potente por acercarnos bibliotecas lejanas. A Virginia Giannoni por la fantasía del diseño. Y al equipo de RAGIF Ediciones por su hospitalidad.

Colectiva Materia, septiembre de 2018

Prólogo

Documentos de polvo y fuego

Natalia Lorio



Una atmósfera de combate se percibe en el aire, se deja percibir aún el humo de las batallas y el tufo de los cuerpos lacerados en la guerra. Algunos rostros despedazados son cubiertos con máscaras, prótesis estéticas que se superponen a la desfiguración. La mutilación de miembros no es corregida sino enmascarada con un rostro aceptable. Esta atmósfera sigue presente, se extiende a otros terrenos y algo del orden de lo sensible interrumpe cualquier idea romántica, idealizada y aceptable del siglo XX. La experimentación de las vanguardias artísticas, la sospecha de la política y la adscripción a la política revolucionaria, la búsqueda de una experiencia vertiginosa de lo común, la exploración de nuevos lenguajes y formas de enunciación está en la atmósfera y *Documents* es fruto de ella. *Documents* vio la luz en 1929 y se apagó como revista en 1930 (pues muchas de las intuiciones allí presentes siguieron estimulando la experiencia de cruce entre saberes de algunos de los autores que con mayor o menor implicación allí participaron). Dos años de jaquear el disciplinamiento de los saberes y la domesticación de lo sensible, dos años de documentar una explosión.

La indisciplina que se hace presente en esta provocadora revista vincula a Georges Bataille, Michel Leiris, Carl Einstein, Georges Henri Rivière, Marcel Griaule, entre otros. Reunió hombres de las artes, de las ciencias humanas, de las letras, algunos surrealistas desencantados, “etnólogos surrealistas”, perversos de los saberes y sus límites y reglas, entusiastas trágicos de las aventuras colectivas. La indisciplina de *Documents* supuso transgredir los tabúes del tacto —como sostiene Didi-Huberman en este mismo libro— en una suerte de plegado en el que el contacto ponía en relación el rostro de la cultura (¿o de las culturas?) a sabiendas que ese rostro no se condice con ninguna idea, con ninguna forma ideal.

Bataille en Documents

Si a los rostros de los mutilados tras la Primer Guerra Mundial se yuxtapuso una máscara que hacía aceptable su visibilidad³ —aunque en ese mismo pliegue imposibilitaba la visibilidad de todo gesto en la supresión del movimiento y la (im)posición de un rostro estático—, en *Documents* encontramos el camino inverso. Se documentan los pliegues de los rostros (que en ocasiones no son humanos) tapados por lo aceptable: se expone la crueldad de las formas, se descompone la idealidad de lo humano, se tuerce lo ideal hacia lo informe en un ejercicio de crueldad jocosa, como dirá Didi-Huberman.

La figura de Georges Bataille es clave en este sentido: si bien *Documents* es en gran parte la prefiguración de la búsqueda que Bataille llevará a cabo durante toda su vida (y en la que puede cifrarse su relación con el pensamiento, las artes y las ciencias), es, a la vez, la puesta en acto de un insumiso⁴ que se desplegó en diferentes sentidos y con diversas compa-

3. Hacemos alusión al trabajo impecable de la escultora Anne Coleman Ladd en el Hospital del Val-de-Grace, y las máscaras que creó para quienes en combate habían sufrido mutilaciones en su cara. Máscaras que, como anuncia un artículo de 1918 “dan la ilusión de un rostro intacto”. Cfr. “Au Val de Grace” aparecido en *Pages de gloire. Lectures Illustrées*, del 5 de mayo de 1918, n° 68, p. 5.

4. Una serie de artículos y entradas del Diccionario crítico aparecidos en *Documents* van en este sentido, principalmente: “Le bas matérialisme et la gnose”, *Documents*, 1930, n° 1; “Le langage des fleurs”, *Documents*, 1929, n° 3; “Figure humaine”, *Documents*, 1929, n° 4; “Matérialisme”, 1929, n° 3 e “Informe”, *Documents*, 1929, n° 7. [En este prólogo

ñas. En “El bajo materialismo y la gnosis”, Bataille confronta con el idealismo, con las realizaciones culturales o humanas acabadas y edificantes, muestra su llaga, su doblez, su oscuridad, lo bajo de su verdad. En el marco de esa batalla que el surrealismo había empezado a dar contra la civilización occidental, *Documents* muestra a su vez la hostilidad al imperio de Breton sobre la actividad surrealista acogiendo en esta publicación a sus disidentes (Michel Leiris, Robert Desnos y Roger Vitrac). Podría decirse que Bataille se empeña por mostrar la luz oscura del laberinto que, si bien las vanguardias supieron ver en el hombre, no cejaron en matizarla luego, volviéndola cálida y no explosiva. La tentativa que nace con *Documents* es la de hacer frente a la limitación de lo sensible, explotar sus sentidos, excavar en lo bajo y exponerlo.

Su fascinación por lo inaceptable insiste en salir del dispositivo humanista y toma curso en las investigaciones que se despliegan en pos de abolir la imagen aceptable, acordada. En la revista se pone en juego un materialismo interpretativo que vuelve imposible las taxonomías, dice Fleisner en este libro, instando a traspasar el umbral antropocéntrico hacia lo inhumano, jugando en esa misma partida a traspasar lo ideal/académico/de las formas nobles hacia los fenómenos brutos, lo monstruoso, excesivo.

Con “El lenguaje de las flores” podemos situar la perspectiva que Bataille opondrá al idealismo (surrealista en principio pero que se puede ampliar al filosófico)⁵: lo inaceptable que lo ruín, lo pútrido y lo bajo encarnan y que llama a Sade (y a Freud, claro). En el texto mencionado, Bataille comienza considerando las relaciones entre los signos inteligibles y los estados del espíritu: la visión de una flor nos toca, viola las taxonomías y revela “una oscura decisión de la naturaleza”. La interpretación *naïf* de la flor estalla en el reconocimiento del elemento inadecuado, que gracias al psicoanálisis puede aflorar y abrir a una crítica emparentada a la de Nietzsche, respecto de los conceptos y las palabras: “las palabras sólo permiten capturar en las

como en todos los capítulos del presente libro se citan los artículos de la revista *Documents* de acuerdo a la edición realizada por Denis Hollier (Paris, Jean-Michel Place, 1991)].

5. Para un mayor acercamiento a la polémica con los surrealistas y las distancias trazadas en *Documents* a partir de nociones como asepsia moral, inconsciente, naturaleza, etc., remitimos a Fran Joostens “Georges Bataille et ‘Le corps contre nature’ dans *Documents*” en Dominique Lecoq, Jean-Luc Lory (comp.), *Écrits d’ailleurs. Georges Bataille et les ethnologues*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l’homme, 1987, pp. 103-109.

cosas los caracteres que determinan una situación relativa [...] pero el aspecto sería el que introduce los valores decisivos de las cosas”⁶.

Bajo la lógica del inconsciente, Bataille señala los múltiples desplazamientos que hacen aceptables los objetos del deseo (del órgano a la persona, de los estambres y pistilos a los pétalos que los rodean). Un hábito del espíritu que le permite ironizar sobre una “pueril Providencia” a la que habría que atribuirle el cuidado de responder a las manías humanas. Lo que consideramos bello de las flores está adecuado a lo que debe ser, al ideal humano. Sin embargo, las flores también se marchitan, se debilitan, se vuelven pútridas y sólo queda de ellas un hedor que acrecentará la basura.

En los desplazamientos puestos en marcha bajo la excusa de hablar del lenguaje de las flores, Bataille encuentra un dispositivo que va a poner en ejercicio en otras instancias, mancillar lo aceptable (o la belleza que no es más que un límite), como un imperativo categórico. A la elevación del espíritu y las grandes ideas de justicia y rectitud inyecta la perturbación, la contaminación de espacios y figuras. Propone enterrar la mirada en la tierra para ver las raíces innobles y tenaces de lo que se eleva en la superficie.

Sin embargo, la aventura colectiva que asumió *Documents* interesa más allá de la figura de Georges Bataille. Interesa por la batalla [*bataille*] que emprendió contra un régimen de visibilidad y de discursos (discursos incipientes que luego decantaron en lo que se denominó *Sciences humaines*), situando acaso su punto cero desde una serie de transgresiones: respecto a las formas del saber (o régimen disciplinar que no es más que otra manera de sostener taxonomías en el saber), respecto a la ontología (y el orden jerárquico de los seres) y al régimen de subordinación de la imagen a la escritura. Transgresiones que en su reverso, dejan al descubierto la potencia de la insumisión de la materia: al lenguaje, a las formas restringidas y las valoraciones, al sentido.

Materia insumisa

La extrema pretensión de *Documents* (impulsada sobre todo por Bataille) de insistir sobre lo informe en el universo, enfatizar la perversión de las

6. Georges Bataille, “Le langage des fleurs”, *Documents*, 1929, n° 3, p. 164.

formas en las representaciones artísticas y recalcar lo inadmisibile e inhumano en (y más allá de) lo humano encuentra su modulación en el trasvasamiento de lo sensible y disciplinar por la escritura y la imagen. No sólo la escritura es una forma de provocación, sino también la puesta en escena de los visos de un pensamiento vorazmente roedor de los sistemas y sus cimientos, en el ataque de esos detalles o fragmentos que hacen deslucir al todo en cuanto todo. Atacando al idealismo edificante ataca a la posibilidad de una garantía de tal edificio, de la departamentalización de los saberes. Es la materia la que se insubordina a quedar presa en la cárcel burocrática de la separación y jerarquización de saberes y ciencias.

En “El bajo materialismo y la gnosis” (de 1930), Bataille deja por sentado la arbitrariedad que sostiene el andamiaje de la metafísica: la idea (o el Dios abstracto) constituye el estigma metafísico que asume como consecuencia una abstracción sistemática, allí la materia aparece relegada y cuando aparece es cubierta por el manto de lo abstracto. Desencadenar la materia de su yugo (hegeliano) y proponer un materialismo de lo bajo es, en definitiva, hacer lugar a lo que hay de monstruoso y obsceno en la materia. Recuperar a los gnósticos y ese carácter maldito constitutivo de la materia, es el modo de afirmar las fuerzas y agitaciones que están obrando en la misma.

Las representaciones gnósticas de arcontes con cabeza de pato, de un dios con cabeza de asno solar, capturan la atención de Bataille señalando una figuración del mundo en la que la materia misma se muestra en su contradicción, en la que no deja de destellar una suerte de materialismo insumiso: el *leit motiv* del gnosticismo que concibe la materia como un principio activo eterno y autónomo del mal se liga a sus propias obsesiones sobre lo inadmisibile, el mal irreductible al principio moral y motor de la creación. Las figuras de los arcontes con cabezas animales, representación de la autoridad a cuyo mando o dominio está el mundo, conllevan a concebir una “rebelión desvergonzada contra el idealismo del poder” y contra Dios: “Por haber recurrido a los arcontes, no pareciera que hayamos deseado profundamente la sumisión de las cosas que pertenecen a una autoridad superior, a una autoridad que los arcontes confunden con una bestialidad eterna”⁷.

7. Georges Bataille, “Le bas matérialisme et la gnose”, *Documents*, 1930, n° 1, p. 7.

Aquello que reconoce en la gnosis como inversión (¿perversión?) del idealismo, lleva a Bataille a posicionarse en una suerte de materialismo recalitrante a la ontología que haría de la materia la cosa en sí. Según su expresión, “se trata de no someterse, especialmente en cuanto a la razón, a lo que pudiera ser más elevado, a lo que pudiera dar al ser que soy, a la razón que arma a este ser, una autoridad fingida”⁸. En todo caso, de haber un sometimiento no sería más que a lo bajo en el que, lejos de servir para imitar una autoridad de cualquier tipo, Bataille ve la banalidad de principios superiores especulares. Por tanto, la materia no es ella misma una autoridad, pues en ese caso tomaría el valor superior que se quiere evitar y se sustituiría una servidumbre por otra. Se esboza a partir de aquí una especie de antihegelianismo dialéctico donde la razón no puede limitar a la materia, puesto que “la materia baja es exterior y extraña a las aspiraciones humanas ideales derivadas de tales aspiraciones [de un valor superior]”⁹.

La materia elude las limitaciones metafísicas, no es autoridad, ni cosa en sí, ni susceptible de una axiomática que la considere en su superioridad. Tal como sostiene Billi en este libro, la materia no es apresable por un materialismo mecanicista, ni subsumible a las prerrogativas del idealismo. ¿Es acaso la materia algo más que un índice de lo sagrado que en sus contradicciones puede descalificar toda pretensión filosófica? Materia que es preciso documentar como fenómeno bruto: en su descomposición, en su monstruosidad, en su potencia y en su rebelión. No obstante, la materia no tiene que responder ante nadie ni nada, ni siquiera a la imagen.

La insumisión al lenguaje

Dado que no hay correspondencia entre la materia y las aspiraciones humanas, resulta apropiado preguntarse en qué se convierte esta revista, qué clase de tentativa pone en marcha, o cómo lograr acercarse o dar cuenta de esa insubordinación material. *Documents* se acercará a esta pretensión de formas diversas, las de Bataille y Leiris serán acaso las

8. *Idem.*

9. *Idem.*

más contundentes y extremas. Se trata de documentar la heterogeneidad, documentar terrenos anegados, sumidos en la oscuridad, documentar deslizamientos en los terrenos del saber (en un tránsito continuo entre discurso filosófico, científico, artístico, la escritura bajo un uso académico y un uso literario, imágenes y representaciones artísticas)¹⁰. El carácter inconformista, tanto teórico como metodológico, de esta revista hizo regir una heurística relacional que articuló metamorfosis sobre metáfora¹¹. Leyendo a Leiris, plegándolo, comprendemos que esta articulación es la clave de *Documents*, es la llave que nos permite reconocer el pliegue entre materia y lenguaje poético: transfiguración, transformación y traslado de sentidos, de saberes, de experiencias. En ese movimiento, en el salir (fuera) de sí, materia y lenguaje aparecen inquietos, impuros, en formas desconocidas. La materia indómita plegándose a la insumisión material del lenguaje.

De allí la necesidad de conformar un lenguaje heterogéneo que albergue, por un lado, el doblez no domesticado y que, por otro lado, no amanse ni las fieras de la lengua ni la materia díscola. Esa necesidad decantó en la propuesta de un Diccionario crítico: “Un diccionario comenzaría a partir del momento en que ya no suministra el sentido sino los usos de las palabras”¹². Al artificio del diccionario y la locura de iniciar un diccionario, se yuxtapone la centralidad del uso de las palabras. Número a número se hacían presentes en este Diccionario formas diversas del uso, es decir, de hacer lugar al pliegue informe entre lenguaje y materia.

El uso como pliegue de materia/lenguaje es un dispositivo soberano que va asumiendo diferentes voces —en los dos sentidos: el que refiere a las entradas que propicia cual umbral (chimenea de fábrica, higiene, boca, polvo, umbral, absoluto, entre otras) y las bocas que dicen esas voces (Leiris, Bataille, Einstein, Griaule, entre otros). Puede leerse como un diccionario mitológico, como un diccionario performático

10. También por eso cabe la pregunta acerca de qué comunidad está dispuesta a aceptar (y durar bajo) estas dislocaciones (de saberes y sentidos). Los dos años fulgurantes en los que cobró existencia quizá lo respondan.

11. Cfr. en este libro Michel Leiris “Metáfora” y “Metamorfosis”, pp. 248-249.

12. Georges Bataille, “Informe”, *Documents*, 1929, n° 7, p. 382.

(o informe) en el que se van mutando las relaciones existentes entre las palabras y las cosas, entre ellas y los sentidos, siempre desde el paradigma en el “que el universo no se asemeja a nada y que sólo es informe significa que el universo es algo así como una araña o un escupitajo”¹³.

Fraguar sentidos indisciplinados de las palabras expuestas al fuego (y con mala intención) no tanto para forjar sentidos estables, sino para conformar otro terreno, donde los sedimentos de la materia metálica y dura de las palabras puedan derretirse y estar expuestas a otro uso. El vil metal de la palabra como moneda corriente del sentido se derrite al fuego baudelairiano: “¡Hasta el fondo de lo desconocido para encontrar lo nuevo!”¹⁴. Un diccionario así, hace regir un *valor de uso* no aséptico de las nociones, conceptos o paradigmas: su movimiento es volverlos inasimilables, heterogéneos, para inestabilizar un campo y trazar nuevos vínculos, otros sentidos y saltar fronteras.

Bajo este gesto de poner en juego otro valor de uso desciframos no sólo el Diccionario crítico, sino también el cambio de “Doctrinas” por “Variedades” que comienza en el n° 4, donde se informaba sus contactos con “Arqueología - Bellas Artes - Etnografía”. El valor de uso, como señalara Hollier respecto de *Documents* al momento de realizar el prefacio de la reedición facsimilar en 1991, implica no leer en el marco de las tradiciones del pensamiento o reabsorber el pensamiento del que se trate volviéndolo un elemento homogéneo entre otros. Un valor de uso perverso, que tergi-versa el uso del mercado y la equivalencia general bajo la que los asimila.

Todo en *Documents* está atravesado por el valor de uso perverso, (valor de uso a la Bataille, como dice Oscar del Barco¹⁵, que debe ser leído por su carga de muerte, que valga por lo que tiene de inadmisibles, de inadecuado). Tanto las palabras como las disciplinas, las imágenes, los objetos y piezas de los museos, los relatos, las obras están bajo el valor de uso de lo heterogéneo, es decir, bajo ese valor de uso que signa la “heterogeneidad inalterable de lo real”¹⁶. Y ese valor de uso

13. *Idem*.

14. Charles Baudelaire, “CXXXVI El Viaje” en *Las flores del mal*, trad. J. L. Guereña, Madrid, Cátedra, 2006.

15. Cf. Oscar del Barco, *El otro Marx*, Buenos Aires, Milena Caserola, 2008.

16. Cfr. Denis Hollier, “El valor de uso de lo imposible” en este libro, pp.

supone el uso del saber de las ciencias humanas (pero deslizándose hacia lo in-humano) y la insistencia (no regla) metodológica que rompe el marco restringido y reductivo de las tradiciones del pensamiento, para hacerlo *valer sin medida*¹⁷. Más allá de lo útil lo sagrado, más allá de lo utilitario lo material inconmensurable, irremplazable.

Jano en el caos de un museo de Variedades

¿Qué tipo de revista fue *Documents*? La portada sobria, aséptica, conservadora (al estilo de los boletines científicos de la época –rasgo característico, no obstante, de las publicaciones vanguardistas), no dice mucho sobre su interior o, más bien, lo esconde. Su interior no es ni sobrio ni aséptico, es –como sostiene aquí Lopez Piñeyro– caótico. En su interior se presentan relaciones de choque, gestos de sublevación contra las formas convencionales. Choque de las imágenes, shock del sentido. Como el texto de Leiris titulado “El hombre y su interior” presente en este libro, el título nos lleva de un sentido habitual o acordado a su desbaratamiento: el interior del hombre en Leiris no es su interioridad o su vida espiritual, sino las vísceras y los órganos que son el interior del hombre configurado como un “teatro misterioso”.

Así también está agazapada la materia en el interior de *Documents*, pronta a provocar un shock séptico, una gran infección que altera la fisiología del saber, la fisiología de lo humano. La materia está allí para inocular lo informe en la forma en un uso activo de los documentos. Sabemos que no es neutra la elección del nombre, por esa vía se puede abrir el contagio: cuatro meses antes había nacido la revista *Annales*, es decir, los documentos están en el centro de la atención, en el centro de la cultura. Sin embargo, el valor de los documentos no será el mismo para ambos casos.

En *Documents* los documentos se tornan impresentables, inconfesables. Tienen el don de estimular un contacto directo, produciendo reacciones sensibles: una suerte de colección de desviaciones que tienen como fin

17. Jean-Luc Nancy toma esa expresión para hablar de la experiencia de lo heterogéneo, ligando a Nietzsche y Bataille en “Una experiencia en el corazón” en *La declusión (Deconstrucción del cristianismo, I)*, Buenos Aires, La cebra, 2008.

poner en relación y crear vecindades, abrir umbrales de la visión (Einstein y Griaule juntos)¹⁸. Interesa remarcar el rol fundamental que tienen las imágenes en este shock infeccioso: las imágenes de la cultura están allí para ponerla en contacto con su detritus, con sus fragmentos ensangrentados, con el polvo que todo lo devorará. Las imágenes no son ilustraciones de los textos: las imágenes funcionan como documentos que abren o presentan el umbral a un materialismo inhumano.

Sabemos que *Documents* nace en el polvoriento Gabinete de Medallas de la Biblioteca Nacional de Francia. En este gabinete numismático que una vez más nos recuerda ese otro valor, el de la moneda rara, el del fetiche, de la medalla. Documentar no es lo mismo que inventar, documentar es dar cuenta de un registro que comprueba determinada actividad, determinado uso, determinadas relaciones.

Esta revista que “nació lejos de la algarabía de la vanguardia”¹⁹, se rebelaba también contra el mundo confuso del sueño, contra el surrealismo: las divergencias estéticas y políticas con el surrealismo están presentes en la provocación que lanzan respecto del interés de estos documentos: mezcla de saber elevado y lo bajo, los objetos vulgares toman contacto con “las apariciones celestes” de los museos. Según Barthes “a Bataille no le molestaba en lo más mínimo que el comité de redacción de *Documents* estuviese compuesto por profesores, por sabios, por bibliotecarios. Hay que hacer brotar el saber en el lugar más insospechado”²⁰.

Incluso la forma del idealismo onírico es esquivada por *Documents*: Si comparte con publicaciones surrealistas el interés por explorar lo desconocido, no refiere a lo que de suyo es insólito, sino a las relaciones (im)posibles, a las relaciones insólitas. En este sentido, pretendía no ser una farmacia que brinde “remedios bien presentados para enfer-

18. Cfr. Carl Einstein, “Absoluto” y Marcel Griaule, “Umbral” en este volumen, en este volumen, pp. 242-243 y 253-254..

19. Marisa García Vergara, *Georges Bataille y la parte del arte. De Documents a Acéphale*, Barcelona, co-edición de Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat de Barcelona, Universitat de Girona, Universidad de Lleida, Universitat Politècnica de Catalunya, Universitat Rovira i Virgili, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2013, p. 72.

20. Roland Barthes, “Le sortie du texte” en Phillippe Sollers (ed.), *Bataille*, Barcelona, Mandrágora, 1975, p. 45.

medades confesables” (como dirá Bataille). Más bien ser un shock séptico sin remedio.

Leiris, en un artículo en homenaje a Georges Bataille publicado en *Critique* a un año de su muerte, habla de *Documents* como “publicación Jano”²¹. Las dos caras de Jano presentes e inseparables remiten aquí a lo alto y lo bajo, la cultura y lo animal, el antropocentrismo y la materia. Este dios de los portales, de las transiciones, vuelve sus caras a la cultura y la materia bruta e inclasificable: excavando en la primera encuentra que sus grandes tesoros no se separan demasiado (en términos topográficos y ontológicos) de los desechos y residuos que también son los suyos; en contacto con la materia reconoce su negación insumisa en su prodigiosidad: tan inaceptable como perturbadora, tan imposible como múltiple.

Este libro colectivo se aboca a recoger esa mirada de Jano y, expuesto a su contacto, desentraña con cuidado pero sin condescendencia la intensidad de esa explosión que tuvo lugar en *Documents*.

21. Cfr. Michel Leiris, “De Bataille l’Impossible à l’impossible Documents”, en *Brisées*, Paris, Gallimard, 1992.

El valor de uso de lo imposible¹

Denis Hollier



La belleza será irrecuperable, o no será.

Documents

La aventura de *Documents* (que abarca dos años y quince números) comienza muy lejos de la vanguardia: en el Gabinete de Medallas [de la *Biblioteca Nacional de Francia*]. Georges Bataille y Pierre d'Espezel eran colegas allí; d'Espezel también era editor de varias revistas, muy convencionales y bastante especializadas: *Aréthuse*, en la que aparecieron los primeros artículos de Bataille (entonces especialista en numismática), los *Cahiers de la république des lettres*, donde Bataille publicó su primer artículo importante, "L'Amérique disparue", en el número especial "América antes de Cristóbal Colón", en 1928. D'Espezel, que estaba un poco en todas partes, también estaba en la *Gazette des beaux-arts*, financiada por Georges Wildenstein. Él oficiará de intermediario, ya que Wildenstein financiaría *Documents*.

1. "La valeur d'usage de l'impossible" en *Documents*, 2 vols. Paris, Jean-Michel Place, 1991, pp. VII-XXXIV. Se trata del estudio preliminar editado en la versión facsimilar de la revista.

La numismática, de acuerdo con la definición que luego daría Jean Babelon, uno de los colaboradores de *Documents*, es la ciencia de las “monedas que sólo cotizan en las especulaciones de los eruditos”². También incluye medallas, monedas que nunca han tenido curso. La pasión del experto en numismática tiene algo de avaricia. Le encanta el dinero pero, como Harpagon, sólo para guardarlo y mirarlo. No le gusta gastar. Extraño y desinteresado amor por el dinero, amor de aquel que permite todo una vez que se ha separado de lo que permite, amor por el dinero frío, prohibido, a la vez expuesto y en reserva. Apasionado por el comercio de lo incomerciable. Exige a los portadores del valor de cambio que ellos mismos estén en desuso. La moneda sale de la Bolsa y sigue por la calle Richelieu para ser reciclada en la Biblioteca Nacional³.

El documento según Chartes

Fue Bataille quien sugirió el título de la publicación.

Parece que para los fundadores (Bataille, d’Espezel, Wildenstein) el título tenía valor de programa, casi de contrato. Pero desde el punto de vista de d’Espezel y Wildenstein, ya antes de que la revista efectivamente comenzara, Bataille –que, bajo el título de “secretario general”, la dirigiría de hecho– había dejado de respetarlo⁴. En abril de 1929,

2. Jean Babelon, “Numismatique”, en Charles Samaran (ed.), *L’Histoire et ses méthodes*, París, Gallimard, 1961, p. 329. Jean Babelon, que también era parte del Gabinete de Medallas, figura como parte del comité de redacción de *Documents* y colaboró en la revista.

3. Parece que la opinión general, entre los Chartistas [ex alumnos de la École nationale des Chartes, donde se formaban en ciencias auxiliares a la historia], vaticinaba a Bataille una gran carrera como numismático. René Grousset, por ejemplo, en un artículo de *Documents*, se refiere con consideración a los “estudios de numismática de M. G. Bataille”. Cfr. René Grousset, “Un cas de régression vers les arts barbares”, *Documents*, 1930, nº 2, p. 73. [En este artículo, como en todos los del presente libro, se citan los artículos de la revista *Documents* de acuerdo a la edición facsimilar prologada por Denis Hollier (París, Jean-Michel Place, 1991)]. Sobre la numismática de Bataille, cfr. Denis Hollier, *La Prise de la Concorde. Essais sur Georges Bataille*, París, Gallimard, 1974, pp. 227-228.

4. Recuerdos sobre *Documents* publicados en Georges Bataille, *Œuvres complètes*, vol. XI, París, Gallimard, 1988, p. 572.

cuando sólo se había publicado un número de la revista, d'Espezzel envió a Bataille una nota sarcástica y amenazante: “El título elegido para esta revista sólo se justifica porque nos da «*Documentos*» de su estado de ánimo. Eso es mucho, pero no es suficiente. Tenemos que volver al espíritu que inspiró el primer borrador de esta revista, cuando hablamos Wildenstein, usted y yo”⁵.

Encontramos la palabra documento en la presentación que hace Bataille a *L'Ordre de chevalerie*, su tesis para la École des Chartes. El único valor de este texto medieval, dice, es documental: “El poema, sin valor literario ni originalidad, no tiene más interés que el de ser un documento antiguo y curioso sobre las ideas caballerescas y sobre los ritos de la adoración”⁶. ¿Consistió aquel acuerdo, ligado a la concepción chartista del documento, en publicar en *Documents* sólo textos sin valor literario u originalidad? Si este fuera el caso, es fácil comprender la preocupación de d'Espezzel: Bataille publicó en *Documents* sus propios textos, los de Leiris y otros que, sin considerar sus cualidades literarias, no carecen, como ha sentido d'Espezzel, de una cierta originalidad.

Etnografía

Entre los tópicos que figuran en el subtítulo de la revista se destaca la trinidad “Arqueología - Bellas Artes - Etnografía”⁷. Cada una remite a un dominio independiente: la etnografía escapa geográficamente y la arqueología históricamente a la tutela de las bellas artes. Pero esta relativización de los

5. Uno de los escasos ecos suscitados por la revista, una nota publicada en *Les Nouvelles littéraires*, se permitirá un juego de palabras del mismo género, fácil y sin malicia, acerca del título: “*Documents* ofrece en su cuarto número, «documentos» fotográficos de gran curiosidad”.

6. Georges Bataille, “L'Ordre de Chevalerie” (1922), *Œuvres complètes*, vol. I, París, Gallimard, 1970, p. 100. Véase asimismo la reseña (publicada en *Aréthuse* en 1926) de un volumen de numismática: “Esos documentos”, escribe Bataille, “con frecuencia tan interesantes desde el punto de vista arqueológico como desde el punto de vista artístico, ponen de manifiesto el esfuerzo realizado antaño para organizar una magnífica red de circulación” (*ibid.*, p. 107).

7. En los tres primeros números: “Doctrinas - Arqueología - Bellas Artes - Etnografía”, a partir del número 4: “Arqueología - Bellas Artes - Etnografía - Variedades”.

valores estéticos occidentales es profundizada por una relativización aún más radical: la de los valores estéticos como tales. Esta relativización da cuenta de la elección del término etnografía en detrimento de la expresión “artes primitivas”. Tiene valor de manifiesto: muestra que *Documents* no es otra *Gazette des beaux-arts* [Boletín de Bellas Artes] y sobre todo no una *Gazette des beaux-arts primitifs* [Boletín de Bellas Artes primitivas].

Documents tendrá como plataforma una oposición al punto de vista estético⁸. Esta oposición está implícita en el nombre. Un documento es, por definición, un objeto carente de valor artístico. Desposeído o despojado de él, en caso de que lo hubiera tenido. Pero una de dos: o bien es un documento etnográfico, o bien es una obra de arte. Esta oposición binaria (que da al término documento, incluso cuando se lo usa de forma aislada, sus connotaciones antiestéticas) no supone una audacia léxica. Leiris lo da por sentado, con toda inocencia, sin necesidad de citar o de jugar con la palabra, al discutir una colección de fotografías antropológicas en las páginas de *Documents*. “Hasta ahora”, escribe, “no había ningún libro en Francia que presentara al público en general una selección de documentos puramente etnográficos y no sólo una serie de obras de arte”⁹.

Carl Einstein, sin utilizar él mismo la palabra documento, alude a ello en la reseña que escribe sobre una de las exposiciones más importantes de arte primitivo de la época, la exposición de arte africano y oceánico organizada por Tristan Tzara y Charles Ratton en la *Galerie du Théâtre Pigalle*: “es necesario tratar este arte históricamente, y no sólo considerarlo desde el punto de vista del gusto y la estética”¹⁰.

8. El único colaborador de *Documents* que defenderá el arte como tal será un oscuro especialista en prehistoria, Henri Martin: a propósito de unas esculturas prehistóricas, concluye que responden a una intención que no es únicamente “cultural o simbólica”. También sería necesario dar cuenta del “imperioso deseo de satisfacer una pasión: la del Arte”. Cfr. Dr. Henri Martin, “L'Art solutréen dans la vallée du Roc (Charente)”, *Documents*, 1929, n° 6, p. 309.

9. Michel Leiris, “Revue des publications. Jean Brunhes, *Races*, documents commentés par Mariel Jean-Brunhes Delamarre [etc.]”, *Documents*, 1930, n° 6, p. 375.

10. Carl Einstein, “À propos de l'exposition de la Galerie Pigalle”, *Documents*, 1930, n° 2, p. 104. Tendremos una idea del tenor de la polémica, cuando se habla de artes primitivas y la referencia al etnógrafo, si leemos la reseña de la misma exposición publicada por *Formes*. Se concluye que sobre esta declaración anti-etno gráfica (dejo al

El valor de uso

*La modernidad hace un esfuerzo incesante
para desbordar el intercambio.*
Roland Barthes¹¹

El interés perverso en la numismática por parte de los defensores del valor de cambio no dejará huellas profundas en *Documents*. Fue el valor de uso el que tomó la delantera de inmediato, constituyendo el eje de la reflexión para los etnógrafos reunidos alrededor de Georges Rivière, subdirector del Museo de Etnografía del Trocadero¹². Pero etnógrafos y numismáticos no sólo confrontan por el *valor*. También se enfrentan respecto de la actitud que debe adoptarse frente a su soporte objetivo (que debería decirse objetual): los etnógrafos se resisten a la ejemplificación estética de las herramientas, mientras que los numismáticos la suscriben en el caso de las monedas fuera de curso. Las vitrinas, que hacen relucir el blasón de las monedas devaluadas, devalúan las herramientas obsoletas.

No se menciona a Marx ni una vez en *Documents*. Pero la reflexión sobre el museo que los etnógrafos elaboran allí sigue muy de cerca la oposición entre el valor de uso y valor de cambio establecida por Marx en la primera parte de *El capital* dedicada al análisis de la mercancía. La crítica de la mercancía servirá de marco para el efímero frente común de etnógrafos disidentes y surrealistas que constituirá, durante su frágil exis-

lector la prudencia de poner los *sic* que quiera): “Luego de una exposición como la que acabamos de presentar nadie podrá clasificar el arte negro y el arte de Oceanía, esas expresiones espontáneas de dos civilizaciones poco conocidas, entre las curiosidades etnográficas” (A. S. en *Formes*). Respecto de la exposición de la *Galerie Pigalle* ver las contribuciones de Philippe Peltier y de Jean-Louis Paudrat en el catálogo de la exposición *Primitivism in 20th Century Art*, William Rubin (Ed.), New York, MOMA, 1984 (vol. 1, p. 112 y p. 159).

11. Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, París, Seuil, 1973, p. 40.

12. Muchos colaboradores regulares son etnógrafos, formados o en formación: Marcel Griaule, André Schaeffner, Michel Leiris. Entre los esporádicos encontramos a Maurice Leenhardt. Habría que sumar a Lévi-Strauss, que es el autor del artículo firmado como Paul Monnet en el número de homenaje a Picasso (Carta de Lévi-Strauss a Jean Jamin, julio 1986).

tencia, la especificidad de *Documents*. Una parte importante de la vanguardia de la época, que es la época de la resistencia al formalismo modernista de los años veinte, está de hecho motivada por el deseo de un retorno, incluso una regresión, a lo que podría llamarse el primitivismo del valor de uso. Y es en nombre del valor de uso que cada una de estas dos corrientes critica a su manera la descontextualización formalista¹³.

Es conocida la descripción que las primeras páginas de *El capital* dan sobre el valor de uso. “La utilidad de una cosa”, escribe Marx, “hace que esa cosa tenga valor de uso”. Este valor de uso o utilidad de una cosa no puede ser separada de su soporte material. No tiene existencia autónoma, independiente. Pero también es una propiedad de la cosa que se realiza sólo en el consumo, es decir, en la destrucción de la cosa: el valor de uso no sobrevive al uso, desaparece realizándose. Por lo tanto, es un valor que la cosa sólo puede perder. El valor de cambio, por otra parte, no es una propiedad intrínseca, exclusiva de los objetos que permite intercambiar: debe ser común a por lo menos dos de ellos. Pero sobre todo, es gracias a una demora en el consumo que el valor de cambio se desprende del objeto. Es un valor de uso diferido. La mercancía es un objeto cuyo consumo ha sido rechazado, un objeto puesto a un lado, literalmente puesto fuera de uso, para ser puesto en el mercado e intercambiado. La tergiversación que define el mercado también se aplica al museo, los objetos sólo entran en él desde el contexto de su valor de uso. Es esta tergiversación (la plusvalía estética, si no mercantil, de lo que se saca de circulación) lo que tematiza las reflexiones sobre el museo llevadas a cabo por los etnógrafos de *Documents*.

Un breve artículo de Marcel Griaule, “Cerámica”, constituye un buen ejemplo de este nuevo enfoque de la reflexión museográfica sobre

13. En este sentido, como lo ha mostrado convincentemente Jean Jamin, nunca hubo, tampoco en *Documents*, un proyecto propiamente común entre etnógrafos y surrealistas (o para retomar la expresión más seductora de James Clifford, no hubo una “etnografía surrealista”). Simplemente hubo, siguiendo a Métraux, encuentros con los etnógrafos, y esos encuentros se dieron sobre la base de una resistencia a la descontextualización mercantil. El propósito del presente prefacio es el de situar el lugar de los encuentros y marcar sus límites. Cfr. Jean Jamin, “L’ethnographie mode d’emploi. De quelques rapports de l’ethnographie avec la malaise dans la civilisation”, en Jacques Hainard y Roland Kaehr (ed.), *Le mal et la douleur*, Neuchâtel, Musée d’ethnographie, 1986.

el valor de uso. Griaule denuncia a “arqueólogos y estetas” por su formalismo: admiramos, dice, “la forma de un asa, pero”, agrega, “tendremos cuidado de no estudiar la posición del hombre que bebe”¹⁴. A fuerza de ver sólo la forma de los objetos (es decir, a fuerza de sólo ver los objetos), no vemos cómo se han utilizado, ni siquiera se ve que fueron usados. La consideración del valor de uso implica, en otras palabras, estar al nivel del objeto. El espectador, en vez de ser el hombre que mira un jarrón, debe entrar en el espacio del objeto y ponerse en la posición del hombre que bebe.

Sin embargo es en el artículo de André Schaeffner sobre instrumentos musicales (“Los instrumentos de música en un museo de la etnografía”) donde se encuentra la crítica museográfica más desarrollada al hecho de que la exposición requiera una desafectación del objeto, una caída en obsolescencia lograda por la descontextualización de la pieza expuesta. Griaule le pide al museo que evoque, junto al jarro, el fantasma del hombre que bebe. Para Schaeffner, un instrumento musical aislado es una abstracción. Necesita estar acompañado. Los documentos fotográficos y fonográficos deben permitirle volver a lo concreto: la posición del músico que toca, el o los sonidos que produce¹⁵, etc. Pero hay toda

14. Marcel Griaule, “Poterie”, *Documents*, 1930, nº 4, p. 236. Lo que es fundamental en un objeto no es su forma sino el uso. Y es difícil deducir uno del otro. El modo de uso no es sino excepcionalmente una consecuencia de su forma. Esta crítica al esteticismo formalista está presente también en Paul Rivet. “La etnografía no debe contentarse con el estudio estrictamente morfológico de los objetos fabricados por el hombre. Debe también, y yo diría de buena gana, debe sobre todo estudiar las técnicas, que duran más que las formas y se aprehenden menos fácilmente”. Paul Rivet, “L'étude des civilisations matérielles: ethnographie, archéologie, préhistoire”, *Documents*, 1929, nº 3, p. 132. La crítica al formalismo no es asunto sólo de los etnólogos; podemos encontrarla también en Carl Einstein: “los moralistas de la forma pura”, dice, “sermonean sobre el cuadrado, lleno de borrachografía”. Cfr. Carl Einstein, “Tableaux récents de Georges Braque”, *Documents*, 1929, nº 6, p. 290.

15. “Junto al instrumento expuesto debe figurar una fotografía del instrumentista; el objeto mudo y su posición entre las manos de quien lo despierta y de pronto lo multiplica”. André Schaeffner, “Des instruments de musique dans un musée d'ethnographie”, *Documents*, 1929, nº 5, p. 252. Posición cercana a la de Georges Duthuit que, en la misma época —por ejemplo en su artículo de *Cahiers d'art* sobre “Tissus coptes” (1927)—, se oponía a la reificación museográfica de los objetos ceremoniales.

una serie de acciones que tienen lugar sin otro instrumento que el cuerpo (mortal) del músico, que consisten en gestos que, según Schaeffner, “serían aniquilados si la fotografía no preservara el proceso”¹⁶. El valor de uso, según Marx, siempre se refiere en última instancia a las necesidades y los órganos de un cuerpo vivo. Por lo tanto, es normal que, según esta lógica, la insistencia en el valor de uso de los objetos expuestos (en su función en lugar de su forma) conduzca a la introducción del cuerpo en el espacio del museo (abriendo el espacio del museo al mundo del cuerpo y de sus necesidades). El concepto central de esta museología es el de las técnicas del cuerpo.

Existe un contrato simbólico en torno de la belleza: así como no se habla de dinero en la mesa, es necesario que el museo calle respecto de los orígenes laboriosos de los objetos que expone. Como el dinero, la belleza no tiene olor. Se le pasa la esponja. Así lo exige el arribismo de la estética. Ningún aficionado se preguntará qué era de esos objetos antes de ser tan caros. Ningún aficionado se pregunta por qué no los habíamos visto nunca antes de ser expuestos.

Los etnógrafos de *Documents* parten de este contrato y de la negación del valor de uso que implica. Quieren un museo que no reduzca automáticamente los objetos a sus propiedades formales, estéticas, un espacio de exposición que no excluya el valor de uso, y donde no solo esté representado sino expuesto, manifiesto. Querían desarmar la alternativa que propone que uno se sirva de un objeto o mire un cuadro. El ingreso de un útil al museo no debe ser a condición de renunciar a sus orígenes. En lugar de reemplazarlo por un valor de cambio o de exposición, ese espacio preservaría su valor de uso, permitiéndole sobrevivir a la descontextualización, separado de su finalidad pero aun así valor de uso, un valor de uso sabático. Un útil desobrado. Es la utopía de un espacio donde se podría, como dicen los norteamericanos, *have one's cake and eat it too*. No

16. André Schaeffner, “Des instruments de musique dans un musée d’ethnographie”, *Documents*, 1929, n° 5, p. 254. *Le trésor de la langue française* para ejemplificar el sentido extendido de la palabra documento (su extensión más allá de las fronteras del documento escrito) toma una cita del *Méthode de l’ethnographie* (1957) de Marcel Griaule: “fotografía y cinematografía usadas por investigadores de buena fe brindan el medio para establecer los documentos más independientes y más imparciales del sistema de investigación etnológica”.

son los zapatos del domingo, son los zapatos de todos los días, pero el día de descanso. El hábito de trabajo en el día de descanso¹⁷.

En 1937, siete años después del fin de *Documents*, el Trocadero se destruyó y se reemplazó por el Palais de Cahillot. En el nuevo lugar, el Museo de Etnografía, deviene al año siguiente Museo del Hombre. Leiris presenta en la *Nouvelle revue française* las pretensiones de esta institución. El término documento aparece varias veces en ese breve artículo. “¿Cómo proceder para que los documentos (observaciones, objetos de colección, fotografías), cuyo valor está vinculado al hecho de que son cosas recogidas en vivo, puedan guardar alguna frescura una vez consignadas en los libros o encajadas en las vitrinas?” Y continúa: “Toda técnica de la *presentación* deberá incluir a continuación la técnica de colecta, si queremos que esos documentos no devengan simples materiales para una erudición pesada”¹⁸.

En su lugar

La pintura es superior a la música, porque no tiene que morir apenas se la llama a la vida, como es el caso infortunado de la música... Esta, que se volatiliza en cuanto surge, va a la zaga de la pintura, que con el uso del barniz se ha hecho eterna.

Leonardo Da Vinci¹⁹

No es en absoluto casual que sea a propósito del jazz que Jean-Paul Sartre, de regreso de Nueva York, formule por primera vez su imperativo estético: las obras del espíritu, como las bananas, deben consumirse

17. Esta reflexión sobre lo que sería un museo del valor de uso no deja de tener relación con la que Heidegger desarrollará algunos años después (1935) en “El origen de la obra de arte” a propósito de los cuadros de zapatos de Van Gogh. El “ser-utensilio del utensilio sólo llega propiamente a la presencia a través de la obra y sólo en ella”. Cfr. Martin Heidegger, “El origen de la obra de arte”, en *Caminos del bosque*, trad. H. Cortés y A. Leyte, Madrid, Alianza, 1997, p. 29.

18. Michel Leiris, “Du Musée d’Etnographie au Musée de l’Homme”, *La nouvelle revue française*, agosto 1938, n° 299, p. 344.

19. Citado por Walter Benjamin, “L’œuvre d’art au temps de ses techniques de reproduction”, en *Ceuvres choisies*, trad. M. de Gandillac, París, Juillard, 1959, p. 223.

en su lugar. Las artes primitivas (de las cuales el jazz es parte) están en efecto sometidas (o quizás ellas someten) a lo que Proust llama la tiranía de lo *Particular*. No obedecen a las leyes del mercado: sólo reconocen el valor de uso, que es lo que les permite al mismo tiempo plantear sus exigencias. Estas se siguen del hecho de que las obras de arte no pueden desplazarse. No puede contarse con ellas para dar el primer paso. Estos objetos intransportables, unidos de modo tan estrecho al tejido social que no sobrevivirían a su extracción, imponen la ley de su lugar, *on the spot*.

Es a propósito de la iglesia de Balbec que Proust evoca esta tiranía de lo Particular: Balbec es “el único lugar del mundo que posee la iglesia de Balbec”. Esta iglesia, como las bananas de Sartre, no libera su sabor más que en su lugar²⁰. El narrador de *En busca del tiempo perdido* lo subraya ante su presencia. Pero también piensa en las reproducciones de sus estatuas que vio en el Museo del Trocadero. Al lado del Museo de Etnografía, el Trocadero de la III República abriría de hecho esta otra invitación al viaje, incluso si se trata de un viaje menos distante, el Museo de Monumentos Franceses. Sin hacer de Proust un etnógrafo, la conjunción es significativa. Más de una partida se habrá decidido durante una visita a alguno de estos dos museos que alojaba ese edificio hoy desaparecido y del cual cada uno decía a su modo: la cosa sin su lugar no es jamás la cosa misma. Esas dos instituciones, cuya contigüidad es sin duda accidental, exponen el mismo desarraigo, la misma nostalgia de obelisco (“los cocoteros ausentes de la hermosa África”). Su común y doble resistencia a la ley del valor de cambio y de exposición lleva a la etnografía y a la reflexión estética a una misma exigencia de lo irremplazable, a la misma nostalgia de un mundo sometido a la tiranía del valor de uso. Lo “particular” en efecto remite aquí a la heterogeneidad inalterable de lo real, a un irreductible núcleo de resistencia a la transposición, a la sustitución, un real impenetrable para la metáfora.

La misma articulación entre tiranía de lo particular y valor de uso está en el centro de una de las más importantes reflexiones de la época sobre el estatuto de la obra de arte en el contexto de la mercantilización,

20. Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, París, Gallimard, 1988, col. Folio n° 1946, p. 228.

el ensayo de Walter Benjamin “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, publicado en 1936. Benjamin describe en términos de valor de uso cómo una obra de arte recibe su unicidad: ser único es precisamente no tener sino valor de uso, no tener ningún valor de cambio, que el valor esté investido en su inmutabilidad. “El valor de unicidad propio de la obra de arte «auténtica» –escribe– se funda en el ritual en el que residía inicialmente su valor de uso”. Y también: “La unicidad de la obra de arte se identifica con su ensamblaje en el contexto de la tradición”²¹. La referencia a la tradición indica el valor ritual y cultural (en vez de económico e instrumental) del valor de uso aquí invocado. Dicho de otro modo, la obra de arte es única porque es inseparable de su contexto, porque ella no se deja consumir más que en su lugar. Por otra parte, su originalidad ya fue afectada por el museo mucho antes de que la fotografía la hubiera amenazado (como lo ha mostrado Duthuit, el museo no había esperado a Malraux para ser imaginario). Antes que el problema de su reproducción, está el de su desplazamiento. Las depreciaciones atribuibles a la reproducción técnica ya estaban, si no presentes, al menos implícitas en la descontextualización museográfica. En consecuencia, no es en un museo que se encontrará, en rigor, un original en el sentido benjaminiano del término: el aura, en efecto, se adhiere menos al objeto original en sí que a su articulación cultural con un tiempo y un espacio. El aura de la obra de arte es reconducida a su valor de uso. Y Benjamin puede escribir que “el valor de la obra de arte como objeto cultural” se opone directamente a “su valor de exposición”²².

La triple conjunción de ritual, unicidad y valor de uso, que es la forma que adopta para Benjamin la tiranía de lo particular, purga este concepto de valor de toda connotación utilitarista. En su ensayo, Benjamin no analiza la génesis de la obra de arte a partir del desmantelamiento de las fábricas, sino del de las iglesias. Tampoco su referencia al valor de uso implica ningún juicio acerca del carácter de utensilio de un objeto o acerca de la utilidad de una técnica. Esta referencia in-

21. Walter Benjamin, “L’œuvre d’art au temps de ses techniques de reproduction”, trad. cit., p. 203.

22. *Ibid*, p. 205.

dica simplemente que la cosa no tiene lugar más que en su lugar. No se deja transponer ni transportar. Resiste a la reproducción y al desplazamiento. A la metamorfosis de los dioses. El valor de uso (ritual, cultural) se sitúa más allá de lo útil: no remite a un beneficio, sino a un gasto. Es eso lo que nombra la tiranía de lo particular: una dependencia absoluta respecto de objetos celosos, irremplazables. En última instancia, el valor de uso describe la dependencia ansiosa del que no puede cambiar de objeto, que se consume en su lugar carente del poder de liberarse. En Proust, después de la iglesia de Balbec, es la irremplazable Albertine la que ejercerá ese poder.

En *Documents*, la nostalgia del valor de uso sigue dos corrientes diferentes. Una profana, la de los etnólogos, que conduce a la utilización técnica, social y económica del objeto (es de jarrones que habla Griaule y el hombre que se sirve de ellos no es necesariamente un sacerdote). Pero no es en este tipo de producción material en la que piensa Leiris cuando reprocha al esteticismo museográfico convertir “una máscara o una estatua construidas con fines rituales precisos y complicados en un vulgar objeto de arte”²³. Como en Proust y en Benjamin, el valor de uso va aquí por el camino de lo sagrado: el uso lleva a la categoría que Bataille explorará bajo el nombre de uso improductivo. Y es en torno a estas dos versiones del valor de uso, una profana y otra sagrada, que las dos tendencias del comité de *Documents*, la etnográfica y la vanguardista, van a discrepar.

Por otra parte, la crítica más fuerte del valor de cambio utilitario publicada por *Documents* no viene de un etnógrafo, sino de Bataille. Su blanco es la comercialización de la vanguardia que se remonta, curiosamente, a 1928 (¿una referencia a la publicación de *El surrealismo y la pintura* [de André Breton]?), momento en el que las producciones de la vanguardia han perdido todo valor de uso para entrar en la bolsa de valores de cambio. Antes, la vanguardia se dilapidaba: ahora se vende. Antes respondía a manías inconfesables, no transpuestas; ahora es inseparable de las vitrinas (“entramos en el negocio del vendedor de cuadros como en una farmacia: en busca de remedios bien presentados para las enfermedades confesables”). La vanguardia que dilapi-

23. Michel Leiris, “Civilisation”, *Documents*, 1929, n° 4, pp. 221-222.

daba “imágenes que forman o deforman deseos reales” no es más que un período, el más brillante si se quiere, pero nada más, en la historia del arte. “Desafío –dice Bataille– a cualquier aficionado a la pintura a amar una tela tanto como cualquier fetichista ama un zapato”²⁴. Pues la oposición no es entre saber y afición, sino entre afición y fetichismo, entre la distancia del aficionado y la manía del obseso. Desafío a un aficionado al arte moderno a consumirse por una tela como un fetichista por un zapato²⁵.

El ejemplo elegido por Bataille, si bien clásico, es interesante. Ese zapato permite subrayar la distancia entre las dos versiones del valor de uso, la de Bataille y la de los etnógrafos. Pues el zapato es un objeto útil, un objeto que sirve (para caminar, etc.). Pero no es para caminar que el fetichista “usa” el zapato. Éste tiene para él un valor de uso que comienza, paradójicamente (es precisamente lo que Bataille llama “la paradoja de la utilidad absoluta”), en el momento exacto en el que ya no camina, en el momento en que no sirve más para caminar. Es el valor de uso de un zapato en desuso. Se recordará que es a propósito de los zapatos de Van Gogh que Heidegger había confiado a la obra de arte la tarea de revelar “el ser útil”²⁶. El valor de uso de los zapatos liberado en el interior del cuadro. Pero el fetichismo de Bataille no se liberará nunca suficientemente de ese zapato para encontrarlo por su cuenta en la pintura: pretende, aun sin volver a hacerlo caminar, sustraer el zapato al desobramiento del cuadro. Tampoco el Van Gogh de

24. Georges Bataille, “L’esprit moderne et le jeu des transpositions”, *Documents*, 1930, n° 7, p. 489. En una variante manuscrita de este artículo, Bataille opone “obsesión” [*obsession*] y “manías” [*hantise*] al “estetismo de aficionados” Georges Bataille, *Ceuvres complètes*, vol. 1, París, Gallimard, 1970, p. 656.

25. Es la época en la que Bataille trabaja en “El valor de uso de D.A.F. de Sade” en el que denuncia (para retomar la expresión de Jamin) el “modo de desocupación” al que la admiración de los hombres de letras reduce a la obra de Sade; el valor de uso de Sade no debe limitarse al goce bibliófilo de los aficionados y los eruditos. Georges Bataille, “La valeur d’usage de D.A.F. de Sade”, *Ceuvres complètes*, vol. 2, París, Gallimard, 1970, p. 56. Ver también *Le Bleu du ciel*, en *Ceuvres complètes*, vol. 3, París, Gallimard, 1971, p. 428.

26. Respecto del lugar para el fetichismo en los análisis de Heidegger, cfr. Jacques Derrida, “Restitutions” en *La vérité en peinture*, París, Flammarion, 1978, p. 379 y ss.

Bataille es el de Heidegger. No son los zapatos sin el sujeto, liberados por la pintura, sino los de otra liberación, la catacrexis sacrificial que los toma en el propio cuerpo, el desprendimiento de la oreja del cuerpo. La oreja de quien la escupe sobre el mercado gritando que eso es su cuerpo inmutable. Una oreja desviada del mercado. El Van Gogh de Bataille rechaza el espíritu de transposición: “No es a la historia del arte que pertenece Vincent Van Gogh”²⁷.

Ni alto ni bajo

La cuestión del documento antropológico (de su colección, su conservación) ocupa un lugar central en los índices de *Documents*. La revista sigue además de cerca la reorganización del Museo de Etnografía, emprendida por Georges Henri Rivière bajo la dirección de Paul Rivet, su director desde 1927. En el primer número, Rivière hace un inventario de los trabajos²⁸. Dos meses después, es Rivet mismo quien formula la ideología que preside esta reorganización²⁹.

Esta ideología, como ya indiqué, es fundamentalmente anti-estética. El Trocadero tiene tan poco que ver con un museo de bellas artes como *Documents* con una *Gazette des beaux-arts*. Ni por un momento Rivière pretende competir con el Louvre. Por el contrario, felicita a Rivet por haber puesto el Museo Trocadero bajo la supervisión del Museo Nacional de Historia Natural, asociándolo “a uno de los primeros institutos de la Nación, sin dejar de ser fiel a su objeto: la etnografía”. Notaremos, una vez más, que Rivière no habla de las artes primitivas sino que habla de la etnografía. Incluso habla de proteger la etnografía contra la moda que patrocina a las artes primitivas gracias a la vanguardia. “Siguiendo a nuestros últimos poetas, artistas y músicos, el beneficio de las élites es hacia el arte de los pueblos primitivos y salvajes.

27. Georges Bataille, “Van Gogh Prométhée” (1937), *Œuvres complètes*, vol. 1, ed. cit., p. 500.

28. George Henri Rivière, “Le musée d’ethnographie du Trocadéro”, *Documents*, 1929, n° 1, p. 58.

29. Paul Rivet, “L’étude des civilisations matérielles: ethnographie, archéologie, pré-histoire”, *Documents*, 1929, n° 3, p. 132.

[...] En la etnografía, esto provoca extrañas incursiones, aumenta la confusión que se pensaba que reducía. [...] El renovado Trocadero puede basarse en esta contradicción, devenir un Museo de Bellas Artes donde los objetos se distribuirán solamente bajo la égida de la estética. Pobre principio en verdad, que solo termina por cautivar con la pintura y el azar tan solo algunos de sus elementos esenciales”³⁰.

De hecho, son los etnógrafos los que encabezan la cruzada antiestética³¹. Rivet: “Es capital que el etnógrafo, como el arqueólogo y el prehistoriador, estudie todo aquello que constituye a una civilización, que no descuide ningún elemento, por insignificante o banal que le pueda parecer. [...] Los coleccionistas han cometido el error de aquel que quiere juzgar la civilización francesa actual a partir de los objetos de lujo que uno encuentra solo en un grupo muy limitado de la población.”³². Griaule: la etnografía debe “desconfiar de lo bello, porque a menudo es una manifestación rara, es decir monstruosa, de una civilización”³³. Schaeffner: “Ningún objeto con fines sonoros o musicales,

30. Georges Henri Rivière, “Le musée d’ethnographie du Trocadéro”, p. 58. Etnografía y Bellas Artes pertenecen a instituciones distintas. Del panorama de competencias museográficas que brinda Rivière, retengamos sus atribuciones respectivas: al Louvre corresponden “las bellas artes y la arqueología”, al Trocadero “la etnografía”, etc. Un museo de etnografía, precisa Rivière, debería abrazar “conjuntamente” las civilizaciones “primitivas y arcaicas”. Ya que son sociedades que constituyen conjuntos; son anteriores a la separación de funciones propias de las “sociedades más evolucionadas”: para las sociedades primitivas, el mismo establecimiento servirá entonces al mismo tiempo “de Museo de Bellas Artes, de Museo de Folklore y de Conservatorio de Artes y Oficios”. Probablemente no sean los surrealistas los que reclamaban la entrada del arte primitivo al Louvre. En 1930, luego de la exposición de la Galerie Pigalle, Paul Guillaume, deplorando el culto de lo exótico y lo salvaje al que el surrealismo condujo a la moda del arte primitivo, declarará al arte negro maduro para el Louvre.

31. Desnos expresa una resistencia idéntica al lugar de otra estetización, la que beneficia a (o la que sufren) las imágenes populares: “son las manifestaciones populares las que más sufren estos oleajes repentinos”, cfr. Robert Desnos, “Imagerie Moderne”, *Documents*, 1929, n° 7, p. 377. Lo mismo aparece en Bataille: “los miserables estetas, en la búsqueda de su admiración clorótica, inventan la *belleza* de las fábricas”, cfr. Georges Bataille, “Cheminée d’usine”, *Documents*, 1929, n° 6, p. 329.

32. Paul Rivet, “L’étude des civilisations matérielles: ethnographie, archéologie, pré-histoire”, *Documents*, 1929, n° 3, p. 133.

33. Marcel Griaule, “Un coup de fusil”, *Documents*, 1930, n° 1, p. 46.

por más primitivo o informe que parezca, ningún instrumento de música deberá excluirse en una clasificación metódica”³⁴. Así como el psicoanalista debe prestar igual atención a todo, así como el surrealista que escribe bajo el dictado automático debe dejar que todo pase, del mismo modo el coleccionista antropológico debe retenerlo todo. Nunca hay que favorecer un objeto porque es “bello”, nunca hay que excluir a otro objeto porque parece insignificante, desagradable o sin forma.

“Nada será excluido”, dijo Schaeffner. “Ningún objeto, no importa cuán informe sea”.

En el número de diciembre de 1929, Leiris y Griaule dedican un breve artículo al “escupitajo”. ¿Es un artículo etnográfico o surrealista? Según James Clifford, es ambos, es decir un artículo de etnografía surrealista. “El etnógrafo (como el surrealista) tiene derecho al *shock* [choquer]”. Clifford agrega: “Escupir denota una condición fundamentalmente sacrílega. De acuerdo con esta definición revisada y corregida, hablar o pensar es también eyacular”³⁵.

Esta definición requiere que pueda aplicarse a sí misma. El artículo “Escupitajo” hace lo que dice, debe convertirse en una eyaculación sacrílega. Es necesario que el etnólogo, cuando habla de escupir, impacte tanto como si escupiera. De ahí el recurso al derecho a provocar el shock [choquer]. Estamos aquí ante un artículo (se tome la palabra en el sentido que se quiera) de un tipo muy diferente de los analizados hasta aquí.

Treinta años más tarde, después de la muerte de Bataille, Leiris caracterizará la curva trazada por *Documents* por este cambio de registro. “Lo irritante y lo heteróclito, si no se trata incluso de lo inquietante, se convertirían, más que en objetos de estudio, en marcas inherentes a la publicación misma”³⁶. Se abandona, en efecto, la búsqueda de

34. André Schaeffner, “Des instruments de musique dans un musée d’ethnographie”, *Documents*, 1929, n° 5, p. 252.

35. James Clifford, “On Ethnographic Surrealism”, *Comparative Studies in Society and History*, octubre de 1981, p. 52 (“The ethnographer, like the surrealist, is licensed to shock”). La palabra sacrílego viene del artículo de Leiris en el que escribía “El escupitajo es una cima ya que es sacrílego”, Michel Leiris, “Crachat”, *Documents*, 1929, n° 7.

36. Michel Leiris, “De Bataille l’Impossible à l’impossible *Documents*”, *Brisées*, París, Mercure de France, 1965, p. 261.

documentos antropológicos, en pos de una intervención de otro tipo. En el mismo momento en que, en nombre ni de lo alto ni de lo bajo, el conocimiento pretende apropiarse de lo bajo, algo sucede. Se mancha con su objeto. Se deja contaminar. El objeto no guarda su distancia, pierde su reserva, olvida la página que habló de él. Digo una flor, y ella aparece. Las cosas suceden en el mismo lugar donde se las dice. *On the spot*. El artículo “Metáfora” de Leiris establece la misma irrupción del referente: el objeto de estudio se convierte en una característica de la publicación “este escrito, concluye, es metafórico”³⁷. Todavía no es un cuerno de toro, pero algo aparece en la página que querría apropiárselo, algo que no está en su lugar, algo heterogéneo. Como la mosca sobre la nariz del orador. O como el yo en el todo metafísico. La aparición del yo, dice Bataille, es completamente impactante. Esto es lo que impresionaba a d’Espezel. “El título que ha elegido para esta revista solo se justifica porque nos da «Documentos» sobre su estado mental”.

Licensed to shock

Pero precisamente, dice Clifford, el etnógrafo, al igual que el surrealista, tiene derecho al shock.

Él sólo conoce un principio: mostrar todo, relevar todo, decir todo. Todo estará en su lugar cuando las cosas vayan al museo. El Museo del hombre será el Museo de todo el hombre. *Nihil humani alienum*. Ningún objeto, por más informe que parezca, será excluido. Estará todo lo que amerite ser documentado. Hay una forma de compasión, un movimiento de caridad epistemológico, en esta toma de partido por las pequeñas cosas. La ciencia consuela las modestas realidades del desprecio que el elitismo de los estetas les opone. Clifford concluye que la etnografía “tiene en común con el surrealismo el abandono de la distinción entre la alta cultura y la baja”³⁸. El abandono de esta distinción dará como resultado que lo bajo no shockee.

37. Michel Leiris, “Métaphore”, *Documents*, 1929, n° 3, p. 170.

38. James Clifford, “On Ethnographic Surrealism”, art. cit., p. 49.

D'Espezel no comparte esta opinión. Todavía no había leído el artículo "Escupitajo".

Hay algo nietzscheano en este proyecto de decir que sí a todo, de querer lo que es en su totalidad. Decir sí sin elegir lo que no hemos elegido. Reafirmar, una tras otra, la totalidad de lo que está en la exhibición ontológica de un museo sin reserva. Pero el eterno retorno de todo tiene un precio, nadie lo afirma inocentemente.

En el mismo número donde Griaule y Leiris publican "Escupitajo", Bataille publica "Informe", que se hace eco de aquél en particular por su teorema final: "Afirmar que el universo no se asemeja a nada y que sólo es informe significa que el universo es algo así como una araña o un escupitajo"³⁹. Informe: es la misma palabra que utiliza Schaeffner, pero desprovista de la humildad que tenía bajo la pluma del etnógrafo. Elevado, como el tedio (*spleen*) baudelairiano, a dimensiones cósmicas, ahora nombra la monstruosidad impresentable del todo. No se trata ya de mostrar todo, incluido lo informe, sino que es el todo lo que, como es informe, se carga de una monstruosidad imposible de exponer. No se parece a nada. Es un todo sin ejemplo. Lo informe (demasiado presente para ser presentable) no se deja contener. Puesto en abismo, desestabiliza la diferencia entre el objeto y el mundo, entre la parte y el todo. Una vez más, se deshace el frente común de la vanguardia y la etnografía. Las mismas palabras no cumplen las mismas funciones en todas partes. El valor de uso de la palabra informe no es el mismo cuando lo usa Schaeffner, Leiris o Bataille. Lo que Schaeffner quiere es clasificar incluso lo informe: mientras que lo informe, para Bataille, "desclasifica". Por un lado, la ley sin excepción, por el otro, una excepción absoluta, sin propiedades.

Licencia de etnógrafo

Clifford insiste sobre la importancia que ha tenido la enseñanza de Mauss para *Documents*. Pero el Mauss al que se refiere no es el de los grandes textos (el don, el sacrificio, las variaciones temporales, etc.), sino que es el autor de la comunicación sobre la técnica de los cuerpos –posterior a *Documents*: data de 1934–, un texto que en muchos as-

39. Georges Bataille, "Informe", *Documents*, 1929, n° 7, p. 382.

pectos se superpone (sin abordarlos) a los problemas de la museografía tan importantes para *Documents*.

Sucede también que, entre las técnicas corporales mencionadas por Mauss, está la del escupitajo. Pero ese escupitajo no es sacrílego, es terapéutico (aparece en la sesión de cuidados de la boca). La cosa puede entonces hacerse y decirse de un modo más apropiado. Y además, si alguna vez estuvo mal visto volver al mercado, el etnógrafo aparece allí, listo para pagar. Esta saliva pasteurizada exime a Mauss de invocar el derecho al shock del etnólogo⁴⁰.

40. “*Cuidado de la boca*. -Técnica de toser y escupir. He aquí una observación personal. Una niña no sabía escupir y cada catarro se había agravado. Tomé conocimiento. En el pueblo de su padre y en la familia de su padre particularmente, en Berry, no sabían escupir. Le enseñé a escupir. Le dí cuatro céntimos por escupitajo. Como quería tener una bicicleta, aprendió a escupir. Fue la primera de la familia en aprender a escupir”, Marcel Mauss, “Les techniques du corps”, en *Anthropologie et Sociologie*, París, Presses Universitaires de France, 1960, p. 383. Este artículo es varios años posterior al de Griaule y Leiris. Clifford no menciona esta referencia al escupitajo. Pero cita la rúbrica que le sigue: “*Higiene de las necesidades naturales*. -Aquí podría enumerar hechos indecibles”, cfr. James Clifford, art. cit., p. 47. Mauss dice que podría pero no lo hace. ¿Por pudor? ¿El etnógrafo duda de utilizar su derecho a shockear? ¿No se siente, como dice Clifford, *licensed to shock*? Lévi-Strauss comienza su introducción a la obra de Mauss con los problemas supuestos por la documentación museográfica de las técnicas corporales (p. XI-XIV): “Coleccionamos los productos de la industria humana” afirma, pero no hacemos nada por el cuerpo. Al mismo tiempo sugiere la constitución de “*Archivos internacionales de Técnicas corporales*”. Y da a modo indicativo una breve lista de esas técnicas. La primera mencionada concierne a “la posición de la mano en la micción del hombre”, un gesto que depende de esa “higiene de las necesidades naturales” sobre la que Mauss hubiera podido enumerar hechos indecibles. Este ejemplo no es indiferente. Da cuenta de la proximidad entre el tabú y el valor de uso. Y constituye en este sentido el negativo antropológico de aquello que la *Fuente* de Duchamp fue para la vanguardia. El día en que los museos de Bellas Artes y los museos de antropología se fusionen, la imposible exposición de la posición de la mano del hombre en la micción podrá por fin reencontrarse con la inutilizable *Fuente* de Duchamp. Mientras no llegue ese día, seguirán mirando de reojo, tan separadas como Aquiles y su tortuga, su debilidad frente a los valores de exposición. Ver también las reflexiones sobre los museos de antropología en el capítulo final de *Anthropologie structurale*, donde Lévi-Strauss examina el estatuto de los museos de antropología: “no se trata exclusivamente de juntar objetos” (p. 413), actualmente “los hombres tienden a reemplazar los objetos”, Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, París, Plon, 1958, p. 414.

Pero para Bataille y Leiris la higiene no excusa nada. Por el contrario, ella es su bestia negra. La palabra “higiene”, debajo de su pluma, tiene precisamente el impacto de un escupitajo. La suciedad es lo propio del hombre, lo que implica que cuanto menos limpia es una cosa más humana. Y viceversa. Leiris formula la ecuación con todas las letras. Hablando del desnudo tal como es representado en la pintura académica, afirma que es “pulcro y rasurado, y en cierto modo *deshumanizado*”⁴¹. La misma ecuación está implicada en la fórmula donde Bataille declara que el dedo gordo del pie es “la parte más humana del cuerpo humano”: la más humana, dice, porque es la más sucia, aquella sujeta a “la suciedad más repugnante”⁴².

No se trata aquí, como es el caso de los etnógrafos, de la recuperación de lo insignificante. Todo se dice. Pero en el todo de Bataille queda lo inconfesable. Para decirlo hace falta exponer un tabú y, al exponerlo, exponerse a él. Aquello que inducía un gasto, hace pasar la comunicación del nivel del valor de cambio al valor de uso. O, para decirlo de otro modo, reintroduce lo prohibido en la ciencia. Debemos decir todo, sí, pero con la condición de que no pueda decirse todo. El imperativo categórico aquí es tomado como en un torniquete donde el “debes” apenas formulado da lugar a un “así que no puedes”. La vanguardia no quiere el derecho al shock que le ofrecen los etnógrafos. Si alguien se escandaliza, mostramos el permiso. ¿Licencia de etnógrafo? Pero, ¿qué sería un sacrilegio dentro de los límites de la mera razón?

Desviaciones

Griaule, Rivet y Schaeffner reprochaban a los estetas el salirse de la media. Al seleccionar lo bello, privilegian lo raro, por lo tanto lo monstruoso. La posición de Bataille es exactamente inversa. En “Las desviaciones de la naturaleza”, la belleza ya no se encuentra del lado de las excepciones sino de la norma estadística: “La belleza, escribe, estaría a merced de una definición tan clásica como la de medida común”⁴³. Asimismo, la terato-

41. Michel Leiris “L’homme et son intérieur”, *Documents*, 1930, n° 5, p. 261.

42. Georges Bataille “Le gros orteil”, *Documents*, 1929, n° 6, p. 297.

43. Georges Bataille, “Les écarts de la nature”, *Documents*, 1930, n° 2, p. 79.

logía (ciencia de los desvíos de la naturaleza) es la pieza decisiva de su estética. Pero esta teratología implica que las relaciones de monstruosidad y de fealdad se inviertan. Mientras que los etnólogos rechazan la belleza porque la consideran (estadísticamente) monstruosa, Bataille privilegia lo monstruoso porque lo considera estéticamente feo. Su definición de lo monstruoso no es más estadística, es estrictamente estética. Si él lo privilegia no es por su rareza. Por el contrario, lejos de oponerse a lo normal, lo convierte en el corazón de la definición de individualidad (lo imposible es cotidiano): dado el “carácter común de la incongruencia personal y del monstruo” el individuo como tal es el lugar de todas las desviaciones⁴⁴. Bataille se opone a la medida común pero no en nombre de una desmesura romántica, sino en nombre de algo así como una desmesura muy común, una muy común ausencia de medida común. En “Figura humana”, la especie misma es descrita como una “yuxtaposición de monstruos”⁴⁵. Así es que precisamente en torno al concepto de desviación surge la brecha más grande entre las dos tendencias motoras de *Documents*, los etnógrafos y los anti-estetas. Los etnógrafos quieren la continuidad, Bataille quiere la ruptura. Ellos quieren reconstruir los contextos para que todo aparezca en su lugar, mientras que Bataille sobrecarga los documentos para exponer la incongruencia radical de lo concreto: de golpe, los seres más comunes no se parecen a nada, dejan de estar en su lugar. Uno se pregunta quién es el responsable de la publicación en *Documents* de “Crisis de la causalidad” donde Hans Reichenbach denuncia en el determinismo “una falsa idealización”: “cada evento es una tirada de dados” agrega⁴⁶.

Esta desviación (el *hiatus irrationalis*) es una de las piezas decisivas de la ideología estética de *Documents*. Con la pintura moderna, dice Carl Einstein, “estamos ubicados fuera de lo normal. [...] Se ha descartado la monotonía biológica”. La velocidad de la imaginación de Picasso “excede el conservadurismo biológico”⁴⁷. El arte moderno co-

44. Georges Bataille, “Les écarts de la nature”, p. 82.

45. Georges Bataille, “Figure humaine”, *Documents*, 1929, n° 4, p. 196.

46. Hans Reichenbach, “Crise de la casualité”, *Documents*, 1929, n° 2, p. 108.

47. Carl Einstein, “Pablo Picasso: quelques tableaux de 1928”, *Documents*, 1929, n° 1, p. 35. O también, a propósito de los cuadros de Masson: “Estamos cansados de la identidad biológica”, Carl Einstein, “André Masson, étude ethnologique”,

mienza en el momento preciso en que las mismas causas dejan de producir los mismos efectos. Fracasa la reproducción de lo similar, la gestación de lo mismo por lo mismo, la ley de la homogeneidad biológico-estética. En otros términos, lo bello es siempre resultado de una semejanza. Mientras que la fealdad (como lo informe) no se parece a nada. Esa es su definición. Su espacio es el del aborto. Ella nunca logra subir al escenario del doble, de la imagen, de la reproducción (de lo típico y lo característico), sigue siendo un caso. Pero la estética de *Documents* invierte los juicios de valor relativos a esas definiciones. Es en la ausencia de la imposible copia de lo feo que surge la belleza. Es una belleza que no es más que el resultado ante todo de lo que no puede transponerse (una resistencia a la transposición estética), es secundario que lo feo sea un fracaso de la reproducción (no son las desviaciones de la naturaleza las que serían fracasos de la naturaleza), lo esencial es que lo bello mismo sea una falla de la no-reproducción. Una reproducción que no habría llegado a fracasar totalmente. Un gasto que no hubiera ocurrido sin reserva. El valor de uso no se habría consumido por completo en el sitio. El aborto de un aborto.

Documentos: yo no invento nada

Existe aún otro matiz del documento. Restituye lo real en facsímil, no metaforizado, no asimilado, no idealizado. Un documento, en otras palabras, no se inventa. Se distingue de los productos de la imaginación precisamente porque no es endógeno. Como los hechos sociales en Durkheim, el documento es trascendente. No invento nada. No estoy en lugar de nada. No ha sido asimilado aún por la metaforización estética. Heterogéneo y alógeno, tiene un impacto, choca (tiene

Documents, 1929, n° 2, p. 102. La misma articulación de lo biológico y lo estético, la misma identificación de la reproducción y la representación encontramos en Henry-Charles Puech que también interpreta Picasso –y la pintura moderna en general– en términos de insumisión a la “exigencia biológica de representación”, en “Picasso et la représentation”, *Documents*, 1930, n° 3, p. 118. Finalmente, encontramos la misma forma de privilegiar “los desvíos de la pintura” en Schaeffner, “L’homme à la clarinette”, *Documents*, 1930, n° 3, p. 161.

fuerza de choque) como lo haría un trauma. *X marks the spot*, por citar el título de un álbum de fotografías sensacionalistas sobre la guerra de gansters de Chicago comentado por Bataille⁴⁸.

Esta promoción del documento es parte de una condena más general de la imaginación que forma parte de la inspiración modernista. Es a ella, por ejemplo, que Leiris vinculará su proyecto autobiográfico. En “De la literatura considerada como una tauromaquia”, insiste en el hecho de que *La edad del hombre* no es una obra de ficción: es “la negación de una novela”. Comparando su autobiografía con una suerte de *collage* surrealista o más bien de fotomontaje, la presenta como una colección de pruebas: “No se usa ningún elemento, dice, que no sea una verdad rigurosa o tenga valor de documento”⁴⁹. La misma inspiración “documental” había llevado a Bataille a agregar en *Historia del ojo* un último capítulo de “Coincidencias”: estos recuerdos permiten disminuir la participación de la libertad de la imaginación en la invención de la novela⁵⁰.

En ese sentido, *Documents* no es una revista surrealista. Es una revista agresivamente realista⁵¹.

“Únicamente la imaginación me dice lo que puede ser” escribía Breton en el Manifiesto de 1924⁵². Pero *Documents* no quiere ni la imagi-

48. Georges Bataille, “X marks the spot”, *Documents*, 1930, n° 7, p. 437.

49. Michel Leiris, *L'Âge d'homme*, París, Gallimard, 1946, p. 17.

50. Bataille mostrará la misma insistencia más tarde, en “La tragédie de Gilles de Rais”: “Semejantes escenas no son la obra de un autor. *Tuvieron lugar*”.

51. Las profesiones de fe realista son numerosas. Por ejemplo, Leiris: “desde mi punto de vista no es sino un contrasentido completo olvidar el carácter fuertemente *realista* de la obra de Picasso”, Michel Leiris “Toiles récentes de Picasso”, *Documents*, 1930, n° 2, p. 62. Cfr. también Georges Ribemont-Dessaignes: “Soy realista. [...] Hay personas que hablan de que esto existe, esto no existe, y que no creen en última instancia más que en ellos mismos negando toda existencia. [...] No son más que surrealistas” “Un pintor es siempre un realista. No he conocido a ninguno que no lo sea. Lo siento mucho por los surrealistas: que abandonen toda relación con la pintura”. Georges Ribemont-Dessaignes, “Giorgio de Chirico”, *Documents*, 1930, n° 6, p. 337-338. Y Desnos, en una reseña de *La Femme 100 têtes*: “Para el poeta, no existen alucinaciones. Existe lo real”. Robert Desnos, “*La Femme 100 têtes*, de Max Ernst” *Documents*, 1930, n° 6, p. 238.

52. André Breton, *Manifeste du surréalisme*, en *Œuvres complètes*, vol. 1, Marguerite Bonnet (ed.), París, Gallimard, 1988, p. 312.

nación ni lo posible. La fotografía toma el lugar del sueño. Y si la metáfora es la figura más activa en la transposición surrealista, el documento se constituye como la figura antagónica, agresivamente anti-metafórica. Con él, lo imposible, es decir, lo real, expulsa lo posible.

De un materialismo fetichista

Barthes terminaba su conferencia sobre “El dedo gordo del pie” describiendo las palabras de Bataille como “demasiado recortadas, demasiado brillantes, triunfantes, para hacerse amar, a la manera del fetiche”. Una oyente interviene. Ella lamenta esta referencia: hablar sobre fetichismo es disminuir el impacto de estas palabras. Barthes: “ya ves, ahora ya no podemos hablar de fetichismo. Es demasiado tarde para el fetichismo”⁵³.

Efectivamente, es demasiado tarde. El elogio sin restricción que se encuentra en *Documents* es, sin duda, aquello que más nos aleja. Ya que si para la oyente de Barthes el fetichismo evoca las estrategias de evasión de las perversiones más bien *soft*, coquetas, frías, para Bataille define la exigencia *hard* de la cosa misma. El fetichismo es un realismo absoluto: pone en juego los deseos reales, en zonas reales, con objetos reales. En ningún momento Bataille opone, como los marxistas, el fetichismo al valor de uso (no hay fetichismo de la mercancía para él); cuando invoca el fetichismo, siempre está en contra de la mercancía. El fetichismo es el objeto irremplazable, imposible de trasponer. “Desafío, escribe Bataille, a cualquier amante de la pintura que ame un lienzo tanto como un fetichista adora un zapato”⁵⁴. Y Leiris comienza su artículo sobre Giacometti oponiendo el verdadero fetichismo (fetichismo no disfrazado) a lo que él llama “fetichismo transpuesto” (o mal fetichismo) de las obras de arte: “A duras penas encontramos en el campo de las obras de arte algunos objetos (pinturas o esculturas) ca-

53. Roland Barthes, “Les sorties du texte”, *Bataille*, París, UGE, 1973, p. 62.

54. George Bataille, “L’esprit moderne et le jeu des transpositions”, *Documents*, 1930, n° 8. Sin embargo estos *ersatz* que son para Bataille las obras de arte son tan inamovibles como las catacresis: “nada verdaderamente nuevo puede reemplazarlas” escribe Bataille a propósito de esos irremplazables reemplazantes. Georges Bataille, “L’esprit moderne et le jeu des transpositions”, *Documents*, 1930, n° 8, p. 49.

paces de satisfacer los requisitos de este verdadero fetichismo”⁵⁵. El fetiche transpuesto está precisamente en la mercancía. Aquello que no usamos pero que coleccionamos. Los objetos surrealistas de Giacometti serían, de acuerdo con Leiris, los primeros verdaderos fetiches que han reaparecido desde hace mucho tiempo en el estudio de un artista parisino. Es significativo que, en *Documents*, no sean los etnógrafos quienes usan este concepto que sin embargo se refiere a las religiones primitivas.

En abril de 1929, Emmanuel Berl había publicado su panfleto, *Muerte del pensamiento burgués. Muerte de la muerte burguesa* lo seguiría unos meses después. Bergson, Proust, los surrealistas, todos pasan por ahí. La conclusión, titulada “Defensa del Materialismo”, propone lo que merece la calificación batailleana de bajo materialismo, un materialismo de una agresiva bajeza que Berl presenta como el arma proletaria por excelencia, la única arma de cierto peso contra la burguesía. Sus términos recuerdan singularmente el artículo “Materialismo” publicado por Bataille unos meses antes, en la edición de junio de 1929 de *Documents*. Berl escribe que el materialismo “no consiste en dar un valor ontológico a la materia para rechazarlo en todo lo demás, sino buscar primero, en la infinidad de las causas que provocan un fenómeno, las más simples y más bajas [...] El materialismo”, continúa, “es, por lo tanto, una cierta forma de depreciación. Significa cierto gusto por la depreciación”⁵⁶. Reencontramos aquí la definición de Bataille, que comienza su artículo atacando a los materialistas

55. Michel Leiris, “Alberto Giacometti”, *Documents*, 1929, n°4, p. 209.

56. Emmanuel Berl, *Mort de la morale bourgeoise*, 1929; París, Jean-Jaques Pauvert, 1965, p. 174. Con la crisis del surrealismo como telón de fondo, un pequeño diálogo se delinea entre Berl y Bataille. En “Conformismes freudiens”, Berl cita a Bataille en el contexto de una discusión sobre lo que él llama el “fetichismo” contemporáneo: “El falo reemplaza entonces la hoja de vid. Ni más ni menos. Y para decirlo en el lenguaje de Georges Bataille, el idealismo gangrena al fetiche y lo transforma en un *deber ser*”, *Formes*, n° 5, abril de 1930. La denuncia del *deber ser* inspira muchos de los sarcasmos anti-surrealistas de Bataille: “Cuando decimos que las flores son bellas es porque parecen conformes a lo que debe ser”, en Georges Bataille, “Le langage des fleurs”, *Documents*, 1930, n° 3, p. 162; y “el espacio obraría mucho mejor, por supuesto, si *cumpliera con su deber*”, en Georges Bataille, “Espace”, *Documents*, 1930, n° 1, p. 41. Por el contrario, en Breton: “A nosotros corresponde contraponer en conjunto esa fuerza invencible que es la del *deber ser*, que es la del *devenir* humano”, en André Breton, “Position politique du surréalisme”, en *Manifestes du surréalisme*, París, Jean-Jaques Pauvert, 1962, p. 274.

que han sometido el asunto al requisito idealista de lo que debe ser, hasta el punto de sustituirlo por una “forma *ideal* de la materia”, una forma que se acercaría más que cualquier otra a eso que la materia *debería ser*⁵⁷.

Pero a pesar de los diversos llamamientos al populismo proletario, la inspiración de este materialismo es más heracliteana que marxista. De acuerdo con este materialismo del valor de uso, la materia se define precisamente como aquello que no dura⁵⁸. Como cualquier valor de uso, se agota en su consumo. Y no renace de sus cenizas. Se agota en su lugar, no sobrevive. No deja huella ni siquiera en la memoria. El materialismo de Bataille es una exaltación de lo no acumulativo (de ahí la pérdida), de la diferencia marginal, sin representantes, sin futuro y sin reservas, sin continuación, sin descendientes, sin mañana. La materia se gasta por completo, sin resto, sin dejar nada a su paso, ningún fantasma, ni heredero, ni doble. Un relámpago, después la noche.

Debemos a Henry Charles Puech, un especialista en religiones maniqueas, un artículo sorprendente en el que presenta a Piranesi como el “Arquitecto nihilista”, un artista obsesionado por una arquitectura de desastre, animado por “la impaciencia de la plenitud total, este deseo de llevar todo a término y que la ruina sea ruina absolutamente, que la plenitud rompa ese gusto de la nada que ordena todos los progresos y que el hombre termine bajo una montón de piedras que uno no puede decir si es construcción o escombros. Los fines de esta voluntad son terriblemente ambiguos; la ruina para reproducirla la conserva, o bien atrapa el fuerte deseo de terminarlo de una vez, de barrerlo todo, de construir el universo donde el hombre sería escarnecido”⁵⁹.

57. Georges Bataille, “Matérialisme”, *Documents*, 1929, n° 3, p. 170. Bataille volverá sobre esta crítica del “materialismo ontológico” en “Le bas matérialisme et la gnose”, *Documents*, 1930, n° 1, p. 1.

58. “La materia”, escribe Berl, “es lo que no dura. [...] En consecuencia, el materialismo rechaza todos los valores de permanencia, todo lo que se asocia a la duración”, Emmanuel Berl, *Mort de la morale bourgeoise*, París, Jean-Jacques Pauvert, 1965, p. 174.

59. Henry-Charles Puech, “Les «Prisons» de Jean-Baptiste Piranèse”, *Documents*, 1930, n° 4, p. 199. Un nihilismo similar encontramos en Leiris que exalta la hipótesis de una debacle integral que no tendría “por resultado final, luego de haber roto lo que le era hostil y extraño después de autodestruirse [...], más que haber anulado *absolutamente todo*”, Michel Leiris, “Débâcle”, *Documents*, 1929, n° 7, p. 382.

Reimpresión

El sentido de una reimpresión no es el mismo si se trata de un libro o un periódico. Se reedita una novela porque tuvo éxito o porque se la ha redescubierto. *Habent su afata libelli*. Tratándose de una revista, la transposición del aoristo al imperfecto altera el estatus textual del objeto. La revista se transformó en documento. Publicar en 1990 un facsímil de *Fliegende Blätter* de 1929-1930, puede explicarse como la necesidad de exponer una obra de arte primitivo en un museo parisino, ya sea *del hombre* o el *Louvre*. *Carpe diem*. Recojamos el diario de hoy.

Pero es a los kamikazes, a los partícipes de la vanguardia, aquellos que no han pasado dos temporadas, a los que llega la reimpresión de honor. Duró tan poco que se los recuerda. La reimpresión recupera, contra su voluntad, lo que no quería la supervivencia. *Documents*, por ejemplo. Colocada, como dijo Leiris, bajo el signo de lo imposible, era una revista que no estaba destinada a durar. El contrato ideológico parecía ser el de una estética de lo irrecuperable. También hay en la reedición, fénix a pesar suyo, algo de la misma naturaleza que, por ejemplo, la transformación de los mataderos en un parque natural. Nosotras, las civilizaciones, habríamos deseado tanto ser mortales. Pero perdimos la fe. Esto no matará aquello. ¿Quién pelearía hoy, como el Hugo de *Las manos sucias* por el derecho a lo irrecuperable? O como la Judith de Giraudoux cuando se da cuenta con horror de que los inconfesables placeres que Holoferne le ha dado a conocer están en proceso de transformación en una historia piadosa, una leyenda edificante. De convertirse en ejemplo.

Traducción: Hernán López Piñeyro,
Laura Soledad Romero y Guadalupe Lucero.
Revisión: Noelia Billi.

Notas sobre antropomorfismo en *Documents*¹

Georges Didi-Huberman



El desollamiento del antropomorfismo

La especificidad o la “especialidad” de *Documents* no radica exactamente en los temas o los “términos” de su iconografía. La temática de la máscara, por ejemplo, o incluso la predilección por los simbolismos poco ortodoxos, se hallaban ya en muchas otras revistas de la época, ya fueran éstas de orientación estética (como los *Cahiers d'art*), psicoanalítica (como *Imago*), antropológica (como *Eranos-Jahrbuch*) o iconológica (como las publicaciones del Instituto Warburg). Lo que diferenciaba quizá el proyecto batailliano de todos aquellos rasgos de época –y que no negaremos que compartía, hasta cierto punto, con la empresa surrealista²–, es que su

1. Presentamos la traducción de dos apartados del libro *La ressemblance informe, ou le Gai Savoir visuel selon Georges Bataille* (Paris, Macula, 1995, pp. 115-149), con autorización del autor. Retiramos del texto las referencias y alusiones a los capítulos anteriores y posteriores con el fin de facilitar la lectura y darle unidad e independencia al texto. [N. de T.]

2. Para una historia general –pero solamente parisina– de las revistas de arte de esa época, cfr. Yves Chevretil Desbiolles, *Les Revues d'art à Paris, 1905-1940*, Paris, Ent'revues, 1993.

forma de pensamiento exigía un género particular de *montaje figurativo*, constantemente reinventado con el fin de imponer el valor de efracción de ciertos vínculos, de ciertas relaciones, aunque fuera en detrimento de los términos –de los objetos– mismos. Aunque fuera en detrimento de la significación misma.

Sin embargo, ese montaje figurativo suponía el rasgo especial o específico de no quedarse jamás en las *formas míticas* que, sin embargo, no se privaba de producir en abundancia. Dado que exigía también *formas siempre más concretas*, la obra de descomposición que Bataille y sus amigos realizaban sobre el antropomorfismo rebasaba o, más bien, *plegaba* constantemente la dimensión “hipotético-mítica” (señalando hacia un origen) sobre una dimensión reivindicada como cruelmente “ordinaria” (ligada a un presente en acto), y entonces, en ese mismo sentido, perfectamente limitada o incompleta aunque indubitable³. Bataille no ignoraba, por supuesto, la suerte de “quien-pierde-gana” epistémico implicado por semejante elección: en todos los casos perdía la expresión congruente del universal –que habitualmente funda el movimiento del conocimiento. En todos los *casos*: en todos esos “documentos” circunstanciales en los que calculaba las singularidades concretas y heurísticas de la excepción. Sobre ello fundaba la agudeza particular del *conocimiento producido* sobre las singularidades, experimentadas no obstante como *desechos* de todo conocimiento generalizante, de toda axiomática.

Así pues, con un solo movimiento Leiris podía “plegar” (lo cual no quiere decir ni resumir ni identificar) una obra de arte sobre un instrumento de ornamentación sexual, Einstein podía “plegar” una escultura religiosa sobre un vulgar guijarro antropomorfo, y Georges Bataille podía “plegar” los sacrificios ofrecidos a la diosa Kali (crueldad lejana) sobre una panorámica trivial (crueldad cercana) de los mataderos de la Villette. Por ello una cabeza de mujer obesa, que nos es cercana tanto por su familiaridad de europea como por el encuadre del retrato, pudo encontrarse directamente al lado de ciertos testimonios de un culto tan

189
190
191
192
63
193
194

3. La calificación de “antropología mítica”, recientemente dada por Denis Hollier a la empresa batailleana de *Documents*, me parece, entonces, desde este punto de vista, incompleta. Cfr. Denis Hollier, “Autour de livres que Bataille n’a pas écrits”, *La Part de l’œil*, 1994, n° 10, p. 30.

extraño –los cráneos sobremodelados– que ya no recordamos haberlo practicado alguna vez. Por ello, finalmente, la temática de la máscara –pero como veremos asimismo la del suplicio– fue también llevada por Bataille a una forma no mitológica y no exótica, a la forma trivial, ni pasada ni lejana, de un *hecho cualquiera* extraído de algún periódico vespertino. 177 196

En la sección “Diccionario” del quinto volumen de *Documents*, en octubre de 1929, Georges Bataille escribió tres o cuatro textos breves. En “Desgracia”, Bataille comienza por ponernos frente a la paradoja según la cual “nunca es la desgracia la que habla, sino cualquier charlatán alegre en nombre de la desgracia”⁴. Sin embargo, tan corto como es, el texto súbitamente cambia de dirección para dejar lugar a algo – un relato, una imagen– que Bataille *impone* una vez más como la necesidad misma, la necesidad de un relato y de una imagen llegados muy singularmente, quizás por azar, para continuar lo que en el número precedente, en la conclusión del artículo sobre el “Ojo - Golosina caníbal”, había quedado en suspenso⁵; y es el motivo del culpable, del criminal que, antes incluso de su muerte en el patíbulo, consume sobre su propia carne la mutilación –o la devoración– que exigen de él, como su tributo sacrificial o penitencial, la “conciencia”, la “ley”, y con ellas todos los *tabús del tocar* que se relacionan con ello:

No es importante que esto se tome o no como un desvío: de hecho, un tal Crépin, antes Don Juan y buen mozo, que después de haber matado con un fusil a su amante y a su rival quiso suicidarse con un tercer disparo de su arma de perdigones, perdiendo la nariz y la *boca* (quedando además mudo), había sido reprendido por un magistrado por haber tomado chocolate *boca a boca* con Mme. Delarche, a la que mataría un buen día en que se encolerizó.⁶

4. Georges Bataille, “Malheur”, *Documents*, 1929, n° 5, p. 275. [En este artículo, como en todos los del presente libro, se citan los artículos de la revista *Documents* de acuerdo a la edición facsimilar prologada por Denis Hollier (Paris, Jean-Michel Place, 1991)].

5. Georges Bataille, “Ceil – Friandise cannibale”, *Documents*, 1929, n° 4, p. 216.

6. Georges Bataille, “Malheur”, art. cit., p. 278.

Ese relato –ese nudo de motivos batailleanos– seguramente no es el “desvío” que de entrada podría suponerse. Ese relato, ese nudo de motivos son ellos mismos la desgracia: un “camino de la desgracia”, como se diría de un camino de la Pasión. La primera desgracia de Crépin habrá sido amar demasiado celosamente a su amante, quizás, y “encolerizarse”⁷ con ella, por así decir; su segunda desgracia es, probablemente, haber fallado en un suicidio que se imponía desde el momento en que vio que todo estaba muerto, que todo era negro; su tercera desgracia es que, “antes Don Juan y buen mozo”, ahora espera la muerte –la Justicia– *desfigurado*, sin nariz, incluso “sin boca”, nos asegura Bataille... ¿Cómo imaginar esto? ¿Pero cómo dudar siquiera un instante que Crépin, “quedando además mudo”, fue la encarnación misma de la “Desgracia”, de esa desgracia de la cual Bataille, acaba de decir, no habla, pero que siempre, en su nombre, es “cualquier alegre”, un concienzudo magistrado, por ejemplo, el que habla?

¿Cómo imaginar aquello que parece lo inimaginable? Sencillamente considerando el “documento” trivial que Bataille propone aquí, y que quizás le ha suministrado, en tanto soporte *visual*, el argumento mismo, el punto de partida de su relato y de su pensamiento sobre la “Desgracia”. Sin embargo ¿qué vemos allí? Un hombre *enmascarado*, una “Figura humana” *comida* casi por un vendaje que toma todo el cuello, la nuca y, obviamente, la *boca*, esa boca que, en la historia de Crépin, funcionaba como el órgano de una seducción alcanzada “en el límite del horror” –según los propios términos de Bataille⁸–, es decir en el límite de la perversión, luego de la destrucción de todos los protagonistas de ese drama de encandilados, de pasión y golpes sangrientos... Crépin, que en adelante baja la mirada ante el “Ojo de la policía”⁹ (porque a su vez la fotografía propuesta no es sino un documento del tribunal penal), Crépin se ve así enmascarado con un nuevo género de máscara trágica, que envuelve su cabeza aún viviente con una especie de mortaja, mientras su mirada reducida medita quizás sobre lo que le espera en realidad –*perder la cabeza*

121

7. Literalmente “ver rojo” [*voir rouge*] en ella. [N. de T.]

8. Georges Bataille, “Œil – Friandise cannibale”, art. cit., p. 216.

9. Se trata del título del “documento” producido por Bataille en *Documents*, 1929, n° 4, p. 217.

bajo la cuchilla de la “expiación”. Si recordamos por un momento el grabado de Grandville publicado en el número precedente de *Documents*, comprendemos entonces el sentido que podía revestir, a los ojos de Bataille, ese nuevo género de “máscara”: como la mandíbula de un pez carnívoro –la Justicia, la mortaja– comiéndose a su culpable víctima. 51

Pero esto no es todo (como de costumbre en esta poética del exceso). El rostro enmascarado de Crépin, envuelto y devorado a la vez, no está solamente *presentado* como ilustración directa del relato “Desgracia”. Está también puesto en escena, es decir *copresentado* en una doble página con figuras que corresponden a las cinco notas del “Diccionario” y que abarcan temas tan diversos como el “Camello”, los “Cultos”, el “Hombre”, los “Reptiles”, y un film hollywoodense titulado *Las nuevas vírgenes*¹⁰. En este agenciamiento heteróclito, no obstante, la redacción de *Documents* lograba imponer un sutil juego de ecos, y más aún, respecto de la historia de Crépin, *continuar* el documento explícito en una red figurativa que dibuja virtualmente, por alusiones, el *destino* mismo del personaje elegido por Bataille para figurar –figura enmascarada– a la “Desgracia”. 198

¿Cómo no ver entonces, en la figura femenina ubicada justo debajo del retrato de Crépin –la actriz Betty Compson, con sus curvas frescas, su camisón kitsch, su rodilla desnuda, su mirada indirecta y sus zapatillas de pompones– una figura perfecta de la amante, o de esa vulgar mujer fatal que es la “Desgracia” del hombre destinado al cadalso (Bataille hubiera admitido, seguramente, que esa “Desgracia” había sido su don recíproco, ya que Mme. Delarche lo habría recibido en primer lugar)? ¿Cómo no ver, en el afiche publicitario de las *Nuevas vírgenes*, donde resurge la mirada femenina por excelencia –Joan Crawford–, cómo no ver incluso allí, una figura aminorada del drama o de la “Desgracia” de la seducción, escenas de pasión y rivalidad amorosa mezcladas?¹¹

10. *Documents*, 1929, n° 5, pp. 275-278. El primero está firmado por Bataille, los dos últimos por Leiris. “Cultes” y “Homme” no están firmados, pero este último en cualquier caso me parece, como veremos, una cita obtenida y puesta en situación por el propio Bataille.

11. Leiris, en su artículo, resume el film diciendo que “será seguramente un hito en la historia del cine, no tanto por su técnica como porque marca en los filmes la aparición de una forma totalmente nueva de sentimentalidad, con el glamour de una

Una vez más, entonces, el lazo se trama *figurativamente* entre el “Ojo” del número 4 y la “Desgracia” del número 5, entre la seducción escópica intimidada por el “filo” y el filo de la desgracia intimidante por un lado, y los frágiles rostros humanos por otro. Subrayemos también que Bataille se regocijó anclando todos los vínculos visuales en una insistencia lúdica sobre una serie de nombres *fonéticamente* declinados y rejuntables. En el artículo sobre el “Ojo”, de hecho, el nombre propio del asesino –Crampon¹²– hacía de figura emblemática para el mismo juego teórico que trataba de defender, a saber, la transgresión de una prohibición de tocar: el asesino Crampon devenía entonces la figura de una *transgresión táctil* en todo modelo óptico de seducción y de la experiencia de la mirada en general. El nombre mismo de Crampon servía justamente para “engancharse”, para “fijarse”, pero también para “abrir” o “herir” un cierto vínculo de la mirada y el contacto. En el artículo sobre la “Desgracia” y en el juego de ilustraciones que lo acompaña, *Crampon* deviene entonces *Crépin*, *Crawford* regresa entonces, y *Compson* –la otra figura seductora– apela también a una mirada que toca, más aún, a una mirada que muerde, que devora.

Ojos abrochados o “cramponados” en su seducción y en su mutilación; *nombres abrochados* en la repetición y el montaje crueles de las anécdotas; *bocas abrochadas* en las escenas de pasión devenidas casi escenas de antropofagia (es justamente la palabra *boca* la que Bataille subraya tres veces en su artículo, sin duda porque la escena del chocolate que enloquecía literalmente al magistrado del tribunal penal, esa golosina comida “boca a boca” por Crépin y su amante, constituía el punto de partida de toda esa transgresión, con su lado a la vez infantil y sexual, goloso y excremental, *embocada* [*abouché*] y despreciando todos los tabúes del tacto): es justamente la temática del *contacto voraz* la que, todavía aquí, domina la composición batailleana de los “documentos”.

Ahora bien, la misma doble página de ilustraciones, en ese número de octubre de 1929, reservaba otras sorpresas, otros tesoros de dialéctica fi-

vida fácil, arruinada por el solo problema de mostrar a los protagonistas con una juventud y una gracia prestigiosa”, en Michel Leiris, “Talkie”, *Documents*, 1929, n° 5, p. 278.

12. Juego de palabras con el término *crampon*: gancho, grapa. También en español el término *crampón*, de uso menos frecuente, tiene este sentido. [N. de T.]

gurativa: Bataille y Leiris, en efecto, no se contentaban con brindar al lector de *Documents* los índices visuales de una *seducción* violenta, presentada alusivamente como *causa* de la “Desgracia” y de la desfiguración de Crépin; querían también ajustar los nudos de ese destino funesto, y presentar, en dos o tres figuras suplementarias, la *consecuencia* sacrificial para Crépin del acto de haberse “encolerizado” [*voir rouge*]. Son dos imágenes de *colgadura* y desollamiento que el lector puede descubrir justo al lado de dos inocentes efigies hollywoodenses. La primera es la fotografía –tan inexplicable y, a su vez, intencionalmente inexplicada– de un cocodrilo y una pitón enlazados y colgados, probablemente muertos o, imagino, matándose mutuamente: pueden, en este sentido, remitir a la imagen batailliana del pez que devora a otro, o del ave de presa agarrada a su víctima “en un cielo azul aparentemente apacible y claro”¹³. Una nueva *forma espacial*, entonces, de la crueldad y de la desgracia. Leiris, por su parte, asociaba en su nota sobre los “Reptiles” los motivos de la órbita vacía (eco probable con los ojos vacíos de Crampon), de la tentación diabólica (es decir del límite perverso de toda seducción), de la prostitución y, finalmente, del “combate a golpes de colmillo, asfixia o veneno”:

Una serpiente blanca, saliendo de la órbita derecha de un cráneo y volviendo a entrar por la órbita izquierda –o viceversa– de manera que su cabeza o la extremidad de su cola se encuentren siempre, una u otra, en el interior del cráneo, simboliza para algunos el devenir eterno de las cosas, el Gran Año pitagórico, el ritmo general del mundo, con sus alternativas de dispersión y concentración. Conocemos por otra parte su rol como tentadora del Génesis y la significación fálica por todas partes ligada a la serpiente.

El cocodrilo sagrado de los egipcios, pude ver su marca en El Cairo, bajo la forma de lagartos (¿o cocodrilos?) de madera, que muchas prostitutas cuelgan bajo sus puertas a modo de señal de fortuna.

13. Georges Bataille, “Espace”, *Documents*, 1930, n° 1, p. 41; Georges Bataille, “La pratique de la joie devant la mort” (1939) en *Œuvres complètes*, París, Gallimard, 1970-1988, I, p. 552.

El hormigueo de reptiles en los bajos fondos de los pantanos y los calabozos, sus enlazamientos extraños, sus combates a golpes de colmillo, asfixia o veneno, serán siempre la imagen exacta de la existencia humana atravesada de arriba abajo por la muerte y el amor.¹⁴

Justo frente a esta “imagen exacta de la existencia humana” –la existencia, particularmente, de Crépin, ese héroe de la “Desgracia” cuya propia cabeza aparece en adelante como “atravesada de arriba abajo por la muerte y el amor”–, el lector de *Documents* podía sorprenderse ante un nuevo contraste, un nuevo contacto figurativo: una bella mujer con tapado de piel (avatar suplementario de la seductora dos veces representada cara a cara), posando lánguidamente ante... un tendal de animales colgados y desollados. La descripción indica que se trata de zorros plateados “presentados” en Berlín para una exposición de pieles en 1928. El motivo del *desollamiento* continuaba entonces su camino en la puesta en escena figurativa de esa doble página, ajustando, a su vez, el lazo de toda esa problemática de la “Desgracia” –horror y seducción, víctimas y verdugos, “Ojo de la policía”, “Crimen y expiación”, etc.– con el sentido sacrificial que Bataille daría, a partir del número siguiente, a la matanza de animales¹⁵. Pero aquí la temática ya era desarrollada, y ya sobre el registro de la desmesura, en un montaje anónimo de citas, que nos vemos evidentemente tentados de atribuir al propio Bataille¹⁶:

Sir William Earnshaw Cooper, en un libro titulado *La culpabilidad sanguinaria de la cristiandad*, pone en evidencia esa *verdad conocida* de que *ni uno solo* de los millones de animales

14. Michel Leiris, “Reptiles”, *Documents*, 1929, n° 5, p. 278.

15. Georges Bataille, “Abattoir”, *Documents*, 1929, n° 6, p. 329; Georges Bataille, “Kali”, 1930, n° 6, p. 368.

16. Georges Bataille (?), “Homme”, *Documents*, 1929, n° 5, p. 275. El libro citado por Bataille aparece sin fecha. Se trata de un opúsculo bastante delirante, que lleva a cabo una defensa mística y excesiva del régimen vegetariano, sostenida por los capítulos titulados “Récit de cruautés chrétiennes” (pp. 33-72) o también “Nourriture de sang, nourriture de contamination” (pp. 83-126).

que el hombre masacra cada año es *necesario* para su alimentación. Buscando definir *la roja y horrible salpicadura sangrienta* sobre la cara de un hombre, se expresa así:

“Si tomando los animales muertos en un solo día en los mataderos de los países cristianos, los hiciéramos marchar uno tras otro, con el único espacio necesario para que no se monten unos sobre otros, se extenderían en una fila india de 1322 millas –más de trece centenares de miles de cuerpos calientes, palpitantes, vivientes, arrastrados cada día, año tras año, hasta los sangrantes mataderos del cristiano, para que pueda saciar su sed de sangre en la roja fuente borbotante de las venas de sus víctimas asesinadas...”

“un cálculo basado en cifras muy moderadas muestra que la cantidad de sangre derramada cada año en los mataderos de Chicago es más que suficiente para permitir que cinco transatlánticos grandes floten...”

Y para clausurar este cuadro –esta serie articulada de imágenes y de textos–, la fotografía de dos camellos en un zoológico imponía lo que Bataille precisamente veía allí, a saber una forma de “cataclismo y colapso”¹⁷, *forma informe*, como vaciamiento de su estructura interna, pilas de pieles flácidas que parecen ofrecidas por un desollamiento reciente o por una especie de aplastamiento sobre el piso. Creo que lo que importa retener, por el momento, es el lazo teórico y figurativo anudado por Bataille, con la ayuda de su cadete Leiris, entre “una imagen de la existencia humana atravesada de arriba abajo por la muerte y el amor”, desfigurada o devorada por “el crimen y la expiación” –a través de una serie de *semejanzas suplicadas*– por una parte y, por otra parte, esa serie de *semejanzas animales* destinadas al holocausto, al matadero, al desollamiento, o a un despedazamiento sistemático sobre el tendal espectacular del altar consagrado, del zoológico, del matadero o del mercado de pieles...

Así, para anudar ese lazo cuyo destino conocemos en toda la obra de Bataille, fue necesario construir un juego de formas, un motivo visual

17. Georges Bataille, “Chameau”, *Documents*, 1929, n° 5, p. 275.

que pudiera conjugar el *tendal* y el *desollamiento*, la exhibición espectacular y el descarnamiento, que finalmente no es más que una *apertura visual del interior de los cuerpos*, su “reverso”, sus trasfondos desplegados, y por lo tanto la descomposición total de su “figura” vivible, cerrada, familiar. Este motivo atraviesa indiscutiblemente toda la revista *Documents* y da un “tono” batailleano a muchos artículos que no están sin embargo firmados por Bataille mismo. Imaginemos, por ejemplo, esa extraña “puerta de cráneos” del santuario de Roquepertuse¹⁸. Pensemos especialmente en el artículo de Roger Hervé sobre los “Sacrificios humanos de Centroamérica”: concluía con la imagen desconcertante —a medio camino entre los cráneos-trofeo y las patas de animales alineadas contra un muro de los mataderos de la Villette—, la imagen de una “empalizada de cabezas”, una suerte de *tendal sacrificial* esquemático cuya forma trastorna por la simplicidad misma de su dispositivo cruel¹⁹.

En el mismo artículo aparecía una imagen ya conocida por los lectores de Bataille (porque la retomaría en una contribución en los *Cahiers d'art* y luego en *Las lágrimas de Eros*²⁰): representa el ritual azteca del “sacrificio por arrancamiento del corazón”, sobre el cual el artículo en cuestión brindaba algunos testimonios de conquistadores horrorizados y maravillados a la vez por la cuestión²¹. Lo que adicio-

18. Paul Jacobsthal, “Les têtes de Roquepertuse”, *Documents*, 1930, n° 2, pp. 92-95. El autor sólo comenta las esculturas. Podemos pensar que la fotografía de los cráneos, también aquí, fue adjuntada por la redacción de *Documents*. Precisemos que este artículo precede inmediatamente al texto de Limbour, y por lo tanto a las fotografías de máscaras tomadas por J.-A. Boiffard. Precisemos, finalmente, que el motivo explícito de esa fotografía —cráneos reales insertados en una arquitectura— será retomada por Bataille mismo en su uso en las capillas funerarias de los Capuchinos de Roma, donde los huesos de los muertos son pegados a las paredes para devenir elementos ornamentales de la arquitectura. Ver G. Bataille, “L'esprit moderne et le jeu de transpositions”, *Documents*, 1930, n° 8, pp. 490-493.

19. Roger Hervé, “Sacrifices humains du Centre-Amérique”, *Documents*, 1930, n° 4, pp. 205-213.

20. Georges Bataille, “Le sacré”, *Cahiers d'art*, 1939, n° 1-4, pp. 47-50 (en *Œuvres complètes*, ed. cit., I, pp. 559-563); Georges Bataille, *Les larmes d'Éros*, Paris, Pauvert, 1961, (ed. aumentada, 1971), p. 239, donde la imagen se encuentra ubicada, significativamente, frente a una de las fotografías del supliciado chino.

21. Roger Hervé, “Sacrifices humains du Centre-Amérique”, art. cit., p. 206.

nalmente sorprenderá al lector de *Documents*, es que la imagen misma, en su disposición, parecía ofrecer allí una última versión –versión sacrificada o sacrificial– de esos “retratos de grupo” que la revista no había dejado de producir, de escarnio cruel, número tras número. ¿Cómo, por otra parte, ante ese *tendal de “Figuras humanas” desolladas*, abiertas, no imaginar las líneas tan violentas escritas dos años antes por Bataille sobre el mismo tema, a propósito de la primera gran exposición parisina de arte precolombino? Cargaban ya con la marca de un asedio del que Bataille nunca se apartaría²²:

Sangrientos literalmente, como todos saben. No hay entre [los dioses aztecas] uno solo al que no se haya salpicado periódicamente de sangre humana para el día de su fiesta. Las cifras citadas varían: en cualquier caso, se puede afirmar que el número de víctimas anuales alcanzaba como mínimo a varios millares sólo en la ciudad de México. El sacerdote hacía que un hombre se mantenga con el vientre al aire, la región lumbar arqueada sobre un apoyo de piedra y le abría el pecho de un tajo violento con un cuchillo de piedra brillante. Cortados así los huesos, el corazón era tomado con las manos desnudas en la apertura inundada por la sangre y arrancado violentamente con una habilidad y velocidad tales que esa masa sangrante seguía palpitando orgánicamente durante algunos segundos encima de la brasa roja: luego el cadáver caía rodando pesadamente hasta el pie de la escalinata. Finalmente,

22. “Este artículo, que consideraba un poco como un *pensum*, es uno de los primeros que escribí, y releéndolo hoy me sorprendí al encontrar ya formulados los principales temas de su reflexión. Por una suerte de curiosa intuición, se mostró allí como el precursor de toda una escuela de etnólogos que buscaron definir el *ethos*, es decir, la jerarquía de los valores sociales que daban a cada civilización su valor propio. De hecho, se trata en este caso de reflexiones sugeridas por ritos o mitos de los que tenía un conocimiento superficial pero, exponiendo los motivos de su predilección por los aztecas, formuló la característica particular de su civilización”, Alfred Métraux, “Rencontre avec les ethnologues”, *Critique*, XIX, 1963, n° 195-196, p. 678). Cfr. también Francis Marmande, “Georges Bataille: el motivo azteca”, *Écrits d’ailleurs. Georges Bataille et les ethnologues*, París, Ed. de la Maison des Sciences de l’Homme, 1987, pp. 19-29.

al caer la noche, con todos los cadáveres ya desollados, despedazados y cocidos, los sacerdotes venían a comérselos. Además, estos no siempre se contentaban con inundarse de sangre, de inundar con ella los muros del templo, los ídolos, las flores brillantes con las que se cubría el altar: en ciertos sacrificios que conllevaban el desollamiento inmediato del hombre aporreado, el sacerdote exaltado se cubría el rostro con la piel sangrante del rostro y el cuerpo con la del cuerpo. Así vestido con ese traje increíble, dedicaba una delirante plegaria a su dios. Pero aquí es necesario insistir en el carácter sorprendentemente feliz de estos horrores. México no era solamente el más choerreante entre los mataderos de hombres, era también una ciudad rica, verdadera Venecia con canales y pasarelas, templos decorados y sobre todo hermosos jardines de flores. Las flores se cultivaban apasionadamente, incluso sobre el agua.²³

Esta idea de una *crueledad jocosa*, incluso “feliz” en su extremo mismo, aflora en muchos otros textos de *Documents*, por ejemplo en el breve resumen que Bataille hace de la edición de Maurice Heine de los *Infortunios de la virtud*²⁴, o también en una nota anónima del “Diccionario”, probablemente del propio Bataille, sobre la secta flagelante de los fareinistas, en el siglo XVIII²⁵. Se desarrolla de manera ejemplar, porque lo hace inocentemente, en la aventura autobiográfica de Michel Leiris, que, desde el número de diciembre de 1929, no dudaba en “reflejar” la pintura de Antoine Caron –sus *Masacres* desconocidas en esa época, fotografiadas de modo expreso para la revista en la colección privada del marqués de Jaucourt²⁶– sobre el aliso de su

19

23. Georges Bataille, “L’Amérique disparue” (1928), en *Œuvres complètes*, ed. cit., I, pp. 156-157.

24. Georges Bataille, “Marquis de Sade, *Les infortunes de la vertu* - M. Heine, *Actualité de Sade*”, *Documents*, 1930, n° 7, pp. 436-437.

25. Georges Bataille, “Bonjour (frères)”, *Documents*, 1930, n° 5, p. 299.

26. Para un estudio reciente de las diversas *Massacres* de este pintor manierista, cfr. Jean Ehrmann, *Antoine Caron*, Paris, Flammarion 1986, pp. 21-51. En 1939 el marqués de Jaucourt ofreció el cuadro de las *Massacres du Triunvirat* al Louvre, donde puede verse actualmente.

propia cinestesia [*kinesthésie*] infantil... Aquello que, aunque fuera poco útil para la disciplina iconográfica, no dejaba de imponer un *nuevo objeto figurativo* sobre el cual la interpretación de las imágenes del arte debería modularse y, también, enriquecerse algún día: ya que una literatura de vanguardia le prestaba esta atención novedosa informada ella misma por la pintura de la época, la de André Masson en particular²⁷, así como por el psicoanálisis. Así comienza el texto de Leiris, justo después de que una nota documental había dado todo tipo de datos objetivos sobre el cuadro de Antoine Caron:

Uno de los recuerdos de infancia más antiguos que he guardado es aquel que se refiere a la siguiente escena: tengo siete u ocho años; estoy en la escuela; a mi lado se encuentra una niña de largos cabellos rizados y rubios; ella y yo estudiamos juntos una lección en el mismo libro de *Historia santa*, apoyado sobre una gran mesa de madera negra. Veo todavía nítidamente la imagen que en ese momento mirábamos. Se trataba del sacrificio de Abraham. Encima de un niño arrodillado, con las manos juntas y la garganta tensa, el brazo del patriarca se erguía, armado de un enorme cuchillo, y el viejo elevaba los ojos al cielo sin ironía, buscando la aprobación del dios sanguinario al que le ofrecía su hijo en holocausto [...]

Estos recuerdos distintos se asocian para mí con la amenaza que un día me hizo mi hermano mayor de operarme de apendicitis con la ayuda de un sacacorchos, así como también con aquella que me había hecho un compañero de clase, con el que me había peleado, de que su padre me iba a partir la cabeza a golpes de hacha; se acerca también al sentimiento desagradable que me dejó un accidente ocurrido a otro joven de la misma edad que yo, que se había cortado profundamente la muñeca y llevaba un vendaje enorme, bajo el blancor del cual imaginaba la muñeca sanguinolenta y casi totalmente cortada, con la mano casi separada del antebrazo. Vienen en-

27. Ver Georges Limbour, "André Masson: le dépeceur universel", *Documents*, 1930, nº 5, pp. 286-287.

tonces, como en olas grandes y vagas, recuerdos de acontecimientos diversos, tales como el ruido de una reyerta oída una noche que salía con mis padres de lo de un tío que vivía en un barrio de mala fama, o gritos espantosos lanzados por una mujer que el metro acababa de atropellar, en una de las estaciones más siniestras de una de las líneas aéreas que se detienen en los bulevares externos.

Mucho más imprecisos para mí son los recuerdos que no tienen una base de crueldad [...] Como un niño que tortura animales domésticos y decapita moscas, se come las uñas hasta sangrar, o incluso juega a asustarse, Antoine Caron, seis años antes de la [masacre de] San Bartolomé, mata en pintura a los viejos y hace huir a las mujeres despeinadas.²⁸

Este texto, por lo menos extraño en el contexto de una revista de arte y, más aún, en el de un “estudio” sobre la pintura del Renacimiento, tiene sin embargo la virtud teórica de conjugar ciertos motivos –en lo que no tiene nada de arbitrariamente “desenfrenado”– que ningún historiador del arte, en esa época, hubiera imaginado poner en juego ante los cuadros de las *Masacres*. Frente a estos objetos nuevos que constituían las pinturas de Antoine Caron, Leiris no quiso jugar la carta de una aproximación subjetivista, sino la de una *equivalencia cinestésica* [*kinesthésique*] descrita con el mayor rigor posible, en sus propios desplazamientos y en las paradojas que trae incrustadas. Es así que la emoción del horror podía articularse con total pertinencia con la emoción del deseo; que la historia, aunque fuera santa, podía enunciarse como un drama de cuerpos sacrificados; que el objeto estético podía iluminarse a través de una investigación sobre la organización fantasmática; que la mitología podía versar sin esfuerzo sobre la más sórdida trivialidad; que el presente del cuadro podía constituirse en un dispositivo de reminiscencia; que *mirar ante* podía decirse bajo las formas del *tener miedo dentro...* Todas cuestiones que la obra ex-

28. Michel Leiris, “Une peinture d’Antoine Caron”, *Documents*, 1929, n° 7, pp. 348-354. Nótese que esta iconografía fue retomada por G. Bataille, *Les Larmes d’Éros*, ed. cit., pp. 104-105.

quisita y aterradora de Antoine Caron ponía evidentemente en juego –el artista “jugando a asustarse”, lo mismo que Leiris escribe del niño–, e *inventando* proféticamente una masacre imaginaria que la realidad del tiempo habría de encontrar pronto. ¿No era eso reflexionar, aunque sea alusivamente, sobre los poderes mismos de la imagen?

Michel Leiris continúa asimismo esta reflexión tendiendo un sutil puente entre el *hombre despedazado* del cuadro de Antoine Caron y ese *hombre abierto*, anatomizado, que comentaría unos meses más tarde en un artículo donde se preguntaría todavía por los modos de ver –y de ser mirado– en “El hombre y su interior”²⁹. Entre el saber de la violencia y la violencia del saber (el saber anatómico, en este último ejemplo), la redacción de *Documents* llevaba entonces lo más lejos posible su investigación sobre los límites donde la “Figura humana” tenía que encontrar su verdad y su descomposición: su *desmentida* ateológica, como Bataille lo iba a expresar claramente unos años más tarde.

El aplastamiento del antropomorfismo

A pesar de su esquematismo y su “estilización” precolombina, la imagen del “Sacrificio por arrancamiento del corazón” tal como Bataille la había comentado desde 1928 –antes que la del supliciado chino, que describiría más tarde, aunque la conocía desde 1925³⁰–, representa probablemente, en *Documents*, el acto de la más extrema violencia

29. Michel Leiris, “L’homme et son intérieur”, *Documents*, 1930, n° 5, pp. 261-266. Texto retomado –a diferencia del anterior– en *Brisées*, Paris, Mercure de France, 1966 (reed. Gallimard, 1992), pp. 58-63. La obra que comenta Leiris no está citada con su título completo, que sin embargo hubiera interesado al lector de *Documents*: Amé Bourdon, *Nouvelles Tables anatomiques, où sont représentées au naturel toutes les parties du corps humain, toutes les nouvelles découvertes, le cours de toutes les humeurs, les lieux où elles fermentent et où déposent leur excrément* [Nuevas tablas anatómicas, donde se representan al natural todas las partes del cuerpo humano, todos los nuevos descubrimientos, el curso de todos los humores, los lugares donde fermentan y donde depositan su excremento], Cambrai, L. Autheur, (sic) 1678. La obra que se encuentra en la Biblioteca Nacional fue probablemente propuesta a Leiris como objeto de reflexión por Bataille.

30. Cfr. Michel Surya, *Georges Bataille, la Mort à l’œuvre*, Paris, Gallimard, 1992, p. 121.

ejercida por un hombre sobre su semejante, es decir, sobre su misma “Figura humana”, sobre su misma condición de semejanza. A lo que se refiere, y que Bataille no vacila ni por un instante en desarrollar hasta una suerte de alucinación literaria –la “piedra brillante”, la palpitación del corazón, la “brasa roja”, la exaltación del sacerdote, el “traje increíble” de piel sanguinolenta, el altar cubierto también de “flores brillantes”–, linda evidentemente con lo espantoso. Pero en esto que parece difícil no ver actualmente como una tormenta de “horrores” puros (así lo dice Bataille mismo), se desarrolla obstinada, metódicamente, la descomposición espacial, la *forma espacial de la descomposición* que la “Figura humana” no dejaba, en toda la revista, de padecer con rigor.

Lo que impresiona de entrada, tanto en esta imagen como en las descripciones que la acompañan –y también en los desarrollos que a partir de ella hace Leiris en sus artículos sobre Antoine Caron o sobre las “Láminas anatómicas” de Aillé Bourdon– es que la “Figura humana” *se abre* literalmente, sus entrañas sangrantes están expuestas a las miradas, exhibidas de un golpe hasta ese corazón (el más interior de nuestros tesoros interiores) “tomado con las manos desnudas en la apertura inundada”³¹. Pero ello no es sino el primer momento de un proceso en el cual la “Figura humana”, aunque muerta, va a continuar su “vida” monstruosa y ritual, su transformación. Es preciso, en efecto, que ella *se aplaste* como una masa devenida informe, “rodando pesadamente hasta el pie de la escalinata”³². Es preciso enseguida que ella *se aglutine*, no sólo con la piedra del altar y los muros del templo, sino incluso con el rostro mismo del sacerdote, del que Bataille intenta hacernos “dar cuenta” –tomar como real en su inverosimilitud misma– que “se cubría el rostro con la piel sangrante del rostro” de su víctima... Es preciso, finalmente, que esta envoltura y el cuerpo mismo –el cuerpo desollado– *se incorporen* a los oficiantes que, “al caer la noche, [...] venían a comérselos”³³.

31. Georges Bataille, “L’Amérique disparue” (1928), en *Œuvres complètes*, ed. cit., I, p. 157.

32. *Idem*.

33. *Idem*.

¿Qué nos enseña, pues, esta –terrible– dialéctica de la apertura y la incorporación, sino la manera en la que Bataille quería abordar *lo informe por excelencia*? Esta dialéctica nos permite precisar lo que planteamos, desde el inicio, como la hipótesis teórica acerca de la noción de informe. Nos confirma, en primer lugar, que lo informe no califica en absoluto a los términos –las “cosas informes” en tanto que tales–, sino a las relaciones: lo informe no es ni una pura y simple negación de la forma, ni una pura y simple ausencia de forma. No es tampoco aquello que con frecuencia se ha pensado –lo “abyecto” como tal, o lo *escaterológico*, de lo cual recientemente ha hablado Hal Foster³⁴. Rosalind Krauss, debatiendo acerca de esta cuestión, respondía a Foster que lo informe batailleano debía ser entendido *estructuralmente*... lo cual implica, como consecuencia, un gran problema respecto de la manera en que la palabra “estructura” debe, en lo sucesivo, ser comprendida³⁵. Que esta manera de entender la palabra “estructura” supone una dinámica, un *proceso*, de ello no cabe duda³⁶. Toda la “coreografía” de *Documents* –la danza cruel de las semejanzas que allí se agitan– da un fuerte testimonio de ello. Pero este proceso mismo, ¿qué es? ¿Cómo puede ser abordado? Tal es, en adelante, la cuestión fundamental.

Esta cuestión no puede abordarse más que tomando como punto de partida el proceso mismo que Bataille puso en marcha, y explicitó alguna que otra vez, en la red de imágenes tejida alrededor de la palabra *informe*. Pierre Fédida escribe con mucha justeza que, en el “Diccionario crítico” de *Documents*, la palabra *informe* “no es una entrada entre otras, [sino] el vocablo *aspectual* que califica el *movimiento*” de todos

34. Hal Foster *et al.*, “The Politics of the Signifier II: a Conversation on the *Informe* and the *Abject*”, *October*, 1994, n° 67, pp. 3-21. La referencia a la abyección reenvía por sí misma a Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, París, Seuil, 1980. En cuanto al adjetivo *escaterológico* empleado por Hal Foster, combina el *scattering* (la “dispersión”, la “diseminación”) y lo escatológico.

35. “Tomo *lo informe* como algo estructural...” (Rosalind Krauss, en Hal Foster *et al.*, “The Politics of the Signifier”, art. cit., p. 4).

36. *Ibid.*, p. 4: “La palabra [*informe*] acuña la noción de un empleo, un proceso...” Y. A. Bois evoca, en la misma discusión, “la *función* en sentido estructural” (p. 3).

los otros, y de todas las experiencias abordadas en la heurística batailleana³⁷. Esta noción de movimiento o, mejor, de “puesta en movimiento de las formas”, es esencial: constituye de seguro la mayor exigencia de esos “montajes figurativos” que no cesamos de explorar en la puesta en imágenes batailleana de la experiencia. Constituye incluso el instrumento principal de los grandes “desmontajes teóricos” a los que Bataille aspiraba en su puesta en juego de lo informe contra todas las nociones tradicionales de la forma, de la semejanza o del antropomorfismo³⁸.

Lo informe caracterizaría, entonces, un cierto poder de deformarse que las formas mismas siempre tienen, de pasar súbitamente de lo semejante a lo desemejante, y más precisamente —porque para nombrar todo esto habría bastado decir *deformación*— de comprometer a la figura humana en el proceso tan exactamente descrito por Bataille a propósito del sacrificio azteca: un proceso en el cual la forma *se abre*, se “desmiente” y se revela a la vez; donde la forma se *aplata*, se consagra al lugar en la más absoluta desemejanza con ella misma; donde la forma *se aglutina*, ya que lo desemejante vendría a tocar, en-

37. Pierre Fédida, “Le mouvement de l’informe”, *La Part de l’œil*, 1994, n° 10, p. 23. El término “aspectual” se refiere, seguramente, a la acepción lingüística del concepto de *aspecto*: “El predicado comporta no sólo la idea de una cierta cualidad o de una cierta acción, [...] sino también la idea de un cierto modo de manifestación en el tiempo de esta acción o de esta cualidad, la indicación de la manera en que ellas ocupan el período aludido por la anunciación: es eso lo que se llama el *aspecto*”, en Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, París, Seuil, 1972, pp. 390-391. La teoría del aspecto a la cual Pierre Fédida alude reenvía, más específicamente, al estudio clásico de Gustave Guillaume, *Temps et verbe. Théorie des aspects, des modes et des temps* (1929), París, Honoré Champion, 1984. Señalemos también los análisis profundos del *aspecto* y del *tiempo* en la obra de Henri Maldiney, *Aitres de la langue et demeures de la pensée*, Lausanne, L’Âge d’Homme, 1975, pp. 1-120.

38. Dado que creo que ya hemos llegado a este punto varias veces, retomo aquí las formulaciones que Pierre Fédida infiere de otros materiales: él cita, a propósito de esta “puesta en movimiento de las formas”, el caso freudiano del “hombre de los lobos” (“La atención de los niños, lo he observado muchas veces, se alcanza más bien a través de los movimientos que de las formas inmóviles, y establecen a menudo asociaciones a partir de una similitud de movimientos que nosotros adultos no vemos o desatendemos”, Sigmund Freud, *Cinq psychanalyses* [1905-1918], París, PUF, 1954, p. 393. Cfr. Frances Tustin, *Autisme et protection* [1990], trad. A.-L. Hacker, París, Seuil, 1992, p. 62. Cfr. Pierre Fédida, “Le mouvement de l’informe”, art. cit., pp. 25-27.

mascarar, invadir lo semejante; y donde la forma, así deshecha, termina *incorporándose* a su forma de referencia –a la forma que ella desfigura pero que no revoca–, para invadirla monstruosamente (mágicamente, diría el etnólogo) por contacto y por devoración. Lo informe bataillano no designaría, entonces, otra cosa que “semejanzas transgresivas” o *semejanzas por exceso*, esos contactos incesantes capaces de imponer sobre toda forma *el poder mismo de lo desemejante*.

Repitamos una vez más que, en la “definición” que Georges Bataille da de lo informe, la *forma* misma no es estrictamente negada: antes bien, es *dialécticamente negada*, es decir que se halla *desclasada*, justamente privada de –pero las consecuencias de una privación tal son considerables– un privilegio ontológico secular que Bataille resume apuntando, como blanco principal, a todo pensamiento “que exija generalmente que cada cosa tenga su forma”³⁹. Es preciso, pues, admitir que si la forma no es ya el criterio absoluto de una identidad, ni siquiera de una substancialidad, lo informe mismo no deberá ya ser pensado como un criterio absoluto de alteridad. Lo informe no implica que el cuerpo abierto, aplastado, despedazado y devorado de la víctima azteca sea solamente *algo diferente* a una “Figura humana”; es el advenimiento de una paradoja suplementaria y decisiva, infinitamente más cruel –infinitamente más real–, de una paradoja según la cual toda “Figura humana” sigue siendo “Figura” y “humana”, aunque capaz de apertura, aplastamiento, desollamiento o devoración. Paradoja expresable en los términos que proveen la base de toda *La experiencia interior*: esta cosa, esta “masa”, como escribe Bataille, esta carne abierta, aplastada, despedazada y devorada, ese “residuo supremo” no definen otra cosa que a *nuestro semejante*, el destino siempre posible de nuestra propia semejanza.

Nos hallamos, pues, muy lejos de una “Figura humana” entendida como forma substancial, como “semejanza a Dios” o como aspecto jerárquicamente distinto de todos los otros aspectos naturales. Nos hallamos más abajo, más lejos en el “desclasamiento”, o la descomposición, de la “Figura humana”. Es el hombre –ante el universo⁴⁰– que

39. Georges Bataille, “Informe”, *Documents*, 1929, n° 7, p. 382.

40. *Ibid.*: “[...] afirmar que el universo no se parece a nada y que no es más que *informe* quiere decir que el universo es algo así como una araña o un escupitajo”.

Bataille entendía seguramente como capaz de asemejarse a una araña o un escupitajo: ya que el hombre “se hace aplastar por todas partes como una araña o una lombriz”⁴¹ *por su semejante*. La víctima azteca, por el gesto de su verdugo que era su semejante, *no se asemeja ya a nada*, abierta y aplastada, “rodando pesadamente hasta el pie de la escalinata”; pero ella *retorna a su semejante* cuando su semejante experimenta la necesidad de aglutinarse con ella, de hacer que se le adhiera su propio rostro, y termina por incorporarse a ella. Es por esto que en la doble página que ilustra el artículo sobre la “Desgracia”, el asesino Crépin, avatar de la víctima azteca, puede ser puesto en la situación de asemejarse a un reptil colgado, a un camello aplastado por la tierra o a un zorro despedazado. Es por esto que el paradigma de lo informe por excelencia —la araña, y más aún la araña aplastada⁴²— pudo ser literalmente puesto en obra por Giacometti, abriendo, desmembrando y tirando al suelo una suerte de araña que él llama, de manera significativamente antropomorfa, una *Mujer degollada*⁴³.

198

Pero Bataille dio él mismo, en *Documents*, el ejemplo más preciso, el más claro, de un antropomorfismo afectado —a la vez abierto y aplastado— por los poderes de lo informe. Se trata, no es demasiado sorprendente, de un ejemplo de teratología humana, que continúa, en el nivel de las *formas naturales*, lo que un artículo sobre los dioses “panmorfos” del gnosticismo, aparecido en el número precedente, elaboraba ya sobre el tema de las *formas mitológicas*⁴⁴. El ejemplo en cuestión se apoya también sobre esta extraña teoría de la seducción, desarrollada a lo largo del año 1929 —especialmente en los artículos sobre el “Ojo”, sobre la “Desgracia” o sobre “El dedo gordo”—, esta *baja seducción* considerada, como se recordará, como alcanzando siem-

41. *Ibid.*

42. La hemos encontrado en otros textos de Bataille, especialmente en “Le cheval académique”, *Documents*, 1929, n° 1, p. 29.

43. Alberto Giacometti, *Femme égorgée*, 1932. Bronce. Zurich, Kunsthau (fundación A. Giacometti). Cfr. Georges Didi-Huberman, *Le cube et le visage. Autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti*, París, Macula, 1993, pp. 49-55.

44. Georges Bataille, “Le bas matérialisme et la gnose”, *Documents*, 1930, n° 1, pp. 1-8.

pre su fatalidad (o su verdad fatal): el “límite del horror”⁴⁵. Es por ello que el texto en cuestión comienza con una no menos extraña cita extraída de las *Historias prodigiosas* escritas en el Renacimiento:

Entre todas las cosas que se pueden contemplar bajo la concavidad de los cielos, no hay nada que avive más al espíritu humano, que cautive más los sentidos, que aterrorice más, que provoque en las criaturas mayor admiración o terror que los monstruos, los prodigios y las abominaciones, en los cuales vemos las obras de la naturaleza invertidas, mutiladas y truncas.⁴⁶

Al reproducir seis láminas grabadas extraídas de un tratado de teratología del siglo XVIII titulado *Las desviaciones de la naturaleza*, Georges Bataille decía querer dar cuenta “del hecho de que, de una u otra manera, en una u otra época, la especie humana no puede permanecer impassible ante sus monstruos”⁴⁷. Que sean *los monstruos* indica en qué la especie humana –con la “Figura humana” que le corresponde– no puede evitar el encuentro con su “otro”, su accidente, su síntoma desfigurante, su desemejante o, como lo dice aquí Bataille, sus *desviaciones*. Que sean *sus monstruos* indica además que la desviación no es un “otro” absoluto de la “Figura humana” sino su propia amenaza interna, incluso una manera –sintomática– de cristalizar su propia definición, su propia semejanza, de *aplastarla* sobre ella misma como en un movimiento fatal.

Sin embargo, las imágenes seleccionadas por Bataille para su artículo manifiestan esta complejidad: son versiones definitivamente “aplastadas” del género “retrato de grupo” (o de pareja), ya que representan dos veces hermanos siameses –los “niños dobles”, como dicen los textos del siglo XVIII– *pegados por la cabeza*. En una primera lámina, es la masa posterior o superior del cráneo lo que aglutina los dos cuerpos infantiles. En la segunda, se trata exactamente de una *adherencia*

136

45. Georges Bataille, “Œil – Friandise cannibale”, *Documents*, 1929, n° 4, p. 216.

46. Georges Bataille, “Les écarts de la nature”, *Documents*, 1930, n° 2, p. 79 (citando las *Histoires prodigieuses* de P. Launay, 1561).

47. *Idem*.

de los rostros, que el médico de la época describía de la siguiente manera, a modo de leyenda para esta imagen impactante:

72

Niño doble, foto tomada del gabinete de M. Pinson, cirujana, en París. Esos dos niños reunidos fueron llevados a término; están adheridos por los tórax y las cabezas, como se observa en el esqueleto n° 20 [se trata de otra lámina de esta selección, no reproducida por Bataille]. Las dos cabezas reunidas forman un solo rostro, dos orejas, una sola lengua en la boca, un esófago, una arteria traqueal. Esas dos partes se dividen en dos ramas cada una, para comunicarse con los dos estómagos y los dos tórax. La reunión de los dos cráneos ofrece, en medio de la frente, una hendidura que guarda cierta semejanza con la parte genital de una mujer. Murieron al nacer.⁴⁸

¿Cómo no ver aquí las simples pero vertiginosas *paradojas de la semejanza* que invisten esta “Figura humana”? No sólo los dos rostros forman solo uno –colmo de la semejanza–, sino que además su adherencia misma se ha practicado en su carne, justo en medio de su frente, un signo de la desviación, signo asombroso del desgarrar, de la diferencia sexual (son dos niños), y también de su lugar de nacimiento: esta hendidura central que, en medio de la cara, “guarda cierta semejanza con la parte genital de una mujer”... Extrañeza a la que Bataille, más tarde, le daría un trato muy favorable –un trato “ontológico”, podría decirse– oponiendo el rostro como *figura manifiesta* de lo humano al sexo de la mujer comprendido como su *figura oculta*⁴⁹. La primera paradoja de ese cuerpo monstruoso es, pues, que reúne no sólo dos rostros semejantes, sino más bien *el rostro y lo otro del rostro* (otro

48. Bataille no transcribe el texto, pero es legible en la lámina reproducida en *Documents*, 1930, n° 2, p. 81.

49. “Debes saber en primer lugar que cada cosa que tiene una figura manifiesta posee también una oculta. Tu rostro es noble: tiene la verdad de los ojos con los que percibes el mundo. Pero tus partes peludas, bajo tu ropa, no son menos verdaderas que tu boca. Esas partes, secretamente, se abren a la mugre. Sin ellas, sin la vergüenza implicada en su uso, la verdad que tus ojos ordenan sería avara”, en Georges Bataille, *L'Alleluiah. Catéchisme de Dianus* [1947], en *Œuvres complètes*, ed. cit., V, p. 395.

debido a esta hendidura, otro porque es *dos*), que es también el estigma paradójico de su nacimiento y de su muerte aplastadas en un solo lapso de tiempo (“Murieron al nacer”).

Pero la paradoja de esta lámina grabada no se relaciona sólo con el rostro del “niño doble” –rostro que el grabador tuvo dificultad de configurar en el espacio, dicho sea de paso: está visto de perfil en los costados y de frente en el medio, como si ese rostro fuera él mismo una forma espacial de la paradoja, algo que expresa particularmente la leyenda, en la que se lee que “las dos cabezas reunidas forman un solo rostro”. Tal paradoja, en realidad, atañe a la “Figura humana” en su conjunto, incluso en su universalidad. ¿Por qué? En principio porque, “reflejando un interés bastante superficial por la información”, como escribe Bataille⁵⁰, sólo halla en cada uno de sus detalles –la fisonomía de los rostros y la conformación de los cuerpos, en realidad imaginados a partir de un esqueleto y de una escultura de cera– la inverosimilitud de una idealización que remite cada una de las láminas a puras convenciones iconográficas (el costado *putto* de los niños, el desarrollo de sus miembros, la gestualidad perfectamente retórica de sus manos). Luego, y sobre todo, porque tal paradoja pone en obra una *semejanza por exceso*, una semejanza que no es sólo perfecta (óptica, formalmente), sino más que perfecta y, por esto mismo, monstruosa (táctil, materialmente). Perfecta es la semejanza que yo llamaría aquí una semejanza de *gemelos*: dos niños que se desarrollan al mismo tiempo, en la misma matriz, dos niños idénticos cuyo nacimiento debería ser caracterizado como “maravilloso” (se sabe el destino mitológico o heroico de las figuras de gemelos⁵¹). Pero en este caso preciso, la semejanza no se contenta con tal perfección, con tal *conformitas*: ella ha hecho intervenir, en su propio desarrollo, en su propia morfogénesis, un contacto material, una suerte de “epidemia” de carne devenida aglutinación, adherencia,

50. Georges Bataille, “Les écarts de la nature”, *Documents*, 1930, n° 2, p. 79.

51. Sin duda, Bataille conocía el artículo de Pierre Saintyves, “Les jumeaux dans l’ethnographie et la mythologie”, *Revue anthropologique*, XXXV, 1925, pp. 262-267. Para un estudio más reciente y documentado con abundante bibliografía, cfr. Raymond Kuntzmann, *Le Symbolisme des jumeaux au Proche-Orient ancien. Naissance, fonction et évolution d’un symbole*, Paris, Beauchesne, 1983.

injerto, agregación. Porque ella fue una semejanza *materialmente* realizada –una semejanza *incorporada*–, la identidad doble y admirable de los gemelos devino el conglomerado de un único cuerpo monstruoso, un cuerpo de *siameses*. Al devenir adherencia, la semejanza a la vez se encarnaba y se consagraba al exceso, a la monstruosidad, a la muerte (“Murieron al nacer”).

El modelo concreto propuesto por Bataille en vistas al problema de la semejanza es, así pues, el de un *exceso por adherencia material*, por aplastamiento⁵². La semejanza, en este caso, fue tan fuerte que aplastó los dos cuerpos uno sobre el otro en una sola materia, monstruosa desde el punto de vista de la “Figura humana”. La semejanza fue tan

52. Recuerdo que el *aplastamiento* es definido por Pierre Fédida como el movimiento por excelencia de lo informe batailleano. Ver Pierre Fédida, “Le mouvement de l’informe”, art. cit., p. 22. A propósito de la “subversión”, Michel Surya evoca por su parte, de manera similar, la voluntad batailleana de *aterrar*. Cfr. Michel Surya, “Dieu, la terre, le trou”, *La part d’œil*, 1994, n° 10, pp. 156-157. Rosalind Krauss asocia, a su vez, los motivos de la “bajeza” y de la horizontalidad (cfr. Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, Cambridge/Londres, The M.I.T. Press, 1993, pp. 22, 150, 184, 194, 375-301, etc.).

Hay que señalar que Paul Valéry, a propósito de Degas, combinaba ya los motivos del *suelo* y de lo *informe*: “Degas es uno de los pocos pintores que dio importancia al *suelo*. Tiene pisos admirables.

A veces toma una bailarina desde lo alto y toda la forma se proyecta sobre el plano del escenario, como cuando vemos un cangrejo en la playa. Esta alternativa le ofrece vistas nuevas e interesantes combinaciones. El suelo es uno de los factores esenciales de la visión de las cosas [...] Pienso a veces en lo *informe*. Hay cosas, manchas, masas, contornos, volúmenes que no tienen, en cierto modo, más que una existencia de hecho: sólo son percibidas, pero no conocidas; no podemos reducirlas a una ley única, deducir su totalidad del análisis de una de sus partes, reconstruirlas por operaciones razonadas. Podemos modificarlas libremente. No tienen prácticamente ninguna otra propiedad que la de ocupar una región del espacio... Decir que son cosas informes no es decir que no tienen *forma* alguna, sino que sus formas no encuentran en nosotros nada que permita reemplazarlas por un acto de trazado o de reconocimiento netos. Y, de hecho, las formas informes no dejan otro recuerdo que el de una posibilidad... Así como una serie de notas tocadas al azar no son una melodía, un charco, una roca, una nube, un fragmento de costa no son formas reducibles. No quiero insistir en estas consideraciones: nos llevan demasiado lejos”, en Paul Valéry, *Degas Danse Dessin* (1938), París, Gallimard, 1965, pp. 91 y 94-95).

fuerte que el organismo devino desemejante: tal es la gran paradoja que hay que meditar. La semejanza fue tan fuerte que la “Figura humana” se desvió de sí misma. ¿Qué es, entonces, esta “Figura” sino un organismo de ocho patas? ¿Qué es, entonces, sino una suerte de araña? Y los ejemplos que Bataille ofrece como complemento de las dos primeras láminas anatómicas –ejemplos en los cuales se instaura una equivalencia, por el montaje de ilustraciones, entre un organismo *que no tiene cabeza* y otro *que tiene demasiadas cabezas*–, todo ello súbitamente nos hace comprender en qué sentido lo informe batailleano procede por asociación de *mutilaciones y multiplicaciones*, asociación de exuberancias y privaciones. El ideal policefálico y el antropomorfismo divino de las figuras cristianas se abisman en lo sucesivo en el difícil juego de castraciones y conglomerados orgánicos. 172 203

Insistamos nuevamente sobre la riqueza teórica de esos ejemplos, de esas imágenes: nos introducen en la naturaleza “dialéctica” –palabra empleada por Bataille mismo en su artículo, palabra sobre la cual evidentemente tendremos que volver– del *proceso de lo informe* comprendido precisamente como exceso de las formas, exceso en las formas, más que como su simple defecto o rarefacción. Se dirá, pues, que lo informe es la *alteridad*, una alteridad que Bataille insiste en calificar como “irreductible”⁵³... pero que no es más *que* eso (por ejemplo, no es más que la abyección pura perceptible en la primera aproximación en todo fenómeno teratológico). Se dirá luego que lo informe es el *aplastamiento*, la puesta en contacto desagregante...⁵⁴ pero que no es más *que* eso, o entonces que *eso* –el *aplastamiento*– debe ser él mismo pensado como implicando la alteridad, la apertura, el descuartizamiento, la desviación. He allí por qué me parece que, lejos de contradirse, Bataille utiliza los recursos propiamente “dialécticos” de su pensamiento de lo informe al ofrecer la palabra *desviación* como título

53. “Los monstruos estarían así situados dialécticamente en oposición a la regularidad geométrica, como las formas individuales, pero de un modo irreductible”, en Georges Bataille, “Les écarts de la nature”, *Documents*, 1930, n° 2, p. 82.

54. Para retomar una expresión casi contemporánea (1932) y típicamente batailleana empleada por Giacometti para intitular esa escultura, que luego iba a llamarse *Pointe à œil: Relations désagrégantes*.

de un artículo que, en el fondo, sólo da a pensar los procesos morfológicos de la *adherencia*.

Insistamos también sobre la estrecha connivencia de esos “documentos” del pasado, tomados de los márgenes de la ciencia, con la atención depositada por toda la revista *Documents* sobre el trabajo del presente artístico, quiero decir sobre el trabajo de los pintores y escultores cuyas reproducciones más recientes (la mayoría *in progress*) Bataille, Leiris o Carl Einstein publicaban mes a mes. Hay un fuerte aspecto de “desviaciones de la naturaleza” en la manera en que esos artistas trabajaban el problema de la “Figura humana”. Hay, sobre todo, un aspecto muy afirmativo de *aplastamiento* espacial, que se sitúa a sólo diez páginas de distancia del artículo sobre el cuerpo de los “niños dobles” aplastados uno sobre el otro... Pienso que el texto de Michel Leiris sobre algunos “Cuadros recientes de Picasso” –catorce obras reproducidas, pintadas entre junio de 1929 y enero de 1930, es decir, sólo algunas semanas antes de la publicación de ese número–, cuadros en los cuales la problemática de la “Figura humana” se afirmaba en su capacidad misma de verse *aplastada*.

Leiris, en ese texto, comenzaba afirmando claramente la subversión, por parte de Picasso, del concepto tradicional de “sujeto”. Pero dicha subversión, decía él, no definía sino una posición auténticamente *realista*: una manera de defender la posición común –tan estética como heurística– de *Documents*, contra “el mundo confuso del sueño” idealizado por Breton y los surrealistas⁵⁵. No obstante, ese “realismo”, lejos de ser comprendido como una atención descriptiva hacia los aspectos de los objetos o de las “Figuras humanas”, se articulaba ya sobre lo que Leiris llamaba una “excavación”, o el reconocimiento del *peso* de las cosas:

La verdadera libertad, por otra parte, no consiste en absoluto en negar lo real o “evadirse”; muy por el contrario, implica el reconocimiento necesario de lo real, que es preciso excavar y minar más y más, empujar de alguna manera hasta el extremo de sus refugios; y es en este último sentido sobre todo que tenemos el

55. Michel Leiris, “Toiles récentes de Picasso”, *Documents*, 1930, n° 2, p. 64.

derecho de decir que Picasso es libre —el pintor más libre que haya existido jamás—, él, que conoce mejor que nadie el peso exacto de las cosas, la escala de su valor, su materialidad...⁵⁶

Leiris expresa este “peso” y esta materialidad con más precisión, en la misma página, creando un efecto de choque entre la idea de “auténticos organismos” puestos *en marcha* por Picasso, y la idea de que esos objetos pintados están siempre, fundamentalmente, *con los pies en la tierra*⁵⁷. Sin embargo, los cuadros reproducidos a su lado manifiestan esta tensión con el mayor rigor posible: los fondos que parecen neutros y que están, a este respecto, desprovistos de toda coordenada espacial, de sentido (alto-bajo) o de profundidad (cerca-lejos); las “Figuras humanas” perfectamente reconocibles por la representación hiperbólica, que ocupan todo el cuadro, de miembros humanos no obstante aplanados como recortes de papel; una disposición aberrante de esos “miembros” —o de esos despojos—, que hace de los cuerpos representados el objeto de posiciones espaciales contradictorias: invertidos, acrobáticamente elevados, y sobre todo *aplastados* sobre el fondo, casi como arañas antropomorfas... En cuanto a Leiris, él concluye su texto con la idea muy eficaz de “hábitos humanos” devenidos “sobrehumanos” por su misma densidad orgánica, por el “colmo de lo humano” que Picasso ponía allí en obra:

Nunca hasta él el hombre había afirmado de forma tan fuerte, en el dominio artístico, lo que hace a su naturaleza y su *humanidad*. Cada nuevo objeto, cada nueva combinación de formas que nos presenta es un nuevo órgano que nos anexamos, un nuevo instrumento que nos permite insertarnos más humanamente en la naturaleza, devenir más concretos, más densos, más vivos. Haría falta una imbecilidad sin igual para gustar de estas obras bajo el pretexto místico de que ellas nos ayudan a desembarazarnos de nuestros hábitos humanos siendo *sobrehumanas*. Si debe emplearse respecto de ellas el

56. *Idem.*

57. *Idem.*

término “sobrehumanas”, mejor sería hacerlo en el sentido de que ellas son el colmo de lo humano.⁵⁸

Algunos meses antes, eran las *Cabezas* de Hans Arp —en realidad los bajorrelieves de madera o incluso de sogá pegada sobre un soporte, manifestando así otro procedimiento de aplastamiento de la “Figura humana”— que Michel Leiris evocaba en *Documents*, bajo la autoridad de nociones tales como la “ósmosis” o la “superfusión” de las formas, capaces de consagrar la “Figura humana”, e incluso, por qué no, el universo entero, al estatuto de *aterrado*, o pelicular, de una trivial “chapa ondulada”:

205

[...] todo eso que está situado entre materia bruta y persona, independiente de los cuatro reinos y al mismo tiempo ligado a todos, ni piedra, ni río, ni sombra ni metal, ni idea ni esqueleto, ni gaseoso ni sólido, ni chicha ni limonada, ni carne ni pescado, todo eso cuyo destino es estar para siempre retenido entre la corteza y el árbol, los ogros, las orugas sin transformarse en mariposas, los monos antropoides, las esfinges, los animales amaestrados, las quimeras, los hermafroditas, los grifos, todo lo que vacila entre un cubo de agua y una medida de avena, los asnos de Buridan, las manzanas de Newton y las estatuas de Condillac, los autómatas de Vaucanson, el sorprendente fenómeno de la ósmosis a través de las membranas semi-permeables, las sales minerales en el estado de sobrefusión, las amalgamas de nieve y barro con que los Esquimales recubren los patines de sus trineos, los terneros de cinco patas, los hombres-león de feria, los homúnculos, los pigmeos, los palotines, los anfibios, las mandrágoras, los árboles resecos con ramas fantasma, el agua de mar que contiene en desorden suero san-

58. *Ibid.*, p. 70. Todo el número siguiente de la revista (*Documents*, 1930, nº 3) se consagró a un “Homenaje a Picasso”. Encontramos allí artículos de R. Desnos, H.-C. Puech, R. Vitrac, M. Leiris, L. Pierre-Quint, G. Monnet, G. Ribemont-Dessaignes, J. Prévert, C. Einstein, A. Schaeffner, M. Jouhandeau, J. Baron, G. Bataille, E. Iolas, D. Reber, M. Heine, M. Mauss, C. Mauclair, E. Kasyade, G.-H. Rivière... y quizás incluso (con la firma “G. Monnet”) un artículo de C. Lévi-Strauss (ver carta de C. Lévi-Strauss a J. Jamin, citada por Denis Hollier, “El valor de uso de lo imposible”, *supra*. p. 32).

gúineo, mugre y corpúsculos vivos, nubes bóvidas, lluvias vermiculares, granizo de coágulos de sangre, cotorras ladronas, aerolitos que simulan viejas medallas, escobas de paja, todo esto se encuentra en los poemas y en las otras obras de Hans Arp, precipitado hacia su intensidad más extrema, por la fuerza que desencadena la erupción de ese volcán de humor.

Hans Arp toma el universo y lo transforma en una chapa ondulada, él que conocía tan bien la carpintería y todo aquello que puede extraerse de la materia. Hace que las formas se deformen y, sistemáticamente, que todo casi se parezca un poco a todo, trastorna las clasificaciones ilusorias y la escala misma de las cosas creadas.⁵⁹

Haciendo “que todo casi se parezca un poco a todo”: ya hemos comprendido el lazo decisivo que conecta este *exceso de semejanzas* con un proceso de aplastamiento, de desfiguración pues. Hablando esta vez de los *Retratos* de Miró, Michel Leiris evocará la especie de *licuefacción* que sigue a semejante aplastamiento; pero ello será también para introducir, para precisar el efecto “dialéctico” de tal proceso, que según Leiris combina la “fuga blanduzca de la substancia” con un efecto, paradójico, de *petrificación* –todo eso que tan bien dice la palabra *medusa*, central en su texto:

Esta licuefacción, esta evaporación implacable de las estructuras –tan implacable como cualquiera de los círculos viciosos en los que yo y toda la creación giramos–, esta fuga blanduzca de la substancia que hace que todas las cosas –nosotros, nuestros pensamientos y el decorado en el que vivimos– parezcan medusas o pulpos, Miró las ha expresado muy adecuadamente, en varios de sus cuadros antiguos y sobre todo en la serie actual de sus *Retratos*. Bellos como las risitas burlonas, o como los grafitis que muestran la arquitectura humana en lo que ella tiene de

59. Michel Leiris, “Exposition Hans Arp”, *Documents*, 1929, n° 6, p. 340. Observemos que este catálogo extraordinario brinda él mismo una imagen del corpus “imposible” de la revista entera. Sobre Hans Arp, cfr. también el bello artículo de Carl Einstein, “L'enfance néolithique”, *Documents*, 1930, n° 8, pp. 475-483.

particularmente grotesco y horrible, esas obras son todas piedras maliciosas que determinan remolinos circulares y viciosos, cuando se las lanza a los pantanos del entendimiento, donde enmohecen, hace ya años, tantos filetes y tantas nasas...⁶⁰

En cuanto a Bataille, él abordaría esta misma pintura de Miró desde un ángulo que llamó, con mucha precisión, una *descomposición*, ella misma articulada –con una pertinencia tanto más grande puesto que se expresaba, aún allí, en sólo unas cuantas palabras urgentes, aforísticas y fulgurantes– sobre el latido dialéctico de fenómenos de *desapariciones* y de *irrupciones*. Y lo que él dice allí, en esas pocas palabras lanzadas a pie de página (su artículo tiene apenas diez líneas), está a la altura de lo que muestran las obras mismas: algo que podría haber sido un perfil humano pero que el artista, violentamente, ha querido manchar, rayar, hasta agredir la totalidad del soporte mismo; algo que, sobre todo, termina por producir un auténtico *lugar*, las manchas ya no tienen que “manchar” algo, sino tan sólo *presentarse* ante nosotros, ocupar todo el espacio y, quizás, en este sentido, mirarnos. Como si el rostro desfigurado se hubiera metamorfoseado en lugar, como si el aplastamiento exigiera en lo sucesivo ser definido como el *devenir-lugar de la “Figura humana”*, y del rostro en particular. 206 207

En fin, como Miró mismo manifestaba que quería “matar la pintura”, la descomposición fue impulsada a tal punto que no quedaron más que algunas manchas informes sobre la tapa (o sobre la piedra sepulcral, si se quiere) de la caja de maldades. Y después los pequeños elementos coléricos y alienados procedieron a una nueva irrupción, luego desaparecieron aún una vez más actualmente en estas pinturas, dejando sólo las huellas de un desastre ignoto.⁶¹

Traducción de Noelia Billi y Guadalupe Lucero

60. Michel Leiris, “Joan Miró”, *Documents*, 1929, n° 5, p. 266.

61. Georges Bataille, “Joan Miró: peintures récentes”, *Documents*, 1930, n° 7, p. 399. Cfr. también el artículo de Carl Einstein, “Joan Miró (papiers collés à la galerie Pierre)”, *Documents*, 1930, n° 4, pp. 241-243. Rosalind Krauss, en su intervención en el coloquio

de Orléans, reflexionó sobre este tipo de interpretaciones –desde entonces olvidadas, incluso censuradas– de la obra de Miró. Cfr. Rosalind Krauss, “«Michel, Bataille, et moi» après tout”, en Denis Hollier (dir.), *Georges Bataille, après tout*, París, Belin, 1995. También habría que reflexionar, en el marco de *Documents*, sobre las interpretaciones de la obra de André Masson. Cfr. Carl Einstein, “André Masson, étude ethnologique”, *Documents*, 1929, nº 2, pp. 93-105.; Georges Limbour, “André Masson : le dépeceur universel”, *Documents*, 1930, nº 5, pp. 286-289 ; Georges Bataille, “Pascal Pia – *André Masson*”, *Documents*, 1930, nº 6, p. 376.

Un chien qui court, une course qui chienne.
 Variedades animales en *Documents*
 (notas provisionarias sobre animales)

Paula Fleisner



I. Una revista de Doctrinas (Variedades), Arqueología, Bellas Artes, Etnografía: espacio, umbral, puerta de la animalidad

Revista inclasificable, emplazada (in)cómodamente entre la rigurosidad científica y la disposición aleatoria de sus materiales, *Documents* está plagada de animales. A lo largo de sus quince números, la animalidad se dice y se muestra de muchas maneras: tanto en las palabras como en las imágenes, tanto en el arte, la etnografía y la arqueología como en las doctrinas devenidas variedades. Incluso aunque no sean un “tema científico” o no se terminen de constituir ellos mismos como “documentos”, los animales pueblan sus páginas. Objetivo de este trabajo será ofrecer un intento taxonómico provisionario de esas recurrencias, delimitar algunos espacios textuales e imaginales de aparición y analizar el alcance de las consideraciones animales que la revista presenta.

Documents se concibe como una “revista sobre el ser humano y sus productos” a través de un trabajo sobre objetos arqueológicos, etno-

gráficos y artísticos que permite “revelar las formas más violentas y monstruosas de la existencia humana”¹. El tratamiento de estos productos como “documentos” garantizaría una cierta horizontalidad y la suspensión de la subordinación jerárquica férrea sobre la que se sostiene la cultura europea civilizada. No obstante, en lo que respecta a la cuestión de la animalidad, podría argumentarse en principio que una ambigüedad sobrevuela todo el proyecto: por un lado, la revista presenta “pruebas” materiales y conceptuales de consideraciones animales novedosas pero, por el otro, no deja de leerse en ella una dependencia de discursos antropocéntricos que impide el tratamiento de otros modos de existencia sin pasar por el tamiz de lo humano. La misma ambigüedad, podríamos decir, que tiene la publicación en relación con las categorizaciones coloniales, eurocéntricas y androcéntricas implicadas o producidas en los museos del estado y en las instituciones de arte con los que la revista mantiene vínculos intelectuales y financieros. De todos modos, aunque sigue habiendo una preponderancia antrópica que domina la fascinación por la otredad y que no deja de encerrar a los animales en el zoo-lógico simbólico y material al que Occidente los condenó, en la medida en que *Documents* busca explorar la alteridad, la heterogeneidad radical, de manera de-sublimada, por momentos pareciera abrirse a pensamientos nuevos y descentrados de la animalidad.

Existe una cuestión metodológica que, independientemente de “lo que se dice de los animales” o de las ideologías implícitas que leemos en los diferentes artículos y notas, permite pensar la revista como un espacio, un umbral o una puerta abierta hacia un futuro en el que la animalidad es el comienzo material del abandono de la filosofía del sujeto. Así, *Documents*, en este sentido que quisiera explorar aquí, también puede ser leída como la antesala de las filosofías animales de los siglos XX y XXI².

1. Gabriela Teophilo, “A revista de etnografia documents e seu projeto documental-realista (frança, 1929-1930)”, en Marcelo de Mello Rangel, Mateus Henrique de Faria Pereira y Valdeí Lopes de Araujo (orgs), *Caderno de resumos & Anais do 6º Seminário Brasileiro de História da Historiografia “O giro-linguístico e a historiografia: balanço e perspectivas”*, Ouro Preto, EdUFOP, 2012, p. 6.

2. De Derrida, Deleuze-Guattari, por nombrar las obvias, pero también las más recientes de vertientes italianas o anglosajonas. Cfr. Jacques Derrida, *El animal que luego estoy si(gui)endo*, trad. C. de Peretti y C. Rodríguez Maciel, Madrid, Trotta, 2008;

El materialismo interpretativo³, esa especie de decodificación semiótica que busca alejarse de la simbología idealista que habitaba el trasfondo de las ciencias humanas y de la crítica de arte del siglo anterior, es la tierra fértil para el surgimiento de nuevas miradas sobre los animales o, al menos, sobre sus relaciones con las culturas humanas. Ni explicitadas, ni coherentes al modo de una “doctrina” que pudiera atribuirse a la publicación en su conjunto, en su variedad, las lecturas *documenteanas* de las figuras animales logran escapar a veces a los lugares comunes del doble, lo irracional, lo secundario y lo meramente disponible para la invención y sostenimiento de lo “humano”.

El trabajo de construcción y deconstrucción de las taxonomías, la yuxtaposición de los materiales (documentos), la explicitación de la arbitrariedad de toda clasificación y la investigación de sus límites, hacen de la aventura *Documents* un ejercicio que, por un lado, desnuda (despoja) de los ropajes “matemáticos”⁴ con los que la filosofía (en)vistió a lo existente y, por el otro, lo disfraza (lo nombra, lo explora) con nuevas máscaras no jerárquicas y revocables. La suya sería así una metodología que Clifford ha definido como “surrealismo etnográfico”: una práctica (ni) artística (ni) científica que abandona la diferencia entre alta y baja cultura y que trabaja con una postura irónica respecto de las jerarquías morales y estéticas establecidas. El autor señala, además, dos características centrales de este método: el análisis corrosivo de una realidad ahora identificada como local y artificial; y el suministro

Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. J. Vázquez Pérez y U. Larraceleta, Madrid, Pre-textos, 2000; Giorgio Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002; Cary Wolf, *Before the Law. Humans and Other Animals in a Biopolitical Frame*, Chicago/London, University of Chicago Press, 2013; Nicole Shukin, *Animal Capital. Rendering Life in Biopolitical Times*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 2009; Felice Cimatti, *Filosofia dell'animalità*. Bari Laterza, 2013.

3. Cfr. Georges Bataille, “Matérialisme”, *Documents*, 1929, n° 3, p. 170 y “Le bas matérialisme et la gnose”, *Documents*, 1930, n° 1, p. 1. [En este artículo, como en todos los del presente libro, se citan los artículos de la revista *Documents* de acuerdo a la edición facsimilar prologada por Denis Hollier (Paris, Jean-Michel Place, 1991)]. Cfr. también en este volumen, Noelia Billi, “Bajo materialismo (¿vegetal?)”, *infra*, p. 149.

4. Cfr. Georges Bataille, “Informe”, *Documents*, 1929, n° 7, p. 383.

de alternativas exóticas. “El surrealista etnógrafo [...] se deleita en las impurezas culturales, los sincretismos perturbadores”⁵.

Esta noción de taxonomía dislocada por una actitud documental materialista y subversiva es un excelente punto de partida para considerar el problema de la arbitrariedad de las taxonomías animales en la cultura occidental. No resultará casual que tanto Bataille en 1930 como Foucault treinta y seis años más tarde, hablaran de animales al discutir el problema del lugar, del espacio en el que las taxonomías se vuelven (im)posibles. Como si los animales, traídos de la nada y como si nada, constituyeran la condición de posibilidad, el punto ciego a partir del cual las clasificaciones occidentales se hacen pensables. Recordemos el famoso comienzo del prefacio de *Las palabras y las cosas* en el que Foucault confiesa que su libro nace de la risa que produce la taxonomía propuesta por el apólogo de “El idioma analítico de John Wilkins”:

los animales se dividen en a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas.⁶

En este texto borgeano encuentra Foucault la provocación de “una larga vacilación e inquietud en nuestra práctica milenaria de lo Mismo y lo Otro”, la puesta en evidencia del límite de nuestro pensamiento, porque señala “la imposibilidad misma de pensar *esto*”⁷. Hay aquí una sospecha. Se trata de un problema de criterio y, sobre todo, de qué es lo que ese criterio garantiza. Esta enumeración yuxtapone bajo un aparente orden alfabético animales “reales” y “fantásticos” (perros sueltos

5. James Clifford, *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, trad. C. Reynoso, Gedisa, Barcelona, 2001, p. 164.

6. Jorge Luis Borges, “El idioma analítico de John Wilkins”, en *Otras Inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1960, p. 142.

7. Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, “Prólogo”, trad. E. C. Frost, Buenos Aires, Siglo XXI, 1984, p. 1.

y sirenas), animales “dominados” e “indómitos” (pertenecientes al Emperador o amaestrados y que se agitan como locos o que acaban de romper el jarrón), animales “vivos” y “muertos” o indeterminables (que acaban de romper el jarrón, embalsamados o etcétera). Se abre aquí una heterotopía habitada por animales, esos seres que parecen negarse a ser ubicados de modo definitivo en algún *topos* y que yerran sin lugar común –ni siquiera el lenguaje (el orden de las letras de los incisivos)– capaz de ordenarlos. Como el paraguas y la máquina de coser cuando se ha sustraído la mesa de disección en la que ambos yacían⁸.

También Bataille había apelado a los animales para pensar el espacio inquietante o, mejor, lo inquietante del espacio: el espacio sustraído del protocolo filosófico que quieren aplicar los maestros de ceremonia del universo abstracto. El mono vestido de mujer o el pez que devora a otro, cuyas imágenes son incluidas unas páginas más adelante en la revista, son ellos mismos el espacio del que nos habla en el Diccionario de *Documents*⁹. Como las heterotopías foucaultianas, el espacio batailliano es el lugar no común que desordena el pensamiento y en él los animales (aquí el mono-mujer y el pez ictiófago) “sin que podamos decir por qué” aparecen como sus ridículas divisiones. En este texto, desopilante y perturbador como el de Borges, Bataille describe un espacio disidente, sinvergüenza y estafador que se revela contra su papá filósofo. Y lo describe apelando a imágenes animales que dan cuenta de la imposibilidad de la continuidad ordenada que se busca imponer al espacio desde los departamentos de los profesores. La ordenación aleatoria de los materiales de la revista, la reivindicación de la incongruencia de lo concreto¹⁰ que pone en obra *Documents* la ubica en ese espacio simiesco y escamoso que es también una puerta como la que Bataille supone en otra entrada del diccionario, “*Métamorphose*”. La puerta que habita junto con un animal en el interior de cada hombre y que desde aquí podemos suponer en el interior del dispositivo hu-

155

157

8. *Ibid.*, p. 2.

9. Georges Bataille, “Espace”, *Documents*, 1930, n° 1, pp. 41, 43 y 44. (Hay traducción castellana: “Espacio” en Georges Bataille, *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, trad. S. Mattoni, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003, pp. 64-65).

10. Gabriela Theophilo, art. cit., p. 8.

manista: una puerta que se entreabre para permitir la salida de animales salvajes¹¹, que ya no se preocupan por la admiración poética que podrían despertar en el hombre que yace muerto a su lado. Salvajes en el sentido de no susceptibles de volverse una figura de un decir poético humano, demasiado humano. Salvajes en el sentido de peligrosos para la integridad material del animal más domesticado de todos. No hay reapropiación idealizante posible en esta metamorfosis: el zoo-lógico entreabre sus puertas y esos seres libres nos vienen al encuentro. Desde las páginas de *Documents*, estas criaturas ilegales y no con-sagradas saltan listas para dar el zarpazo, abrir violentamente la mandíbula y tragárselo todo¹².

Es cierto, como se podría objetar, que se trata en la mayoría de los casos de la animalidad dentro del hombre o de animales que tienen la tarea de “aplastar el antropomorfismo”¹³ y de desmentir la figura humana a través de un juego de asimilación con los animales (lo bestial y monstruoso) y desasimilación con lo divino. Pero también parece posible afirmar que más allá de esta agenda teórica más o menos programática de deformación de lo humano, la revista se vuelve un espacio, una puerta, un peligroso umbral que permite el traslado (“metáfora” en el sentido etimológico que nos recuerda Leiris) libre y desubicado de lo animal entre sus páginas.

Umbral que separa dos mundos enemigos, como afirma Griaule en otra entrada del Diccionario¹⁴, zona incómoda que nos obliga a despojarnos de nuestras cualidades, puerta que es un instrumento terrible y que, a pesar de las advertencias, parece aquí (y quizás adrede) no manipularse con toda la precaución requerida y dejar salir (o entrar) todo tipo de bestias. Así quisiera pensar la hazaña *Documents*. Independientemente de sus resultados teóricos respecto de la animalidad,

11. Así se llama la tercera sección de la entrada “Métamorphose” que escribe Bataille: “Animaux sauvages”, *Documents*, 1929, n° 6, p. 333. (p. 54 de la traducción citada).

12. Cfr. Georges Bataille, “Bouche”, *Documents*, 1930, n° 5, p. 299 (p. 67-68 de la traducción citada).

13. Cfr. Georges Didi-Huberman, “Notas sobre antropomorfismo en *Documents*”, *supra*, pp. 55 y ss.

14. Marcel Griaule, “Seuil”, *Documents*, 1930, n° 2, p. 103. (ver traducción, *infra* p. 253).

o mejor, de la ausencia de resultados teóricos respecto de ella, esta “máquina de guerra” garantiza un desplazamiento de las figuras animales que, como dice aquella entrada del Diccionario escrita por Leiris que mencioné hace un momento, no se sabe dónde comienza ni dónde se detiene. Porque dado que “todos los objetos [...] están ligados unos con otros por relaciones de interdependencia”, el entramado de transposiciones reniega de las jerarquías taxonómicas y por ello “si veo a un perro correr, es igualmente la corrida la que perrea” [“Et si je vois un chien courir, c’est tout autant *la course qui chiennne*”] según la ingeniosa traducción que propone Billi en este volumen¹⁵. Si hemos de otorgar a la casualidad de la contigüidad algún valor, no estará de más recordar que esta entrada (“*Metáphore*”) sucede a “*Matérialisme*” de Bataille y que no podrá entonces fagocitarse el vertiginoso desplazarse del perro y la corrida en la nebulosa idealista de un lenguaje que los albergue y ordene.

Monos-mujer, peces ictiófagos, perros corriendo, arañas y lombrices aplastadas, ruiseñores holgazanes, reptiles ahorcados, zorros desollados, cocodrilos abrazados a pitones, caballos escolásticos, dementes o encrespados, hombres-serpiente, bogavantes con correa, camarones altos, langostas nobles, leones realistas y leones-grifo con cuernos, leones-esfinge, pájaros totémicos, suidos hembras con vientres grávidos, hienas abisinas, bestias con orejas pintadas, animales fantásticos, pájaros de mal agüero, visones pintados en piel de visón, animales ornamentales, caballos numismáticos, aves apocalípticas, cabras de cuernos retorcidos, peces destripando a otros o dibujados sobre la arena, pájaros entrapados, animales heridos, elefantes, rinocerontes, hipopótamos, tigres, 8
panteras, jaguares, jirafas y leones delacroixianos, camellos acostados, 61
perros muertos de hambre momificados y más se dan cita en *Documents*, 62
este “museo juguetero que reúne y reclasifica sus especímenes”¹⁶. 151

Los animales desafían las clasificaciones. Una extraña especie de 193
isomorfismo se da entre las yuxtaposiciones sin jerarquías comprensibles 194
o duraderas que propone la revista y todo intento de organización 198

15. Cfr. Michel Leiris, “*Métaphore*”, *Documents*, 1929, n° 3, p. 170 (ver traducción *infra* p. 248).

16. James Clifford, *Dilemas de la cultura...*, trad. cit., p. 165.

del reino animal proveniente de la ciencia o la mitología, da igual. Por ello, *Documents* funciona como ese “umbral” y esa “metáfora” (de acuerdo con las definiciones arbitrarias que nos regala el Diccionario) en el momento en que la puerta se abre y las manadas, como hordas insurrectas, invaden las páginas sin ordenación previa.

A continuación, y admitiendo la arbitrariedad de cualquier orden, propondré un recorrido por los “usos” de animales en lo que podría llamarse de manera muy libre las “secciones” de la revista, a partir de las temáticas asumidas como principales: en primer lugar, algunas consideraciones más “científicas”, etnográficas y arqueológicas; en segundo lugar, las consideraciones estéticas; y, finalmente, lo que podría llamarse el aspecto “doctrinal”, asumido ya después del tercer número como una serie de “variedades” no reductible a principio alguno, y que atribuiré principalmente y de modo caprichoso, al Diccionario Crítico. Se trata, entonces, de presentar una lectura de algunas apariciones animales a partir de estas rúbricas¹⁷.

II. *Animales de academia*

Los tratamientos animales en los artículos que podríamos ubicar bajo los rótulos de la Arqueología y la Etnografía son constantes y variados. Los animales no humanos proliferan en los desarrollos de los artículos “científicos” que, como dice Hollier, escapan histórica y geográficamente al *corset* impuesto por la estética occidental a las Bellas Artes¹⁸: caballos numismáticos, cabezas de león o de serpientes, animales pequeños moldeados en objetos fúnebres o enormes bestias talladas en barcos (etc.), son retratados y/o mencionados en todos los números, a propósito de análisis de monedas, de nuevos descubri-

17. Me refiero a los animales estrictamente, dejando de lado todo el juego, aún más amplio, con “el mundo natural”, lo cual implicaría un trabajo de deconstrucción de la relación naturaleza/cultura que podría tener a la base el proyecto de *Documents*. Sobre otra “zona” del “mundo natural”, las plantas, trabaja el artículo de Noelia Billi, “Bajo materialismo (¿vegetal?)”, cfr. *infra*, pp. 149 y ss.

18. Cfr. Denis Hollier, “El valor de uso de lo imposible”, cfr. *supra*, pp. 41 y ss.

mientos arqueológicos en distintos lugares del mundo, de colecciones de piezas arqueológicas llevadas a los museos europeos, de comparaciones entre culturas antiguas, etc. Aquí, si bien los animales no son analizados en sí mismos, dado que no son “objeto” de ninguna ciencia humana, sí se constata número a número la presencia de la representación animal en todos los productos humanos que la revista clasifica y analiza desde los distintos presupuestos científicos en juego. Veamos algunos ejemplos.

El artículo de Paul Pelliot que compara el arte siberiano y el chino a propósito de unas piezas de bronce de la colección David-Weill (acompañado por fotografías de dichas piezas que representan en casi todos los casos animales) analiza el problema del “estilo animal” del arte siberiano con el objetivo de contribuir a la polémica en torno a su valor estético en comparación con el chino y de pensar la originalidad o no de este último. Pelliot discute aquí con especialistas en el campo, trabaja la cuestión de la datación de las piezas, la aparición de ciertos animales imaginarios característicos de China, el dragón chino, el león-grifo y su dependencia o no de un posible modelo siberiano, así como el uso de animales reales, como el caballo –que hasta el año 300 a. C. y por influencia de sus vecinos nómades, los chinos no montaron. Un artículo técnico que se detiene, como muchos en la revista, en cuestiones irresueltas de disciplinas en pleno auge de renovación de la “materia” sobre la que trabajan. No nos interesa aquí analizar al detalle las reflexiones “provisorias”¹⁹ que invitan a un estudio más profundo del arte siberiano, sino sólo señalar el modo en que desde el primer número la publicación va dejando elementos para la construcción de un discurso material de la animalidad. Sin detenerse en el valor simbólico de los animales en las culturas que analiza, este artículo es un ejemplo del trabajo “documental” que la revista se propone realizar a pesar de la convivencia en ella de perspectivas teóricas diferentes o incluso contradictorias²⁰.

19. Paul Pelliot, “Quelques réflexions sur l’art sibérien et l’art chinois, à propos de bronzes de la collection David-Weill”, *Documents*, 1929, n° 1, p. 21.

20. Cfr. Denis Hollier, *supra*, que señala la diversidad de tendencias algunas, contradictorias, en la revista.

En el número siguiente, Jean Babelon²¹ llama la atención sobre una zona del norte de Grecia cercana al monte Pangeo en la que abundaba el oro y la plata explotados por las tribus tracias cinco siglos antes de Cristo, zona a la que compara con el Eldorado por la opulencia de las piezas numismáticas que se conservan de la época. El artículo narra la historia y algunas leyendas asociadas a esas tribus y al culto dionisiaco, y es ilustrado con fotos de monedas con motivos ecuestres, o monedas que representan la vida pastoral de las tribus, combates con animales salvajes o escenas de ritos orgiásticos, y que, para el autor, lo hacen con un naturalismo y un vigor que son simultáneamente muestras de un dominio técnico preciso y de un salvajismo persistente. Arte plagado de animales, las monedas grabadas son aquí consideradas testimonios de una cultura humana que debe seguir estudiándose. No obstante, el detalle con el que se describe la técnica de representación de los animales da cuenta también de la importancia que parece tener el ejercicio técnico de diferenciación de las figuras humanas y animales en tanto modo de “progreso” de esta cultura primitiva. Sin hacerlo explícito, Babelon parece suponer que en esas monedas también se acuña la lucha misma de la humanidad por emerger del trasfondo oscuro de dioses orgiásticos y animales furiosos que amenazan constantemente con disolver la especificidad humana.

Por su parte, el artículo sobre el arte solutrense del Dr. Henri Martin (así firma, anteponiendo su título habilitante como garante de su seriedad)²², da cuenta de un reciente descubrimiento (1927) de un friso de cinco bloques esculpido en Roc y de las novedades en torno a él surgidas un año después del descubrimiento. La obra resulta tan sorprendente, señala Martin, que invita a preguntar si su objetivo era venerar una creencia o simplemente satisfacer una pasión artística. De los animales figurados en el friso que ocupa unos ocho metros, hay numerosas hembras embarazadas que el especialista asocia al culto a la fecundidad de esta raza “remota” que parece expresar en su arte un sentimiento elevado. Una de estas hembras grávidas llama especialmente la atención de Martin que la

21. Jean Babelon, “Un Eldorado macédonien cinq cents ans avant Jésus-Christ”, *Documents*, 1929, n° 2, pp. 65-73.

22. Henri Martin, “L’art solutréen dans la vallée du Roc (Charente)”, *Documents*, 1929, n° 3, pp. 303-309.

describe detalladamente en su figura y su gesto: un suido o un jabalí en busca de alimento, es un animal de “cabeza ovaloide, ojo alargado, delicadamente hendido, casi en oclusión, el hocico proyectado hacia adelante y la mandíbula inferior retraída”²³. Se trata de un bajo relieve que evidencia una habilidad notable del artista, una gran capacidad de observación y conocimiento profundo de su arte grandioso. Nuevamente, en el modo en que se representa el animal parece jugarse la posibilidad del surgimiento de una técnica que eleve al animal humano por sobre el (otro) animal representado. En algunos bloques, prosigue Martin, se puede observar la interacción colaborativa de distintos animales y humanos: en uno se distinguen dos pequeños caballos y un posible tejón junto a un hombre en actitud danzante; en otro bloque se observa un buey almizclero que carga un hombre en su lomo y que parece ir al ataque de su enemigo. Pero en otros puede verse la hostilidad (que pareciera suponerse necesaria para el surgimiento de lo puramente humano) entre animales y humanos: una figura humana pequeña que huye de un buey relacionable, para nuestro autor, con otra figura humana encontrada en la Madeleine que huye de una especie de serpiente-monstruo. La actitud de la huida grabada en la piedra por el arte solutrense para la posteridad madeleineana: la ley del distanciamiento y la sospecha, el terror que garantiza la antropogénesis, podríamos aventurar. Aquí, de todos modos, ni siquiera problematizado, pues el doctor Martin se ocupa solo de la descripción pormenorizada de la disposición de las figuras de sílice talladas o de los bajorrelieves con el objetivo de despegar a “nuestros trogloditas” de una intención únicamente cultural o simbólica y otorgarles aquella del “deseo imperioso de satisfacer una pasión: la del Arte”²⁴. Casi como si el arte oficiara de garante para la separación definitiva del hombre respecto del resto de los animales. Una función cultural podría todavía implicar una continuidad entre las especies, pero el surgimiento del arte, como para el Bataille de Lascaux, avala la excepcionalidad de nuestros antepasados prehistóricos²⁵. Independientemente

23. *Ibid.*, p. 304.

24. *Ibid.*, p. 309.

25. Cfr. Georges Bataille, *Lascaux o El nacimiento del arte*, trad. A. Gasquet, Córdoba, Alción, 2011. “Lascaux representa, posiblemente, la cumbre de la humanidad en aquellos tiempos, y con probabilidad el valle del Vézère fue el sitio privilegiado

del período al que se refieran uno y otro, lo cierto es que pareciera que en el arte rupestre se juega para estos intelectuales de entre guerras la posibilidad de hacer surgir lo humano en Francia y desde el trasfondo de lo animal que en dicho arte era representado.

En “La trouvaille d’Oseberg”, un artículo que hace temblar nuestra separación arbitraria de la revista en secciones, Frederick Adama van Scheltema analiza los objetos encontrados en una tumba vikinga en Oseberg. Considerando que allí pueden encontrarse elementos para la reconstrucción de la psicología de este pueblo y de la historia del arte en general, van Scheltema trabaja sobre la decoración de vasos y utensilios cotidianos, y, especialmente, sobre la decoración animal de una embarcación a la que considera en detalle²⁶. Se detiene en la superposición de estilos presentes en el navío y llama la atención sobre un principio de forma enteramente nuevo que parece desprenderse de toda base objetiva y liberar una bestialidad “desmaterializada”, proveniente de un abismo sin fondo idealizado por el arte. Una vez más, es en la representación animal donde se juega la batalla de una “evolución” desde un estilo más concreto, atado a la superficie material de los objetos, hacia un estilo barroco y original en el arte vikingo. Una tensión entre ambos estilos aparece en el arte de Oseberg influenciado por los temas carolingios que, no obstante, tiene una originalidad psicológica y estética a la que deberá atenderse para poder dar cuenta de su importancia en la historia de la civilización y de las bellas artes. Leemos aquí una versión larvaria de la principal hipótesis de la teoría organicista de la *Kulturmorphologie* que van Scheltema publicará casi una década más tarde: la idea de que la estructura interna de la civilización humana, el desarrollo de la humanidad, se manifiesta de manera eminente en la historia del arte como historia del espíritu. Contrariamente al ímpetu materialista que hemos querido darle²⁷ al proyecto documen-

donde la vida humana, más intensa, se humanizó por sí misma [...] El nombre de Lascaux es así el símbolo de las eras que supieron del pasaje de la bestia humana al ser separado que somos”, p. 31.

26. Frederik Adama van Scheltema, “La trouvaille d’Oseberg”, *Documents*, 1929, n° 3, p. 128.

27. Junto con Denis Hollier, art. cit., Noelia Billi, art. cit., o Guadalupe Lucero, “El picassismo de *Documents*” entre otros (cfr. sus artículos dentro de este mismo libro).

teano en general, en este artículo leemos un proto-desarrollo de la idea de base hegeliana que asume que la tarea histórica del espíritu comienza con la separación del hombre respecto de la animalidad y avanza hacia la conciencia de la libertad espiritual absoluta²⁸. Y con ella, el evidente germanocentrismo de sus investigaciones se muestra también como el antropocentrismo del que depende. Es decir, no sólo se privilegia el estudio de los pueblos germanos para pensar el avance de la civilización, sino que la naturaleza viviente, concebida como un todo opuesto al espíritu, va siendo progresivamente des-materializada en los productos artísticos que se analizan. Los animales, sin embargo, ocupan ese lugar extraño, un espacio que es el umbral en el que la operación de separación/idealización se realiza.

A la luz de esto último, podemos entonces volver al primer artículo que Georges Bataille publica en *Documents*, “Le cheval académique”²⁹ y que ubicaremos, también arbitrariamente, en esta sección porque es el traje de especialista en numismática el que viste para esta ocasión inaugural incluso aunque ponga en juego aquí mismo también una teoría del arte y de su relación con la civilización. La falsa taxonomía de las disciplinas que guió hasta aquí mi búsqueda termina de evidenciarse en él, pues es evidente el trabajo de desclasificación que anima la tarea numismática batailleana. Es quizás en este artículo donde puedan pensarse mejor las aristas de las consideraciones “científicas” de la presencia animal en la civilización humana que fuimos relevando en los demás artículos. Por un lado, pareciera que en cualquier *arché* que se investigue “piezas de bronce siberianas, monedas tracias, frisos prehistóricos, tumbas vikingas o, ahora, monedas galas” aparecen siempre las especies animales junto a una especie en particular, la humana, que desde la revista intenta tratarse, al menos por momentos, casi como un efecto secundario del devenir planetario. Por otro lado,

28. Cfr. Frederik Adama van Scheltema, *Die giestige Mitte. Umriss einer abendändischen Kulturmorphologie*, München, Oldenbourg, 1950, p. 35. Una interesante lectura de este texto puede consultarse en Luca Vargiu, “La Kulturmorphologie di Frederik Adama van Scheltema”, *Aesthetica Preprint*, n° 96 “Estetica e morfologia”, Luigi Russo (ed.), Centro Internazionale di Estetica, diciembre 2012, pp. 51-56.

29. Georges Bataille, “Le cheval académique”, *Documents*, 1929, n° 1, pp. 27-31.

este artículo evidencia la tensión *arcaica*, si se me permite el juego de palabras, fundante, que atraviesa la revista entre las tendencias teóricas germanas y gálicas. Casi como si fuera una respuesta *avant la lettre* al idealismo de van Scheltema que erige lo teutón como criterio y piensa la elevación del nuevo estilo rastreable en Oseberg, Bataille le contrapone una mirada azarosa y deformante de lo galo. Frente a la reivindicación de un desapego de lo material, el estilo galo se presenta aquí como una tergiversación demente del estilo griego clásico. Incluso aunque los dos artículos partan de la representación de animales para pensar los comienzos de la propia civilización: la germana en el primer caso, como vimos, y la francesa en el segundo a través de un análisis de la copia gala de ciertas monedas griegas con motivos equinos.

Bataille comienza con una distinción de la historia del reino animal, “simple sucesión de metamorfosis confusas”³⁰, y las determinaciones de la historia humana, única especie que puede desviar su acción y su pensamiento. Sin embargo, es posible, nos dice, establecer una medida común entre la divergencia de formas animales y las “determinaciones contradictorias que transforman las condiciones de existencia de los hombres”. Es posible establecer una analogía entre la evolución de las formas plásticas humanas y la evolución de las formas naturales, precisamente porque, como también supone van Scheltema, los estilos plásticos son expresión, o síntoma agrega Bataille, de un “estado de cosas esencial”. El arte es el espejo de la evolución del mundo. Pero Bataille no habla de razonamientos ni de símbolos, sino de analogías y síntomas, importante divergencia metodológica respecto del modelo idealista. Por un lado, la analogía, un principio de simetría que, despreciado por la filosofía y la ciencia, es el instrumento de mediación entre ambas, entre lo universal y lo singular, el umbral en el que podría producirse su peligroso encuentro. Por el otro, el síntoma, el caer-juntos de dos cosas sin vínculo esencial que se acercan pero no coinciden³¹. Este es el

30. *Ibid.*, p. 27. La cita que sigue es de la misma página. Hay traducción castellana en: “El caballo académico”, en *La conjuración sagrada*, trad. S. Mattoni, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003, p. 13.

31. Respecto de la definición de analogía, sigo de cerca las indicaciones de Enzo Melandri, *La linea e il circolo. Studi Logico-filosofico sull'analogia*, Macerata, Quodlibet,

modo en que Bataille explica esa relación entre las formas artísticas y las formas naturales, pero también entre la civilización y la manera en que se representan las formas animales. Por ello puede decir, inmediatamente, que las formas animales se dividen como los estilos plásticos en académicas o dementes.

Aquí todo tiembla, estamos parados en el umbral peligroso del que nos previene Griaule. Hay dos niveles de análisis que se superponen de manera intencionalmente confusa en el artículo: el nivel ontológico y el nivel estético. Las entidades del mundo y la representación que de ellas se hacen los pueblos analizados. Una asimilación, una transposición como la que Leiris propone en “*Metáphore*”, va y viene inestabilizándolo todo. Entonces, a nivel ontológico hay animales naturalmente ideales, como el caballo (“una de las expresiones más acabadas de la *idea*”³²) y otros naturalmente monstruosos, “como arañas, gorilas, hipopótamos”. “Como si un horror infecto fuese la contrapartida constante e inevitable de las formas elevadas de la vida animal”. Bajo materialismo nietzscheano, podríamos sugerir: hay una cueva donde se fabrican los ideales o, para decirlo con la imagen batailleana, hay selvas pútridas y pantanos cenagosos en los trópicos de las que busca apartarse todo lo armonioso y reglamentado. Y los sótanos de cualquier hogar burgués son réplicas de esas selvas y pantanos que amenazan desde los cimientos con dejar salir las alimañas que los habitan. Pues, así como el hombre es una versión del “repulsivo mono antropomórfico”, también el caballo deriva de “pesados paquidermos”, según “admiten los paleontólogos”³³. Toda la nobleza de las formas naturales surge de una “supuración nauseabunda”.

Tanto los monstruos naturales como los animales perfectos tienen su contrapartida en la representación estética de los pueblos antiguos.

2004, “Introducción”, pp. 9-30. Para un estudio del significado etimológico de síntoma, cfr. Paco Vidarte, “Derriladacan: contigüidades sintomáticas. Sobre el objeto pequeño *j@cques*”, conferencia pronunciada el 19 de octubre de 2006, en Buenos Aires, en el marco de las *V Jornadas internacionales Nietzsche y I Jornadas internacionales Derrida*. Disponible en <https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/comentarios/derriladacan.htm> (última visita: 15/08/2018).

32. Georges Bataille, “Le cheval académique”, art. cit., p. 28 (p. 15 de la traducción citada), la cita siguiente es de la p. 29 (p. 17 de la traducción citada).

33. *Ibid.*, p. 31 (p. 17 de la traducción citada).

Con el traje del docto, Bataille nos informa de la existencia de unas monedas galas que imitan el motivo equino de la Grecia clásica. Imitando el caballo académico griego, expresión de la perfección ideal, los caballos galos son la dislocación perfecta de este ideal: una fealdad agresiva, expresión del éxtasis de la visión de la sangre o el horror, fascinación por los aullidos desmesurados, manifestación de una mentalidad monstruosa.

Estos caballos dementes, advierte Bataille, no son producto de una falla técnica, no se trata de un primitivismo sino de una extravagancia proveniente de una noche humana espantosa que se burla de las simplezas y arrogancias de los idealistas.

Como vemos, la representabilidad de los animales y su eventual valor simbólico se toca aquí, en una transposición alocada (como la del perro que corre y la corrida que perrea) con la materialidad representada, asistimos a un vertiginoso pasaje de la representación a la materia y viceversa. Lo feo y la transgresión, eternos motivos bataillanos, son aquí expresión de una lucha de la naturaleza contra sí, cuestionamiento de la existencia que expresa “un estado espiritual incompatible con las condiciones actuales de la vida humana”³⁴. Si *Documents* quiso ser una “máquina de guerra contra las ideas recibidas”, en este artículo se presentan una serie de paralelismos entre los reinos que contradicen el principio idealista que había sentenciado la absoluta soledad humana en el reino de los fines, y ofrece, por ello, una cierta torcedura del antropocentrismo.

III. Animales artísticos

En lo que respecta a los animales que habitan los artículos dedicados a la historia del arte o al arte contemporáneo, la advertencia metodológica de Einstein en el primer número podría allanarnos el camino. Allí se piensa la historia del arte como “la lucha de todas las experiencias ópticas, de espacios inventados y de figuraciones”³⁵. Este texto nos ayuda a pensar el aporte mitológico y alucinatorio del arte que se vin-

34. *Idem.*

35. Carl Einstein, “Aphorismes méthodiques”, *Documents*, 1929, n° 1, p. 32.

cula directamente con modos culturales contemporáneos no europeos o primitivos de identificación con los animales más allá de todo dualismo idealista, es decir, la cuestión del totemismo, las metamorfosis y las transposiciones que sobrevuela, con sus tensiones internas, todo el proyecto. Como si el arte fuera el lugar en el que la cultura europea de la primera posguerra pudiese deshacerse de las taxonomías arbitrarias impuestas y tomadas como verdaderas, en el caso que estoy analizando el dualismo hombre/animal³⁶.

Si bien podría incluir en esta supuesta sección algunos artículos en los que se trabaja sobre arte medieval, como el de Leiris sobre dos figuras microcósmicas del siglo XIV y XV³⁷ o el de Bataille sobre el apocalipsis de San Severo³⁸, señalaré únicamente tres ejes a partir de los cuales se podría considerar la posición de la revista en torno a los animales en el arte: el primero es el desvío del antropocentrismo hacia lo inhumano (la naturaleza, los animales); el segundo, la aproximación etnográfica a las obras de arte en la que se abre un umbral que indistingue la separación hombre/animal; y, finalmente, el tercero es el tra-

36. Esto mismo puede pensarse en relación al tratamiento de la música en los artículos de la revista.

37. Michel Leiris, "Notes sur deux figures microcosmiques des XIV^e et XV^e Siècles", *Documents*, 1929, n° 1, pp. 48-52. Hay aquí una especie de insistencia en la vida interterreinos que se producía antes del Renacimiento a propósito del análisis de dos imágenes medievales reproducidas en un libro de Fritz Saxl. El hombre, dice Leiris, durante milenios (en lo que llama la fase antropomórfica) fue uno con el cosmos, vivía a la intemperie con las piedras, las plantas y los animales, y proyectaba sus cualidades a todo el universo (p. 48). Desde esta perspectiva analiza las prácticas ocultistas y mágicas y concluye que no alcanza con atribuir un significado únicamente estético a las obras de esa fase, pues tenía fundamentalmente un significado simbólico, al que debe entenderse, no obstante, como una creación humana. Materialismo y valor cultural de las imágenes pre-modernas, relación del Hombre con el Zodíaco que, en un comienzo, era zoomórfico (p. 52).

38. Georges Bataille, "L'apocalypse de Saint-Sever", *Documents*, 1929, n° 2, pp. 74-84. Un artículo estrictamente académico que describe un manuscrito conservado en la Bibliothèque Nationale, escrito durante la segunda mitad del siglo VIII, acompañado por seis ilustraciones de las cuales tres tienen animales: una que representa el diluvio que iguala en la muerte a hombres y animales; una que representa al demonio y las langostas, dibujadas con cuerpo animal y cabeza humana; y la lucha entre el unicornio y el carnero.

bajo de desantropomorfización del mundo con la proliferación de la monstruosidad. Estos ejes, obviamente, son ellos mismos arbitrarios y están mutuamente contaminados, pero servirán de hilo de Ariadna para orientarnos en un laberinto del que, si verdaderamente quisiéramos salir, habría que hacerlo por arriba.

III. 1. *Desvíos inhumanos*

En un artículo sobre el pintor decimonónico Jean-Baptiste Corot³⁹ se conecta la historia política de Francia con la evolución de sus paisajes: entre los siglos XVII y XVIII primó el absolutismo de la razón expresado en los sistemas filosóficos, el orden jerárquico del edificio social y la artificialidad de los jardines. El siglo XIX reacciona frente a la racionalización y se refugia en un idilismo que vuelve al hombre un a-político abandonado a la naturaleza y transforma al paisaje en el principal soporte del lirismo. De esta forma nace el paisajismo burgués a través del cual los artistas se liberan de la sociedad y buscan expresar la emoción por la naturaleza. Si en las pinturas del período anterior el hombre estaba en el centro, ahora deviene un elemento más junto a las plantas o a los animales. “Se comienza a no negar más la génesis material del cuadro”⁴⁰. Nótese que aquí no se lee este paisajismo en clave idealista, sino que se atribuye a la contrarreforma protestante la posibilidad de una nueva relación directa con la naturaleza. Podríamos decir, si antes del Renacimiento, como señala Leiris en el artículo sobre las miniaturas, el hombre era uno con los modos de existencia con los que comparte el cosmos, también vuelve a serlo en los intentos paisajísticos del siglo XIX. Liberado de la arquitectura, el paisaje se pinta a partir de las líneas curvas que “pasan sobre la superficie pintada en ondulaciones calmas”⁴¹.

El desvío respecto de la figura humana también lo encuentra Einstein en el estilo de Juan Gris, cuya medida y sus restricciones respecto de la

39. “Jean-Baptiste Corot (1796-1875). Compositions classiques”, *Documents*, 1929, n° 2, pp. 84-92. El artículo no está firmado, supongo que es de Einstein, quien firma el artículo siguiente: “André Masson, étude ethnologique”.

40. *Ibid.*, p. 85.

41. *Idem.*

composición y el color producen el efecto de una calma clásica “más allá de todo problema humano”⁴², comparable con una piedra lanzada al agua que produce el movimiento de ondas concéntricas. Este breve comentario sobre una exposición homenaje al artista recientemente fallecido culmina con la sugerencia de que su obra es resultado de una fuerza sobrehumana (*surhumaine*) que podemos entender, nietzscheanamente, no en términos celestiales sino post-humanos.

Finalmente, entre estas escapadas de lo humano podemos incluir el Álbum de dibujos de Delacroix perteneciente a la siempre presente colección David-Weil, incluido en el número 5 de 1929, y acompañado por una página del diario de pintura del pintor. Encontramos una proliferación exaltada de animales en la descripción que Delacroix hace de una visita al Jardin des plantes. Fascinado por la colección de animales que se conserva en el Gabinete de historia natural público (hoy el Museo de Historia Natural), el pintor enumera con admiración los ejemplares conservados allí: “¡Elefantes, rinocerontes, hipopótamos, animales extraños!” [...] “¡Los tigres, las panteras, los jaguares, los leones!”⁴³, etc., etc. La cercanía de esas maravillas genera en el pintor un sentimiento de felicidad y medida, lejos de las vulgaridades o de las pequeñas ideas. La vida de todos esos animales ahora muertos despierta un movimiento de salida de sí, de búsqueda de la inspiración por fuera de las obras de los hombres. Ambigua valoración de la animalidad, que mientras se muestre en el museo, aquietada hasta la muerte o mejor en la muerte y taxonomizada al máximo, nos regala la promesa de una vida mejor y “más tranquila”⁴⁴. Valoración frente a la cual, aquí, los editores no toman partido, ni a favor ni en contra, como si se tratara de una llamada de atención sobre ese tipo de consideración. No sabemos qué operación se hace aquí, superponiendo esta página del diario de Delacroix del 17 de enero con sus esbozos de estudios animales: una especie de juego de mitificación y demitificación en el que la palabra del pintor queda cuanto menos puesta en entredicho.

42. Carl Einstein, “Exposition Juan Gris (Berlin, galerie Flechtheim)”, *Documents*, 1930, n° 4, p. 243.

43. “Album de dessins de Delacroix”, *Documents*, 1929, n° 5, pp. 255-259.

44. *Ibid.*, p. 255.

III. 2. Aproximación “etnográfica”

Ejemplo de una mirada animal no ceñida a las reglas de la historia del arte es “André Masson. Étude Ethnologique”, artículo en el que según Clifford se pone en evidencia el surrealismo etnográfico que atribuye al conjunto de la revista⁴⁵. El ejercicio de desjerarquización es aquí explícito, casi un programa:

Una cosa es importante: quebrantar lo que llamamos realidad mediante alucinaciones no adaptadas, con el fin de cambiar las jerarquías de valor de lo real. Las fuerzas alucinatorias abren una brecha en el orden de los procesos mecánicos, introducen bloques de a-causalidad en esta realidad que nos ha sido dada absurdamente como una.⁴⁶

Y en este descalabro de la realidad somos testigos del retorno de la creación mitológica, al arcaísmo psicológico que ya no es el de las formas (puramente imitativo): las metamorfosis de Masson y las inesperadas combinaciones animal/humano deben ser interpretadas en esta clave. “Estamos cansados de la identidad biológica”⁴⁷ afirma Einstein, los pájaros y los peces del pintor deben entenderse en el sentido de una identidad totémica. Como las transmutaciones de las épocas primitivas en que las máscaras permitían una identificación con los animales o los ancestros. En medio de la alucinación, el yo se eclipsa y sale del cuerpo extático para dejar entrar un animal, una piedra, una planta. La metamorfosis es el drama clásico del totemismo y probablemente uno de los motivos dramáticos más antiguos (pantomimas de animales, danzas de máscaras), adquisición de nuevas fuerzas mágicas, el animal muerto como reemplazo del hombre. Es gracias a la identificación del hombre con el animal que la proyección del sacrificio de sí mismo devino posible⁴⁸. En Masson, los animales son las identi-

45. Cfr. James Clifford, *Dilemas de la cultura...*, trad. cit., pp. 99-102.

46. Carl Einstein, “André Masson. Étude Ethnologique”, *Documents*, 1929, n° 2, p. 95.

47. *Ibid.*, p. 102.

48. *Idem.*

ficaciones en las que se proyectan los acontecimientos de la muerte con el fin de no ser matado uno mismo. Vemos así reingresar el tema del sacrificio animal. Una vez más, como en tantos artículos de la revista, dos versiones de la animalidad se debaten aquí en tensión: aquella que surge de la introducción de bloques de a-causalidad en la materia del mundo que ahora ya no puede ser vista como una única realidad (suspensión del binarismo occidental); y aquella hegeloides en que la muerte del animal es el garante del proceso de antropogénesis, o mejor, la materia sobre cuya destrucción se produce la hominización.

III. 3. Desantropomorfización del mundo

No diré mucho acerca de esta última taxonomía, el artículo de Didi-Huberman en este mismo libro explica la cuestión de manera ejemplar. Sólo agregaré a este análisis detallado del desclasamiento al que es sometida la figura humana gracias a “los poderes de lo informe”⁴⁹, la lectura de la obra de Piero di Cosimo que ofrece Georgette Camille, una de las pocas mujeres que participa del proyecto *Documents*. Camille señala que a diferencia de sus predecesores y contemporáneos, este pintor de finales del *Quattrocento* no tenía una concepción ideal del encuentro del hombre con el monstruo. A medida que deja de interesarse por las creaciones humanas comienza a hacerlo por la relación entre el hombre y el monstruo. Al hombre no lo representa como objeto de admiración o simpatía y cuando lo representa victorioso, lo hace a partir de la puesta en evidencia de una lucha desigual, como el fuego en el bosque que aterroriza a los animales en “El incendio del bosque”⁵⁰, dice Camille. Este cuadro, reproducido entre las páginas del artículo⁵¹, es uno de los primeros paisajes del Renacimiento y allí podemos ver juntos, sin solución de continuidad, animales “reales” y “fantásticos” como en un bestiario medieval: un buey, una grulla, un león, un cerdo blanco con cara de mujer, una paloma enorme... una realidad sobrenatural pero concreta que pone en duda las separaciones

49. Cfr. Georges Didi-Huberman, “Notas sobre antropomorfismo en *Documents*”, *supra*.

50. Georgette Camille, “Piero di Cosimo”, *Documents*, 1930, n° 6, pp. 329-335.

51. *Ibid.*, p. 332.

humanas. “Nada en este pintor”, prosigue Camille, “parte de un idealismo imbécil que tienda a la glorificación del hombre, ningún trazo de una visión antropomórfica del mundo”⁵² asimilable a la visión *naïf* de sus contemporáneos. Un alejamiento de la forma humana que le permite experimentar con bestias híbridas (el cerdo con cara de mujer) y monstruos particulares que responden o bien a la búsqueda de reconstitución de un mundo primitivo en el que el hombre vivía en contacto con los animales o bien a la creación de un mundo evolucionado donde el hombre aceptara su “identidad con las formas del reino animal y vegetal”⁵³.

Un ejemplo renacentista de un pintor que presenta una revuelta contra el humanismo en su nacimiento mismo, una familiaridad con los monstruos y con las criaturas salvajes que la revista celebra y pone en práctica también en sus páginas. La pintura de di Cosimo es una nueva excusa para pensar una desantropomorfización que permita hacer venir, como en un conjuro, animales reales y monstruos a la superficie de *Documents*.

IV. *Animales doctrinales y varios*

De manera nuevamente arbitraria, y para terminar, atribuiré al “Diccionario Crítico” el aspecto doctrinal devenido variedad con la progresiva indisciplina batailleana que va tomando control de la revista. Indisciplina que, como vimos, es el suelo apropiado para el surgimiento de animales de todo tipo. El Diccionario no es la excepción. En él hay entradas cuyo tema central es la animalidad (“Rossignol”, “Homme”, “Chameau”, “Reptiles”, “Crustacés”); y entradas donde la animalidad aparece en el contexto del tratamiento de otra cuestión (como “Architecture”, “Metáphore”, “Abattoir”, “Métamorphose” o “Informe”). En ambos casos, hay imágenes que se les yuxtaponen de modo curioso: por ejemplo, para mencionar la cuestión más famosa, la superposición de las fotos de Eli Lotar con fotogramas de un documental de Jean

52. *Ibid.*, p. 333.

53. *Idem*.

Painlevé en el camino que va desde “Abattoir” a “Crustacés” en el número 6 de 1929.

Este es quizás el espacio, el lugar, el umbral o la puerta más adecuada para los animales dentro de la revista, pues no se trata de haber encontrado para ellos una “doctrina” (del latín, conjunto coherente de enseñanzas o instrucciones) sino de liberarlos en su *varietas*, es decir, en la diversidad sin acuerdos de los colaboradores. Porque en el pasaje de la doctrina a las variedades también se juega el alejamiento de toda pretensión idealista de concebir un orden jerárquico entre las cosas⁵⁴.

De este modo se puede comprender la indicación de “Informe” en que Bataille da las directrices para explica el funcionamiento del Diccionario: se trata de suministrar el uso de las palabras, no su sentido, dice. Pero al definir la palabra “informe”, que sirve para desclasificar, también parece estar dando las directrices para pensar el “uso” de los animales en *Documents*⁵⁵: como la araña, en la revista todo animal es susceptible de ser dominado (de “dejarse aplastar”), pero también es, en su ausencia de forma, él mismo el universo entero.

En este Diccionario, por supuesto, hay animales puramente simbólicos, como el ruiseñor y los reptiles. Según indica Einstein, el primero no es un pájaro, sino un lugar común, una paráfrasis del absoluto⁵⁶, que es a su vez, como nos dice en otra entrada “...el mayor gasto de fuerzas realizado por el hombre”⁵⁷. Contra la idea de metáfora leirisiana, en la que las transposiciones fluctuantes generan sentidos nuevos y delirantes, el ruiseñor einsteniano es una alegoría, “una forma de asesinato” que suprime al objeto y le roba su sentido. Esta crítica corrosiva del uso simbólico del pájaro es también una crítica del sentimentalismo que protege al hombre de descubrir su fealdad y su fracaso. Tampoco los reptiles leirisianos son animales materiales, son sólo la excusa perfecta para pasar revista a la imagen desesperada de la existencia humana que

198

54. Cfr. Georges Bataille, “Matérialisme”, art. cit.

55. Georges Bataille, “Informe”, *Documents*, 1929, n° 7, p. 382 (p. 55 de la traducción citada).

56. Carl Einstein, “Rossignol”, *Documents*, 1929, n° 2, pp. 117-118 (ver traducción *infra* p. 250).

57. Carl Einstein, “Absolu”, *Documents*, 1929, n° 3, p. 169 (ver traducción *infra*, p. 242).

se asume superior⁵⁸: símbolo del eterno retorno si se trata de una serpiente que entra por una órbita del cráneo y sale por la otra, símbolo del pecado o del fallo; símbolo de la indefensión frente a la muerte y el amor si se trata del serpenteo de reptiles en los pantanos o calabozos.

Pero hay también animales reales, aquellos ofrecidos en sacrificio (sagrado o profano) como alimento para la especie que importa. En este caso dos entradas de Bataille nos servirán para considerar la cuestión: por un lado, los animales del matadero que apenas aparecen para señalar la maldición y la ignominia de los animales humanos feos y enfermizos que se niegan a comerlos por terror a lo horrible⁵⁹ y se ven obligados a vegetar comiendo queso; por el otro la cita de Sir William Earnshaw Cooper que desestabiliza lo anterior: “en un libro titulado *La culpabilidad sanguinaria de la cristiandad*, pone en evidencia esa verdad conocida de que *ni uno solo* de los millones de animales que el hombre masacra cada año es *necesario* para su alimentación”⁶⁰.

63

Y hay, finalmente, animales ni simbólicos, ni reales, que desestabilizan incluso esa separación, como los camellos y los crustáceos. Como salidos de bestiarios medievales que mezclan características reales con valores simbólicos, estos animales pueden servirnos para culminar nuestro recorrido. El camello, por su parte, pertenece al desierto por su forma, su color y su aspecto (no al zoológico de París donde lo vemos sentado tristemente en la imagen que acompaña esta entrada), y lo atraviesa con su paso “regular y silencioso”⁶¹. Hasta aquí características reales, comienza la “broma”: “¿Qué dirían nuestras amables mujeres de esos poemas orientales en los que se comparan los movimientos armoniosos de una novia con el paso cadencioso de una camella?” Androcentrismo burlón por no decir misoginia si recordamos, como seguramente haría el propio Bataille, que el camello es el “tú debes” de las tres transformaciones del Zaratustra nietzscheano⁶². Los poemas

194

198

151

58. Michel Leiris, “Reptiles”, *Documents*, 1929, n° 5, p. 278.

59. Georges Bataille, “Abattoir”, *Documents*, 1929, n° 6, p. 329 (p. 50 de la traducción citada).

60. “Homme”, *Documents*, 1929, n° 5, p. 275.

61. Georges Bataille, “Chameau”, *Documents*, 1929, n° 5, p. 275 (p. 40 de la traducción citada).

orientales no dicen nada distinto de lo que estos franceses instruidos y rebeldes parecen asumir como un estado de cosas (pero eso es tema de alguna otra investigación). El camello es la forma más idiota, monumental pero desastrosa, de la naturaleza animal, culmina Bataille, punto crítico de la vida en el que la impotencia es más penosa. La relación con las mujeres no podría ser más sugerente.

Más absurdo y divertido, al modo de una broma jarryana, es el artículo “Crustacés”, escrito por Jacques Baron para el número seis el primer año⁶³. Asistimos allí a una vertiginosa desfamiliarización del lugar común de la “mascota” y con ella al horadarse de la identidad humana necesitada siempre de prótesis afectivas varias: Gérard de Nerval se paseaba un día por el Palais-Royal con un bogavante atado a una correa cual perro, nos dice Baron. Inmediatamente después también se nos desdibujan los criterios estándares de belleza: un saltamontes sería el animal más bello de la tierra si tuviera la talla de un león. Los crustáceos son animales fabulosos, vampiros submarinos alimentados con cadáveres y detritus, pesados y ligeros, irónicos y grotescos: las características saltan, alocadas, desde las descripciones biológicas a las consideraciones figuradas.

Y saltamos nuevamente a la “realidad”: la pesca de camarón es un gesto humano ridículo, pues el animal se mueve como el mercurio, se resbala y se mueve entre los dedos vencedores. Y de nuevo al traslado “metafórico”: el camarón es también una mujer. Disfraz, máscara. Como el cangrejo “dormilón”, que se camufla bajo las piedras y camina de costado, como algunos hombres. Círculo de traslados que va y viene entre animales y humanos sin jerarquías aparentes: porque todas estas bestias cambian de caparazón y, como los humanos, podríamos agregar, “envejecen, se endurecen, hacen el amor y mueren”, incluso aunque no sepamos si sufren o si tienen ideas morales o acerca de la organización social. Y porque es una broma *alla* Jarry, esta entrada casi termina citándolo: “al parecer un bogavante se enamoró de una lata de corned-beef...”. Pero no, se agrega un dato más que termina la broma abruptamente y nos devuelve a la pregunta por el sufrimiento

62. Cfr. Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, “De las tres transformaciones”, trad. A. Sánchez Pascual, Madrid, Anlaza, 2005, pp. 53-55.

63. Jacques Baron, “Crustacés”, *Documents*, 1929, n° 6, p. 332 (ver traducción *infra*, p. 244).

del que nos habíamos permitido dudar: “los crustáceos se hierven vivos para conservar la succulencia de su carne”. Como vemos, en esta entrada conviven varias de las aristas del tratamiento animal en la revista: la relación con la humanidad, el problema alimenticio, sus costumbres y su figurabilidad simbólica. Pero, como en el resto de ella, nada nos permite decidir cuál es, de todos estos puntos de vista desplegados, el que permitiría darle cohesión y unidad doctrinal a la cuestión.

V. *Animales incluidos o no en esta clasificación*

A modo de conclusión provisoria, quizás podría decirse, por un lado, que la experimentación de esta revista ha servido de inspiración de lo que luego fue el antihumanismo sesentayochesco francés pero, que al surgir del seno mismo de aquellas ciencias humanas cuyo objeto no es la “humanidad” (el hombre racional, europeo, moderno, blanco, heterosexual, etc.) sino el “hombre” como especie cuyas determinaciones culturales eventuales se busca comparar, podría ser también considerada como antecesora de un anti-antropocentrismo más contemporáneo.

Por otro lado, teniendo en cuenta lo que viene después, la revista *Minotaure*, que retoma en gran medida las categorías románticas de la inspiración y el genio, y el Museo del Hombre, podría argumentarse que *Documents* quizás fue una experiencia de deconstrucción de los artefactos culturales que no llega a proponer otra mirada sobre el mundo animal pero sí a poner en duda la relación que establecemos con la simbología animal heredada. Y entonces, si bien desnaturaliza la cultura, componiendo y descomponiendo jerarquías y relaciones de la cultura, la naturaleza sigue siendo un trasfondo a-histórico, primitivo que sirve de límite basal para la deconstrucción posterior.

Sin embargo, prefiero cerrar esta falsa clasificación volviendo a la impronta metodológica de la taxonomización dislocada con que caracterizaba al comienzo la actitud documental materialista y subversiva de la revista. En ella proliferan los animales sin orden y sin doctrinas que permitan ordenarlos, ella es, entonces, esa heterotopía, ese espacio animal mas no zoo-lógico en que toda taxonomía se vuelve (im)posible.

Carlomagno o las moscas. Una lectura de la discusión entre Carl Einstein y Georges Bataille

Federico Vicum



Con frecuencia, los artículos de Georges Bataille y de Carl Einstein publicados en *Documents* parecen tejer un diálogo en el que lo que dice uno es el paso necesario para la opinión contraria del otro. Las referencias cruzadas entre sus escritos son constantes. En nuestro trabajo no haremos un recorrido por esas idas y venidas conceptuales¹. Buscaremos un punto en el que el desacuerdo entre Einstein y Bataille se haga evidente. Para ello, nos detendremos en un artículo del último número de *Documents* que no suele ser estudiado cuando se analiza esta revista. Se trata de “La hora del nacimiento del arte europeo occidental”, de Heinrich Ehl. Según nuestra hipótesis, las categorías con que Ehl estudia el origen del arte europeo se asemejan a las que Einstein despliega para analizar el arte de vanguardia de las primeras décadas del siglo XX. Lo propio del

1. Conor Joyce analiza detalladamente las múltiples relaciones entre los trabajos de Einstein y Bataille en su libro *Carl Einstein in Documents and his collaboration with Georges Bataille*, Xlibris, Bloomington, Xlibris, 2003.

arte europeo, para los dos autores, es sintetizar un elemento ideal o espiritual y un elemento natural u objetivo. Creemos que Bataille rechaza esta síntesis (como programa, no como descripción histórica) y que, por este motivo, escribe una crónica para el último número de *Documents* en la que se muestra escéptico respecto de las posibilidades expresivas del arte (al que, en nuestra lectura, considera ligado a tal síntesis) y, en general, de cualquier imagen que pretenda darles forma a las emociones más profundas e inconfesables del hombre.

Comenzaremos presentando una reconstrucción de los planteos de Einstein. Luego, leeremos el artículo de Ehl, para rastrear en él las similitudes con la visión de Einstein. Finalmente, abordaremos la posición de Bataille ante lo que, en nuestra opinión, se desprende de los trabajos previamente analizados.

Einstein. Lo tectónico y lo alucinatorio

Si bien los conceptos de “tectónico” y “alucinatorio” no agotan la riqueza de los escritos de Einstein publicados en *Documents*, creemos que con ellos es posible delinear una interpretación general del modo en que Einstein aborda el arte de las primeras décadas del siglo XX. Una definición precisa de tales nociones es imposible, pero podemos encontrar artistas en los que el escritor alemán percibe manifestaciones más o menos puras de ambos principios. En el artículo titulado “Léger: obras recientes”, Einstein escribe: “La pintura de Léger, muy alejada de los psicogramas, es netamente tectónica. Es el arte de un constructor [...]. El inconsciente, para él, es igual a la nada”². El impulso tectónico se ve en el modo en que la pintura de Léger aborda el objeto: “Léger no empleó el cubismo sino para reforzar los objetos; él no ha explotado las posibilidades imaginativas del mismo”³. Si el cubismo fue protagonista

168

2. Carl Einstein, “Léger: œuvres récentes” en *Documents*, 1930, n° 4, p. 191. [En este artículo como en todos los del presente libro se citan los artículos de la revista *Documents* de acuerdo a la edición facsimilar prologada por Denis Hollier (Paris, Jean-Michel Place, 1991)].

3. *Ibid.*, p. 195.

de la lucha óptica contra el objeto convencional, Léger es cubista contra el cubismo: se entrega al objeto estandarizado y al sentido común visual, “poseído por el mito del objeto”⁴. Ese mito lo aleja del subjetivismo burgués y del mito que lo secunda, el de la originalidad. Léger elige, por el contrario, el criterio de lo útil, no el de lo original.

En el polo opuesto podríamos ubicar la obra de André Masson. Sus cuadros (por lo menos los que Einstein estudia en “André Masson: estudio etnológico”) se dejan “ir al curso del río de los dinamismos: es entonces que se llega a un psicograma (escritura espontánea)”⁵. La figura- 149
ción se suspende, se renuncia a estructurar el espacio y el objeto es visto como parte del proceso psicológico. Si bien en algunos cuadros la alucinación de Masson toma configuraciones tectónicas (“a fin de que el pintor encuentre una defensa y evite ser destruido por el dinamismo de sus alucinaciones”)⁶, Einstein prefiere referirse a los cuadros analizados en su artículo “como contracciones psicológicas en el curso de las cuales la velocidad alucinatoria se encontró forzada a perseverar”⁷.

Es curioso que tanto Léger como Masson lleguen, en su pintura, cada uno a un tipo de totemismo. Léger, que niega cualquier privilegio a ese objeto entre otros objetos que es el ser humano, arriba a un “totemismo industrial”: “Hombre=fusil=juego de cartas=turbina. Totemismo industrial. Los objetos no son más síntomas, sino *partenaires* que poseen los mismos derechos. [...] no se trata de destruir la realidad plástica de los objetos, sino, al contrario, de aumentarla”⁸.

Masson, por su parte, crea un totemismo que puede ser visto como un “arcaísmo mágico o psicológico”⁹. Es otro tipo de totemismo que se alcanza por otros medios, opuestos a los de Léger:

Se puede dibujar los objetos observándolos o valorizarlos como síntomas o partes de los procesos psicológicos. La dis-

4. *Idem.*

5. Carl Einstein, “André Masson, étude ethnologique”, *Documents*, 1929, n° 2, p. 100.

6. *Ibid.* p. 102.

7. *Idem.*

8. Carl Einstein, “Léger: œuvres récentes”, art. cit., p. 194.

9. Carl Einstein, “André Masson, étude ethnologique”, art. cit., p. 102.

tancia entre el sujeto y el objeto entonces es disminuida. El hombre y sus objetos forman una unidad y constatamos una identificación totémica que puede ser significada como un arcaísmo mágico o psicológico.¹⁰

Es el dinamismo psicológico el que se identifica con ciertas formas o, más radicalmente, el que se limita a meros psicogramas no objetivables, no formales. De una u otra manera, Léger y Masson lanzan respuestas estéticas a una situación histórica que tiene dos rasgos sobresalientes. Por un lado, la disociación de la conciencia se presenta como el signo de una época en que se constata la “escisión entre lo espontáneo y la causalidad. Cuanto más impregnada de causalidad está la naturaleza, menos utilizable es desde el punto de vista psicológico”¹¹. La rigidez con que el pensamiento científico estructura la naturaleza le quita a ésta valor humano. A tal construcción conceptual arbitraria “se oponen las figuraciones autistas y libres”¹²; los procesos alucinatorios ganan tanta más autonomía cuanto menos corresponde a ellos una naturaleza matematizada. Pero —he aquí el segundo rasgo— tal autismo de la creación artística necesita ser compensado con algún elemento que le otorgue valor general. La autonomía alucinatoria socava los cimientos de las convenciones, pero no menos cierto es que esa misma alucinación corre el riesgo de volverse vanamente subjetiva. Con todo, Einstein cree que, aunque el ejercicio de la imaginación sea, en la Europa del siglo XX, exclusivamente subjetivo, las fuerzas alucinatorias no constituyen caprichos arbitrarios, sino “procesos fatales en el curso de los cuales desaparecen todas las reacciones egocéntricas”¹³. De hecho, en otras épocas, el problema era el contrario. La alucinación era colectiva, pero dogmática (es decir, religiosa): “Cuando las fuerzas religiosas estaban aún vivas, la imaginación gobernaba todo como una potencia autónoma. No subordinar los datos positivos a las dominantes míticas habría sido la más escandalosa revuelta”¹⁴. La ciencia,

10. *Ibid.*, p. 100.

11. *Ibid.*, p. 98.

12. Carl Einstein, “Aphorismes méthodiques”, *Documents*, 1929, n° 1, p. 34.

13. Carl Einstein, “André Masson, étude ethnologique”, art. cit., p. 100.

14. *Ibid.*, p. 95.

cuya rigidez matemática sofoca al europeo del siglo XX, fue la revuelta contra la alucinación forzada.

Léger responde a la disociación de la conciencia creando una ingeniería objetiva de extrema precisión. Lo que la naturaleza no da, la industria lo crea y Léger lo reproduce artísticamente. El desencanto del mundo es combatido por la fábrica, que pone al hombre junto al hombre y junto a las cosas, y la comunión se restablece mediante el mito del objeto útil. Sin embargo, vimos que Léger, según Einstein, no deja ningún lugar para la alucinación y que la toma por algo trivialmente subjetivo. Einstein, pese a lo mucho que estima la obra de Léger, no puede acordar con esa postura. La alucinación es objetiva; si la revuelta, algunos siglos atrás, refutó la alucinación dogmáticamente colectiva, hoy –crea Einstein– necesita alimentar la alucinación subjetiva con construcciones objetivas.

Masson, por el contrario, suelta la rienda de la alucinación. Sin dudas quiebra la cáscara convencional de lo real, pero se queda corto a la hora de la configuración tectónica que podría dotar a la alucinación de valor colectivo. El psicograma es producto de un sujeto pasivo y sufriente, que tiende a la autodestrucción¹⁵. Difícilmente pueda surgir de él una compensación constructiva.

Es en la “discordancia entre lo alucinatorio y la estructura de los objetos donde reposa nuestra ínfima chance de libertad: una posibilidad de cambiar el orden de cosas”¹⁶. La posibilidad de la libertad se da en ese juego entre la alucinación y la estructura objetiva; una y otra, por sí solas, no agotan el potencial humano. La síntesis de ambas –síntesis de elementos discordantes y por lo tanto aún chance, pero también modelo, de libertad- la encuentra Einstein en lo que llama “alucinación tectónica”¹⁷.

15. Cfr. Sebastian Zeidler, “Life and Death from Babylon to Picasso: Carl Einstein’s Ontology of Art at the Time of Documents”, *Papers of Surrealism* Issue 7, 2007: The Use-Value of Documents [en línea], p. 10. Consultado el 13 de enero de 2018. <http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal7/acrobat%20files/articles/Zeidlerpdf.pdf>

16. Carl Einstein, “André Masson, étude ethnologique”, art. cit., p. 98.

17. En el número homenaje a Picasso, Einstein escribe: “Picasso es la señal de todo lo que nuestro tiempo posee de libertad”, en “Picasso”, *Documents*, 1930, n° 3, p. 155. Para un análisis de la noción de “alucinación tectónica”, cfr. Sebastian Zeidler, “Life and death from Babylon to Picasso...”, art. cit., pp. 11-21.

Con tal concepto se refiere a los cuadros de Picasso analizados en “Pablo Picasso: algunos cuadros de 1928”. Allí menciona “una disciplina de la alucinación: la ola de los procesos psicológicos es, por así decir, rechazada por el dique estático de las formas”¹⁸. La libertad, en Picasso, toma la forma de una “oposición dialéctica del hombre y de la realidad muerta. Toda obra dotada de un valor humano en tanto que ensayo de emancipación aísla y destruye lo real, siendo toda forma equivalente a distinción, separación, negación inquieta”¹⁹. La realidad muerta es la naturaleza, “el lugar de la alienación del Yo”, como la presenta Einstein. El inconsciente alucinatorio (o “realidad inmediata”) de Picasso mata a la realidad natural ya muerta y se une con el principio opuesto a él:

Las alucinaciones de Picasso son sólidamente protegidas por sus formas; ellas corresponden a cortes precisos de su obsesión. Pero las vallas que él erige de ese modo las rompe enseguida, con una curiosidad que ellas no hicieron sino agudizar. Una separación así de severa de las representaciones necesita una construcción muy voluntaria. Los psicogramas pasivos de la intuición no son suficientes. [...]

Hay que decirlo bien, en Picasso las cosas y las formas tienen una génesis psicográfica (mántica). Pero Picasso las refuerza compensando el aislamiento del sujeto por una construcción y analogías tectónicas que dan a sus descubrimientos fuerza de ley. [...]

[...] El hombre no es más un espejo, sino la posibilidad de toda la realidad. Las alucinaciones que contienen sus cuadros no han sido acomodadas a una convención fácil. *Ver* es para Picasso una lucha dialéctica por la supresión de la realidad mediata.²⁰

Picasso muestra “un desdén perfecto hacia toda especie de fetichismo”²¹, lo que lo convierte en un dialéctico consumado y radical:

18. Carl Einstein, “Pablo Picasso: quelques tableaux de 1928”, *Documents*, 1929, n° 1, p. 35.

19. Carl Einstein, “Picasso”, art. cit., p. 156.

20. *Ibid.*, p. 157.

21. *Idem.*

no soporta ninguna objetividad sólida, ninguna finitud, pero no deja de construirlas (ni de romperlas). La forma tectónica que se yergue en sus cuadros es arrasada por la misma alucinación que ayudó a configurarla. El juego entre lo sólido y lo móvil es la posibilidad de la libertad.

En Georges Braque, otro de sus pintores admirados, Einstein encuentra el mismo dinamismo, descrito en otros términos. Braque es un artista cerebral; en su caso, “el cuadro ya está terminado antes de estar pintado”²². La “intimidad psicológica” es encubierta y queda sólo el resultado final, la obra serena que reposa sobre sí misma. Sin embargo, tal arquitectura se alcanza por la compleción del movimiento:

El ornamento fundamental unifica los motivos heterogéneos y cada forma particular, gracias a la interpenetración, expresa al mismo tiempo cosas diferentes. Es ése un signo de independencia de Braque con respecto al motivo. Un vaso termina en mandolina, una guitarra concluye una botella. Las formas poseen así, al contrario de las cosas, un sentido múltiple. Estas formas variadas son unificadas y contrastadas sobre un campo simple y ampliamente visible. Braque —he ahí un hecho característico— fue largo tiempo el pintor de las cosas muertas. Estas cosas muertas impersonales se ofrecen casi sin resistencia a toda coacción y a toda quimera.²³

Lo particular, como en el caso de Picasso, desaparece en el mismo movimiento que lo constituye. La forma alcanzada es provisoria. Las cosas muertas se transforman en otras; la muerte de la muerte es el juego de la libertad. Si en Picasso Einstein encontraba una alucinación tectónica como fuerza creadora, en Braque podríamos hablar de un tectonismo alucinante: “La fuerza de la alucinación súbita cede su lugar a una conciencia casi religiosa de la más pura perfección pictórica. La pintura está acabada cuando la emoción es enteramente velada”²⁴. La religiosidad, en Braque, no es dogmática. Nace del movimiento del objeto.

22. Carl Einstein, “Tableaux récents de Georges Braque”, *Documents*, 1929, n° 6, p. 290.

23. *Ibid.*, p. 296.

24. *Idem.*

La obra de Picasso y la de Braque dejan vislumbrar la libertad creadora del hombre, salvando, por un lado, a la forma, a lo tectónico, del fetichismo, y, por otro, a la alucinación, del aislamiento y de la destrucción del sujeto. Refiriéndose a Picasso, Einstein escribe: “Estas construcciones reposan sobre capas muy profundas en el sentido de que nada es más humano ni más inconsciente que la geometría de las formas”²⁵. La extraña atribución de inconsciencia a la geometría expresa la necesidad de pensar, al mismo tiempo, la disolución y la creación de las formas en lo espontáneo.

Dos principios opuestos cuya síntesis abre el ámbito de la libertad: no es difícil encontrar teorías que compartan este patrón. En el último número de *Documents* aparece en un artículo que, en el contexto de esta revista, es extraño, tanto por su temática como por su hipótesis. Si la apuesta de *Documents* es abrir el panorama artístico, corriéndose del canon europeo, el título “La hora de nacimiento del arte europeo occidental” es algo disonante; si ese artículo, además, traza la línea recta del “destino europeo” desde la guerra de Troya hasta el siglo XX, pasando por las catedrales góticas (símbolos máximos del orden europeo), y llama al pueblo alemán y al francés a asumir su misión histórica en la crisis, vale la pena analizarlo, al menos como “síntoma”, como manifestación “de un estado de cosas esencial”²⁶.

Ehl. La tierra y el cielo

“La unidad de Europa en la historia de la cristiandad occidental se hizo consciente por primera vez en el arte románico, del cual el origen y el desarrollo constituyen uno de los problemas más discutidos de la historia del arte”²⁷. De este modo comienza el artículo de Ehl. Si bien a continuación se afirma que no se pretende introducir una nueva hipótesis al respecto, lo cierto es que el artículo sostiene que el momento

25. Carl Einstein, “Pablo Picasso: quelques tableaux de 1928”, art. cit., p. 35.

26. Georges Bataille, “Le cheval académique”, *Documents*, 1929, n° 1, p. 27.

27. Heinrich Ehl, “L’heure du naissance de l’art européen occidental”, *Documents*, 1930, n° 8, p. 441.

decisivo para que Europa tomara conciencia de sí misma como unidad política y artística fue la monarquía de Carlomagno, el “punto de encuentro de la antigüedad y los tiempos modernos”²⁸. Ese encuentro, esa síntesis, fue su gran mérito.

La concepción espiritual de la antigüedad tardía reposa, para Ehl, “enteramente sobre la ilusión del espacio”²⁹. Los ejemplos a los que remite son los frescos de la Villa Boscoreale (de los años 40-30 a. C.), realistas “en el sentido de la concepción materialista de los fenómenos naturales”³⁰. Ehl afirma: “El positivismo del hombre antiguo y meridional fija con impetuosidad el objeto, del que no discute siquiera la existencia, y afirma con potencia la percepción convincente de este objeto por la vista”³¹.

A este realismo positivista, Ehl opone –en un gran salto temporal– el que ve surgir en el autorretrato del canónigo Wandalgarius, del año 794:

[...] lo natural de Wandalgarius es real en el sentido del valor espiritual de una concepción de la realidad. Esta observación es válida tanto para la imaginación germano-céltica como para la concepción cristiana. El camino recorrido por el espíritu humano desde el dogma de la intuición hasta la fe de la noción fue recorrido tan rápidamente como aquel que llevó de la realidad óptica de las apariencias a una realidad percibida en un sentido trascendental.³²

Ehl encuentra pasos intermedios en ese desarrollo, que no desconoce la reaparición del realismo antiguo. Lo que se debate en esos cambios de estilo es la necesidad psicológica, por parte de un pueblo, de afirmarse, de expresar un “sentimiento de raza distinto”³³. No es, sin em-

28. *Ibid.*, p. 442.

29. *Ibid.*, p. 444.

30. *Idem.*

31. *Idem.*

32. *Idem.*

33. *Ibid.*, p. 446.

bargo, este costado del planteo de Ehl el que nos interesa destacar, sino el modo en que esa afirmación fue posible: mediante una síntesis de lo antiguo (latino, sureño e ingenuamente naturalista) y lo moderno (germánico, cristiano, nórdico y espiritual). Las fuerzas nórdicas reavivaron el naturalismo antiguo al espiritualizarlo y elaboraron “con una fuerte mezcla de elementos bizantinos el compromiso sintético y sincrético entre la evidencia meridional del objeto y la percepción nórdica de su idea motriz”³⁴, entre “el objeto, la forma y la idea, entre la contemplación de la naturaleza y la expresión espiritual de la realidad, incluso de la realidad trascendente”³⁵. Tal logro se concreta en el arte del siglo XI y, más acabadamente, en las catedrales góticas, pero encuentra su impulso inicial en Carlomagno. En el siguiente pasaje se evidencia el vínculo que Ehl establece entre forma, objeto, monarquía e Iglesia:

Hacia el 800, Carlomagno fue el eje de este destino [el europeo], al que infligió un giro completo, arrastrando a Europa, después del combate decisivo entre los Helenos y los Asiáticos, sobre la vía que transita aun actualmente. Carlomagno forzó a la nueva Europa a adoptar las tradiciones intelectuales de la antigüedad. [...] El juicio de Strzygowski, formulado así, permanece válido: ‘El cristianismo ha salvado el objeto y la forma en Occidente. Este renacimiento, que se conviene en llamar carolingio, fue el primero en abrir este camino. Dio una importancia preponderante en toda la nación a un factor que hasta entonces había resistido, sobre todo en las provincias del sur y sobre las márgenes del Rin, a la invasión germánica. Este factor era la Iglesia. No se trataba de proceder a un renacimiento del arte mediterráneo propiamente dicho, sino de restituir a este arte su significación universal y de expulsar conscientemente el primitivismo bárbaro’. Haríamos mejor en decir que se trataba no de expulsar, sino de completar y cultivar ese primitivismo. [...] Es el mérito histórico de Carlomagno haber cumplido esta tarea de la manera que a él le era propia.³⁶

34. *Ibid.*, p. 445.

35. *Ibid.*, p. 446.

36. *Ibid.*, p. 447.

Ehl traza una línea desde la guerra de Troya a la lucha de Carlomagno frente al avance musulmán; no quedan dudas sobre el largo alcance con que imagina el destino europeo. De la cita de Josef Strzygowski³⁷, admite una parte y corrige otra. Admite que el cristianismo salvó al objeto y a la forma, y que tal rescate va unido con la persistencia sureña de la Iglesia. El objeto afirmado impetuosamente, propio del positivismo antiguo y meridional, se traduce institucionalmente en la solidez eclesiástica (también del sur); la sensualidad pagana y la Iglesia cristiana son dos caras de la misma moneda. Pero esta curiosa pareja no anula al primitivismo germánico, sino que le ofrece “los instrumentos necesarios” para entrar plenamente en el ámbito europeo. El caos primitivo se ordena. Los símbolos permanentes del orden, según Ehl, son las torres de las catedrales góticas y, si Europa quiere hacer frente a la crisis que atraviesa en el siglo XX, no podrá hacerlo sin recurrir “a la facultad del genio germánico de cambiar siempre permaneciendo fiel a sí mismo”³⁸.

El arte y la política europeos son, en el planteo de Ehl, resultado de la síntesis de lo terrenal (objetivo, natural, antiguo) con lo espiritual (ideal, cristiano). Esa síntesis, producida por un pueblo que busca afirmarse en la existencia, es la que permite hablar de orden político y estético. Curiosamente, este esquema conceptual es el que encontramos –con innegables matices, pero aún reconocible– en los escritos de Carl Einstein, dedicados al arte de vanguardia de las primeras décadas del siglo XX, ajeno al “orden natural de las cosas” del que habla Ehl³⁹. La política y el arte verdaderos, para Einstein y para Ehl, son antifetichistas; lo dado, lo objetivo, no vale si no es atravesado por una fuerza espiritual que aniquile su finitud para ponerlo en relación con el dinamismo que lo constituye. A su vez, la alucinación –el primitivismo germánico, diríamos con Ehl– necesita la solidez de la construcción tectónica –la Iglesia cristiana, que se mantuvo con vida porque resistió

37. Josef Strzygowski fue un historiador del arte nacido en Polonia.

38. *Ibid.*, p. 449.

39. Joyce anota que la contribución de Ehl y las de otros colaboradores alemanes en la revista pueden deberse a la intención de Einstein de realzar su lugar dentro de la dirección editorial de *Documents*. Cfr. Conor Joyce, *Carl Einstein in Documents...*, ed. cit., p. 367.

a aquel primitivismo. Incluso el hecho de que Einstein considere que las fuerzas alucinatorias, antes del avance de la burguesía, eran religiosas parece confirmar un parentesco entre su análisis y el de Ehl. Asimismo, el genio germánico, capaz de cambiar siempre permaneciendo igual a sí mismo, es como la perfección serena de los cuadros de Braque, cristalizada en una estructura que es, en verdad, cambio perpetuo.

La respuesta a esta genealogía del arte europeo aparece también en el último número de *Documents*. La pronuncia Bataille, en la última nota de la revista. El artículo de Ehl abre triunfalmente el último número de *Documents* y la historia del arte europeo; la breve crónica de Bataille, en la modesta sección de “Variedades”, cierra la revista y cierra esa brillante historia.

Bataille. La imagen en lugar de la imagen

El último número de *Documents* concluye con “El espíritu moderno y el juego de las transposiciones”, la ya referida crónica de Bataille. Apenas unas páginas antes, Ehl postula que Europa debe afrontar su crisis con la guía de la tradición artística y política occidental. Por el contrario, Bataille cree que el “espíritu moderno” (el último eslabón de la historia del arte –“quizás el período más brillante de esta historia”–, representado por las vanguardias de la primera mitad del siglo XX) atraviesa una “decadencia definitiva”⁴⁰:

40. Bataille comienza su crónica refiriéndose a un artículo de Roger Vitrac (colaborador de *Documents*) publicado en *L'Intransigent*. Allí, Vitrac habla del fracaso del “espíritu moderno”. Vale la pena citar un pasaje de la nota de Vitrac: “Hay en América, no sabría decir en qué galería, un cuadro de Picasso que se llama «La dama en el sillón» (1914), y, si me hablan de espíritu moderno, se me aparece este cuadro automáticamente. Me parece resumir todas sus características. De alguna manera es el signo perfecto de ese tiempo. Cuando estaba en París, iba a verlo frecuentemente (lo llamábamos «La mujer de senos dorados») y, después de cada visita, quedaba a la vez conmovido e inquieto, a causa de todo lo que el cuadro aprisionaba dentro de sus límites y de todo lo que dejaba de ilimitado”, en Roger Vitrac, “L'esprit moderne”, *L'Intransigent*, 17 de marzo de 1931, p. 5. Consultado el 14 de enero de 2018. Disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7932294/f5.item>). La reflexión de Vitrac nos interesa por dos motivos. El espíritu moderno, que aparece sintetizado en

No se trata aquí de regatear la admiración a obras que han surgido de este espíritu, sino de notar, *ahora que nada verdaderamente nuevo puede aún reemplazarlas*, hasta qué punto han quedado atrás. Los impulsos muy activos y a veces muy turbios que las han hecho nacer dejaron de darles sostén y se ha vuelto imposible confundirlas (como somos muchos los que lo hicimos hasta 1928) con las imágenes mucho más inquietantes que los deseos reales forman o deforman (eso sin dejar jamás en reposo a aquellos que las conocen y sobre todo sin consideración por la modestia o el buen gusto).⁴¹

Bataille plantea una aporía: lo mejor de la historia del arte —esas obras contemporáneas a él y a sus compañeros de revista— ya es historia, pero no sabemos qué es lo nuevo que puede tomar su lugar. No está a nuestro alcance la “imagen grandiosa de una descomposición cuyo riesgo, anunciándose en cada aliento, es, sin embargo, el sentido de una vida que preferimos —no sabemos por qué— antes que otra cuya respiración podría sobrevivirnos”⁴². Sólo tenemos la “forma negativa” de esa imagen grandiosa: “los jabones, los cepillos de dientes y todos los productos farmacéuticos cuya acumulación nos permite escapar a duras penas, cada día, de la mugre y de la muerte”⁴³. Los productos de la civilización son la muerte de la muerte, como lo era el dinamismo creativo de Picasso, según Einstein. En efecto, Bataille escribe: “Vamos a lo del vendedor de cuadros como a la farmacia, en busca de remedios bien presentados

un cuadro de Picasso, ha fracasado. Ya hemos visto que Einstein ve precisamente en la obra Picasso el modelo de la libertad. Bataille, siguiendo y radicalizando a Vitrac, no puede sino alejarse del optimismo artístico de Einstein y mostrar su escepticismo respecto de las posibilidades expresivas del arte. Además, lo típico del espíritu moderno, según lo presenta Vitrac, es similar a lo que veíamos en Einstein y en Ehl: un juego entre lo ilimitado y lo limitado, entre lo que excede la configuración tectónica y lo que toma forma precisa, que se resuelve en la unidad artística (y política). Ese juego es, en gran medida, el “juego de las transposiciones” que denuncia Bataille.

41. Georges Bataille, “L’esprit moderne et le jeu des transpositions”, *Documents*, 1930, n° 8, p. 489.

42. *Ibid.*, p. 490.

43. *Idem.*

para enfermedades confesables”⁴⁴. Los impulsos turbios que originaron las obras del período más brillante de la historia del arte se civilizaron mediante la transposición a la que fueron sometidos. Lo que Bataille, en el anteúltimo número de *Documents*, atribuye al arte contemporáneo –a saber, haber dado lugar a “un proceso de descomposición y destrucción que no ha sido, para mucha gente, menos insoportable que la visión de la descomposición y de la destrucción de un cadáver”⁴⁵– parece encontrar su punto final en la última crónica de la revista.

Ese punto final no le llega al arte desde afuera. El propio procedimiento estético, el juego de las transposiciones, ha coartado sus posibilidades expresivas:

Bastante independientemente de la voluntad de los teóricos [...], las transposiciones simbólicas han sido puestas en relieve en todos los dominios con la insistencia más pueril. El carácter específico de las emociones violentas e *impersonales* que significan los símbolos ha sido ignorado con una inconsecuencia tan grande que por mucho tiempo ha sido difícil elegir entre el carácter seductor de una tal ingenuidad y la apatía que, en el fondo, representaba el interés marcado por el juego de las transposiciones.⁴⁶

Einstein elogia en Braque el modo en que la emoción se disimula tras la perfección técnica del cuadro; Bataille ve que esa transposición, ese juego de ocultar algo para poner otra cosa en su lugar, lleva a desatender la emoción inicial y, finalmente, a caer en la apatía. La “impotencia actual” para enfrentarse a aquella “imagen grandiosa” se explica por el hecho de que todavía no se ha encontrado una alternativa a la transposición:

Lo que siempre ha chocado la banalidad del alma y la mediocridad humana, las formas que permiten disponer –bastante gratuitamente, es cierto– del terror causado por la muerte o la podredumbre, la sangre que corre, los esqueletos, los in-

44. *Idem.*

45. Georges Bataille, “L’art primitif”, *Documents*, 1930, n° 7, p. 397.

46. Bataille, Georges, “L’esprit moderne...”, art. cit., p. 489.

sectos que nos comen: ¿quién osaría disponer de ellas de otra manera que de un modo perfectamente retórico?⁴⁷

El modo no retórico de disponer de esas formas se adivina en las fotografías que acompañan la crónica de Bataille. Si bien son muestras de una radical impotencia expresiva y no se les puede prestar más que un “interés episódico”, dejan “suponer vagamente lo que quedaría si se suprimiera de etapa en etapa toda especie de transposición”⁴⁸. El primer plano de la fotografía de las moscas (o el aumento de las imágenes microscópicas de partes de su cuerpo) o el de las fotografías del dedo gordo (en el artículo “El dedo gordo”) rompen la unidad orgánica y separan los miembros del cuerpo que les da vida. Nada, ni el cuerpo ni el alma, puede estar en lugar de esa singularidad material que se impone en el documento fotográfico⁴⁹. Lo concreto de la forma visible la vuelve informe, es decir, inclasificable. Su radical individualidad no admite transposición en otra forma ni “fuerza de ley” (la fuerza que, como vimos, Einstein encontraba en la construcción de Picasso). Gracias a tales imágenes, “[...] bajo nuestros ojos púdicamente apartados, el espacio rompe la continuidad de rigor”⁵⁰. El realismo antiguo e ingenuo, según Ehl, tenía por fundamento la ilusión del espacio; para Bataille, el espacio –tal como lo exponen estas fotografías, agregamos nosotros– es

47. *Idem.* Roger Vitrac publica, en el número 6 del segundo año de *Documents*, un artículo titulado “El rapto de las Sabinas”. Allí expone “una retórica de la plástica que permitirá comprender todas las obras de arte que hasta ahora pasaban por herméticas, oscuras o arbitrarias”, en Roger Vitrac, “L'enlèvement des Sabines”, *Documents*, 1930, n° 6, p. 360. Las clásicas figuras de la retórica (elipsis, pleonismo, hipérbaton, etc.) se aplican a las artes figurativas como instrumentos de análisis. El resultado es absurdo y la intención de Vitrac probablemente irónica. Cabe destacar que llama “máscaras de materia” a las figuras retóricas de la plástica. La retórica –el único y deficiente modo en que, según Bataille, podemos abordar la más baja materialidad– es un claro ejemplo del juego de transposiciones, del poner una cosa (la máscara) en lugar de otra.

48. Georges Bataille, “L'esprit moderne...”, art. cit., p. 492.

49. Sobre el primer plano en Bataille, cfr. Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le Gai Savoir visuel selon Georges Bataille*, París, Macula, 1995, p. 240 y pp. 312-314.

50. Georges Bataille, “Espace”, *Documents*, 1930, n° 1, p. 41.

lo que se opone a la ilusión, lo que nos pone constantemente frente a la monstruosidad de lo real. Asimismo, si la libertad, para Einstein, se cifraba en el desprecio de todo fetichismo (de toda singularidad absolutizada), Bataille escribe: “Lo que verdaderamente se ama se ama sobre todo en la vergüenza y desafío a cualquier *amateur* de la pintura a amar un lienzo tanto como un fetichista ama un zapato”⁵¹.

Lo discreto, lo que no reconoce conexión, puede ser nombrado con una palabra: lo mutilado. La fotografía, por su parte, mutila la parte fotografiada. Le quita la continuidad con el organismo que le daba vida. En el artículo que Bataille escribe para el último número de *Documents*, “La mutilación sacrificial y la oreja cortada de Vincent van Gogh”, encontramos, hacia el final del trabajo, una referencia a la inutilidad actual de la mutilación sacrificial. Quizás su práctica desapareció, escribe Bataille, “porque no pudo llenarse de ese elemento de odio y de asco sin el cual se muestra, a nuestros ojos, como servilismo”⁵². Van Gogh expresó odio y asco cuando envió su oreja “al lugar que más repugna a la buena sociedad”. Por estar cargada de esos sentimientos, la automutilación de Van Gogh rompió el “círculo mágico en el que fracasaban estúpidamente los ritos de liberación”⁵³. Sólo como acto no mágico ni circular, sino disruptivo, puede la mutilación ser un acto de libertad; en caso contrario, refuerza servilmente el círculo mágico.

De allí el poco interés que nos suscitan las fotografías que presenta Bataille. Al no poder expresar “emociones violentas e *impersonales*” (es decir, emociones que, como en la mutilación, llevan a la fractura de la identidad personal), esas fotografías –como toda creación artística– delatan la impotencia de quien sospecha que, en el fondo, tiene esas emociones, aunque no pueda darles forma de imagen. Las fotografías de las moscas (o las del dedo gordo) son indicios de aquella “imagen grandiosa” del riesgo, de la mutilación propia de la “voluntad del hombre que pierde la cabeza”⁵⁴; mutilan la parte fotografiada, pero son impotentes

51. Georges Bataille, “L’esprit moderne...”, art. cit., pp. 490-491.

52. Georges Bataille, “La mutilation sacrificielle et l’oreille coupée de Vincent van Gogh”, art. cit., p. 460.

53. *Idem*.

54. Georges Bataille, “L’esprit moderne...”, art. cit., p. 491.

ante el espíritu moderno, que sólo ha creado imágenes sustitutas –transposiciones– de la “posibilidad del hombre enteramente sofocado de horror”⁵⁵ y que “esconden aquello que, a cualquier precio, no habría que ver”⁵⁶. No poder ejercer la libertad del que se sacrifica no servilmente, como lo hizo Van Gogh, y no poder evitar el juego de las transposiciones son las dos caras de la impotencia. El deseo de ver lo que no habría que ver no encuentra la imagen que busca, pero no porque no conozca lo terrible, sino porque el hombre sofocado por el horror lo ve por todas partes⁵⁷. Por ello, el propio deseo de ver se enreda en el círculo mágico del horror, en lugar de romperlo. En la reseña de *X marks the spot*, un libro de fotografías de crímenes de la mafia de Chicago, Bataille escribe que la publicación de estas fotografías puede representar “una transformación moral considerable en lo que hace a la actitud del público respecto de la muerte violenta. Parece que el deseo de ver termina por prevalecer sobre el asco o el pavor”⁵⁸. Pero tal deseo toma por objeto las imágenes de la muerte a manos de la mafia, cuyas inversiones en la sociedad norteamericana “no parecen menos sorprendentes que la altura de los rascacielos”, esos herederos de las vertiginosas catedrales góticas de Ehl. El “deseo de ver”, por lo tanto, no necesariamente disloca la *arquitectura* del horror; por el contrario, puede ser su escolta. La imagen grandiosa del riesgo, paradójicamente, toma la forma ridícula de lo cotidiano: un crimen mafioso o un par de moscas. El agotamiento expresivo que señala Bataille no consiste sino en que la imagen que debería escapar a la síntesis del espíritu es ya parte de lo sintetizado. Bataille parece escribir como si le diera la razón a Ehl y midiera todo documento con la vara del destino europeo (o del espíritu moderno, que es su última y más perfecta manifestación)⁵⁹. En lugar de las elevadas catedrales góticas del norte, menciona

55. *Ibid.*, p. 492.

56. *Ibid.*, p. 491. Las cosas muertas, separadas del organismo, que en los cuadros de Braque –según Einstein– se prestaban “a toda coacción y a toda quimera”, aparecen en las fotografías de Bataille como incapaces de ser aquello que no son. No son ni materia de una transposición ni la “imagen grandiosa”.

57. Cfr. Georges Bataille, “Cheminée d’usine”, *Documents*, 1929, n° 6, p. 329.

58. Georges Bataille, “X marks the spot”, *Documents*, 1930, n° 7, p. 438.

59. Según Joyce, el artículo que Strzygowski publica en el primer número de *Documents* (“Recherches sur les arts plastiques” et «Histoire de l’art»), *Documents*, 1929,

—en “L’esprit moderne...”— la cripta de la iglesia romana (latina) Santa María de la Concepción como ejemplo de “la vanidad de todo esfuerzo” ante la potencia del espíritu hecho arte y hecho Estado. Busca dentro de la tradición occidental algo que señale otro modo de acercarse a lo tenebroso y, cuando lo encuentra, lo ve trivial. Sucede que cuanto mejor documenta la imagen la “materia baja”, mejor documenta que el espíritu trata a sus hijos como moscas, como baja materia. Así como el cubismo elogiado por Einstein se reconoce en la técnica bélica del camuflaje,⁶⁰ la máscara (la transposición) que en verdad nos hace perder la cabeza —la auténtica máscara moderna⁶¹, capaz de convertir la figura humana en una cosa, “en una pura y simple *masa* de oscuridad”⁶²— es la máscara de gas de la Gran Guerra.

123

115

nº 1, pp. 22-26) da una buena idea de lo que era la intención original de Einstein para la revista: ampliar el marco geográfico de los estudios artísticos. Cfr. Conor Joyce, ed. cit., pp. 36-38. Efectivamente, Strzygowski sostiene en su artículo la influencia de Irán y del mazdeísmo en el desarrollo espiritual de los pueblos germánicos. Ehl critica explícitamente esta postura en su artículo. Que en el último número de *Documents* se publique el trabajo de Ehl y que podamos encontrar sus semejanzas con los de Einstein son hechos que indican también el fracaso que diagnostica Bataille. Lo que parecía contrariar al destino europeo termina pareciéndose demasiado a él.

60. Entre las varias anécdotas que dan cuenta de esta relación, valga la que cuenta Ernst Jünger en la entrada del 4 de octubre de 1943 de su diario personal, escrito durante la ocupación de Francia, luego de haber visitado al pintor Braque: “Conversación sobre la relación existente entre la pintura impresionista y el camuflaje de guerra, que Braque dijo haber inventado, ya que en su obra se realiza la destrucción de las formas por medio del color”, Ernst Jünger, *Diario de guerra y de ocupación*, trad. A. M. de la Fuente, Barcelona, Plaza&Janés, 1972, p. 264. También se atribuye a Picasso haber exclamado “¡Nosotros hicimos eso!” al ver pasar un cañón camuflado.

61. Georges Limbour, “Eschyle, le carnaval et les civilisés”, *Documents*, 1930, nº 2, p. 101.

62. Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe...*, ed. cit., p. 97. Didi-Huberman expone en este libro la dialéctica de las imágenes que, a su juicio, se desarrolla en *Documents* y cuyo origen encuentra en el deseo de ver lo que descompone la figura humana (cfr. *ibid.*, p. 164). Como el deseo de ver, en nuestra lectura, no es unívoco, el hecho de que sea el origen de la dialéctica de las imágenes no aclara el sentido que puede tomar esta dialéctica. De hecho, podríamos aventurar que es esta misma dialéctica lo que Bataille encuentra impotente ante el juego del espíritu. La dialéctica de las imágenes, tal como la despliega Didi-Huberman, tiene dos rasgos que la acercan a lo que Bataille considera decadente. Por un lado, lo informe, en Bataille, sería un “principio de animación de la imagen” (*ibid.*, p. 159). Si bien Didi-Huberman se ocupa de distinguirlo de la noción

tradicional de “alma”, no deja de ser cierto que de esta manera se cambia un término por otro dentro de un mismo esquema de pensamiento. Por otro, lo propio del montaje dialéctico sería “presentar lo irrepresentable” (*ibid.*, p. 312). Esta fórmula bien puede describir la representación política estatal. Cfr. por ejemplo, Carl Schmitt, *Teoría de la Constitución*, trad. F. Ayala, Madrid, Alianza, 1996, p. 209. Lo que no puede ser representado –el pueblo– se reconoce a sí mismo en la presencia de un ser distinto de él. También para Bataille lo que no puede ser representado –es decir, lo que no admite transposición– tiene que encontrar una imagen que, por su mera presencia, lo saque a la luz. Por esto, la dialéctica de las imágenes, en nuestra opinión, no hace más que seguir la lógica de lo que Bataille pretende dejar atrás; de allí su impotencia. La imagen cruel que mutila lo orgánico, lejos de ser incompatible con el Estado, es lo que mejor se acomoda a la espada temporal (visible) en manos de este último. Para la relación entre la imagen cruel y el Estado, cfr. Silvia Schwarzböck, *Los espantos. Estética y postdictadura*, Buenos Aires, Cuarenta Ríos, 2015, pp. 125-129. Allí se lee que la “estética explícita” no es incompatible con el sistema político democrático. La visibilidad plena es –según podemos deducir– el régimen estético correspondiente a la “infinitud del Estado” (p. 29).

Espejos, caos y heterocronías. Tres aproximaciones a *Documents*

Hernán Lopez Piñeyro



*Todos los documentos se comunican en lo material. En los documentos
domina la materia. Materia es lo soñado.*

Walter Benjamin¹

En abril de 1929, mientras Aby Warburg se encuentra trabajando en el *Atlas Mnemosyne*, Walter Benjamin lleva dos años pergeñando el llamado Libro de los pasajes y el Museo Etnográfico del Trocadero está siendo reorganizado por Paul Rivet y George Rivièrre, se publica el primer número de *Documents*. Dirigida por Georges Bataille y con un total de quince números editados durante dos años consecutivos, la revista realiza un tratamiento novedoso en torno al documento.

Según Denis Hollier, el documento es entendido allí como un objeto que restituye lo real “en facsímil, no metaforizado, no asimilado, no idealizado”² y que, al mismo tiempo, carece de valor artístico, ya

1. Walter Benjamin, “Calle de dirección única”, en *Obras*, IV, trad. J. Navarro Pérez, Madrid, Abada, 2010, p. 47.

sea porque nunca lo tuvo o porque fue despojado de él. Es, en cambio, el valor de uso (indisolublemente unido a la materialidad y al consumo) aquello que constituye el sentido y la utilidad del documento. Esta concepción recorre en las páginas de *Documents* dos caminos antagónicos, el de lo profano y el de lo sagrado. El primero, transitado por etnólogos, reside en la valoración del uso técnico, social y económico de los objetos. El segundo, sostenido por el grupo de allegados al surrealismo, postula un uso no productivo. Estos dos modos de tratamiento de los objetos/documentos están sin duda presentes en la revista; pueden observarse tanto en la procedencia de los colaboradores como en las imágenes publicadas y en los textos que los rodean.

Sin embargo, tal como se intentará demostrar en las páginas que siguen, esta separación es al menos relativa. Mucho más cuando, como ejercicio intelectual, se despoja a los quince números de la revista de los títulos, los textos y las firmas que circundan las imágenes. Estar ante *Documents*, en tanto que ensayo visual, equivale a estar ante un conjunto de espejos infieles, de montajes caóticos y de desbordes temporales. He aquí las tres aproximaciones que estructuran este ensayo.

Pero más allá de esta separación que nos guiará en el recorrido de las páginas de la revista y –en menor medida– de algunos espacios cercanos como el museo del Trocadero, los gabinetes de curiosidades, el *Atlas* de Warburg y *El libro de los pasajes* de Benjamin, lo cierto es que esta indagación sobre el estatus ontológico de los documentos/imágenes³ podría resumirse en una serie de preguntas: ¿Cuál es el O en varias: ¿qué *real* o qué *reales* restituyen los documentos? ¿Qué sucede cuando se yuxtaponen imágenes heterogéneas? ¿Qué vínculos se establecen entre documentos provenientes de culturas antiguas y aquellos producidos por artistas de vanguardia contemporáneos a la publicación? ¿Cuál es el tiempo de estas imágenes?

2. Denis Hollier, “El valor de uso de lo imposible”, *supra*, p. 27.

3. A lo largo del presente ensayo, se utilizarán indistintamente los términos “documentos” e “imágenes”. Más allá de no explorar la cuestión aquí, debe ser aclarado que no se trata estrictamente de conceptos equivalentes. Toda imagen es un documento, pero no parece ser tan claro que todo documento sea una imagen.

Sobre imágenes y espejos

George Rivière tuvo a su cargo, junto a Paul Rivet, la reorganización del museo del Trocadero y, a su vez, fue un colaborador activo en *Documents*. Al decir de Isac Chiva, Rivière trató los conceptos como si fueran museables y a éstos como si fueran ideas sensibles⁴. En este sentido, se opuso fuertemente al paradigma museológico tradicional, según el cual los objetos deben ser despojados de su valor de uso y revestidos de valor estético. Para él, el museo no debe “educar” el gusto. Pero sí debe educar, pues su finalidad es transmitir informaciones que se vehiculizan en exposiciones que toman objetos y construyen alrededor de ellos una puesta en escena espacial y temporal.

Al igual que en *Documents*, hay en las ideas de Rivière un rechazo a la noción de autonomía: las obras de arte no deben ser arrancadas de su contexto original. La noción de “buen gusto” es aliada fundamental de una concepción elitista del arte. Este cuestionamiento conduce también a desechar la idea de “obra maestra”.

¿Y las obras maestras? ¿Serán maestras para una élite o para el francés medio, para el anciano, o para el adolescente, para el francés o para el extranjero, para el *snob* o para el poeta [...]?⁵

La autonomía del arte es una empresa de laicización cuyo fin es convertir documentos en obras maestras, mutilando o invisibilizando “todo aquello que puede justificar el carácter jurídico, religioso, y mágico, o más humildemente, virtuosamente utilitario”⁶. En el museo no debe haber jerarquización de los objetos, sino más bien un intento por enrostrarlos en un sistema de expresión. Es este el espíritu que ha signado la reorganización del museo del Trocadero, devenido dispositivo cultural e ideológico cuyo fin fue “la fundación de un nuevo humanismo contra el racismo, el fascismo y el imperialismo”⁷.

4. Isac Chiva, “Rivière Georges Henri: un demi-siècle d’ethnologie de la France”, *Terrain*, n° 5, Identité culturelle et appartenance régionale, octubre 1985, pp. 76-83.

5. Georges H. Rivière, *La museología*, trad. A. Rodríguez Casal, Akal, Madrid, 1993, p. 146.

6. *Ibid.*, p. 147.

7. Cfr. Jean Jamin, “El museo de etnografía en 1930: la etnología como ciencia y como política”, en Georges Rivière, *La museología*, trad. cit., p. 165.

La museología de Rivière, considerada de avanzada en su época, se sostiene sobre la distinción entre tres mundos: el del museo, el del saber y el real. El *mundo del museo* es pensado como una caja de resonancia que se sitúa entre el *mundo real* y el *mundo del saber*. Es decir, el museo es concebido como un espejo que debe reflejar una imagen (tan fiel como sea posible) de la realidad construida a partir de abstracciones del lenguaje. Las luces y las sobras que posibilitan ese reflejo constituyen el mundo del saber.

Ahora bien, resulta innegable que las ideas de Rivière están presentes en *Documents* que, como se señaló en el inicio de este trabajo a propósito de lo dicho por Hollier, también se propone restituir lo *real*. Por tal motivo, es preciso presentar algunas reflexiones en torno a la idea de espejo.

Antes dos ejemplos. Podrían mencionarse muchos artículos de divulgación científica publicados en la revista que tienen la pretensión de reflejar por medio de imágenes culturas alejadas del lugar y del momento histórico en que ésta se edita. En el número cuatro, por ejemplo, bajo el título “*Le balancier à fardeaux et la balance en Amérique*” se presenta un estudio sobre las balanzas en América firmado por el etnógrafo especializado Erland Nordenskiöld. Previo al texto, puede verse una estampa en la que una mujer 70
 guna lleva dos cestas en los extremos de una vara cuyo punto de equilibrio 73
 apoya en su hombro. Luego se reproducen dos estampas más, la bibliografía 74
 y un mapa con referencias que son aclaradas en un cuadro sinóptico con el que concluye el artículo. El texto hace un gran esfuerzo por contextualizar estas imágenes, por agregar datos. Lo mismo sucede en los artículos sobre cerámica e instrumentos musicales a los que refiere Hollier (“*Poterie*” y “*Des instruments de musique dans un musée d’ethnographie*”). Allí se acompañan las imágenes con otros documentos y datos que permiten reponer el valor de uso los distintos objetos.

La pregunta que se intenta formular versa sobre el estatus ontológico de estas imágenes o espejos: ¿Qué relación existe entre las balanzas publicadas y las balanzas que efectivamente fueron utilizadas por los indios guna?

Según apunta Coccia, “el espejo demuestra que la visibilidad de algo es *realmente* separable de la cosa misma y del sujeto cognoscente”⁸. Las imágenes de *Documents* o las del Trocadero (en rigor, cualquier imagen) no

8. Emmanuele Coccia, *La vida sensible*, trad. M. T. D’Meza, Buenos Aires, Marea, 2011, p. 28.

son una *realidad menor* que se encuentra subordinada a una *realidad mayor*, no son el accidente de una conciencia animal o humana, ni la propiedad de una cosa; son más bien “una esfera de lo real diferente a las demás, algo que existe de por sí y que tiene una modalidad de ser particular”⁹.

Las imágenes están allá más de las cosas que figuran, de los ojos que las perciben y de las culturas en la que las cosas se originan. Éstas son los agentes de la multiplicación de las formas y de la verdad. No se trata de un *real menor* que evoca a un *real mayor*, sino más bien de la apertura del reino de lo innumerable, de una operación de multiplicación de lo real.

Lo sensible está más allá de toda oposición entre naturaleza y cultura, entre vida e historia, así como el medio está más acá de toda inútil dialéctica entre sujeto y objeto. Todo medio abre un espacio suplementario que excede la naturaleza de los cuerpos (sale de esta), y se prolonga en un intervalo que resiste a la interiorización de la cultura. Supramaterial y precultural, el mundo de las imágenes (el mundo sensible) es el lugar en cual naturaleza y cultura, vida e historia se exilian en un tercer espacio. Los medios impiden al mundo cerrarse en su naturaleza y en su verdad, plurificando sus formas y haciéndolo existir más allá de sí, y multiplicando su vida más acá de su autoconciencia.¹⁰

Los espejos de *Documents* no son reflejos de una realidad, sino la multiplicación y la mutación de esta última. Esto sucede con las imágenes publicadas en los artículos estrictamente etnográficos como el de las balanzas y el de los instrumentos musicales; pero también en aquellos que reproducen obras de arte. En el número cuatro, por ejemplo, hay una imagen en blanco y negro del óleo *La poseuse de dos* (1887) de Seurat. Este artista es conocido por haber realizado un acercamiento científico a la pintura basado en teorías del color, como la *Ley del contraste simultáneo de los colores* de Chevreul, y en leyes ópticas. En una carta escrita a

174

9. *Ibid.*, p. 37.

10. *Ibid.*, p. 51.

Maurice Beaubourg, el artista afirma que “[e]l arte es armonía. La armonía es la analogía de los contrarios, y de similares elementos del tono, del color, y de la línea, considerados a través su dominancia y bajo la influencia de la luz en combinaciones alegres, serenas o tristes”¹¹.

Ahora bien, ¿la imagen impresa en *Documents* es un reflejo degradado de la obra exhibida en el *Musée d’Orsay*? En la primera de éstas la armonía desaparece, pues, el tono, el color y la línea son considerablemente diferentes, la influencia de la luz sobre las combinaciones que pensó el artista altera las emociones buscadas. La ausencia de color desvincula por completo la imagen de la teoría científica sobre la que trabajó el artista. La nueva obra parece ser el producto de una descomposición y una recomposición diferenciada de la imagen.

Esta operación, en la que tiene lugar una multiplicación del ser, pone a la luz la infidelidad propia de la imagen. Al decir de Cacciari,

lo que vemos en el espejo son *enigmas*. El espejo, “ángel” de la luz y de la verdad, se deformó, se curvó, se quebró, produciendo así extraordinarias paradojas. Ahora, todos los espejos tienen una naturaleza anamórfica. Ir a su encuentro constituye siempre un *delirio*, no obstante, los espejos nos asaltan por todas partes. Todas las imágenes, en efecto, tienden a exceder los límites de la construcción verídica, nos son restituidas como si fueran reflejadas por vidrios deformantes. El mundo se vuelve un juego de espejos, un teatro, donde las correspondencias, las relaciones, que el *logos dictaba*, se quiebran en mil pedazos.¹²

En *Documents* las imágenes etnográficas no son otra cosa que aproximaciones borrosas a horizontes lejanos imposibles de aprehender. Estos espejos no reproducen *lo que es* tal como *es* ni exponen meras mentiras. Es en vano intentar conocer la verdad de esos reflejos que no son más

11. Georges P. Seurat, “Letter to Maurice Beaubourg, 28 August 1890”, en *Georges Seurat, 1859 - 1891*, Robert Herbert (ed.), The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1992.

12. Massimo Cacciari, “El espejo de Platón”, en *El dios que baila*, trad. V. Gallo, Buenos Aires, Paidós, 2000, pp. 58-59.

que fenómenos; es decir, puras imágenes, creaciones que no se corresponden con lo que en verdad son. Por mucho que se sobreponga la utilidad sobre el valor estético como un intento por construir un saber positivo, por más grande que sea la batalla que se libra contra la autonomía del arte, no hay espejos fieles y el acceso a *lo real* se encuentra vedado.

Por un lado, el espejo nos muestra el negativo de toda la presencia, la ficción de toda manifestación, el ser fenómeno de toda realidad [...]. Por otro lado, sin embargo, *en el mismo tiempo*, el espejo imagina, es la fuerza, la potencia de la imaginación, que no reproduce nada “servilmente”. Es una fuerza divinamente creadora, creadora de apariencias que, en verdad no existen.¹³

Esta fuerza demiúrgica del espejo se potencia cuando las imágenes creadas se conjugan las unas con las otras. Las balanzas y los instrumentos musicales antes aludidos, por ejemplo, forman nuevos imaginarios cuando se enlazan con el resto del volumen en que hay imágenes de Seurat, de esculturas de bronce de las Cícladas, de obras de Giacometti y de la industria cultural de Hollywood¹⁴. Entonces, decir que *Documents* es un espejo conlleva afirmar que esta revista es una creación *poiética* en sí misma.

En la publicación las imágenes no están en representación de un real que se encuentra por fuera de ellas y que debe ser explicado. Por un lado, los documentos no operan como sinécdoques, ni como ilustraciones de un mundo real; por el otro, tampoco existe allí un intento por construir, explicitar o divulgar un saber positivo sobre aquel mundo que se pretende dominar.

Ahora bien, de lo hasta aquí argumentado se desprende que la idea de *museo como espejo fiel* no rige en *Documents*, al menos no si se la considera como un único ensayo visual de quince apartados. En todo caso, se trata en un espejo infiel en tanto que se ha emancipado (quizás no por completo) de aquello que refleja. Pero ¿qué sucede con la concepción museográfica de Rivière que nos condujo a reflexionar acerca del espejo?

13. *Ibid.*, p. 68.

14. Esta idea de la conjunción o la yuxtaposición de imágenes que se menciona aquí es abordada en el próximo apartado.

La teoría del museólogo persigue como cometido la construcción de museos que permitan mostrar sectores del mundo tal cual son. En un texto que escribe junto a Rivet en el año 1931 se le asignan al museo cuatro funciones: el cometido científico, el educativo popular, el artístico y el nacional. Según este último, el museo y su archivo son espacios de propaganda en el que los futuros colonizadores encontrarán documentación sobre las poblaciones que tendrán que gobernar¹⁵.

Sin embargo, es inexacto postular que a diferencia de *Documents* el museo del Trocadero –por ejemplo– le brinda al visitante un acceso a lo real en tanto que exhibe un conjunto de documentos que funcionan como reflejos fieles. Quizás no existe un contraste tan grande entre la revista y la concepción museográfica en cuestión. Bajo la óptica de los renovadores del Trocadero, las imágenes del museo deben ser *fuerza de inspiración* de nuevas creaciones artísticas. Por tanto, más allá de la pretensión de objetividad, se busca también un tránsito de un saber positivo a otro de diferente tipo. En *Documents* puede verse el modo en que los artistas de vanguardia (como Picasso, por nombrar al más conocido) retoman en sus obras imágenes de objetos cuyas fotografías son también exhibidas en las páginas de la publicación. En este sentido, el contraste entre la concepción museológica de Rivière y *Documents* es relativo.

Finalmente, la labor museológica (por mucho que reniegue de ello) es necesariamente la exhibición de un conjunto de espejos infieles. Lo que se muestra en el museo etnográfico y también en cualquier revista que incorpore a esta disciplina son *fenómenos* que nunca coinciden a la perfección con la *realidad* y que son separables de ella. Entonces, si esto es así la división entre un camino sagrado y un camino profano –a la que, según se dijo en las primeras líneas, alude Hollier– no es tal. Estando ante *Documents* como si se tratase únicamente de un ensayo visual, de un conjunto de espejos infieles, se hace evidente que la vía profana se sobrepone a la vía sagrada¹⁶.

15. Cfr. Jean Jamin, art. cit., pp. 167-168.

16. Lo afirmado no contradice el hecho de que en la revista hay artículos que, considerados separadamente, intentan presentar aproximaciones fieles a culturas lejanas por medio de documentos/imágenes de artefactos que en su origen fueron útiles o mágicos y de cuyo valor estético actual se reniega.

Caos de imágenes

Documents se inicia con una serie de cinco imágenes (cuatro a página completa) de estatuillas sumerias de la colección del Louvre, todas ellas antropomórficas. Éstas son seguidas por un conjunto de trece fotografías de pequeñas piezas de bronce, en su mayoría zoomórficas, provenientes de Siberia y China, datadas en el siglo V d. C. y propiedad de la colección del banquero franco estadounidense David Weill. A continuación, se presentan imágenes de una colección de monedas de los pueblos griegos y galios, también con figuras zoomórficas. Éstas son seguidas por quince reproducciones de pinturas realizadas por Picasso entre los años 1912 y 1928. En ellas parece encontrarse una superposición un tanto caótica de formas humanas y animales. Un poco más adelante, se encuentran dos figuras humanas masculinas del siglo XIV rodeadas por círculos y líneas. Se trata de dos imágenes que presentan dos microcosmos. En la primera de ellas, se resalta la figura de la cabeza en la concluyen líneas paralelas, perpendiculares y diagonales. El hombre omnipotente, hecho a imagen y semejanza de Dios, es colocado en el centro de la creación. El número continua con imágenes obras de Paul Klee, estatuillas de la colección del Museo del Trocadero y objetos de otros museos.

210

211

212

101

213

241

242

A propósito de la idea de museo/revista como espejo, en el apartado anterior se dijo que las imágenes poseen una fuerza creadora que se potencia en una yuxtaposición que a primera vista no guarda un vínculo lógico. Mientras que en el museo del Trocadero se adopta un criterio curatorial basado en categorías y en jerarquizaciones, en *Documents* parece no primar un orden regido por dichas reglas. En todo caso, el criterio curatorial de la revista guarda semejanzas con las *Wunderkammern* o gabinetes de curiosidades de la Alta Edad Media y el Renacimiento, espacios donde se exhiben objetos considerados extraños o maravillosos, sin distinguir y sin establecer jerarquías entre los productos artísticos y los naturales.

Las *Wunderkammern* son antecesoras del museo moderno, aunque más del etnográfico o del de historia natural y no tanto del museo de arte. Pues, la noción de autonomía, propia del siglo XVIII, no rige allí. Es decir, no está en juego el sentimiento de lo bello como sí lo está el asombro o la perplejidad del espectador ante lo inusual. De he-

cho, no existe un criterio definido para exhibir los objetos. Pueden verse expuestos desde antigüedades hasta piedras con formas extrañas, pasando por huevos de avestruz, monedas y manuscritos, entre otros.

Al no considerar los objetos desde su presunto valor estético, *Documents* tampoco adopta el criterio de lo bello en su línea curatorial. En los gabinetes los objetos carecen de autonomía porque el concepto mismo de *arte autónomo* es posterior; en la revista, en cambio, hay más bien una batalla librada contra esta noción que sí se encuentra plenamente vigente.

En ambos dispositivos, los objetos se contaminan los unos a los otros. Más allá del aparente caos, más visible en los gabinetes que en la revista, existe un orden (no basado en tipos). Los objetos se insertan en una red de significaciones en la que se hacen visibles relaciones escondidas. El hilo conductor que los une adquiere la forma de una red y no la de una narrativa lineal¹⁷.

Según Potente, en los gabinetes

no se seleccionaba determinados objetos y se los extraía del mundo para introducirlos en una narrativa fuera del tiempo y el espacio habituales, sino que se elegía aquellos objetos que por su propia semejanza recíproca parecían estar magnéticamente atraídos hacia un mismo punto.¹⁸

¿Cómo pensar esos vínculos en principio “no evidentes” en el caso de *Documents*? En el número tres, por ejemplo, se presentan una serie de cinco imágenes de plantas, más precisamente, flores exóticas y una serie de naturalezas muertas cubistas de Picasso y otras Braque. Si el análisis se limita a esas dos series, la conexión preexistente de significados parece ser clara y lineal. Pero el número también incluye imágenes de medios

160
161
162

17. Cfr. Jan C. Westerhoff, “A World of Signs: Baroque Pansemioticism, the *Polyhistor* and the Early Modern *Wunderkammer*”, *Journal of the History of Ideas*, n° 62, 2001, p. 645.

18. Candela Potente, *Filosofía y museos. De la Wunderkammer a la museofilia posmoderna*, tesis de grado, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2015, p. 15.

de transporte (una barca, un trineo y una carreta), pinturas de Corot y Delacroix, representaciones de animales, estampas con escenas bíblicas, etc. Entonces, el magnetismo que encuentra Potente en los gabinetes no puede ser hallado con tanta facilidad en la revista. En tanto que las maravillas mostradas en *Documents* no se ordenan según la semejanza, sino que se yuxtaponen de un modo caótico.

En ambos dispositivos hay acumulaciones de imágenes que remiten a los tres reinos de la naturaleza: *animalia*, *vegetalia* y *mineralia*. A su vez, se hibrida la línea que divide aquello que es mediado por la mano humana y aquello que no. Es decir, se plantea cierta continuidad entre ambas categorías que ponen en cuestión esta oposición. Las cinco imágenes de plantas reproducidas no muestran una *naturaleza pura*, pues fueron captadas y editadas por el ojo humano. Tampoco lo hacen las tres fotografías de dedos gordos humanos, ni las imágenes de piedras presentadas inmediatamente después de estos últimos en el número seis. Las naturalezas muertas de Picasso o Braque no constituyen metáforas de la *naturaleza pura* o referencias a un *real* que está por fuera de ellas, más bien son construcciones de microcosmos que surgen en los vínculos que tienen lugar en el continuo de imágenes.

Al considerar la revista como un todo, se hace visible la ausencia de jerarquías entre lo humano y lo no humano, lo orgánico y lo inorgánico. Una piedra, una planta, una pintura de una flor, un dedo gordo humano, todo es exhibido con igual grado de importancia o, quizás, con diferente pero lo humano no es necesariamente más relevante que lo no humano, ni lo animal que lo vegetal o que lo mineral. En suma, la razón moderna occidental que pone al sujeto en el centro de cualquier argumentación o en lo más alto de cualquier jerarquización es cuestionada en *Documents* aunque con ciertas limitaciones¹⁹.

La yuxtaposición, el exceso de imágenes conectadas en red y sin reglas fijas, la gran mezcla indiferente de significaciones y materialidades evidencia que no hay medida, ni centro que ordene el caos. En él se hacen patentes problemas en torno a las relaciones de proximidad, al

19. La ausencia de investigaciones en torno a lo vegetal en la revista hace evidente cierta concepción antropocéntrica que jerarquiza lo animal por sobre lo vegetal y lo mineral. Este tema se encuentra desarrollado en el apartado “Erección acéfala del vegetal” en el ensayo de Billi publicado en este mismo libro, cfr. *infra*, p. 162.

tipo de almacenamiento, de circulación, de identificación y de clasificación de las imágenes.

Ahora bien, es posible pensar este caos visual de *Documents* recurriendo al concepto de heterotopía acuñado por Foucault. El autor señala que “vivimos en un conjunto de relaciones que definen emplazamientos irreductibles los unos a los otros y que no deben superponerse”²⁰. De todos ellos, Foucault se interesa por aquellos que, si bien están en relación con todos los otros, los contradicen. Este conjunto se divide en dos grandes grupos, las utopías –un lugar irreal y virtual, de configuración alternativa a la perfección de las condiciones reales– y las heterotopías. Estas últimas son contra-emplazamientos que también obedecen a la lógica inclusión-exclusión y que, al mismo tiempo, se constituyen como una realidad disparatada, pero realidad al fin. Las heterotopías, que consiguen yuxtaponer en un sólo espacio múltiples lugares aún incompatibles, comienzan a funcionar “cuando los hombres se encuentran en una especie de ruptura con su tiempo tradicional”²¹. A su vez, éstas oscilan entre dos funciones que se ubican en polos opuestos: el rol de crear un emplazamiento de ilusión pero que al mismo tiempo denuncia como más ilusorio todavía el espacio real y, en el extremo contrario, la función de construir otro lugar, otro espacio real perfecto y minuciosamente ordenado. Entre estos extremos fluctúan las imágenes y textos yuxtapuestos en *Documents* por sus colaboradores filósofos, artistas, surrealistas y etnógrafos. En este sentido, la revista es un contraemplazamiento, una heterotopía que construye un lugar otro que evidencia que el espacio desplazado es tan ficcional como él misma lo es.

Imágenes heterocrónicas

En *Documents* se conjugan, por ejemplo, imágenes de figurillas sumerias con pinturas de vanguardia y grabados del medioevo. En este

20. Michel Foucault, “De los espacios otros”, trad. P. Blitstein, Pablo y T. Lima [En línea: consultado el 01 marzo 2018]. URL: <http://es.scribd.com/doc/4650039/Foucault-M-De-los-espacios-otros>

21. *Idem*.

arco de tiempos heterogéneos, resulta imposible cualquier intento de aproximación que busque una concordancia diacrónica. Pero, a su vez, si se piensa la temporalidad de las imágenes atendiendo a cada una de ellas separadamente el problema tampoco se resuelve. ¿Cuál es el tiempo de cada una de esas imágenes? ¿El tiempo en el que se originó el objeto que reproducen? ¿El tiempo en el que el lector de la revista lo observa? ¿O todos esos tiempos juntos? Sea cual fuere o cuales fueren, queda en evidencia la exuberancia y la sobredeterminación de las imágenes en relación con el tiempo.

Estar ante una imagen, dice Didi-Huberman, es estar ante el tiempo, ante un pasado y un presente que no cesan nunca de reconfigurarse²². Todos los objetos/documentos llevados al papel en una revista francesa de entreguerras permiten poner en funcionamiento, lo que el autor –inspirado en Foucault– llama, una arqueología crítica de los modelos de tiempo.

Para acceder a los múltiples tiempos estratificados, a las supervivencias, a las largas duraciones del más-que-pasado mnésico, es necesario el más-que-presente de un acto: un choque, un desgarramiento del velo, una irrupción o aparición del tiempo.²³

Si se acepta la distinción a la que refiere Hollier entre un uso sagrado y un uso profano de las imágenes, podrían pensarse dos aproximaciones posibles a la temporalidad de éstas. El uso sagrado, aquel que hacen los etnólogos, se centra en el objeto y su tiempo, siendo éste el momento en el que fue concebido o, al menos, utilizado originariamente. Alejado de aquel, la pieza pasa a ser entendida como una suerte de puente que trae con cierta fidelidad ese tiempo histórico. Hay en este enfoque científico un intento por ocultar las temporalidades heterogéneas de las imágenes. En cambio, el uso profano, aquel que no pretende construir un saber positivo, abre una multiplicidad de tiempos, pues se superponen pasados, presentes y futuros. En este segundo camino ese desgarramiento del velo del que habla Didi-Huberman parece tornarse visible.

22. Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, trad. O. Oviedo Funes, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011, p. 35.

23. *Ibid.*, p. 43.

La imagen no es ni un simple acontecimiento en el devenir histórico ni un bloque de eternidad insensible a las condiciones de ese devenir [...]. Esta temporalidad [es] la condición mínima para no reducir la imagen a un simple documento de la historia y, simétricamente, para no idealizar la obra de arte en un puro momento de lo absoluto.²⁴

Considerado en su totalidad, este ensayo visual podría pensarse en términos de heterocronía. En el diálogo que se establece entre las imágenes reproducidas la apertura de las temporalidades se potencia. Justamente, en *Documents* las vanguardias artísticas o literarias y las vanguardias de las ciencias humanas, la etnografía, no se separan²⁵. Esta unión, pensada en las páginas anteriores como caótica, conlleva contrastes, yuxtaposiciones, choques de tiempos, pero también la conformación de nuevas temporalidades, de nuevos modelos de tiempo.

El montaje que pone en funcionamiento Bataille en *Documents* se inscribe un contexto de época y se enlaza con otros modos semejantes no menos importantes. Pues, como se señaló en la introducción de este trabajo, *Documents*, el *Atlas Mnemosyne* de Warburg y el *Libro de los pasajes* de Benjamin se encuentran muy cercanos en el tiempo.

Más allá de las diferencias, hay entre estas prácticas una metodología compartida. Didi-Huberman se encarga de exponer algunos puntos en común entre los tres proyectos. En primer lugar, resulta evidente un apetito y una generosidad voraz por el conocimiento. De hecho, Binswanger –uno de los dos psiquiatras que trató a Warburg– apunta que la biblioteca del autor del *Atlas* asume dimensiones incontrolables y que sus prácticas materiales de trabajo, tales como el uso obsesivo de fichas de lectura, dan cuenta de la morfología típica de su delirio²⁶. Bataille, por su parte, se desempeña entre 1924 y 1942 como bibliotecario y medievalista en la Biblioteca Nacional de París y luego hasta

24. *Ibid.*, p. 143.

25. Cfr. Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le Gai Savoir visuel selon Georges Bataille*, París, Macula, 1995, p. 383.

26. Cfr. Fabián Ludueña Romandini, *La ascensión de Atlas. Glosas sobre Aby Warburg*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2017, p. 25.

1962 lo hace en bibliotecas de Carpentras y Orleans. No se trata únicamente de coleccionar documentos u objetos, actividad que ha ocupado en reiteradas oportunidades la reflexión de Benjamin, sino también de cruzarlos, de yuxtaponerlos, de romper las esferas que separan las disciplinas. Como dice una cita consignada en el *Libro de los pasajes*: “Biblioteca donde unos libros se han fundido unos dentro de otros y donde los títulos se han borrado”²⁷. Pero los cruces entre documentos no desafían únicamente las fronteras de los campos del saber, también al pensar el destino, las “supervivencias” y las “descomposiciones” ponen en cuestión las temporalidades. Pues, como apunta Benjamin, los coleccionistas “se vuelven adivinos del destino”²⁸.

Además de este particular apetito por el conocimiento existen, según enumera Didi-Huberman, otras particularidades compartidas entre Warburg y Bataille (pero entiendo que algunas de ellas podrían extenderse también a Benjamin): la pasión por lo singular y lo excepcional; la relación con la locura (o con situaciones extremas, podría agregarse respecto de Benjamin); el estar en los márgenes de las instituciones universitarias; los trabajos en el territorio (Warburg en Nuevo México, Bataille en Andalucía y Benjamin en París); la revisión continua de sus propios conocimientos; la elaboración de una contra-historia, una historia escrita a contrapelo y la relevancia a dada a documentos e imágenes que se encuentran por fuera del paradigma de las “bellas artes”²⁹. En rigor, todas estas semejanzas responden, concluye el filósofo e historiador del arte, a que estos pensadores “abordaron el mismo tipo de pregunta antropológica en el mundo de las imágenes y en el del comportamiento social”³⁰. En *Documents*, en el *Atlas Mnemosyne* y en el *Libro de los pasajes* los documentos no son retomados como objetos inertes o eternos, sino puestos en funcionamiento con ojos y manos de artistas en un complejo arco de temporalidades.

27. Pierre Mabille, “Préface à l'éloge des préjugés populaires”, *Minotauro II*, 1935, n° 6, p. 2. Citado en Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, trad. L. Fernández Castañeda e I. Herrera, Madrid, Akal, 2005, pp. 393.

28. Walter Benjamin, “Imágenes que piensan” en *Obras*, IV, trad. cit., p. 338.

29. Cfr. Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe...*, ed. cit., pp. 380-381.

30. *Idem*.

Hasta aquí tres aproximaciones, entre muchas otras posibles, a *Documents* que con todas sus derivas nos permitieron recorrer no sólo las páginas de las revistas sino también algunos dispositivos situados por fuera de ella. Ninguno de estos caminos parece estar del todo separado de los otros. De hecho, no se trata más que de tres ensayos posibles surgidos a partir de una misma pregunta, sencilla y compleja al mismo tiempo: ¿Qué son las imágenes? Las respuestas esbozadas tampoco se diferencian demasiado entre sí: espejos infieles, multiplicaciones del ser, creaciones *poiéticas*, mónadas que han estallado ante montajes sin jerarquías, yuxtaposiciones de tiempos heterogéneos.

Documents es un producto de la puesta en práctica de una metodología que aboga por la desjerarquización de la palabra escrita, de la razón, de las narraciones lineales y de los tiempos únicos. Una máquina de este tipo, experimental, imperfecta y provisoria, hace templar el edificio occidental que ordena a los seres y al pensamiento.

Bajo materialismo (¿vegetal?)

Noelia Billi



Bajo materialismo

La participación de Bataille en la revista *Documents* durante 1929 y 1930 constituye el primero de los varios proyectos de revistas socio-culturales que el escritor francés llevaría adelante¹. En esta publicación pionera, que fundó junto a Georges Henri Rivière, las intervenciones de Bataille se caracterizan por la reiterativa impugnación del enfoque del arte provisto por la estética occidental a favor de una perspectiva etnográfica y arqueológica de las obras. Con este talante, se reivindicará la etnografía por su dislocamiento geográfico de los valores occidentales, y la arqueología por su alejamiento histórico respecto de la autoridad

1. Pierre Macherey privilegia los desarrollos del materialismo durante esta época del pensamiento de Bataille toda vez que “sus rasgos fueron trazados con un máximo, incluso un exceso, de agudeza, revelando simultáneamente los aspectos antagónicos de la coyuntura intelectual y cultural dentro de la cual se situaba, particularmente bien ilustrados por el debate que se dio entonces entre Bataille y Breton”, Pierre Macherey, *¿En qué piensa la literatura?*, trad. R. Sierra Mejía, Siglo del hombre, Bogotá, 2013, p. 143.

de las “bellas artes” europeas². Ya desde el título de esta “aventura”, como la llama Denis Hollier en su prefacio a la reedición facsimilar de 1991, el “documento” se impone como el trazo de lo acontecido irreductible a una simbología universal o a una galería evolutiva de las artes y las conciencias. El documento, en este contexto, encuentra en la numismática un aliado conceptual que le permite existir por fuera de las leyes del intercambio (toda vez que estas tienden a incrementar el valor de cambio en detrimento del valor de uso). Por ello, la idea de base del equipo editorial de *Documents* consistía en un alegato contra el formalismo típico del arte modernista de los años 1920, y apostaba por la reivindicación del valor de uso de las obras de arte, pero con una especificidad: un valor de uso *en desuso*, desocupado, el objeto despojado de todo valor por fuera del testimonio, una obra en sabático, la *desobra*³. En segundo término, el documento ocupa el lugar del que se desplaza a la imaginación (entendiendo a esta como lo hizo Breton, como lugar de manifestación de lo “posible”): radicalizando el realismo, el documento enarbola el “monumento” material y anti-metafórico, plasmándose de manera reiterada como fotografías que buscan (a través de la toma plana y los juegos que habilita el cambio de escala de la imagen⁴) la literalidad que bloquea la tendencia formalista y devuelve a su carnadura original a cada fragmento de arte. Esto explica la defensa del ámbito de emergencia de la obra como dador de sentido casi exclusivo, en clara oposición al formalismo y, en el ámbito de las instituciones, al museísmo. En efecto, el museo europeo moderno era considerado el dispositivo de aislamiento de la obra respecto de su sentido material, el ámbito profano que se oponía al valor “sagrado” y ritual que las obras abandonaban en su umbral, sobre todo si se trataba de obras de arte así llamado “primitivo” o “exótico” (en su mayoría proveniente de África, Oceanía, etc.). Es por la defensa de lo “sagrado” que Bataille encuentra una vía de acceso a aquello que parecía desaparecer bajo los valores impuestos por la economía del reciclaje y el

2. Así lo indica Denis Hollier, “El valor de uso de lo imposible”, cfr. *supra*, p. 40 y ss.

3. *Ibid.*, p. 34.

4. Esta lógica se plasma en los ensayos visuales de *Documents*. Más adelante volveremos a ello.

ahorro capitalistas: la experiencia irremplazable del objeto único (que no puede extraerse de su lugar de emergencia), un fetichismo “verdadero” que aparece en oposición al “fetichismo de la mercancía” y, por extensión, a la versión dialéctico-marxista del materialismo. En rigor, Michel Leiris será quien –refiriéndose a Giacometti– escribirá en *Documents* acerca del “fetiche vivo” como de aquel que *parece* y *es* la forma objetivada de nuestro deseo⁵, un deseo que en el pensamiento batailleano remitirá a la exaltación de la no-acumulación, a la an-economía del gasto, a la pérdida sin posibilidad de reciclaje y re-circulación. En este sentido, puede decirse que es la materia aquello que se devela como el vector de ruptura de lo profano que posibilita la emergencia de lo sagrado; emergencia que, sin embargo, en lugar de resplandecer en el altar se entrega a la fiesta hasta que es extenuada sin resto⁶.

Diccionario materialista

A partir del segundo número de *Documents* comienza a editarse un “diccionario crítico” de entradas aleatorias, firmados por los diversos colaboradores de cada número. En el número 3, Bataille firma la entrada “Materialismo”. En este breve texto ya se encuentra la orientación general que el pensador dará a dicho movimiento:

La mayor parte de los materialistas, si bien intentaron eliminar toda entidad espiritual, terminaron describiendo un orden de cosas cuyas relaciones jerárquicas permiten caracterizar

5. Michel Leiris, “Alberto Giacometti”, *Documents*, 1929, n° 4, p. 210. [En este artículo, como en todos los del presente libro, se citan los artículos de la revista *Documents* de acuerdo a la edición facsimilar prologada por Denis Hollier (Paris, Jean-Michel Place, 1991)].

6. Vale mencionar aquí las lecturas contrapuestas de los comentaristas acerca de la cuestión de la pos-vida de lo consumido. Mientras Denis Hollier identifica la materia con aquello que “no dura” y que, por tanto, no deja huella ni recuerdo, Benjamin Noys quiere acercar la posición batailleana a la de Jacques Derrida y entiende que para que tal cosa sea posible debe haber una restancia luego de la *consummation*. Cfr. Denis Hollier, “El valor de uso de lo imposible”, *supra*, y Benjamin Noys, “Georges Bataille’s Base Materialism”, *Cultural Values*, vol. 2, n° 4, 1998, pp. 499-517.

como específicamente idealista. Situaron la materia muerta en la cima de una jerarquía convencional de hechos de orden diverso, sin darse cuenta de que cedían así a la obsesión de una forma *ideal* de la materia, una forma que se aproximaría más que ninguna otra a lo que la materia *debería ser*. La materia muerta, la idea pura y Dios responden, en efecto, de la misma manera —es decir perfectamente, también servilmente— que el alumno dócil en clase a una pregunta que no puede ser planteada sino por los filósofos idealistas, a la pregunta por la esencia de las cosas, más exactamente por la *idea* a través de la cual las cosas devendrían inteligibles. Los materialistas clásicos no han ni siquiera sustituido verdaderamente la causa por el *deber ser* (el *quare* [cómo] por el *quamobrem* [por qué], es decir, el determinismo por el destino, el pasado por el futuro...). En el rol funcional que le han dado inconscientemente a la idea de ciencia, su necesidad de autoridad exterior ha emplazado, en efecto, el deber ser de toda apariencia. Si el principio de las cosas que han definido es precisamente el elemento estable que ha permitido a la ciencia darse una posición aparentemente inmovible, una verdadera eternidad divina, su elección no puede ser atribuida al azar. La conformidad de la materia muerta con la idea de ciencia sustituye, en la mayor parte de los materialistas, a las relaciones religiosas establecidas precedentemente entre la divinidad y sus creaturas, donde una era la *idea* de las otras.

El materialismo será considerado como un idealismo reblandido en la medida en que no esté fundado inmediatamente sobre hechos psicológicos o sociales, y no sobre abstracciones, tales como los fenómenos físicos artificialmente aislados. Así pues, es necesario tomar de Freud, entre otros, una representación de la materia —más que de otros físicos fallecidos hace mucho tiempo y cuyas concepciones hoy en día ya fueron dejadas de lado. Poco importa que el temor por las complicaciones psicológicas (temor que únicamente demuestra debilidad intelectual) lleve a los espíritus tímidos a descubrir en esta actitud una evasiva o un retorno a los valores espiritualistas. Es tiempo de que cuando la palabra *materialismo* sea empleada

se designe la interpretación directa, *que excluya todo idealismo*, de los fenómenos brutos y no un sistema fundado sobre los elementos fragmentarios de un análisis ideológico elaborado bajo la influencia de las relaciones religiosas.⁷

Extraigamos algunas claves de este pasaje. En primer lugar, la idea de que el “idealismo” se relaciona antes que nada con un tipo de estructuración ontológica. En este sentido, los rasgos de las entidades son de carácter funcional, razón por la cual la materia, la idea pura o Dios, pueden ser “idealistas” exactamente en el mismo sentido. Dicha estructura se caracteriza por un principio de orden jerárquico y moralizado. Con vena nietzscheana⁸, Bataille ataca ese doble movimiento por el cual no sólo se instaura la égida de ciertos modos de existencia por sobre otros, sino que además se los define a partir de una valoración que le atribuye lo “bueno” a aquello capaz de escindirse del modo de aparecer y de lanzarse hacia el futuro como a un destino. La pregunta por el deber ser es identificada aquí con la pregunta por la esencia y, por esta vía, con la obsesión filosófica que, en busca de lo “inteligible”, postula un mundo que trasciende el de las “apariencias”.

La segunda cuestión se relaciona con la solidaridad entre el punto de vista del “idealismo” y el de la ciencia, enlace a través del cual Bataille no sólo reúne en un haz las estructuras del saber reconocidas socio-culturalmente, sino que además es propicio para recusar el “materialismo” (el mecanicista) que postula a la materia “muerta” como principio. En efecto, no es otra cosa que el positivismo aquello que Bataille tiene como blanco, que él denomina como el mecanismo de abstracción de lo cual resulta una caterva de “fenómenos físicos artificialmente aislados”. Y aquí se abre lo que quizás es lo más atractivo del materialismo batailleano: el escritor presenta como hecho fundamentalmente materialista no aquel cuya extensión es verificable a través de protocolos epistemológicos reconocidos por la comunidad científica, sino aquel de orden “psicológico o social”. Tomar prestada

7. Georges Bataille, “Matérialisme”, *Documents*, 1929, n° 3, p. 170.

8. Cfr. Friedrich Nietzsche, *Crepúsculos de los ídolos*, trad. A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 2003.

de Freud una noción de “materia” que esté a la altura del “bajo materialismo” implica una alteración de todas las concepciones materialistas habidas hasta el momento. En efecto, tanto desde los materialismos clásicos como desde el materialismo marxiano, el “hecho” psicológico y/o social era una derivación de estructuras (fisiológicas, económicas, políticas) y, como tal, era reductible a constelaciones de sentido de un nivel (superior o inferior) distinto. A este respecto, debemos acordar con P. Macherey cuando indica que la búsqueda batailleana apuesta por lo concreto de la “dialéctica de lo real” debido a que “la idea de lo concreto debía sustraerse a la oposición de lo subjetivo y de lo objetivo, siendo esta última reconocida como artificial. Y entonces la tentación de reducir lo objetivo a lo subjetivo o lo subjetivo a lo objetivo era al mismo tiempo invalidada”¹⁰.

En el marco de esta coalescencia de lo subjetivo y objetivo que Bataille denominaba como “hecho bruto” persistía, sin embargo, un impulso dualista que impugnaba en el nivel más fundamental la totalización que el monismo parecía imponer. En efecto, el pensador francés parece buscar en la antropogénesis el sitio en que lo humano emerge de la escisión que lo divide y lo hace estar perpetuamente contra sí mismo. En este sentido, podría decirse que el recurso a lo “primitivo” en Bataille como emplazamiento del impulso materialista (que en lo sucesivo sería ocultado por la metafísica y la ontología) se relaciona con ese ámbito en el cual, en estado naciente, lo humano no se separa de lo “bajo” sino que se reconoce aún como parte de ello, en un pan-teísmo que relanza hacia la esfera de lo “sagrado” los elementos perturbadores que en el mundo ordenado son acallados, soterrados o limitados por una economía del intercambio. En efecto, en la economía general (enfoque propuesto en un ensayo bastante posterior, *La part maudite*, de 1949), lo que no puede ser más que dualista es la antro-

9. De aquí que los comentaradores del materialismo de Bataille remitan siempre sus planteos al artículo que Bataille publica en colaboración con Raymond Queneau en *Critique sociale*: “La critique des fondements de la dialectique hégélienne” (1932) en Georges Bataille, *Œuvres Complètes: 1922-1940. Premiers écrits* (t. 1), Gallimard, Paris, 1970, pp. 277-290.

10. Pierre Macherey, *¿En qué piensa la literatura?*, trad. cit., p. 151.

pología y, por ende, las ciencias que de ella se desprenden. Sin embargo, el cuadro general es monista en cuanto a que la partida de juego es dominada por “la materia viva en general”, cuyo excedente sirve hasta un cierto punto para crecer y, luego, debe disiparse¹¹. Pero entonces el dualismo (aún si es reconducido a lo sagrado y lo profano como principios antropogénicos) constituye la limitación de aquella economía general, aunque más no sea por el hecho de que el impulso “material” de la comunión sagrada es obstruido sistemáticamente por la necesidad profana de orden y jerarquía. En esta línea, otras entradas del diccionario crítico muestran al hombre como un ser que, al perder su animalidad, ha dejado ir también “la crueldad inocente, la monstruosidad opaca de los ojos [...], el horror ligado a la vida como un árbol a la luz”¹². Obtendremos más detalles de este planteo si nos adentramos en el artículo donde Bataille elabora una versión más consistente (desde el punto de vista ontológico) del materialismo. Se trata de “El bajo materialismo y la gnosis”, de 1930¹³.

El materialismo sagrado

Siguiendo a P. Macherey, puede decirse que el artículo que Bataille publica en el segundo año de *Documents* (a todas luces el más conocido sobre este tema), responde con argumentos de índole más filosófica a las ironías e invectivas que Breton dirigió a Bataille en el *Segundo Manifiesto del surrealismo*¹⁴. Mientras el surrealismo se encaminaba a una “idealización” de lo real que consistía en compatibilizar (aunque más no fuera imaginariamente) los contrarios, Bataille apostaba a una dis-

11. Cfr. “Introduction théorique” de *La Part maudite* en Georges Bataille, *Œuvres Complètes* (t. 7), Gallimard, Paris, 1976, pp. 25-47.

12. Georges Bataille, “Animaux sauvages”, *Documents*, 1929, n° 6, p. 333. Se trata de la tercera sección de la entrada del diccionario “Métamorphose”, cuyas dos primeras secciones son escritas por Marcel Griaule y Michel Leiris.

13. Georges Bataille, “Le bas materialisme et la gnose”, *Documents*, 1930, n° 1, p. 1.

14. Cfr. André Breton, *La révolution surréaliste*, n° 12, diciembre de 1929, p. 1. Sobre el tema, léase Pierre Macherey, *¿En qué piensa la literatura?*, trad. cit., pp. 152-156.

yunción brutal de los opuestos que apuntaba a quitarle el poder a la dialéctica y bloquear todo intento de síntesis armónica de lo real.

Reiterando lo que ya se afirmaba en el diccionario crítico, Bataille escribe en “El bajo materialismo y la gnosis” que “necesariamente el materialismo es ante todo, sea cual sea su alcance en el orden positivo, la negación obstinada del idealismo, lo que equivale a decir, en último término, de la base misma de *toda* filosofía”¹⁵. En esta delimitación del materialismo, se contrasta el gnosticismo con el “pensamiento helénico” en base a una diferencia fundamental en la consideración de la materia: mientras el primero se sostiene en el dualismo, en la Grecia antigua se impuso un principio monista que “presentaba la materia y el mal como degradaciones de principios superiores”¹⁶. La celebración del dualismo sólo se explica examinando el lugar atribuido a la materia: un principio *activo* cuya existencia autónoma es la de las *tinieblas* –en tanto lugar de mostración de los arcontes monstruosos– y el *mal* –como acción creadora. Bataille reivindica lo bajo (más allá de su inserción en un sistema de creencias religioso o místico) en la medida en que a su entender el materialismo no debe definirse por una reivindicación de la “materia en sí” sino como la puesta en circulación incansable de la ignominia y lo despreciable que la *materia supone*. En esta circulación libre de lo bajo, el materialismo recusa el racionalismo (Bataille llamará a la filosofía de Hegel un “panlogismo”) y a la vez el mecanicismo fisicalista (encarnado por la ciencia empírica moderna), ambos modalidades idealistas del pensamiento en tanto y en cuanto no sólo ponen un fundamento sino que además lo moralizan absolutamente al asignarle un valor “bueno” y “elevado”. Atribuyendo al gnosticismo (en contraste con otras doctrinas de la época) el hecho de privilegiar los *elementos más bajos e impuros* en su contacto con las mitologías y filosofías en boga (ya sea tomándolos de estas o bien introduciéndolos), en una aspiración constante a la “agitación” y alteración de los hábitos intelectuales y/o religiosos de la época (de donde derivaría la preferencia por lo monstruoso, las prácticas licenciosas, etc.), Bataille va desgranando los rasgos del bajo materialismo: la atracción por lo impuro se relaciona,

15. Georges Bataille, “Le bas materialisme et la gnose”, art. cit., p. 2.

16. *Ibid.*, p. 4.

pues, con una resistencia a elevarse por encima de lo ignominioso del mundo en que se vive. En rigor, él está interesado sobre todo en el “proceso psicológico”¹⁷ del cual la gnosis surge, pues se trata de hacer evidente la *impotencia humana* rechazando todo principio de autoridad:

desde el momento en que [la materia] existe por fuera de mí y de la idea, a ella me someto enteramente y, en este sentido, no admito que mi razón devenga el límite de lo que he dicho, pues si procediera así, la materia limitada por mi razón adquiriría de inmediato el valor de un principio superior (que esta razón *servil* estaría encantada de establecer por encima de ella, a fin de hablar como funcionaria autorizada). La materia baja es exterior y ajena a las aspiraciones ideales humanas y rechaza dejarse reducir a las grandes máquinas ontológicas que resultan de esas aspiraciones.¹⁸

Así pues, la materia “no idealizada” sólo podría identificarse con aquello que no se deja reconvertir en fundamento, en autoridad, con aquello que en lugar de buscar súbditos y cortesanos, rebaja, expulsa y escupe al hombre.

En esta cruzada contra el “idealismo”, declinado en esta instancia en su vertiente antropologizada, Bataille señalará que: “la cabeza de asno truncada de la personificación acéfala del sol representa, sin duda, por imperfecta que sea, una de las manifestaciones más virulentas del materialismo”¹⁹, eligiendo así una estampa que marcaría el devenir de sus reflexiones poco tiempo después²⁰.

Pasemos de manera muy breve por la relación que Bataille establece aquí con el materialismo dialéctico, en primer lugar, pero a través de ello con el sistema hegeliano. Si bien el escritor francés reivindica el materia-

17. *Ibid.*, p. 8.

18. *Ibid.*, p. 6.

19. *Ibid.*, p. 2.

20. En efecto, la decapitación, la pervivencia del cuerpo sin cabeza, ha sido uno de los modos en que desde diversas partes del mundo cultural europeo se ha manifestado la “muerte de Dios”.

lismo dialéctico en razón de que ha eludido “en su *desarrollo*” la abstracción sistemática (mérito que no le otorga al “materialismo ontológico” de Feuerbach, por ejemplo)²¹, al recorrer su lectura del funcionamiento de la materia en el pensamiento de Hegel (y, *a fortiori*, Kojève), Bataille arguye que los elementos “bajos” de la gnosis se introducen en el sistema hegeliano a través de la obra de Jacob Boehme, y –lo que es más interesante– que aunque aquellos se encuentren en “estado reducido y mutilado”, conservan aún algo de su poder subversivo en la medida en que la materia no proviene de la abstracción sino de “esas construcciones gnósticas donde [la materia] era un principio de destrucción”²². Para Bataille, el potencial revolucionario del materialismo dialéctico se deriva de esa potencia *oscura* que proviene del amor malsano por lo *bajo* (transmitido por el gnosticismo a Hegel y luego a Marx). Y si bien el hegelianismo se caracterizó por su tentativa conjuratoria de esa negatividad, a la vez no pudo menos que albergarla y, así, transmitirla a su vez como un legado involuntario. En tanto lógica de las contradicciones, Bataille reivindicará aquel núcleo dialéctico que migra a lo largo de la historia del pensamiento; sin embargo, no tardará en llevar dicha lógica más allá de sus propios límites hasta hacerla estallar²³. Intensificando la *inestabilidad* antes que el relevo sintético, la *negatividad sin uso* antes que lo negativo que trabaja, Bataille reasume el “legado gnóstico”. Y si bien es posible reconocer en el materialismo dialéctico aquella irrupción de lo bajo que pondría en movimiento el derrumbe del mundo burgués, lo cierto es que la inclusión del vector de lo negativo absoluto (el proletario abyecto e inmoral) en una dialéctica reparadora consigue dilapidar una vez más el potencial devastador del materialismo bajo. De este modo, se halla justificado el hecho de que (como adelantáramos) Bataille se vuelque a la “experiencia vivida” (por el hombre, cabe agregar) como piedra de toque del hecho

21. Georges Bataille, “Le bas materialisme et la gnose”, art. cit., p. 2.

22. Algo que se haría manifiesto en el materialismo dialéctico cuando este invierte el sistema hegeliano y privilegia dicho aspecto de la materia. Cfr. Georges Bataille, “Le bas materialisme et la gnose”, art. cit., p. 2 y 8 n. 1.

23. Cfr. el artículo antes citado, “La critique des fondements de la dialectique hégélienne”. Por supuesto, la referencia más directa a la manera batailleana de interpretar la negatividad se halla en las conversaciones del escritor con Kojève.

material por antonomasia. Es en la vivencia (al menos tal como pueden ser relatadas desde Freud) que se hace evidente que la *pulsión* tiene dos caras, una psicológica y la otra somática, sin que ninguna de las dos pueda imponerse y ordenar a la otra²⁴. La apelación, entonces, al “hecho bruto psicológico” no sería otra cosa que el reconocimiento de este carácter dual, ambiguo y desde siempre escindido que, para Bataille, es el único modo legítimo de explicar la “dialéctica real” hegeliana.

Teniendo en cuenta este movimiento que no se detiene en la oposición dualista simple sino que busca la perturbación inmanente de toda postulación de un principio ordenador de jerarquías ontológicas y morales (por eso apela a lo bajo, suponiendo que sería una contradicción en los términos que lo bajo pueda “elevarse”), podría decirse que la complejidad del planteamiento batailleano reside en una cierta lógica del desdoblamiento que no se deja asimilar a la oposición de los contrarios, ni tampoco a la negación dialéctica.

Nuestra hipótesis aquí se desdobra. Por una parte, que la indagación materialista batailleana se deriva de una interpretación de los principios vegetales que el autor expone en el artículo del número 3 de la revista (junio de 1929) “El lenguaje de las flores”²⁵. Lejos de tratarse de un vínculo forzado, es el propio pensador quien asocia allí la atracción que ejerce lo *bajo* con el deseo, el amor y, finalmente, la misma lógica ontológica que conduce a su particular noción de materialismo. Esta conexión resulta además relevante por una segunda razón: la cuestión de lo vegetal está asombrosamente ausente de las problematizaciones de este grupo de pensadores vanguardistas. Si se revisa la revista, los únicos artículos dedicados a lo vegetal son el recién mencionado de Bataille, un texto sobre totemismo vegetal y la brevísima reseña de una obra expuesta en un museo francés proveniente de Benin (África): una serie esculturas de hierro de árboles-fetiché. Es teniendo este dato en cuenta que postularemos una segunda hipótesis: que la ausencia de investigaciones en torno a la vegetalidad se explica por el enfoque antropocentrista de Bataille y, *a fortiori*, del colectivo editor de la revista.

24. “La critique des fondements...”, art. cit., p. 288.

25. Georges Bataille, “Le langage des fleurs”, *Documents*, 1929, n° 3, p. 160 y ss.

La flor. El fracaso del idealismo/lenguaje humano

En “El lenguaje de las flores” Bataille hace una breve incursión crítica en el análisis de lo que podríamos llamar la simbología social de las flores. En su intervención conviven dos dimensiones. Por una parte tenemos el texto argumentativo, por la otra un ensayo visual.

En cuanto a las imágenes del artículo, nos encontramos con imágenes aumentadas de distintas partes de plantas²⁶. Las fotografías analizadas son un caso paradigmático de lo que en la sección inicial describíamos como un impulso anti-metafórico en el materialismo batailleano. Estas imágenes pueden ser estudiadas bajo diversos signos²⁷. Por una parte, hablamos de un ensayo visual en la medida en que su ordenamiento y significado de conjunto no se subordina al significado del texto (es decir, no funciona como “ilustración”), marcando una cierta lógica de las imágenes que no es compatible con la jerarquización de la palabra por sobre otros lenguajes (asociación habitual para la ontología occidental que hace de las lenguas un instrumento más o menos servil del pensamiento). Además de esta cierta autonomía de las imágenes, que instauran una lógica de divergencia en el interior del artículo, vale la pena prestar atención al tipo de fotografías elegidas. Se trata de fotos del libro publicado en 1928 por K. Blossfeldt, *Urformen der Kunst* (Las formas originales del Arte). Las imágenes del artista utilizan los aumentos para revelar la arquitectura prolija pero intrincada de las plantas y las flores, componiendo una botánica fotográfica caracterizada por su sistematicidad, nitidez y recorte objetivista²⁸. El efecto del aumento parece apuntar a un realismo que se quiere documental (de allí la afinidad de su proyecto y el de la revista) y que a la vez consigue hacer del detalle un vértigo para la mirada que quiere acercarse cada vez más para descubrir lo que, estando ante los ojos, no puede ser visto.

26. Véanse también las fotografías de dedos gordos en primerísimos planos que acompañan al artículo “Le gros orteil”, *Documents*, 1929, n° 6, p. 297.

27. Vale aclarar que si nos detenemos sólo brevemente en las imágenes se debe a que otros artículos de este libro hacen un análisis pormenorizado de estos temas.

28. De hecho, su obra no sólo se utilizó para el estudio de la morfología vegetal sino también para la creación de motivos ornamentales.

En la dimensión textual, Bataille adopta un enfoque bastante diferente. Mientras que el ensayo visual impacta a partir del recorte anatómico que bloquea el impulso funcionalista y fuerza el desprendimiento de una forma estética, el texto comienza impugnando la reducción del aspecto visible a la pura capacidad del entendimiento de asociar dos intuiciones de objeto. Lo que falta en aquella afección causada por la flor es lo que se genera a nivel mental: “la visión de la flor provoca en la mente reacciones de consecuencias mucho mayores debido a que expresa una oscura decisión de la naturaleza vegetal”. He aquí una de las notas que habíamos identificado en la entrada “Materialismo” del diccionario crítico, a saber: que lo real no podía ser asociado únicamente a lo que la ciencia positivista llama propiedades físicas, y que había una dimensión psico-sociológica que era fundamental a la hora de comprender lo material. Lo que vemos confirmarse así es la relación entre “presencia real” y afección multidimensional, pues no se trata de concebir la sensación como la materia bruta a elaborar por el puro entendimiento sino más bien de comprender cómo la experiencia sensible gatilla la génesis de una actividad de simbolización a partir de un resto material “inexpresable”.

Hay algo de lo vegetal que se pone en tensión máxima en el caso de las flores: ascienden angélicamente, emergen de la putrefacción de la tierra para elevar algo bello pero, cuando están allí, explotan y se pudren *en los cielos*. Este “drama de la muerte indefinidamente representado” es lo propio de la naturaleza vegetal: la conjugación del movimiento del suelo al cielo (de los tallos y las partes verdes, y visibles, enamorados de la luz) y del hormigueo viscoso e innoble en el interior del suelo (de las raíces enamoradas de la podredumbre). Y esta tensión que en toda planta (terrestre, habría que aclarar) es constitutiva, alcanza su pináculo en la flor, acontecimiento en que confluye la belleza aérea y la muerte ignominiosa.

Rápidamente, Bataille desdeña la asociación de la flor al “ideal angélico” para señalar que aquello que induce el vínculo entre el amor y las flores es su destino común: una belleza efímera, que muere no discreta y elegantemente –como una hoja– sino violenta y espectacularmente. En suma, la flor, como el amor, convocan al “sacrilegio inmundo y resplandeciente”, que el escritor francés no duda en oponer a las “abstracciones de los filósofos” que sólo pueden hablar de lo “elevado” porque eluden las formas repugnantes que, no obstante, dan sentido a sus sistemas de valores.

Erección acéfala del vegetal

Así pues, y como estudiábamos antes, en el sacrilegio impuro producto del ascenso de lo inmundo, que parece querer elevarse sólo para perturbar la claridad y orden del cielo, es que se halla la quintaesencia no sólo de la naturaleza vegetal sino de la lógica ontológica que Bataille identificará con el materialismo. Llegado este punto cabe preguntarse a qué se debe que lo vegetal no sea un área explorada teóricamente ni relevada en las obras que se comentan en *Documents*²⁹.

A esto apunta nuestra especulación referida a la ausencia de investigaciones en torno a la vegetalidad: acaso se explique por el enfoque antropocentrista (de Bataille, paradigmáticamente, aunque no solo suyo). Sólo dos textos significativamente breves, además del ya referido de Bataille sobre las flores, tocan este tema. Uno de ellos se refiere al totemismo vegetal y lo firma un joven Marcel Griaule, quien participaba para ese entonces en una expedición etnográfica a Etiopía (y que más tarde se convertiría en cierto modo en un referente del área gracias a sus estudios sobre los Dogón, un pueblo del África occidental, análisis hoy en día bastante cuestionados metodológicamente)³⁰. Refiriéndose al totemismo abisinio, el etnógrafo explica la historia de los aloes como un mito totémico que podría dar lugar a una reconsideración del modo en que el concepto de tótem funcionaba para la joven etnografía. En efecto, los habitantes de esta región de Abisinia serían descendientes de una planta de aloe, fecundada por un joven en un intento de conjurar el deseo sexual dirigido a su madre o su hermana (el relato se presenta con variantes). Nueve meses después de haberse consumado la masturbación con la hoja de aloe, se halla un bebé humano, el primer miembro propiamente dicho de “los aloes”. Como sucede habitualmente en el ámbito de los estudios antropológicos europeos del siglo XX, aquí la planta constituye un operador del orden

29. Un movimiento totalmente opuesto se halla en relación con los animales, cuya presencia, simbología, representación e imágenes son tematizados infatigablemente en cada número de la revista. De esto se ocupa con detalle el artículo de Paula Fleisner en este mismo volumen.

30. Marcel Griaule, “Totémisme abyssin”, *Documents*, 1929, n° 6, pp. 316-319.

social-religioso humano en tanto forma parte del totemismo, que Griaule comprende como “una forma religiosa en la que es posible reconocer un culto terio, fito o extramórfico, una similitud de nombres entre el grupo y el tótem, y una consanguinidad sentida por el grupo respecto del animal, el vegetal o la cosa a la cual se rinde culto”³¹. Por lo demás, el autor no va más lejos aquí en su estudio sobre la relación humano-vegetal, que toma como punto de partida de una objeción metodológica a la exclusión del ámbito del totemismo de ciertos mitos que involucran animales pero que no implican consanguinidad. Es decir, aquí la planta no constituye un elemento que escape a la lógica antropogénica sino que es un operador mítico totalmente integrado a ella y que contribuye a consolidar un orden de sentido que no rompe en nada esa concepción propiamente occidental según la cual lo humano es un universal que se caracteriza por organizarse un cosmos en el cual los elementos “naturales” corren en paralelo a los “culturales”, sin nunca cuestionar las fronteras que permiten delimitar un ámbito del otro³². La satisfacción sexual del varón con una hoja espinosa de aloe no es analizada como un desdibujamiento de las fronteras entre los reinos, naturalizando así la sustitución de la mujer (prohibida) por

31. *Ibid.*, pp. 316 y 318. Remarco que esta es la concepción de totemismo que Griaule maneja (y cuestiona) en esta época porque es una noción muy disputada en las diferentes teorías antropológicas. Cfr. Claude Lévi-Strauss, *El totemismo en la actualidad*, trad. F. González Aramburo, México/Buenos Aires, FCE, 1965.

32. Desde este tipo de lecturas de los sistemas de organización no occidentales es que han surgido todas las teorías acerca de los multiculturalismos, en los cuales se insiste en afirmar a la “naturaleza” como dato a partir del cual surgen una diversidad de interpretaciones, quedando, en consecuencia, la diversidad del lado de la “cultura”. Es decir, se parte del axioma de lo humano como “animal cultural”. En contraste, otras corrientes antropológicas han planteado la radical puesta en entredicho de esa distribución naturaleza-cultura a partir de modos de existencia que no asumen que la diversidad debe ser atribuida a los particularismos de la cultura. Es paradigmático, en este sentido, el trabajo de Viveiros de Castro con los pueblos amerindios, quienes plantearían una cultura única (la humana) y una naturaleza diversa, algo que el investigador llama multinaturalismo o perspectivismo amerindio. Cfr. Eduardo Viveiros de Castro, *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología post-estructural*, trad. S. Masrangelo, Buenos Aires, Katz, 2011.

la planta, y reproduciendo la lógica patriarcal que atribuye al varón la capacidad de fecundar aunque sea la planta/mujer la que fructifica. Asimismo, las bodas interreinos quedan truncas desde el momento en que el semen humano sólo puede dar lugar a una descendencia también humana que sólo conserva de la planta su aspecto ideal: el nombre.

También resulta sugerente un segundo texto que aborda la vegetabilidad, comentando los árboles-fetiché del Benin, y adjuntando una fotografía de estos. El texto es de 1929, y fue publicado de forma anónima en la sección final de la revista donde habitualmente se reseñaban obras y exposiciones del momento que no eran tratadas in extenso en ese número.

209

Árboles-fetiché del Benin

En 1670, el viajero Dapper afirmaba sin reír que el solo palacio del rey del Benin era tan grande como la villa de Harlem. Evidentemente, nadie pudo confirmar desde aquel entonces ese agradable espejismo, sin embargo las vitrinas de los museos de etnografía, que encierran hoy en día los productos de la metalurgia de Benin, demuestran al menos que los habitantes de la Alta Guinea gozaban, hacia el siglo XVII de nuestra era, de una civilización de la cual podían enorgullecerse: son suficientemente conocidas sus obras de bronce, sus alto relieves de grandes personajes. Mucho más raros son estos árboles de hierro forjado, de los cuales el museo de Stuttgart presenta tres notables ejemplares. ¿Árboles-fetiché? Pero quizás sean también árboles genealógicos, incluso árboles a punto de florecer cuyas cabezas fueron recientemente cortadas: es difícil para los etnógrafos decidir acerca de la naturaleza más misteriosa de los árboles. Los tallos y las copas han sido animados por una extraña fauna compuesta de camaleones, guepardos, antílopes, serpientes, ibis e incluso hombres. (Cfr. Félix von Luschan, *Die Karl Knorr'sche Sammlung von Benin-Altertümern*, Stuttgart, 1901).³³

33. "Arbres-fétiches du Benin", *Documents*, 1929, n° 4, p. 230.

Los árboles-fetiché eran un elemento central del imaginario del pueblo de Benin, donde los bosques sagrados eran habituales. Es notable cómo, por una parte, el reseñista se inclina por metaforizar las esculturas arbóreas, transformándolas en árboles genealógicos. Por otra parte, se confiesa la dificultad para el etnógrafo de comprender un culto vegetal. ¿Qué podría querer decir para un estudioso de las costumbres y culturas humanas, en cuyos ritos sólo ven la parte animal –sacrificial o no–, el culto a esos seres sin cabeza? ¿Qué paradoja intolerable genera la erección³⁴ acéfala? ¿Qué impide ver que en estas relaciones vegetal-humano se pone en juego el deseo sexual como rasgo inhumano, en acuerdo con una lógica bajomaterialista antes que con una aspiración idealista hacia lo alto?

210

En nuestra opinión, en estas brevísimas intervenciones se ilumina un punto ciego del colectivo editor de la revista, y especialmente de Bataille: en su polémica permanente con los rasgos más humanos, en su furor sacrílego y profano, que daría más tarde lugar a una profesión de fe ateológica, no puede desplazarse de aquel anclaje antropocéntrico que privilegia al animal sobre la planta debido que este sería capaz de desplazar al hombre de su centro, aunque no lo emancipa verdaderamente de una taxonomía antropogenética. Desde esta perspectiva que, queriéndose revulsiva, deviene una apologética de la humanidad en putrefacción, la amplia y realmente baja materia vegetal permanece muda, en ese borde de lo inexpresable que se encuentra a la espera de unos ojos dispuestos a salir de sus órbitas para mirarla.

34. En el artículo antes referido “El dedo gordo”, se asocia la evolución del hombre (desde el mono) como un convertirse en árbol, identificando el bipedismo con la erección vertical del árbol desde el suelo.

Ensamble de imágenes y escrituras en la revista *Documents*

Carlos Fisgativa



La revista “ilustrada”

Una característica destacable de la revista *Documents* es que utiliza imágenes de diferentes tipos, sean reproducciones de cuadros, fotografías de esculturas, de monedas, de rituales, de plantas, planos, lugares y una gran variedad de otros “objetos”. Estas reproducciones fotográficas hacían accesibles objetos e imágenes que de otro modo no serían expuestas a la vista, pues a finales de la década de 1920 permanecían en colecciones privadas, museos, bibliotecas o en sus lugares de origen. Entonces, la revista contribuye a “hacer conocido el arte que no lo es”¹, como se dice respecto al programa de la revista en el artículo que da apertura al primer número.

1. Georges Cotenau, “L’art sumérien. Les conventions de la statuaire”, *Documents*, 1929, 1, n° 1, p. 1. En este artículo, como en todos los del presente libro, se citan los artículos de la revista *Documents* de acuerdo a la edición facsimilar prologada por Denis Hollier (Paris, Jean-Michel Place, 1991).

En esa época, la relación de la fotografía con el arte se había ya trastocado pues aquella dejaba de ser el mero registro o auxiliar de lo pictórico o lo escultórico, como se evidenció con los usos de la fotografía en el surrealismo. La fotografía aportaba mediaciones técnicas, temporales, espaciales que permitían que desde las monedas hasta las estatuas pudieran estar disponibles para ser presentadas y distribuidas en la revista; la disponibilidad y reproductibilidad son asuntos que unos años más tarde teorizarán André Malraux y Walter Benjamin².

No solo los tipos de imágenes fueron diversos, sino también los textos que se intercalaron con ellas: desde anuncios publicitarios, reseñas o críticas de arte, crónicas de eventos, de viajes o de jazz, pasando por registros etnológicos, resultados de investigaciones, apuntes teóricos o entradas de diccionario. Según la lectura que planteamos, no solo el arte plástico y la pintura estuvieron involucrados en estos cambios, también la escritura, la teoría, la crítica del arte. Si se parte de que aquellas imágenes no tienen una función ilustrativa o representativa, de que no están allí solo para acompañar los textos, surge la necesidad de indagar por los nexos y tensiones entre los textos y las imágenes, por las funciones u objetivos que los relacionan y que toman consistencia en el dispositivo o montaje de la revista³. Esto lleva a pensar en la revista misma funcionando como un ensamble que permanece abierto a las alteraciones de la lectura y la interpretación, del montaje y desmontaje, de otros relatos e imágenes que tienen como efecto diversas configuraciones teóricas, entre la forma abierta y lo informe.

Lo que está en juego no es solo cuestión de descripción de imágenes, objetos o prácticas, ni de ilustrar los textos, sino que se trata de ejercicios de composición en los que se intercalan las imágenes de las obras u objetos con los escritos. Ya que la ubicación de cada imagen, la presencia o no de pies de fotos identificatorios, se ordenan cuidadosamente en cada artículo. Entre los textos y las reproducciones de

2. Cfr. André Malraux, *Le musée imaginaire*, París, Gallimard, 1965 ; y Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", trad. A. Brotons, en *Obras*, libro I, vol. II, Madrid, Abada, 2008, pp. 49- 65.

3. En la revista participaron activamente fotógrafos como Jacques-André Boiffar, Eli Lotar y Karl Blossfeldt.

imágenes se conforma una suerte de conjunto, heterogéneo, amorfo y no orgánico, de modo que en la revista se contrastan y ponen en “continuidad” elementos heterogéneos tanto teóricos como materiales. Por lo tanto, hacer una taxonomía de textos o de imágenes, aportaría clasificaciones proliferantes y problemáticas pero no una visión de este problemático conjunto que permanece necesariamente heterogéneo y sujeto a alteración.

Esto se evidencia en que el modo, el enfoque disciplinar o metodológico para tratar sobre “objetos similares” no es siempre el mismo, como cuando Cotenau, al hablar del arte sumerio, lo denomina estatuaria y no escultórico⁴. Cuando Josef Strzygowski señala que las denominadas “*recherches*”, necesariamente no se limitan al ejercicio de la historia del arte con un modelo temporal y progresivo que se ocupa de aquello que puede ser conservado, y por el otro lado aquello que no se conserva y que remite a un lugar. De esta manera, Strzygowski entra en la polémica acerca de los métodos y objetos de diferentes aproximaciones y teorías al arte que dan cuenta de lo plástico⁵. También los “Aphorismes méthodiques” de Einstein cuestionan lo que se entiende por historia del arte, su lenguaje, las descripciones, las teorías y las taxonomías⁶. En relación con esto, observa Françoise Lavaillet, en “Ecrire la sculpture dans «Documents», magazine illustré (1929-1930)”, que en cada ocasión los autores de la revista recurren de modos distintos a las imágenes o reproducciones y escriben de modo diferente sobre la escultura, la pintura, en relación con la historia del arte o las disciplinas a las que se asocian sus textos⁷.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, se explorarán ciertos usos y tensiones entre textos e imágenes que se encuentran en artículos de la revista escritos por Carl Einstein, Michel Leiris y Georges Bataille.

4. Georges Cotenau, “L’art sumérien. Les conventions de la statuaire”, art. cit., p. 8.

5. Josef Strzygowski, “«Recherches sur les arts plastiques» et «Histoire de l’art»”, *Documents*, 1929, n° 1, p. 22.

6. Carl Einstein, “Aphorismes méthodiques”, *Documents*, 1929, n° 1, p. 32.

7. Françoise Lavaillant, “Ecrire la sculpture dans *Documents*, magazine illustré (1929-1930)”, *Actes colloque Paris-IV-2011*, “Écrire la sculpture (XIX^e-XX^e siècles)”, p. 7.

Disponible en: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00692176>

Esto se hará según dos vertientes: una es la de la función o uso de las imágenes, el cuestionamiento del lenguaje y la lógica con que opera el discurso de la historia del arte tal y como se evidencia en algunos de los artículos a tratar. La otra vertiente es el modo en que, a través de la contraposición del lenguaje y las imágenes, se dan descripciones y teorizaciones sobre obras, objetos, estilos.

¿Escribir acerca de las imágenes?

En cuanto al primer asunto, hay que resaltar que para Carl Einstein la descripción es bastante problemática, constantemente habla de la necesidad de plantear este problema fundamental, el de “la diferencia entre estas dos categorías: la del cuadro y la del idioma”⁸. En “Notes sur le cubisme”, se lleva el debate a ciertas obras o artistas cubistas sin remitir a los dramas de los artistas tomados como personajes de novela, por lo cual remite a la técnica y las formas de las obras, evitando así que las descripciones o conceptos dominen la impresión del cuadro y sus fuerzas “espontáneas”, ya que, señala Einstein: “respecto al método pedante consistente en describir los cuadros, cabe destacar que, por causa de la estructura de la lengua, la fuerza simultánea del cuadro queda dividida y la impresión es destruida por la heterogeneidad de las palabras”⁹. Entonces, el lenguaje permanece, aparentemente, ajeno a la fuerza y forma del cuadro.

La descripción es problemática porque recurre al lenguaje y por la terminología inherente a la crítica y a la teoría sobre el arte; la descripción hace que la fuerza del cuadro y la impresión que produce desaparezcan en la crítica y sus modelos generales, las pinturas se tendrían como excusas para una paráfrasis dirigida a la generalización e idealización en la que se pierde la especificidad técnica y formal de la pintura. Por ello, sostiene Einstein que

permanece un hecho no menos poderoso: el juicio y su terminología. Las nociones cambian como las pulgas cambian

8. *Ibid.*, p. 147.

9. *Ibid.*, p. 146.

de persona. Deberíamos, en primer lugar, escribir la historia de los juicios estéticos para ordenar este museo de terminologías arbitrarias y empezar a discernir las bases de estas nociones y estos juicios, con el fin de comprobar si existe una jerarquía en estos valores. Creemos, en términos generales, que el cuadro, que es una creación concreta, desaparece en la crítica a causa de modelos generales ante los cuales el cuadro no sirve más que de pretexto, cuando se quiere dar un valor universal a una opinión azarosa mediante el truco de la generalización. Entonces, no queda más que una paráfrasis espiritual, gracias a la cual la obra de arte queda clasificada entre las relaciones culturales donde ésta desaparece en tanto síntoma y pierde su especificidad técnica. Podemos seguir hablando de la paráfrasis lírica, esa venganza de los poetas fracasados –nos referimos a los comisionistas del lirismo–.¹⁰

Como indica Einstein, parece haber una cantidad de palabras excesivas, impertinentes y poco apropiadas respecto a la pintura, además se dirigen a la generalización de las opiniones, queriendo encubrir la imagen o la pintura bajo un discurso que se pretende crítico o teórico. Este planteamiento se precisa en “Tableaux récents de Georges Braque”: “Hay en las obras de Braque una serenidad tal, una completitud tal que es imposible añadir algo con palabras. Estas obras serían encubiertas por las metáforas o las alegorías líricas, y un entusiasmo delirante no resulta conveniente a la flemma aristocrática de este pintor”¹¹.

Por su parte, el texto “André Masson, étude ethnologique” inicia con esta afirmación: “en esta generación, son los literatos los que cojean con dificultad detrás de los pintores”¹². De modo que, mientras los pintores cambian la gramática recibida, los escritores van tras la psicología o la vida de los pintores, cambiando solamente los adjetivos o poetizando los lugares comunes. Es de notar que Einstein manifiesta estar interpretando las pinturas de Masson (¿antropológicamente?),

10. *Ibid.*, p. 147.

11. Carl Einstein, “Tableaux récents de Georges Braque”, *Documents*, 1929, n° 6, p. 290.

12. Carl Einstein, “André Masson, étude ethnologique”, *Documents*, 1929, n° 2, p. 93.

por lo cual cabe preguntar: ¿qué distingue estas interpretaciones de otras? Veamos,

149

es gracias a la identificación del hombre con el animal que llega a ser posible la proyección del sacrificio de sí mismo. Y es en esta identificación donde encontramos el origen de las figuras de los mediadores religiosos y de los substitutos. Es así como me gustaría interpretar los hombres-peces, los pájaros moribundos y los animales-follaje de las pinturas de Masson. Estos animales son identificaciones en las cuales proyectamos los acontecimientos de la muerte para no matarnos a nosotros mismos.¹³

En otro de los escritos de Einstein a propósito de Picasso (“Pablo Picasso, quelques tableaux de 1928”) se hace una mención explícita de que se incluyen 14 imágenes de cuadros o detalles de obras del pintor: “publicamos algunos cuadros recientes de Picasso”¹⁴. A continuación, se ocupa de lo que encuentra en estos cuadros y del proceder del pintor, en contraste con otros pintores. Al finalizar, el autor señala que no se buscaba hacer comentario o paráfrasis de los cuadros, y que estos mismos tampoco son las metáforas de las ideas: “también publicamos dos figuras – criaturas de una mitología de las formas. Cuadros que no son ni comentarios ni paráfrasis de una realidad dada, sino que provienen del más allá de una inmanencia inmediata”¹⁵; no obstante, se escribe sobre o a propósito de ellos. ¿Qué tipo de escritura lleva a cabo el autor? Necesariamente ha de ser una escritura que pone en cuestión su propio estatus y el de su relación con las pinturas, las obras o imágenes; como también ocurre en los escritos de Leiris y Bataille.

101

¿Podría exigírsele silencio a Einstein para que no añada palabras de más a la pintura de Masson, de Picasso o de Braque? Pero en vez de un silencio, se describe, se teoriza, se entra en polémicas. Si nos atenemos al propósito y posición declarada por Einstein, esperamos que no

13. *Ibid.*, p. 102.

14. Carl Einstein, “Pablo Picasso, quelques tableaux de 1928”, *Documents*, 1929, n° 1, p. 35.

15. *Ibid.*, p. 38.

haga una descripción pedante de los cuadros, que lo que escribe respecto de Picasso o Braque sea de otro orden a pesar de servirse de palabras, ¿puede decirse que su interpretación del cubismo como tectónico o formal tiene otro valor?, ¿pertenece a otro registro?, ¿cuál es el límite?, ¿la diferencia? ¿o el criterio? Todo esto es lo que se pone en discusión, no solo en los artículos ya mencionados sino en ese ensamble heterogéneo de formas aberrantes que es la revista *Documents*.

Bataille y las imágenes que alteran el orden

También en los escritos de Bataille para *Documents* se da cuenta de dinámicas entre imagen y escritura que no se limitan a una relación dialéctica entre ambos elementos ni se explican siguiendo un método de organización racional o de temporalidad progresiva¹⁶. Por ejemplo, en el artículo “Le cheval académique” se ocupa de las variaciones de las formas animales que aparecen en las monedas galas y griegas, esto permite contrastar estilos plásticos diferentes e incluso opuestos, como es el caso de un estilo académico y clásico en contraste con lo grotesco o bárbaro que se encuentra en las monedas que los galos comenzaron a acuñar desde el siglo IV a. C., puesto que,

sus imitaciones no muestran solamente las deformaciones bárbaras habituales derivadas de la torpeza del grabador. Los caballos dementes imaginados por las diversas tribus no dependen tanto de una falla técnica sino de una extravagancia positiva, llevando siempre hasta las consecuencias más absurdas una primera interpretación esquemática.¹⁷

La revista incluía también entradas de diccionario; en una de ellas titulada “Informe” se cuestiona la estructuración u ordenamiento según ciertas formas y semejanzas que son aceptadas; es decir, tienen una forma armónica y ordenada que cumple con los criterios que el arte

16. Georges Bataille, “Le cheval académique”, *Documents*, 1929, n° 1, p. 31.

17. *Ibid.*, p. 28.

académico valida y que permite también excluir otras formas o lo informe, de allí la insistencia de Bataille en la alteración de las formas y el cuestionamiento de las semejanzas; por ello, en la mencionada entrada del diccionario, escribe: “afirmar que el universo no se asemeja a nada y que no es más que *informe* significa que el universo es algo como una araña o un escupitajo”¹⁸. Esto nos lleva a pensar no solo en una dualidad entre la forma y lo informe sino en la alteración de las formas. En la entrada del diccionario titulada “Arquitectura” encontramos también el cuestionamiento de ciertas formas plásticas que son solidarias con el orden humano que se expresa en la composición arquitectónica:

las grandes composiciones de ciertos pintores manifiestan la voluntad de obligar al espíritu a seguir un ideal oficial. Por el contrario, la desaparición de la construcción académica en pintura es la vía abierta para la expresión (e igualmente para la exaltación) de los procesos psicológicos más incompatibles con la estabilidad social. Esto explica en gran medida las fuertes reacciones provocadas desde hace más de medio siglo por la transformación progresiva de la pintura, hasta entonces caracterizada por una especie de esqueleto arquitectónico disimulado.¹⁹

En consecuencia, encontramos que el estilo académico y su armazón arquitectónico están ligados, se estructuran y ordenan según una sistematicidad u objetividad que se expresa, por ejemplo, en la armonía del arte griego acorde con el ideal winckelmanniano que supone un movimiento histórico de progresión hacia una perfección lograda por la escultura, como arte que proporciona el modelo “clásico” de la belleza²⁰, que pasa de ser imitación de la belleza natural y logra ser modelo para las imitaciones de la belleza ideal²¹. Aunque Bataille no

18. Georges Bataille, “Informe”, *Documents*, 1929, n° 7, p. 382.

19. Georges Bataille, “Architecture”, *Documents*, 1929, n° 2, p. 117.

20. Cfr. Johann J. Winckelmann, “Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura”, en Mateu Cabot (ed.) *Verdad y belleza. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*, Barcelona, Alba, 1999, p. 99.

21. Cfr. *ibid.*, p. 83.

remite explícitamente a Winckelmann, encontramos en los planteamientos de este celebre teórico del arte el contraste preciso. Efectivamente, Bataille insiste en que estos ideales de armonía, belleza, equilibrio y semejanza son la manifestación de una tendencia a asociar lo humano con lo elevado: “en efecto, las cosas ocurren como si las formas del cuerpo, así como las formas sociales o las formas del pensamiento, tendieran hacia una especie de perfección ideal de la cual procedería todo valor”²². Lo cual contrasta con la tendencia hacia lo bajo, con las desemejanzas, la deformación y alteración que se da en las monedas galas o en lo grotesco del dedo gordo del pie.

De hecho, se trataba de todo lo que había paralizado necesariamente la concepción idealista de los griegos: la fealdad agresiva, los éxtasis relacionados con la visión de la sangre o el horror, aullidos descontrolados, es decir, aquello que no tiene ningún sentido ni utilidad, no ocasiona esperanza ni estabilidad, no otorga ninguna autoridad: gradualmente, la dislocación del caballo clásico, llegando en último término al frenesí de las formas, transgredió la regla y logró realizar la expresión exacta de la mentalidad monstruosa de esos pueblos que vivían a merced de las sugerencias.²³

Bataille encuentra que hay una normalidad frente al lenguaje y las imágenes que puede ser trastocada. Estas imágenes no se encadenan necesariamente según un discurso sino que cuestionan los conceptos con que quisiéramos aprehenderlas; de manera que se altera el orden de las imágenes, así como el orden argumentativo o descriptivo se ve trastocado, ya que el texto acentúa los síntomas de malestar cuando parece narrar, describir o comentar vagamente, divagando, como se indicará más abajo siguiendo a Leiris.

El efecto de extrañamiento y de contraste que busca Bataille se logra, entonces, no solo mediante sus textos, sino también por el uso de imágenes, de allí la función indispensable de éstas en el pensamiento

22. Georges Bataille, “Le cheval académique”, art. cit., p. 29.

23. *Ibid.*, p. 30.

batailleano y en la revista. Por otra parte, como se mencionó al inicio, la fotografía amplía o reduce escalas, esto tiene como consecuencia que una estatua de gran tamaño ocupe el mismo espacio en la página de la revista que una moneda. Por consiguiente, el detalle de una planta que pasa habitualmente inadvertido, se convierte en algo de tamaño notable por la ampliación. También lleva a que algo que se presentaba como familiar o bello se presente como feo o disforme, generando extrañamiento a causa del cambio en las dimensiones; por ejemplo, al ampliar los detalles de las flores, aparecen rasgos que a simple vista no son considerados y que no corresponden con la noción de belleza o el valor simbólico que le otorgamos a las flores²⁴.

Entonces, el uso que Bataille hace de textos y fotografías cuestiona el predominio de cierta visión idealizada de lo humano y de la pintura, de modo que se abre hacia las alteraciones de las formas plásticas, a la monstruosidad bestial. En relación con este uso de las fotografías en la revista, sostiene Chin-ichi Furunaga, en el artículo “L’image hétérogène de Georges Bataille”:

Si Bataille le da tanta importancia a los impulsos que llevan al hombre hacia lo bajo, es porque de ese modo se manipula frecuentemente la idea y la imagen con un fin utilitario. Esta es la razón por la cual Bataille aprovecha la fuerza de la imagen para sacar a la luz el movimiento ontológico hacia lo bajo que se resiste obstinadamente al pensamiento argumentativo y revela aquello que escapa al discurso. No es entonces pertinente separar categóricamente la escritura de la imagen; la escritura misma funciona a título de receptáculo y desfigura la significación de las fotografías y las ilustraciones.²⁵

Las imágenes y la escritura no tienen una finalidad utilitaria, se resisten a la significación y se desvían de lo simbólico. En vez de interpretación directa o descripción, la indicación indirecta, la exposición

24. Georges Bataille, “Le langage des fleurs”, *Documents*, 1929, n° 3, p. 160.

25. Shin-ichi Furunaga, “L’image hétérogène de Georges Bataille”, 1996, p. 148. Disponible en: <http://www.waseda.jp/bun-france/pdfs/vol19/10furunaga143-162.pdf>

a lo heterogéneo, incongruencia e intensidad, el vacío que se resiste a la interpretación. La fuerza de la imagen está relacionada con una emoción que desordena, una experiencia de lo heterogéneo que es ruptura ante las representaciones, produce un malestar, una alteración en aquel que observa, implica “la experiencia de una emoción intensa que pone en cuestión el orden de las cosas”²⁶.

Bataille aprovechó la fotografía para dinamizar la escritura, multiplicando los aspectos y las perspectivas para enfrentar imágenes y textos, en montajes que pueden resultar repulsivos; fotografías y textos que interpelan al lector y dan peso a la lectura; es decir, a un ejercicio interpretativo en el que no se da una traducción o comunicación precisa de representaciones o significados, ya que se trata de una iconografía que desgarrar y que hace estallar la palabra.

Escribir las imágenes, la escultura, la pintura

En los artículos de Michel Leiris encontramos una aproximación a la descripción, un “uso” del lenguaje en relación con el “objeto” que es acorde con nuestra propuesta. Leiris compartía con otros miembros de la revista el interés por las expediciones etnográficas, la recolección de objetos que podrían ser considerados “exóticos y ajenos” a la historia del arte occidental, la mezcla de disciplinas y discursos, pero también por la literatura y la poesía. Los ejercicios de narración o descripción de Leiris se ocupan de acontecimientos, de los ecos y las resonancias y el suspenso.

Puesto que, indica Edouard Glissant, Leiris parte de la observación de la realidad como una totalidad ondulante sin buscar conclusiones definitivas o definiciones teóricas, porque “la realidad es un único cuerpo de vagabundeos, y la vida (la vida de Leiris) es el eco en el que rebotan los dobleces y giros de estos vagabundeos. La realidad y su repliegue constitutivo”²⁷. En la interpretación que Glissant da, el suspenso es uno de los elementos principales de la poética y la narrativa de

26. *Ibid.*, p. 150.

27. Edouard Glissant, “Michel Leiris: The Repli and the Dépli”, *Yale French Studies*, nº 81, 1992, p. 22.

Leiris, “un suspenso que no aparece «a pasos agigantados» sino que se extiende en la duración –o en el espacio– como ocurre con el acto de escribir y su flexibilidad”²⁸.

Este es el caso del texto “Alberto Giacometti” en el que se hacen descripciones que parecerían no relacionarse directamente con la escultura y recurriendo a relatos que se alejan bastante de lo que un discurso canónico sobre los estilos y las influencias o la vida de los artistas debería decir. Solo un párrafo menciona fechas o cuestiones biográficas, lo que marca un fuerte contraste con el estilo y tono del resto del artículo. Esto mismo ocurre en el artículo “Joan Miró”. El artículo sobre la escultura de Giacometti incluye cuatro reproducciones fotográficas de esculturas²⁹: “Personajes”; “Hombre y Mujer”, “Mujer acostada”, “Cabeza que mira”, sin embargo no se describen, explican o se busca una significación tras estas esculturas. Leiris escribe desde un plano anecdótico, el de la narración autobiográfica, en el que se relatan recuerdos de esos momentos en que acontecimientos aparentemente fútiles permiten la comunicación de lo exterior y lo interior. 92

Hay momentos que uno puede llamar *crisis* y que son los únicos que importan en una vida. Se trata de momentos en que el afuera parece bruscamente responder al requerimiento que le lanzamos desde dentro, en que el mundo exterior se abre para que entre nuestro corazón y él se establezca una repentina comunicación. Tengo algunos recuerdos de este tipo en mi vida y todos se relacionan con acontecimientos aparentemente triviales, desprovistos de valor simbólico y, si se quiere, *gratuitos*: en una calle luminosa de Montmartre, una negra de la tropa de los Black Birds sosteniendo un ramo de rosas húmedas con las dos manos, un transatlántico a bordo del cual yo me encontraba montado se separa lentamente de un muelle, algunos trocitos de canciones murmuradas al azar, el encuentro en una ruina de Grecia de un animal que debió ser una especie de lagartija gigante. [...] La poesía no puede

28. *Idem.*

29. Michel Leiris, “Joan Miró”, *Documents*, 1929, n° 5, p. 263.

más que extraerse de estas “crisis”, y sólo cuentan las obras que les proporcionan equivalentes.³⁰

Nótese que no se hace una descripción estilística, formal u “objetiva” de las obras, sino que se comparan las crisis de las que surge la poesía con el momento en el que se petrifica la obra escultórica. Efectivamente, es de las crisis, de las que se desprenden poemas, narraciones, esculturas u obras que no tienen una función simbólica sino que son del orden del acontecimiento.

Amo la escultura de Giacometti porque todo aquello que él hace es como la petrificación de estas crisis, la intensidad de una aventura rápidamente sorprendida y asimismo solidificada, el hito kilométrico del que da testimonio. Sin embargo, no hay nada muerto en esta escultura; todo en ellas es, por el contrario, como en con los verdaderos fetiches que uno puede idolatrar (los verdaderos fetiches, es decir, aquellos que se nos asemejan y son la forma objetivada de nuestro deseo), prodigiosamente vivos, de una vida graciosa y fuertemente teñida de humor, bella expresión de esta ambivalencia sentimental, suave esfinge a la que uno alimenta todos los días, más o menos secretamente, en el centro de sí mismo.³¹

La escultura de Giacometti supone esos momentos y recuerdos intensos que llevan a divagar según una escritura errante, sin pretensión de definir positivamente algo como la escultura. Se recurre al relato acerca de estados poéticos, a una descripción acerca de la creación en la escritura, haciendo permeables estos registros, en una especie de creación poética paralela. En la aproximación de Leiris al arte hay descripciones o teorizaciones en las que las escrituras, los objetos, obras e imágenes divagan, ya que son posibles a partir de la errancia y la repetición, del divagar y el suspenso: “no nos detengamos en aquello que yo llamo positivamente escultura. Prefiero DIVAGAR; puesto

30. Michel Leiris, “Alberto Giacometti”, *Documents*, 1929, n° 4, p. 209

31. *Ibid.*, p. 210.

que estos bellos objetos que he podido ver y tocar activan en mí la agitación de tantos recuerdos...³².

La recurrencia de estas descripciones poco corrientes, alternativas al discurso académico sobre el arte, lleva a Françoise Levailant a plantear que en la revista se dan *ekphrasis* extravagantes que no tienen como guía el modelo de Winckelmann, según “ciertas nociones universales de belleza que debían elevarse sobre la naturaleza misma”³³; lo que lleva a la generalización del modelo de la escultura griega. Por el contrario,

Se puede decir que la escultura contemporánea, bajo la pluma de los jóvenes escritores Michel Leiris, Robert Desnos, Jacques Baron, escapando a las clasificaciones arqueológicas y suscitando mitografías de todo tipo, llega a ser un objeto específico de *ekphrasis* “extravagante”, aquello que, en el fondo, no está tan lejos de ciertas *ekphrasis* antiguas y hace aparecer bien modesto el reputado lirismo de las descripciones de las estatuas antiguas por parte de Winckelmann.³⁴

Queda por sentado que, si hay *ekphrasis* o descripción en la revista, no serían según el modelo de Winckelmann, ni tampoco desde una perspectiva en la que el lenguaje explica o aclara lo que se ve, o en la que la imagen solo obtiene valor y sentido en el lenguaje; sino que son descripciones de otro tipo, proliferante, repulsivo e incluso grotesco, como en los escritos de Bataille. En consecuencia, en la revista *Documents* se da cuenta ampliamente de la posibilidad de pensar el lenguaje no como vehículo de una significación sino como un conjunto de elementos que también pueden ser dispuestos o montados de formas alternativas, no solo según un ordenamiento orgánico, arquitectónico, sistemático y generalizador que se soporte en las terminologías o idealizaciones del discurso académico sobre el arte.

32. *Idem.*

33. Johann J. Winckelmann, “Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura”, trad. cit., p. 87.

34. *Ibid.*, p. 10.

No solo se escribe con imágenes, pues la fotografía misma es una descripción visual, sino que son los cuadros, las esculturas, los objetos fotografiados los que producen y exigen las palabras, la escritura³⁵. De hecho, la descripción, en tanto ensamble contingente de elementos, es una alternativa de explicación que permite entender la tensa relación entre imágenes y escrituras sin caer en jerarquizaciones o en posiciones que hacen del sujeto (teórico, espectador o artista) el soporte o usuario del lenguaje y las imágenes, entendidos como vehículos de sentido, pensamiento y experiencias que le son ajenos e independientes.

En los artículos mencionados se cuestiona la fiabilidad en la instrumentalidad del lenguaje; además de la *ekphrasis* en el orden del lenguaje, encontramos en la revista diversos montajes de imágenes y escrituras, pero dejando de lado cualquier jerarquización entre ellos. Bataille, Einstein y Leiris usan de diversas formas las reproducciones fotográficas en sus artículos. Asimismo, trabajan con nociones de la imagen que no están al servicio de la ilustración del texto o de la representación de ideas o conceptos que les son ajenos. Atendiendo al poder de las imágenes, proponen montajes dinámicos que permanecen abiertos a la intervención, que se resisten a la determinación por parte de los teóricos del arte. Todos estos autores incurren en registros de escritura literaria, ya que, quizás, siendo insuficiente el lenguaje y separado por un abismo de lo plástico o de las imágenes, solo queda la opción de creaciones poéticas que mantengan esa distancia y sin embargo sean paralelas³⁶.

En suma, este abordaje de las tensiones entre imagen y escrituras, muestra que la revista *Documents* funciona como un montaje con múltiples efectos, como un ensamble disonante que permanece abierto a las alteraciones de la lectura y la interpretación, del montaje y desmontaje, de otros relatos o configuraciones teóricas, todos estos son efectos de esa contra-historia del arte que genera la revista, gracias a la contraposición alternativa de imágenes y discursos.

35. Cfr. Jas Elsner, "Art History as Ekphrasis", *Art History*, n° 33, vol. 1, 2010, p. 13.

36. Cfr. Uwe Fleckner, "Una vida en rebeldía", introducción a *Carl Einstein, El arte como revuelta. Escritos sobre las vanguardias* (1912-1933), Madrid, Lampreave & Millán, 2008, p. 15.

El picassismo de *Documents*

Guadalupe Lucero



Si tomamos en conjunto los dos volúmenes de *Documents*, encontramos que con más de 50 reproducciones, Picasso es el artista quizás más debatido en el marco de la revista, además de ser el único que cuenta con un número especial dedicado a su obra. En este trabajo nos proponemos problematizar lo que llamamos el *factor picassiano* de *Documents*, que consideramos no solo un tema entre otros de los diversos tratados en la revista, sino una suerte de canalizador de muchas de las inquietudes que ocupaban a sus integrantes. Intentaremos así dar cuenta no solo del lugar de Picasso en la revista sino a la vez de cómo otros problemas, en principio ajenos a su obra, encuentran en sus pinturas un canal adecuado de expresión. Las imágenes reproducidas en *Documents* corresponden a un periodo picassiano de estilo no definido, donde conviven obras a menudo clasificadas como “neoclásicas”, con algunas del periodo anterior, “cubista”, y también muchas del periodo conocido como “surrealista”. Este término debe sin embargo ponernos en guardia, como veremos a continuación, ya que en nuestro contexto funciona como un obstáculo. La revista en general rechazó este término, y las lecturas allí publicadas tuvieron eco en exposiciones posteriores que también quisieron relativizarlo. Esto es visible en el catálogo de su

exposición retrospectiva en Londres en 1931, donde el adjetivo bretoniano no se adecúa a la producción del pintor español. Queríamos entonces iluminar en este trabajo una doble huella: aquella que la figura de Picasso dejó para la identidad de la revista y también aquella que *Documents* imprimió en la lectura de la obra de Picasso.

Picasso como documento

Documents pone en escena un extraño duelo entre discurso e imagen. Claramente no es la primera vez que una revista publica gran cantidad de imágenes, especialmente fotografías y reproducciones de obras de arte. La divulgación de obra era una práctica corriente en las publicaciones periódicas desde al menos mediados del siglo XIX. La fotografía misma tuvo como uno de sus objetivos iniciales la reproducción adecuada de obras de arte que no podían ser transportadas. En primer lugar arquitectura, pero luego también pinturas, esculturas, etc. Sin embargo, desde el primer número, observamos que el uso de la imagen no tiene como objeto ni su divulgación, ni la ilustración del texto, ni tampoco, inversamente, la explicación de una imagen. Las imágenes acompañan los textos que mayormente no las refieren en forma directa, generando así una máquina semiótica compleja y heterodoxa. Como sucederá un poco después con las imágenes publicitarias, se trata aquí de un montaje que articula texto e imágenes en un mismo plano, y donde no existe traducción o explicación mutua de ningún tipo, sino que, como en el cine, el texto y la imagen conviven en una unidad no sintética.

Podemos afirmar entonces que *Documents* problematiza implícitamente la relación imagen-palabra¹. Sin embargo, es a propósito de Picasso donde parece necesario explicitar aquello que la revista parece conjurar sin más con la ayuda del montaje: a saber, la posibilidad de que la palabra venga a ocupar el lugar de la imagen. Curiosamente, en torno a Picasso, incluso Bataille (con los matices que veremos luego) parece afirmar la necesidad de subrayar lo inefable de la obra picassiana.

1. Cfr. en este sentido el artículo de Carlos Fisgativa “Ensamble de imágenes y escrituras en la revista *Documents*”, *supra*, p. 167.

En esta dirección parece avanzar Leiris cuando afirma que “dado que lo propio del genio es suspender todo tipo de comentario, si es ya absurdo escribir sobre la pintura, *a fortiori* lo es todavía más en el caso particular de Picasso”². Esta referencia al *genio* parece distinguir de forma estricta las imágenes que serían *obra de arte moderna*, de otro tipo de imágenes. Y debe sorprendernos ya que en el primer texto que Leiris publica en la revista comenta dos figuras de manuscritos medievales sin mayor mención respecto de esta distancia entre imagen y texto. En el mismo sentido, Robert Desnos afirma “me negaré a contribuir a la glosa más o menos grotesca de su obra”³. Esto presupone a la vez que la pintura no se puede codificar, que no hay algo así como un lenguaje pictórico que tendría su posible traducción al lenguaje articulado, como bien anticipaba Einstein en sus “Notas sobre el cubismo”⁴.

Es así que nos preguntamos, ¿por qué Picasso despierta esta suerte de unanimidad respecto de alertar sobre la imposibilidad de hablar de su obra? La figura de Picasso será un espejo deformante para una revista de vanguardia del tipo de *Documents*, ya que anuda lo que podríamos señalar quizás como un resto romántico respecto de la construcción de la imagen del artista, al mismo tiempo que anticipa el particular rol que tendrá el artista en el mundo del arte contemporáneo a partir de la segunda posguerra. Un polémico texto de John Berger, publicado en la década del 60, quizás pueda explicar esta afirmación. Se trata de *Fama y soledad de Picasso*, un libro de tono hostil, pero que, sin embargo, nos auxilia con algunos datos concretos que nos permiten contextualizar la figura del artista. Berger fecha en 1930 la compra por parte de Picasso de un castillo para residencia de verano⁵. Este dato, cuyo objetivo es claramente señalar a cuánto ascendía ya en 1930 el patrimonio del

2. Michel Leiris, “Toiles récentes de Picasso”, *Documents*, 1930, n° 2, p. 57. [En este artículo, como en todos los del presente libro, se citan los artículos de la revista *Documents* de acuerdo a la edición facsimilar prologada por Denis Hollier (Paris, Jean-Michel Place, 1991)].

3. Robert Desnos, “Bonjour Monsieur Picasso”, *Documents*, 1930, n° 3, p. 113.

4. Cfr. Carl Einstein, “Notes sur le cubisme”, *Documents*, 1929, n° 3, p. 146.

5. Cfr. John Berger, *Fama y soledad de Picasso*, trad. M. de la Escalera y P. Vázquez, Madrid, Alfaguara, 1994, cap. 1.

pintor, nos permite comprender su singularidad entre los pintores de su generación. Contra la erección de su figura como *genio*, Berger se ocupa de subrayar la relevancia de la obra de Picasso en términos de su trabajo *colectivo*, es decir, situándolo en la serie de los pintores cubistas, y relativiza así el valor del resto de su obra (la mayor parte). Esta interpretación *a contrapelo* es ante todo un índice de la fascinación que su figura generaba. Para la crítica de la época, y también para *Documents*, la obra de Picasso resulta sobresaliente entre sus contemporáneos, y permite saldar por medio de su *figura* las cuentas pendientes con la vanguardia y el arte moderno. Lejos de la equivalencia *documental* entre obras, textos e imágenes cualesquiera, la obra de Picasso parece abrir como un corte en el número 3 del segundo volumen de la revista, el hueco moderno por el que se cuela el Arte. Recorreremos entonces dos lecturas de Picasso presentes en la revista y arriesgaremos un posible conjuro para la amenaza estetizantemente romántica.

Alucinación

Debemos entonces pensar a fondo este *oasis moderno*, a través de su lógica propiamente alucinatoria. El primer artículo dedicado a Picasso que encontramos en la revista, el de Carl Einstein “Pablo Picasso. Algunos cuadros de 1928”, acuña una serie de conceptos críticos que configuran el punto de partida para la interpretación de la obra pica-siana. Einstein afirma en primer lugar que estos cuadros están cons-truidos bajo la lógica de una “alucinación tectónica”, alcanzada a través de una “disciplina de la alucinación”⁶. Podríamos arriesgar que esa *disciplina de la alucinación* implica también una reflexión sobre la propia revista, donde las disciplinas de la vigilia se desdibujan sobre un riguroso trabajo indisciplinado o indisciplinario. Extraño pliegue que aplasta la etnografía sobre el surrealismo. El surrealismo se convierte en una disciplina volcada sobre la observación y sistematización de los documentos culturales. La etnografía, por su parte, en una práctica

6. Carl Einstein, “Pablo Picasso. Quelques tableaux de 1928”, *Documents*, 1929, n° 1, p. 35.

perdida en los laberintos del sueño y el inconsciente. Picasso parece cumplir aquí un rol equiparable. Por un lado, cargando aún con la experiencia cubista, había participado de la vanguardia pictórica que más supo acercarse –más allá de que este hubiera sido su objetivo– a las ciencias de la época, como si se tratara ella misma del estudio riguroso de la descomposición del movimiento. Por otro, en la época de la publicación de la revista se encontraba en un proceso de investigación estilística a caballo entre lo que se conoce como su periodo “neoclásico” y el así llamado “surrealista”, donde la irrupción de lo clásico se veía interferida y tensada por la gramática cubista y al mismo tiempo por el vector inorgánico de su periodo surrealista.

112

204

La variable alucinatoria se dirige, entonces, en primer lugar a los objetos como correlato de lo representable y a la organicidad biológica. Se dirige hacia ese vector inorgánico que contamina toda normalidad: “canon biológico” que se abandona en favor de una “composición directa y humana”⁷. Pero a la vez, este caudal en principio “subjetivo”, ya que Einstein afirma que es dirigido por el artista, corresponde a un inconsciente que sin embargo no es *fundamental* más que en el sentido del carácter arcaico que tiene la geometría de las formas⁸. Si bien Einstein rechaza rápidamente toda relación con lo primitivo, es esta misma consideración de la geometría inconsciente de las formas la que permitirá pensar afirmativamente este vínculo. Se trata ante todo de una “telepatía imaginaria”, imágenes venidas de un más allá, o de un mundo interno que está por fuera de la realidad. Como si el pintor pusiera en cuestión “el propio mundo exterior” que solo retorna bajo la forma de un asedio espectral tamizado por la subjetividad de alucinación liberada. “Podemos creer que ha perdido contacto con los otros hombres y que solo, perdido en esa tierra primitiva, ella le impone una serie de metamorfosis”¹⁰. ¿Se trata acaso del índice hispánico que aquí, implíci-

7. *Ibid.*, p. 38.

8. Cfr. *ibid.*, p. 35.

9. Léon Pierre-Quint, “Doute et révélation dans l’œuvre de Picasso”, *Documents*, 1930, n° 3, p. 134.

10. *Ibid.*, p. 135.

tamente, se pone en juego, como acceso privilegiado al mundo primitivo? ¿Aquel que ya fascinaba al Nietzsche amante de Bizet? Privilegio oblicuo de pertenecer a una tierra vista como no-moderna y, por ello, tanto más moderna. Así el mundo retorna, pero solo como mundo primitivo, quizás una nueva forma de pensar la telepatía imaginaria.

197

Esa alucinación explica la variación continua del estilo. El poder no viene del ojo como órgano sensorial, sino de un *otra parte*, un *afuera* que “se revela con alucinante diversidad” y que convierte así a la pintura en una “armadura de fantasmas a dominar, y no solamente el reposo en las habitaciones o el cuidado de los *marchands*”¹¹. Se trata de *visiones*¹² que exceden lo visible y se imponen sobre las apariencias sensibles desde la distancia de un inconsciente o una naturaleza entendida como fuerza primaria. Las formas arcaicas se revelan allí pero como arquetipos preindividuales. También así toma relevancia la función documental de esta pintura cuyo sentido no radica en la renovación estética que una buena apropiación de lo exótico traería a la vanguardia, sino su poder para desvelar una tectónica presubjetiva. La *hispanidad* picassiana no es impostura exotista, sino su esencial desubjetivación. En la semejanza que André Malraux hace de Picasso, encontramos el sentido de esta posesión puesta en boca del propio Picasso:

A [Braque] le gustaban las esculturas africanas, pero, ya se lo dije, porque eran buenas esculturas. Nunca les tuvo ni un poco de miedo. Los exorcismos no le interesaban. Porque no sentía eso que llamé Todo, o la vida, no sé, ¿tal vez la Tierra? Lo que nos rodea, lo que no es nosotros, no le parecía hostil.¹³

Vemos aquí la enorme distancia entre Braque y Picasso, que debe entenderse en términos de un rechazo de la dimensión imaginaria de la escultura africana a favor de su dimensión fetichista, en sintonía

11. Georges Ribémont-Dessaigues, “Picasso Météore”, *Documents*, 1930, n° 3, p. 142.

12. Cfr. Carl Einstein, “Pablo Picasso. Quelques...”, art. cit., p. 135; Léon Pierre-Quint, “Doute et révélation...”, art. cit., p. 135 y Carl Einstein, “Picasso”, *Documents*, 1930, n° 3, p. 156.

13. André Malraux, *La cabeza de obsidiana*, trad. G. Zaad, Buenos Aires, Sur, 1974, p. 19.

con el pensamiento de *Documents*. Para alcanzar la *visión* es necesario destruir lo real¹⁴, agotarlo¹⁵, asesinar la naturaleza y llegar a lo real como lo ya muerto. El agotamiento abre así la ya referida geometría de las formas, que tienen una génesis “psicográfica”¹⁶. Lo inorgánico se asemeja así al viejo concepto de Worringer. Frente a lo real se trata de la huida imaginaria-subjetiva. Lo inorgánico es el paso que sigue al movimiento de negación y destrucción de lo orgánico, para devenir así pura invención humana: “se acabó la convención de la columna vertebral”¹⁷. La operación alucinatoria que describe Einstein quería alejarse de la ensoñación surrealista porque el sujeto de la alucinación no es el pintor, no es el inconsciente del individuo el que allí se despliega, sino cierta lógica de posesión formal. El rechazo al fundamento *inconsciente* es explícito: “salimos de la alucinación fatalista y estable de Freud”¹⁸. Sin embargo, entre fantasmas y alucinaciones ¿cómo dilucidar su verdad? *F for fake* de Orson Welles parece hacerse de eco de las frases finales de la intervención de Jacques Prévert en el número homenaje a Picasso. En la escena un experto se acerca a una tela de Picasso y dice “Es un Picasso, pero es falso, sin embargo es igualmente él quien lo ha hecho sin duda”¹⁹. El juego de las metamorfosis constantes y las alucinaciones toca su límite: ¿es que acaso es en serio?

Materialidad

El Picasso *alucinante* nos conduce, sin embargo y en última instancia, a la zona que lo haría menos interesante. Si consideramos que, como indica Berger, Picasso se convertirá gracias al culto de su personalidad en el artista privilegiado del siglo XX, aquel que obtiene dinero dibu-

14. Carl Einstein, “Picasso”, art. cit., p. 156.

15. *Ibid.*, p. 157.

16. *Idem.*

17. Carl Einstein, “Pablo Picasso. Quelques ...”, art. cit., p. 38.

18. *Ibid.*, p. 35.

19. Jacques Prévert, “Hommage-Hommage”, *Documents*, 1930, n° 3, p. 151.

jándolo, debemos separar cuidadosamente lo que en el análisis de la revista nos lleva precipitadamente a la excepcionalidad personal de aquello que produce Picasso en términos de indisciplina, en el cruce diferencial entre hiperrealismo y alucinación. 113
114

Es necesario examinar el camino contra-alucinatorio. O habría que decir también antisurrealista: un camino *realista*. Podríamos deducir de aquí la subrepticia tensión que aleja a Einstein de Bataille y Leiris. Con todo, el camino elegido por el historiador del arte alemán era aún demasiado surrealista. El camino *realista*, que aquí intentaremos pensar desde una perspectiva materialista, es aquel que descubre en los cuadros de Picasso un nuevo aparecer de lo real. “Separado de la representación, ¿el arte no puede optar más que por una alternativa de pureza o de fuerza?”²⁰ Pureza o fuerza son caminos que evitan por los extremos la caída subjetiva. Picasso sería aquel que decide no optar y tomar ambos caminos, y por lo tanto lo que se interpreta como una evolución de estilos, sería más bien la acumulación formal de las vías de acceso no subjetivo a un real que se enriquece bajo la mano del pintor.

Si este real aparece no es gracias a una visión alucinatoria ni a un análisis científico (como podría pensarse de la descomposición de planos cubista) de lo real. Se trata más bien de tratar lo real del modo “más familiar posible”, donde “nada de lo humano –ni de lo inhumano– le es extraño”²¹. Es decir, el pintor está entre las cosas, humanas e inhumanas. No se trata de corriente inconsciente ni de visiones mágicas. No se trata por tanto de un pintor *surrealista*. Leiris considera que se trata de un mundo *humano demasiado humano*, que se identifica en última instancia con las cosas y con la naturaleza. Pero ¿no es esta profunda humanidad también la que reclama Einstein respecto de Picasso? Vemos entonces que es necesario detenernos en la caracterización de lo *humano* para comprender la distancia profunda que encontramos entre estas dos lecturas de Picasso. 107
108

En el caso de Einstein la naturaleza humana emerge oponiéndose a las fuerzas de la naturaleza. La naturaleza debe ser muerta para que la visión alucinatoria pueda abrirse paso. Esta concepción de lo alucina- 109
110

20. Henri-Charles Puech, “Picasso et la représentation”, *Documents*, 1930, n° 3, p. 122.

21. Michel Leiris, “Toiles récentes...”, art. cit., p. 62.

torio como lo profundamente humano reaparece en muchos de los artículos ya citados. La alucinación, acorde con la época, implica el acceso al inconsciente como revés oculto de la superficie consciente y cotidiana. Sin embargo, desde el punto de vista de Leiris esa profunda interioridad no es sino el propio cuerpo despojado²², la materia viva debajo de la superficie de la piel, los órganos también desorganizados pero aquí por una fuerza que surge de su íntimo lazo vital con la naturaleza. El organismo desollado se desorganiza en imágenes que pierden el prejuicio de la columna vertebral, como quería Einstein, pero no para afirmar un más allá de la organización natural, sino por el contrario, para mostrar la potencia que subyace y excede semejante organización. En el caso de Picasso, la idea misma de un “enemigo del mundo” resulta extraña: “para él se trata mucho menos, creo, de rehacer la realidad con el único objetivo de *rehacerla*, que aquel incomparablemente más importante de expresar todas sus posibilidades, todas las ramificaciones imaginables, con el fin de apretarla cada vez más, de realmente tocarla”²³. Expresar sus posibilidades implica abrazar el vector inorgánico pero para sembrar potencias expresivas que están en lo real y que sin embargo deben ser empujadas para salir a la visibilidad. Es necesario, para utilizar un lenguaje bergsonianamente probablemente conocido por los autores, *actualizar* las potencias *virtuales* de lo real. “En lugar de ser un vínculo difuso, un lejano panorama de fenómenos, lo real es así esclarecido en todos sus poros, lo penetramos, deviene entonces por primera vez realmente una REALIDAD”²⁴. Es así que Leiris mantiene el término *organismo* para pensar las figuras picassianas contra la idea del *fantasma*. “Su ordenamiento de lo bello tiene poco que ver con las relaciones a partir de las cuales se agrupan nuestros órganos, no son ni fantasmas ni monstruos”²⁵. Ese organismo no afirma la organización estructural biológica, sino su carácter *viviente*²⁶, aquello que nos da “el peso exacto

22. Michel Leiris, “L’homme et son intérieur”, *Documents*, 1930, n° 5, pp. 261-266.

23. Michel Leiris, “Toiles récentes...”, art. cit., p. 64.

24. *Idem*.

25. *Ibid.*, p. 70.

26. En este sentido resulta interesante la noción de *objeto vivo*, concepto rector de la muestra que llevó adelante Christopher Green en el Museu Picasso de Barcelona en 2009.

de las cosas, la escala de su valor, su materialidad”. La materialidad es justamente el acceso a lo real como vivo, donde el índice vital radica en la potencia de la materia. Así los objetos pueden ser *vivos* y desde ese punto de vista *humanos*. La humanidad no radica en la organización formal sino por el contrario en la fuerza del peso material. Son *semejantes*, criaturas “como nosotros”, incluso más evidentes. En este punto comprendemos que la noción de humanidad ha sido tergiversada profundamente.

Bataille se ocupa de llevar al extremo esta tergiversación en “Sol podrido”, el artículo que publica en el número homenaje a Picasso. El artículo comienza con una oblicua referencia a Hegel. Recordemos que en la introducción a las *Lecciones sobre la estética*, a propósito de la necesidad de explicar la superioridad de lo bello artístico frente a lo bello natural, Hegel afirmaba que “según el *contenido* el sol, p. ej., aparece ciertamente como un momento *absolutamente necesario*, mientras que una ocurrencia desatinada se desvanece como *contingente* y efímera; pero tomada para sí, una existencia natural tal como el sol es indiferente, no en sí libre y autoconsciente”²⁷. Bataille nos dice que el sol es lo más elevado y a la vez lo más abstracto. Ahora bien, lo abstracto del sol no radica en su falta de determinación, su falta de mediación ideal, sino por el contrario, se trata de un problema físico: no se lo puede mirar fijamente. Esta imposibilidad material remite a la elevación espiritual: el sol como análogo de la elevación espiritual, aquello que hace ver, pero que no puede ser visto. Sin embargo el sol puede ser también visto hasta arruinar los ojos, atravesados por cierta locura, volver con “los ojos enrojecidos” como dice Deleuze, por la fuerza de una visión engeguedora. Bataille la caracteriza como una “eyaculación mental” que se opone a lo perfectamente bello del sol que no se mira de frente. Esa *eyaculación mental* implica una particular asociación entre la idea y el cuerpo. La mente que eyacula es aquella que se materializa en el goce, o también aquella que produce espuma en el arrebató epiléptico. El humor corporal invade así toda dimensión ideal, y el sol hegeliano se hunde en una mirada humana, pero como corporalidad expuesta. Estas

27. George W. F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, trad. A. Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2007, p. 8.

dos formas de acercarse al sol son equiparables a los modos de la representación pictórica. Picasso encarnaría esa pintura moderna que mira el sol de frente hasta quemarse los ojos.

104
105
106

El surrealismo es un humanismo

La figura humana fue para Hegel el momento verdadero de la imagen. En su perfecta adecuación, la figura humana en el arte clásico lograba la mejor representación sensible de lo divino. Claramente lo humano se cifra en esta relación sellada bajo la forma de la imagen y la semejanza. Si esta imagen se revelaba insuficiente, era porque justamente la semejanza no radicaba en la imagen, sino en lo no-imaginario propiamente divino. Es en el espíritu que se revela la divinidad humana, mientras que la imagen no es más que el semblante que deberá expresar un interior sin imagen. La dialéctica entre el interior y el exterior, entre el fondo inimaginable y la imagen falsificante había encontrado su avatar secular en la recepción que tanto en el arte como en las ciencias humanas tuvo el psicoanálisis freudiano. El surrealismo bretoniano se hizo particular eco al añorar la venida de los “filósofos durmientes”²⁸ y considerar el estado de vigilia como una interferencia. Necesariamente, los ojos bien cerrados del sueño abren una corriente interior que desentendida ya de su atadura *racional* se permite volver a un adentro fundamental.

Si observamos el tipo de pieza que constituye *Documents* en el partido de la vanguardia, es claro que se trata de un arma que apunta furiosamente contra el surrealismo. Esta rivalidad, que podría explicarse biográficamente como parte de la novela de enredos protagonizada en esos años por Breton, excede los personalismos para encontrar su campo de batalla propio en la idea misma de *realidad*. Contra el surrealismo, la noción de *documento* se recuesta sobre un realismo excesivo, que arruina para lo imaginario no sólo la deriva ensoñada, fantasmática o inconsciente, sino también la tradicional deriva “figurativa”, que hacía brotar la imagen de la raíz de la semejanza formal. Contra la *surrealidad*

28. André Breton, *Manifeste du surréalisme*, en *Œuvres complètes*, vol. 1, Marguerite Bonnet (ed.), París, Gallimard, 1988.

onírica *Documents* apelará a un realismo ante el que es necesario sostener la mirada y no cerrar los ojos, allí donde la *figura humana* se encuentra con su interior visceral antes que inconsciente, y donde su exégesis requiere, nietzscheanamente, comparar toda irrupción del *yo* en los cuerpos con la aparición de una mosca²⁹. La *figura* se revela menos como el índice de una esencia o una naturaleza humana que como el monstruo informe que encontramos si miramos fijamente las imágenes. Sin *teleología* alguna de la forma, lo *informe* será la única *figura* posible de lo real. Si bien alejada de la filiación batailleana, encontramos en el concepto de *figura* tal como es elaborado por Deleuze en *Francis Bacon. Lógica de la sensación* los elementos para comprender la función que Picasso cumplirá en *Documents*. Allí leemos:

La figura no es solamente el cuerpo aislado, sino el cuerpo deformado que se escapa. [...] Del mismo modo que el esfuerzo del cuerpo es sobre sí mismo, la deformación es estática. Todo el cuerpo está recorrido por un movimiento intenso. Movimiento deformadamente deforme, que deposita a cada instante la imagen real sobre el cuerpo para constituir la Figura.³⁰

Si lo informe es el movimiento de lo *real*, entonces, la realidad desgajada de lo figurativo se encuentra en los espasmos que, antes que Bacon, Picasso aplicó sobre sus figuras. Nada más apropiado que el concepto de *atletismo* deleuziano, aquel que permite pensar el estiramiento y el espasmo. Un movimiento que ya no es el de la descomposición cubista del movimiento, que tendría su obra modelo en el *Desnudo bajando la escalera n° 2* de Duchamp. Sino un movimiento que iría de adentro hacia afuera, un movimiento cuya realidad se asienta en el interior corporal, pero donde ese interior se revela como visceral, no espiritual. Esta exposición absoluta de los cuerpos sin interioridad inmaterial es la que parece guiar la selección de cabezas que acompaña el texto de Leiris “Telas recientes de Picasso”. Figuras que solo dejan señalados los agujeros

29. Cfr. Georges Bataille, “Figure humaine”, *Documents*, 1929, n° 4, pp. 194-200.

30. Gilles Deleuze, Francis Bacon. *Lógica de la sensación*, trad. I. Herrera, Madrid, Arena, 2005, p. 28.

del rostro (ojos, dientes, orejas) pero para hacer ver como en el doblez de una tela un afuera que lo atraviesa y una interioridad absolutamente desplegada. Es junto con esas cabezas que podemos comprender el movimiento de los cuerpos contorsionados, la desorganización de un movimiento que no sincretiza lo diacrónico, sino que expresa lo intensivo. Las cabezas que encontramos en las telas publicadas en el número homenaje necesariamente parecen estar allí para dialogar con el texto de Bataille que los lectores de *Documents* habían leído en el número anterior: “Los desvíos de la naturaleza”. Las cabezas de los gemelos, construyendo un rostro doble donde, como indica Didi-Huberman, la semejanza se realiza *materialmente*³¹ —es decir sin mediación, sin recurrir al modelo implícito en la forma *normal*, aquella que generamos superponiendo los rostros unos sobre otros—, nos remite directamente a estas cabezas que Picasso pintó entre 1926 y 1927.

Abrir los ojos al monstruo como desvío íntimo y esencial de la *figura humana* es en cierto modo lo que se propondría, para los colaboradores de *Documents*, la obra de Picasso. De allí que su radical realismo sea a la vez un antihumanismo, si lo observamos a través de la lente antiidealista que la revista propone. Berger se detiene en su libro sobre Picasso en el carácter impenetrable de su mirada, como si sus ojos no fueran el agujero del rostro que revela la interioridad, sino una suerte de “diamante negro”, de un brillo oscuro que refleja sobre su fondo negro todo aquello que mira. Picasso como un ídolo, como una pieza escultórica, cerrada en su presencia absoluta. Esos ojos sin embargo no están cerrados, están bien abiertos, aunque sin revés, quemados, como indica Bataille. Ojos que han visto demasiado, para utilizar la expresión de Deleuze, y que han abandonado toda la imaginería del símbolo.

En 2005 Anne Baldassari curó una muestra en el Museo Picasso de París dedicada al vínculo Picasso-Bacon. Esa muestra fue titulada “La vida de las imágenes”³². Encontramos en el catálogo la referencia y la im-

31. Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou Le Gai Savoi visuel selon Georges Bataille*, París, Macula, 1995, p. 141 (cfr. en este volumen “Notas sobre antropomorfismo en *Documents*” p.78).

32. Anne Baldassari, Bacon. *La vie des images. Picasso*. [Catálogo de exposición], París, Flammarion, 2005

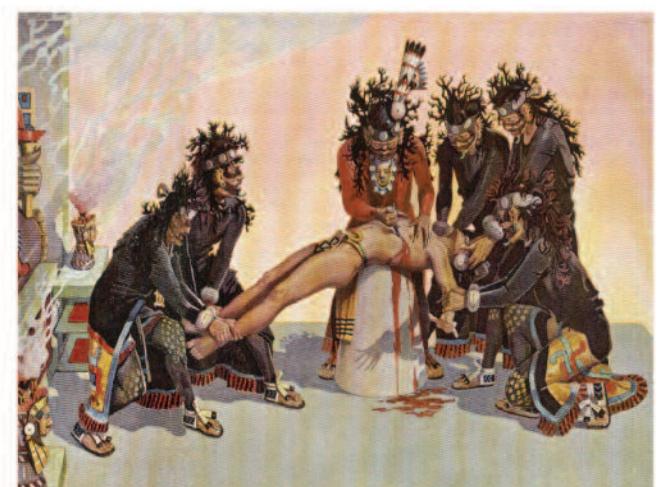
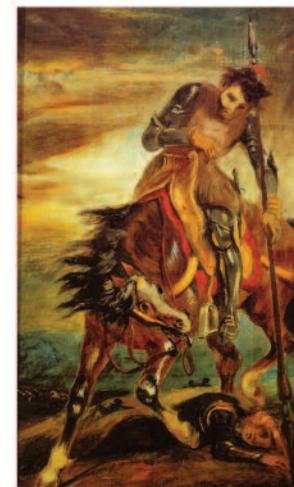
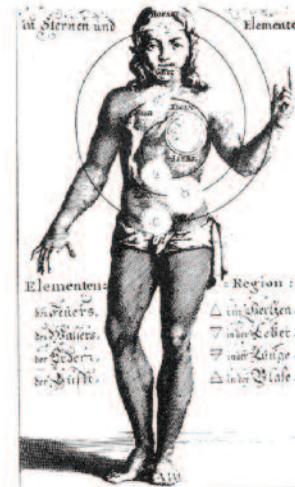
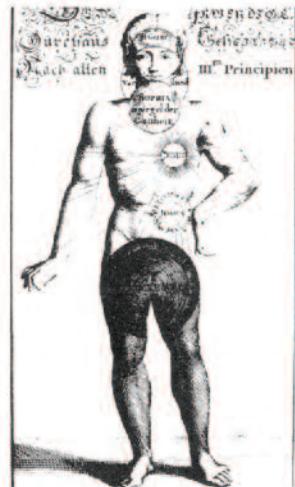
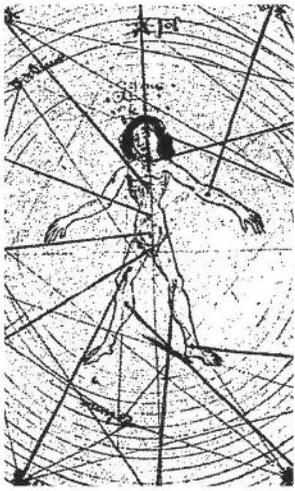
pronta que a esas obras de Picasso de fines de los años 20 y principios del 30 dieron las lecturas de *Documents*. Entre Bacon y Picasso el realismo deja de ser el de la representación para convertirse en *vida de las imágenes*, aquella que desplazará finalmente la mirada y la vida *humana*.

Animales, indios, negros y mujeres: El museo
etnográfico en *Documents*

Carmín Santos Posca



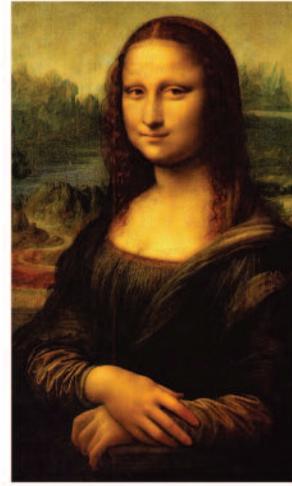
1.



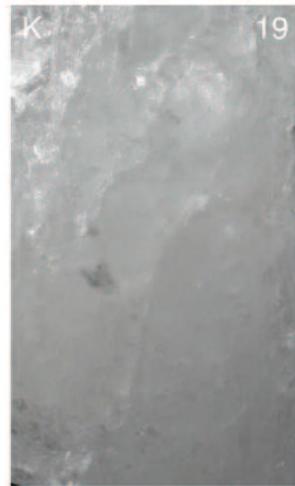
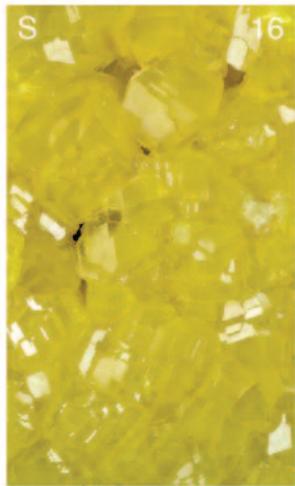
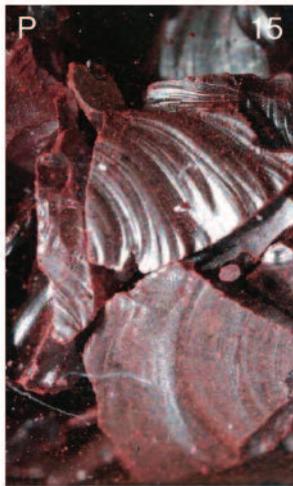
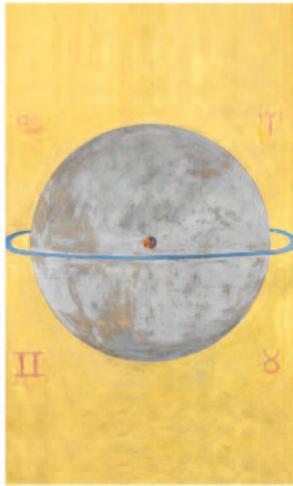
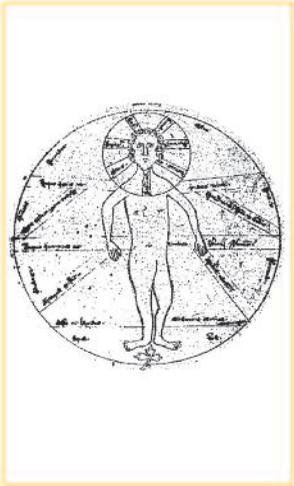
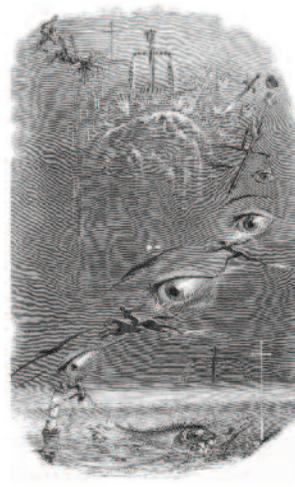
2.



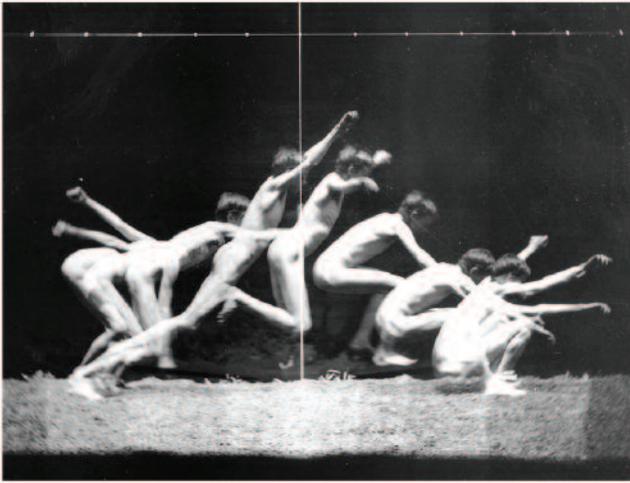
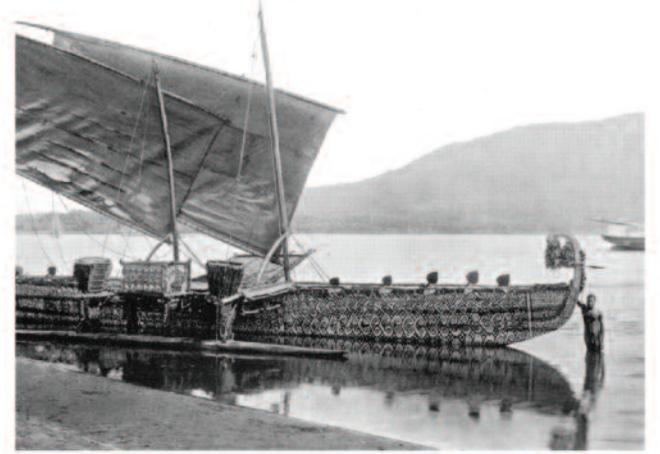
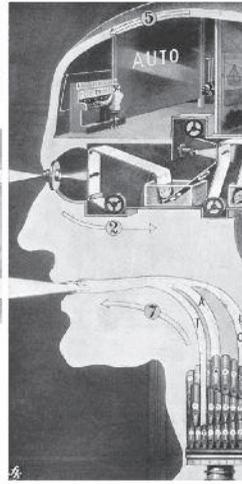
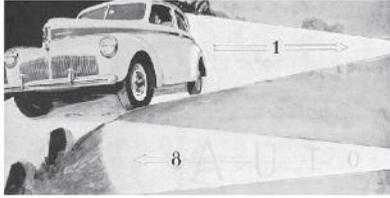
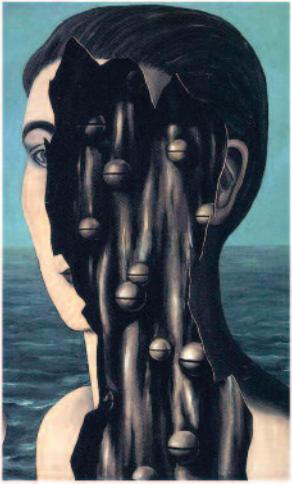
3.

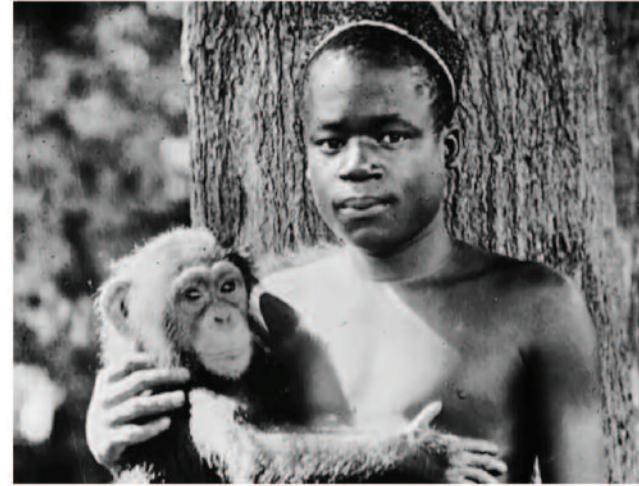
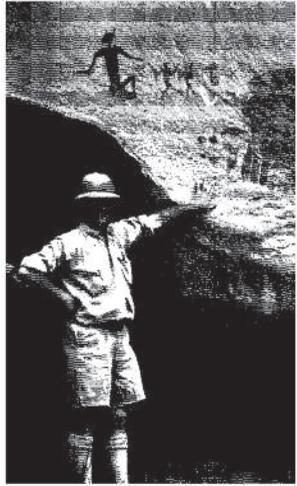
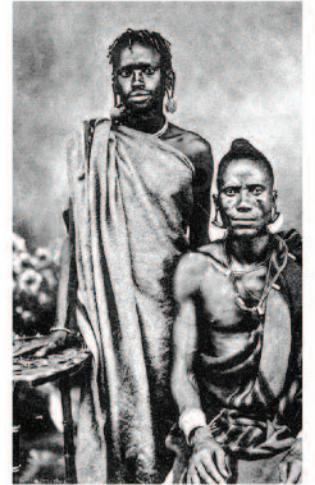
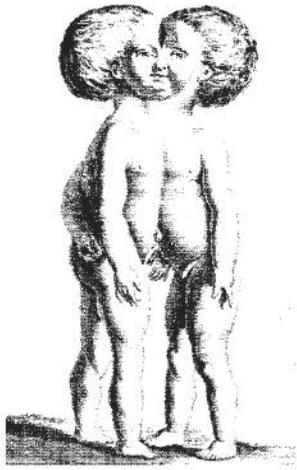


4.

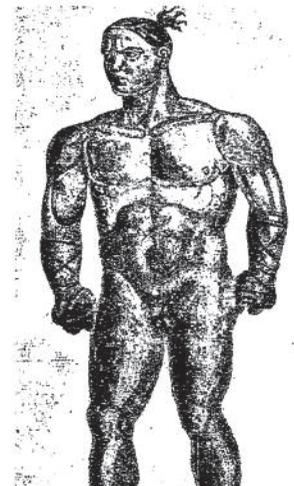
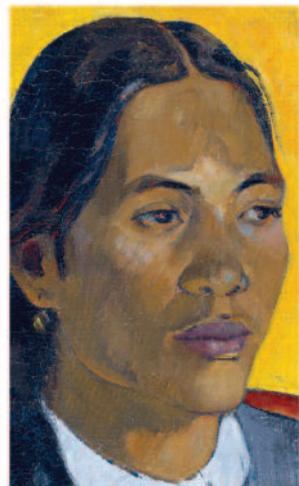


5.





LA REVUE LA PLUS MODERNE D'EUROPE. - DIRECTRICE: TITAYNA. - REDACTEUR EN CHEF: CARLO RIM. - SES COLLABORATEURS: ALEXANDRE ARNOUX - ANDRÉ BRUGLER - GOS ROMA - PIERRE BONY - MADRICE BOURDIT - FRANCIS CARCO - MARC CHADOURNE - CHARLESOL - THAÏS GENOFARE - LOUIS CHERONNET - RENÉ CLAIR - JOSEPH DELTEL - ANDRÉ DEMAISSON - JACQUES D'YSSORD - MARC ELDER - JEAN FAYARD - FLORENT FELS - JEAN GIRAUDOUX - HENRY-



GALERIES

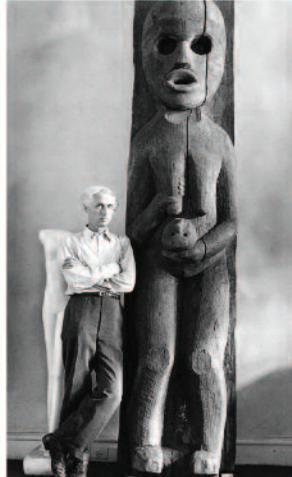
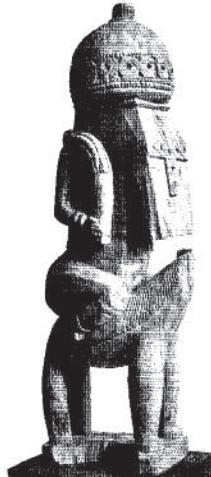
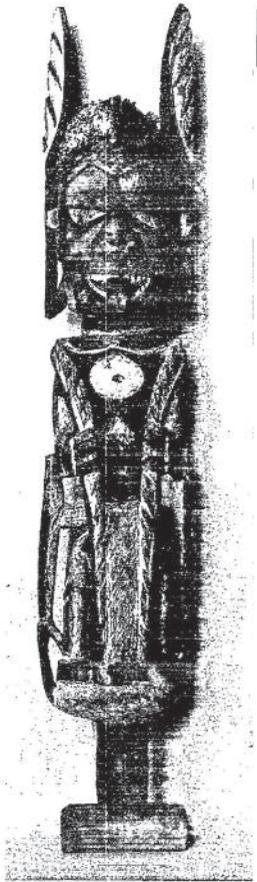
FLECHTHEIM

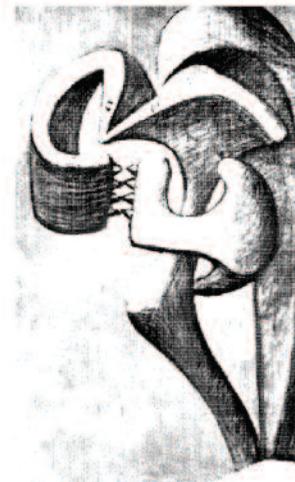
AUGUSTE RENOIR
ET
LES MAITRES CONTEMPORAINS

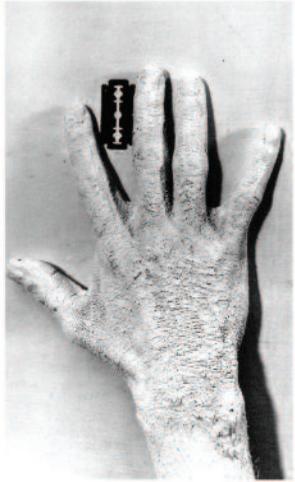
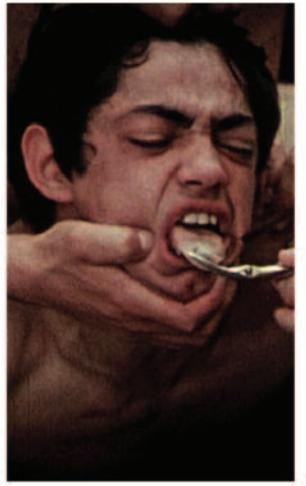
SCULPTURES
POLYNÉSIENNES

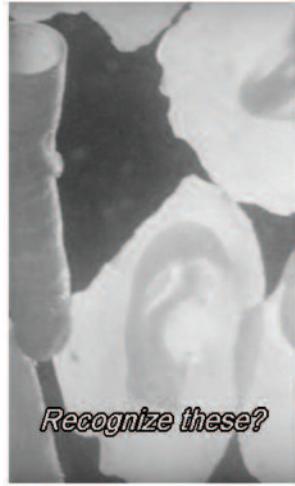
BERLIN W 10
Lützowufer 13

DUSSELDORF
Königsallee 34

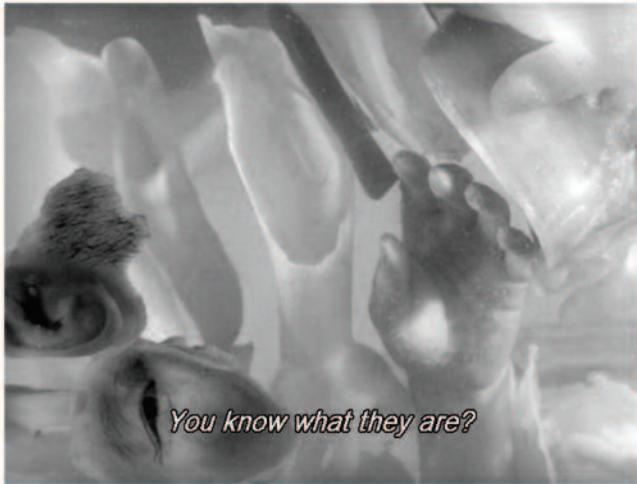
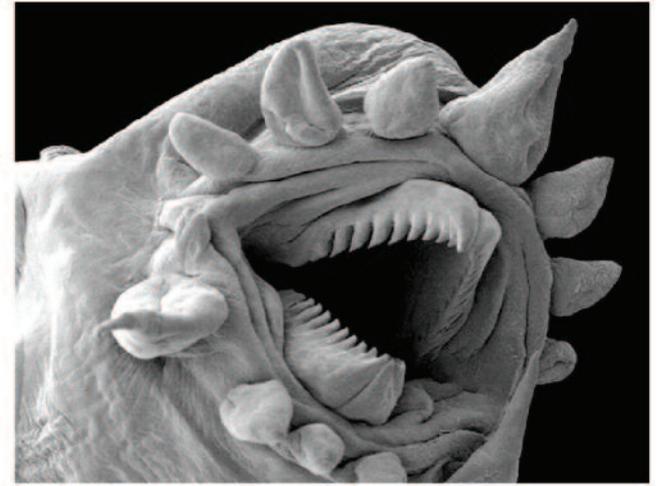








Recognize these?



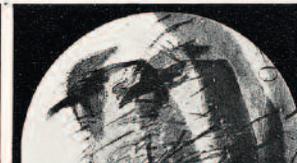
You know what they are?



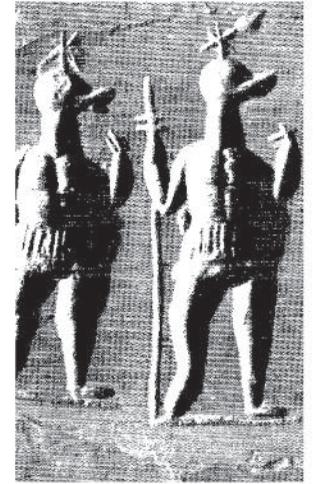
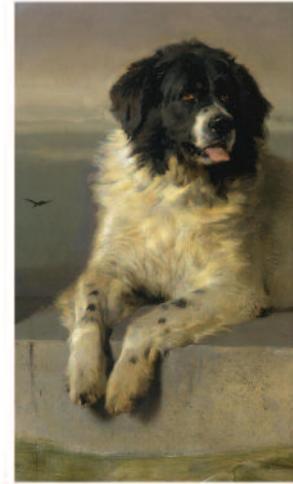
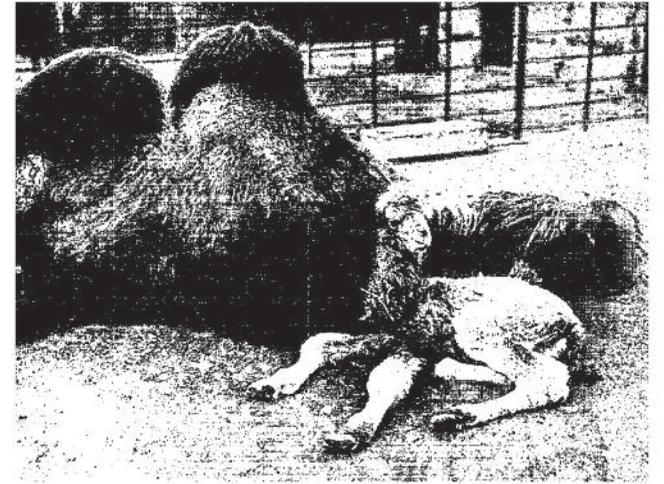
You have no idea.

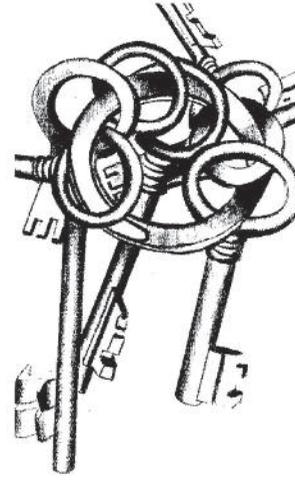
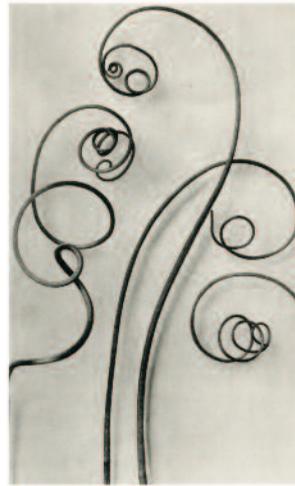
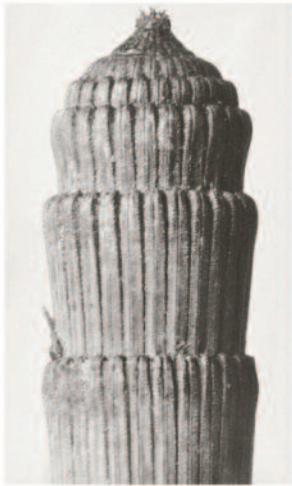
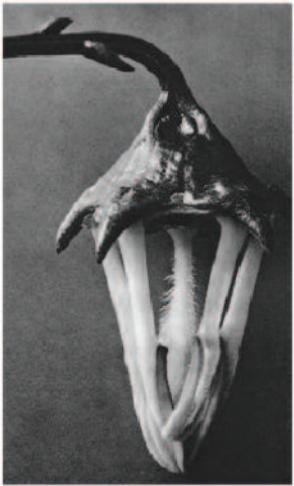
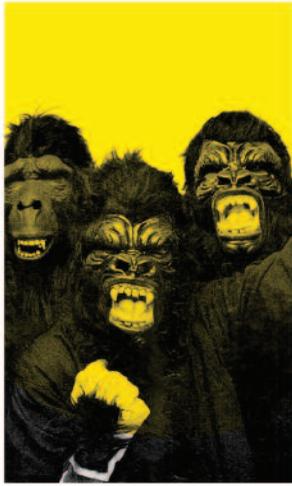


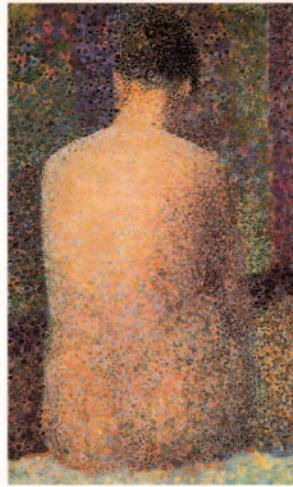
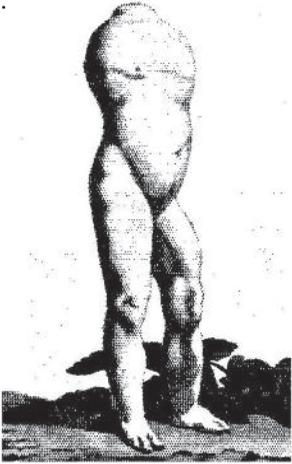
*They're replicas of body parts.
You see?*



11.







Documentos

Aforismos metódicos¹

Carl Einstein



La historia del arte es la lucha de todas las experiencias ópticas, los espacios inventados y las figuraciones.

Se puede constatar, desde hace veinte años, una disminución de la realidad mecanizada y un aumento de la invención alucinatoria y mitológica.

El cuadro es una contracción, una detención de los procesos psicológicos, una defensa contra la huida del tiempo y, de igual manera, una defensa contra la muerte. Se podría hablar de una concentración de los sueños.

Resulta característico que la modificación más drástica haya ocurrido sobre las nociones abstractas, ubicadas bajo el signo de la eternidad, mientras que se desatendía la intuición visual de la cual se exigía casi la constancia de un sirviente. Se ha identificado la visión con los objetos rígidos que son, las más de las veces, su contenido. A estos objetos, que han sido expresados por palabras invariables, se les ha vuelto a-funcionales: se construía, de esta manera, un contraste entre el pretendido tiempo funcional (repleto de procesos psicológicos) y un espacio rígido exterior al tiempo y al ámbito psicológico. Pero no se ha comprendido que este tiempo rígido, formulado por abstracciones, no es más dinámico que la noción misma de espacio.

Para transformar este espacio en una fluida función psicológica se debían eliminar, antes que nada, los objetos rígidos, receptáculos de convenciones: se debía poner en cuestión, de esta manera, la visión misma.

Se consideraba al espacio como la base rígida de nuestra existencia y como el signo mismo de la duración. En este sentido se hacía servir

2. *Documents*, 1929, n°1, pp. 32-34.

el arte a la representación de los muertos, y la imagen debía garantizar su supervivencia. Nosotros constatamos dos tipos diferentes de representación de lo muerto: 1) Una representación naturalista que no se debe explicar, tal y como suele hacerse, por la alegría de vivir sino por el miedo ante la muerte. Obsesionados por el miedo a la muerte, se intenta eternizar la existencia de los antepasados y de mantener la continuidad perpetua de la familia o de la tribu puesto que, en este sentido, la familia no es solamente la alianza de los vivos sino el conjunto de los vivos y de los espíritus de los muertos. Cuanto más se haga viviente al muerto en la imagen más uno se aparta de las formas monstruosas de los espíritus malvados, y de esta manera se les olvida. Esta sería casi una forma de desencantamiento. 2) Existe una suerte de realismo metafísico en el arte exótico y arcaico: no se desea representar al muerto mismo sino su *Kâ* o su *alma de sombra* y, de esta representación de sustancias indestructibles, proviene un arte de lo estático y de lo permanente. Se tendría, de esta manera, una forma de explicar el carácter tectónico de semejantes obras de arte.

La obra de arte religiosa es, por así decirlo, producida por lo invisible, causada por la desaparición, por la no-existencia de un ser. La obra de arte es una protección contra lo invisible que merodea y aterra en todos los lugares; una barrera al animismo difuso que amenaza con hacer pedazos al creyente. El naturalismo del hombre religioso es una defensa contra las monstruosidades de la fantasía religiosa. Se dispone, contra lo infinito y contra las rápidas analogías de la imaginación religiosa, un canon y unas formas académicas. Este academicismo es el signo de los límites psicológicos y de una temerosa estrechez de espíritu.

La obra de arte religiosa está conforme a un canon porque ella misma es mágica. Esto quiere decir que esta obra de arte debe poseer unas cualidades precisas para causar los efectos mágicos deseados, y es por ello que se la debe repetir fielmente en todos los detalles: el más mínimo cambio podría comprometer el resultado. Así se podría explicar, en parte, el carácter conservador del arte arcaico y exótico. Este dogmatismo lleva a situar este tipo de arte por fuera de los procesos históricos. Y esto desemboca en una mnemotécnica de las formas completamente mecanizada.

La proporción de estas obras de arte y su composición no son determinadas en un sentido naturalista sino en un sentido simbólico.

Esto quiere decir que un elemento, quizás sin importancia desde el punto de vista de la forma, puede devenir el centro de toda una figuración por causa de su importancia mitológica.

Estas estatuas de antepasados se pueden definir como una suerte de memoria fija: lo duradero viene dado como algo no sometido a la muerte resultando de ello una forma estática. Se fabrican imágenes idolatradas de muertos divinizados y aquellas de un mundo perfecto. En este sentido se puede hablar de un naturalismo religioso en el cual el muerto, justamente gracias a su posición trascendental y gracias al hecho de su muerte, es más fuerte que el viviente mismo.

Naturalismo religioso: se reconoce el mundo como una creación divina, se confirma esta noción por una creencia optimista. Con un escepticismo progresivo no se disocian solamente las creencias y las nociones abstractas, sino también la visión y la herencia visual. El mundo y los objetos no son más los prototipos divinos y eternos, ya sean imitados por resignación religiosa, ya sean imitados con la esperanza de crear fuerzas mediante la ayuda de objetos.

Pero en estos momentos en los que se comienza a dudar de nociones abstractas, se cree aún, de una manera ingenua, en la visión o en el espacio como supuestos constantes. Más tarde se toma con el mismo escepticismo, señal de una ínfima libertad humana, al espacio pretendidamente constante y uniforme. Se descubre un pluralismo de espacios específicos. No se procede más por un desvío a través de los objetos, y se le intenta una figuración directa. Se observa así al motivo como una interrupción del proceso visual directo (el motivo es ahora un impedimento), y se crean figuras alucinatorias que corresponden a un proceso autista. Se observa el mundo convencional como un conjunto de signos agotados. Y siguiendo el ejemplo del matemático y del físico, quienes construyen sus espacios específicos, se pretende crear una serie de figuraciones adecuadas a la materia para ofrecer así unas *soluciones elegantes* en el orden psicológico. Se constata la escisión completa entre el objeto y el conjunto de los signos mecanizados y convencionales que, en razón de su fácil comprensión y de su utilización múltiple, son apreciados biológicamente. El objeto es un conjunto de experiencias mixtas, y es por ello que por él se pueden desencadenar un gran número de reacciones diversas.

Sin embargo, la figuración es un signo pictórico específico creado por un proceso puramente óptico y completamente alejado de las ex-

perencias mixtas. La figuración también está especializada desde el punto de vista del órgano visual, jugando así un rol autónomo en los procesos psicológicos.

La representación realista del Renacimiento corresponde, más o menos, a una literatura utópica. Una teleología optimista se muestra en estos cuadros: una heroización correspondiente a la mitología antigua substituye allí al más allá.

En la época del Renacimiento el macrocosmos concordaba con el microcosmos. Había una suerte de naturalismo del canon y del arquetipo, en lo cual se creía porque los procesos psicológicos parecían adecuados a los procesos de la naturaleza.

Hoy en día es que se declara una desproporción entre los procesos psicológicos y los procesos de la naturaleza: estos últimos ya no dan más indicaciones con respecto al orden psicológico y a las experiencias autónomas. Constatamos una especialización violenta de las leyes y, de esta manera, una limitación de su potencia. Por causa de esta especialización de la física y del pensamiento científico la naturaleza ha devenido, por así decirlo, una convención científica y limitada, y la visión se ha vuelto más autónoma, más autista y más humana.

Cada ley psicológica es puramente cualitativa y sus consecuencias pueden ser contradictorias: con ello se quiere decir que el proceso psicológico mismo puede acarrear reacciones contradictorias.

La psicología teleológica del Renacimiento interpretó las facultades psicológicas en un único sentido: se fabricó una psicología estática a partir de un contenido objetivo, y no a partir de procesos psicológicos. Se trata de una época que ignora el drama.

El Renacimiento definía la naturaleza como una obra de arte, conforme a leyes físicas y al mismo tiempo perfectamente conforme a la razón humana (interpretación pagana del catolicismo). Se creía así que la obra de arte, estando en el mismo orden que la obra natural, poseía una verdad en sí; que se la podía fabricar, por así decirlo, siguiendo unas reglas matemáticas como lo son las reglas de la proporción y de la perspectiva. Se constata la renovación de un fetichismo científico, pretendiendo encerrar una realidad, pretendiendo establecer la identidad del hombre con una realidad exterior.

Sin embargo nosotros, nosotros distinguimos netamente las analogías libres y la sucesión de formas biológicas. La imagen formada de acuerdo a estas últimas es solamente la señal de nuestra esclavitud. La noción de la naturaleza ha devenido la suma de construcciones tan especiales que ella casi que ha cesado de tener una importancia humana. Está tan impregnada de cálculos y de construcciones que no es más que una alucinación intelectual que ya no encierra más la realidad inmediata: un mundo de signos racionales más o menos arbitrarios.

Es a tales complejos artificiales que se oponen las figuraciones autistas y libres. Aun cuando las concepciones científicas sean el resultado de postulados arbitrarios, se les quiere dar un valor general con ayuda de una lógica uniforme; pero el artista es menos pretencioso que el hombre científico y no está, como este último, hechizado por las unidades. Si los sabios desean recuperar algún tipo de crédito deben salir de este fetichismo de las unidades y limitar el valor de sus leyes. En este sentido un primer golpe ha sido dado con la eliminación de la noción de infinito, herencia religiosa.

Es justamente la significación concreta de cada obra de arte, su lado arbitrario y alucinatorio, lo que nos salva del mecanismo de una realidad convencional y del fraude de una continuidad monótona.

Traducción: Andrés Padilla Ramírez

La música cubana¹

Alejo Carpentier



No olvidaré nunca esa humilde aldea cerca de La Habana que en ocasiones es llamada “Las fritas” y, más a menudo, “La playa”. Allí me condujo, la noche misma de mi llegada, Alejo Carpentier a quien veía por primera vez. El ron blanco resplandecía en los pequeños vasos puestos sobre los mostradores de madera blanca que se levantaban al aire libre.

Dos orquestas inauditas combatían con gran alboroto. Los instrumentos extraños se entrechocaban y, sobre todo esto, cruzaba el inmenso lamento de las trompetas de pistones y del mar.

No olvidaré jamás a esos músicos negros que debía volver a ver: estibadores de día, en el puerto, y en la noche bailarines magníficos y obscenos.

No olvidaré tampoco las bellas negras, ni el cielo precioso, ni el olor de las tinieblas. Y mucho menos olvidaré el fraternal lamento de estos cantos nuevos, con acento nuevo que, por ser más humanos que cualquier otro, hablaban una lengua que me era familiar. Tan familiar que por haberlos escuchado durante largos meses todavía me obsesionan y conmueven.

Yo guardo por Alejo Carpentier el más vivo agradecimiento por un regalo de tal magnitud y por una acogida tan fastuosa.

Robert Desnos.

La música cubana –tal como existe hoy en día, con sus formas definidas, sus instrumentos especiales, sus amalgamas de ritmos– es de reciente formación. A mediados del siglo XIX se encontraba aún reducida a sus elementos primitivos. En esa época la sociedad habanera adoraba la *Danza* ligera, de apariencia un poco chopiniana, extraída de viejas contradanzas normandas que fueron importadas por los colonos franceses de la provincia de Santiago. En los campos el campesino blanco, acompañándose de una guitarra, cantaba la *Guajira* y el *Punto*,

1. *Documents*, 1929, n° 6, pp. 324-327.

o bailaba el *Zapateado*, de origen perfectamente español. El negro, aún reducido a la esclavitud, no había tomado ninguna iniciativa musical. De vez en cuando, el amo le permitía golpear sobre sus tambores, adornados de dibujos hechos con tiza amarilla, haciéndole cantar algunos himnos “de por allá” para demostrar que se portaba bien. Una vez al año, el día de los Reyes, los negros tenían el permiso de invadir La Habana con su gran carnaval. Enmascarados, prietos, disfrazados como diablos, sultanes o brujos, los negros saltaban a las calles con el ruido de las orquestas de cascabeles, chachas, calabazas y tambores; se imitaba el “juego de la serpiente”:

... *Ma'écita, ma'écita,*
la serpiente me quiere comer;
 ... *No es cierto, mi negra,*
no es cierto,
la serpiente ya está muerta,
calaba-son-son-son.

Pero cincuenta años más tarde la situación había cambiado. Al comienzo del siglo XX los negros del campo cultivaban la caña de azúcar en sus propias parcelas de tierra; y aquellos que vivían en las ciudades se habían hecho vendedores de diarios, de frutas y de helados, o bien jugadores de *base-ball* y músicos ambulantes. Ellos se ocupaban de política. Sus antiguas asociaciones funerarias, destinadas a protegerlos de la fosa común, habían devenido asociaciones de protección mutua (los *ñáñigos*)... Aunque separados de los blancos, ellos les hacían sentir sus fuerzas y sus personalidades. Gracias a ellos los elementos de la música cubana se mezclaron rápidamente, creando estilos completamente inesperados.

La *Danza* aristocrática había devenido el *Danzón* bullicioso, violentamente ritmado, que los músicos “de color” tocaban ahora con fuertes timbales, convirtiendo al contrabajo en percusión, e imponiendo verdaderas acrobacias a la trompeta de pistones. La *rumba* negra y la *clave*, que se tocaba con acompañamiento de palos hechos de palo fierro, se transformaban al contacto de lentas y lánguidas melodías ítalo-españolas. Los instrumentos más diversos se veían reunidos

en las mismas orquestas. Incapaces de suprimir los ritmos, los *tocadores* (intérpretes) negros preferían mantenerlos, paralelamente, todos juntos.

Fue así que nació el *Son* contemporáneo, quizás la forma musical más extraordinaria que haya producido el folklor de América Latina. El *Son*, tal como lo toca actualmente el negro de Cuba, es un “aire para cantar y bailar”, que consta de tres partes de las cuales el final es de una amplitud casi sinfónica. Los instrumentos empleados, de los cuales su número puede variar entre seis y doce, son sobretodo instrumentos de percusión. El conjunto se compone de una guitarra más un *tres*, o guitarra de tres cuerdas.; una *marímbula*, o caja de resonancia dotada de pequeñas teclas de metal que vibran sobre una barra metálica; una *botija*, suerte de vasija de barro cocido del que se obtiene, soplando en su boca, un sonido parecido a los *pizzicatti* del contrabajo; un *bongo*, tambor grave que se toca sobre la cara y los bordes, y que da sonoros *glissandi* si es frotado con la palma de la mano; un *güiro*, calabaza estriada que se raspa con una varilla; las *maracas*—agudas y graves— calabazas redondas y repletas de granos (o de 180 piedras levantadas en una noche de luna, siguiendo la tradición); los *timbales*, pequeños tambores que se sostienen entre las piernas y se tocan con dos dedos; la *quijada*, mandíbula de buey, llena de grava, en la que los dientes producen poderosos *vibrattos*; el *diente de arado*, punta de arado primitiva en metal, que produce toda una escala, y sobre la cual se golpea con una clavija de hierro; las *claves*, o bastones sonoros, que se escuchan a muchos kilómetros de distancia...

El *Son* es enteramente construido sobre esta formidable máquina de percusión. La expresión puramente melódica ha sido confiada a la voz de los músicos, y a algunos *solos* de trompeta de pistones o de trompeta china (las orquestas negras de Cuba ignoran el saxofón). De la misma manera las guitarras, que pueden ser dobladas, son concebidas como batería.

El *Son* comienza, por lo general, con un corto solo de guitarra que señala un ritmo inalterable y típico que desciende sobre los bajos. Un golpe de *bongo* prepara la entrada sucesiva de diversas percusiones donde los tiempos desiguales se ponen en compás. Las *maracas* producen sus traqueteos. Las *claves* se sitúan en el extremo agudo. Los *timbales* arrancan en redobles rápidos e irregulares.... Cuando toda la

percusión está en su sitio, la trompeta de pistones o la trompeta china exponen una lenta melodía –casi un *recitativo*, el cual es repetido inmediatamente por la mejor voz de la orquesta:

*Señores, Señores:
Los familiares del difunto me han confiado
Para que despida el duelo
Del que en vida fue
Papa Montero.*

El movimiento se incrementa, y luego de una corta transición confiada a la batería sola, los otros músicos toman el estribillo central:

*A llorar a Papa Montero,
Zumba;
Canalla, Rumbero.*

Sobre este refrán los versos se improvisan durante un buen rato. El centro lanza preguntas a las que responde el solista. Esto da lugar a variaciones que la batería seguirá sin tregua. Al final, en un movimiento atiborrado, los instrumentos y las voces regresan con plena fuerza en una suerte de *Allegro* con vocalistas –*allegro* halado generalmente por una invocación o himno religioso–, del que las palabras negras, en staccato, acentúan aún más la trepidación de la orquesta:

*Efimere bongó
Yamba-ó
Efimere bongó
Yamba-ó²*

Un *Son* verdadero, dotado de todas sus partes, variaciones y repeticiones, llega a durar unos cuarenta minutos, en un incremento continuo del movimiento. Ninguna música en el mundo podría dar una mayor

2. Fórmula también mencionada por Alejo Carpentier en el capítulo “¡Ireme!” en la que fue su primera novela: *¡Écue-Yamba-Ó!*, Madrid, Akal, 2010, p. 322 (N. de T.).

sensación de alegría, tensión de fuerzas, que esta prodigiosa máquina sonora que los negros inventaron bajo el cielo sofocante de Las Antillas.

El *Son*, expresión lírica por excelencia, ha devenido, desde hace algunos años, la traducción poética de todas las alegrías e inquietudes del negro cubano. Cuando su caña de azúcar se vendía mal, cuando una mujer lo engañaba, cuando expresaba sus entusiasmos políticos, el negro creaba un nuevo *Son*. Toda una mitología antillana ha sido creada para seguir los acentos de su percusión. Es la historia de Mayeya *quien prestaba falsos juramentos delante de los pequeños santos vestidos de papel*; es Candita la Loca, *quien vestía a su hombre y quien fue muerta por Lucumí*; es la alabanza de las mujeres de Palma Soriano, *que bailan a la 'madrugá'*. Está también la *marcha fúnebre de Goyito*, el panegírico del candidato a las próximas elecciones quien regaló a la orquesta una guitarra completamente nueva; la glorificación de la mulata *fogosa en amores*...

Pero hasta acá todo esto no es más que música profana. Y para el negro esto pasa a un segundo plano. El tiene necesidad de esoterismo, de hechizos, de misterios... Y cuando los negros están entre sí, lejos de los blancos, los tambores saben producir ritmos cargados de un sentido mucho más profundo. 201

Algunos tambores, cubiertos de signos mágicos, no servían más que para percusiones secretas: *toques* —series de ritmos, con sus variaciones particulares, destinados a acompañar las ceremonias o las danzas de brujería. Algunos de estos *toques* tenían la misión de producir una violenta excitación nerviosa sobre quienes los escuchaban. Los *toques* combinaban tiempos asimétricos, desplazaban los acentos, pasaban bruscamente del *pianissimo* a la más grande violencia, creaban extrañas intermitencias rítmicas para romperlas al momento; *toques* de una inestabilidad exasperante... Nada más misterioso que esta acción inquietante de la percusión. Luego de una hora de *toques* producidos en una alcoba cercada por tres negros silenciosos, que fijaban ferozmente las pieles de chivo de sus tambores, el paciente termina por rodar por tierra, desequilibrado, cubierto de sudor, creciendo en gritos. Durante una media hora sus palabras tendrán, pues, significaciones proféticas.

En toda ocasión los negros hacen intervenir la música en sus vidas. Tienen orquestas especiales —las *charangas* de cuatro o cinco instrumen-

tos— para tocar aires de adhesión durante los encuentros políticos; tienen los tambores graves y pesados para “llorar los difuntos”; también cantan himnos a San Lázaro quien es el encargado de curar enfermedades...

Gracias a las danzas y serenatas de los campesinos creoles, Cuba poseía ya, hace un siglo, un folklore musical extremadamente propio. Actualmente, luego de la transformación sufrida por estos elementos sonoros, bajo la influencia del genio rítmico que el negro porta consigo, sobre el suelo de la gran Antilla se elevan los cantos que se cuentan entre los más bellos del mundo.

Traducción: Andrés Padilla Ramírez

El hombre y su interior¹

Michel Leiris



En un libro popular publicado el siglo pasado (Emile Colombey, *Les originaux de la dernière heure*, París, 1862, Colección Hetzel, E. Dentu editores, p. 105), leí la siguiente anécdota:

“EXCESO DE PULCRITUD”

“Una mujer, al ver en la tabla de un carnicero un carnero despanzurrado que se había destripado, experimentó un disgusto tan profundo que casi le da un síncope. Al preguntarle acerca de la crisis que tuvo, dijo:

– ¿Acaso tenemos nosotros también tantas groserías [*vilenies*] en el cuerpo?

La respuesta que le dimos la decidió a dejarse morir de hambre”

Si la visión de vísceras animales o humanas es casi siempre desagradable, no necesariamente sucede lo mismo en lo que concierne a su representación figurada, y estaríamos equivocados si intentáramos enfocar las páginas anatómicas que ornamentan los viejos tratados de medicina desde un punto de vista estrictamente médico, sin preocuparnos demasiado por la extraordinaria belleza de la cual son las huellas, belleza ligada no a la mayor o menor pureza de las formas, sino más bien al hecho de que el cuerpo humano se halla revelado en su misterio más íntimo, con sus lugares secretos y las reacciones subterráneas cuyo teatro constituye, en fin, acompañado de todo aquello que le confiere un valor mágico de universo en miniatura.

De todas las representaciones plásticas, la del cuerpo humano es de seguro la más directamente conmovedora. No hablo del desnudo con-

1. *Documents*, 1930, n° 5, pp. 261-266.

vencional de la pintura oficial –propio y lavado y, de alguna manera, deshumanizado, sin nada en él que evoque siquiera la sombra de esa alteración que engendra en la realidad la visión de un cuerpo–, ni tampoco de esos desnudos con intención naturalista, donde solo es estudiada la estructura visible [*apparente*] de los cuerpos, excluyendo todo lo que pudiera sugerirnos algo de su significación real, el rol de *lazos sensibles* que ellos juegan entre nosotros mismos y el mundo exterior, puentes únicos hacia el medio a través de los cuales nos podemos vincular aunque sea un poco con el gigantesco y lejano universo, pasando por encima del abismo que nos separa, que nos limita en el tiempo y el espacio, de la naturaleza aparentemente ilimitada e inmortal.

195

Si tuviéramos que mantenernos solos, y reducidos al uso tan solo de nuestro cuerpo, frente a la naturaleza externa, esta posición sería grandiosa quizá –la de un dios o un héroe– pero más espantosa que cualquier otra, ya que no comprenderíamos nunca que ella es esta *otra cosa*, tan distinta de nuestro ser, tan indiferente a nosotros, extraña de una extrañeza a tal punto distante y glacial. Lo que nos da la posibilidad de conectarnos con ella es la existencia de una *naturaleza humana*, es decir, la existencia de creaturas humanas distintas a nosotros, que hacen las veces de mediadoras, gracias al hecho de que una parte de ellas participa de la naturaleza (en tanto nos son exteriores como ella) y a la vez otra parte de ellas participa de nosotros mismos (en tanto su constitución es parecida a nuestra propia constitución). Así pues, la sociedad se concibe como lazo entre la naturaleza y nosotros, y nuestras relaciones humanas devienen desde el inicio las más importantes entre las numerosas relaciones existentes entre el mundo y nosotros, de suerte que la vista de cuerpos humanos, sea que uno se sienta solidario o enemigo de ellos, es la mayoría de las veces aquello que más nos afecta, puesto que siempre son los signos vivientes de esta alianza con la que la naturaleza nos caracterizó, los sellos mágicos que consagran ese supuesto pacto.

A esta descripción simbólica de nuestra situación en el seno del mundo se vinculan los grandes mitos religiosos en los cuales se trata de un mediador –dios encarnado u hombre divinizado–, como Orfeo o Cristo, héroes que adoramos, pero que siempre terminan muriendo, víctimas de algún holocausto. El amor también puede ser relacionado, él que nos

da—fuera de todo aquello que él supone de maldad— la ilusión de conjurar las fuerzas del universo gracias a la posesión de una de sus partes, que nos permite de alguna manera encantarlos, incluso hechizarlos.

Que hablemos ahora de los films de Adolphe Menjou, donde se nos muestra la siniestra decadencia de un vividor aún bastante bello, aunque herido y fatigado, del admirable film *La mujer de cuarenta años* [*La femme de quarante ans*] donde Pauline Frederick hacía el rol, altamente perturbador, de la mujer madura, aún muy deseable, pero que ha sido reducida a “defenderse” (aquí pienso en las maravillosas fotografías de las publicidades de Elizabeth Arden, para los cuidados de belleza, que aparecen habitualmente en *Vogue* y donde se ve un rostro puro de mujer envuelto en bandas de lienzo, entregado a dos finas manos que lo masajean), y que aproximemos las imágenes que hemos observado allí a esas páginas anatómicas donde vemos, por ejemplo, figuras desolladas, o bien un hombre que sostiene ya sea una cabeza sobre el brazo, ya sea una oreja entre el pulgar y el índice, o incluso una mujer medio desollada, de pie y de frente, con una mitad de sistema nervioso, la cabeza abierta como una Minerva, la cabellera decrepita, mientras que una abundante circulación de vapores se establece entre su boca y sus pies, y que una multitud de gotas de sudor pueblan un poco por todas partes su piel desnuda, apenas distinguibles de las lágrimas que brotan de sus ojos, y comprendemos por qué tales representaciones del cuerpo humano, que nos hacen ver los mecanismos secretos —a la vez fascinantes y temibles—, aunque sea uno de los momentos más críticos de su historia, el del envejecimiento, son mucho más bellos y más eróticamente conmovedores que todas las representaciones que la pintura pretende darnos cuando se dedica a la producción de desnudos, académicos o atormentados, pero que jamás nos comunican algo de los verdaderos arcanos de la naturaleza humana.

El masoquismo, el sadismo y casi todos los vicios, en fin, no son sino medios para sentirse más humano —porque suponen relaciones más profundas y más abruptas con los cuerpos—, a la manera en que la vista, terrible para algunos, de las arrugas o las vísceras, nos hace dar un paso más en el sentido de la intensificación de nuestra conciencia humana. “No saber qué hacer con su piel”, ¡magnífica expresión popular que dice bien todo el problema y contiene ya, para quien lo comprende, más que una simple sugerencia en cuanto a la manera de

remediarlo! El primitivo que se hace tatuar sobre el cuerpo los signos que lo ponen en relación mágica con diversas partes del Universo, aquel cuya piel entera deviene un arsenal de cicatrices, ampollas, escarificaciones, quemaduras, etc... por religión (si se trata de un supuesto salvaje) o bien por vicio (si se trata de un civilizado, aficionado, como se dice, “a las sensaciones raras”), no hacen otra cosa que ceder oscuramente a una necesidad de amplificar lo que tienen en sí de más humano. Lo mismo sucede con la cosmética moderna, que tiende a conservar o a reparar lo que para nosotros es la norma corporal (aparecen aquí dos imágenes: la del deslumbrante afiche del jabón Palmolive, que representa a una gitana hablando a una dulce rubia inglesa... “Conserva esa tez de muchacha”, dice ella ofreciéndole un jabón Palmolive; – luego, la de una exaltante figura de cera, desnuda y con la cabeza rebosante de cabellos rubios, coronada por un aparato complicado de *permanent waving* que la nimba con un destello mortífero, como el de la espada de Damocles y que ilustra una idéntica amenaza: la de la edad, que ningún adorno o cuidado permitirán eludir), la cosmética moderna, digo, y todos los bártulos (por lo demás eternos) que ella comporta –coloretos, polvos, tinturas, perfumes– tienen un carácter terriblemente erótico y humano, son símbolos alucinantes de la lucha contra el envejecimiento, ya sea por borramiento puro y simple de los signos de la decrepitud, ya sea por la tendencia a reemplazar, desde la juventud, el rostro, futuro juguete de la senescencia, por una especie de máscara fija y separada del tiempo, atractiva como la más agraciada de todas las estatuas, pero intangible como un ídolo.

68

“Humanidad”, por otra parte, no tiene nada que ver con alegría, no más que con bondad; aquí estamos muy lejos de toda idea de caridad: las visiones más atroces, como los placeres más crueles, son enteramente legítimos si contribuyen al desarrollo de semejante humanidad. Los puritanos son los únicos que pueden contradecirme, ellos no ven en el cuerpo más que una materia grosera, más que un despreciable magma de vísceras, y no el teatro misterioso donde se elaboran todos los intercambios, tanto materiales como intelectuales o sensibles, entre lo interior y lo exterior: la X y la Y que se observan en el blanco de los ojos, bello dúo de espejos que a falta de garrote susceptible de hacerlos volar en mil pedazos, un diamante muy vulgar haría bien en cortar a cada uno en dos... A menos que perfile –símbolo de un amor capaz de

resolver a su manera su dualidad— un nombre muy extraño y muy lejanamente tierno, cuya caligrafía bosquejaría un grafito bizarro que representa un Orestes contemporáneo, en sombrero alto de forma y traje de buen corte, en tren de huir de las encantadoras Furias de dedos cargados de anillos, de serpientes y de látigos, que por siempre incapaz de distraerse por medios conocidos como morales, él ha hecho surgir totalmente armadas de su cabeza de Júpiter, en una apoteosis de yunques de carne magullada y de resplandores asquerosos, color de equimosis violáceos o de gotas de sangre.

Traducción: Noelia Billi

Absoluto¹

Carl Einstein



Es evidente que el hombre inventó a Dios para que su miseria fuera defendida por alguien más grande que él: Dios es la antítesis dialéctica de las imperfecciones humanas. Las entidades ideales sirven de compensación a la miseria, es por ello que las cualidades dadas a los dioses describen por contradicción los defectos y las bajezas del creador de los dioses.

Lo absoluto es la suma de las compensaciones de la miseria humana. Para crear una noción tan perfecta, el hombre tuvo que renunciar a su propio y miserable contenido. Lo absoluto es potente porque es perfectamente vacío: es gracias a esta característica que representa el colmo de la verdad. Nada puede demostrarse por el absoluto: el absoluto es justamente la verdad suprema que se mantiene indemostrable. Únicamente pueden ser demostrados los detalles, las interacciones. Pero precisamente, esta imposibilidad de probar lo absoluto lo vuelve inatacable. Es imposible sacarse de encima una mentira que, sin tener objeto, no puede ser referida a nada: la mentira, de hecho, no puede ser constatada más que a través de un objeto, fácil de alcanzar con un golpe de vista, cuando no aparece como conforme, lo que quiere decir, en casos sin importancia. La mentira, limitada por un objeto puede ser probada, pero nunca ser artificio de una construcción, porque excluye el objeto. De este modo las obras de arte son indemostrables porque están separadas, como el absoluto, del objeto.

El absoluto es el mayor gasto de fuerzas realizado por el hombre. Luego, busca recuperar las fuerzas perdidas a través de plegarias: allí donde vemos que el hombre no soporta sus propias fuerzas porque ha sido obligado a separarse de ellas para alcanzar el equilibrio. Hay que agregar que el hombre, ante todo, tiene miedo de sí mismo y de sus propias creaciones,

1. *Documents*, 1929, n° 3, pp. 169-170.

entidades imaginarias que ha disociado de sí mismo. Es por ello que hace todo lo posible para olvidar sus sueños, porque teme a su alma delirante. Creo que el hombre tiene menos temor ante el universo que ante sí mismo, ya que no conoce del mundo más que un pequeño rincón.

El absoluto ha sido la mayor proeza del hombre: es gracias a esta proeza que ha superado el estadio mítico. Pero fue al mismo tiempo su mayor derrota, porque inventó algo más grande que él. El hombre creó su propia servidumbre. Este absoluto es idéntico al vacío y a lo que no tiene objeto. Así, el hombre murió por el absoluto que es a la vez el medio de su libertad. El hombre muere, asesinado por sus fetiches, cuya existencia está situada más o menos en el absoluto.

Es como si la filosofía fuera la degeneración del estado mítico: de hecho, en la época filosófica, el absoluto se encuentra debilitado a tal punto que es necesario demostrarlo. Las cosas, cuya debilidad es tal que habiéndolas aceptado a la ligera es necesario aún demostrarlas, son llamadas hechos de ciencia o de conocimiento.

Los dioses absolutos eran al principio los ancestros de los gobernantes que se divinizaban para acrecentar la servidumbre y el temor. El absoluto neutro es, como el dinero, un medio de poder: uno y otro pueden ser cambiados por cualquier cosa, ya que no poseen cualidades precisas. El absoluto pertenece a los jefes, a los curas, a los locos, a los animales y las plantas. De un lado los poderosos y los reyes, del otro los seres sin ningún poder, totalmente separados de los objetos y libres a causa de su propia pobreza.

La potencia del absoluto se muestra en su identidad con lo incondicional. Hemos identificado lo absoluto con la esencia y con el ser mismo, y es por el absoluto que nos eternizamos. ¡Qué temor a la muerte! Debemos comenzar a ver las palabras a través de la muerte, y es así que devienen espíritus inmortales como aquéllos. Las palabras creadas por el hombre devienen sus pesadillas y los conceptos son refugio de los lógicos; es a través de los conceptos que podemos burlar la duración.

El absoluto pertenece a los tipos tectónicos-extáticos; el “hombre-serpiente” de hoy cree únicamente en su “yo” banal y llano: es así que ha encontrado la forma más maliciosa del absoluto, y una libertad que, una vez que hemos olvidado la muerte, ha dejado de ser limitada por “tabúes” y no es más que baja y maliciosa.

Crustáceos¹

Jacques Baron



Un día, Gérard de Nerval daba un paseo por el Palais-Royal, llevando con una correa un bogavante vivo. Los curiosos de amuchaban en torno a él, sorprendidos, y se partían de risa por aquel extraño tripulante. Cuando uno de sus amigos le preguntó por qué se ponía en ridículo de tal manera, Nerval respondió: “¿Qué es lo que encuentran gracioso? Otros pasean con sus perros, gatos y demás animales domésticos ruidosos y mugrientos, mientras que mi bogavante es, para mí, un animal dulce, con gracia y pulcro, y al menos conoce las maravillas del mar!”

194

Un amigo pintor dijo una vez que si un saltamontes tuviera la talla de un león, sería el animal más bello de la tierra. ¿Cómo sería una langosta gigante, un cangrejo grande como una casa y un camarón alto como un árbol! Crustáceos, animales fabulosos que maravillan a los niños que juegan en las playas, vampiros submarinos que se nutren de cadáveres y de detritus. Pesados y ligeros, irónicos y grotescos, animales hechos de silencio y de peso.

Entre todos los gestos ridículos que los hombres se imponen, se encuentra el de la pesca con camarón. Todo el mundo ha visto a ese viejo hombre barbudo y congestionado, con la cabeza cubierta con un sombrero de piqué blanco, vestido con una chaqueta de alpaca, el pantalón arremangado hasta los muslos, con una canasta de mimbre sobre el vientre, cual barco pesquero en plena faena, persiguiendo en un agujero en el agua los camarones de su cena. ¡Ay del pobre camaroncito que se deja atrapar! Desesperado, se agita, forcejea, se resbala, se mueve entre los dedos vencedores. ¡Animal flor elástica, agradecido

1. *Documents*, 1929, n° 6, p. 332.

y vivo como el mercurio, pétalo separado del gran ramo de las olas! Es también una mujer. ¿Quién no ha oído hablar de la Joven Camarón*?

Entre los crustáceos, el cangrejo llamado “dormilón”**, imagen del sueño eterno, es el más misterioso, el más falso, el más huidizo. Se disimula bajo los peñascos y sus ojos móviles acechan el paso de la presa con una maldad cruel. Marcha de costado. Tiene todos los defectos. Hay hombres que se le parecen.

La langosta y el bogavante son nobles. Se cultivan como las ostras y los tulipanes. Están presentes en todas las ceremonias de los hombres: banquetes políticos, de bodas o funerarios.

Todas estas bestias cambian de caparazón, envejecen, se endurecen, hacen el amor y mueren. No se sabe si sufren o si tienen ideas acerca de la moral y la organización de las sociedades. Según Jarry, al parecer un bogavante se enamoró de una lata de corned-beef...

Los crustáceos se hierven vivos para conservar la succulencia de su carne.

Traducción: Noelia Billi

* Môme Crevette es un personaje del vaudeville de Georges Feydeau “La dame de Chez Maxim” (1899), su papel es el de “cortesana”. [N. de T.]

** En español, se conoce como “buey de mar”. [N. de T.]

Higiene¹

Michel Leiris



El hombre que se frota la piel hasta el rojo vivo con un guante de crin, se lava los dientes con la ayuda de un producto americano, o bien toma una ducha fría después de algún ejercicio corporal, imagina que actúa así con el único fin de mantenerse en buena salud, gracias a una higiene bien entendida, beneficio admirable de este siglo de razón. “*Mens sana in corpore sano*”, se dice si le gustan las citas latinas; “quien se pesa a menudo bien se conoce. Quien bien se conoce bien se siente”, si prefiere la sabiduría más simple de las estaciones de tren. Este hombre de rostro lampiño, de cabellos bien peinados, no sospecha que no hace sino realizar un rito mágico, digno de hacerlo figurar, garrote o lanza en mano, al lado de los hombres primitivos.

Se ha creído durante un largo tiempo que muchas de las prescripciones concernientes a los tabúes no eran sino reglas de higiene disfrazadas. “Circuncídate”, “Abstente de comer habas”, “Limpia tus manos con arena”, órdenes que parecían haber sido inventadas por sabios legisladores, preocupados por mantener a su pueblo con buena salud. Ahora bien, hoy parece que se tratara de lo contrario y que nuestra higiene moderna es una suerte de tabú más o menos racionalizado.

El hombre primitivo, que aún no se lavaba, no se sentía peor. El aseo no tenía razón de ser sino en casos muy limitados, antes de realizar ciertos ritos, no siendo él mismo más que un rito de purificación, purificación en todo moral, dirigida a fuerzas exclusivamente místicas.

Lo que muestra bien el carácter ritual, en consecuencia moral, de nuestras prácticas de aseo es el desprecio que la gente aseada tiene por la gente sucia. Un hombre que no se lava es visto por la primera clase de gente como un ser realmente inferior, si no inmoral. Hay algo

1. *Documents*, 1930, n° 1, p. 44.

esencialmente religioso en el aseo y, en último análisis, el desdén que el burgués siente hacia el obrero, más que sobre la diferencia de cultura, reposa sobre la diferencia de aseo. Un *espíritu grosero*, un *lenguaje grosero*, quieren decir un *espíritu sucio*, un *lenguaje sucio*. En la escala de valores metafísicos, la materia está situada por debajo del espíritu únicamente porque es más sucia. Y esta repugnancia por el desaseo no se explica de otra manera que por la antigua noción mágica de la impureza. Los malos olores atraen los malos espíritus. Nos preservamos de ellos respirando el incienso de los templos y de las iglesias, evitando todo contacto, por otro lado, con aquellos que comen salchichón con ajo o tienen mal olor de pies.

En nuestros días, mientras que los valores religiosos se encuentran en retroceso, las religiones, para salvarse, tienden a confundirse más y más con la higiene. El Ejército de Salvación, las sociedades de temperancia, las ligas contra el libertinaje de las calles, los patronatos, organizaciones de origen religioso cuyo fin real no es sino crear una *mística de la higiene*. Así se da la voltereta: los obreros no ambicionan más que una sala de baños, los que son limpios pueden seguir creyendo que son de espíritus puros, y el mundo sigue girando. Y como no hay crímenes, errores o debilidades más que contra la sacrosanta higiene (matar un hombre ¿no es atentar de la manera más grave contra su “higiene”?), todos pronto serán morales gracias al jabón Cadum, conscientes gracias a las pastillas Pink enemigas de las palideces, potentes y fuertes porque los genios ancestrales han inventado la antisepsia, el alcohol de menta y el sumidero...

Traducción: Federico Vicum

Metáfora¹

Michel Leiris



“La *Metáfora* (del griego μεταφορά, traslado) es una figura por la cual el espíritu aplica el nombre de un objeto a otro, gracias a un carácter común que los hace cercanos y comparables” (Darmesteter). Sin embargo, no se sabe dónde comienza y dónde se detiene la metáfora. Una palabra abstracta se forma por la sublimación de una palabra concreta. Una palabra concreta, que no designa nunca el objeto sino por una de sus cualidades, no es ella misma más que una metáfora, o al menos una expresión figurada. Es más, designar un objeto por una expresión que le correspondería, no de modo figurado sino propiamente, requeriría el conocimiento de la esencia misma de dicho objeto, algo imposible habida cuenta de que sólo podemos conocer los fenómenos, no las cosas en sí.

No sólo el lenguaje sino también toda la vida intelectual descansa sobre un juego de transposiciones, de símbolos, que puede calificarse como metafórico. Por otra parte, el conocimiento procede siempre por comparación, de modo que todos los objetos conocidos están ligados unos con otros por relaciones de interdependencia. No es posible determinar, para dos objetos cualesquiera, cuál es designado por el nombre que le es propio y no por la metáfora del otro, y viceversa. El hombre es un árbol móvil, del mismo modo en que el árbol es un hombre arraigado. Tanto el cielo es una tierra sutil como la tierra un cielo espeso. Y si veo un perro correr, es igualmente la corrida la que perrea [*la course qui chienne*: es la carrera la que pare perros].

.....Este artículo mismo es metafórico.

Traducción: Noelia Billi

1. *Documents*, 1929, n° 3, p. 170.

Metamorfosis¹

Michel Leiris



Fuera de sí. Las *Metamorfosis* de Ovidio y la novela de Apuleyo, *El asno de oro* o *Las Metamorfosis*, podrán siempre contarse dentro de lo más poético que el espíritu humano ha concebido, a causa de aquello que es su propio fundamento, es decir, la metamorfosis.

Compadezco a los hombres que nunca han soñado, al menos una vez en su vida, con convertirse en alguno de los diversos objetos que los rodean: mesa, silla, animal, tronco de árbol, hoja de papel... No tienen el menor deseo de salir de su piel, y tal apacible contento, que ninguna curiosidad perturba, es un signo tangible de esta insoportable suficiencia que se revela como el principal patrimonio de la mayoría de los hombres.

Permanecer tranquilo en la propia piel, como el vino en su odre, es una actitud contraria a toda pasión, por lo tanto a todo aquello que tiene valor. Ello, sin duda, es tal que satisface a los aficionados de pantanos estancados, pero de ninguna manera a aquellos a los que consume una ambición superior.

202

Sin mencionar artificios mágicos que permitirían el cumplimiento *real* (aunque sólo fuera por un tiempo limitado) de esta metamorfosis, es seguro que nada vale de este lado de lo que puede poner a un hombre verdaderamente *fuera de sí*, ya se trate de ingredientes materiales, ya de todo aquello que, en la vida, es capaz, de una manera u otra, de crear un estridente y violento paroxismo.

Traducción: Candela Potente

1. *Documents*, 1929, n° 6, p. 332.

Ruiseñor¹

Carl Einstein



Salvo en casos excepcionales, no se trata de un pájaro. El ruiseñor es, en general, un lugar común, una holgazanería —una pereza mental—, un narcótico y una ignorancia: en efecto, con él se indica, con la ayuda de las palabras, menos un objeto que una opinión vaga; uno se sirve de palabras como de ornamentos de su propia persona. Las palabras son, en general, petrificaciones que provocan en nosotros reacciones mecánicas. Son medios de potencia sugeridos por las personas astutas o en estado de embriaguez. El ruiseñor pertenece a la categoría de las paráfrasis de lo absoluto; es el más viejo de todos los medios de seducción clásicos en los que se ha recurrido al encanto del pequeño. Nadie piensa que el ruiseñor es una fiera, un erótico de una intensidad repugnante. El ruiseñor es un accesorio eterno, la vedette del repertorio lírico, la fiesta de año nuevo de los adúlteros, el confort de los buenos enamorados: el signo de un optimismo eterno.

Se puede remplazar al ruiseñor: a) por la rosa; b) por los senos, pero nunca por las piernas, puesto que el ruiseñor está justamente allí para evitar señalar al hecho. El ruiseñor pertenece al inventario de los divertimentos burgueses, en ayuda de quienes buscan sugerir las cosas impúdicas que se parece eludir. El ruiseñor puede ser también el signo de una fatiga erótica; en todo caso él sirve para apartar los elementos desagradables, este animal pertenece como la mayor parte de las palabras a paráfrasis. El ruiseñor es una alegoría, un escondite.

El ruiseñor debe ser clasificado entre los ideales desprovistos de sentido; él es visto como un medio de esconder; un fenómeno moral. Es una utopía sin esfuerzo, barata, que cubre la miseria. El ruiseñor debe ser relegado entre las naturalezas muertas clásicas del lirismo.

1. *Documents*, 1929, n° 2, pp. 117-118.

Es por cobardía que la gente no se emplea a sí misma como alegoría: en efecto, la alegoría es una forma de asesinato puesto que suprime el objeto y le roba su sentido propio. Se utilizan los animales sin defensa, las plantas y los árboles: los débiles y frágiles aman hacer malabares con todo el Cosmos y emborracharse con las estrellas. La fachada del alma es lo impreciso, puesto que la precisión es el signo de procesos amenazantes y alucinatorios contra los cuales nos defendemos con la ayuda de una superestructura de conocimientos.

El ruisñor es un medio de evitar la reflexión y los problemas psíquicos. Es un medio de diversión, un motivo ornamental. Se le atribuye a los animales, a las plantas, etc., una perfección moral de la cual uno se engalana. La alegoría, el sustituto deben esconder el fracaso del hombre y su fealdad: es así que el alma humana está hecha de estrellas, de rosas, de crepúsculos, etcétera, es decir, se esquematiza el mundo sin defensa y uno proyecta su *sí mismo* idealizado en un perro faldero de damas aristócratas. Se llora con el ruisñor a la espera de golpes de bolsa favorables. Hablamos aquí del sentimentalismo gracioso del Americano.

El ruisñor sobrevive a los dioses porque no es más que una alegoría que no compromete a nada. Los símbolos mueren pero al degenerarse en alegorías pasan a la eternidad; se perpetúan petrificándose. Siendo así, esto que se llama el alma es para la mayoría un museo de signos privados de sentido. Estos signos son disimulados por detrás de la fachada de la actualidad.

Los poetas, estos muchachos ágiles y vivaces, estos embellecedores, cambian el ruisñor por turbinas, por *baseball*, por budismo, por taoísmo, por dinastía Tcheou, etcétera.

Hay que citar aún a los ruisñores políticos quienes, tomando café sin cafeína, practican a través de Hegel y de la contabilidad en partida doble, la política de lo absoluto, evitando graciosamente todos los peligros por medio de manifiestos. El canto reemplaza la acción.

Remarquemos de todos modos que el ruisñor canta mejor después de haber devorado al más débil.

La música del ruisñor se ajusta a un gusto clásico y asegurado; ella busca un éxito garantizado. Sus cadencias son compilaciones eclécticas: es solamente el matiz el que cambia. Él da una armonía habitual incluso a sonidos un poco atrevidos, osados, puesto que el ruisñor se

sirve incluso de la tristeza como de una pastelería. Nosotros citamos aquí algunos ruseñores coronados de gran éxito: M. Shaw, el ruseñor del socialismo, del sentido común y de la evolución, quien asegura que un drama es una compilación de artículos de fondo; Anatole France, el ruseñor del helenismo y del escepticismo azucarado. Y añadiríamos los ruseñores sabios, eruditos, que combinan graciosamente los viejos restos de la metafísica con una biología optimista. El ruseñor toca todas las flautas de todas las épocas; es más eterno que Apolo, pero no puede domeñar al saxofón.

Traducción: Andrés Padilla Ramírez

Umbral¹

Marcel Griaule



El umbral es el nudo que separa dos mundos enemigos: el interior y el aire libre, el frío y el calor, la luz y la sombra. Franquear un umbral es, entonces, atravesar una zona peligrosa donde batallas invisibles, pero reales, se libran.

Mientras la puerta esté cerrada, todo está bien. Abrirla es peligroso: es desencadenar dos hordas, una contra otra, es arriesgarse a quedar atrapado en la pelea. Lejos de ser una comodidad, la puerta es un instrumento terrible que no debemos manipular más que a consciencia y de acuerdo con los ritos necesarios rodearla de todas las garantías mágicas.

Las precauciones son innumerables: herradura, boj bendecido, imagen de San Sebastián rodeada de conjuros, espíritu de un animal sacrificado en el umbral, techo particular, pila de agua bendita, felpudo, cadáveres de enemigos enterrados ante el umbral....

En África oriental, el momento más peligroso del día es la apertura de la puerta, por la mañana. De hecho, como la casa estuvo cerrada durante la noche, estuvo como aislada del resto del mundo, del aire fresco, de la luz. La puerta fue la esclusa hermética que tapó el umbral. Se la abrirá entonces con infinitas precauciones, lentamente, manteniéndose detrás de ella, evitando todo el aire que se desplaza por debajo. Cuando esté completamente apartada, se escupirá ante la puerta abierta de par en par, pronunciando palabras de apaciguamiento, y finalmente, con la mayor calma, franquearemos el umbral mirando hacia adelante.

Los mismos gestos se observan en el visitante cuando llega a lo de alguien por la mañana temprano. Evitará todas estas complicaciones si llega más tarde, cuando la puerta haya sido abierta ya y el contacto establecido.

1. *Documents*, 1930, n° 2, p. 103.

En las civilizaciones superiores, el felpudo no ha sido creado solamente para retardar el pasaje del umbral y para permitir al visitante refugiarse. Cumple un rol más importante aún: cuando el empleado de un proveedor llega a la puerta de un cliente importante, se frota los pies en el felpudo del umbral con una ostentación proporcional a la imponencia de la casa, y eso incluso en tiempos secos. Por el contrario, en tiempos barrosos, es de buena educación decirle a un visitante distinguido que hace malabares para limpiarse: “Por favor, no se haga problema”. La presteza que pongamos para relevar al extranjero de ese deber está en relación directa con el respeto que tenemos por él.

Esto prueba que el umbral, es decir el felpudo, que es su marca visible, es algo terrible, porque es necesario manifestar o despojarse allí de nuestras cualidades, porque es necesario inscribir allí con fuerza o ligereza el rango que uno ocupa en la sociedad.

Traducción: Guadalupe Lucero

Referencias de las imágenes



Panel 1. Círculos.

El hombre hacia el exterior

1	2	3	10	11
4	5	6	12	13
7	8	9	14	15

Gusto

pasaje a la

Vista

Panel 2. Banquete.

Cuerpo social, cuerpo grotesco

16	17	21	22
18		23	24
19	20	25	

Panel 3. Renacimiento.

Retratos con manos

26	27	28	35	36	37
29	30	31	38	39	40
32	33	34	41	42	

Panel 4. Antropometrías.

El hombre hacia el interior

43	44	51	52		
45	46	47	53	54	
48	49	50	55	56	57

Wunderkammer o Museo etnográfico

Panel 5. El hombre como medida. La conquista

58	59	65	66	
60	61	67	68	69
62	63	64	70	71

Panel 6. Monstruos: Indios y negros

72	73	74	80	81	82
75	76		83	84	
77	78	79	85	86	87

Panel 7. El fetiche en el museo. Máscaras

88			92	93	94
			95	96	97
89	90	91	98	99	100

elementos de lo monstruoso todos juntos y mezclados

Panel 8. Insert: apropiaciones

101		102	107	108	109
		103	110		111
104	105	106	112	113	114

Panel 9. Máscaras para la deshumanización

115	116	123	124	
117	118	119	125	126
120	121	122	127	128

Panel 10. Cuerpo humano como funda / (Micro)Monstruos: Animales

129	130	131	136	137
132	133	138		139
134	135	140		141

elementos de lo monstruoso todos juntos y mezclados

Panel 11. Monstruos: Animales

142	143	150	151		
144	145	146	152	153	154
147	148	149	155	156	

Panel 12. Monstruos: Mujeres y flores

157	158	159	165	166	
160	161	162	167	168	169
163	164	170		171	

Panel 13. Monstruos: Mujeres desnudas

172	173	174	181	182	183
175	176	177	184	185	186
178	179	180	187	188	

Imágenes reproducidas¹

1. *D'après Fritz Saxl*, Artículo: “Notes sur deux figures microcosmiques des XIVe et XVe siècles”, *Documents*, 1929, n° 1, p. 48.
2. *Le songe de Nabuchodonosor*, Artículo: “L’apocalypse de Saint - Sever”, *Documents*, 1929, n° 2, p. 77.
3. *Adam et Ève*, Artículo: “L’apocalypse de Saint - Sever”, *Documents*, 1929, n° 2, p. 76.
4. *Auto portrait du Chanoine Wandalgarius*, Artículo: “L’heure de naissance de l’art européen occidental”, *Documents*, 1930, n° 8, p. 441.
5. Johann Georg Gichtel, *Teosofia práctica*.
6. Johann Georg Gichtel, *Teosofia práctica*.
7. *Vieillard*, Villa boscoreale, Artículo: “L’heure de naissance de l’art européen occidental”, *Documents*, 1930, n° 8, p. 442.
8. *Le démon et les locustes*, Artículo: “L’apocalypse de Saint - Sever”, *Documents*, 1929, n° 2, p. 81.
9. *Interprétation d’une des figures du manuscrit ancien du livre d’Abraham Juif*, Artículo: “Le mystère d’Abraham Juif”, *Documents*, 1929, n° 5, p. 235.
10. Giovanni di Paolo, *La creación del mundo y la expulsión del paraíso*, 1445.
11. Jean Léon Gérôme, *Diógenes*, 1860.
12. Delacroix, *Le roi Rodrigue*, Artículo: “Eugène Delacroix: Le roi Rodrigue”, *Documents*, 1929, n° 3, p. 145.
13. *Sacrificio por arrancamiento del corazón*. Codex Vaticanus 3738, fol. 54 v° — Biblioteca del Vaticano. Artículo: “Sacrifices humains du Centre-Amérique”, *Documents*, 1930, n° 4, p. 207.
14. A. Caron, *Masacres de una proscripción romana* (detalle), hoy en el museo del Louvre. Artículo: “Une peinture d’Antoine Caron”, *Documents*, 1929, n° 7, p. 351.
15. H M de Herget, *Aztec priests conducting a human sacrifice*, 1937.
16. *La terreur et la souffrance atroce font de la bouche l’organe des cris déchirants*, Artículo: “Bouche”, *Documents*, 1930, n° 5, p. 290.
17. Prospero Piatti, *Floralia*, 1899.
18. Thomas Couture, *Romanos de la decadencia*, 1847.
19. A. Caron, *Masacres de una proscripción romana* (detalle), hoy en el museo del Louvre. Artículo: “Une peinture d’Antoine Caron”, *Documents*, 1929, n° 7, p. 351.
20. Idem.
21. Disponible en: www.cronicadeunatraicion.files.wordpress.com/2016/11/banquete-3.jpg
22. Thomas Ruff, *Nudes*, Set of 8 Iris prints on rag paper, 2001.

1. Las imágenes se encuentran reproducidas en los paneles del ensayo de María Carmín Santos Posca. Pueden encontrar un mapa de su ubicación en la página 256.

23. William-Adolphe Bouguereau, *Dante y Virgilio en el infierno*, 1850.
24. A. Caron, *Masacres de una proscripción romana* (detalle), hoy en el museo del Louvre. Artículo: “Une peinture d’Antoine Caron”, *Documents*, 1929, n° 7, p. 351.
25. A. Caron, *Masacres de una proscripción romana*, hoy en el museo del Louvre. Artículo: “Une peinture d’Antoine Caron”, *Documents*, 1929, n° 7, p. 351.
26. Carlo Crivelli, *Santo Tomás de Aquino* (detalle del retablo de Demidoff), 1476, National Gallery, Londres.
27. Albrecht Dürer, *Autorretrato*, Óleo sobre tilo, 1500, Alte Pinakothek, Munich.
28. Doménikos Theotokópoulos El Greco, *El caballero de la mano en el pecho*, óleo sobre lienzo, ca.1578 - 1580, Museo del Prado, Madrid.
29. Hans Memling, *Portrait of a Young Man*, oil on oak panel, ca.1485 - 1490.
30. Hans Memling, *Portraits of Willem Moreel and His Wife* (wife), óleo, 1482, Musées Royaux des Beaux-Arts, Brussels.
31. Joos van der Beke, *Autorretrato*, Óleo sobre tabla, ca.1519, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid.
32. Carlo Crivelli, *La Piedad* (Detalle de María Magdalena, 1493).
33. Sandro Botticelli, *Nacimiento de venus* (detalle), temple sobre lienzo, c.1482 - 1485, Galería Uffizi, Florencia.
34. Sandro Botticelli, *Portrait of a Youth*, Tempera on poplar panel, c.1482-85.
35. Lavinia Fontana, *Retrato de Antonietta Gonsalvus*, 1575. Musée du Chateau de Blois, Blois.
36. Leonardo da Vinci, *La dama del armiño*, óleo y temple sobre tabla de nogal, 1490, Museo Nacional de Cracovia, Cracovia.
37. Hans Memling, *Ecce Homo*, Galleria di Palazzo Bianco, Genova.
38. Bernardino Luini, *The conversion of the Magdalen*, óleo, ca.1520, San Diego Museum Of Art, San Diego.
39. Leonardo da Vinci, *La Gioconda*, óleo sobre tabla de álamo, ca.1503 - 1519, Museo del Louvre, París.
40. Hans Holbein el joven, *Charles de Solier, Sieur de Morette*, óleo, 1534-1535, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.
41. Giuseppe Arcimboldo, *Retrato de Adan*, óleo, 1578.
42. M C Escher, *Manos dibujando*, litografía, 1948.
43. Disponible en: www.dc-880547a45c63.hdvidzpros.com/video/file/Laszlo-Moholy-Nagy%3A-fotografo%2C-escultor%2C-cineasta%2C?id=dSj7fp3WLis
44. *La vierge et l’ enfant*. Or repoussé (detalle), Artículo: “Un atelier d’ orfèvrerie a Essen vers l’ an 1000”, *Documents*, 1929, n° 5, p. 247.
45. *D’ après Fritz Saxl*, Artículo: “Notes sur deux figures microcosmiques des XIVe et XVe siècles”, *Documents*, 1929, n° 1, p. 48.
46. Hilma af Klint, *La paloma*, Nr 12, 1915.
47. René Magritte, *El retrato*, óleo sobre lienzo, 1935, MOMA, Nueva York.
48. Montaje de la autora
49. Montaje de la autora
50. Montaje de la autora

51. JJ Grandville: *Premier Rêve. Crime et Expiation*, 1923, Artículo: “Oeil”, *Documents*, 1929, n° 4, p. 220.
52. Disponible en: www.recreoviral.com/fotografia/fotos-medicina-antigua
53. Disponible en: www.elciudadano.cl/tendencias/escenas-de-crimenes-escalofriantes-asi-se-fotografiaba-a-las-victimas-de-asesinatos-a-inicios-del-1900/05/17
54. Disponible en: www.recreoviral.com/fotografia/fotos-medicina-antigua
55. Montaje de la autora
56. Montaje de la autora
57. *Tabla de oídos de Bertillon* - Tabla de Bertillon de los diferentes tipos de orejas. Se creía que las diferentes características de las orejas eran índice de temperamento y características de comportamiento. www.vancouverpolicemuseum.ca/alphonsebertillon-criminology
58. Rene Magritte, *The double secret*, 1927
59. Fritz Kahn, *This is what occurs in our head when we see and say “Auto”*, 1943.
60. Eadweard Muybridge, *Jump* (www.awesomeauce.wordpress.com/2012/05/12/eadweard-muybridge/eadweard-muybridge-jump)
61. *Des millions d'animaux que l'homme massacre*, Artículo: “Homme”, *Documents*, 1929, n° 5, p. 276.
62. *Momie de chien mort de faim et de soif*, Artículo: “Revue des publications”, *Documents*, 1930, n° 7, p. 438.
63. E. Lotar, *En los mataderos de la Villette*. Artículo: “Abattoir”, *Documents*, 1929, n° 6, p. 328.
64. E. Lotar, *La viande*, 1929.
65. Disponible en: www.upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/51/Grandville_-_Un_Autre_Monde_-_Juggler_of_Universes.jpg
66. *Bateau de guerre des îles Hermites*, Artículo: “La mort d'une tribu”, *Documents*, 1929, n° 6, p. 336.
67. John Deakin, *Bacon*, 1952.
68. A. Bourdon, *Nouvelles Tables anatomiques, 1675*. Biblioteca Nacional. Artículo: “L'homme et son intérieur”, *Documents*, 1930, n° 5, p. 265.
69. *Couverture en couleur de la première édition du tome I de Fantomas*, Artículo: “Imagerie moderne”, *Documents*, 1929, n° 7, p. 379.
70. *Distribution géographique du balancier a fardeaux*, Artículo: “Le balancier a fardeaux et la balance en Amérique”, *Documents*, 1929, n° 4, p. 181.
71. Adriana Varejao, de la serie *Tierra incógnita: Mapa de Lopo Homem II*, 1992-2004.
72. F. Regnault, *Les Écart de la nature, 1775 — Cabinet des Estampes*. Artículo: “Les écarts de la nature”, *Documents*, 1930, n° 2, p. 81.
73. *Balance a plateaux trouvée sur la cote du Pérou*, Artículo: “Le balancier a fardeaux et la balance en Amérique”, *Documents*, 1929, n° 4, p. 180.
74. *Indien portant le balancier a fardeaux*, Artículo: “Le balancier a fardeaux et la balance en Amérique”, *Documents*, 1929, n° 4, p. 180.
75. *L'auteur de l'article devant un dessin rupestre représentant les funérailles du roi*, Artículo: “Dessin rupestres du sud de la Rhodésie”, *Documents*, 1930, n° 4, p. 185.

76. Disponible en: www.culturacolectiva.com/fotografia/fotografias-de-hiroshi-sugimoto-que-debes-conocer
77. Charles Gabriel Seligman, *Jefe roto vestido para una danza ceremonial*, Papua New Guinea, 1920
78. Jean-Léon Gérôme, *Bashi-Bazouk, óleo sobre lienzo*, 1868 - 1869, Met Museum, Nueva York.
79. Paul Gauguin, *Mujer con flor*, 1891.
80. Disponible en: www.africaafrika.tumblr.com/post/93195001869/nativebeautieskenya
81. Montaje de la autora.
82. Coutinho & Sons, *Natives of Lumbwa*, ca.1910.
83. Ota Benga en el Zoológico del Bronx, 1906.
84. Publicidad de *Documents*.
85. *Mosaïque des Thermes de Caracalla représentant des gladiateurs* (detalle), Artículo: “Mosaïques des Thermes de Caracalla”, *Documents*, 1929, n° 7, p. 399.
86. *Mosaïque des Thermes de Caracalla représentant des gladiateurs* (detalle), Artículo: “Mosaïques des Thermes de Caracalla”, *Documents*, 1929, n° 7, p. 399.
87. *Petite fille noire à New York*, Artículo: “Les <Lew Leslie’s Black birds> au Moulin rouge”, *Documents*, 1929, n° 4, p. 224.
88. Montaje de la autora con publicidad e imágenes de *Documents*.
89. *Kâfiristan. Statue d’ancêtre*, Artículo: : “Un cas de régression vers les arts <barbares>. La statuare du Kafirisan”, *Documents*, 1930, n° 2, p. 75.
90. *Kâfiristan. Statue d’ancêtre*, Artículo: : “Un cas de régression vers les arts <barbares>. La statuare du Kafirisan”, *Documents*, 1930, n° 2, p. 76.
91. Hermann Landshoff, *Max Ernst en la casa de Peggy Guggenheim*, 1942.
92. Giacometti, *tête qui regarde*, 1923, Artículo: “Alberto Giacometti”, *Documents*, 1929, n° 4, p. 211.
93. *Seconde tête de Roquepertuse*, Artículo: “Les têtes de Roquepertuse”, *Documents*, 1930, n° 2, p. 95.
94. *Masque Bapindi*, Artículo: “Masque Bapindi”, *Documents*, 1930, n° 1, p. 54.
95. *Masque Côte d’ivoire*, Artículo: “A propos de l’ Exposition de la Galerie Pigalle”, *Documents*, 1930, n° 2, p. 111.
96. *Masque Ekoi*, Artículo: “Masque de danse rituelle Ekoi”, *Documents*, 1929, n° 7, p. 400.
97. *Masque Bajaka*, Artículo: “A propos de l’ Exposition de la Galerie Pigalle”, *Documents*, 1930, n° 2, p. 109.
98. J A Boiffard, *Masque de carnaval*, Artículo: “Eschyle, le carnaval et les civilisés”, *Documents*, 1930, n° 2, p. 96.
99. Masque de carnaval, Photo J A Boiffard, Artículo: “Eschyle, le carnaval et les civilisés”, *Documents*, 1930, n° 2, p. 97.
100. J A Boiffard, *Masque de carnaval*, Artículo: “Eschyle, le carnaval et les civilisés”, *Documents*, 1930, n° 2, p. 99.
101. Pablo Picasso, *Figure*, 1912, Artículo: “Pablo Picasso, quelques tableaux de 1928”, *Documents*, 1929, n° 1, p. 37.

102. Pablo Picasso, *Figure*, 1912, Artículo: “Pablo Picasso, quelques tableaux de 1928”, *Documents*, 1929, n° 1, p. 37.
103. Pablo Picasso, *Figure*, 1912, Artículo: “Pablo Picasso, quelques tableaux de 1928”, *Documents*, 1929, n° 1, p. 37.
104. Pablo Picasso, 1927, Artículo: “Bonjour Monsieur Picasso”, *Documents*, 1930, n° 3, ..
105. Pablo Picasso, 1927, Artículo: “Bonjour Monsieur Picasso”, *Documents*, 1930, n° 3, p. 123.
106. Pablo Picasso, 1927, Artículo: “Bonjour Monsieur Picasso”, *Documents*, 1930, n° 3, p. 123.
107. Pablo Picasso. 18 Janvier 1930, Artículo: “Toiles récents de Picasso”, *Documents*, 1930, n° 2, p. 69.
108. Pablo Picasso. 18 Janvier 1930, Artículo: “Toiles récents de Picasso”, *Documents*, 1930, n° 2, p. 69.
109. Pablo Picasso. 18 Janvier 1930, Artículo: “Toiles récents de Picasso”, *Documents*, 1930, n° 2, p. 69.
110. Picasso. 18 Janvier 1930, Artículo: “Toiles récents de Picasso”, *Documents*, 1930, n° 2, p. 69.
111. Pablo Picasso, *El acróbata azul*, 1929.
112. Pablo Picasso. 26 Janvier 1930, Artículo: “Toiles récents de Picasso”, *Documents*, 1930, n° 2, p. 58.
113. Pablo Picasso. 1er Janvier 1930, Artículo: “Toiles récents de Picasso”, *Documents*, 1930, n° 2, p. 61.
114. Pablo Picasso. 2 Janvier 1930, Artículo: “Toiles récents de Picasso”, *Documents*, 1930, n° 2, p. 61.
115. Halsey, Francis Whiting, *The Literary Digest History of the World War*, volumen 5, p. 55.
116. Disponible en: www.recreoviral.com/fotografia/fotos-medicina-antigua
117. Günter Brus, *Auto - pintura I*, 1964.
118. Disponible en: www.recreoviral.com/fotografia/fotos-medicina-antigua
119. Disponible en: www.treehugger.com/culture/tim-noble-and-sue-webster-recycled-trash-shadow-sculptures.html
120. J A Boiffard, *Masque de carnaval*, Artículo: “Eschyle, le carnaval et les civilisés”, *Documents*, 1930, n° 2, p. 97.
121. *El asesino Crépin en los tribunales de Oise*. Artículo: “Malheur”, *Documents*, 1929, n° 5, p. 277.
122. J A Bouffard, *Gros orteil, sujet féminin 24 ans*, Artículo: “Le gros orteil”, *Documents*, 1929, n° 6, p. 301.
123. Mariage. *Seine et Marne*, Artículo: “Figure humaine”, *Documents*, 1929, n° 4, p. 194.
124. Fotograma de *Saló, o los 120 días de Sodoma* de Pier Paolo Pasolini, 1975.
125. Fotograma de *Saló, o los 120 días de Sodoma* de Pier Paolo Pasolini, 1975.
126. Fotograma de *El acto de ver con los propios ojos* de Stan Brakhage, 1971.
127. Francis Haar, *Trabajador agrícola*, 1931.

128. Fotograma de *El acto de ver con los propios ojos* de Stan Brakhage, 1971.
129. Günter Brus, *Auto - pintura II*, 1964.
130. Fotograma de *La cara de otro* de Hiroshi Teshigahara, 1966.
131. Fotograma de *La cara de otro* de Hiroshi Teshigahara, 1966.
132. Fotograma de *La cara de otro* de Hiroshi Teshigahara, 1966.
133. Fotograma de *La cara de otro* de Hiroshi Teshigahara, 1966.
134. Fotograma de *La cara de otro* de Hiroshi Teshigahara, 1966.
135. Douglas Gordon, *Self-Portraits of You + Me (Bond Girls)*, 2006.
136. F. Regnault, *Les Écarts de la nature*, 1775 - Cabinet des Estampes. Artículo: “Les écarts de la nature”, *Documents*, 1930, n° 2, p. 80.
137. Disponible en: www.huffingtonpost.es/2012/09/18/espectaculares-imagenes-con-microscopio_n_1892563.html
138. Disponible en: www.commons.wikimedia.org/wiki/File:CSIRO_ScienceImage_52_Screw_Worm_Fly_Larvae_Through_Electron_Microscope.jpg
139. Disponible en: www.100grados.es/insectos-fotografiados-con-un-microscopio-de-electrones
140. *Mouche détails*, Artículo: “Chroniques”, *Documents*, 1930, n° 8, p. 491.
141. Claes van Heussen, *Fruta en un plato de piedra con una mosca en la pared* (detalle), 1630.
142. Disponible en: www.culturacolectiva.com/fotografia/fotografias-de-hiroshi-sugimoto-que-debes-conocer
143. Disponible en: www.culturacolectiva.com/fotografia/fotografias-de-hiroshi-sugimoto-que-debes-conocer
144. Rosa Bonheur, *A Study of Sheep* (detalle),
145. Willem Maris, *Pato blanco con sus siete polluelos* (detalle), ca. 1880 - 1910.
146. Lucien Freud, *Eli* (detalle), *óleo sobre lienzo*, 2002.
147. Edwin Landseer, *El monarca de la cañada* (detalle), 1851.
148. Edwin Landseer, *Estudio de león* (detalle),
149. Masson, *Des poissons dessinés sur le sable*, 1927, Artículo: “André Masson, Étude ethnologique”, *Documents*, 1929, n° 2, p. 93.
150. Vincent van Gogh, *Dos cangrejos* (detalle), 1889.
151. *Chameaux*. Jardin zoologique d' Amsterdam, Artículo: “Chameau”, *Documents*, 1929, n° 5, p. 276.
152. Edwin Landseer, *Estudio de un perro herido*.
153. Edwin Landseer, *Un miembro distinguido de la Sociedad Protectora de Animales* (detalle), 1838.
154. *Archontes á tete de canard*, Artículo: “Le bas materialisme de la gnose”, *Documents*, 1930, n° 1, p. 1.
155. *L'espace peut devenir un poisson qui en mange un autre*, Artículo: “Espace”, *Documents*, 1930, n° 1, p. 42.
156. Louis Henri Brévière
157. *Qu' un singe habillé en femme ne soit qu' une des divisions de l' espace*, Artículo: “Espace”, *Documents*, 1930, n° 1, p. 42.

158. Disponible en: www.guerrillagirls.com
159. Frida Kahlo, *Autorretrato con mono*, 1940.
160. Karl Blossfeldt, *Campanule des açores*, Artículo: “Le langage des fleurs”, *Documents*, 1929, n° 3, p. 161.
161. Karl Blossfeldt, *Queue du cheval*, Artículo: “Le langage des fleurs”, *Documents*, 1929, n° 3, p. 166.
162. Karl Blossfeldt, *Épi d’orge faux riz*, Artículo: “Le langage des fleurs”, *Documents*, 1929, n° 3, p. 167.
163. Paul Delvaux, *La anunciación*, 1955.
164. Pablo Picasso, *Las tres holandesas*, 1905.
165. Richard Avedon, *Dovima with elephants*, 1955.
166. John Singer Sargent, *Retrato de señora X*, 1884.
167. Karl Blossfeldt, *Vrilles de navet du diable*, Artículo: “Le langage des fleurs”, *Documents*, 1929, n° 3, p. 165.
168. Léger, *Etude d’objets*, 1929, Artículo: “Léger: Oeuvres récents”, *Documents*, 1930, n° 4, p. 192.
169. Karl Blossfeldt, *Crosse de fougère*, Artículo: “Le langage des fleurs”, *Documents*, 1929, n° 3, p. 168.
170. Edouard Manet, *Un bar en el Folies BergeÁre*, 1882.
171. Édouard Manet, *La prune*, 1875, Artículo: “Manet et la critique de son temps”, *Documents*, 1930, n° 2, p. 88.
172. F. Regnault, *Les Écarts de la nature, 1775 - Cabinet des Estampes*. Artículo: “Les écarts de la nature”, *Documents*, 1930, n° 2, p. 83.
173. Jacques-Andre Boiffard, *Renee Jacobi*, Artículo: “Chroniques”, *Documents*, 1930, n° 7, p. 410.
174. Georges Seurat - *Poseuse de dos, 1887*, Artículo: “Quelques esquisses et dessins de Georges Seurat”, *Documents*, 1929, n° 4, p. 185.
175. Man Ray, *Margaret Neiman con máscara*, 1945.
176. Man Ray, *Bailarina Bronislava Nijinska*, 1922.
177. Fotograma del film *Hallelujah* de King Vidor, 1929.
178. Ernst Ludwig Kirchner, *Máscaras en el camino*, 1910.
179. Otto Dix, Retrato de la periodista Sylvia von Harden, 1926, MNAM-Centre Pompidou, París.
180. Emil Nolde, *Bailarinas entre las velas*, 1912.
181. Egon Schiele, *Desnudo en cucullas con zapatos y medias negras, vista posterior*, 1912.
182. Egon Schiele, *Desnudo*, 1917.
183. Egon Schiele, *Desnudo*.
184. Man Ray, *Lágrimas de vidrio (detalle)*, 1932.
185. Ballet *La mesa verde* de Kurt Jooss, 1930 en *Documents*,
186. *Mademoiselle de Rigny*, Artículo: “Figure humaine”, *Documents*, 1929, n° 4, p. 195.
187. Eli Lotar y Germaine Krull, Sin título, 1930.
188. Antonin Artaud y Eli Lotar, Sin título, 1929.

Imágenes referidas en los textos y no reproducidas en los paneles²

189. F. X. Messerschmidt, *L'Homme pleurant*. Artículo: “Franz Xaver Messerschmidt”, *Documents*, 1930, n° 8, p. 470.
190. W. B. Seabrook, *Masque de cuir et collier*. Artículo: “Le caput mortuum ou la femme de l'alchimiste”, *Documents*, 1930, n° 8, p. 464.
191. *Cabeza de piedra, Sierra Leona (Scherbro)*. Artículo: “À propos de l'exposition de la galerie Pigalle”, *Documents*, 1930, n° 2, p. 107.
192. *Guijarro recogido en la playa - Colección Carl Einstein*. Artículo: “Exposition de sculpture moderne”, *Documents*, 1929, n° 7, p. 392.
193. E. Lotar, En los mataderos de la Villette. Artículo: “Abattoir”, *Documents*, 1929, n° 6, p. 330.
194. Página doble de ilustraciones para los Artículos: “Abattoir” y “Crustacés”, *Documents*, 1929, n° 6, pp. 330-331.
195. A. Bourdon, *Nouvelles Tables anatomiques*, 1675. Biblioteca nacional. Artículo: “L'homme et son intérieur”, *Documents*, 1930, n° 5, p. 262 y 263. n*Documents*, 1929, n°6, p. 327.
196. Cercanía de la península de Gazelles (Nueva Caledonia). Máscara hecha de arcilla y pedazos de cráneo. En la parte posterior hay un bastoncillo transversal que permite a quien lleva la máscara sostenerla con los dientes. Artículo: “Têtes et crânes”, *Documents*, 1930, n° 6, p. 356.
197. Picasso, 19 de junio de 1929, *Documents*, 1930, n°2, p. 60. / Picasso, 25 de noviembre de 1929, *Documents*, 1930, n°2, p. 60.
198. Página doble de ilustraciones para los Artículos: “Chameau”, “Homme”, “Malheur”, “Reptiles” y “Talkie”, *Documents*, 1929, n° 5, pp. 276-277.
199. *Tzompantli, la empalizada de cabezas. Codex Vaticanus 3738, fol. 57* - Biblioteca del Vaticano. Artículo: “Sacrifices humains du Centre-Amérique”, *Documents*, 1930, n° 4, p. 213.
200. Cuba. Signos mágicos dibujados sobre los tambores. Artículo: “La musique cubaine”, *Documents*, 1929, n°6, p.325.
201. Cuba. Signos mágicos dibujados sobre los tambores. Artículo: “La musique cubaine”,
202. Hyène y Pintade, Artículo: “Metamorphose”, *Documents*, 1929, n° 6, p. 333.
203. Anónimo flamenco, *Trinidad*, circa 1483. Iluminación del Libro de horas de Hastings, Londres, British Library (adicional MS. 54782, f° 20 v°).
204. Picasso, enero de 1930, *Documents*, 1930, n°2, p. 59.

2. Las imágenes se encuentran en las ediciones facsimilares de la revista, con la paginación correspondiente a la edición de la Biblioteca Nacional de Francia.

205. H. Arp, *Tête* (relieve en cuerda). Artículo: “Exposition Hans Arp”, *Documents*, 1929, n° 6, p. 341.
206. J. Miró, *Peinture* (1930) - Galerie Pierre. Artículo: “Joan Miró: peintures récentes”, *Documents*, 1930, n° 7, p. 402.
207. J. Miró, *Peinture* (1930) - Galerie Pierre. Artículo: “Joan Miró: peintures récentes”, *Documents*, 1930, n° 7, p. 399.
208. J.-A. Boiffard, *Masque de carnaval*. Artículo: “Eschyle, le carnaval et les civilisés”, *Documents*, 1930, n° 2, p. 102.
209. Arbres-fetiches du Benin (África occidental). Stuttgart, Museum für Lander und Völkerkunde. Artículo: “Chronique”, *Documents*, 1929, p. 228.
210. Artículo: “Totémisme abyssin”, *Documents*, 1929, n° 6, p. 319.
211. Offrande d'un home et d'un animal, *Documents*, 1930, n°4, p. 209.
212. *Reconstitution de fragments trouvés à Roquepertuse - Musée Borély, Marseille*. Artículo: “Les têtes de Roquepertuse”, *Documents*, 1930, n°2, p. 93.

Bibliografía general



Adama van Scheltema, Frederik, *Die giestige Mitte. Umrisse einer abendändischen Kulturmorphologie*, München, Oldenbourg, 1950.

Agamben, Giorgio, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.

Babelon, Jean, "Numismatique", en Samaran, Charles (ed.), *L'Histoire et ses méthodes*, París, Gallimard, 1961.

Baldassari, Anne, *Bacon. La vie des images. Picasso. [Catálogo de exposición]*, París, Flammarion, 2005.

Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, París, Seuil, 1973.

Barthes, Roland, "Les sorties du texte", *Bataille*, París, UGE, 1973.

Bataille, Georges, *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, trad. S. Mattoni, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003.

Bataille, Georges, *Œuvres complètes*, París, Gallimard, 1970-1988.

Bataille, Georges, *Lascaux o El nacimiento del arte*, trad. A. Gasquet, Córdoba, Alción, 2011.

Baudelaire, Charles, "CXXVI El Viaje" en *Las flores del mal*, trad. J. L. Guereña, Madrid, Cátedra, 2006.

Benjamin, Walter, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos Interrumpidos I*, trad. J. Aguirre, Madrid, Taurus, 1989.

Benjamin, Walter, *Libro de los pasajes*, trad. L. Fernández Castañeda e I. Herrera, Madrid, Akal, 2005.

Benjamin, Walter, “Calle de dirección única” y “Imágenes que piensan” en *Obras*, IV, trad. J. Navarro Pérez, Madrid, Abada, 2010.

Berger, John, *Fama y soledad de Picasso*, trad. M. de la Escalera y P. Vázquez, Madrid, Alfaguara, 1994.

Borges, Jorge Luis, “El idioma analítico de John Wilkins” en *Otras Inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1960.

Bourdon, Amé, *Nouvelles Tables anatomiques, où sont représentées au naturel toutes les parties du corps humain, toutes les nouvelles découvertes, le cours de toutes les humeurs, les lieux où elles fermentent et où déposent leur excrément*, Cambrai, L' Auteur, (sic) 1678.

Breton, André et alt., *La révolution surréaliste*, n° 12, diciembre de 1929.

Breton, André, *Manifeste du surréalisme*, en *Œuvres complètes*, vol. 1, Marguerite Bonnet (ed.), París, Gallimard, 1988.

Cacciari, Massimo, “El espejo de Platón” en *El dios que baila*, trad. V. Gallo, Buenos Aires, Paidós, 2000.

Chevrefils Desbiolles, Yves *Les Revues d'art à Paris, 1905-1940*, París, Ent'revues, 1993.

Chiva, Isac, “Rivière Georges Henri: un demi-siècle d'ethnologie de la France” en *Terrain*, n° 5, Identité culturelle et appartenance régionale, octubre 1985.

Cimatti, Felice, *Filosofia dell'animalità*, Bari, Laterza, 2013.

Clifford, James, *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, trad. C. Reynoso, Gedisa, Barcelona, 2001.

Clifford, James, “On Ethnographic Surrealism”, *Comparative Studies in Society and History*, octubre de 1981.

Coccia, Emmanuele, *La vida sensible*, trad. M. T. D'Meza, Buenos Aires, Marea, 2011.

del Barco, Oscar, *El otro Marx*, Buenos Aires, Milena Caserola, 2008.

Deleuze, Gilles, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, trad. I. Herrera, Madrid, Arena, 2005.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. trad. J. Vázquez Pérez y U. Larraceleta, Madrid, Pre-textos, 2000.

Derrida, Jacques, *El animal que luego estoy si(gui)endo*, trad. C. de Peretti y C. Rodríguez Maciel, Madrid, Trotta, 2008.

Derrida, Jacques, “Restitutions” en *La verité en peinture*, París, Flammarion, 1978.

Didi-Huberman, Georges, *Ante el tiempo*, trad. O. Oviedo Funes, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011.

Didi-Huberman, Georges, *La ressemblance informe ou le Gai Savoir visuel selon Georges Bataille*, París, Macula, 1995.

Didi-Huberman, Georges, *Le cube et le visage. Autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti*, París, Macula, 1993.

Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, París, Seuil, 1972.

Elsner, Jas, "Art History as Ekphrasis", en: *Art History*, 33 (1), 2010.

Ehrmann, Jean, *Antoine Caron*, París, Flammarion 1986.

Fédida, Pierre, "Le mouvement de l'informe", *La Part de l'œil*, 1994, n° 10.

Fleckner, Uwe, "Una vida en rebeldía". Introducción a Einstein, Carl, *El arte como revuelta. Escritos sobre las vanguardias (1912-1933)*, Madrid, Lampreave & Millán, 2008.

Foster Hal, *et alt.*, "The Politics of the Signifier II: a Conversation on the *Informe* and the *Abject*", *October*, 1994, n° 67, pp. 3-21.

Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*, "Prólogo", trad. E. C. Frost, Buenos Aires, Siglo XXI, 1984.

Foucault, Michel, "De los espacios otros", trad. P. Blitstein, Pablo y T. Lima. [En línea] Consultado el 01 marzo 2018. URL: <http://es.scribd.com/doc/4650039/Foucault-M-De-los-espacios-otros>.

Furunaga, Shin-ichi, "L'image hétérogène de Georges Bataille". 1996, p. 148. Disponible en: <http://www.waseda.jp/bun-france/pdfs/vol19/10furunaga143-162.pdf>

Freud, Sigmund, *Cinq psychanalyses [1905-1918]*, París, PUF, 1954.

García Vergara, Marisa, *Georges Bataille y la parte del arte*. De *Documents a Acéphale*, Barcelona, co-edición de Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat de Barcelona, Universitat de Girona, Universidad de Lleida, Universitat Politècnica de Catalunya, Universitat Rovira i Virgili, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2013.

Glissant, Edouard, "Michel Leiris: The Repli and the Dépli", en *Yale French Studies*, n° 81, 1992.

Guillaume, Gustave, *Temps et verbe. Théorie des aspects, des modes et des temps* (1929), París, Honoré Champion, 1984.

Hegel, George W. F., *Lecciones sobre la estética*, trad. A. Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2007.

Heidegger, Martin “El origen de la obra de arte”, en *Caminos del bosque*, trad. H. Cortés y A. Leyte, Madrid, Alianza, 1997.

Hollier, Denis, “Autour de livres que Bataille n’a pas écrits”, *La Part de l’œil*, 1994, n° 10.

Jamin, Jean, “El museo de etnografía en 1930: la etnología como ciencia y como política” en Rivière, Georges H., *La museología*, trad. por Rodríguez Casal, Antón, Akal, Madrid, 1993.

Jamin, Jean, “L’ethnographie mode d’emploi. De quelques rapports de l’ethnographie avec la malaise dans la civilisation” en Hainard, Jacques y Kaehr, Roland (ed.), *Le mal et la douleur*, Neuchâtel, Musée d’ethnographie, 1986.

Joyce, Conor, *Carl Einstein in Documents and his collaboration with Georges Bataille*, Bloomington, Xlibris, 2003.

Jünger, Ernst, *Diario de guerra y de ocupación*, trad. por A. M. de la Fuente, Barcelona, Plaza&Janés, 1972.

Krauss, Rosalind, “«Michel, Bataille, et moi» après tout”, en Denis Hollier (dir.), *Georges Bataille, après tout*, París, Belin, 1995.

Krauss, Rosalind, *The Optical Unconscious*, Cambridge/Londres, The M.I.T. Press, 1993.

Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l’horreur. Essai sur l’abjection*, París, Seuil, 1980.

Kuntzmann, Raymond, *Le Symbolisme des jumeaux au Proche-Orient ancien. Naissance, fonction et évolution d’un symbole*, París, Beauchesne, 1983.

Leiris, Michel, “De Bataille l’Impossible á l’impossible *Documents*”, *Brisées*, París, Mercure de France, 1965.

Leiris, Michel, “Du Musée d’Etnographie au Musée de l’Homme”, *La nouvelle revue française*, agosto 1938, n° 299.

Lecoq, Dominique, Lory, Jean-Luc (comp.), *Écrits d’ailleurs. Georges Bataille et les ethnologues*, París, Editions de la Maison des sciences de l’homme, 1987.

Levaillant, Françoise, “Ecrire la sculpture dans «Documents», magazine illustré (1929-1930)”, en: Actes colloque Paris-IV-2011 «Écrire la sculpture (XIX^e-XX^e siècles». p. 7. Disponible en: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00692176>.

Lévi-Strauss, Claude, *Anthropologie structurale*, París, Plon, 1958.

Lévi-Strauss, Claude, *El totemismo en la actualidad*, trad. F. González Aramburo, México/Buenos Aires, FCE, 1965.

Ludueña Romandini, Fabián, *La ascensión de Atlas. Glosas sobre Aby Warburg*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2017.

Macherey, Pierre *¿En qué piensa la literatura?*, trad. por Rubén Sierra Mejía, Siglo del hombre, Bogotá, 2013.

Maldiney, Henri, *Aîtres de la langue et demeures de la pensée*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1975.

Malraux, André, *La cabeza de obsidiana*, trad. G. Zaad, Buenos Aires, Sur, 1974.

Malraux, André, *Le musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 1965.

Marmande, Francis, "Georges Bataille: el motivo azteca", *Écrits d'ailleurs. Georges Bataille et les ethnologues*, París, Ed. de la Maison des Sciences de l'Homme, 1987, pp. 19-29.

Mauss, Marcel, "Les techniques du corps" en *Antropologie et Sociologie*, París, Presses Universitaires de France, 1960.

Melandri, Enzo, *La linea e il circolo. Studi Logico-filosofico sull'analogia*, Macerata, Quodlibet, 2004, "Introducción", pp. 9-30.

Métraux, Alfred, "Rencontre avec les ethnologues", *Critique*, XIX, 1963, n° 195-196.

Nancy, Jean-Luc, "Una experiencia en el corazón" en *La declusión (Deconstrucción del cristianismo, I)*, trad. G. Lucero, Buenos Aires, La cebra, 2008.

Nietzsche, Friedrich, *Así habló Zaratustra*, "De las tres transformaciones", trad. A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 2005.

Nietzsche, Friedrich, *Crepúsculos de los ídolos*, trad. A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 2003.

Noys, Benjamin, "Georges Bataille's Base Materialism" en *Cultural Values*, Vol. 2, N° 4, 1998, pp. 499-517.

Potente, Candela. *Filosofía y museos. De la Wunderkammer a la museofilia posmoderna*, tesis de grado, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2015.

Rivière, Georges H., *La museología*, trad. por Rodríguez Casal, Antón, Akal, Madrid, 1993.

Saintyves, Pierre, "Les jumeaux dans l'ethnographie et la mythologie", *Revue anthropologique*, XXXV, 1925, pp. 262-267.

Seurat, Georges P., "Letter to Maurice Beaubourg, 28 August 1890"; en *Georges Seurat, 1859 - 1891*, ed. Herbert, Robert, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1992.

Schmitt, Carl, *Teoría de la Constitución*, trad. por Francisco Ayala, Madrid, Alianza, 1996.

Schwarzböck, Silvia, *Los espantos. Estética y postdictadura*, Buenos Aires, Cuarenta Ríos, 2015.

A lo largo de los artículos que conforman este libro, los temas de la forma humana, la inhumanidad, la animalidad y la vegetalidad aparecen como insistencias que hacen resonar en *Documents* aquello que se mofa de la figura humana y del humanismo. Si nuestro problema es estético aún es porque la estética no puede seguir siendo pensada dentro del marco que le daba su fundamentación moderna, la subjetividad humana, sino que se extiende hacia modos de sentir y actuar no humanos. A diferencia de las lecturas de la revista *Documents* que supeditan el objeto al nombre propio Bataille, queríamos apostar al borramiento de ese nombre para poner en relieve otros nombres y, especialmente, la posibilidad misma de afirmar proyectos de pensamiento impersonales, anónimos, unos en los que las imágenes y su materialidad son capaces de distorsionar la claridad de la escritura y los nombres.



La Colectiva Materia son Noelia Billi, Paula Fleisner y Guadalupe Lucero, Doctoras en Filosofía, egresadas de la Universidad de Buenos Aires e investigadoras del CONICET, donde investigan las dimensiones ontológicas de lo que hay desde una perspectiva materialista y posthumana. La Colectiva Materia edita desde 2016 los *Cuadernos Materialistas*.

ISBN 978-987-46718-5-1



9 789874 671851