

# La obra exapropiada. Derrida y las artes visuales<sup>1</sup>

Jean GALARD

Ensayista  
(Ex-director del Servicio Cultural del Museo del Louvre)  
jeangalard@yahoo.fr

## Resumen

Las obras de arte, y en especial aquellas que se incluyen entre la llamadas “artes visuales”, se ven en la actualidad sometidas a una buena cantidad de efectos de apropiación. Las instituciones políticas, los museos, así como los “especialistas” –el historiador del arte o el conservador de museo–, ponen en marcha esos efectos a través de sus respectivas competencias. Todo ello por no hablar del gesto de la firma y las políticas del nombre propio relativas a la autoría, o incluso, de aquella operación hermenéutica que querría decir el sentido propio, y la propiedad misma del sentido, expuesto en la obra.

Ante esta cuestión, el pensamiento de Jacques Derrida piensa una instancia inapropiable en la obra de arte, una cierta invisibilidad operante en las artes visuales mismas que hace sin embargo posibles todos estos efectos de apropiación. A ese movimiento complejo de desapropiación implícito en el gesto apropiador de la obra, o sobre la obra, J. Derrida le da el nombre de exapropiación. La obra arte, pues, es siempre *obra exapropiada*.

*Palabras clave:* Arte, dibujo, exapropiación, propiedad, ceguera, acontecimiento, museo.

## Abstract

The artworks, especially those included among the so called “visual arts”, they

---

<sup>1</sup> Conferencia pronunciada en la Biblioteca Pública de Información, Centro Georges Pompidou, París, el lunes 21 de noviembre de 2005.

are seen nowadays surmised as a large quantity of appropriational effects. The political institutions, the museums, as well as the “specialists” –the art historian or the museum’s curator- put in action these effects through their own actions and competences. All of that, not just speaking about the gesture of the signature or the politics of the name regarding the author, or also about this hermeneutic operation that means the proper sense, and the ownership of the meaning exposed in the artwork.

To this question, the mind of Jacques Derrida thinks of an inappropriable instance in the artwork, a kind of invisibility operating in the visual arts that makes nevertheless possible all these effects of appropriation. To this complex movement of misappropriation implicit in the sign that appropriates the artwork, or about the artwork, Jacques Derrida gives the name of expropriation. The artwork is always expropriated artwork.

*Keywords:* art, drawing, expropriation, ownership, blindness, museum, fact.

## 1. “Un día Derrida”

Esta exposición querría evocar las diversas especies de *luz*, o las diferentes claridades que la obra de Derrida aporta a las artes visuales, y más especialmente, a las artes llamadas “plásticas”, a aquellas que en italiano se han llamado artes del *disegno*, con un doble sentido que también se comprendía en francés antes de la distinción gráfica sobrevenida en el siglo XVIII, entre el *dessein*, la intención, el plan o el diseño, y el *dessin*, el dibujo.

Si se toma la expresión “artes visuales” en la acepción estrecha que designa el dibujo, la pintura y la escultura, se constata que Derrida se muestra siempre muy prudente, muy reservado. A veces incluso rechaza por completo la posibilidad de hablar y escribir de ellos. Así, en el texto titulado “+R (par-dessus le marché)” que se encuentra en *La vérité en peinture*<sup>2</sup>, su posición es decididamente hostil al comentario:

En cuanto a la pintura, sobre ella, a su lado o por encima, el discurso me parece siempre necio, a la vez que aleccionador y encantatorio [...] en situación de parloteo, desigual e improductivo al respecto de aquello que, de un trazo, pasa (de) ese lenguaje que le sigue siendo heterogéneo o que le impide cualquier avance.<sup>3</sup>

Sin embargo, Derrida ha escrito a propósito de ciertos artistas y de su obras, a

---

<sup>2</sup> Derrida, J., *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978. Traducción española: *La verdad en pintura*. Trad. M.C. González y D. Scavino, Buenos Aires, Paidós, 2001. Todas las páginas referentes a las obras citadas lo son de la edición francesa.

<sup>3</sup> *Ibidem*, pp. 175-178.

propósito de Valerio Adami en primer lugar (y precisamente en esa parte, “+R”, de *La vérité en peinture*), a propósito de Camilla Adami más tarde, o a propósito de los *gouaches*, acuarelas y dibujos de Antonin Artaud, etc. Pero lo hace siempre a través de un desvío que hábilmente da una legitimidad al discurso *sobre*, o al discurso de *al lado*, concretamente retomando lo que ya está escrito en esas obras, por ejemplo unas letras, unas palabras, una firma; o bien analizando el borde de una obra, el margen, el marco, el título, el *parergon*.

Si, por el contrario, se toma la expresión “arte visual” en una acepción amplia, entonces toda la obra de Derrida viene a vincularse a ello, ya que es una meditación sobre el privilegio otorgado en nuestra tradición occidental al fonocentrismo, al logocentrismo y, por consiguiente también sobre el espaciamento que se encuentra distante de éste; y asimismo una meditación sobre las relaciones del pensar y del ver en esta tradición, así como sobre las relaciones entre la visibilidad inteligible (la del *eidos* platónico) y la visibilidad sensible (la que Platón menosprecia: la de la imitación, la de la escritura o la huella).

Cuando Françoise Viatte preguntó a Jacques Derrida si quería llevar a cabo el plan, el *diseño* (*dessein*), de una exposición de *dibujos* (*dessins*) del Louvre siguiendo un tema por él convenido, su elección recayó sobre la cuestión de la visibilidad y la invisibilidad, del ver y del cegamiento. Ese proyecto, consiguientemente, no constituía un paréntesis en su trabajo (ni una excepción a su reticencia a discurrir sobre el dibujo, ni una derogación de su rechazo a “parlotear” sobre obras visuales). Era la continuación de su reflexión sobre las paradojas de la vista, en lo que ésta tiene que ver con la invisibilidad. Tal vez era también el inicio de una revisión, ya que Derrida dijo haberse percatado, a partir de un cierto momento, de que el privilegio tradicional de lo visible estaba “constantemente sostenido, fundado, él mismo desbordado, por el privilegio del tacto”. Estos términos son suyos, tomados de “Penser à ne pas voir”, transcripción de una intervención publicada muy recientemente en el número 2005/1 de *Annali*<sup>4</sup>. Esta revisión encontró su pleno desarrollo en el libro de Derrida, *Le toucher, Jean-Luc Nancy*<sup>5</sup>.

El tacto no se opone, como por un nuevo privilegio, a la vista. Cuando mucho tiempo antes Derrida generalizaba el concepto de huella, de escritura, de texto, se podía tener la impresión, dice, de que hubiera escogido en cierta manera el espacio (el de la vista) contra el tiempo (el de la palabra).

Pero de hecho, lo que estaba en juego en aquel desplazamiento, no era el reemplazo de una jerarquía por otra, era la puesta en cuestión radical, y con consecuencias ilimitadas,

---

<sup>4</sup> Derrida, J., «Penser à ne pas voir», *Annali*, 1 (2005), Fondazione europea del disegno (Fundación Adami), Bruno Mondadori, p. 70.

<sup>5</sup> Derrida, J., *Le toucher, Jean-Luc Nancy*, Paris, Galilée, 2002.

de todas las parejas de oposiciones, de toda lógica binaria que opusiera precisamente lo inteligible a lo sensible, etc.<sup>6</sup>

La oposición tradicional entre el ver y el tocar es cuestionada a su vez por el tacto que ve, por la exploración que el ciego hace con los dedos, o por ese gesto expuesto del ciego, tendidas las manos para anticipar lo que viene, para *prever sin ver*.

Pensado en este cuestionamiento derridiano de todas las parejas de oposiciones, retomo como título de esta conferencia la palabra *exapropiación*, que muestra bien la radical puesta en cuestión de una lógica binaria que opondría, por ejemplo, el movimiento de apropiación al de expropiación. Esta oposición también se deshace. Esos dos movimientos no son más que uno: son el movimiento de la “exapropiación”, por el cual, por ejemplo, nos dirigimos al sentido intentando apropiarnos de él, pero sabiendo y deseando que éste siga siendo extraño, trascendente, otro, que siga estando ahí donde hay alteridad (como se dice en *Échographies*, entrevistas de Jacques Derrida con Bernard Stiegler<sup>7</sup>).

Voy a *Mémoires d’aveugle*<sup>8</sup>. En el curso de los años 1990 el museo del Louvre, por iniciativa del Departamento de Artes gráficas y bajo la dirección de éste, presentó diversas exposiciones compuestas de obras de su colección de dibujos, bajo el título genérico de *Parti Pris*. Jacques Derrida inauguró en 1990 con *Mémoires d’aveugle* esa serie de manifestaciones en que la institución hacía gala de una hospitalidad poco corriente y más o menos “incondicional” para con un “comisario” extraño a la profesión.

La fórmula de los *Partis Pris* fue explicada por Françoise Viatte, que era entonces directora del Departamento de Artes gráficas, y por Régis Michel, conservador jefe en ese departamento. En el prefacio de *Mémoires d’aveugle*, obra de Derrida aparecida con ocasión de la exposición que tuvo lugar de octubre de 1990 a enero de 1991: se trataba, decían, de “confiar la elección de un propósito y de los dibujos que lo justifican, tomados esencialmente de las colecciones del Louvre, a una personalidad notoria por su aptitud para el discurso crítico, por diversos que sean sus modos”. El mismo prefacio, con las mejores intenciones de hospitalidad, justificaba esa *confianza* en estos términos:

¿Por qué la palabra de un profano en un ámbito donde prima la del especialista?”

Repuesta: porque “el arte se acomoda mal a los monopolios, por eruditos que sean, y

<sup>6</sup> Derrida, J., 2005, *op. cit.* (nota 4), p. 70.

<sup>7</sup> Derrida, J., Stiegler, B., *Échographies de la télévision. Entretiens filmés*, Paris, Galilée-INA, 1996. pp. 123-124. Traducción española: *Ecografías de la televisión*. Trad. H. Pons, Buenos Aires, Eudeba, 1998.

<sup>8</sup> Derrida, J., *Mémoires d’aveugle. L’autoportrait et autres ruines*, Paris, Louvre/Réunion des Musées Nationaux, 1990.

los historiadores pueden convenir que su exégesis sale ganando para enriquecerse con otras aproximaciones, con otra *mirada*.

Como se ve, Jacques Derrida es calificado sucesivamente de “personalidad notoria” y de “profano”. Fue elegido y bienvenido en cuanto profano, y no solamente en cuanto personalidad notoria por su aptitud para el discurso crítico: él va a romper un monopolio (y a enriquecerlo al mismo tiempo). Veamos cómo.

Primero un recordatorio elemental. En Francia los museos de arte antiguo son en una gran parte de sus colecciones el resultado de la expropiación de obras que hasta 1792 eran propiedades privadas (reales, aristocráticas o eclesiásticas) y que la Revolución convirtió en bienes públicos nacionales. Los discursos revolucionarios son siempre muy solemnes, y a menudo enfáticos, en ese tema de la nacionalización de las grandes obras de arte del pasado: se desarrolló durante la Revolución una apología de la reapropiación del arte por el pueblo, una retórica de la “restitución” de las obras maestras de la humanidad (incluso si algunas de esas obras maestras se encontraban, como *por casualidad*, en Italia, en España o en Holanda), de una restitución pues a su legítimo poseedor, a su verdadero destinatario; es decir, al pueblo francés, en razón de su vocación, que decían, universal.

Este hecho histórico de la expropiación de colecciones privadas de obras de arte y de su reapropiación para un acceso público, no interesó directamente a Jacques Derrida, que yo sepa. En cambio, su reflexión recayó con insistencia sobre dos temas que mantienen, cada uno a su manera, relaciones de vecindad bastante estrechas con la cuestión de la apropiación pública de las obras o de las huellas del pasado.

En primer lugar el tema de los archivos, en el que no podemos detenernos aquí, pero que al menos es preciso mencionar. En *Mal d'archive* Derrida se interrogó por la cuestión de la propiedad del archivo.

Jamás se renuncia, dice, es lo inconsciente mismo, a apropiarse un poder sobre el documento, sobre su posesión, su retención o su interpretación. Pero en última instancia, ¿sobre quién recae la autoridad de la institución del archivo?” La respuesta es neta e intransigente: no hay poder político sin el control del archivo. “La democratización efectiva se mide siempre con ese criterio esencial: la participación y el acceso al archivo, a su constitución y a su interpretación.”<sup>9</sup>

Por otro lado, el tema del museo de arte. En 1996 en el Museum of Modern Art de New York, en una conferencia sobre Antonin Artaud, Derrida habló de “la grave e inagotable cuestión del Museo”<sup>10</sup>. Es que el museo no sólo retira las obras a sus

<sup>9</sup> Derrida, J., *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995, pp. 15-16. Traducción española: *Mal de archivo*. Trad. P. Vidarte, Madrid, Trotta, 1997.

<sup>10</sup> Derrida, J., *Artaud le Moma*, Paris, Galilée, 2002, p. 18.

“propietarios” (cuando el museo es revolucionario), también retira de la obra (y todo museo de arte lo hace) “la singularidad del acontecimiento; a saber, la jugada, el golpe de fortuna, empero también la indivisible suerte.” Una execración especial en Artaud apunta hacia “la brujería museística como maternidad cristiana e immaculada concepción”<sup>11</sup>. En el MoMA, Artaud el Momo “habría inmediatamente identificado la figura maléfica del gran expropiador y del experto en curiosidades de brujería.”<sup>12</sup> Y Derrida añade:

Siempre puede uno preguntarse lo que ocurre, vida o muerte, una u otra, cuando un cuerpo se pone por obra, y cuando dejándose identificar, se ve clasificar, celebrar o momificar como obra de arte, y además salvar, inmunizar, salvaguardar, embalsamar, acumular, capitalizar o virtualizar, exponer, exhibir en lo que se llama, por cierto tiempo aún, un museo.<sup>13</sup>

Más allá de esta “grave” e inagotable cuestión de la “brujería” museográfica, a la cual es necesario volver, el museo de arte plantea también a veces, y duramente, otras cuestiones de legitimidad: cuestiones de buen uso interpretativo, cuestiones de derecho a la interpretación, cuestiones de discurso apropiado sobre las obras expuestas.

Entre los conservadores encargados de colecciones públicas, las fuertes responsabilidades concernientes a la conservación producen a veces una tendencia a la reappropriación *profesional*. Y el trabajo de sabia investigación, que se hace entre colegas, refuerza ese fenómeno. De aquí dimanar relaciones a veces difíciles con los no especialistas, con los profanos. Como excepción, por una especie de derogación que merece ser saludada, un “profano”, Jacques Derrida en este caso (porque es al mismo tiempo una “personalidad notoria por su aptitud para el discurso crítico”), resulta invitado a enriquecer con “otra *mirada*” la exégesis, de la cual los especialistas son los verdaderos profesionales, invitado así a hacer una saludable excepción a su “monopolio”.

Los historiadores del arte, los conservadores de museos en particular, se sienten titulares de una disciplina mal conocida y mal reconocida. Frente a los historiadores de historia general, frente a los “literarios”, los psicoanalistas o los filósofos que no dudan en comentar “sus” obras (las obras de las cuales ellos son en efecto *responsables*), se consideran asimismo responsables de una disciplina frágil: a veces con irritación defienden una disciplina que se ve obligada a reivindicar o a implorar su lugar *propio*.

Esta disciplina consiste, por medio de minuciosas pesquisas y de un largo entre-

---

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 89.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>13</sup> *Ibidem*, pp. 89-90.

namiento del ojo, en establecer concretamente dataciones y lo que se llaman “atribuciones”. El especialista logra, al precio de una ingeniosa labor, “atribuir” una obra a un artista o, como se prefiere decir en francés, “dársela”. Por ejemplo, *El Concierto campestre* del Louvre es generalmente “dado” hoy a Ticiano en vez de a Giorgione, como antaño se hacía. *Dado*, y no *devuelto* o *restituido*. La palabra es aquí como el reconocimiento de ese hecho, que era tan insoportable para Artaud, a saber, que la obra está separada del cuerpo y del acontecimiento que la han hecho ocurrir. Previamente expropiada de ese cuerpo, la obra, en efecto, puede ser seguidamente dada a un nombre de artista, dada como en virtud de un gesto que sería a la vez de ofrenda y de autoridad científica.

Por su parte, es necesario admitirlo, los no especialistas (que son especialistas en otros ámbitos, pero no en historia del arte) pueden mostrarse bastante descuidados con la exactitud histórica, “culpables” incluso de aproximaciones, de amalgamas, de *indiferencia*; es decir, de insensibilidad para con las diferenciaciones que opera la historia del arte, así como de indiferencia para con las obras mismas que ellos “utilizan” rápidamente, precipitadamente, para un discurso y un plan *extraños*.

Tal es el reproche que el historiador del arte Meyer Schapiro dirigió a Heidegger en 1968. En su ensayo *El origen de la obra de arte* (publicado en 1950 y que retoma una conferencia de 1935) “Heidegger se ha servido de la interpretación de una pintura de Van Gogh.”<sup>14</sup> Heidegger lo hizo “para ilustrar una característica intrínseca de la obra de arte – el desvelamiento de la verdad.” Describiendo a su manera un viejo par de zapatos, llamados por él “de campesino”, Heidegger *se sirvió* de un cuadro de Van Gogh como de una *ilustración* para hacer allí una “proyección perceptiva que le es propia, donde se expresa su sensibilización por lo referente a la gleba, elemento primordial del cimiento de la sociedad” (desde luego, es Schapiro quien habla<sup>15</sup>). Heidegger utiliza a Van Gogh en su conveniencia y con *indiferencia*: “El profesor Heidegger, dice Schapiro, no ignora que Van Gogh pintó en numerosas ocasiones zapatos de este tipo” (el catálogo de La Faille, disponible en la época en la que Heidegger redactaba su ensayo, recogía ocho versiones); “pero él no precisa cual es la tela a la que se refiere, como si las diferentes versiones fueran intercambiables y nos presentaran una única verdad.”<sup>16</sup>

De este modo, el no especialista que es Heidegger confunde tranquilamente ver-

---

<sup>14</sup> Meyer Schapiro, “Note in Heidegger and Van Gogh”, 1968. Edición francesa en *Style, artiste et société*. Trad. G. Durand, Gallimard, Paris, 1982, p. 349. (La paginación de las citas está tomada de esta edición). Traducción española: “La naturaleza muerta como objeto personal: unas notas sobre Heidegger y Van Gogh”, en Schapiro, M., *Estilo, artista y sociedad: teoría y filosofía del arte*. Trad. F. Rodríguez Martín, Madrid, Tecnos, 1999. Asimismo ver: Heidegger, M., “Der Ursprung des Kunstwerkes”, in *Holswege*, Frankfurt, Vittorio Klosterman, 1950. Traducción española: “El origen de la obra de arte” en *Caminos de bosque*. Trad. A. Leyte y H. Cortés, Madrid, Alianza, 1995.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 354.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 350.

siones diferentes. El profano se sirve de la interpretación de las obras de arte. Se sirve de las obras. Y se sirve de ellas como *ilustraciones*. En cierto sentido, las profana.

Derrida observó estos conflictos de apropiación. Lo hizo con una particular atención en el largo texto final de *La vérité en peinture* titulado “Restitutions”, “asistiendo, no sin tomar parte en él, a un duelo entre Heidegger y Schapiro para saber a quien pertenecen *en verdad* los zapatos desabrochados de Van Gogh.” ¿A quién atribuir este calzado? ¿A quién restituirlo? Para Heidegger pertenecen a una campesina a la vuelta del campo. Para Schapiro resulta de otro modo. El profesor Schapiro se tomó el cuidado de interrogar al profesor Heidegger para saber dónde había visto éste el cuadro de Van Gogh. Fue, respondió Heidegger, en una exposición en marzo de 1930 en Amsterdam. La tela es pues una de aquellas que el pintor realizó en París en 1886-1887. Schapiro concluyó de ello que los zapatos son los de un ciudadano. Son los de Van Gogh mismo. Ellos son el autorretrato del pintor.

Este duelo es una áspera disputa entre Heidegger, que querría “*volver a calzar* estos zapatos, mediante campesino interpuesto, en sus pies de hombre de campo, con un *pathos* de apelación a la tierra” (¡recordemos que Heidegger pronuncia la primera versión de su texto en 1935!), y, por otro lado, Schapiro, que alega que esos zapatos fueron de un emigrante y un ciudadano (pensemos que Schapiro publicó primeramente su nota en unas misceláneas en homenaje a Kurt Goldstein, el cual había debido emigrar a Nueva York vía Amsterdam).

Derrida progresa en su análisis, no sólo con su habitual penetración en los textos a los que se enfrenta, sino con una atención en la mirada –será examinando la disposición de los cordones desabrochados, o haciendo observar que los dos zapatos no son de un mismo par (en efecto, más bien pertenecerían a dos pies izquierdos)–.

El “profano” que es Derrida hace notar que entre Heidegger y Schapiro, ya que se trata de un cuadro de Van Gogh, “uno de los dos es un especialista. La pintura, e incluso Van Gogh, es un poco su cosa, él quiere guardarla, que le sea devuelta.”<sup>17</sup> Quiere poder *darla* él mismo a un *sujeto*. Tanto más cuanto él cree que los dos zapatos son de un mismo par<sup>18</sup>. Schapiro reprocha a Heidegger el no haber identificado el cuadro del que se trata. Pero Heidegger no tenía a la vista un cuadro particular y, por lo demás, ni si quiera un cuadro en general. Él se interrogaba, entonces, no por la obra de arte, sino por “el ser-producto”, y proponía en efecto un ejemplo *cualquiera*<sup>19</sup>. Heidegger quiere hablar de “el ser producto” y Schapiro le reprocha no hablar de la obra de arte y, más precisamente, de *tal* pintura. Ahora bien, aquí la paradoja está en que Schapiro, historiador del arte, queriendo hablar de tal pintura,

<sup>17</sup> Derrida, J., “Restitutions” in *La vérité en peinture*, *op. cit.* (nota 2), p. 321.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 322.

<sup>19</sup> *Ibidem*, pp. 342-345.

lleva a cabo un proceso que apela a los zapatos reales: “se supone que el cuadro los imita, los representa, los reproduce. Es preciso, pues, determinar su pertenencia a un sujeto-real o pretendido como tal”<sup>20</sup>, a un individuo, a Vincent Van Gogh mismo. Schapiro, que quiere recordar al profano que en pintura el asunto es la pintura misma y que conviene evitar toda “proyección perceptiva” así como toda precipitación fuera del cuadro singular, acaba por dar un ejemplo de lo contrario: “acopla los zapatos pintados y los pies del pintor.” Esto es hacer “un agujero en la tela”, comenta Derrida<sup>21</sup>.

He aquí, pues, un “experto” en pintura<sup>22</sup>, Meyer Schapiro, que cree que unos zapatos pintados pertenecen realmente a un sujeto real. La atribución de Schapiro se queda dentro de la estética representativa, empirista, precrítica.

Heidegger, por su lado, parece mucho menos vulnerable de lo que Schapiro quiere creer. Él no se ha *servido* con precipitación de la interpretación de un cuadro de Van Gogh. Por el contrario, ha remitido los zapatos desabrochados [*délacés*] e inactivos [*délassés*], y el cuadro mismo, a su *inutilidad*<sup>23</sup>, a su *desapego* (a su desvinculación [*délacement*], nos atreveríamos a decir, aunque no creo que Derrida se haya permitido semejante juego de palabras), según un pensamiento del ser que a Schapiro no le preocupa en absoluto.

¿Puede concluirse de ese duelo, que el filósofo se *lleva* el triunfo, que gana la partida de cara al historiador del arte? ¿Es la filosofía una “especialidad” entre otras, al lado de, por ejemplo, la historia del arte? ¿Tiene la filosofía, como la historia del arte, sus “especialistas” y sus “profanos”? ¿Meyer Schapiro, historiador del arte, ha cometido el error de aventurarse en la lectura del filósofo Heidegger y *decir su opinión* sobre ella? ¿Ha intervenido en este asunto como un profano? ¿Puede decirse que no entraba en las *atribuciones* de Schapiro emprenderla con Heidegger, al igual que, para algunos, no estaba en las *atribuciones* de un filósofo como Derrida concebir una exposición de dibujos (acometerla)? Ciertamente no. La equivocación de Schapiro fue más bien esta: “con los zapatos reivindicó la autoridad sobre un dominio (el discurso sobre la pintura) cuyas fronteras creyó determinables”<sup>24</sup>. Ahora bien, ninguna especialidad posee fronteras determinables: ni la historia del arte (cuyo objeto, el “arte”, es eminentemente indeterminable) ni la filosofía (cuya tarea llega a interrogarse hasta lo que es una determinación, una frontera e, incluso, un objeto). Digamos pues “géneros”, más que “especialidades”.

¿Es la filosofía el género de Derrida? Derrida hace más que tener un *género*, produce un *acto*, que es el de interrogar las certezas, las evidencias, los criterios

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 356.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 357.

<sup>23</sup> *Ibidem*, pp. 388, 374.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 403.

usuales; interrogar todo lo que implica acabamiento, todo lo que efectúa un final, lo sin-por-venir. Si la filosofía tiene por proyecto, o *ha tenido* por ambición, construir un discurso que domine sobre todos los demás, el acto de Derrida, en cambio, tiene por intención minar o socavar los discursos y los textos recibidos, a fin de abrir otras posibilidades. Ello en vistas a la afirmación de la vida, para afirmación del acontecimiento, es decir, de lo imprevisible, que se busca y se encuentra palpando, por exploración en la noche, mediante un gesto de anticipación análogo al del ciego que se arriesga, las manos tendidas hacia delante<sup>25</sup>.

Lo que viene, lo que llega, es la vida, el acontecimiento, el azar, lo que sorprende. Frente al acontecimiento, el museo es “el gran expropiador”, habría pensado Artaud. La “brujería museística” retira de la obra la singularidad del acontecimiento. Salvaguarda la obra. La conserva para la repetición de la contemplación, para la representación reproductiva, cuando no para la reproducción técnica. Así se atrae la execración de Artaud, de Artaud el Momo, que nos conmina a exigir la singularidad del acontecimiento, el indivisible golpe de suerte. (También se atrajo la execración de Maurice Blanchot en “Le mal du musée”, texto publicado en 1971 dentro de *L’Amitié*<sup>26</sup>).

Sin embargo, el golpe puede ser redoblado, e incluso debe serlo, debe ser re-percutido, debe tener su contragolpe. Es preciso reafirmar la singularidad del golpe, hacer posible su nueva percusión. Un museo puede dar la ocasión para ello. Es lo que Derrida decía en el MoMA en 1996:

Para entregarse a la fuerza de ese golpe es preciso exponer, quiero decir exhibir cruelmente esa exhibición. Reafirmar la singularidad es a veces la ocasión brindada por un museo, la ocasión de una hospitalidad a la que hay que dar gracias, ya que un museo expone obras originales y excluye en principio la reproducción<sup>27</sup>.

Y más lejos:

Nunca he comprendido que se pueda amar un museo. Pero también, es una contradicción tan fatal y espectral como todo lo que habla aquí ante nosotros, nunca he comprendido que se pueda amar otra cosa que el Lugar enduelado, el tener-lugar, el acontecimiento como acontecimiento, ya, de una memoria futura, la huella guardada de los golpes redoblados, un Museo, una Biblioteca, una Sepultura, un Cementerio, un Santuario, un Templo, una Iglesia, una Pirámide, un Archivo hierático, un Hierarchivo que tanto da a entender como deja ver.<sup>28</sup>

<sup>25</sup> Derrida, 1990, *op. cit.* (nota 8), pp. 9-12.

<sup>26</sup> Traducción española en Blanchot, M., “El mal del museo” en *La sonrisa de los dioses*. Trad. J. A. Doval Liz, Madrid, Taurus, 1976.

<sup>27</sup> Derrida, 2002, *op. cit.* (nota 10), p. 18.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 97.

La obra original puede ser reproducida. Eso ocurre. Pero, la obra original no reproduce nada. Siguiendo los términos de Derrida, en *Mémoires d'aveugle*, entre lo visible (por dibujar) y el trazo (del dibujo) hay más que una separación: hay “heterogeneidad”, e incluso “abismo”. La invención del trazo no se regula por lo que es visible en el presente. Aquello que el dibujo hace venir no puede ser mimético.

Desde hace bastante tiempo la idea del no-mimetismo del arte no puede ser más clásica. Es extraño que Meyer Schapiro lo haya olvidado por un instante al “reconocer” en el cuadro de Van Gogh los zapatos de Vincent, e incluso su “autorretrato”. Derrida por su parte retoma esta tesis del no-mimetismo y profundiza en ella del modo más radical posible, avanzando la idea de que aquello mismo que eventualmente está por imitar, por restituir o por devolver, se encuentra, en todo caso, en la invisibilidad.

Ya en la leyenda del origen del dibujo, tal como Plinio el Viejo la relató, la representación gráfica es remitida a la ausencia o la invisibilidad del modelo. Dibutades encierra dentro de unas líneas la sombra proyectada por el rostro del amante que va a ausentarse. Al hacer esto ella no ve a su amante: le da la espalda o, en todo caso, sus miradas no pueden cruzarse, “como si”, escribe Derrida en *Mémoires d'aveugle*: “como si para dibujar estuviera prohibido ver, como si se dibujara sólo a condición de no ver, como si el dibujo fuese una declaración de amor destinada u ordenada a la invisibilidad del otro, a menos que aquella no surja de ver al otro fuera de la vista.” “Ella escribe, por tanto ama ya en la nostalgia”; “... la varita de Dibutades es un bastón de ciego.”<sup>29</sup>

Al mismo tiempo que traza los trazos sobre el muro Dibutades *ausenta* a su amante. Si se lanzara a figurarse a sí misma por medio del autorretrato, ella sería quien se ausentara. Antonin Artaud, ese “enemigo privilegiado” de Derrida, como éste le denomina en *Artaud le Moma*<sup>30</sup>, puede protestar contra la manera que la sociedad ha tenido de “sucidar” a Van Gogh, de prohibirle la reapropiación de sí (“Y yo creo, dice Artaud, que siempre hay algún otro en el minuto de la muerte extrema para despojarnos de nuestra propia vida”): Derrida muestra que por ello mismo, Artaud ha “apelado de nuevo a la tradición metafísica en sus propios motivos: la presencia ante sí, la unidad, la identidad de sí, lo propio”, pero que también ha debido afirmar “la ley *cruel* (es decir, en el sentido en que entiende él esta palabra, necesaria) de la diferencia”<sup>31</sup>.

Los dibujos de Artaud, concretamente sus autorretratos, son interpretables como procesos de reapropiación de sí, de regenerescencia de sí e incluso de auto-engen-

<sup>29</sup> Derrida, 1990, *op. cit.* (nota 8), p. 54.

<sup>30</sup> Derrida, 2002, *op. cit.* (nota 10), p. 19.

<sup>31</sup> Derrida, J., “La parole soufflée” in *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 291. Traducción española en *La escritura y la diferencia*. Trad. P. Peñalver, Barcelona, Anthropos, 1989.

dramiento<sup>32</sup>. Pero nada dice más cruelmente, es decir, más necesariamente, la diferencia, o la imposibilidad de la presencia ante sí, que la imposibilidad del autorretrato. El subtítulo de *Mémoires d'aveugle* es *L'autoportrait et autres ruines* [El autorretrato y otras ruinas]. Puesto que el dibujante, en la medida en que dibuja, es un ciego, está “interesado por los ciegos”, está “comprometido entre ellos”. Por eso, según una fórmula de doble genitivo, “un dibujo de *ciego* es un dibujo *de* ciego”<sup>33</sup>. Un dibujo que muestra un ciego es un dibujo hecho por un ciego (como lo son todos los dibujos). Al dibujar un ciego, el dibujante dibuja, pues, también al ciego que él mismo es. Manifiesta por tanto un autorretrato. Hay en el dibujo “una fatalidad del autorretrato”<sup>34</sup>. Por “fatalidad” entendemos: una necesidad, una pendiente hacia, un movimiento obligatorio; empero también: un movimiento funesto, una inclinación mortal.

El autorretrato del dibujante es un autorretrato de ciego. Es también un autorretrato ciego. Derrida invita a observar un dibujante (Henri Fantin-Latour, por ejemplo) en situación de autorretratarse. Él se mira y nos mira, parece. Se mira a los ojos en los ojos, Se ve ver. Ahora bien, “vidente del vidente y no de lo visible, no ve nada. Este vidente se ve ciego.”<sup>35</sup>

El autorretrato del dibujante como autorretratista (es decir, mirándose de frente) supone que el dibujante dirija la mirada a un punto, al foco de un espejo frente a él. Ahora bien, es el lugar que *nosotros* ocupamos. “El espectador reemplaza y oscurece, pues, el espejo”<sup>36</sup>. El dibujante está cegado. “Para verse o mostrarse no debería ver sino sus dos ojos, los suyos”. Pero es preciso que inmediatamente los reemplace por otros, y que le vean: los nuestros. Dice adiós a sus propios ojos<sup>37</sup>. El autorretrato salta los ojos de su modelo.

Es como una ruina que no viene *después* de la obra, sino que se halla producida desde el origen por el acontecimiento y la estructura de la obra. En el origen hubo ruina.<sup>38</sup>

Derrida nos confía en *De quoi demain...* (2001)<sup>39</sup> que quiere hacer temblar la lengua, mover la retórica francesa<sup>40</sup>. Dice poner (como Lacan) “una atención cons-

<sup>32</sup> Derrida, 2002, *op. cit.* (nota 10), p. 43.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> Derrida, 1990, *op. cit.* (nota 8), p. 61.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 65.

<sup>38</sup> *Ibidem*, pp. 68-69.

<sup>39</sup> Derrida, J., et Roudinesco, E., *De quoi demain...*, Paris, Fayard/Galilée, 2001. Traducción española: *Y mañana qué...*, Trad. V. Goldstein, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2002.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 30.

tante en un cierto movimiento de la frase, en un trabajo, no ya del significante, sino de la letra, de la retórica, de la composición, de la dirección, del destino, de la puesta en escena.”<sup>41</sup>

*Mémoires d’aveugle* está puesto en escena. Claro está, la exposición organizada bajo ese título estaba puesta en escena, con su escenografía. Y además, el texto del libro es dialogado, como lo sería un texto de teatro. El texto es dicho por uno y otro, como ocurre en muchos textos famosos de Diderot que ponen en escena, por ejemplo, “Él” y “Yo” (*Le Neveu de Rameau*) o bien “El Primero” y “El Segundo” (*Paradoxe sur le comédien*)<sup>42</sup>. En *Mémoires d’aveugle* uno de los dos interlocutores (si es que sólo hay dos) desempeña un papel episódico de reactivación (a veces irónica). En *La verdad en pintura* la puesta en escena es más amplia, más polifónica. No es un diálogo, con un “Segundo” en el papel de dar valor, como en *Paradoxe*. Es un “poliloquio”, como se dice literalmente en *Parergon*, un “poliloquio (a n+1 voz – femenina)”<sup>43</sup>. Y si hay una voz principal, ocurre que no es identificable y que el lector se encuentra en lo indecible<sup>44</sup>. Como si en aquellos dos libros, entre otros, Derrida se desposeyera de su discurso, se lo desapropiara, se desapropiara de él.

La puesta en escena parece destinada a subrayar la desapropiación. La puesta en escena de Derrida llevada a cabo por Jean-Paul Fargier en la película *Mémoires d’aveugle*, producida al mismo tiempo que la exposición, fue sentida por Derrida como una experiencia de desapropiación. Por lo que respecta a *D’ailleurs, Derrida*, la película realizada por Safaa Fathy para Arte en 1999, Derrida dijo más tarde lo siguiente: “todo ello me parece totalmente no reapropiable”. “Lo que me permite soportar sin demasiado sufrimiento y sin demasiada gratificación experiencias como ésta, el volverme a ver en una película, es que ese no soy yo”<sup>45</sup>. Sin embargo se trata de un retrato, si no de un autorretrato, ya que Derrida se prestó para la película que es su propio retrato. Pero el cine es un arte del corte. “Lo absolutamente singular en cada uno de nosotros, lo absolutamente idiomático, la firma digamos, es paradójicamente lo que no me puedo reapropiar.” Mi apropiación pues, cortada por una expropiación: *mi* (si se puede decir, dado que es un extraño posesivo...) *expropiación*.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>42</sup> Traducción española de ambas obras de Diderot: Diderot, D., *El sobrino de Rameau*. Trad. D. Grimau, Madrid, Cátedra, 1985. Y Diderot, J., *Paradoja sobre el comediante y Cartas a dos actrices*. Trad. M. Armiño, Madrid, Valdemar, 2003.

<sup>43</sup> Ver Derrida, 1978, *op. cit.* (nota 2).

<sup>44</sup> Por ejemplo, *Ibidem*, p. 369.

<sup>45</sup> “Trace et archive, Image et art”, conferencia del 25 de junio 2002 en la Dirección del Depósito Legal del Instituto Nacional de lo Audiovisual. Ver también Derrida, J. et Fathy, S., *Turner les mots. Au bord d’un film*, Paris, Galilée/Arte Editions, 2000. Traducción española: *Rodar las palabras: al borde de un film*. Trad. A. Tudela, Madrid, Arena Libros, 2004.

En el gesto ciego hay aún una infinidad por ver, si es Derrida quien nos guía en ello. Puesto que es preciso detenerse, yo añadiría sólo una palabra sobre la errancia y más concretamente sobre la errancia voluntaria de aquel que se adelanta, con los ojos vendados por una tela cuyo nudo bien podría deshacer (como en la alegoría del *Error* de Antoine Coypel).

No se podrían enumerar los pasajes, ni si quiera los textos “principales”, donde Derrida vuelve al tema de “lo que viene”. Lo que viene es el advenimiento, el acontecimiento, lo que sorprende, lo imprevisible. “El surgimiento del acontecimiento debe agujerear todo horizonte de espera”<sup>46</sup>.

Ahora bien, lo imprevisible se busca y se encuentra palpando. Por ello la figura del ciego –su rostro, su gesto– pone en escena “la especulación que se aventura”<sup>47</sup>. En el Exordio de *Spectres de Marx* Derrida anuncia así las páginas por venir: “Lo que sigue se adelanta como un ensayo en la noche –en lo desconocido de lo que debe quedar por venir.”<sup>48</sup> El gesto del ciego es tender las manos hacia delante, explorar el vacío, anticipar, tomar la delantera. La escritura también va “a través de la noche, más lejos que lo visible o lo previsible”<sup>49</sup>. “No (más) saber, no (más) poder: la escritura se entrega más bien a la *anticipación*”<sup>50</sup>, una anticipación que no es *previsión*. Es un *dibujo*, más allá del *diseño*, del plan.

Derrida observó –y dejó ver en su exposición– dibujos de ciegos de Antoine Coypel. Ciegos que llevan las manos hacia delante, que deben “*adelantarse*, es decir, exponerse, correr el espacio como se corre un riesgo.”<sup>51</sup> Y cuyo gesto “oscila en el vacío entre la prensión, la aprehensión, la plegaria y la imploración.” Pero ¿qué plegaria, entonces, y qué imploración en la escritura, en el pensamiento, en la especulación?...

Y ¿por qué esas últimas páginas de *Mémoires d’aveugle* sobre la imploración y el lamento, sobre el llanto, sobre la mirada velada por las lágrimas, sobre los “llantos de alegría” en la revelación y el apocalipsis, sobre las lágrimas que velan la vista, pero que al tiempo desvelarían lo propio del ojo y revelarían su destino supremo: “tener a la vista la imploración más que la visión, dirigir la plegaria, el amor, la alegría, la tristeza más que la mirada”?

El don y la pérdida son simultáneos. “Una obra es a la vez el orden y su ruina. Que se lloran.”<sup>52</sup>

### Traducción de Julián Santos Guerrero

<sup>46</sup> Derrida, J., *Foi et savoir, suivi de Le siècle et le pardon*, Paris, Seuil, 2000. p. 16. Traducción española: “Fe y saber. Las dos fuentes de la ‘religión’ en los límites de la mera razón”. Trad. C de Peretti y P. Vidarte, en Derrida, J. y Vattimo, G., (Eds.), *La religión*, Madrid, PPC, 1996.

<sup>47</sup> Derrida, 1990, *op. cit.* (nota 8), p. 9.

<sup>48</sup> Derrida, J., *Spectres de Marx*. Paris, Galilée, 1993, p. 14. Traducción española: *Espectros de Marx*. Trad. J.M. Alarcón y C. de Peretti, Madrid, Trotta, 1995.

<sup>49</sup> Derrida, 1990, *op. cit.* (nota 8), p. 11.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 123.