

"La Originalidad de la Vanguardia : una Repetición Postmoderna" por Rosalind Krauss.

Durante el verano de 1981, la *National Gallery* de Washington organizó la que llamaría con orgullo "la más grande exposición sobre Rodin realizada hasta la fecha". No solamente no se habían visto enfrentadas jamás un número tan grande de esculturas, sino que se descubrirían en ella muchas obras desconocidas: ya sea porque se trataba de yesos almacenados en las reservas de Meudon desde la muerte de Rodin (al resguardo de las curiosas miradas del público en general como de las de los especialistas), ya sea porque dichas obras estaban apenas acabadas. Así, se podía ver un vaciado absolutamente reciente de *Las Puertas del Infierno*, tan reciente que los visitantes, sentados en un pequeño auditorio armado especialmente para la ocasión, podían asistir a la proyección de un film recientemente terminado acerca de la fundición y el patinado de esta nueva versión.

Es probable que buen número de esos espectadores haya tenido la impresión de asistir a la fabricación de una falsificación. Después de todo, Rodin había muerto en 1917: ¿cómo imaginar que una obra producida más de sesenta años después de su muerte fuese auténtica, que fuese un original? La respuesta es más interesante de lo que parece a primera vista. Porque esta respuesta no es ni afirmativa ni negativa.

A su muerte, Rodin legó al estado francés la totalidad de su sucesión: no sólo aquellas obras suyas que estaban entonces en su poder, sino también los derechos de reproducción, o sea el derecho de fabricar bronce a partir de todos los yesos existentes. Aceptado este legado, la Cámara de Diputados decidió limitar a doce el número de copias posibles a partir de un molde donado. Así, estas *Puertas del Infierno* producidas en 1978 son una obra legítima: podría decirse, un verdadero original.

Pero una vez descartados el lenguaje jurídico y las últimas voluntades de Rodin, nos hallamos inmediatamente frente a un verdadero embrollo. ¿En qué sentido este nuevo vaciado es un original? A la muerte de Rodin, *Las Puertas del Infierno* yacían en su taller como un gigantesco rompecabezas de yeso cuyas piezas hubiesen sido desparramadas sobre el suelo. La disposición de las figuras de *Las Puertas* tal como la conocemos hoy poco refleja la idea general que de su composición se hizo el escultor: una disposición realizada a partir tanto de la numeración de las figuras de yeso como de sus respectivos emplazamientos sobre *Las Puertas*. Pero esta numeración fue constantemente modificada por Rodin en función de reorganizaciones y recomposiciones de la obra, que estaba bien lejos de ser acabada en el momento de su muerte.

De más está decir que no se había procedido aún al vaciado. Por otro lado, ya que la obra había sido encomendada y financiada por el estado, no pertenecía a Rodin el derecho de realizar un bronce, incluso si así lo hubiese querido. Ahora bien: el proyecto del edificio al que estaba destinada fue abandonado: *Las Puertas* no fueron, pues, reclamadas y, por esta razón, jamás acabadas ni vaciadas. El primer bronce no fue realizado sino hasta 1921, o sea tres años después de la muerte del artista. En cuanto a la terminación y al patinado del nuevo vaciado, no existe ningún ejemplo acabado en vida de Rodin que permitiese conocer el aspecto definitivo que pretendía dar a su obra. Precisamente porque jamás ha habido un vaciado en vida de Rodin, y porque el modelo en yeso que dejó a su muerte estaba aún en gestación, es que podemos decir que *todos* los vaciados de *Las Puertas del Infierno* son copias sin original. Y si bien la cuestión de la autenticidad se hace más evidente en el caso de las ediciones recientes, dicha cuestión concierne a la totalidad de las copias existentes.

Pero si se recuerda lo que dijo Walter Benjamin en *La Obra de Arte en la Era de su Reproducibilidad Técnica*, la noción de autenticidad se vacía de todo su sentido cuando se la aplica a esos medios cuya esencia es la multiplicidad. "De la placa fotográfica, por ejemplo -escribe Benjamin- se puede tirar un gran número de copias; sería absurdo preguntar cuál es auténtica". La noción de "bronce auténtico" parece haber tenido tan poco sentido para Rodin como la de "copia auténtica" para numerosos fotógrafos.

Al igual que respecto de algunos de los innumerables negativos sobre vidrio de Atget no existe revelado alguno realizado en vida del artista, numerosos yesos de Rodin jamás han sido realizados, en vida suya, en un material perenne como el mármol o el bronce. Como en el caso de Cartier-Bresson, quien jamás revelaba él mismo sus negativos, la relación que mantuvo Rodin con respecto al vaciado de sus obras fue siempre extremadamente distante. Este tenía lugar la mayor parte de las veces en las fundiciones donde el escultor jamás se quedó para supervisar la ejecución; jamás trabajó ni retocó las ceras a partir de las cuales los bronceos debían ser colados; jamás controló el acabado y el patinado de sus obras, que eran embaladas y enviadas al cliente sin que él hubiese verificado el estado. Teniendo en cuenta este enraizamiento en el *ethos* de la reproductibilidad técnica, el hecho de que Rodin haya legado a la nación el derecho de reproducir sus obras parece poco impactante.

Bien entendido, este *ethos* de la reproductibilidad técnica no se aplica sólo a las consideraciones técnicas ligadas al fundido de sus obras. Habita en el corazón mismo del taller de Rodin y sus muros cubiertos de yeso (ese *nevante* polvo que cegó a Rilke). Porque los yesos que forman el núcleo de su obra son ellos mismos vaciados (múltiples potenciales). Y es de esta multiplicidad de donde nació la proliferación estructural que está en el fundamento de la impresionante obra de Rodin.

Por su frágil equilibrio, *Las Tres Ninfas* forman una imagen de la espontaneidad, pero esta imagen se deshace poco después de que nos damos cuenta que las tres figuras son vaciados idénticos, realizados a partir de una única matriz. De igual forma, esta impresión de improvisación gestual que da la actitud de los *Dos Bailarines* es singularmente inversa desde el momento en que se percibe que se trata de gemelos no sólo espirituales sino igualmente mecánicos. En cuanto a las *Tres Sombras* que coronan *Las Puertas del Infierno*, también se trata de la producción de un múltiple, de un vaciado triple: tres figuras idénticas en presencia de las cuales sería absurdo preguntar cuál es la original. *Las Puertas* mismas son todas ellas por entero un ejemplo perfecto del trabajo modular de Rodin, donde cada figura es muchas veces repetida, restituida, reasociada o recombinada de manera obsesiva. Si el vaciado de los bronceos se halla en un extremo del abanico ofrecido por la práctica escultórica (allí donde la multiplicación juega un rol esencial), se podría entender que el otro extremo, la producción de originales, sea el lugar de la unicidad. Ahora bien: Rodin, en su trabajo, privilegia a tal punto el principio de la reproducción que ésta atraviesa de punta a punta *todo el campo* de su escultura.

Sin embargo, nada en el mito de un Rodin demiurgo, prodigioso creador de formas, nos prepara para la realidad: su uso múltiple y polivalente de la misma figura. Porque lo propio del demiurgo es fabricar originales, en la embriaguez de su propia originalidad. Recordemos el himno encantador de Rilke describiendo la profusión de figuras concebidas para *Las Puertas del Infierno*:

(...) cuerpos que escuchaban como rostros y que tomaban impulso como brazos para lanzar; cadenas de cuerpos, guirnalda y sarmientos y pesados racimos de formas humanas por las que subía la savia azucarada del pecado, excepto las raíces del dolor (...) El ejército de esas figuras se hizo demasiado numeroso para hallar su lugar en el marco y las hojas de Las Puertas del Infierno. Rodin elegía y elegía. Eliminaba todo lo que era demasiado solitario para someterse al gran conjunto, todo lo que no era absolutamente necesario en ese acuerdo.

Ese enjambre evocado por Rilke nos parece compuesto de figuras *diferentes*. Y somos alentados a esta creencia por el culto a la originalidad organizado alrededor de Rodin y grandemente favorecido por él mismo. Desde su célebre ícono de la mano de Dios, suerte de símbolo autobiográfico, hasta su propia publicidad, que supo sabiamente orquestar (tanto que se piensa inmediatamente en su retrato por Steichen, donde aparece como la figura misma del genio Prometeico), Rodin no ha cesado de querer dar de sí la imagen de un creador, de un inventor de formas, de un prodigioso fermento de originalidad. Escuchemos a Rilke:

Se circula por medio de sus mil objetos, vencido por la profusión de hallazgos y descubrimientos y se regresa involuntariamente hacia las dos manos de donde ha salido ese mundo. Se recuerda cuán

pequeñas son las manos de los hombres, cuán rápido se fatigan y el poco tiempo que les es dado moverse. Se pregunta uno quién es el que domina esas manos. ¿Cuál es ese hombre? Es un viejo.

O incluso esas palabras de Henry James, en *Les Ambassadeurs* :

El genio en los ojos, la cortesía en los labios, detrás suyo su larga carrera, a su alrededor su séquito de honores y de recompensas, el gran artista (...) deslumbró a nuestro amigo, se le apareció como la encarnación conmovedora, prodigiosa, de un tipo (...) brilló en el seno de una pléyade, con un brillo personal casi insostenible.

¿Cómo debe tomarse este pequeño capítulo de la comedia humana? El artista del siglo pasado, el más propenso a celebrar su propia originalidad, el creador más atento a poner en evidencia el carácter autobiográfico de su impronta sobre la materia, ese mismo artista, ese mismo creador ¿habría abandonado su obra a las aventuras póstumas de la reproducción mecánica? ¿Podemos realmente pensar, al leer este último testimonio, que Rodin supo medir hasta qué punto su arte era un arte de la reproducción, un arte de múltiples sin originales?

Pero luego de esta reflexión, ¿cómo interpretar nuestra reticencia a la visión de esta multiplicación póstuma de la obra de Rodin? ¿No nos encaminamos a adherir a un culto del original que ya no tiene lugar en el seno de los medios de reproducción? Este culto del original ha logrado imponerse en el mercado de la fotografía; la copia "auténtica" es definida como "la más próxima al momento estético": realizada no sólo por el fotógrafo mismo sino, además, inmediatamente luego de la toma. Visión evidentemente esquemática de la paternidad artística: no da cuenta del hecho de que ciertos fotógrafos son menos competentes para copiar que sus asistentes; de que ciertos fotógrafos recopian y reencuadran ciertas fotografías mucho tiempo después de haberlas tomado, a veces mejorándolas considerablemente; o incluso de que es posible refabricar los materiales de copias fotográficas del siglo XIX (antiguos papeles y compuestos químicos) y, por consiguiente, resucitar el aspecto de una vieja fotografía: es decir, en una palabra, de que la autenticidad es independiente de la historia de la tecnología.

Pero la fórmula que define una copia original como aquella "próxima al momento estético" es evidentemente una fórmula que se enlaza con la noción de un "estilo de una época", nacido de la historia del arte, y que sirve de criterio al conocedor. El "estilo de una época" designa un tipo particular de coherencia de la cual uno no podría escapar, incluso de forma fraudulenta. La autenticidad implícita en este concepto de *estilo* es directamente inducida por la forma en que se concibe la generación de un estilo como producción colectiva e inconsciente. Un individuo no podría, por definición, divisar conscientemente un estilo. Las copias ulteriores se traicionan precisamente porque no han sido producidas en la época: una modificación de la sensibilidad, sobrevinida desde entonces, no podrá evitar que las torpezas se deslicen en el claroscuro, que los contornos no sean demasiado duros o demasiado suaves, que, en una palabra, la coherencia estructural del antiguo orden no sea aniquilada. Y es precisamente a este concepto mismo de "estilo de una época" al que violenta el vaciado reciente de *Las Puertas del Infierno*. Poco importa que la reproducción de 1978 sea legitimada por un certificado; son los derechos estéticos del estilo los que están en juego, fundados sobre el culto a los originales. Así, asistiendo en el pequeño auditorio al último vaciado de *Las Puertas*, espectadores de esta violación, tenemos ganas de gritar: "¡Falsarios!"

Pero ¿por qué encabezar una discusión sobre el arte de vanguardia con estas consideraciones sobre Rodin, las copias y los derechos de reproducción? Porque Rodin parece el artista que nos puede introducir a ella, vista su popularidad en vida, su gloria, y su rapidez para organizar la transformación de su obra en producto de consumo, en kitsch.

El artista de vanguardia ha tomado muchos rostros durante el primer siglo de su existencia: revolucionario, dandy, anarquista esteta, tecnólogo, místico. Ha entonado cantidad de credos muy diferentes. No ha habido más que una única invariante, parece, en el discurso de la vanguardia: el tema de la originalidad. Por originalidad entiendo más que esa suerte de revuelta contra la tradición que se

transparenta en el "*Make it new*" de Ezra Pound o en las exhortaciones de los futuristas italianos para destruir los museos que cubrían Italia como "innumerables cementerios". Más que un reniego o una disolución del pasado, la originalidad vanguardista es concebida como un origen en sentido propio, un comienzo a partir de nada, un nacimiento. Una noche de 1909, Marinetti, lanzado de su automóvil a las alcantarillas de una usina, emerge de ellas como de un líquido amniótico para nacer (sin progenitores) futurista. Esta parábola de la autocreación absoluta que figura al comienzo del primer *Manifiesto futurista* funciona como modelo de lo que la vanguardia, a comienzos del siglo XX, entiende por originalidad. Porque la originalidad deviene una metáfora organicista, refiriéndose no tanto a la invención formal como a las fuentes de la vida. El *yo* como origen es preservado de la contaminación de la tradición por una suerte de ingenuidad originaria. De allí la fórmula de Brancusi: "Desde que no somos más niños, ya estamos muertos". El *yo* como origen tiene el poder de regenerarse continuamente, de renacer perpetuamente de sí mismo. Para Malevitch: "Sólo está vivo quien reniega de sus convicciones de ayer". El *yo* como origen permite una distinción absoluta entre un presente experimentado *de novo* y un pasado cargado de tradición. Las reivindicaciones de la vanguardia cubren exactamente esas reivindicaciones de originalidad.

Pero si la noción misma de vanguardia puede ser considerada como dependiente del discurso de la originalidad, la práctica efectiva del arte de vanguardia tiende a revelar que esta "originalidad" es una hipótesis de trabajo emergente sobre un fondo de repetición y de recurrencia. Una figura que dará el ejemplo, salida de la práctica vanguardista en el dominio de las artes visuales, es la de la retícula.

Más allá de su presencia recurrente en la obra de artistas que son considerados de vanguardia (entre los cuales se halla tanto a Malevitch y Léger como a Mondrian y Picasso, tanto a Schwitters, Cornell, Reinhardt y Johns como a Andre, LeWitt, Hesse y Ryman, la retícula posee muchas propiedades estructurales que han permitido fundamentalmente su apropiación por la vanguardia. Una de esas propiedades es la impermeabilidad de la retícula al lenguaje. "Silencio, exilio y astucia" eran la contraseña de Stephen Dedalus: orden que, según el crítico literario Paul Goodman, expresa las reglas que se impone el artista de vanguardia. La retícula promete el silencio, lo extiende hasta la negación de la palabra. El absoluto estancamiento de la retícula, su ausencia de jerarquía, de centro, de inflexiones, subrayan no solamente su carácter antirreferencial sino, más aún, su hostilidad a la narración. Esa estructura impermeable tanto al tiempo como al accidente, prohíbe la proyección del lenguaje en el dominio de lo visual. Resultado: el silencio.

Ese silencio no se debe simplemente a la extrema eficacia de la retícula como barricada contra el discurso, sino también a la protección que le asegura su red contra toda intrusión. Ningún eco de pasos en las cámaras vacías, ningún grito de pájaro al aire libre, ningún rumor de agua lejana, porque la retícula ha reducido la espacialidad de la naturaleza a la superficie circumscripita de un objeto puramente cultural. De ese borramiento de la naturaleza como del lenguaje nace un silencio siempre más profundo. Y en esa nueva calma instaurada estaba el comienzo, el origen mismo del Arte que numerosos artistas creyeron poder entender.

Para aquellos que imaginaron al arte comenzando en una suerte de pureza originaria, la retícula era el emblema del puro desinterés de la obra de arte, de su ausencia total de finalidad, promesa de su autonomía. Es ese sentido de la esencia originaria del arte que nos conmueve en estas palabras de Schwitters: "El arte es una noción fundamental, sublime como lo divino, inexplicable como la vida, indefinible y sin fin". La retícula intensificaba ese sentimiento de haber nacido en un espacio nuevo, desembarazado de todas las escorias, el de la pureza y de la libertad estéticas.

Para los artistas que no ubican el origen del arte en la idea de un puro desinterés, pero buscan alcanzarlo por una unidad empíricamente fundada, el poder de la retícula reside en su capacidad para evidenciar el fundamento material del objeto pictórico. Inscribiéndolo y describiéndolo simultáneamente, autoriza a concebir la imagen de la superficie pictórica como naciendo de la organización de la materia pictórica: para tales artistas, la superficie cuadriculada es la imagen de un comienzo absoluto.

Quizá sea este sentimiento de un comienzo, de una nueva partida, de un grado cero, el que condujo a todos esos artistas a trabajar con y a través de la retícula, utilizándola a cada instante como si acabasen de descubrirla, como si el origen que habían hallado (desnudando la representación, estrato por estrato, hasta llegar a esa reducción esquematizada, a esa cuadrícula fundamental) fuese *su propio* origen, y el hecho de descubrirla fuese un acto de originalidad. Por oleadas sucesivas, los artistas abstractos han "descubierto" la retícula. Se podría decir que una de las características de la retícula (en su función de reveladora) es la de ser siempre un descubrimiento, un descubrimiento único.

Y como la retícula es un estereotipo que de manera paradójica no deja de ser redescubierto, es (otra paradoja) una prisión en la cual el artista encerrado se siente libre. Porque lo que impacta de la retícula es que, por más eficaz que ella sea como emblema de libertad, no autoriza, en realidad, más que a una libertad fuertemente restringida. Si la retícula es, entre las construcciones posibles de una superficie plana, sin ninguna duda la más convencional, es también, al mismo tiempo, la más constrictora. Así como nadie pretendería haber inventado la retícula, de la misma forma ha sido particularmente difícil, desde que se han explorado sus posibilidades, ponerla al servicio de la invención. Si se examinan las carreras de los artistas más interesados en la retícula, se podría decir que a partir del momento en que se han sometido a esa estructura, su trabajo ha cesado virtualmente de evolucionar para alistarse, por el contrario, en la vía de la repetición. Ejemplos: Mondrian, Albers, Reinhardt, Agnes Martin.

Diciendo que la retícula condena a esos artistas a la repetición y no a la originalidad, no pretendo de ninguna manera despreciar su trabajo; busco adelantar un par de conceptos -originalidad y repetición- y analizar sus relaciones sin ideas preconcebidas. Porque estos dos términos parecen aquí depender de una misma economía estética (son interactivos), aunque uno de ellos -originalidad- sea valorizado, mientras que el otro -repetición, copia o réplica- es desacreditado.

Acabamos de ver que el artista de vanguardia reivindica por sobre todo su originalidad como un derecho, un derecho de primogenitura por así decirlo. Estando su yo en el origen de su obra, esa obra será tan única como él mismo; su propia singularidad garantiza la originalidad de su producción. Esa garantía que se da le permite invertir su originalidad en la creación, por ejemplo, de grillas. Ahora bien: podemos ver no sólo a ese artista -sea quien fuere- no pudiendo decirse inventor de la retícula, pues *nadie* puede reivindicarse esa paternidad. Los derechos de autor se pierden en la noche de los tiempos y esa figura, luego de muchos siglos, ha caído en el dominio público.

Desde un punto de vista estructural, lógico y axiomático, la retícula *no puede ser más que repetida*. Y siendo ese acto de repetición o de reproducción para un artista dado la ocasión "original" de utilizar la retícula, ese uso perpetuado en el desarrollo de su trabajo será siempre más repetitivo, con lo que el artista mismo se compromete en un proceso sin fin de autoimitación. Lo sorprendente es el hecho de que tantas generaciones de artistas del siglo XX hayan debido imbricarse en una situación tan paradójica que los condenaba a repetir, como compulsivamente, un original lógicamente fraudulento.

Pero hay otra ficción -complementaria- cuya fuerza es no menos sorprendente: la ilusión esta vez no de la originalidad del artista, sino del estado originario de la superficie pictórica. Ese origen es el que el genio de la retícula está censurado a revelarnos a nosotros, espectadores: un infranqueable grado cero detrás del cual ya no hay ni modelo, ni texto, ni referente. Si ésta no es sino aquella experiencia de la "originariedad" (*originariness*) forjada por generaciones de artistas, de críticos y de espectadores, es ella misma una ficción. La superficie de la tela y la retícula que la cuadrícula no se fundan en esa unidad absoluta implícita por la noción de origen. Porque la retícula *sigue* la superficie de la tela, la redobla. Incluso aunque sea cierto que es una representación de la superficie reportada sobre esa misma superficie, sin embargo, sigue siendo una figura que representa diferentes aspectos del objeto "originario". A través de su propia malla, crea una imagen del tejido infraestructural de la tela; por su red de coordenadas, se organiza en metáfora de la geometría plana del campo; por su repetición, configura la extensión de la continuidad lateral. Así, la retícula no revela la superficie desnudándola; la vela, al contrario, a través de una repetición.

Como hemos visto, el proceso repetitivo de la retícula debe seguir (o venir después de) la superficie empírica, real, del cuadro. Sin embargo, también se puede decir que el texto figurativo de la retícula precede a la superficie, viene *antes* que ella, llegando hasta a prohibir a esa superficie concreta ser cualquier cosa como un origen. Porque detrás de ella (*behind it*), lógicamente anteriores a ella, están todos esos textos visuales que poco a poco han determinado el plano limitado como campo pictórico. La retícula resume todos esos textos: la cuadrícula del cuadriculado necesario para la transposición mecánica del dibujo al fresco; o el dispositivo lineal de la perspectiva que sirve para operar la reducción conceptual de las tres dimensiones del espacio a las dos dimensiones de la pintura; o incluso el trazado regulador sobre el cual trasladar las relaciones armónicas, como las proporciones; o finalmente los innumerables encuadres por los cuales la existencia del cuadro como cuadrilátero regular ha sido reafirmado sin cesar. Todos ellos textos que, por ejemplo, son repetidos por la superficie plana "original" de un Mondrian y, por esa repetición, representa. De igual forma, el campo mismo que se supone que la retícula revela es ya compartimiento interno por la repetición y la representación, siempre ya dividido y múltiple.

Lo que yo llamo el estado originario de la superficie pictórica es lo que la crítica de arte denomina con orgullo la opacidad del plano pictórico moderno. Pero, en el espíritu de esa crítica, una opacidad tal no tiene nada de ficticia. En el seno del espacio discursivo del arte moderno, la opacidad putativa del campo pictórico debe ser mantenida en tanto que concepto fundamental, porque es sobre ese fundamento que reposa todo un complejo de términos interdependientes. Todos esos términos -singularidad, autenticidad, unicidad, originalidad y original- están ligados al momento originario en el que esta superficie es la instancia a la vez empírica y semiológica. Si para la modernidad el placer reside en la autorreferencialidad, esa cúpula de placer está erigida sobre la posibilidad semiológica de un signo pictórico no representacional y no transparente, de tal suerte que el significado deviene la condición redundante de un significante reificado. Pero si consideramos que el significante no puede ser reificado, que su cualidad de objeto, su esencialidad no es más que una ficción y que cada significante es él mismo el significado transparente de un ya-allí, de una decisión siempre ya tomada de hacerlo el vehículo de un signo, ya no hay más opacidad posible: no hay más que una transparencia que se abre sobre una caída vertiginosa en un sistema de duplicación sin fin.

En esta perspectiva, la retícula que significa la superficie pictórica, representándola, no llega más que a aislar al significante de otro sistema de grillas, anterior, él mismo precedido aún por otro sistema. En esta perspectiva, la retícula moderna es, como los vaciados de Rodin, lógicamente múltiple: un sistema de reproducciones sin original. En esta perspectiva, la nuestra, el estado real de uno de los mayores vehículos de la práctica artística moderna deriva no del término valorizado de la dupla más arriba evocada - la pareja *originalidad-repetición* - sino del término desacreditado: el que opone lo múltiple a lo singular, lo reproducible a lo único, lo fraudulento a lo auténtico, la copia al original. Es ese término - la parte negativa de la dupla de conceptos- lo que la crítica moderna ha buscado reprimir, *ha* reprimido.

Desde este punto de vista, constatamos que modernidad y vanguardia son íntimamente dependientes de lo que podría llamarse el discurso de la originalidad y que ese discurso no sirve solamente a los intereses de los artistas sino también a los, bastante mayores, de instituciones tan numerosas como diversas. Recobrando las nociones de autenticidad, de original y de origen, el discurso de la originalidad es compartido tanto por los museos como por los historiadores y los practicantes del arte. Y a todo lo largo del siglo XIX, esas instituciones se han concertado para definir la marca, la garantía, el certificado de autenticidad del original.

Sin embargo, la idea de que *una copia ya siempre anida en el corazón mismo del original* era mucho más aceptable a comienzos del siglo XIX. Así, tenemos discusiones concernientes a lo pintoresco: en *Northanger Abbey*, por ejemplo, se ve salir de paseo a Catherine, la joven heroína lindamente provinciana de Jane Austen, acompañada de sus dos nuevos amigos, más cultivados que ella, quienes admiran el paisaje "con la mirada de gente habituada a dibujar y discutían con pasión la manera en que se lo podría utilizar en un cuadro". Se ilumina entonces, en el espíritu de Catherine, la idea de que su concepción

provinciana del natural -"cielo claro" igual "hermoso día"- es totalmente falsa: lo natural, o sea el paisaje, va a ser construido ante sus ojos por sus eruditos compañeros:

Se improvisó en el acto un curso acerca de lo pintoresco. Las explicaciones del Sr. Tilney eran tan claras que ella comenzó rápidamente a percibir la belleza de todo lo que él admiraba (...) Él le habló de primeros planos, de últimos planos, de segundos planos, de puntos de vista y de perspectivas, de iluminación y de sombras. Catherine se mostraba una alumna de la que podía esperarse mucho, al punto que llegando a la cima de Beechen Cliff, rechazó por sí misma a toda la ciudad de Bath como indigna de figurar en un paisaje.

Leer un texto sobre lo pintoresco, es inmediatamente sucumbir a esa divertida ironía con la que Jane Austen observa a su joven protegida descubriendo que la naturaleza misma está constituida por "la manera en que se la podría utilizar en un cuadro". Porque es perfectamente evidente que a través de la acción de lo pintoresco la noción misma de paisaje es elaborada como un término segundo cuyo antecedente es una representación. El paisaje deviene el redoblamiento de un cuadro que lo ha precedido. Así, cuando nos sorprendemos con una conversación entre el reverendo William Gilpin, uno de los principales teóricos de lo pintoresco, y su hijo, que visita el *Lake District*, sabemos exactamente a qué atenernos. En una carta a su padre, el joven escribe sobre su decepción cuando, en la primera jornada de ascenso por las montañas, un clima absolutamente sereno impidió toda aparición de lo que el viejo Gilpin nombraba constantemente en sus escritos como el *efecto*. Pero el segundo día, asegura el muchacho, se produjo una tempestad seguida por un desgarramiento en las nubes:

Entonces, ¡qué efectos de melancolía y de esplendor! Yo no los puedo describir, y no tengo necesidad de ello, porque os es suficiente consultar vuestra propia reserva (de esbozos) para tenerlos bajo vuestros ojos. He tenido, sin embargo, un singular placer al ver vuestro sistema de efectos tan plenamente confirmado por las observaciones hechas durante esa jornada: donde tornase mis ojos, percibía uno de vuestros dibujos.

En esta discusión, el dibujo es la instancia legitimante -con su conjunto de partidos previos concernientes al *efecto* - y el que valida las pretensiones del paisaje de representar la naturaleza.

El suplemento del *Johnson's Dictionary* fechado en 1801 da seis definiciones del término *pintoresco* (*picturesque*): todas describen una especie de torzada alrededor de la cuestión del paisaje en tanto que releva o no una experiencia originaria del sujeto.

Siguiendo este diccionario, lo pintoresco es 1) lo que place a los ojos; 2) remarcable por su singularidad; 3) impactando la imaginación con la misma fuerza que los cuadros; 4) expresable a través de la pintura; 5) ofreciendo un buen motivo para el paisaje; y 6) propio a abrazar la forma del paisaje. De más está subrayar que el concepto de singularidad, empleado en la expresión "remarcable por su singularidad", contradice semánticamente a otras acepciones autorizadas del término, como "ofreciendo un buen motivo para el paisaje", donde paisaje significa un cierto tipo de pintura. Porque ese género pictórico -tal como es tomado en la convención de los "efectos" enunciados por Gilpin- no es único (o singular) sino múltiple y recurrente: reposa sobre un conjunto de bosquejos: lo accidentado, el claroscuro, las ruinas y las abadías. Así, cuando se hallan estos efectos en el mundo real, su tratamiento natural no aparece sino como la repetición de otra obra, de un "paisaje" que existe ya en otra parte.

Pero el empleo de la palabra *singularidad* por el *Johnson's Dictionary* merece un examen más profundo. En sus *Observations on Cumberland and Westmorland*, Gilpin hace de la singularidad una función del espectador: sería el conjunto de los momentos singulares de su percepción. Para Gilpin, la singularidad no es cualquier cosa que ofrecerá o no tal o cual zona topográfica; nacerá más bien de las imágenes que surgirían en todo momento, y de su eco en la imaginación. El paisaje no es, entonces, estático, sino que se recompone constantemente en diversos cuadros, distintos y singulares. Para Gilpin:

El que contemplase una misma escena bajo dos luces diferentes, al poniente y a pleno mediodía, vería sin duda dos paisajes bien diferentes. No solamente las distancias le parecerían borradas o, por el contrario, espléndidamente puestas en relieve, sino que podría percibir variaciones en los objetos mismos; y ello simplemente por razón de las diferentes horas del día en las que esos objetos hubiesen sido examinados.

Con esta descripción de la singularidad como una unidad empírico-perceptiva de un momento integrado a la experiencia de un sujeto, estamos en el umbral de la problemática del paisaje tal como ha sido elaborada en el siglo XIX, fundada sobre la creencia en el poder originario y fundamental de la naturaleza vista a través de la lente aumentante de una subjetividad. En otros términos, en esos dos-paisajes-diferentes-ya-que-vistos-en-dos-momentos-del-día, Gilpin parece abandonar la idea de que la condición primera y fundamental de un paisaje es ser siempre ya un cuadro. Pero él agrega: "*Si el sol brilla, las colinas púrpuras pueden destacarse sobre el horizonte, recortadas en innumerables formas placenteras; por el contrario, si el cielo es oscuro, un cambio total puede ocurrir (...) las montañas lejanas y toda su magnífica agudeza pueden desaparecer para dar lugar a una superficie muerta*". El empleo mismo de esta oposición (formas agudas/superficie muerta) nos muestra nuevamente que aquí la pintura es el único código de referencia.

Lo que nos revela la definición de pintoresco propuesta por Jane Austen, por Gilpin o por el diccionario es que, incluso si lo *singular* y lo *estereotipado* (o lo repetitivo) pueden ser opuestos desde el punto de vista semántico, forman sistema desde el punto de vista lógico: forman las dos mitades del concepto de *paisaje*. En los cuadros, la anterioridad y la repetición son la una y la otra necesarias a la singularidad de lo pintoresco, porque para el espectador ésta no existe si no la reconoce en tanto que tal, y este reconocimiento no es posible sino por un ejemplo anterior. La definición de lo pintoresco es maravillosamente circular: lo que hace aparecer como singular un momento cualquiera de la percepción es precisamente que se conforma en el tipo, en lo múltiple.

Se puede examinar fácilmente la economía de esta oposición -singular/múltiple- en el interior de ese episodio estético que se ha llamado *lo Pintoresco*: episodio que ha determinado el advenimiento de un público artístico interesado ante todo por la práctica del "gusto" como ejercicio que permite el reconocimiento de la singularidad o -en el lenguaje del romanticismo- de la originalidad. Pero mucho antes del siglo XIX la interdependencia de estos términos deviene mucho menos evidente, en la medida en que el discurso estético -tanto oficial como no oficial- privilegia la originalidad y tiende incluso a evacuar la noción de repetición o de copia.

Y, sin embargo, evidente o no, esta noción es fundamental para la concepción misma del original. El siglo XIX organiza su práctica artística alrededor de la copia para suscitar esa posibilidad de reconocimiento que Jane Austen y William Gilpin llamaban *gusto*. Thiers, aquel ministro de Louis-Philippe que veneraba la originalidad de Delacroix hasta el punto de procurarle importantes encargos oficiales, creó un museo de copias en 1834. Cuarenta años más tarde, el año que precedió a la primera exposición impresionista, un monumental museo de Copias era abierto bajo la dirección de Charles Blanc, entonces director de Bellas Artes. Las nuevas salas de este museo albergaban 157 pinturas al óleo: copias tamaño natural, recientemente encargadas, de las más grandes obras maestras de los museos extranjeros, así como algunos frescos de Rafael del Vaticano. La existencia de este museo era, a los ojos de Blanc, de una necesidad y de una urgencia tales que, durante los tres primeros años de la Tercera República, la totalidad del presupuesto acordado al ministerio de Bellas Artes para "el estímulo a los artistas" servía para financiar la realización de copias. Hay que destacar que esta insistencia sobre la importancia de las copias en la formación del gusto no impedía de ninguna manera a Charles Blanc - como tampoco a Thiers- el admirar profundamente a Delacroix y trabajar en hacer accesibles las investigaciones más avanzadas sobre el color. Su *Grammaire des arts du dessin* (1867) permitió a los

primeros impresionistas familiarizarse con las nociones de contraste simultáneo, de complementariedad y de acromatismo, así como con las teorías y los diagramas de Chevreul y de Goethe.

Este no es el lugar para desarrollar ese fascinante tema que es el rol de la copia en la pintura del siglo XIX y su creciente necesidad para la formación del concepto de originalidad, de espontaneidad y de novedad. Me contentaría con observar que la copia ha permitido el desarrollo de un signo o sema -el de la "espontaneidad"- organizado y codificado de manera cada vez más compleja. A ese signo Gilpin lo llama "efecto", Constable "claroscuro de la naturaleza" -alusión a su técnica de pura convención: toques quebrados, realces blancos aplicados a espátula- y Monet lo llamó "instantaneidad", refiriéndose al lenguaje pictórico igualmente convencional del boceto o de la *pochade*. "*Pochade*" es el término técnico para un croquis ejecutado muy rápidamente, una especie de anotación estenográfica, codificable e identificable en tanto que tal. Fue la rapidez de la "*pochade*" así como su lenguaje abreviador lo que un crítico como Ernest Chesneau vio en la obra de Monet, calificándola de "indescifrable caos de roces de paleta".

Pero como lo han mostrado recientes estudios sobre el impresionismo de Monet, el toque rápido, que en él funcionaba como *signo* de espontaneidad, dependía de hecho de una elaboración de las más calculadas: ningún signo más falsificado que el de esa espontaneidad. Trabajando las múltiples subcapas gracias a las cuales constituye los gruesos plegamientos de lo que Robert Herbert denomina "toques texturales", Monet forma pacientemente una red de brutas incrustaciones y de regueros orientados considerados como significantes de la rapidez de ejecución y por lo mismo de la singularidad del momento percibido y la unicidad del despliegue empírico. Pintadas a los últimos, por encima de ese "instante" fabricado, débiles y precisas manchas de pigmento establecen las relaciones de color. Inútil decir que esas operaciones, teniendo en cuenta el tiempo de secado, tomaban cada vez más días. El resultado está allí: ilusión de espontaneidad, sentimiento de ver acontecer instantáneo y originario. Remy de Gourmont es víctima de esa ilusión ya que en 1901 describe las telas de Monet como "la obra de un instante", un "relámpago" específico donde "el genio colabora con el ojo y la mano" para forjar una "obra personal de una originalidad absoluta". Esta ilusión del instante distinto, único, es el producto de un procedimiento enteramente calculado desarrollado necesariamente por etapas, efectuado fragmento a fragmento sobre muchas telas a la vez. Se trata de un trabajo en serie, de un trabajo en cadena. Los que visitaron el taller de Monet a fines de su carrera fueron sorprendidos por el hallazgo del maestro de la instantaneidad trabajando sobre una docena de telas, o aún más. La producción de espontaneidad a través de constantes retoques hechos sobre sus telas (Monet recobró de su *marchand* la serie de *Catedrales de Rouen* para re TRABAJARLAS durante tres años) revela esa misma economía estética que hemos visto operar en Rodin, y que reposa sobre el apareamiento de la singularidad y de la multiplicidad, de la unicidad y de la reproducción. Esa economía implica, por otro lado, el fraccionamiento del origen empírico que estará más tarde en el fundamento de la retícula moderna. Como en el caso de Rodin, como para la retícula, el discurso de la originalidad del que participa el impresionismo rechaza y desacredita el complementario de la copia.

La vanguardia como la modernidad reposan sobre ese rechazo.

Pero ¿qué será lo que no rechaza el concepto de copia? ¿A qué se asemejaría un trabajo que pusiese en obra el discurso de la reproducción sin original, ese discurso que no podría operar en la obra de Mondrian sino como la inevitable subversión de su proyecto, como ese resto de representación que no había podido purgar totalmente de su obra? Una de las respuestas posibles es que un trabajo tal parecería una especie de juego sobre la noción de reproducción fotográfica, como el que ha comenzado con las telas serigrafiadas (*silkscreen canvas*) de Rauschenberg para extenderse más recientemente en la producción de un grupo de jóvenes artistas, designada con el polémico término de *imágenes* (*pictures*). Me detendré sobre el ejemplo de Sherrie Levine, que parece cuestionar de la manera más radical el concepto de origen y, entonces, el de originalidad.

El medio de Levine es la foto-pirata, como testimonia la serie de fotografías de Edward Weston sobre su hijo Neil que Levine, violando el derecho de autor, se ha contentado con refotografiar. Pero, como se ha señalado recientemente, los "originales" de Weston provenían ellos mismos de modelos forjados por otros, a saber, el gran conjunto de *Kouroi* griegos de los que derivan la codificación y la multiplicación del torso masculino en nuestra cultura. El robo de Levine, quien se sitúa, si se lo pudiese decir, en la misma superficie de las copias de Weston, hace resonar detrás de ellas toda la teoría de modelos que el fotógrafo mismo había plagiado, reproducido. El discurso de la copia al que debe remitirse el acto de Levine ha sido analizado por numerosos escritores, entre ellos Roland Barthes. Vuelvo a su definición del realista no como el que copia según la naturaleza sino como "pasticheur", como cualquiera que hace copias de copias"

Pintar es descender al tapete de los códigos, es referir no de un lenguaje a un referente sino de un código a otro código. Así, el realismo (...) consiste no en copiar lo real sino en copiar una copia (pintada) de lo real (...) por una mimesis segunda, (alguien) copia lo que ya es copia.

Otra serie de Sherrie Levine reproduce los lujuriosos paisajes de Eliot Porter: nuevamente atravesamos "la copia original" para regresar al origen natural y, como en el caso de lo pintoresco, ingresamos por una puerta secreta al último plano de esa "naturaleza", a la construcción puramente textual de lo sublime y a la historia de sus degeneraciones en copias siempre más pálidas.

En la medida en que el trabajo de Sherrie Levine deconstruye explícitamente la noción moderna de origen, no puede ser considerado como una *prolongación* de la modernidad. Al igual que el discurso de la copia, es postmoderno. Lo que quiero decir es que no puede ser tenido por vanguardista. A causa de su ataque crítico contra la tradición que la precede, podríamos tentarnos de ver en el cambio operado por la obra de Sherrie Levine una nueva etapa en el progreso de la vanguardia. Sería un error. Deconstruyendo las nociones hermanas de origen y de originalidad, el postmodernismo secesiona: se desprende del campo conceptual de la vanguardia y considera al abismo que lo separa de ella como la marca de una ruptura histórica. El período histórico que englobó vanguardia y modernidad está cerrado, irremediablemente, y no se trata de un simple acontecimiento periodístico. Toda una concepción del discurso lo ha conducido a su fin, al igual que todo un complejo de prácticas culturales, en particular una crítica desmitificante y un arte verdaderamente postmoderno. Estos dos últimos trabajarán en lo sucesivo en desvitalizar las proposiciones fundamentales de la modernidad, en liquidarlas definitivamente exponiendo su carácter ficticio. Así, es desde un nuevo punto de vista, extraño, que nos volvemos hacia el origen moderno y miramos su estallido en una repetición sin fin.

Sinceramente Suyá

Rodin y el Problema de la Reproducción

Rosalind Krauss

"La Originalidad de la Vanguardia" produjo una respuesta inmediata por parte del profesor Albert Elsen, organizador de la exposición *Rodin Rediscovered* de la *National Gallery of Art* de Washington. En una carta de cuatro páginas, enviada a la redacción de *October*, donde había aparecido mi artículo, acusa a ese ensayo porque yo examinaba en él el problema de los originales y de la originalidad en Rodin, dos nociones que según Elsen, no presentaban absolutamente nada de problemático. Luego de haber declarado que yo parecía ignorar en mi artículo el catálogo de la exposición, "que comprende estudios sobre *Un Original en Escultura* por el antiguo director del Louvre, sobre *Las Obras Esculpidas de Rodin* por Dan Rosenfeld y sobre *Las Puertas del Infierno* por mí mismo", Elsen, una vez más, se convirtió en la voz de la evidencia misma:

Jean Chatelain demuestra que en Francia las ediciones de bronce han sido siempre consideradas como originales. Al igual que los grabados, las ediciones en bronce hoy como antaño, son originales. Así como se habla de un grabado original de Rembrandt, se puede hablar de un bronce original de Rodin.

Habiendo decretado que para mí originalidad "quiere decir único, solo en su género", Elsen estaba impaciente por contradecir esta definición con la de Rodin mismo:

Para Rodin, la originalidad está en la concepción, por ejemplo, en su interpretación de la historia de los Burgueses de Calais, en la forma en que, con el Balzac, expresa su idea del monumento público (...) No fue limitando sus esculturas a un solo ejemplar la forma en que Rodin fue aclamado en su tiempo como un artista original. Él mismo consideraba a los bronce y a las obras esculpidas por otros con su autorización como obras "autógrafas" ya que la concepción, así como las normas de ejecución, eran suyas. Si un cliente deseaba un mármol que se distinguiese por su carácter único, debía expresamente precisarlo a Rodin, de manera tal que la obra encomendada difiriese de manera visible y definitiva de toda otra pieza tallada a continuación sobre el mismo tema. El público de Rodin conocía muy bien el sistema de división del trabajo que el artista había heredado y que usaba a fin de producir y crear.

Si la *originalidad* puede ser puesta al abrigo de todo cuestionamiento, debe hacerse lo mismo con la *autenticidad*. Describiendo las relaciones entre Rodin y Jean Limet, el "patinista preferido" del escultor, Elsen agrega: "Contrariamente a Krauss, Rodin tenía una concepción bien resuelta de la autenticidad. No reconocía como auténticos más que a los bronce fundidos con su autorización. Todos los demás no eran para él sino falsificaciones".

En este contexto de reproducción, la repetición está igualmente desprovista de todo carácter problemático:

Contrariamente a lo que pretende Krauss, los contemporáneos de Rodin eran conscientes de su reutilización del mismo personaje, no solamente en Las Puertas del Infierno, sino en sus obras de bulto exento. En 1900, un crítico llamado Jean E. Schmitt, rindiendo cuentas de la retrospectiva de Rodin y de Las Puertas del Infierno, escribía a propósito de éstas: "El mismo personaje, el mismo grupo, invertidos, modificados, acentuados, simplificados, combinados con otros, dispuestos en la sombra, ubicados a la luz, revelan a su autor los secretos de la escultura, los misterios de la composición, las bellezas a las que aún no había sino confusamente soñado". Krauss querría hacernos creer que fue ella -y no Rilke quien, como secretario de Rodin, fue a su taller todos los días durante siete meses- quien reconoció el mismo personaje en Las Tres Sombras.

Habiendo restablecido la verdad histórica por esa serie de inversiones ("contrariamente a Krauss"), Elsen se dirige entonces a dos puntos más recientes. El primero era mi mención, en "La Originalidad de la Vanguardia", del film documental sobre la fundición de *Las Puertas del Infierno* que había sido previsto para acompañar a la exposición *Rodin Rediscovered*, pero que finalmente no fue proyectado por no haber sido terminado a tiempo, lo que invalidaba todas las remisiones que yo hubiese podido hacer a él.

El segundo punto concernía a la posición que yo había tomado en el ensayo sobre Julio González: "Ese Arte Nuevo: Dibujar en el Espacio", interpretado por Elsen como una negación a "condenar los bronce póstumos fundidos de las obras en hechas metal soldado, y de ejemplar único, de Julio González". Viendo allí una huída mía frente a las cuestiones que yo misma había promovido a propósito de Rodin, Elsen presentó mi posición de la siguiente forma: "Ya que para González el uso de los materiales hallados no era metafórico -al contrario de lo que pasaba con Picasso- y que lo que hacía con el metal soldado era un *proceso*, una gran parte de aquello que en el trabajo directo del metal prohíbe teóricamente su traducción en bronce, pierde al mismo tiempo su pertinencia". Indignado por esta idea y en general por todo el contenido de "La Originalidad de la Vanguardia", Elsen pregunta: "¿Qué hacer cuando un crítico inventa problemas, fabrica contradicciones, sostiene juicios diversos siguiendo sus intereses, y rinde cuentas de un acontecimiento que aún no ha acontecido?"

Es, sin duda, semejante sentimiento de ultraje quien dictó las últimas líneas de su carta. Según un *post-scriptum* destinado a los lectores de *October*, los encaminaba hacia "la opinión de los expertos" expresada en los *Standards for Sculptural Reproduction and Preventive Measures Against Unethical Casting*, opinión "adoptada por la *Art Museum Directors Association*, *Artist Equity*, la *Art Dealers Association*, y la *College Art Association*". A continuación, una advertencia a los responsables de *October*: "Copia de esta carta ha sido enviada a Leo Steinberg, Kirk Varnedoe, Henry Millon, Arthur

Danto". Algo intrigados, los jefes de redacción publicaron la carta en su totalidad, a excepción de esta frase final, particularmente malévolamente por el perfume de censura que destila. Publicada en *October* N° 20 (primavera 1982), la carta de Elsen estaba seguida por mi texto "Sinceramente Suya".

¿Por dónde comenzar? Quizá *a contrario* : por el final. Comencemos pues por el párrafo final del texto publicado por el profesor Elsen en el catálogo de la exposición *Rodin Rediscovered* , e intitulado "*Rodin's Perfect Collaborator, Henri Lebossé* ":

¿Por qué Lebossé aceptó hacer, a pedido de Bénédite, la gigantesca versión póstuma de La Défense ? ¿ La arrogancia arrastra consigo a la prudencia ? (...) A falta de ser excusable, la decisión de Lebossé deviene más comprensible cuando se conocen todas las dificultades que tuvo justo después de la guerra, y a pesar de la ayuda de su hijo, para poner en pie su empresa. Bénédite, finalmente, como director del museo Rodin, encarna en este punto a la autoridad legal, si no moral , y Lebossé pudo así tras la muerte de Rodin reflotar su asunto con otras obras dejadas inconclusas.

Estas cuestiones y estas conjeturas le sirvieron de respuestas que pusieron un punto final al episodio al que refiere Elsen para cerrar su descripción de la carrera del *reproductor* preferido de Rodin -un hombre cuyo encabezamiento de carta precisaba "que se comprometía a reducir o agrandar todos los objetos *de arte e industriales* según un proceso matemáticamente puesto a punto y empleaba una *máquina especial* para hacer ediciones de estos *duplicata* " . (El término que más a menudo usa el profesor Elsen en su texto para designar a los mármoles de Lebossé no es "*duplicata*" sino "reproducción", una palabra sobre la que regresaremos).

El episodio en cuestión es el "escándalo" en el que Lebossé estuvo implicado "de manera trágica", aunque era beneficiario de la complicidad del primer director del museo Rodin que, como heredero de Rodin, era detentor de "la autoridad legal, si no moral". Luego de la muerte de Rodin, Lebossé comenzó a trabajar sobre un agrandamiento de *La Defensa* -una versión cuatro veces más grande que la original, es decir, bastante más grande que la que Rodin mismo había jamás encargado. Lebossé obedecía a las instrucciones de Bénédite, para el encargo del gobierno holandés: el monumento debía ser erigido en Verdún. Para el momento del acabado hubo, nos enteramos, "una tempestad de críticas contra Bénédite por haber encargado este agrandamiento póstumo" y, mientras, "de manera trágica para *el perfecto colaborador* de Rodin, el agrandamiento de Verdún se encontró mezclado en 1920 en un escándalo en el que era cuestionado de falso, los tallistas de mármol continuaban ejecutando piezas firmadas con el nombre de Rodin, y había bronce ilegalmente realizados por la fundición Barbedienne".

Parece que la principal diferencia entre Lebossé y los otros "tallistas de mármol que continuaban ejecutando piezas firmadas con el nombre de Rodin" radica en que sus "falsos" eran ilegales mientras que los suyos no lo eran. Y ello se debe gracias a la autorización "del artista o de sus herederos" (Código general de los impuestos, apéndice III, artículo 17) -en este caso el museo Rodin, que según la ley es el único y verdadero "detentor de los derechos de autor del artista" y constituye pues, en la materia, "la autoridad legal, si no moral". Para el director del museo Rodin, no menos que para Lebossé, se trataba de una cuestión de dinero. Porque era el museo quien percibía (y quien percibe) los derechos de reproducción y era la oleada continua de las obras originales la que aseguraba (y que asegura) sus ganancias.

La "autoridad legal, si no moral" es absolutamente necesaria para la noción de edición original, ya que tiene la salvaguarda de ésta no sólo por el Código penal sino también por el Código general de los impuestos, porque la ley se interesa atentamente por la manera que tiene la originalidad de influir sobre el mercado.

Tal como nos informa Elsen en su carta, Jean Chatelain es uno de los más esclarecedores sobre el problema del original en escultura, especialmente en el punto sobre el cual especialmente se detiene, las "ediciones originales". "El valor particular de una edición original -escribe Chatelain- no posee el carácter objetivo de su originalidad en el sentido etimológico de este término, ya que cada edición consiste, en sí

misma, en la reproducción de un modelo que es el verdadero original (lo que no quiere decir que ella se haga fuera de toda definición legal o tradicionalmente admitida). Ella tiene el acuerdo intercambiado entre el autor de la edición y los compradores". ¿Los *compradores* ? ¿Qué tienen que ver con la paternidad artística o la noción de original?

Relacionando "el sobrelevamiento revolucionario que conmovió el sistema tradicional de taller y el advenimiento de una filosofía individualista, seguidos por el ascenso del romanticismo así como por el desarrollo del mercado del arte y de la especulación", Chatelain nos vuelve a trazar una historia de la noción de "edición original" que no la considera sino como bien de consumo. El comprador del siglo XIX, nos dice, estaba obsesionado por la noción de originalidad -porque esto comprendía innovación, creatividad, inspiración. Confundiendo originalidad y original en sentido material, deseaba poseer el objeto portante de los trazos más directos del proceso creador, espontáneo e imposible de repetir. A causa de esta nueva modalidad del deseo, "toda reproducción de la obra de un artista por otro, cualquiera sea el método empleado, no tiene real valor artístico y casi no tiene valor mercantil, pues no guarda la marca directa del impulso creador".

Para las artes compuestas (como la escultura en bronce), que son "artes de la repetición", esta nueva economía del deseo hizo temer una total pérdida de valor y exigió una respuesta inmediata. Esta fue la "edición original", una expresión que, como Chatelain se apresura en decirnos, "es un desafío a las leyes de la lógica y de la lingüística, ya que la originalidad implica la singularidad, mientras que una edición supone la difusión, la multiplicación y la serie". Pero, como es frecuentemente el caso en economía, la lógica tiene poco que ver con la semántica o con el "sentido etimológico". Ella reposa sobre la oferta y la demanda, sobre lo que Chatelain llama el "enrarecimiento sistemático". La "edición original", Chatelain no cesa de repetirlo, es una ficción jurídica inventada para crear lo que podría llamarse el *efecto-originalidad* : "Esta expresión es aún de gran eficacia ante el público, que acaba de verla empleada en vistas de conferir valor a ediciones que, a falta de ser originales, intentan al menos, siendo numeradas, tener la apariencia".

A primera vista, leyendo las declaraciones de Chatelain, se diría que bromea, o que juega al cínico. Se ve que no hace ni lo uno ni lo otro, si se lo relaciona con el contexto del que están extraídas estas líneas, una laboriosa dialéctica que intenta demostrar el carácter razonable de ese sistema y explicar, pues, el deslizamiento, en su argumentación, del "sentido etimológico" a las exigencias de la economía de mercado. Descartando la posibilidad "de una autoridad competente (...) capaz de definir la noción de edición original para un arte dado y en un momento dado", y considerando esta indecisión como un factor "que no hace más que reforzar el sentimiento de relativismo general", este antiguo director de los museos de Francia abandona la cuestión a las manos del comercio:

Una vez más, como es corriente en un sistema jurídico liberal, se vuelve a dejar esto a la voluntad de las partes concernientes: está en ellas definir mutuamente un acuerdo (...) En el dominio que nos interesa, es evidente que el vendedor, es decir, el detentor de los derechos de autor sobre cierta obra -o sea el creador o sus herederos- es el único en condiciones de establecer las características de la edición prevista. Está en él decidir cuántas copias deberán ser hechas, según qué particularidades técnicas y con la ayuda de qué especialistas. El comprador no tiene opinión sobre esas condiciones: no tiene otra elección que aceptarlas o rechazarlas. A lo sumo puede intentar discutir el precio pedido, o quizás reclamar una modificación de detalle (un cierto tipo de zócalo, por ejemplo, para una obra en bronce).

Es en el heredero, entonces, en quien recae toda la responsabilidad artística, ya que sólo él, una vez muerto el artista, "está en condiciones de establecer las características de la edición prevista". ¿Y el comprador? Si desea un original, si éste es el objeto de su deseo, no tiene más que "discutir el precio pedido".

Para Chatelain, la naturaleza totalmente comercial/convencional de la "edición original" -que a veces llama, para subrayar el oxymoron, la "copia original"- promueve tales problemas lógicos que la interpretación de los textos legales que se relacionan con ella a menudo no funcionan sin alguna dificultad. Toma por ejemplo un reciente decreto que trata de la supresión de los fraudes cuando se trata

de transacciones ocasionadas por obras de arte: este decreto estipula que todas las reproducciones de una obra original deben llevar la mención indeleble "reproducción"; los "vaciados de vaciados" están incluidos en esta categoría. El problema, tal como Chatelain lo ve, está en el hecho de que el término "vaciados de vaciados" parece limitarse a los vaciados que no han sido realizados según la matriz original -es decir, en el caso de la escultura en bronce, los que no provienen del yeso original. Lo que querría decir que todo vaciado realizado según el yeso original, *incluso más allá* del límite de la "edición original" (doce vaciados, en lo que concierne a Rodin), no sería una reproducción pero formaría siempre parte de una "edición"; sería, en un cierto sentido -"legal, si no moral"- un original. Esta eventualidad no parece compatible con el principio de "enrrecimiento sistemático". De allí la nueva interpretación del término "vaciados de vaciados" imaginado por Chatelain y, según él, "más rigurosa": una vez alcanzado el límite de la "edición original", todos los vaciados, sean hechos o no del yeso original, deberían ser considerados como "reproducciones" y portar, pues, esta mención. ¿A cuál de estas interpretaciones se debe adherir?

Técnicamente, sólo la primera interpretación nos parece justificada, porque reposa sobre un criterio técnico en sí. El vaciado proveniente del yeso original es una prueba, una edición; el que no proviene del yeso original es una reproducción. Por otro lado, es evidente que el decreto del 3 de marzo de 1981 ha sido concebido para *imponer al mercado del arte límites estrictos* en cuanto a la denominación de los objetos. Se puede pensar, pues, que la segunda interpretación, *porque es restrictiva*, está más de acuerdo con este espíritu que la primera

El espíritu de este decreto es imponer límites al mercado del arte, dicho de otra forma, reforzar, por el "enrrecimiento sistemático", el frágil mercado de las artes compuestas (*[compound]*). Los códigos y decretos a los que se refiere Chatelain pertenecen a la ley francesa y están concebidos para un mercado del arte francés tomado, es lo menos que se puede decir, bastante en serio. Sobre este tema, a nadie se le ocurriría pensar que Chatelain bromea. O que el gobierno francés bromea. En octubre de 1981, un impuesto sobre la fortuna, votado por una Asamblea nacional con mayoría socialista, consideraba incluir las obras de arte de colecciones privadas. Pero a último momento, F. Mitterrand, aparentemente convencido del golpe que esto hubiese conllevado para el mercado del arte francés, retiró las obras de arte del conjunto de los bienes imposables. Al día siguiente, *Libération* titulaba: "¡Venda sus yates! ¡Compre Picassos!". Sólo la derecha más heterodoxa parece tener ganas de bromear con el tema del enrrecimiento, sistemático o no, del mercado.

Pero Elsen, que hace la distinción entre "autoridad legal" y "autoridad moral", parece querer, en lo concerniente a las "ediciones originales", definiciones que excedan la noción comercial/convencional de la autenticidad. En su introducción a *Rodin Rediscovered*, ha recurrido a los *Statements of Standards on the Reproduction of Sculptures* americanos (a los que cita igualmente al final de su carta) para hallar un criterio que exceda la autenticidad: se trata de la "deseabilidad".

Aunque, como escribe Elsen, "los vaciados póstumos realizados por el museo Rodin sean sin discusión auténticos en cuanto a la intención del escultor y en lo referente a su cesión de los derechos de reproducción al Estado", sin embargo son considerados, según los mencionados *Statements of Standards*, "como menos deseables que aquellos realizados en vida de Rodin"

Esta forma de ver es la de Elsen, con el bemol que ella pone al deseo, y yo no la comparto. Contrariamente a lo que él piensa, yo no enfrento la cuestión de los vaciados póstumos en términos de condena o rechazo. Eso no es, para mí, un motivo de preocupación, sino la ocasión soñada de explorar el enigma planteado por lo que se llama convencionalmente un "original" en el caso de las artes compuestas. Y esto porque, contrariamente a lo que Elsen me hace decir, me gustaría sugerir que esta convención juega también en lo que concierne a las artes simples, y que ella remite pues, quizá, a todas las pretensiones de originalidad a un mismo fondo convencional/jurídico. Contrariamente a Elsen, no veo en ello un obstáculo, sino una oportunidad: la de hacer un poco de teoría.

Tanto "contrariamente a...", "contrariamente a...", proviene de la serie de afirmaciones hechas por Elsen en su carta, generalmente bajo tal forma: "Contrariamente a Krauss, Rodin tenía una concepción bien resuelta de la autenticidad"; "Contrariamente a lo que pretende Krauss, los contemporáneos de Rodin eran conscientes de su reutilización del mismo personaje." Escandalizado por mi espíritu de contradicción, Elsen me acusa de inventar problemas, de sostener juicios diversos siguiendo mis intereses, etc. Dicho brevemente, de trampear. ¿Pero cuáles son los contrarios de sus contrarios? ¿Cuáles son si, no comprendiéndome, deforma mis dichos? ¿Es esto trampear? ¿Dónde estaría el género de argumentos tan frecuentemente opuestos a la teoría por los guardianes de la ortodoxia? Comencemos, pues, *a contrario*.

Contrariamente a lo que dice Elsen, jamás he considerado como un "falso" al reciente vaciado de *Las Puertas del Infierno*. La he tratado expresamente de "obra legítima" y de "verdadero original". Pero también he imaginado la confusión que podía sugerir en el espíritu de ciertos espectadores y conducirlos a considerar la obra como un falso o una imitación. Esta confusión, después de todo, encuentra su fuente histórica en las propias prácticas de taller de Rodin. Elsen mismo cita ejemplos de ello:

Bénédite (el primer director del museo Rodin), no solamente decidió proseguir el agrandamiento (de La Defensa) luego de la muerte del artista, sino de acrecentar la talla (...) Hubo una tempestad de críticas dirigidas contra Bénédite por haber emprendido ese agrandamiento póstumo. Numerosas personas se equivocaron sobre el proceso de agrandamiento, no comprendieron que para Rodin no debía ser estrictamente mecánico. Ciertos críticos escribieron que Lebossé había traicionado a Rodin al no agrandar el modelo original de una manera puramente matemática. Para justificar sus libertades con el modelo y explicar por qué estaba separado de la exactitud matemática, Lebossé desplegó delante de la presa una carta de Rodin fechada en 1912 en la que el artista le pedía ajustar "la materia" para dar más cuerpo al agrandamiento de La Defensa.

Si tales confusiones han podido tener lugar en tiempos del escultor, y ya que, como dice Elsen, "el público de Rodin conocía muy bien el sistema de división del trabajo que el artista había heredado y que usaba para producir y crear", ¿cómo no podría propagarse hoy aún más? *Y así es*, bien evidentemente, y Elsen, como sus colaboradores, nos lo recuerdan sin cesar en el catálogo de *Rodin Rediscovered*. Imposible, parece, capturar la duda en el espíritu del público "no informado". En su texto sobre "La Escultura Tallada de Rodin", Dan Rosenfeld habla del equipo de obreros que rodeaban al maestro en su taller -"entre 1900 y 1910 cerca de cincuenta personas tomaron parte en la ejecución de las esculturas en mármol de Rodin"-, y comienza su descripción con esta frase: "Los numerosos ejemplares de la *Eva* en mármol (doce o más) afloran el problema de la originalidad y de la autenticidad de la escultura tallada de Rodin". Como Elsen, sabe bien que este problema es anacrónico, que no era un problema para los contemporáneos de Rodin. Pero *es* claro que lo es para nosotros *hoy*, cosa que atestiguan observaciones como: "La cuestión de su autenticidad en tanto que productos de la mano del artista, tan perturbadora para ciertos críticos modernos...".

Imaginando una escena ocasionada por toda esta confusión y toda esta agitación, una escena donde los calificativos más diversos -imitación... legítimo... auténtico... deseable...- son aplicados a un mismo objeto y cuyos actores no son solamente algunos miembros del público no informado, sino también expertos e historiadores del arte (piensen en Jean Chatelain no llegando a encontrar un nombre para esas pruebas que tienen la desgracia de exceder el límite legal de la "edición original": ¿son reproducciones? ¡No son verdaderamente *reproducciones* !); imaginando esta escena con toda la intensidad de su incertidumbre, quisiera entablar una discusión que no tendría lugar ni delante de un tribunal ni delante de un consejo de la *College Art Association* o de los *Art Dealers of America*.

En ella trataría de lo que podría llamarse una "pluralidad irreductible": una multiplicidad implícita que habita en todo objeto, incluso único o singular. Las artes compuestas están sumidas por su naturaleza a ese potencial de multiplicidad, y el enrarecimiento sistemático no les cambiará nada: la transferencia de la idea primera de un medio a otro desde la realización del "original" difiere absolutamente de todo carácter de unicidad original.

Refirámonos, por ejemplo, al testimonio de George Bernard Shaw. Como todo el mundo, estaba al corriente de los modos de producción de Rodin y de la paradoja que quería que el escultor de "toque inimitable" fuese célebre por obras a las que jamás les puso la mano encima (Elsen: "Ningún escultor, en toda la historia, tuvo más reputación por su toque inimitable que Rodin. Sin embargo, grandes obras públicas, como el *Monumento a Balzac* o *El Pensador*, salieron, de hecho, de las manos de Henri Lebossé." Shaw también sabía muy bien que para Rodin el "original" de una obra era, sin equívocos, el modelo en arcilla: "La gente dice que toda la escultura moderna está hecha por artistas italianos reproduciendo mecánicamente en la piedra el modelo en yeso del escultor. Incluso Rodin dijo esto." Pero Shaw se permitía diferir en este tema: "Las cualidades particulares a las que llegó Rodin en sus mármoles no se hallan en sus modelos de arcilla", escribía insistiendo en el hecho de que la cualidades mágicas de "Rodin" son inherentes al mármol y no a los otros materiales: "Tengo tres bustos míos hechos por él: uno en bronce, otro en yeso y otro en mármol. El bronce es bien yo... El yeso es bien yo. Pero el mármol posee otra suerte de vida: irradia; y la luz fluye sobre él. No parece sólido, sino luminoso. Esa irradiación y ese fluir extraños lo resguardan de los dedos de los espectadores". La magia es lo que Shaw más estima. Sin embargo, ésta no se debe a Rodin, ya que no estaba en el modelo de arcilla. Es, podríamos decir, el producto de una colaboración entre el artista, el artesano, y las propiedades físicas del material, aunque todavía es simplificar demasiado.

La naturaleza de las artes compuestas exige elección, en todo momento, al mismo tiempo que exigencias técnicas muy diversas. ¿Cuántas personas han puesto la mano en la obra? Poco importa. Porque incluso desde que una única persona -digamos Rodin- asume de cabo a rabo la realización de una pieza, siempre queda ese deslizamiento inevitable desde el pasaje de un medio a otro, y esa multiplicidad de posibles entre los cuales debe elegir nuestro creador único. Habiendo optado por un arte compuesto, Rodin tenía todas las elecciones -dimensiones, materiales- en lo referente a las versiones finales de sus obras.

Luego de más de veinte años, la crítica ha advertido que, en lo que concierne a sus mármoles, Rodin frecuentemente se traiciona a sí mismo. Leo Steinberg, meditando sobre el eclipse casi total que conoció la popularidad del artista de 1930 a 1960, los ha calificado, en la introducción a su magnífico estudio sobre Rodin, de "reproducciones edulcoradas hechas por asistentes". Incluso Elsen, en esta época, pensaba que los mármoles conllevaban un problema. Escribiendo a Steinberg, declaraba en 1969: "Es obligatorio, sin embargo, reconocer que los mármoles no representan lo mejor que ha hecho. La talla de una buena parte de las obras en piedra ha sido efectuada por trabajadores. Sabemos que no ha supervisado la realización de sus mármoles visibles en París". ¿Sería exagerar ver dos artistas en Rodin, y ver que uno, el que satisfacía al gusto menos exigente de su tiempo (¿el de Shaw?) traicionó al otro? ¿No podría hablarse, no sólo de original compuesto o dividido, sino de un sujeto, Rodin mismo, dividido entre dos intenciones: por un lado la intención determinada de desligar la obra del acabado y de la producción, y por el otro la intención de fabricar en serie, totalmente opuesta a la primera? Con lo que, estando en el corazón mismo de la intención del artista, que Elsen considera como irremediamente unívoca, la multiplicidad está también en la obra. ("Contrariamente a Krauss, Rodin tenía una concepción bien resuelta de la autenticidad. No reconocía como auténticos más que a los bronce fundidos con su autorización. Todos los otros no eran para él más que imitaciones". Pero "las intenciones de Rodin, al igual que las de González, no cuentan para Krauss".)

¿Esas elecciones antagónicas no sugieren una suerte de infidelidad a sí mismo que haría que un artista, por ciertos aspectos, podría traicionar su propia obra? ¿No es lo que siente por ejemplo el público informado delante de las colosales esculturas de hormigón que Picasso, en su declinar, hizo realizar según maquetas minúsculas? Esta infidelidad a sí mismo del artista parece el efecto inevitable de que una idea estética -unidad en sí misma ficticia- no saca a la luz todo pensamiento del artista. Su actualización pasa por numerosos estadios donde arriesga en cada momento el ser traicionada. Por el artista mismo. Por sus intenciones. Por su concepción misma de la autenticidad.

Es en este tipo de traición endógena en lo que pensaba desde que escribí que Rodin había participado en la irrupción del kitsch en su obra personal. Contrariamente a lo que dice Elsen, jamás he empleado este

término para los vaciados del museo Rodin. Tenía en mente no sólo la gran mayoría de los mármoles (¿"réplicas edulcoradas"? ¿"obras con finalidad alimenticia"?) sino también el tipo de producciones descriptas en *Rodin Rediscovered* en el capítulo consagrado a "Rodin y sus fundidores". Las líneas que siguen conciernen a un busto en mármol, *Suzon*, cuyo destino fue confiado, a partir de 1875, a la Compañía de bronce de Bruselas:

En 1927 aún podía encontrárselo entre las piezas ofertadas por la Compañía de bronce en cinco tamaños diferentes: el tamaño original (30 centímetros), y cuatro reducciones mecánicas de 26, 21, 16 y 12 centímetros . Estos bronce de formas diversas, al igual que los múltiples ejemplares realizados en mármol, terracota o biscuit, montados sobre relojes de péndulo o zócalos de fantasía, suscitaron numerosas combinaciones decorativas que terminaron frecuentemente en colecciones privadas belgas y holandesas.

¿Rodin concibió también los relojes de péndulo? ¿Y los zócalos de fantasía? ¿Autorizó esta edición ilimitada? ¿En 1875? ¿En 1927? ¿En qué momento esas piezas *devinieron* "imitaciones"?

La autorización de Rodin, garantía de autenticidad y de sus intenciones *no divisas* , adquiere en ciertos casos el aspecto de un *laissez faire* ilimitado: Elsen escribe que "hizo contrato para la edición en número ilimitado de réplicas de bronce de algunas de sus obras más populares, como *El Beso*, *La Eterna Primavera* y *Victor-Hugo*. Al igual que los otros escultores, Rodin no tenía la costumbre de limitar sus ediciones, práctica que parece haber sido introducida a fines de siglo por marchands como Ambroise Vollard". Rodin autorizó igualmente, como para *Suzon*, la fabricación en serie de "objetos de arte", esculturas sobre relojes de péndulo. Dicho de otra forma: favoreció la industrialización del trabajo artesanal, la corrupción de la estética manual por la reproducción mecánica. El término en uso para designar este tipo de corrupción es *kitsch*.

Incluso si dejamos de lado esos casos extremos de reproducciones mecánicas legalmente estampilladas "Rodin", la sumisión del artista a la lógica interna de los medios de reproducción (a la "división del trabajo", como dice Elsen) queda evidenciada. Esta división -que condujo a un autor, Eugène Guillaume, a preguntar en *La Escultura en Bronce* (1868): "¿El artista es un solo hombre o un conjunto de personas?"- se aplica tanto a la talla como a la fundición. "Sin embargo -leemos en *Rodin Rediscovered* - era difícil supervisar la fundición de bronce, que era hecha lejos del taller". Durante su carrera, Rodin recurrió, por lo menos, a veintiocho fundiciones diferentes. Todo control devenía una apuesta.

De hecho, *Rodin Rediscovered* enriqueció nuestro conocimiento de la práctica artística en el siglo XIX mostrándonos hasta qué punto el artista se entregaba a la lógica de la división del trabajo, necesaria para la reproducción de su arte. Elsen: "Por lo que se sabe, Rodin no participaba en la fundición ni en el acabado de sus bronce. Confiaba esta tarea a especialistas al servicio de sus exigencias (...) Durante más de quince años, fue Jean Limet quien patinó la mayor parte de los bronce importantes e informó a Rodin de su estado final ". Esos informes de Limet eran más que necesarios ya que, como sabemos, Rodin, particularmente desde 1900, nunca iba a lo de los fundidores e ignoraba, pues, todo acerca del estado de los vaciados: "Los vaciados eran enviados directamente por los fundidores a Limet; Rodin, que entonces ya no los veía, pedía ser informado de su calidad -como testimonia una carta escrita por Limet el 3 de septiembre de 1903: "Espero que Autin me envíe los bronce para examinar la cabeza de Mme. Rodin. El vaciado no es malo, pero el cincelado deja, a mi criterio, mucho que desear. Se ha debido mal juzgar a esta pieza por su simplicidad". Comentario de Elsen en su estudio sobre los procedimientos de fundición de los bronce de Rodin: "Se debe, pues, matizar la idea de un control riguroso de los vaciados y de las pátinas por Rodin mismo, al menos desde 1900 ".

¿Qué sucedió con esta cabeza de Mme. Rodin cuyo cincelado, según el criterio de Jean Limet, dejaba "mucho que desear"? ¿Conocía Limet "las exigencias" de Rodin, sus "concepciones bien resueltas", sus "intenciones"?

Esos matices se imponen por el hecho de que Rodin participó en gran medida de lo que he llamado, en "La originalidad de la vanguardia", "el *ethos* de la reproductibilidad". Contrariamente a lo que pretende Elsen, jamás he escrito que Rodin "no supervisó o no dirigió jamás las piezas antes de ser enviadas a los

clientes...". Yo escribí: "(el vaciado) tenía lugar la mayor parte del tiempo en las fundiciones donde el escultor jamás iba para supervisar la ejecución; jamás...(etc.)" -lo que es todo un hecho confirmado por *Rodin Rediscovered* y no deviene falso más que si se omite la expresión "la mayor parte del tiempo". ¿Por qué razones Elsen deforma lo que cita?

El espíritu de contradicción de Elsen se amplía a medida que más penetramos en el dominio del *ethos* de la reproductibilidad. Desde un punto de vista estético, el problema no tiene importancia si se lo refiere a la supervisión de los vaciados por el maestro, pero deviene formalmente esencial si abordamos las "concepciones" de Rodin, por ejemplo la que le hizo repensar "la manera de componer un personaje o un grupo..." Es extremadamente interesante en este estadio inclinarse sobre el hábito que tenía Rodin de componer por *multiplicación*, para retomar el término de Leo Steinberg. Los yesos, moldeados según los modelos de arcilla, y considerados antes de Rodin como el vehículo formalmente neutro de la reproducción, devinieron para él un medio de composición. Si puede y *debe* haber un yeso, ¿por qué no tres? Y si tres... Es así, podríamos decir, como lo múltiple se convierte en el medio.

Marcando el centro de las "concepciones" de Rodin, esta función del múltiple, esta representación de los medios mismos de la reproducción, comenzamos a percibir lo que al mismo tiempo une y separa al original material/legal/etimológico (el ejemplar único de Elsen) y al original conceptual, dicho de otra forma, la originalidad como resultante de los poderes de la imaginación. Distinguimos aún entre los dos tipos de original, pero ya percibimos una transición de uno al otro, la marca que el material imprime sobre el conceptual. No queda más, entonces, que tomar esta confusión sublime y creadora engendrada por Rodin para reforzar la representación del movimiento -la suspensión de cada momento, fugaz y singular- por la remultiplicación y el alineamiento de simples réplicas mecánicas.

Contrariamente a los alegatos de Elsen, jamás he pretendido haber sido la primera en observar que *Las Tres Sombras* figuran un solo y mismo personaje. Me he referido explícitamente a los desarrollos de Leo Steinberg sobre este fenómeno presente en toda la obra de Rodin. Pero reconocer el hecho -lo que el profesor Elsen desea restituir a los contemporáneos de Rodin- no es interpretarlo. Y la cuestión de qué significa una triplicación tal -con todas las variedades de respuestas y de refutaciones que se querrían- queda dada.

Tal como es descrito en 1900 por "un crítico llamado Jean E. Schmitt" (¿merecía la oscuridad o está caído?), el fenómeno resurge enteramente en esta concepción muy decimonónica según la cual sólo una imaginación estática puede producir el gran arte: "El mismo personaje, el mismo grupo, invertidos, modificados, acentuados, simplificados, combinados con otros, dispuestos en la sombra, ubicados a la luz, revelarán a su autor los secretos de la escultura, los misterios de la composición, las bellezas a las que aún no había sino soñado confusamente".

Decidido a salvar el arte de Rodin de toda efusión sentimental y a someterlo a los criterios mucho más rigurosos de la modernidad, Leo Steinberg interpretó esta multiplicación *via* el proceso de producción de las obras. El develamiento de este proceso nos informa sobre los medios de la representación; en términos formalistas, equivale a una puesta al desnudo del procedimiento. Hace de la superficie exhibida de las obras el testimonio, no de los "arcanos de la escultura", sino de su fabricación en lo que más tiene de prosaica. No contento con multiplicar la pieza misma, Rodin investiga y magnifica toda la gama de "defectos" de vaciado y de fundición; deja que el bronce transcriba bajo su forma más bruta toda una panoplia de astucias de vaciado, como los pequeños rollos de arcilla añadidos a ciertos planos para reforzar la solidez de una forma.

Esta puesta al desnudo de los procedimientos de fabricación no ha sido abordada por Rilke ni por Jean E. Schmitt. Parecería que no les ha sido visible. ¿Revela esto, sin embargo, una lectura abusiva porque sobrepasa en agudeza crítica a las observaciones de los contemporáneos de Rodin? ¿Estamos obligados a decir que, porque Rodin no ha podido o no ha querido explicarse a sí mismo este aspecto de su arte, los "accidentes" de fabricación sobre los cuales se apoya la interpretación de Steinberg no eran intencionales? Pero, por otro lado, ¿la profusión de estos accidentes (como la sorprendente perversidad de su autor) no nos evita considerarlos como no intencionales? Si hubiese que limitar la intención a lo que

nos enseñan los documentos contemporáneos a las obras, ¿qué nos quedaría frente a ellos, frente a su evidencia? ¿No es increíblemente ingenuo pensar que todas las intenciones no pueden ser más que *conscientes*?

Si " La Originalidad de la Vanguardia " no es una simple repetición de la interpretación de Steinberg (al que no escucho, por cierto, *refutar*), es porque el concepto de *múltiple*, tal como yo lo exploro, no es idéntico a la noción de *multiplicación*. La multiplicación, en el sentido de Steinberg, participa de un develamiento más general de los medios empleados por un artista, de su particularidad. Es a esta particularidad a la que aprecia la sensibilidad moderna; ella restablece el sentimiento de la singularidad de la obra, sentimiento en el cual la sorpresa (la originalidad), causada por la manera en la que el vehículo material de la obra es manifestado, se conjuga con la inmediatez sensual de esta materialidad revelada. La idea de múltiple no se resuelve en esta nueva manera que tiene la modernidad de hacer la experiencia de la singularidad absoluta del objeto. Ella reposa sobre la percepción de esta pluralidad irreductible de la que he hablado más arriba, que nos obliga a pensar lo múltiple sin lo original.

La multiplicación, tal como la desarrolla Steinberg, nos ayuda a percibir el proceso, la producción. Lo múltiple tiene más que ver con la *re* producción. La obra de Rodin oscila constantemente entre la producción (los pequeños rollos de arcilla añadidos al vaciado) y la reproducción (el "Rodin" oficial, autorizado por Rodin). Si Rodin pudo (¿conscientemente? ¿Inconscientemente?) hacer sensible en su obra el proceso de producción de ésta, ¿por qué no podría haberlo hecho también en lo que concierne a la reproducción? Pero abordamos allí cuestiones muy problemáticas para el historiador del arte, en su incapacidad de concebir la posibilidad de una paradoja tal: lo múltiple sin lo original.

Es este fracaso de la imaginación lo que subleva a la historia de *Las Puertas del Infierno* . Y es esta historia la que Elsen se empeña febrilmente en refutar en su carta, aunque la haya contado él mismo en *Rodin Rediscovered*.

Para la colosal exposición Rodin del verano de 1900, *Las Puertas del Infierno* fueron desmontadas para facilitar su transporte. El rearmado, que debía hacerse en el momento de la instalación, no tuvo lugar. Judith Cladel narra que "el día de la apertura llegó antes de que el maestro hubiese podido situar sobre el frontón y sobre los paneles de su monumento las centenas de personajes, pequeños y grandes, destinados a su ornamentación." . ¿Y luego? Las puertas no fueron jamás rearmadas bajo la dirección de Rodin, tanto para la exposición como luego para Meudon. Judith Cladel piensa que la obra no fue rearmada en 1900 porque "la había visto demasiado, luego de que estuvo veinte años bajo sus ojos. Lo tenía fatigado, cansado." . Pero que ese cansancio se haya prolongado durante dieciséis años pide una explicación. Se ha pretendido que porque Rodin no consideraba la obra como verdaderamente acabada, los visitantes de su taller no pudieron verla jamás sino en piezas sueltas. Elsen propone una explicación diferente: "El rechazo de Rodin a rearmar *Las Puertas* luego del 1° de junio de 1900 proviene quizás de que pensaba que la obra, tal como estaba, ganaba en amplitud y en unidad formal." . Si tal es el caso, las "intenciones no divisas" de Rodin parecen apuntar hacia, al menos, dos direcciones diferentes: por un lado, *Las Puertas* tal como las conocemos ahora; por el otro, una unidad idealizada, arrancada de los amontonamientos de un suelo casi estéril.

Rodin, antes de su muerte, dio "probablemente" su acuerdo para un nuevo vaciado de *Las Puertas del Infierno* destinada al museo Rodin de Paris. "Este segundo modelo, en yeso, no fue armado por Rodin antes de su muerte en noviembre de 1917; fue hecho bajo la dirección del primer y ambicioso director del museo, Léonce Bénédite" . Y Elsen continúa: "Sabemos que desde 1916 hasta su muerte, Rodin estaba físicamente incapacitado de realizar la menor tarea con sus manos, junto probablemente a una congestión cerebral." . Pero allí no está verdaderamente la cuestión, ya que parece que el rearmado tampoco ha sido ejecutado en su presencia: "Bénédite sostenía que el montaje había sido hecho *bajo la dirección del maestro* , lo que parece poco probable dado que sabemos de su salud en esta época. Esto deviene aún menos probable si el montaje ha sido efectuado en el Depósito de los mármoles, ya que Rodin quedó prácticamente confinado en Meudon durante su último año." .

Elsen, como eminente especialista, concluye que Bénédite emprendió el armado por sí mismo, violando incluso ciertas ideas de Rodin en el curso de la reconstrucción. Habiendo afirmado Elsen en su carta que los vaciados póstumos -todos ejecutados según moldes tomados sobre el *nuevo* yeso del museo Rodin (1917)- provendrían en realidad "de *Las Puertas del Infierno* tal como fueron realizadas por Rodin en 1900", no podemos sino deducir que, en su prisa por legitimar un objeto original nacido de las "intenciones no divisas" de Rodin, simplemente ha olvidado su propia descripción de las "libertades" tomadas desde la ejecución de ese vaciado final "probablemente" autorizado. La presentación de esas libertades por Elsen valen ser citadas por completo:

Es cierto que si Rodin había hecho emprender él mismo el armado final, su primer director lo habría hecho saber en 1917 y no en 1921. Bénédite tomó numerosas iniciativas sin pedir la opinión de Rodin, sin ponerlo al corriente, y, fuera de toda cuestión moral, parece haber tenido, legalmente, todo el derecho de hacerlo. La perturbante prueba de que Bénédite modificó la disposición prevista por Rodin para Las Puertas del Infierno nos es dada por Judith Cladel, en 1933-1936, cuando describe con amargura las últimas semanas de la vida de Rodin y la brutal mudanza de su obra de Meudon a París:

"Los moladeros de Rodin, escandalizados, me hicieron saber que, encargados de armar de nuevo Las Puertas del Infierno, recibieron orden de situar ciertas figuras en una disposición diferente de la querida por el artista, porque así estaba mejor, o bien porque tal figura de mujer representando una fuente no debía tener la cabeza baja (...) La razón cúbica es la maestría de las cosas y no la apariencia, decía antaño Rodin; pero ¿un caprichoso funcionario tenía tiempo de meditar este axioma? (CLADEL, Judith. Rodin, sa Vie Glorieuse, sa Vie Inconnue).

La acusación de Cladel es neta: Rodin no tenía más voz en el capítulo concerniente a las puertas, y Bénédite se tomó libertades tan indeseables como groseras a partir de su reconstrucción. "La razón cúbica" hace referencia a la opinión de Rodin según la cual una escultura bien hecha debía poder ser pensada en el interior de un cubo .

Las "libertades tan indeseables como groseras" tomadas por ese "caprichoso funcionario" (¿es esto lo que Elsen entiende por "ambicioso"?) hacen altamente probable que el yeso de 1917, según el cual fueron ejecutados todos los bronce de *Las Puertas del Infierno*, sea estéticamente muy diferente del yeso de 1900. Además, después de 1900, tal como lo señala Elsen mismo, la relación de Rodin con esta obra devino lo suficientemente compleja como para que no quisiera verla rearmada (¿juzgando, quizás, que las puertas, dejadas desnudas, "ganaban en amplitud y en unidad formal"?), por lo que autorizó, o también quizás no autorizó, la empresa de Bénédite en 1917. Es esta prieta red de dudas y de posibilidades engendradora por la historia de *Las Puertas del Infierno* lo que hace de la obra un ejemplo tan perfecto, técnica y conceptualmente hablando, de múltiples sin original. Si tratamos de remontarnos desde esta pluralidad de vaciados a la unidad del modelo, al original único, lo vemos descomponerse y volar en pedazos.

¿Y cómo es esto en las artes *simples*, en tanto que distintas de las artes *compuestas*? Jean Chatelain revela el "sentimiento de relativismo" engendrado por la noción de original en las artes compuestas. Un sentimiento que no ha tenido razón de ser, parece sostener, en las artes simples, aquellas donde la relación entre concepción y marca visual es la más directa y la más inmediata.

Pero, ¿no tendríamos razón alguna para preguntarnos si esta simplicidad, con las nociones corolarias de inmediatez, de carácter directo, no es también un producto de ese mismo desplazamiento del deseo que hace necesaria la "edición original"? Porque, al igual que las artes compuestas -escultura, tapicería, marquetería, porcelana, libros ilustrados, etc.- resultan de un trabajo de taller en el que intervienen numerosas manos y numerosas competencias, la pintura es, también, el producto de talleres -sin los cuales los grandes ciclos decorativos ejecutados en los siglos XVI, XVII y XVIII jamás habrían podido ver la luz. Los encargos recibidos por los grandes talleres -entre los que el de Rubens no es sino el más conocido- necesitaban un modo de trabajo "compuesto".

La historia del arte es la *partenaire* intelectual de las nuevas fuerzas del deseo que Jean Chatelain ve desarrollarse en el siglo XIX; y las remite por completo a las marcas de la *simplicidad*: su trabajo es ante

todo de atribución, su rol el de establecer la obra autógrafa. Reconoce la existencia del taller en la medida en que su producción, una vez finalizada, le permita distinguir los elementos constitutivos, entre ellos el trabajo atribuible sin discusión a la *mano* del maestro. El historiador del arte deber, pues, proceder a la señalización de ese trabajo, así como a su organización en una *obra* en la cual la unidad -tan empírica como consideada *a priori* irreductiblemente singular- será la marca del maestro.

El análisis del políptico de Gante, por tomar un ejemplo, ha girado la mayor parte del tiempo alrededor de problemas de atribución. Sabiendo que tanto Hubert como Jan van Eyck habían participado en su realización, se trataba de establecer precisamente la contribución de cada uno. Incluso Panofsky no se ahorró esta tarea, pensando sin duda que allí estaba su rol en tanto que historiador del arte. Se pueden distinguir dos presupuestos en una concepción tal del trabajo del especialista. El primero es que la pintura constituye una suerte de cuerpo simple, de unidad indivisible, y que de tal forma proviene idealmente de una sola y misma mano. Desde que se sabe con certitud que una obra ha tenido más de un autor, es conveniente, entonces, descomponerla en un conjunto de unidades discretas (de donde provienen las tentativas por atribuir a cada uno lo que le corresponde).

El segundo presupuesto, ligado al precedente, quiere que una pintura, en tanto que cuerpo simple, sea aquello en lo que, normalmente, la paternidad pueda ser reivindicada. La paternidad de una pintura es constitutiva del protocolo de su ejecución -lo que no es el caso, por ejemplo, de la marquetería. En su carácter de objeto, donde se presta naturalmente, al menos en apariencia, a esta reivindicación de paternidad (y poniendo allí el acento sobre la noción de autenticidad), es en lo que la pintura debe ser considerada como un cuerpo simple. En tanto que tal, posee límites claros y precisos: ella es todo lo que está *en el interior* del marco (el marco, por otro lado, resulta de las artes decorativas, de las artes compuestas; es el que asegura a la vez la relación y la separación entre la pintura y el sistema arquitectónico/decorativo que constituye su contexto original. El historiador del arte, por otra parte, no confunde jamás la pintura y el marco) . Así, desde que Lotte Brand Philip dio una nueva dirección a la investigación sosteniendo que Hubert van Eyck era con seguridad uno de los autores del políptico de Gante, pero de su marco y no de sus partes pintadas, se enfrentó a fuertes resistencias .

En el hecho de que la instancia del autor llegue a deber ser desplazada sobre el marco, he allí las miserias hechas en el positivismo fundamental del historiador del arte. Porque nada separa, entonces, la imagen pintada y estrictamente delimitada del conjunto de prácticas artesanales y anónimas que son las de los talleres. Y si las pinturas han llegado a perder su absoluta prioridad en la jerarquía de las artes, llegándose a considerar a sus marcos como algo más que simples auxiliares, esto sería entonces la muerte del autor, de la autoridad del autor, y de todo el protocolo que la acompaña. Sin embargo, es todo un hecho posible imaginarse casos donde el marco vendrá primero por su importancia y su esplendor, no siendo el panel pintado más que una suerte de complemento decorativo tallado a medida. Esos casos, con el trastorno que implican en la jerarquía "natural" de las artes, son cada vez más comprobados por los historiadores del arte: remito a lo que informa Creighton Gilbert sobre la colaboración entre los pintores de paneles y los artesanos escultores de marcos al comienzo del Renacimiento italiano .

La idea de que la pintura pudiese estar subordinada al marco (y no a la inversa) inflexiona nuestra sumisión exclusiva al campo interior del cuadro. Extiende nuestra atención a elementos que permanecieron hasta entonces casi ignorados. A medida que las fronteras se tocan y se borran entre interior (la pintura) y exterior (el marco...), deviene posible comprender hasta qué punto la pintura-entanto-que-cuerpo-simple es una categoría construida de varias piezas (y construida sobre el deseo, tal como la "edición original"). Deviene también posible comprender cómo podemos a veces nosotros mismos construir un cuadro alrededor de una imagen para arrancarla fraudulentamente de su contexto (el contexto complejo de las artes compuestas) y convertirla, así enmarcada, en pictórica y unitaria.

Típico de esta actitud es el hábito que tienen ciertos museos de presentar los sellos antiguos acompañados de agrandamientos fotográficos de sus improntas, lo que permite ver sus motivos y el detalle del grabado. Pero el sello, transformado en imagen por la fotografía (agrandado, enmarcado, reducido a dos dimensiones, pictorizado), adquiere una presencia nueva que nos incita a considerarlo como un objeto

singular. Es cada vez más frecuente ver a los museos utilizar la fotografía para transformar en imágenes objetos decorativos cuyo estatuto se ve al mismo tiempo aumentado. Una de las piezas mayores de la exposición *The Search for Alexander*, organizada por la *National Gallery* de Washington, era una cratera en bronce de Derveni, un gran vaso de más de ochenta centímetros de alto, enteramente decorado con relieves de una calidad extraordinaria. Ubicada en medio de una vitrina, esta cratera era perfectamente visible en todos sus lados. Los responsables de la exposición, sin embargo, creyeron bueno adjuntarle algunas ampliaciones fotográficas de ciertos detalles narrativos: de allí la fragmentación y la transformación de esta pieza de decoración en...¡una galería de imágenes! Como si la única manera que nos quedase de aprehender un objeto en toda su rareza y en toda su antigüedad fuese realizando un conjunto de imágenes enmarcadas, o dicho de otra forma, sometiéndolo a la norma *estética* de la singularidad. En la exposición, la cratera de Derveni llevaba una especie de doble vida, tanto como objeto decorativo que como serie de imágenes más grandes que el natural, enmarcadas y colgadas de un muro.

La institución del marco debería escribirse la Institución del Marco. Es un acta de ablación que simultáneamente establece y reafirma unidades conceptuales dadas -unidad de la coherencia formal, unidad del cuerpo simple enmarcado, unidad del estilo personal del artista, de su obra, de sus intenciones- todas unidades de las que depende hoy la institución del arte y su historia. La investigación pone al día sin cesar informaciones sobre tales o cuales prácticas y estas nuevas prácticas dadas sirven también a la consolidación de las viejas categorías. De forma tal que Elsen puede declarar como introducción a *Rodin Rediscovered*: "Nuestra finalidad al preparar este catálogo fue presentar el estado más reciente de la investigación sobre Rodin.", sin imaginar un segundo que esta investigación reciente forjaría las armas contra las unidades constituidas que servían hasta hace poco para recortar el saber. Porque tal es la paradoja: todas las informaciones necesarias para una lectura de *Las Puertas del Infierno* según la lógica del múltiple sin original se hallan en *Rodin Rediscovered*, forjadas por Elsen y por sus colegas.

Contrariamente a lo que piensa Elsen, no busco "inventar problemas" -en el sentido en que yo sería el origen de los mismos- de la misma forma que no pretendo ser la primera en observar el triplicado en Rodin. Esos problemas (ya que, no haciéndolos el objeto de sus esfuerzos, es en estos términos en los que la historia y la crítica enfrentan las cuestiones del original material y del acto original) preocupan desde hace ya largo tiempo a un número de escritores y de intelectuales de nacionalidad y disciplinas diversas. A fines de los años '60. Michel Foucault ha expresado esta interrogación general:

Se ve desplegarse, entonces, todo un campo de cuestiones entre las cuales algunas ya son familiares, y por las que esta nueva forma de historia intenta elaborar su propia teoría: ¿cómo especificar los diferentes conceptos que permitan pensar la discontinuidad (umbral, ruptura, corte, mutación, transformación)? ¿Por cuáles criterios aislar las unidades por las cuales se ha pactado : qué es una ciencia? ¿qué es una obra? ¿qué es una teoría? ¿qué es un concepto? ¿qué es un texto? ¿Cómo diversificar los niveles en los cuales se puede emplazar y de los que cada uno comporta cortes y su forma de análisis: cuál es el nivel legítimo de la formalización? ¿Cuál es el de la interpretación? ¿Cuál es el del análisis estructural? ¿Cuál es el de las asignaciones de causalidad? .

Pero lo que pasa hoy en las artes visuales ofrece a los críticos una perspectiva particular sobre la cuestión de lo que puede ser *una* obra, *un* original. Porque asistimos a tentativas frenéticas para reconstituir esta unidad, dado que las actividades de la modernidad tardía exacerban su disolución en tanto que modo de experiencia.

En el momento en que las obras de una modernidad exangüe se hacen más y más permeables, dejando siempre invadir más el campo de la imagen por citas del arte pasado, era urgente para todo este eclecticismo consolidarse y reunificarse de alguna manera, aunque no fuese más que para continuar siendo el "arte" (y conservar el valor de cambio). Dos estrategias en este sentido, al instante. Los marcos, ante todo. Julian Schnabel ha resucitado en su trabajo los marcos en madera pesados y ornamentados de los maestros de antaño, intentando con ello reconstruir la interioridad de sus telas, asegurarse una identidad amenazada por su recurso a la imitación y al pastiche. Segunda estrategia: la marca del autor en tanto que portadora de emoción (expresionismo, profundidad psicológica, sinceridad). El sentimiento (

feeling) es, en pintura, la marca del original. Muchas pinturas recientes son al mismo tiempo ejecutadas y recibidas como si todos esos estereotipos del sentimiento y su reemplazo constante no presentasen absolutamente nada de problemático. El término *expresionismo* , desde que se lo aplica a esas cosas pintadas en cadena, está tan despojado de propósito como determinados términos utilizados para ornar las fórmulas de cortesía corrientes. Como aquellos con los que terminé mi respuesta al profesor Elsen: "Sinceramente suya..."

Rosalind Krauss (n. 1941), académica y crítica de arte, ha difundido su pensamiento a través de la enseñanza -en instituciones como la Universidad de Harvard, el City University of New York Graduate Center y el Hunter College-, así como de numerosos escritos, muchos de ellos aparecidos en la publicación periódica *October* , de la cual también es co-editora, y donde también se han desempeñado otras reconocidas voces del pensamiento postmoderno norteamericano como Craig Owens y Douglas Crimp. Este controvertido artículo, aparecido en el número otoñal de *October* de 1981 [**KRAUSS, Rosalind** [1981]. "The Originality of the Avant-Garde". *October* (Cambridge, Massachusetts).Nº 18, Fall 1981] fue compilado más tarde en **KRAUSS, Rosalind**. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Mythes* . Cambridge (Mass.): The M.I.T. Press, 1985. Esta traducción fue realizada a partir de otra compilación de sus escritos vertidos al francés (**KRAUSS, Rosalind**. *L'Originalité de l'Avant-Garde et Autres Mythes Modernistes* . Trad.: Jean-Pierre Criqui. Paris: Macula, 1993) como material de circulación interna de las cátedras de *Introducción al Lenguaje de las Artes Plásticas* e *Historia de las Artes Plásticas V* de la Carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Posteriormente, éste y otros escritos fueron editados en castellano en la colección "Alianza Forma" de dicha editorial. En todas estas ediciones también se encuentra el artículo que continuó la controversia, "Sincerely Yours", aparecido en el número 20 de *October* , y que reproducimos aquí a continuación de éste.