

POÉTICAS DE LA DECONSTRUCCIÓN: DUCHAMP, BORGES Y LA CRISIS DE LOS DUALISMOS

Natalia Muñoz A.*

Resumen

Se presentan algunas reflexiones provocadas a partir del seminario “Borges y la Filosofía” dirigido por el profesor Julián Serna Arango, dentro de la Maestría en Literatura de la Universidad Tecnológica de Pereira. Es una apuesta por el arte contemporáneo como pilar deconstructivo de los dualismos clásicos, heredados de la tradición filosófica platónico-aristotélica y el monoteísmo, con los que se ha forjado nuestra cultura, nuestras taxonomías y nuestras valoraciones. Para tal iniciativa estudiaremos el comportamiento de la ironía y el azar como elementos deconstructivos dentro de algunas obras de los dos autores más representativos de dicho arte, Jorge Luis Borges en el ámbito literario y el creador del ready-made Marcel Duchamp en el área de las artes plásticas.

Palabras clave: arte contemporáneo, deconstrucción, ironía, azar, dualismos, Borges, Duchamp

Artículo recibido: noviembre 16 de 2010 **aprobado:** diciembre 9 de 2010

POETIC DECONSTRUCTION: DUCHAMP, BORGES AND CRISIS OF DUALISMS

Abstract

The following some reflections arising from the seminar “Borges and Philosophy” led by professor Julian Serna Arango, within the Master’s Degree in Literature at the University of Technology in Pereira. It is a bet by the contemporary art as a pillar deconstructing of the dualisms classics, inherited from the philosophical tradition platonian-aristotelian and the monotheism, with which it has forged our culture, our taxonomies and our assessments. For such an initiative we will study the behavior of the irony and random elements as deconstructiv within some works of the two authors more representative of the art, Jorge Luis Borges in the field literary and the creator of ready-made Marcel Duchamp.

Keywords: contemporary art, deconstruction, irony, random, dualisms, Borges, Duchamp

*Artista plástica, licenciada en educación con énfasis en arte, magister en educación y desarrollo humano Estudiante de doctorado en educación y comunicación. Profesora Universidad Tecnológica de Pereira y Universidad Cooperativa de Colombia. Correo electrónico: nataliam62@utp.edu.co

Arte contemporáneo y deconstrucción

Hablar de poéticas de la deconstrucción como típicas estructuras del arte contemporáneo implica señalar al gesto deconstructivo como tendencia general dentro de la creación y los usos de dicho arte, en este sentido una obra será más contemporánea mientras más deconstrucción permita, de manera que como veremos a continuación, tanto Borges como Duchamp son profundamente contemporáneos.

En el prologo de "Luna de enfrente" Borges dice: "Hacia 1905, Hermann Bahr decidió: El único deber, ser moderno. Veintitantos años después yo me impuse también esa obligación de todos superflua. Ser moderno es ser contemporáneo, ser actual; todos fatalmente lo somos (...) No hay obra que no sea de su tiempo"¹ podríamos suponer entonces, que la obra de Borges es hija de su tiempo, pero de un tiempo que escapa a la cronología, de un tiempo humano que no es el del reloj, ni el de los historiadores, es el tiempo donde coinciden los contrarios, uno donde la simultaneidad deja por fuera la física clásica, uno que provoca la deconstrucción, es decir un tiempo muy contemporáneo.

Pero dicha temporalidad borgiana aun en este siglo se escapa de la comprensión pues es sabido que en una misma época pueden sobrevivir sentidos de mundo característicos de periodos remotos de la historia, algunos de éstos hacen carrera y fundan los presupuestos sobre los cuales se construyen algunas muy frecuentes tendencias del pensamiento actual, por ejemplo en nuestra época todavía existen comprensiones

medievales del mundo. En este sentido dirá Duchamp "Quizás uno tenga que esperar cincuenta o cien años para llegar a su verdadero público, pero ese es el único que me interesa",² palabras con las cuales ratificamos que todo arte es hijo de su tiempo, pero que solo será verdaderamente contemporáneo en la medida que permita deconstrucciones del mismo.

Pero, ¿por qué el gesto deconstructivo es inherente a estas poéticas? Lo es, por la ruptura de taxonomías clásicas que genera, porque supera los dualismos metafísicos: sujeto/objeto, mundo inteligible/mundo sensible, universal/verdadero, que como hemos mencionado antes, han sido heredados a la mayoría de la cultura occidental y que se enmascararon en la historia del arte como realidad/representación, signo/significado u obra/espectador. Éste último dualismo se supera ampliamente a partir de la novedosa dinámica de relaciones que es propiciada en la experiencia estética contemporánea y constituye una de las razones por las que el gesto deconstructivo es inherente al arte contemporáneo.

Las relaciones estéticas contemporáneas entre usuario y obra son mucho más dialécticas y recíprocas que las generadas por el arte representativo, el cual no ejercía tanta resistencia a la autoridad filosófica platónico/aristotélica y la hegemonía de las teologías monoteístas, al pretender expresarse metafísicamente, representando lo inteligible de manera sensiblemente perceptible, un arte destinado a la contemplación y el goce, no a la experiencia sensible y transformadora que procura el arte

contemporáneo. Ahora aquel que entra en contacto con el arte contemporáneo no sólo es un espectador, más bien, es un usuario, que usa el arte como dispositivo de reflexión, de deconstrucción, de pensamiento y que, por tanto, vive una experiencia coprotagonica con el artista a través de la obra.

A propósito de lo anterior, así como la ironía o el azar, una de las formas como habita el gesto deconstructivo en el arte contemporáneo, es la interactividad, a lo que Borges se refería en el prologo general a su obra poética: "El sabor de la manzana (Declara Berkeley) está en el contacto de la fruta con el paladar, no en la fruta misma; análogamente (diría yo) la poesía está en el comercio del poema con el lector, no en la serie de símbolos que registran las páginas de un libro. Lo esencial es el hecho estético, el *thrill*, la modificación física que suscita cada lectura"³

Vemos así que el valor no está dado por la obra misma (como en el arte tradicional) ni por el usuario únicamente, porque sería puro subjetivismo, sino en su relación dialéctica, donde lo primordial es el efecto estético que genera en el usuario la onda perlocutiva propia de dicho tipo arte, no en la búsqueda del significado preestablecido o del mensaje en la obra, actitud propia de aquel que es sólo un espectador.

El usuario se encuentra ahora en medio de una suerte de acertijos, que lo alertan, lo sitúan en el rol de investigador, tras la huella o el rastro del sentido, descubriendo al final que éste está precisamente en él como usuario, en sus preguntas, en la traza y en la duda, en la

incertidumbre, es la actividad su clave y no en la contemplación pasiva, descubre así que el arte no es de quien busca algo que otro, el artista, le ha escondido. Así las cosas, sea por la vía de la ironía, la sorpresa, el asalto o el escándalo, la llegada siempre será la deconstrucción a través de la pregunta que fecunda dicho arte.

En este punto se levanta una sospecha, si el gesto artístico aquí es gesto filosófico, porque la categoría deconstrucción aportada por Derrida proviene de la filosofía. ¿Será entonces este tipo de arte filosofía? ¿Hay filosofía en Borges? ¿Hay filosofía en Duchamp? Alguna pista nos da Borges cuando dice al respecto "No soy filósofo, ni metafísico, lo que he hecho es explotar, o explorar, que es una palabra más noble, las posibilidades literarias de la filosofía."⁴ Podría ser que la filosofía tenga que recurrir al arte para comprender los fenómenos del mundo actual, o, también podría ser, que el arte recurra a la filosofía para ser arte contemporáneo, sin embargo, este juego de intentar saber qué estuvo primero, solo nos provoca la siguiente consideración: no existe diferencia alguna entre las dos, es decir es igual de filosófico el arte contemporáneo duchampiano como artística es la filosofía contemporánea borgiana.

Si la obra de arte contemporánea se muestra como horizonte de posibilidades interpretativas, como obra abierta e indeterminada y, como hemos explicado antes, por ende, deconstructiva, estaríamos reafirmando la anterior consideración, lo que en las perspectivas heideggerianas podríamos relacionar con una apertura al *dasein*, que en ésta,

más que otras experiencias estéticas, es posible, permitiéndole a quien la vive no disolverse en lo uno o en lo anónimo, enfrentándolo a la elección, a que actúe por él mismo, quien a pesar de abocarse a una decisión no predeterminada, descubre que ésta no dejará de ser siempre una posibilidad.

Un tipo de las posibilidades que apertura el arte contemporáneo, son las de lenguaje, el usuario se encuentra en con la indeterminación, con la desconcertante sensación que genera lo inesperado y es ahí cuando intenta apalabrar esa experiencia, para encontrarle algún sentido, pero como no encuentra palabras que puedan contener su sentido, se abre a la posibilidad de creación de nuevos lenguajes, es decir, de nuevos sentidos que, a su vez, le permitirán ir construyendo nuevos mundos, esto a través de sus preguntas de deconstrucción.

Es así como el arte contemporáneo permite construir nuevos sentidos en la deconstrucción, provoca la expansión del lenguaje y como “Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo”, entonces también construye mundos alternativos. Ejemplos de mundos imaginarios en Borges hay muchos, los vemos “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, en “La lotería de Babilonia”, “El inmortal”, entre otros y en Duchamp están por ejemplo, “El gran vidrio” o “La gran puerta”.

Ironía y azar como deconstrucción en Borges y Duchamp

La ironía encierra un sentido contradictorio, aquello que se dice intenta referir lo contrario, muestra una

perspectiva insinuando otra, recurriendo con frecuencia a la descontextualización. La ironía vive en el arte contemporáneo como asombro, absurdo o extrañeza, ella nos asalta, nos impacta, nos sorprende y es así como perdura en la memoria, es inolvidable. Su carácter perlocutivo es trasformador, convierte unos minutos de interacción con la obra en algo recordable, de modo que configura un nuevo sentido del tiempo dentro de la experiencia estética, el tiempo como aletheia, palabra a la que los griegos recurrían para referirse a lo inolvidable y en tanto inolvidable a lo verdadero. Vamos entonces, de una lógica del tiempo como medida, cronos, al tiempo como aletheia, verdad; lo que además implica que el sentido de verdad también pueda modificarse, en este caso a través de la ironía, no operando como correspondencia, como sucede en el arte de la representación, sino como memoria.

Por ejemplo Duchamp con su “fuente”⁵ construye tres posibles ironías, la más fuerte se refiere al arte y su espacio sagrado, llevando este tipo de objeto corriente y utilitario a la categoría de arte en una sala de museo, elevándolo de lo profano a lo sagrado, de lo repugnante a adorable, por el valor que el arte y su espacio (el museo) ostenta; segundo, al voltearla y llamarla “fuente”, hace un guiño al sentido del útero, también como espacio sagrado materno, que al ser referenciado a través de un orinal de hombre también constituye una ironía, un sarcasmo, y tercero no solo es una crítica a la época de la reproductibilidad técnica,⁶ al objeto producido en serie y la masificación, sino al tradicional sentido

de la obra de arte, haciendo una obra de arte que no es tal.

Para Eco “El arte contemporáneo parece que persigue como valor primario una ruptura intencionada de las leyes de probabilidad que rigen el discurso común poniendo en crisis sus supuestos en el momento mismo que se vale de ellos para deformarlo”⁷ En este punto puede observarse como la estructura artística, se hace poética deconstructiva. Por ejemplo en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, Borges cambia la relación ordinaria de dualismos como ficción/realidad o sociedad/literatura y propone, en la primera parte, una realidad que copia a la literatura o la ficción, escribiendo a partir de textos imaginarios y mencionando datos históricos falsos.

Dicho relato revela cualidades y eventos, no cosas ni esencias, narra a través del verbo no del sustantivo, los objetos son “provocados y disueltos en un momento, según las necesidades poéticas,”⁸ como diría Hume si los atributos son accidentes de la sustancia, entonces no hay sustancia en sí, hay accidentes. Siendo así, en el arte contemporáneo no hay sustantivación, en cambio hay accidentes estéticos, eventos irónicos que tanto en Borges como en Duchamp suceden en la interacción, se hacen experiencia y trascienden, porque el arte de lo sustantivo es propio de otras épocas, de otras filosofías.

En el mundo de Borges la excepción es lo común, y en nuestro mundo las reglas no son más que excepciones pretenciosas, este es el caso de la historia, una ficción verosímil. En nuestro mundo “Abundan los sistemas increíbles, pero

de arquitectura agradable o de tipo sensacional”⁹ uno de esos sistemas es la religión o la historia del arte, el problema es que vivimos dentro de arquitecturas maravillosas, las cuales nos han seducido tanto que aunque sean ficciones las volvemos realidad.

En “Tres versiones de Judas”¹⁰ Borges remueve las capas con las que a través de la historia se ha ido cubriendo el cristianismo, desde que Constantino unifica los textos provenientes de diversas religiones dentro del imperio romano, para así lograr también unificar la religión y establecer un orden social manejable. Este cuento ejemplifica, como ninguno, el camino de la deconstrucción, donde a través de la ironía típica borgiana, nos lleva de la mano desde la teoría de la recepción, el gnosticismo, Carpócrates y Runemberg a quien la misma cosa le producía tanto júbilo como placer, hasta llegar a presentarnos, casi sarcásticamente, a un Judas como Jesús, solo que a otra escala.

Comienza con la versión cero, la de la Biblia, donde para nosotros no hay ninguna sorpresa, el sentido de Judas es de traidor. Luego en la primera versión comienza la ironía, desde el gnosticismo, presenta a un Judas como cómplice y héroe que se sacrifica para que Jesús se santifique y alcance el papel que hoy tiene en la historia, aquí, aunque no se ratifica, el tono parece indicar que el sacrificio de Judas es mayor al de Jesús al rebajarse y hacerse hombre, pues para que éste pudiera santificarse, aquel tuvo que convertirse en infrahombre.

En la segunda versión le añade a la primera la crítica de los teólogos y

con esto, audazmente, se libera del tema de Dios, refiriéndose más bien a Judas desde la perspectiva moral. Sin embargo abandona la primera versión al preguntarse, ¿Si Dios es omnisciente y omnipotente, cómo pudo haberse equivocado al elegir a sus apóstoles? Y es ahí donde Runenberg, ó sea Borges, propone a un Judas hiperbólicamente asceta, un Judas que no sacrifica la carne ni los placeres de la carne, sino que sacrifica su espíritu, su buen nombre, cambiando el cielo por el infierno. Judas en este punto, elige la peor de las culpas, y más allá de las peores, ser un traidor en la historia, buscando el infierno porque con la dicha del Señor le bastaba, lo cual hace que asuma los atributos del Señor como propios y emerja como Dios a otra escala.

En la tercera versión, nos presenta a un Dios que solo sufre unos días en crucifixión, haciendo un sacrificio menor al de Judas que sufre toda la eternidad. Runenberg al pensar en las consecuencias de una conclusión tan subversiva como la suya, decide escribir un nuevo libro “El salvador” donde pueda mostrar a Judas como el nuevo mesías.

Este es entonces, sin lugar a dudas un cuento clave para la literatura y el arte contemporáneo, porque hace una apología a la deconstrucción, una hermenéutica de la teología y no apuesta en ningún sentido a la metafísica.

Por todo lo anterior podemos decir que los dos autores que se han seleccionado, plantean con sus obras una pregunta por los presupuestos que posiblemente sustentan aspectos en algunos casos

fundamentales de nuestra cultura, deconstruyendo a través de la ironía lo sagrado en el arte, la religión y la filosofía, planteando en últimas que entre la primera y la última no hay ninguna diferencia y que la segunda es solo una construcción del lenguaje.

Pero otro de los sentidos alternativos del tiempo, es posible mediante un elemento deconstructivo muy presente en la obra de los dos autores, el azar, frente al que Aristóteles, tratando de definirlo diría, son dos líneas independientes que se cruzan, que coinciden y que no están dentro de nuestras expectativas. En la dimensión causal del tiempo, el pasado es la causa del presente y el futuro las posibilidades del mismo, pero en las obras de Duchamp por ejemplo, el azar se manifiesta en la triple simultaneidad del pasado, presente y futuro, donde el usuario en presente, se relaciona con la obra y vive una experiencia estética que lo remonta a su historia vital, es decir, a su pasado para darle sentido a la obra, pero al mismo tiempo ésta se abre como un abanico de posibilidades interpretativas, regalándole opciones de futuro.

Es azar también el acto de creación del ready made en Duchamp, la “Rueda,”¹¹ “La fuente” o “El secador de botellas”¹² son exactamente azares, son elecciones fortuitas de elementos cotidianos y utilitarios que se presentan como obras de arte gracias al azar, pero que podrían haber sido otros. Pero el azar es kairós en tanto se potencialice y no se escape como oportunidad, el kairós es fugaz pero Duchamp supo agarrarlo de los cabellos cuando decide transformar el arte a través de sus ready-made. Borges

diría que con solo tomar y dejar caer un puñado de arena en nuestras manos, estamos transformando el Sahara. El camino del que basa su recorrido en la simetría de la fe, es de súplica, mientras que aquel que lo basa en la magia de lo posible, disfruta de la sorpresa y aprovecha el kairós, la oportunidad.

Por otro lado, Borges manifiesta claramente el sentido del tiempo como simultaneidad de dimensiones en su cuento “La lotería de Babilonia”¹ donde el protagonista ha conocido la incertidumbre, ha vivido los azares de un tiempo indeterminado, ha conocido tanto la omnipotencia del poder, como las cárceles, los placeres, como el sufrimiento.

Para concluir, el kairós del azar, el aletheia de la ironía y las rupturas de dualismos que éstas generan, son los argumentos para concebir el arte contemporáneo como *poética de la deconstrucción*, que se escapan al determinismo y la causalidad, en cambio generan posibilidades e indeterminismo, excluyendo así toda expresión metafísica proyectando la inclusión y descartando el sentido violento que genera el radicalismo.

Referencias

1. Borges, J.L. Luna de enfrente. Buenos Aires: Editorial Proa, 1925
2. Marcadé, B. Marcel Duchamp. La vida a crédito. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2008
3. Borges, J.L. Obra poética. Buenos Aires: Emecé, 1989
4. Vázquez, M.E. Borges: Imágenes, memorias, diálogos. Caracas: Monte Avila, 1977
5. Duchamp, M. Fuente, ready-made; 1917
6. Benjamin, W. Discursos ininterrumpidos I. Buenos Aires: Taurus, 1989
7. Eco, U. Obra abierta. Buenos Aires: Planeta, 1992
8. Borges, J. L. Ficciones. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. Madrid: Alianza – Emecé, 1995
9. Borges, J. L. Ficciones. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. Madrid: Alianza – Emecé, 1995
10. Borges, J.L. Ficciones. Tres versiones de Judas. Madrid: Alianza – Emecé, 1995
11. Duchamp, M. Rueda de bicicleta, ready-made; 1913
12. Duchamp, M. Porta botellas, ready made; 1914

INSTRUCCIONES PARA LOS AUTORES

La revista Cultura del Cuidado, tiene como misión ser un espacio abierto al pensamiento y a la crítica, respetuoso de la diversidad y generador de conocimiento que espera llegar a las comunidades académicas e instituciones afines a la salud de la región y el país, con publicaciones producto de la actividad académica alrededor del cuidado, en condiciones de máxima calidad y actualidad.

La revista está orientada a divulgar principalmente, investigaciones, revisiones de tema y reflexiones en el área de la salud y educación en salud, con énfasis en el cuidado de enfermería y está dirigida a todos los profesionales del área de la salud y de las ciencias sociales.

Los artículos son revisados por un comité editorial quien los envía previamente a evaluación por parte de árbitros externos a la institución editora. El comité editorial se reserva el derecho de aceptar o rechazar un artículo, de acuerdo con las recomendaciones establecidas por este comité. También se reserva el derecho de realizar cualquier revisión editorial que estime necesaria, incluso la condensación u omisión de parte del texto, cuadros, figuras y anexos, sin alterar el contenido científico del mismo. Cuando se publica un documento se considera que hay una cesión, parcial o total, de los derechos de autor al editor.

Los artículos enviados deben ajustarse a “Requisitos uniformes para los manuscritos enviados a revistas biomédicas del grupo de Vancouver (1997):

- Debe enviarse el texto original. Las figuras, gráficas y tablas se presentan en archivos aparte del texto, diseñados en el programa Excell o Power Point, con su numeración, títulos leyendas y fuentes respectivos. Se incluirán en páginas aparte, numeradas consecutivamente y referenciadas en el texto. El escrito debe ir acompañado de medio magnético que contendrá únicamente los archivos que corresponden al artículo y rotulado con los siguientes datos: título del artículo, nombre de los archivos y fecha de envío. El artículo debe enviarse acompañado con una carta que especifique la dirección, teléfono o correo electrónico donde enviar la correspondencia.
- El texto no debe exceder de 10 páginas tamaño carta escritas a espacio sencillo con márgenes mínimo de 3 cms por cada lado. Tipo de letra Arial, tamaño 12 puntos. El autor debe conservar copias en medio magnético pues la revista no se responsabiliza de daños o pérdidas ocurridas durante el envío o en el proceso de revisión o edición.
- El título del trabajo será lo más breve posible. Los nombres del autor y de los coautores se ubicarán a continuación del título del trabajo. Luego se anotará su formación académica, cargo y nombre de la institución a que pertenece.