

**Tema
Central:**
Apuntes

Profiles of the Unfinished: Rodin's Work and the Varieties of Incompleteness

Pierre-Michel Menger

Resumen

La determinación ordinaria de la obra, en las bellas artes, es la de una realidad acabada, durable, completa y cerrada sobre la perennidad de su estar-ahí, candidata a la eternidad material y cultural. La obra es lo que, en este movimiento heraclítico, se mantiene allí, idéntica a sí, por su nombre, por su designación, por sus características, por la identificación de sus desplazamientos y de sus transferencias de propiedad. Pero ¿qué le sucede a una obra inconclusa? La historia del arte está repleta de casos de obras inacabadas. Estas son enigmáticas si no nos es proporcionada información alguna sobre el curso interrumpido de su creación; pueden también haber sido descritas por su autor como imposibles de acabar, en tanto, cien veces recomenzadas y cien veces recusadas han podido ser guardadas y redescubiertas por el artista o por la posteridad y puestas en circulación, con o sin el consentimiento explícito del artista. En este trabajo tomo aquí como centro de mi planteo la obra de Auguste Rodin, a partir de tres ejemplos que permitirán sugerir los desafíos que la misma presenta al análisis y a la designación de la variabilidad de prácticas de este artista.

obra de arte; artistas; totalidad; fragmentos

Abstract

A work of art is usually conceived, in the fine arts, as a finished, lasting reality, complete, never changing—a candidate for material and cultural eternity. The work is what, in this Heraclitean flux, remains the same, still itself, with its name its title, its inventoried characteristics, and the list of its physical movements and transfers between owners. But what happens to an unfinished work? The history of art is full of unfinished works. Such works are puzzling when we know nothing about the interrupted course of their creation. Their author may have told himself they couldn't be completed, because they had been a hundred times begun and a hundred times given up. They may have been put away, then rediscovered by the artist or by posterity and put into circulation, with or without the explicit assent of the artist. In this paper we will focus on Rodin's work. Sculpture belongs to the set of arts whose production can be tracked mainly upstream, so as to penetrate the mental and material workshop of the artist. We start with three examples that suggest the variability of Rodin's practices and the analytic challenges his work poses.

**Tema central:
Apuntes**

apuntes
CECYP

30

PÁGINA

12

Los perfiles de la inconclusión.

La obra de Rodin y la pluralidad de sus incompletitudes¹

Pierre-Michel Menger²

La determinación ordinaria de la obra, en las bellas artes, es la de una realidad acabada, durable, completa y cerrada sobre la perennidad de su estar-ahí, candidata a la eternidad material y cultural. Lo que le sucede le es posterior, y la afecta como puede ser afectada una cosa completamente formada cuando ella es precipitada en las turbulencias de su destino temporal. Las miradas, las lecturas, las interpretaciones sucesivas vendrán a dejar sobre ella múltiples atribuciones de significados. Los protocolos de exposición, de presentación editorial, de difusión, la abren a múltiples vinculaciones inscribiéndola en contextos cambiantes donde sus significados serán puestos en perspectiva. Operaciones materiales de transformación (transferencias a soportes de reproducción que transmiten una cantidad variable de características iniciales de la obra) y de restauración van a inscribir su perennidad en un flujo imprevisible de usos y de manipulaciones. La obra es lo que, en este movimiento heraclítico, se mantiene allí, idéntica a sí, por su nombre, por su designación, por sus características, por la identificación de sus desplazamientos y de sus transferencias de propiedad.

Pero ¿qué le sucede a una obra inconclusa? La historia del arte está repleta de casos de obras inacabadas, esculturas de Miguel Ángel o de Rodin, lienzos de Leonardo da Vinci, Turner o Picasso, sinfonías de Schubert, Bruckner o Mahler, óperas de Berg o Debussy, novelas de Kafka, James o Musil, obras filosóficas de Pascal o Nietzsche, encarnaciones poéticas de *La obra maestra desconocida* de Balzac como el *Libro* de Mallarmé, transcripciones explícitas de errores del creador como aquella practicada por Ponge en *Para un Malherbe*. Estas son enigmáticas si no nos es proporcionada información alguna sobre el curso interrumpido de su creación; pueden también haber sido descritas por su autor como imposibles de acabar, en tanto, cien veces recomenzadas y cien veces recusadas han podido ser guardadas y redescubiertas por el artista o por la posteridad y puestas en circu-

1. Traducción: Fernán Gaillardou. Traducido de Menger, Pierre-Michel. 2009. "Les profils de l'inachèvement. L'œuvre de Rodin et la pluralité de ses incomplétudes" en Menger, Pierre-Michel. 2009. *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*. París: Seuil/Gallimard: 653-705

2. Collège de France.

Tema central:
Apuntes

apuntes
CECYP

30

PÁGINA

13

lación, con o sin el consentimiento explícito del artista (Kafka fue afortunadamente traicionado por su amigo y ejecutor testamentario Max Brod), han podido ser interrumpidas brutalmente por la muerte del artista, entre los casos más conmovedores figura la última página del *Arte de la fuga* donde Bach firma su extraordinario trabajo de composición introduciendo las cuatro notas que deletrean su nombre para formar el contra-sujeto de la triple fuga cuyo desarrollo es suspendido en pleno curso por la muerte del compositor.

Tomo aquí como centro de mi planteo la obra de Auguste Rodin. Tres ejemplos permitirán de inmediato sugerir los desafíos que la misma presenta al análisis y a la designación de la variabilidad de prácticas de este artista.

En su *Rodin*, Antoinette Le Normand-Romain (1997) presenta *La meditación* en tres versiones: un yeso en versión grande sin brazos e inconcluso datado de “alrededor de 1896-1899” (p. 80), un yeso de la versión pequeña datada de “alrededor de 1895” (p. 106), un bronce de la versión pequeña datada de “alrededor de 1887-1897” (p. 155). Sabemos que *La meditación* que figura como musa en el monumento a Víctor Hugo (primer proyecto, cuarta maqueta) surgió de la hoja izquierda de *La puerta del infierno*, y que ella ha sido completada y modificada para devenir una figura independiente.

El *Hombre de la nariz rota*, considerada la primera obra maestra de Rodin y realizada a sus 23 años, es una obra accidentada: la terracota que fue presentada en el Salón de 1864 era la máscara que había sobrevivido luego de la rotura accidental de la cabeza completa inicialmente modelada. Leo Steinberg –quien señaló que Miguel Ángel, figura emblemática del arte de la escultura, tenía él mismo la nariz rota– explica:

Veinte años más tarde, Rodin realizó una réplica reducida de *La nariz rota*, que quería hacer figurar en la *Puerta del infierno*, y esta nueva versión manifiesta la orientación tomada por su pensamiento: la maleabilidad de la nariz que un infortunado azar había provocado, deviene aquí el carácter determinante. En adelante, es el rostro entero un medio inestable, un mar agitado (1941: 10-11).

El tercer ejemplo es aquel de *La Puerta del Infierno*. Rodin trabajó unos veinte años en esta obra que pareció encarnar *La obra maestra desconocida* de Balzac hasta su presentación en 1900, mas ella había sido despojada entonces de racimos de figuras anteriormente colgadas de sus paneles: la obra fue el resultado de un encargo público, y su tan larga gestación había desencadenado una verdadera crónica pública de inconclusión, folletón periodístico de *bluffs* y de demostraciones de impotencia del genio creador. La paradoja es que esta obra, que simboliza la inconclusión del mayor proyecto de Rodin, ha constituido la matriz generadora de un grupo de obras aisladas, a las cuales Rodin debe su considerable popularidad a fines del siglo XIX, como escribe Judith Cladel:

El lugar que ella ocupa en la totalidad de su obra es capital. Las alrededor de doscientas figuras que ella comprende constituyen un fondo que no deja nunca de aprovecharse. Sus estatuas, sus conjuntos más celebrados han sido extraídos para ser arreglados, transformados, “aumentados”; fueron a las órdenes del gran dramaturgo de la plástica como los actores de una compañía experimentada: *El pensador*, *Las sombras*, *La cariátide*, *La mujer en cucullas*, *Las metamorfosis*, *Las faunas*, *La vieja cortesana*, el grupo del *Beso*, las figuras de *Adán* y *Eva* y tantas otras son fragmentos de la *Puerta* (1936: 142).

La producción de Rodin parece frustrar las tentativas más pacientes y las más escrupulosas de ordenamiento clasificatorio: la escultura no es más, en las manos de este y de sus numerosos asistentes, un arte de gran escala –de ejemplares únicos– o de molde –de ejemplares múltiples– a partir de un prototipo estable y terminado, sino un gigantesco depósito compuesto de todas las huellas y encarnaciones imaginables del trabajo creador y de sus prolongaciones, fragmentos, ensamblajes, réplicas, obras incompletas o mutiladas o desmembradas, piezas retocadas y retrabajadas en intervalos de tiempos variables. Y los “juegos” con la finalización de la obra pueden obedecer a motivos y a intenciones fuertemente variables: testimonios obsesivamente conservados de etapas sucesivas del trabajo creador sobre una obra particular, pero que serán parcialmente perdidas como obras para la venta, para regalo amistoso o para donación a una institución, reutilización o reciclaje de estados juzgados anteriormente inconclusos y declarados completos luego de ser modificados, o sin serlo, remanentes destinados a satisfacer la demanda de un coleccionista insatisfecho con un estado juzgado imperfecto de la obra o aquella de un coleccionista interesado por una variante explícitamente definida, descomposición de grupos con fines de extracción y de recomposición destinada a una adaptación a un programa iconográfico nuevo, incertidumbres sobre la clasificación de diferentes estados genéticos de numerosas creaciones rodinianas habiendo conocido una o varias formas inconclusas entre lo que es bosquejo, estudio parcial y boceto distribuidas a lo largo del proceso de producción, en tanto este puede ser poco lineal y desbordante.

Jugar con la completitud: unicidad, multiplicidad, pluralidad

Gérard Genette (1994) distingue, siguiendo a Nelson Goodman (1969), dos regímenes de existencia de las obras, autobiográfico y alográfico, con el fin de clasificar las artes según si dan lugar a la producción de un objeto físico materialmente único (pintura, escultura a gran escala) o que la objetividad de la obra es ideal y se materializa en copias y ejemplares múltiples (libros de literatura, partituras musicales, esculturas de fundición). Genette reelabora y profundiza con un escrupuloso refinamiento dicha distinción

**Tema central:
Apuntes**

P. M. Menger

**Los perfiles de
la inconclusión**

apuntes
CECYP

30

PÁGINA

15

para distribuir sobre un continuo los múltiples casos intermedios, mixtos y ambiguos que podría enmascarar esta polarización clasificatoria inicial: la escultura ocupa precisamente varias posiciones sobre dicho continuo, según el tipo de práctica considerada. Pero esta ontología dualista es envuelta por Genette en una distinción entre los dos modos posibles de existencia de las obras. Los regímenes autográfico y alográfico no especifican en efecto más que uno solo de esos modos, aquel de la inmanencia de la obra, en tanto que esta es considerada como encarnada en un objeto, material o ideal, pero siempre completo y bien definido, en el cual ella consiste. Lo que Genette nombra “modo trascendente” designa todo lo que le ocurre o puede ocurrir, secundariamente, a la inmanencia de la obra: la pluralidad de versiones (a distinguirse de la multiplicidad de ejemplares idénticos),³ la parcialidad de la obra fragmentaria, la desmultiplicación de la obra por sus lecturas y por sus recepciones contextualmente cambiantes. La inmanencia es el modo dominante de existencia, lógica y ontológicamente primario, nos dice Genette, la trascendencia que rechaza los avatares de la inmanencia no es sino una derivación del modo primario: no hay obra concebible que sea de inmediato plural o fragmentaria sin tener una existencia objetal inmanente definida.

El interés de la exploración así propuesta es acceder a todo aquello que pueda afectar a la obra en su consistencia primera. Esto es acordar una plena significación estética a todos los “juegos” con la inmanencia de la obra. Distingamos dos categorías de “juego”.

Las primeras se basan en la obra completa y la declinan en una pluralidad de versiones cuya proximidad con el original puede variar sutilmente, o considerablemente, por acumulación de factores de diferenciación. ¿Qué encontramos en la obra de Rodin? Si se sigue el recorrido de Genette, en su clasificación de inmanencias plurales, hay en Rodin una producción sobreabundante de versiones diferentes (en grados muy variables) de una misma obra, tratándose de “réplicas” producidas para responder al entusiasmo suscitado por ciertas obras; o de “versiones” reelaboradas para satisfacer a un cliente descontento con un detalle (una nariz rota o un busto sin brazos); o de fórmulas de reducción o ampliación destinadas a declinar

3. Genette ofrece la siguiente caracterización de las “inmanencias plurales”: “El rasgo común a todas esas formas es el hecho, para una obra, de permanecer en múltiples objetos no idénticos, o más exactamente (ya que en todo rigor no existen en este mundo dos objetos absolutamente idénticos) no tenidos por idénticos e intercambiables, como se tiene generalmente por tales a dos pruebas de una escultura de fundición. Dicha cláusula [...] motiva la distinción entre objetos múltiples y objetos plurales. Una escultura de fundición o un grabado es (en general) una obra (de inmanencia) múltiple; las obras que vamos a considerar ahora son de inmanencia plural” (1994: 187). Sin embargo, Genette relativiza así y todo el alcance de su distinción, más cultural que ontológica y más gradual que categórica, precisa él. Y añade, tomando el ejemplo del grabado, que las pruebas son tenidas por múltiples y no por plurales, en cuanto las diferencias entre dos pruebas son generalmente provocadas por fallas de procedimiento, por lo tanto, involuntarias. Pero los casos de diferencias voluntarias existen, y la gradación continua entre multiplicidad y pluralidad se aloja precisamente en dicha posibilidad, que es explotada en Rodin.

la obra en varios formatos con fines comerciales, pero también con fines de comparación y de evaluación de una figura con sus dimensiones modificadas; o de “variantes” temáticas (modificaciones internas marginales por agregaciones y sustracciones acompañadas de un cambio de título de la obra); o también de “retoques” (ligeras variantes y ajustes menores en la producción de ejemplares múltiples así diferenciados y re-singularizados; o de “recuperaciones” (un mismo motivo temático o formal da lugar a una nueva producción, sin constituir una copia de una obra anterior) inspiradas por la obsesión de un artista por un motivo que él declina de múltiples maneras, en series.

En varios de estos casos estamos en la indecisión permanente: ¿dónde trazar, por ejemplo, la frontera entre lo que es aún copia o versión, bajo la dependencia de un modelo original, y aquello que es ya obra autónoma, reelaboración original? Típicamente, la multiplicación de distinciones, que tiene virtudes analíticas evidentes, refuerza irresistiblemente la hipótesis de que se trata allí de un *continuum* de prácticas y de soluciones distribuidas entre lo uno y lo otro, entre la pluralidad y la singularidad de la obra, cuya fina diferenciación ofrece posibilidades arbitrarias y cambiantes de cualificación y de juego considerables en número y en disputa ontológico-estética. Lo importante, para mi propósito, es que ellas ofrecen recursos igualmente considerables al creador, quien está en condiciones de dar crédito a su empleo virtuoso.

El segundo tipo de “juego” nos conduce a la otra vertiente de la obra: mientras que la declinación a partir de una obra considerada como matriz de la producción de variantes supone un estado definido y, si no definitivo, al menos estabilizado de la obra fuente, se trata aquí de estados considerados incompletos, lagunosos, parciales, fragmentarios, de una obra. En teoría, o más bien en buena práctica taxonómica, deberíamos, como lo hace Genette, separar, de un costado, los bosquejos, bocetos y otros estados preparatorios que deban ser referidos a una obra consumada y de la cual encarnan la génesis, antes del resultado; y, del otro, lo que Genette denomina las “manifestaciones parciales” y donde se almacenan los diferentes modos de inconclusión, inconclusión más allá de lo que ha sido o habría debido ser más completo que aquello que conocemos.

La diferencia entre estas modalidades de inconclusión se relaciona con la posición que podemos tener sobre la obra: el bosquejo y el boceto no tienen sentido sino en referencia al estado final, y el fragmento incompleto no tiene sentido sino en referencia a un estado supuesto como anteriormente completo. En un caso, nos insertamos, por la contemplación y el examen de bosquejos, en la génesis de la obra; en el otro caso, la obra presta testimonio de su historia, de sus avatares. La distinción parece entonces simple: estamos ya sea en el interior del proceso creador, y tenemos de él trazos sucesivos, relacionables a un *télos*, la obra completa; o bien en el exterior de dicho proceso, en el espesor histórico de la carrera de la obra, de la cual ella evoca las faltas, mutilaciones, accidentes que han afectado su integridad.

**Tema central:
Apuntes**

P. M. Menger

Los perfiles de
la inconclusión

apuntes
CECYP

30

PÁGINA

17

**Tema central:
Apuntes**

P. M. Menger
Los perfiles de
la inconclusión

Pero, de nuevo, la distinción se nubla, pues proliferan los casos o mixtos o intermedios. Rodin, por ejemplo, ha multiplicado los bocetos y bosquejos, de los cuales algunos fueron guardados, otros donados, otros puestos en circulación y considerados luego por el escultor como auténticas obras, incluso si su inconclusión era patente. Pero, ¿no es suficiente con recalificarlas en la categoría de *non finito* para librarlas de la negatividad de su incompletitud de bocetos? Sobre la otra vertiente, aquella del resultado establecido como el punto de llegada del proceso creador, el caso simple de inconclusiones por ablación y accidente involuntario, y no aceptado por el autor, en cuanto que son intervenidas después de su muerte, concierne a una obra acabada; pues la inconclusión constatada *a posteriori* está lejos de tener siempre la simplicidad dolorosa de dichos casos de mutilación y de dispersión de fragmentos. Por un lado, para constatar la inconclusión, hace falta saber de una manera u otra, lo que ha debido ser la obra en su estado acabado, si bien dicha garantía que hace de la inconclusión una sustracción *a posteriori* no va de suyo. La incertidumbre sobre los “índices internos de inconclusión”, según la expresión de Genette, no hace más que crecer a medida que las normas estéticas relativas a una variedad cada vez mayor de características de la producción de la obra son puestas en cuestión. Y las explotaciones posteriores de tales incertidumbres son desmultiplicadas también. Así, tal “despojo”, mano, pie, brazo, que no sería en primer lugar más que una pieza de repuesto destinada a una figura por un trabajo de ensamblaje de elementos disponibles y de partes recientemente moldeadas, puede ser calificado de obra autónoma dotada de una simbología expresiva, como en el caso de la mano. El modelo de una cualificación estética del fragmento como totalidad es presentado por el comentario muy precoz de Rainer Maria Rilke, quien fue empleado por Rodin algunos años en París, y que ha librado una lectura inspirada de las prácticas creadoras de Rodin:

Le corresponde al artista hacer con muchas cosas, otra, única, y de la más pequeña parte de una cosa, un mundo. Hay en la obra de Rodin manos, manos independientes y pequeñas que, sin pertenecer a cuerpo alguno, están vivas. Manos que se alzan, irritadas y malvadas, manos que parecen ladrar con sus cinco dedos erizados, como las cinco gargantas de un sabueso del infierno. Manos que caminan, que duermen, y manos que se despiertan; manos criminales y cargadas de una pesada herencia, y manos que están fatigadas, que no quieren más nada, que se han acostado, en una esquina cualquiera, como bestias enfermas que saben que nadie las puede ayudar. Pero las manos son ya un organismo complicado, un delta donde mucha vida, venida de lejos, confluye, para desembocar en la gran corriente de la acción. Hay una historia de las manos, ellas tienen realmente su propia cultura, su belleza particular; se les reconoce el derecho a tener su propio desarrollo, sus propios deseos, sus sentimientos, sus humores y sus caprichos. Pero Rodin quien, por la formación que se ha dado, sabe que los cuerpos se componen de una multitud de escenas de la vida, de una vida que, dondequiera, puede devenir individual y grande, tiene el po-

apuntes
CECYP

30

PÁGINA

18

der de dar a una parte cualquiera de esta vasta superficie vibrante, la independencia y la plenitud de un todo (1966: 406-407).

El punto donde pueden bifurcarse las intenciones, las decisiones, las oportunidades, cuando se trata de situarse o de desplazarse sobre el eje que va del acabamiento a la inconclusión, hay que precisarlo cada vez. Rodin tenía el hábito, para hacer evolucionar su trabajo etapa por etapa, de conservar los estados sucesivos de sus arcillas y de sus yesos modificados, para visualizar como en una película la fecundidad de transformaciones, o para encadenar experimentaciones con múltiples bifurcaciones posibles según los ensamblajes en los cuales él integraría las figuras, o aun por la obsesión de la conservación de piezas de su trabajo creador. Y su atelier de Meudon estaba repleto de este “pueblo de esculturas” en medio de los cuales se placía de ver materializado su genio modelador y combinatorio. Ante cada espécimen de un estado inconcluso, los motivos de conservación del boceto, o de su recalificación en obra autónoma, son variados: reserva posible para trabajos futuros, estado de un trabajo provisoriamente suspendido y a retomar ulteriormente, tesoro de piezas negociables en caso de éxito o de solicitud amistosa, constitución de un museo privado, proyecto de patrimonialización de su propia obra con vistas a abastecer un museo público (el museo Rodin), etcétera.

La efusión de estados provisorios, pero eternizables por simple decisión del artista, o por recalificación posterior operada por el autor o por la posteridad seducida por el culto de lo inconcluso y de lo fragmentario, desencadena una sobreabundancia de interpretaciones posibles sobre lo que fuera intencional, compulsivo, estratégico, calculado, ignorado, olvidado, minuciosamente artesanal o grandiosamente megalómano. Y la indagación sobre la evolución de los comportamientos del artista respecto de la incompletitud y de la fragmentación no hace sino agregar una dimensión longitudinal de complejidad a la búsqueda interpretativa. El punto clave resulta, entonces, saber si el gusto por el fragmento se volvió sistema, incluso patente de invención debidamente apropiada, y si los cuerpos fragmentados no son cuerpos mutilados, lo que invertiría la significación defectiva del fragmento y de la inconclusión; una escultura terminada, luego deliberadamente mutilada, es una forma perfectamente acabada de juego con la completitud de la figura y no ya una suspensión del gesto estético en el curso primario de su progreso, y la cuestión se desplaza entonces hacia el análisis de prácticas de mutilación y de desmembramiento: ¿se puede in-concluir una mutilación?⁴

Genette observa que el gusto moderno por el fragmento, por la inconclusión, rehabilitando estados de obras que no eran más que preparatorios, opera “abusos de autoridad con respecto de la intención autoral, que define el estatuto de la obra”. Pero debe conceder así y todo:

4. Frederic Grunfeld (1988), en su biografía de Rodin, hace entrever rápidamente el material de declaraciones, anécdotas y puestas en escena periodísticas, benevolentes o violentamente polémicas, que evocan el interés creciente del escultor por el fragmento.

**Tema central:
Apuntes**

P. M. Menger

Los perfiles de
la inconclusión

apuntes
CECYP

30

PÁGINA

19

**Tema central:
Apuntes**

P. M. Menger

Los perfiles de
la inconclusión

apuntes
CECYP

30

PÁGINA

20

Dicha intención instauradora o legitimadora no es siempre certera: cuando un artista deja tras de sí, sea a su muerte, sea tornándose hacia otra obra, un manuscrito, un cuadro, una escultura, no siempre lo acompaña un certificado de finalización o de inconclusión que asegure la posteridad de su estatuto intencional; no se sabe perfectamente, por ejemplo, cómo Picasso, desde este punto de pista, consideraba a *Las damas de Avignon* (1994: 223).

El comentario adquiere, en el caso de Rodin, un relieve espectacular. En todos los sentidos, el sueño del especialista genetista que indaga sobre el proceso creador a través del análisis de bocetos es demasiado rápidamente satisfecho por Rodin, porque Rodin es su propio “genetista”. Él constituye y conserva permanentemente para sí mismo y libra a la posteridad un *dossier* genético proliferante, completo, o sobre-completo, de los estados incompletos de sus producciones. No sin que permanezcan los enigmas, porque Rodin, para colmo, no ha fechado prácticamente ninguna pieza.

La investigación sobre los motivos del creador y la variabilidad de su comportamiento y sobre la multiplicación de resultados, que identifica con dificultad la noción única de obra, tropieza con dicha elasticidad de criterios de finalización. La recepción de la obra de Rodin actúa, por su parte, a la manera de una situación experimental para hacer aparecer la variedad de comportamientos respecto de la incompletitud y de su aceptabilidad. Del lado de los espectadores-expertos de la crítica y de los medios artísticos, públicos de coleccionistas, de amateurs, públicos profanos, opinión pública informada por la gran prensa de la época de Rodin, opinión contemporánea, la recepción de la obra de Rodin comporta como una de sus líneas de fuerza permanentes lo que Genette llama bellamente la “tolerancia operal del público, [...] la capacidad de una generación de recibir como versión de una obra lo que la generación precedente habría quizás tenido por simple documento genético, incluso simplemente arrojado a la basura” (1994: 232). Las reacciones fuertemente contrastantes con respecto a las prácticas rodinianas y del uso de todos los estados posibles de la fragmentación alimentan la gran prensa y las querellas estéticas hasta la acusación lanzada contra Rodin de practicar la incompletitud a propósito: terminar de inmediato las obras, luego fragmentarlas para roturarlas con su marca de maestro de lo *non finito*. La “tolerancia operal” ha variado mucho a lo largo del siglo XX con respecto a la libertad creadora del artista, el juego poderosamente perturbador con la completitud en Rodin habrá, evidentemente, contribuido considerablemente al respecto.

Los querer-decir de la inconclusión

La calidad de inconclusión puede así ser coordinada con múltiples parámetros de pluralidad de la obra, según se trate de versiones y variantes de una obra, réplicas, adaptaciones, reajustes, enmiendas, bosquejos, obras incompletas, fragmentaras, mutiladas, dispersas.

¿Qué ocurre entonces con la posición de principio que confiere la presencia lógica y ontológica a la actividad orientada hacia la producción de obras finalizadas, materialmente estabilizadas e idealmente inmutables? Porque la pluralidad adjunta al modo de existencia trascendente no es, para Genette, más que un estado derivado, un avatar suplementario que afecta a una obra ontológicamente autosuficiente en que el teórico conforma aquí su taxonomía a la práctica masivamente dominante de los artistas y de los mundos del arte que no conocen ampliamente más que obras concluidas. Sin embargo, las manifestaciones de dicha pluralidad trascendente proliferan, se transforman históricamente sin cesar de abundar y de diversificarse, y se encarnan en fórmulas que pueden hacer del juego con el objeto una variable central del acto creador; hasta el punto en que Rosalind Krauss (1997) halla en la práctica de Rodin el perfecto trampolín de una deconstrucción de la relación lógica y ontológica de preeminencia de la obra sobre sus avatares, con el fin de considerar éstas no ya como accidentes, sino como manifestaciones de una irreductible y originaria pluralidad.

Primer efecto perturbador de la irrupción de la inconclusión en el juego del análisis y de la interpretación de la obra: ¿qué ontología del arte resiste a la desmultiplicación de modalidades de su existencia y de las transformaciones, innovaciones y explotaciones que toman como argumento la totalidad de estados posibles de las obras antes que una única determinación de su estado final?

¿Y no será legítimo poner en cuestión la propia culminación, suspender la evidencia de la clausura necesaria del proceso creador en el reposo de una forma y de un objeto inmutables, con el fin de comprender que la finalización es en primer lugar una decisión en un proceso de trabajo en curso incierto, y que queda fuera del alcance de la simple aplicación de una norma como la que prevalece en el mundo de los objetos que tienen una función determinada, y que pretende que un objeto directamente útil no pueda proveer el servicio que se espera de él sino estando completamente formateado para tal fin?

¿Cómo puede el artista dar por finalizada una obra, si se admite que la palabra de Picasso –“lo más difícil, es saber decidir cuándo detenerse”– excede la singularidad de su caso? ¿Y cómo puede el creador sortear la cláusula de finalización? André Green señala que, en ciertos creadores, la inconclusión deviene una línea de conducta, motivada por la angustia mayor de ver extinguirse su capacidad creadora. Evaluando lo que producen, ven en cada final de una obra la culminación posible de todo el proceso, el agotamiento de fuerzas, el peligro de un declive insostenible. Ya que la experiencia se repite y que cada trabajo expide tanto que pone en peligro a su autor, la astucia consistirá para el creador en “mantenerse a distancia, a resguardo de todo logro, con el fin de ahorrarse la angustia de estar bajo la sanción más imperdonable, aquella que no puede imputarse más que a sí mismo” (Green 1994: 180). Prudentemente, el artista transfiere al espectador el sentido de culminar su trabajo definitivo o definitorio de llenado de senti-

**Tema central:
Apuntes**

P. M. Menger

Los perfiles de
la inconclusión

apuntes
CECYP

30

PÁGINA

21

**Tema central:
Apuntes**

P. M. Menger

Los perfiles de
la inconclusión

do; la obra puede entonces parecer completa al espectador y, sin embargo, quedar incompleta en la conciencia del artista, único maestro de la ilusión protectora. O bien el artista demanda al público que tolere lo inconcluso porque ello no es sino un rastro de un proceso, solo este proceso, en su progresiva culminación, tiene sentido y puede hacer justicia al querer-decir del artista.

Pero es entonces la cuestión del querer-decir de toda obra que es desplazada por la posibilidad siempre abierta, y solicitada o explotada de formas diversas, de la inconclusión y de las artimañas que vuelve a la inconclusión más o menos patente. Cuando Picasso declaró que *Las damas de Avignon* no estaban terminadas, el problema planteado por la obra, señala Michael Baxandall (1985), estaba lejos de ser resuelto: ¿cómo no ver en la interrupción decidida del acto creador, y en su clausura por orden del artista, un magnífico catalizador de las complejidades del desciframiento del trabajo creador? Pues la inconclusión indica entonces la ambivalencia de toda mirada interpretativa sobre la obra.

Por un lado, es siempre a partir de un objeto de contornos y límites fijados que pueden ponerse en marcha el desciframiento y la inquisición sobre el querer-decir de la obra y del artista, ya que los signos se encuentran allí estabilizados y disponibles para la investigación. Pero por otro lado, el trabajo del artista, tal como es presentado en tal o cual obra, no tiene sentido completamente más que situado en el curso del conjunto de su producción y de producciones contemporáneas o anteriores a las cuales puede ser vinculada: nos situamos entonces más acá y más allá de la obra, discerniendo en ella la dinámica del proceso creador que le dio origen, y abolimos la clausura de cada obra para inscribirla en un flujo de creación y en un contexto relacional de diferencias y similitudes con las producciones contemporáneas o anteriores formando el universo de referencia más inmediatamente tangible, en un conjunto de posibles en relación a los cuales el artista toma decisiones.

La inconclusión de la obra ofrece un acceso privilegiado a la dimensión propia de trabajo que entraña el acto artístico. Gilles-Gaston Granger (1968) ha señalado:

La creación estética en tanto que trabajo es una de las tentativas humanas por superar la imposibilidad de una apropiación teórica de lo individual [...] (p. 8). La tesis general es que el objeto se individúa cuando varias estructuraciones concurrentes son simultáneamente posibles, y no solamente estructuraciones cada vez más refinadas y por así decir encajadas, sino estructuraciones montadas, superpuestas, algunas parciales, otras globales para un objeto dado. Así como el efecto estereoscópico es obtenido por la conjunción de dos imágenes dispares, también “el efecto de individuación” nacería de dicha virtualidad de estructuras múltiples. No pretendemos desde luego dar cuenta así de una individuación metafísica, enunciando los caracteres del ser, ni tampoco describir un sentimiento. La tesis formulada con-

apuntes
CECYP

30

PÁGINA

22

cierno a un registro del hombre procurando conocer y actuar, y a la experiencia del mundo que él constituye en objetos. La individuación epistemológica no es así definida sino en y por una práctica. Observaremos nuevamente que uno de los movimientos de la ciencia –su componente “matemática”– consiste justamente en ignorar la individuación, en la medida en que ella elige tal o cual tipo de estructuración que privilegia; pero un movimiento opuesto –su componente “histórica”– la obliga a hacer converger hacia estructuraciones dispares en torno de la determinación del aquí y el ahora, en fin, la puerta hacia el ideal especulativamente inaccesible de una comprensión de lo individual (p. 203).

La inconclusión de la obra, ¿no nos sitúa en la tensión entre la dinámica del trabajo de engendramiento de formas y de contenidos y la clausura individuante de la cosa creada? Las diferentes figuras posibles de la inconclusión, como la interrupción del acto, la fragmentación o la reelaboración de un estado presente anteriormente o en otra parte como completo, o aun el accidente ocurrido a una obra y aceptado y conservado como irrupción del azar en el curso de la actividad, y las diferentes posturas intencionales del acto de trabajo confrontado a la inconclusión –producto de una decisión, de una negociación o de una coacción, ratificación de la situación por el artista o por otros con o sin su acuerdo, etcétera– hacen surgir las líneas múltiples del trabajo creador, tomado en su curso incierto, revisable y modelado por las interacciones incesantes con los seres y las situaciones circundantes.

No se trata ya entonces de considerar al acto creador como el develamiento de un ser en-sí oculto ni, según el análisis aristotélico, el trabajo del artista como la extracción de la obra fuera de la caparazón que la contendría entera en estado de virtualidad. Se trataría antes de encontrar en la manifestación incierta de la realización y de la clausura de la obra una vía de acceso al proceso de su producción.

En este punto hay que reconocer dos perspectivas de análisis que pueden permitir cualificar esta inmersión de la obra en la incertidumbre de su fin. André Chastel (1978) proponía distinguir, en el arte del Renacimiento, tres “maneras de desarticular y de comprometer la integridad de las formas”, lo inconcluso y dos modalidades asociadas a lo *non finito*, lo fragmentario y lo híbrido. Este historiador veía en el “juego dinámico de lo inconcluso y de lo acabado”, y en el “arrancamiento de la forma a la opacidad de la materia”, la expresión de una nueva consciencia por parte del artista de la relación establecida, por el acto mismo de producción, entre materia, imaginación y espíritu. El valor superior acordado al proceso artístico, y a sus etapas sucesivas, permite así valorizar las diversas fases de la apropiación “reflexiva” de la materia, renunciar a ver allí analogías con los tormentos del alma en lucha contra sus propias complejidades.

No obstante, una proposición tal de análisis longitudinal del proceso creador, tal como permite documentar los estados intermediarios del trabajo,

**Tema central:
Apuntes**

P. M. Menger

Los perfiles de
la inconclusión

apuntes
CECYP

30

PÁGINA

23

no puede construirse lógicamente sino a partir de un término. La inteligibilidad de la inconclusión es dialécticamente dependiente de la existencia de la culminación de la obra. Si los bocetos, los bosquejos, los remanentes o las transformaciones proliferantes de una figura esculpida por Rodin vienen a enriquecer la comprensión y el análisis de la producción de la obra resultante, declarada como concluida por el artista, es porque nos dan acceso a lo que, sin el examen de esos ensayos conservados aunque superados en el curso ulterior de la preparación, quedaría encerrado en el laboratorio mental del artista; a saber, el cómputo de alternativas desplegadas por la invención y la investigación creadoras y progresivamente decantadas por la focalización del trabajo creador sobre la solución preferible.

Es allí donde reside uno de los secretos que buscamos penetrar cuando, para incrementar nuestro entendimiento de una obra, escrutamos las ramificaciones de ese singular árbol de decisión que es el acto creador. Hubo claramente trabajo computacional y determinación, y no simplemente furor incontrolado, como lo prueban precisamente dichas alternativas presentadas a lo largo del recorrido como balizas vueltas inútiles con respecto al resultado, pero iluminadoras por el hecho mismo de dicha conclusión teleológica.

El trabajo de elección

Comprendamos bien la dialéctica que está funcionando aquí. Descartemos el caso en que el acto creador es sometido a un pliego de condiciones coactivo y suficientemente estrecho para reducir a poca cosa la iniciativa del artista. Dichos casos son muy minoritarios, dado que la desfuncionalización del arte y del valor de la originalidad estética, por un lado, y los medios (jurídicos, socioprofesionales) del control por parte del artista de su autonomía creadora han prevalecido. En todos los otros casos, el resultado no está predeterminado por la mira de un fin unívoco, que habría sido imposible de especificar conceptualmente desde el origen y que habría vuelto al acto de creación puramente funcional, puesto que ordenado en todos sus instantes por la representación completa del objetivo. La propiedad del acto creador es aquella de un acto teleológicamente orientado, pero no estrictamente organizable ni evaluable según el esquema funcionalmente optimizador de la búsqueda sistemática de una adecuación evaluable y mensurable entre un fin completamente determinado y los medios. Por lo tanto, la producción de la obra reside, a la vez, bajo el control del creador a partir de la representación evolutiva que él mismo se hace de una cierta organización interna; y bajo el control de los constreñimientos de diferente naturaleza que el creador debe tomar en cuenta –restricciones de inteligibilidad, de facilidad de exposición, de estabilidad material, de reproducción por las artes alográficas, así como límites convencionales que son siempre flexibles y revisables, pero al precio de costos que han de pagarse. Es decir, que el

trabajo orientado según las elecciones realizadas entre un conjunto no inicialmente especificado de alternativas, opera en un espacio estructurado y limitativo. En su análisis de actos de *editing* (que traduce la noción de “presentación”), Howard Becker muestra que “la obra debe su forma definitiva a las elecciones sucesivas, importantes y mínimas, que el artista y otros efectúan hasta el último momento” (1988: 209). Escogidas entre múltiples posibilidades de tema, de formato, de tratamiento estilístico, de material, de montaje, escogidas entre diversos modos de proceder, novedosas para el artista o ya utilizadas precedentemente, elecciones realizadas por negociación o confrontación o colaboración directas con muchos otros, o elecciones por anticipación de las preferencias, las objeciones y las evaluaciones de dichos otros por construcción dialógica de alternativas imaginadas y de puestas a prueba, elecciones conscientes, selecciones automáticas o elecciones nacidas de recorridos infraconscientes.

La descripción que ofrece Becker⁵ para indicar cómo los actos de elección y el resultado de los encadenamientos de micro o macro decisiones a lo largo de un trabajo creador dependen de una acción colectiva puede ser descompuesta en cuatro argumentos. En primer lugar, el número de elecciones realizadas es considerable, aunque suponerlas todas mentadas es absurdo, porque la energía dispensada para ponderarlas sería devoradora y paralizante. De allí la hipótesis de una distribución de las cosas dominada por las elecciones infraconscientes y, esta última, correlativa, de una relativa incapacidad de justificar las elecciones, incluso las más evidentes. Luego, la infinidad de decisiones a tomar se sostiene de una práctica constante por parte del artista de la intercambiabilidad de puntos de vista, basada en la frecuentación de sus colegas y en los aprendizajes capitalizables que de allí proceden, según un análisis tomado de George Herbert Mead (1955). El flujo de múltiples decisiones es continuamente sordo ante dicho proceso de vaivén mental por el cual el artista convoca en un diálogo interior a diversas categorías de actores situados en su red de interacción y de cooperación. En tercer lugar, así como las elecciones son, en su gran mayoría, difícilmente verbalizables, las anticipaciones de opiniones y de evaluaciones ajenas a lo largo del juego intersubjetivo de interpolaciones de puntos de vista sobre la obra en desarrollo, son a la vez necesarias y muy imperfectas. El artista puede no obstante proceder, según razonamientos probabilísticos simples, con el fin de acotar el espacio de elección por un cálculo elemental de anticipación de la probabilidad de realización y de presentación de la obra a realizarse cuando las diferencias de probabilidad a computar se destacan intuitivamente (una nueva obra para cuarteto de cuerdas cuenta con mayores posibilidades de circular que una sonata para fagot y viola).

Finalmente, la terminación de la obra no es cosa generalmente de una lucidez clarividente que informaría sin ambigüedad al artista sobre la consecución del objetivo. Las modificaciones son siembre imaginables y practicable, y la evaluación del punto justo de equilibrio donde la obra debe dejar

5. Véase especialmente Becker (1988: 212-217).

**Tema central:
Apuntes**

P. M. Menger

Los perfiles de
la inconclusión

apuntes
CECYP

30

PÁGINA

26

de evolucionar (“ni más ni menos”) no se puede calcular, porque el resultado previsto no es determinable de antemano. La “salvación” viene entonces de la coerción externa (una cuenta regresiva impone que la obra esté imperativamente lista para una publicación, una exposición o una difusión pública en tal fecha), del entorno (a los ojos de aquellos de sus colegas que elija escuchar, la obra está terminada), y de los costos de oportunidad de la prolongación eventual del trabajo sobre la obra (inmovilizarse más tiempo sobre la obra tendrá un precio directo –por ejemplo retrasar el estreno de una película, es hacer correr los gastos bancarios, incluso posponer la remuneración del personal empleado si éste participa de las ganancias, etcétera– e indirecto –el artista no se consagra a otra obra o a otra tarea, su visibilidad y su reputación se verán afectadas–).

Sería sin duda más simple poder ceñirse a una descripción intelectualista de la creación como resolución de problemas y al análisis de sus fases de tanteo como tantos episodios de un proceso por ensayo y error que culmina con el éxito más o menos completo de la empresa. El estado de inconclusión sería indicio de que el problema no ha podido ser integralmente resuelto, pero que las etapas intermediarias de tanteo han provisto suficientemente de materiales preparatorios para que, gracias a la celebridad del artista, esté asegurada su transfiguración en documentos o en obras sin duda imperfectas pero tanto más apasionantes que las obras terminadas de artistas menos inventivos y menos talentosos. El culto contemporáneo de la autenticidad en el establecimiento de obras y de interpretaciones entraña, de hecho, la exhumación y la puesta en circulación de la totalidad del corpus de los más grandes creadores, bosquejos e inconclusiones cada vez mejor comprendidas. Sin embargo, como señala Baxandall, dicha comparación de la actividad creadora con la resolución de un problema es de una pertinencia relativa, indudablemente, sin una prefiguración inicial (intención, proyecto, especificación rudimentaria, esquema, plan, como se prefiera) que puede ofrecer al artista un principio director para su proyecto, el acto de trabajo no tiene ni sustancia ni posibilidad de ponerse en marcha. Pero, ¿cómo delimitar el impulso inicial y cómo concebir el trabajo por tanteo y por aproximación sin caer en una visión inocentemente representacionista del engendramiento de la obra? Karl Popper (1985), quien adopta el léxico del “problema a resolver” y del “pliego de condiciones” de un proyecto, constata que –por lo menos para aquellos artistas que proceden por ensayos, errores, correcciones y dinámica de autocrítica, por oposición a una segunda categoría de creadores que producen mayormente “al primer intento sin borrador ni retoques preliminares”– es la dinámica de trabajo, con sus ciclos de retroalimentación entre el modelo concebido y el progreso de la obra lo que permite concretizar, especificar progresivamente la intuición o la intención originarias.

La noción que distingue, para ponerlas en tensión, la fase de concepción inicial del proyecto y las etapas innumerables y no programables de elección y de invención que, en proceso de realización, transforman dicho proyecto

dándole forma, no es plegada sobre un solo polo sino en casos extremos. Es el caso de la obra por encargo tan minuciosamente especificada, en la que el artista no es más que un ejecutante bajo control y su acción una práctica subsidiaria, subordinada a los fines que le son exteriores; la ejecución del proyecto será más o menos hábil, pero el procedimiento es “acordado” y por ello reutilizable. En otro extremo, se encontrará la experimentación que se pretende puramente aleatoria –escritura automática, composición algorítmica, *dripping* (la técnica de pintura asociada particularmente a la obra de Jackson Pollock) sin trabajo de *editing* –y cuyo carácter arbitrario depende, en última instancia, de un pacto forzoso, aunque solo en su etapa inicial– sin ceñirse sino a los gestos menos reflexivos posibles y sin corregir ni eliminar nada. Finalmente, se puede pensar en un último caso límite, aquel de la obra totalmente fragmentaria, si puede decirse, la obra cuyo progreso no obedecería a ninguna fórmula inicial planificadora ni a ninguna puesta en coherencia progresiva, como un compendio de correspondencia o un diario íntimo cuyo hilo cronológico hace las veces de principio de orden, y que sería alimentado por el flujo continuo de decisiones puntuales de consignar hechos y pensamientos, pero no gobernados por una macrodecisión organizadora. En los dos últimos casos, la obra no sabe de inconclusión por incompletitud, porque la interrupción, voluntaria o involuntaria, es la interrupción de un flujo indefinido. En el primer caso, la culminación es en principio programable, y por lo tanto la inconclusión debe lógicamente consistir en un déficit que siempre puede ser compensado por un ejecutante suplente.

En todos los otros casos de creación, que son la norma adoptada, y que son objeto de las evaluaciones más atentas y más dispersas, el valor de lo que nos parece el éxito de una obra es siempre doble: la factura de la obra es imprevisible –la originalidad es el signo de la sorpresa, es un valor cardinal, considerablemente estimado por nuestra cultura– y, sin embargo, tal y como ella se presenta, la obra exitosa impone un carácter de inevitabilidad en el sentido de que ella no puede ser de otra manera.

La obra, resultado imprevisible e inevitable

Los dos valores deben coexistir, la inevitabilidad sola transformaría la creación en un proceso cerrado; la imprevisibilidad sola transformaría la creación en una actividad de azar, una lotería subjetiva y objetiva. La decisiva caracterización kantiana de la actividad estética como un proceso orientado, pero sin un fin determinado, provee en forma enigmática el acceso a dicha composición paradójal de la libertad y de la necesidad creadoras, de la invención imaginativa y del ejercicio permanente de juzgamiento que rechaza y selecciona sin criterios absolutos.

Jaakko Hintikka ha subrayado cómo el trabajo de creación elude la esquemización ordinaria de la acción guiada por su objetivo.

**Tema central:
Apuntes**

P. M. Menger

Los perfiles de
la inconclusión

apuntes
CECYP

30

PÁGINA

27

**Tema central:
Apuntes**

P. M. Menger
Los perfiles de
la inconclusión

El atributo crucial de los actos de creación artística es que lo que hay en ellos de más auténticamente nuevo no acontece según un proceso dirigido hacia un fin. Para parafrasear la inimitable palabra de Picaso, un artista creativo no busca: encuentra (es decir, encuentra sin buscar). Pero esta ausencia total de finalidad de los actos creativos artísticos es a menudo percibida como paradójica y enigmática, porque, desafortunadamente, preferimos los más familiares modelos teleológicos de la acción humana. El elemento recalcitrante de los procesos de creación artística, del cual no se puede dar cuenta en dicho modelo teleológico, es frecuentemente objeto de mistificaciones diversas, que van de la teoría del inconsciente a las interpretaciones que ven en el artista el “médium” de un “genio” por el cual es “poseído” [...]. Dichas mistificaciones no deben esconder el hecho clave, al respecto, de que la creación artística, en todo caso una de las actividades más libres y más humanas a las cuales puede uno esperar entregarse, no está precisamente determinada (desde un punto de vista conceptual).

Ningún prototipo de una concepción artística auténticamente nueva existe en el acto que le da origen, ni es referido por dicho acto. Su emergencia puede sorprender incluso a quien le ha dado origen. Sin embargo los gestos creadores deben ciertamente ser considerados como intencionales en el sentido al que se refería Husserl y que nos preocupa. Esto es, una forma de actividad libre, consciente, que implica verdaderamente, una intención declarada por parte del artista, pero no aquella de producir un objeto cualquiera de arte particular, ya definido (1989: 147-148).

El argumento de Hintikka interviene en un análisis que tiene por objetivo la reelaboración de la noción de intencionalidad. Su propósito es desacoplar intencionalidad y finalidad, y hacerlo sobre el terreno de análisis de la creación artística, que él considera “el ejemplo más convincente contra la identificación de intencionalidad y finalidad” (p. 147). La creación artística debe, entonces, poder ser pensada como una actividad intencional, pero no en el sentido tradicional, que implica la fijación de un objetivo.

El concepto de *intención*, en el caso del arte, está desde hace largo tiempo en el corazón de los debates que giran invariablemente alrededor del mismo problema: ¿hace falta admitir que la actividad creadora de un artista es guiada por una intención, por un querer-decir que la obra expresa y que, para recibir e interpretar la obra, hace falta conocer las intenciones de su autor? ¿O bien la categoría de intención artística está vacía de sentido, porque el proceso creador no es de un lado a otro controlado por una voluntad consciente de producir un conjunto preciso de significaciones, y porque las obras, más allá de su contexto de creación, se cargan de significaciones nuevas que nada permite descalificar autoritariamente, como lo han sostenido William Wimsatt y Monroe Beardsley (1946) en un aún célebre y provocador artículo?

La redefinición que ha propuesto Hintikka (1989) de la noción de intención es la siguiente:

Un concepto es intencional si, y solamente si, es necesario considerar múltiples situaciones o escenarios posibles en sus relaciones mutuas para analizar la semántica de dicho concepto. [...] Esta tesis, para explicarla en términos más próximos a la intuición, afirma que el sello de intencionalidad, es decir de la vida mental consciente y conceptualizable, debe ser representado, en segundo plano, con un conjunto de posibilidades no actualizadas (p. 148).

Aplicado al caso de la creación artística, el argumento es:

Los actos de creación artística son, desde luego, intencionales en el sentido definido por mi tesis. Las descripciones mismas que valorizan la espontaneidad de los gestos creadores comprenden conceptos que son intencionales en el sentido que yo doy a ese término. Las descripciones quizás más características comprenden la noción de sorpresa cuyo análisis comprende netamente una comparación entre varios “mundos posibles” fuertemente contrastantes, aquellos que la persona esperaba y aquel que se ha de hecho materializado, sorprendiéndola. Los conceptos intencionales de esta especie no existen tampoco sin relación con nuestras evaluaciones estéticas, porque dichas evaluaciones comprenden comparaciones tácitas o incluso explícitas entre los detalles de una obra de arte y aquello que su creador habría podido ejecutar en su lugar. Todas las evaluaciones estéticas comportan comparaciones entre lo posible y lo efectivo y toda creación artística comporta elecciones entre posibilidades mutuamente exclusivas de las cuales solo una puede ser realizada (p.148).

Esta concepción permite redefinir los valores de inevitabilidad (solo una posibilidad puede ser realizada, dice Hintikka) y de imprevisibilidad (signada por la sorpresa), y para articularlos, antes que oponerlos.

Examinemos en primer lugar cada vertiente por separado. ¿Qué sucedería si el valor de inevitabilidad dominara? Triunfaría entonces una u otra de las concepciones que hacen del trabajo creador un trabajo forzoso, una vez dados el origen o el impulso, sea porque el motivo original del acto creador consiste en un problema artístico a resolver, y que las elecciones se realizan entonces de manera implacable, sea porque el proceso de creación obedece también allí a una lógica implacable, pero de la cual el artista no conoce los términos y no puede controlar el curso, porque está bajo la influencia de fuerzas de las cuales puede evaluar su poder, pero no su naturaleza profunda. Dos figuras contrarias de la inevitabilidad entonces: la del cómputo racional y axiomatizable, y la del poder del inconsciente. En el segundo caso, tres tipos de inconsciente pueden disputarse la preeminencia en la etiología de la inevitabilidad: la del inconsciente del psicoanálisis, o sea del inconsciente personal del artista, la del inconsciente histórico que sitúa al artista bajo la dependencia de fuerzas sociales de las cuales es un representante expresivo, la del inconsciente del lenguaje del arte reconocido y de las constricciones del trabajo formal. Pero el componente de imprevisibilidad que le da sentido a la invención y a la originalidad es, en todos estos escenarios, reducido a la nada.

**Tema central:
Apuntes**

P. M. Menger

Los perfiles de
la inconclusión

apuntes
CECYP

30

PÁGINA

29

**Tema central:
Apuntes**

P. M. Menger

Los perfiles de
la inconclusión

Simétricamente, ¿qué sucedería si la imprevisibilidad de la factura de la obra fuera concebida como una vicisitud objetiva, un dato de la marcha del mundo sobre la cual el artista no tiene control? Tal sería, por ejemplo, el caso si la producción de la obra estuviera enteramente bajo la dependencia de azares, azares de la distribución genética de factores supuestamente responsables del talento, azares de encuentros y de ocasiones que permiten a dicho talento expresarse en un proyecto creador, azares de invenciones accidentales, azares de circunstancias favorables a la recepción de la obra. Esta es, Ernst Kris y Otto Kurz lo han mostrado ([1934] 1979), una de las maneras clásicas de tejer la leyenda de la vida del artista, hecha de dones resultantes de azares de la lotería genética, de encuentros fortuitos y de intervenciones providenciales que favorecen la expresión de los dones. Pero en ese caso, el componente de inevitabilidad se desvanece pura y simplemente, y el artista aparecería como el juguete de indescifrables leyes naturales y del entrecruzamiento aleatorio de líneas de causalidad eventual que determina todas las cosas.

Hay que proceder en realidad a una doble especificación de la imprevisibilidad y de la inevitabilidad. La imprevisibilidad se concibe en un marco de probabilidad subjetiva, y la inevitabilidad comporta un elemento de evaluación. Concebir la creación de la obra y su recepción como imperfectamente previsible, no es hacer del acto creador una inaccesible caja negra, sino asimilar plenamente el proceso de producción artística a un trabajo: el artista forma evaluaciones (por ponderación probabilística de los elementos sometidos a su juicio) sobre el curso preferible de su actividad, según el grado de control que puede ejercer, y sobre los resultados preferibles de sus interacciones con los demás. Dichas evaluaciones constituyen un sendero de aprendizaje, el artista emite juicios sobre su trabajo, recibe juicios de otros, reacciona, interpreta las informaciones que obtiene. Corrige y revisa así sus creencias y sus juicios en función de informaciones recientemente adquiridas. Lo importante es comprender que tal proceso está orientado hacia un fin, pero no constreñido por la especificación rigurosa del mismo.

En cuanto al valor de inevitabilidad, su significación no concilia con aquella que oculta el valor de imprevisibilidad salvo cuando ella hace referencia a un acto de evaluación. Siguiendo a Hintikka, así como a Leonard Meyer (1989), sostengo que la percepción y la interpretación de una obra no resultan simplemente del examen y de la aprehensión de las posibilidades efectivamente realizadas, sino también de las posibilidades que estaban abiertas al creador, de los escenarios no realizados. Es por dicha comparación entre distintos perfiles posibles de la obra que evaluamos e interpretamos aquella que es ofrecida efectivamente a nuestra vista o a nuestra audición, es revistiendo la obra real de una suma de posibilidades que nos son sugeridas por las preguntas que nos formulamos sobre los caminos alternativos de la expresión que dotamos la obra de su significación intencional. La competencia cultural del espectador puede ser definida por dicha aptitud para concebir las opciones de las cuales podría disponer el creador.

apuntes
CECYP

30

PÁGINA

30

Es desde esta perspectiva que tiene sentido el argumento de la inevitabilidad, decir que la configuración de la obra tal como ella nos es presentada, sería inevitable, o sea, como señala Meyer,⁶ considerar la hipótesis de que tanto a los ojos del creador como de los destinatarios de la obra y, entre estos, en primer lugar, del experto profesional de la evaluación que es el crítico, no habría posibilidad preferible a la que ha sido efectivamente elegida, y que el resultado aparece, temporaria o definitivamente, como la solución óptima.

¿Qué tareas analíticas? Rodin y los cursos posibles de la culminación de la obra

El interés que podemos tener en la consulta de estudios, bosquejos, borradores, bocetos y otros estados preparatorios de las obras más admiradas es porque parece darnos acceso, precisamente, a versiones de lo que hubiera podido ser. Ellas nos permiten disponer de dichas variantes que nutren el conocimiento y la evaluación de lo existente, por enriquecimiento probabilístico, y aproximarnos al acto creador considerado como un trabajo.

Rodin ha conservado y utilizado un número excepcionalmente elevado de estados de creación situados sobre el eje longitudinal del proceso creador. Él libra así, no solamente documentos sobre su actividad, sino también los materiales de una indagación a realizar sobre una multiplicidad de registros con el fin de que podamos acercarnos al acto creador, directamente a la formación y transformación de las obras.

¿Cuáles son las identidades de Rodin a las cuales hay que hacer permanentemente referencia en el juego del desciframiento y de la interpretación de sus obras? Mencionaría aquí, a falta de un análisis completo, los principios de la pluralidad rodiniana más cercanos al análisis directo de la obra.

La escultura y las fugas de la originalidad

Rodin es practicante de un arte, la escultura, con sus técnicas y soportes propios que ofrecen un abanico considerable de posibilidades, imposibles

6. Leonard Meyer recuerda, a propósito del análisis estilístico y de la apreciación de obras musicales, que el empleo de una noción tal comporta un carácter evaluativo y no lógico: "La idea de que las relaciones musicales son, o debieran ser, inevitables, tiene un efecto pernicioso sobre el análisis y la crítica. Este es que la evaluación de la inevitabilidad atrae la atención casi exclusivamente sobre aquellas posibilidades que son actualizadas. Pero nuestro argumento aquí es que la plena apreciación de una relación implica igualmente una comprensión de su estructura implícita. El argumento, en su lógica implícita, podría funcionar como sigue: las mejores relaciones son aquellas que son necesarias (inevitables); de ahí el hecho de que las mejores composiciones presentan un alto grado de inevitabilidad. Del hecho de que nosotros estudiemos y discutamos generalmente sobre excelentes composiciones, lo que ocurre en ellas debe ser inevitable y, por esa razón, no tenemos necesidad de preocuparnos por posibilidades no realizadas (1989: 33, n. 71).

de encontrar en pintura, para multiplicar los estados, cualificables y reelaborables, del trabajo creador. La distinción entre el moldeado de una arcilla por vaciado a molde perdido que conduce a la destrucción del modelo original, y el realizado con un molde en piezas que permite conservar y reutilizar el molde, la variedad de soportes (arcilla, yeso, fundiciones de bronce, estatuas de mármol, etcétera), la diversidad de técnicas (modelado, moldeado, acodado), los juegos de escala en la transformación de un modelo en ejecución, permiten situar el trabajo del escultor en un universo multidimensional de invención, que reclama, hasta su posible vaciado, la noción de originalidad. Como sostiene Jean-René Gaborit:

Una de las dificultades mayores al abordar el estudio de una escultura es siempre la de situarla en el lento proceso de elaboración que permite al escultor lograr la obra terminada. La noción de obra original es en escultura particularmente esquivada. Entre la obra totalmente autógrafa y la simple reproducción comercial, existe todo un abanico de posibilidades que no tienen equivalente riguroso en el dominio de la pintura (1996: 168).

La reconstrucción del árbol genealógico de *Balzac*, y el análisis de las técnicas empleadas por Rodin tal como figuran en el catálogo de la exposición *1898: el Balzac de Rodin* (Le Normand-Romain 1998) libra una demostración impresionante de la utilización prolífica por parte de Rodin de aquella abundancia de procedimientos propios de la escultura.

El proceso previo a la obra

Tres componentes esenciales del arte de Rodin habitan en la inconclusión y sus recursos combinatorios, la creación defectiva, los ensamblajes híbridos, la creación plural. Lo que puede ser designado como la creación defectiva en Rodin (figuras inconclusas, mutiladas, accidentadas) abreva en ejemplos gloriosos de la práctica pasada del *non finito*, particularmente en la obra de Miguel Ángel,⁷ pero se alimenta igualmente de la herencia

7. De Miguel Ángel, Rodin dirá: “Es él quien me ha tendido su mano poderosa”. André Chastel comenta así la influencia de Miguel Ángel: “Desde las primeras obras como el *Hombre de la nariz rota* (1864), antes del viaje a Italia, él muestra que el modelado fuerte y biselado de Miguel Ángel le atraía. *La edad de bronce* (1876) lo confirma. Pero es sobre todo después de 1880 en el ciclo que nace alrededor de *La puerta del infierno*, con *El Adán*, *El Eros*, *Las tres sombras*, *El pensador*, [...] que la adhesión a su gran estilo se demuestra hasta en el detalle. Allí se encuentra, en el tratamiento de las formas, la gran justificación de Rodin, que tiende, como el maestro, a una suerte de animación completa del bloque. Y la analogía mayor se encuentra en el redescubrimiento de lo *non finito*, aquel principio de contraste que todos los expertos y los artistas habían debido hasta ese momento pasar por alto; él es comprendido por Rodin como el resorte esencial de un arte atento al movimiento y al estremecimiento de las formas, hasta sugerir su aparición y su disolución. El recurso a lo inconcluso, que ha directamente inspirado a Rodin por el estudio de Miguel Ángel, será la clave de un estilo extraño, complejo, donde la fuerza es como extraída de una vibración que la retiene y amenaza con destruirla;

del estatuario antiguo, del cual numerosas obras mayores nos han llegado incompletas. El estado fragmentario del *Torso del Belvedere* sigue siendo un ejemplo que ha ciertamente fascinado e inspirado a varios escultores desde el Renacimiento; en cuanto al uso de piezas de anatomía y a las escenificaciones de restos de lo viviente, el Renacimiento les reserva funciones alegóricas y moralizantes, recuerda André Chastel (1978). La práctica de la hibridación de figuras parciales en ensamblajes heterogéneos puede ser referida a los mismos orígenes. Chastel subraya que su importancia en el Renacimiento coincidió exactamente con el descubrimiento de lo *non finito*, antes de sobresalir sobre todo en el manierismo. La tendencia a la defeción rodiniana puede pasar por una exploración sistemática de estos tres recursos utilizados en el Renacimiento para “comprometer la integridad de las formas”, según la palabra de Chastel.⁸ Pero la inconclusión propiamente dicha no es un ideal del Renacimiento, mientras que deviene un principio estético sistemáticamente explotado en Rodin, y que adquiere la fuerza de un estilo.

Los análisis estéticos de la práctica rodiniana de la inconclusión insisten largamente sobre dicho recurso formal devenido finalmente consciente de sí mismo, tratado entonces no ya a la manera de un descubrimiento accidental e incierto, como en Miguel Ángel, sino más bien como un paso decisivo hacia la revelación de la esencia del arte del escultor. Libre de la anecdótica y de las limitaciones de la imitación de lo real, y ante todo de lo real por excelencia que es la forma humana, el arte del escultor se dirige hacia el tratamiento progresivamente abstracto de las formas irregulares en dicha totalidad por mucho tiempo estéticamente indivisible, sino por excepción y rareza, que ha sido el cuerpo humano. En los índices de la modernidad artística, lo no-concluido y la emancipación respecto de la

las obras, según la palabra de Rodin, parecen bajo su tensión inquieta “prontas a quebrarse” (1978: 306).

8. La caracterización contrastada de las tres modalidades de desorden figural es así propuesta por André Chastel: “Lo inconcluso, lo fragmentario y lo híbrido son tres maneras de desarticular y de comprometer la integridad de las formas. Wölfflin podía en buena ley definir el estilo del Renacimiento por el deseo de apartar lo más lejos posible la claridad, la articulación y la precisión de las formas. Solamente ha omitido ver la contrapartida de dicho esfuerzo, que nos es más sensible ahora que el acento ha sido puesto sobre las corrientes anticlásicas y la complejidad espiritual del renacimiento”. Lo híbrido, traído a un orden decorativo (que a menudo sale también de sus límites) supone una percepción del caos que se resiste a las definiciones razonables, que escapa a la norma y a la objetividad, y puede ir de lo horrible a lo maravilloso: es una negación de lo “terminado” y de lo “cierto” por error y por exceso. Lo fragmentario es la ruina por accidente e introduce, no sin la fascinación de lo informe, la confusión, la impotencia ante la fatiga y la muerte, la dificultad de mantener la integridad de lo “terminado” y de lo “realizado”. Estas dos formas se encuentran así fácilmente asociadas a lo non finito propiamente dicho, sobre todo si se lo extiende, como proponemos, a ciertos efectos del orden rústico en arquitectura; y es así que las Hermes caríatides, que son los torsi, parece a veces sumergidas en la indecisión de la materia bruta. Lo inconcluso, la forma en el estado de bosquejo, completa la serie de reacciones negativas al orden y la claridad de las imágenes, obligando a asir la tensión que preside su aparición y a veces no triunfa” (1978: 44).

**Tema central:
Apuntes**

P. M. Menger
Los perfiles de
la inconclusión

coherencia de la figura real ocupan un lugar destacado en el advenimiento de la consciencia de sí del trabajo formal, era ya uno de los *leitmotiv* de los análisis estéticos de André Malraux citando a Baudelaire y sus observaciones sobre Corot (“una obra realizada no está necesariamente concluida, ni una obra concluida necesariamente realizada”) (Malraux 1947: 36); y es la piedra angular de la reevaluación de Rodin y de la celebración de su modernidad, incluso de su archi-modernidad por parte del crítico Leo Steinberg en los años 1960 y 1970, a partir de un retorno de la jerarquía de evaluaciones. Las obras más conocidas (*El Beso*, *El Pensador*, *La Eterna Primavera*) son consideradas como demasiado sentimentales, demasiado accesibles, demasiado expresivas, demasiado ilustrativas, demasiado retóricas, mientras que la grandeza y la modernidad de Rodin están en lo fragmentario, la incorporación de accidentes, lo inconcluso, y finalmente en sus esculturas, sus “mejores [obras], que tienen por sujeto los materiales mismos de los cuales están hechas y el proceso que las ha creado” (1997: 75). La modernización de Rodin por parte de los esteticistas insistirá en adelante sistemáticamente sobre aquella extraña torsión de la obra sobre sí misma, cuando “la manera en que la obra se produce, siendo tributaria del azar, del error, del descubrimiento, de fracasos, de rectificaciones constituye una historia que tiende a volverse progresivamente el tema esencial de la obra de Rodin”, el colmo de su confesión personal, tanto “más franco que cualquier contenido erótico manifiesto” (p. 82). Hans Belting sistematiza el propósito estético al ver en lo *non inito*:

La manera más convincente de arreglárselas con la exigencia del arte absoluto. Esta no es sino una forma de posibilidad, que se ha vuelto ella misma una obra. No solo el artista se rehusaba a terminar con una obra, sino que se aferraba a lo que en cada obra había sido superado por su concepto. En Rodin, el Torso es una nueva máscara de obra maestra que no culmina más que en nuestra imaginación. En Cézanne, el proceso creador es de por sí interminable, por lo que no ha llegado a su término en ninguna obra sin que fuera necesario crearlas inmediatamente de nuevo, por decir lo mismo. La autorreflexión, independientemente de su relación con el Eros de la contemplación insaciable, extraviaría a veces a los dos artistas en una autocensura despiadada. En dicha concepción de la obra, el trabajo (la obra) del artista lo obliga a un gesto de liberación de sí con respecto a la obra (1998: 233).

La interpretación inclina aquí al artista hacia una ontología negativa de la ausencia de obra por exceso de querer-decir o de querer-perfeccionar. Lo extraño, sin embargo, está en la frecuentación de dicho vacío absolutista y del exceso de secuencias de obras encarnadas en piezas consideradas, más o menos provisoriamente, como inconclusas. La situación se vuelve aquí altamente irresoluble para el hermeneuta que quiera descubrir un principio generador simple y único de la actividad del artista, como ante el imposible logro de la obra maestra, o ante la superación de la obra por su

apuntes
CECYP

30

PÁGINA

34

concepto, del cual no hay una encarnación sino defectiva. ¿Cómo pensar la proliferación de obras o de tentativas de obras sin reducirlas a la nada de la impotencia creadora? Nuestra modernidad puede, en realidad, jugar a las dos puntas de la ausencia y del exceso de obras para celebrar la originalidad del artista: es necesario y suficiente convertir el recorrido hacia lo absoluto de la culminación en otros tantos testimonios irremplazables de la tensión creadora en torno del objetivo para recalificar los estados imperfectos. Este es el efecto de difusión o de halo del valor de originalidad, como bien lo sugiere Jean Chatelain en su examen de los juegos alrededor de dicho valor:

Así como es el don creador lo que hace al artista, es por su naturaleza innovadora que una obra de arte debe ser caracterizada. Una verdadera obra de arte es una obra que no se asemeja a nada hecho: en pocas palabras, es una obra original. Asimismo, todo lo que pone de manifiesto las etapas creadoras del artista devendrá obra de arte. Como el artista moderno ya no puede producir réplicas, ya que hacerlo sería incompatible con su verdadera naturaleza, cada vez que vuelve al mismo tema o a la misma cuestión –ya sea dos, diez o cien veces– aporta con él variaciones y sutilidades que hacen del producto una obra original [...].

En el otro extremo de dicha cadena fértil de producción, los bocetos, bosquejos, borradores y ensayos, hasta allí considerados como formas incompletas de una obra emprendida por el artista, se vuelven testimonios del proceso creador. Estas son tanto más conmovedoras e importantes cuanto más rudimentarias y espontáneas; de manera que pueden ser consideradas como obras originales, dignas de ser preservadas y admiradas. Se llega al punto en que no importa qué obra realizada por el propio artista es una obra original. Por otro lado, cualquier reproducción de una obra de un artista hecha por otro, sea cual sea el proceso, carece de valor artístico y es por ello un sacrificio sin consecuencia, porque no aporta la prueba del impulso creador: es un objeto, no una obra (1980: 275).

Explotando los múltiples recursos que ofrece la escultura en su cualidad de arte compuesto y editable (por la producción de series), Rodin desmultiplica la institución de la originalidad, utilizando el recorrido deliberadamente titubeante de su creación como un recurso productivo. La posteridad de la segunda mitad del siglo XX ampliará los efectos en dimensiones de una conducta triunfalmente moderna, empujando más lejos que nunca los juegos estratégicos con la originalidad y la rareza, como lo ha mostrado Raymond Moulin (1978).

Fenomenología del perfilado y ontología de la multiplicidad

Rodin no tenía más que un credo estético, la obsesión de la proximidad con la naturaleza, pero las declinaciones plásticas de dicho credo son tan

**Tema central:
Apuntes**

P. M. Menger
**Los perfiles de
la inconclusión**

apuntes
CECYP

30

PÁGINA

35

Tema central:
Apuntes

P. M. Menger
Los perfiles de
la inconclusión

variadas y ofrecen lecturas tan diferentes que éste aparece como trascendental, una archirregla susceptible de conocer todas las aplicaciones posibles. Georg Simmel (1996) y Rainer Maria Rilke han, por ejemplo, visto en Rodin el escultor de la vida, de flujos de vida, de la materia viviente puesta en movimiento en la vibración de sus superficies, en la tensión entre las formas completas, parciales o híbridas, en el surgimiento de formas fuera de lo informe. La materia es menos sustancia que movilidad heraclítica, y el culto rodiniano de la naturaleza se aparta cada vez más del naturalismo primario que no es sino servilmente mimético, y por ello profundamente antimoderno, a los ojos de un Simmel.

¿Cómo dar cuerpo a dicho ideal inaccesible de la restitución del movimiento en el arte más obstinadamente material y cosificante que existe, aquel de la manipulación de la arcilla, el yeso, el mármol, la piedra, el bronce? Rodin parece haber intentado todo: desde la exactitud fanática de la observación y de la restitución del cuerpo humano, que le valió la acusación de haber realizado *La edad de bronce* directamente por moldeado del cuerpo de su modelo; hasta la fórmula, recuperada claramente de Miguel Ángel, del surgimiento de la forma y de la figura a partir de la materia informe (bloque de piedra o de mármol parcialmente tallado de donde se desprende el sujeto esculpido), pasando por la multiplicación de intentos sobre los movimientos de cuerpos, miembros, torsos, por ensamblajes, fragmentaciones, recomposiciones debidamente documentadas, archivadas, incluso fotografiadas. Es un poco como si Rodin, nuevo Étienne-Jules Marey, produjera, con sus dedos, con las tijeras de sus asistentes, con los aparatos de sus compañeros fotógrafos, el film de su trabajo de creación.⁹

Sin embargo, en principio, tal como Rodin lo enunciara en las entrevistas que tuvo con varios interlocutores, a las que debemos los únicos textos mínimamente sistemáticos de autoanálisis y de esclarecimiento por parte del artista, se trata una aproximación asintótica al sujeto, al modelo en cuestión. Simplemente, dicha aproximación es temporalizada, no por una simple escala procesal, sino por un mecanismo perceptivo y reconstitutivo que evoca, al detalle, el análisis fenomenológico de la percepción.

Auguste Rodin: Cuando comienzo una figura, observo en primer lugar la cara, el dorso, los dos perfiles de derecha y de izquierda, es decir sus perfiles en los cuatro ángulos: luego, con la tierra, construyo la gran masa tal como la veo y lo más exactamente posible. Sigo por los intermedios, lo que le da a los perfiles vistos sus tres cuartos; luego voy girando sucesivamente mi tierra y mi modelo, los comparo entre ellos y los depuro.

Henri Dujardin-Beaumez: ¿Pero qué entiende usted por “perfiles”? Es importante siempre definir bien los términos.

Auguste Rodin: En un cuerpo humano, el perfil está dado por el lugar donde el cuerpo termina; es entonces el cuerpo el que hace el perfil.

9. Véase Frizot (2001).

Yo sitúo el modelo de manera tal que la luz, destacándose sobre el fondo, ilumine el perfil. Lo ejecuto, giro mi silla y la de mi modelo, veo ahí a otro, giro de nuevo, y soy así sucesivamente conducido a hacer el perímetro del cuerpo. Empiezo de nuevo; ajusto los perfiles cada vez más, y los depuro. Como el cuerpo humano tiene perfiles infinitos, los multiplico tanto como puedo o como lo juzgo útil (Rodin, 1998: 85).

Sería fácil aproximarse, por el juego de citas, a dicha cualificación dinámica de los actos seriales de observación y a la concepción husserliana del acto perceptivo, en la cual el objeto es fijado a través del flujo de siluetas, perfiles que se dan a la conciencia perceptora. El carácter dinámico del acto perceptivo, recogido en el flujo de vivencias que constituyen el objeto (cosa, ser viviente, realidad mental o contenido imaginario) y su correlato intencional, el conjunto de innombrables “bosquejos” o “siluetas” (según el propio vocabulario fenomenológico) del objeto fijado, son tomados en un proceso de correcciones y agregaciones incesantes. Los actos de percepción son temporalizados, en lo que la retención de lo inmediatamente percibido y la anticipación de lo a-percibir son trenzados con el flujo cambiante de perspectivas sucesivas sobre el objeto. Dichos actos son relaciones dirigidas, dadoras de sentido en los *órdenes* ligados de la percepción, del recuerdo, de la imaginación, del juicio.

No iría más lejos en el juego de analogías, puesto que no debo preocuparme aquí por verificar hasta dónde la práctica rodiniana se deja describir adecuadamente en un aparato interpretativo de tipo fenomenológico.¹⁰ El punto que me interesa es este: la práctica creadora de Rodin contiene en su núcleo un postulado que libera la posibilidad de la proliferación de bosquejos y de experimentaciones. Pero, ¿quién puede decidir si el flujo de producciones proliferantes es, en Rodin, la consecuencia lógica de una innovación estética plenamente controlada y aplicada con conocimiento de

10. Tal género de investigación debería conducir, por ejemplo, a interrogarse sobre los fundamentos comunes (y quizás banalmente comunes) a una poética del acto artístico de creación de una figura y a una filosofía de la aprehensión perceptiva o judicativa sobre lo real como acto de conocimiento, pero ella debería también orientarse hacia las búsquedas frecuentemente realizadas, en la segunda mitad del siglo XIX, sobre el análisis de las formas y de los movimientos, y hacia las consecuencias de la invención de la fotografía, pensemos en las aproximaciones posibles entre ciertas experiencias rodinianas y las investigaciones cronofotográficas sobre el movimiento de Étienne-Jules Marey. En un ensayo sobre *La puerta del infierno*, Rosalind Krauss (*La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernistas*, trad. fr., Paris, Macula, 1993) vincula la práctica rodiniana con la teoría husserliana del ego y de los lazos entre egoidad y alteridad en la formación del yo. Y esto, con el fin de fundar una lectura de sus esculturas sobre una fenomenología de la experiencia corporal y de rechazar el esquema causal/temporal ordinario que afirma que el artista extrae de sus experiencias anteriores (perceptivas, imaginarias) aquello sobre lo cual expresarse. Pero la idea de que una experiencia se mantiene fuera de toda puesta en relación con un pasado retenido, así como con un futuro anticipado, va directamente contra la fenomenología temporalizante de la percepción y de la conciencia. Krauss pretende en realidad deconstruir la noción de conciencia inmediatamente relacionada con su stock de experiencias pasadas, para proponer una imagen del acto creador que se inventa en su propio curso.

**Tema central:
Apuntes**

P. M. Menger
Los perfiles de
la inconclusión

apuntes
CECYP

30

PÁGINA

38

causa, a raíz de una intuición inaugural fulgurante, o si se trata de una receta empírica basada en una artesanía obstinada y respetuosa de los principios más antiguos de la escultura?¹¹

En sus declaraciones, Rodin provee, en forma recurrente, al menos cuatro tipos de indicaciones sobre sus métodos: la observación minuciosa de la “naturaleza” y de la vida que la misma esconde; la lección de los Antiguos; los azares de toda clase (accidentes, hallazgos, oportunidades inesperadas); y la fecundidad del trabajo duradero y perfectible, todo componiendo una ecuación sin gran brillo, verdad, simplicidad, observación, trabajo duro. Ateniéndonos a la letra de este “programa” que nada tiene de una estética sutilmente elaborada o concertada, pasaríamos por alto precisamente lo que constituye el resorte de la actividad creadora, la composición de repertorios de actos cuyo entrelazamiento es imposible de fijar en una secuencia causal simple, al tiempo que sus elementos son de una extrema banalidad.

De allí que dicha composición de actitudes nada tiene de fórmula estable, y que ella es, francamente, mantenida abierta por el acto mismo de trabajo artístico y por los contextos variables donde se desplaza, un indicio recurrente es igualmente provisto de buen grado por Rodin, cuando perturba lo que podríamos llamar el razonamiento por revestimientos imitativos. El razonamiento equivale a lo siguiente: el secreto del arte es restituir la naturaleza en su verdad; los escultores de la Antigüedad sabían practicar un arte simple y verdadero, fundado sobre la justa restitución de la naturaleza. La buena práctica artística consistirá entonces en seguir las lecciones de lo Antiguo y, por allí, aproximarse a lo mejor de la Naturaleza. No obstante Rodin no ha dejado de recordar que para él, como para quien quiera esculpir, el conocimiento de la Antigüedad no conduce a nada si el estudio y el trabajo no son practicados en primer lugar fuera de toda relación con la Antigüedad. Es entonces por el proceso propio del trabajo que hay que recuperar, por anamnesis o por coincidencia, los principios que fueran también los de milenios anteriores. El boceto de doctrina rodiniana, que parece banalmente imitativo, y que parece ofrecer garantías ratificadas por la eterna belleza del arte griego, para decir con Marx, no diría entonces en realidad nada sino muy sumariamente “naturalista”, en una época en que la alternativa entre figuración y abstracción no tenía lugar aún.

11. Las declaraciones de Rodin inclinan hacia la modestia de una obstinación naturalista y de una artesanía laboriosamente perfeccionista: “En escultura, la bella ejecución, es el perfil; es el volumen. Si se perfila bien, se la encuentra, cuando se la busca sinceramente, con el violento deseo de hacer que parezca real. Pero si uno se contenta con un acabado que parece satisfactorio, no mejorará nunca. ¿Cuántas veces se me ha dicho: ‘Déjalo así. No lo toques más?’ Y a veces con razón. Pero he continuado, pretendiendo ir más lejos. [...] He recommenzado a menudo diez veces un mismo busto. Trabajaba así los múltiples aspectos y las diversas expresiones; al final, iqué placer de ver y de comprender! Queriendo mejorar, se destruye a veces lo que se ha hecho bien; pero hay que estar poseído por el demonio de lo mejor. Si nos guía mal un día, bien tomará su revancha, conduciéndonos más lejos” (1998: 130).

Para complicar el juego podríamos aplicar al argumento de la fidelidad al pasado antiguo del arte de la escultura, el esquema de la recomposición por perfiles: al igual que los “antiguos estudiaban todo por el perfil, por todos los perfiles sucesivamente” (Rodin 1998: 19), Rodin no recupera el arte griego o el arte de Miguel Ángel o el de los escultores de la Edad Media sino por sus perfiles: fidelidad en espiral, por puesta en perspectiva imposiblemente totalizante, necesariamente selectiva.

La cuestión del perfil y de la multiplicación de tomas de perfil contiene en realidad dos significaciones opuestas, la separación fragmentaria y la totalización, que él conecta por la dinámica de la espiral de la acción creadora ocupada de experimentar por multiplicación de perspectivas instantáneas y parciales.

En dicha asociación de lo singular y lo plural, ¿la evidencia naturalista del mundo aprehendido por el artista es simplemente mejor asegurada, por lo menos, asegurada de ser más completamente aproximada por el acto creador, o se escapa fuera de las categorías ordinarias modeladas sobre la sustancia estable, fija y limitativa de los objetos y de los seres tomados en su posición destemporalizada? No existe una única respuesta a esta cuestión, porque la práctica de Rodin no es invariable: así, en muchas de sus obras, sea la ausencia misma de un modelo, como en el caso del *Balzac*, que hace bifurcar varias veces el trabajo de Rodin y lo conduce a un resultado muy alejado de una búsqueda “naturalista”, al punto de suscitar una de las más considerables controversias que hayan caracterizado a la carrera del escultor, sea la utilización de una misma figura duplicada que por ensamblaje conduce a una representación literal del método de los perfiles (los grupos de las *Tres faunas* o de las tres *Grandes sombras* son de ello ejemplos célebres) pero mediante la multiplicación de figuras y no la concentración de perfiles en una figura única,¹² sea nuevamente la reutilización de todo o

12. Dicho procedimiento de creación plástica, que se desvía de la tradición de composiciones por grupos, se vuelve un eje de la reinvención modernizante de Rodin porque el tratamiento estético de la multiplicidad está organizado en múltiples medios utilizados por el escultor para escenificar el proceso de producción de sus obras, como señala Rosalind Krauss comentando la posición de Leo Steinberg, inventor del Rodin moderno. “Es [...] extremadamente interesante volverse sobre el hábito que tenía Rodin de componer por multiplicación, para retomar el término de Leo Steinberg. Los yesos, moldeados según los modelos en arcilla, y considerados por Rodin como el vehículo formalmente neutro de la reproducción, devienen para él un medio de composición. Si puede y debe haber un yeso, ¿por qué no tres? Y si tres...Es así, podemos decir, que lo múltiple deviene el medio. [...] Decidido a salvar el arte de Rodin de toda efusión sentimental y a someterlo a los criterios sino más rigurosos del modernismo, Leo Steinberg interpretó dicha multiplicación vía el proceso de producción de obras. La presentación de dicho proceso nos informa sobre los medios de la representación; en términos formalistas, equivale a una puesta al descubierto del procedimiento. Hace de la superficie exhibida de las obras el testigo, no de los “arcanos de la escultura”, sino de su fabricación en lo que ella tiene de más prosaico. No conforme con multiplicar la misma pieza, Rodin investiga y magnifica toda la gama de “defectos” de moldeado y de fundición; deja al bronce transcribir sobre su forma más bruta toda una panoplia de astucias de moldeado, como esos pequeños rollos de arcilla adosados a ciertos planos para reforzar la solidez de una forma” (1993: 163).

de parte de obras ya existentes que por combinación da lugar a un grupo nuevo, o por desmembramiento, hibridación y recomposición, engendra figuras o grupos que contravienen integralmente cualquier postulado “naturalista”. A la inversa, en otros casos, la aproximación asintótica de una verdad plástica al modelo es tan inquietante que da lugar a conflictos con el modelo, como en el caso del busto de Clemenceau (el museo Rodin conserva más de una treintena de estados sucesivos)¹³; o bien provoca incidentes como el de la modelo italiana que posaba para una *Eva* y que, durante las sesiones cambiaba de apariencia porque estaba embarazada, ofreciendo a Rodin la materia de un perfecto apólogo para ilustrar su escrupuloso respeto por la realidad natural tal como es dada en el flujo de las percepciones. Rodin nos sugiere, en este *último caso*, ver allí el reencuentro altamente simbólico de dos valores clave de su naturalismo, la aprehensión perceptiva lo más precisa posible de lo real a “copiar”, y la intervención del azar, que no es más que otra forma de manifestación de la naturaleza, bajo la forma del entrecruzamiento de series causales independientes.¹⁴

Ante un real desmultiplicado, la variabilidad de conductas de creación

Gradualmente, la puesta en suspenso misma de la identidad estable de las cosas y los seres a “copiar” se comunica con la actividad creadora: ¿se puede asignar una sola conducta de creación a un artista que solicita tan diversamente valores cardinales del trabajo creador como la culminación y el pacto de originalidad? Tres respuestas son ofrecidas por los historiadores del arte y los esteticistas.

La primera es fiel a las indicaciones provistas por el artista mismo cuando, interrogado lo bastante tarde en su carrera, reexamina ésta y subraya algunos principios fundamentales, generalmente tan simples como intemporales: la sinceridad, la lección de los Antiguos, el respeto de la verdad de la naturaleza. Paradójicamente, Rodin es el menos presto a preocuparse de

13. Véase Le Normand-Romain (1997: 127).

14. El relato de este incidente es un condensado perfecto de varias características alrededor de las cuales se despliega todo el abanico de interpretaciones sobre la modernidad de Rodin: “Trabajaba entonces mi estatua Eva. Veía cambiar mi modelo, sin conocer la causa; modificaba mis perfiles, siguiendo inocentemente las transformaciones sucesivas de formas que se amplificaban. Un día, noté que estaba embarazada; entendí todo. Los perfiles del vientre no habían cambiado más que de una forma apenas sensible; pero se puede ver hasta qué punto había copiado yo la naturaleza con sinceridad observando los músculos lumbares y de los lados.

Henri Dujardin-Beaumetz: Es cierto que su estatua da absolutamente la impresión de una mujer primitiva, madre de la humanidad.

Auguste Rodin: No había ciertamente pensado que, para traducir a Eva, hubo que tomar como modelo una mujer embarazada; un azar, afortunado para mí, me la ha provisto, y ha ayudado singularmente al carácter de la figura. Aunque pronto, volviéndose más sensible, mi modelo sintió que hacía frío en el atelier; espació las sesiones, luego no volvió más. Es por eso que mi Eva no está terminada” (Rodin 1998: 124-125).

lo que ha podido ser variación o multiplicidad en su trabajo. La segunda posición, que adoptan Steinberg y Krauss, hace de Rodin el deconstructor por excelencia de la ontología sustancialista del mundo y provee la matriz de una lectura general de la obra o de su parte más significativa: lo propio del arte rodiniano, desde que estuviera completamente formado, sería recusar la unicidad, sobre todos los planos, y sistemáticamente. La tercera aproximación examina la evolución de la creación rodiniana e identifica los períodos, los giros o las inflexiones en ella, según un procedimiento típico de los estudios de carreras artísticas. La multiplicidad está entonces cronológicamente ordenada en secuencias encadenadas y graduadas, según diversos perfiles desigualmente concordantes.¹⁵

A estos diversos escenarios, no totalmente excluyentes, se puede agregar y optar por un cuarto, que representa, a mi entender, la contribución posible de una sociología del arte que aborde la obra en sus estados múltiples. Las maneras de Rodin no son interpretables en los mismos términos según si se ve en él un artesano inventivo; un defensor obstinado de una estética naturalista singularmente emancipada; un experimentador que procede por tanteo y dejando ocurrir lo incierto en el curso de un trabajo orientado a un fin, aunque sin fin previsible; un creador en lucha contra los tormentos del proceso creador tal como lo descifra el psicoanálisis; un emprendedor que dirige toda una forma, que está particularmente dedicado a responder a una demanda muy vigorosa y que despliega una energía considerable en múltiples negociaciones y transacciones directas con particulares, mecenas, *marchands* e instituciones, en Francia y en el extranjero para promover su obra, un ser social bifronte –ávido de honores, de encargos oficiales, de reconocimiento público y de eternidad social vía su propia museificación y un trabajador secreto, infatigable, obsesivo, a veces presto a afrontar la opinión pública, otras inclinado a transigir para plegar su búsqueda privada a las exigencias contractuales de culminación–; un artista fascinado por la gloria y la eternidad de los antepasados –grandes creadores idolatrados de su siglo como Balzac, Hugo, Baudelaire, grandes modelos del pasado, Miguel Ángel, Dante, Fidias– y que fascina a los poderosos de este mundo, un maestro carismático que devora la energía de sus colaboradores y asistentes, que es acusado de vampirizar el talento de ciertos colegas (Camille Claudel, Medardo Rosso), y que construye las imágenes de su grandeza por la mediación de artistas entregados más o menos brevemente a su causa (Rilke, Steichen).

15. La curva de notoriedad puede ser continuamente ascendente mientras que la de la “calidad” de las obras (un compuesto de originalidad, de invención, de innovación, de valor mercantil que expresa las fluctuaciones de la demanda solvente) puede conocer inflexiones de signos diferentes, ligados al comportamiento del mercado del arte en su totalidad y en sus diversos segmentos, y a la carrera de las obras del artista en dicho mercado, lo que, para un artista de reputación continuamente ascendente, provocará cotizaciones muy variables según un conjunto de características, incluido el período de producción de la obra considerada. Véase Ashenfelter y Graddy (2006) y Galenson (2001).

**Tema central:
Apuntes**

P. M. Menger
Los perfiles de
la inconclusión

Dicha enumeración que podría ser prolongada no tiene por objetivo sugerir solamente que el artista excepcional es una personalidad con múltiples rostros y múltiples roles, ni que el creador que alcanza una gloria mundial modifica el curso de su actividad en la medida en que se entrelazan de manera inextricable los motivos de reforzamiento de su autoestima, el poder artístico y social creciente que acompaña el éxito duradero, la gestión más compleja de una actividad de producción que debe arbitrar entre búsqueda de nuevas voces y explotación de soluciones consolidadas, debidamente patentadas a la manera de procedimientos estilísticos inmediatamente reconocibles. La multiplicidad de perfiles del trabajo y de la carrera de Rodin se expresa muy concretamente en la multiplicidad de significados y de los valores respectivos de la culminación y de la inconclusión. Si mi hipótesis es fecunda, hay que ver en la dualidad de Rodin, tal como la presenta Rosalind Krauss, y que opone un Rodin audaz que hace de la culminación de las obras un problema, a un Rodin complaciente, inclinado a producir en serie, una reducción de dicha multiplicidad a una polarización demasiado cómoda. La hipótesis correlativa de la prioridad de lo plural sobre lo uno designa, sin duda, una característica del material de creación y del sistema de producción de obras inherente a las artes compuestas,¹⁶ no menos que una de las marcas de originalidad profunda de la poética rodiniana. Pero lo que una sociología de la obra debe proponer por sobre una ontología estética, incluso deconstructiva, es el análisis de un espacio completamente desplegado de juego, en el sentido preciso de la teoría de juegos, donde la producción, la cualificación, la evaluación y la comercialización de obras, en sus diferentes estados posibles de unicidad *vs.* multiplicidad, de culminación *vs.* inconclusión, de producción *vs.* reproducción (recuperación, transposición, reutilización, etc.) forman el objeto de un conjunto notablemente abierto de procedimientos de experimentación y de negociación.

apuntes
CECYP

30

PÁGINA

42

16. Rosalind Krauss, apoyándose sobre los análisis de Jean Chatelain, señala: “Se trata aquí de lo que puede llamarse una ‘pluralidad irreductible’: una multiplicidad implícita que se aloja en todo objeto, aún único o singular. Las artes compuestas están sometidas gracias a su naturaleza a dicho potencial de multiplicidad, y la rarefacción sistemática no cambiará nada de ello: el traslado de la idea primaria de un medio a otro durante la realización del ‘original’ aplaza por siempre en éste todo carácter de unicidad original” (1997: 159).

Bibliografía

- Ashenfelter, Orley y Kathryn Graddy. 2006. "Art Auctions". Ginsburgh, Victor y David Throsby (eds.). *Handbook of the Economics of Art and Culture*. Vol. 1. Amsterdam: Elsevier: 909-945.
- Baxandall, Michael. 1985. *Patterns of Intention*. New Haven: Yale University Press.
- Becker, Howard. 1988. *Les mondes de l'art*. París: Flammarion.
- Belting, Hans. 1998. *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*. München: Verlag C.H. Beck.
- Chastel, André. 1978. *Fables, formes, figures*. París: Flammarion.
- Chatelain, Jean. 1980. "An Original in Sculpture". Elsen, Albert (ed.), *Rodin Rediscovered*. Washington: National Gallery of Art.
- Cladel, Judith. 1936. *Rodin. Sa vie glorieuse et inconnue*. París: Grasset.
- Gaborit, Jean René. "Sculpture, Matériaux et techniques". *Encyclopedia Universalis*. T. 20. París: 762-768.
- Galenson, David. 2001. *Painting Outside The Lines. Patterns of Creativity in Modern Art*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- Genette, Gérard. 1994. *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*. París: Le Seuil.
- Granger, Gilles-Gaston. 1968. *Essai d'une philosophie du style*. París: Armand Colin.
- Green, André. 1994. "Vie et mort dans l'inachèvement". *Nouvelle Revue de Psychanalyse* 50: 155-183.
- Grunfeld, Frederic. 1988. *Rodin*, París: Fayard,
- Krauss, Rosalind. 1993. *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. París: Macula.
- . 1997. *Passages*. París: Macula.
- Le Normand-Romain, Antoinette. 1997. *Rodin*. París: Flammarion.
- . (ed.). 1998. *1898: le Balzac de Rodin*. París: Éditions du musée Rodin.
- Meyer, Leonard. 1989. *Style and Music*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Moulin, Raymonde. 1978. "La genèse de la rareté artistique". *Ethnologie française* 8 (2-3): 241-258.
- Popper, Karl. 1989. "Rôle de l'autocritique dans la création". *Diogène* 145: 38-48.
- Rilke, Rainer Maria. 1966. "Rodin" en *Œuvres en prose*. T. 1. París: Le Seuil.
- Rodin, Auguste. 1998. *Éclairs de pensée. Écrits et entretiens*. París: Éditions Olbia.
- Steinberg, Leo. 1997. *Le retour de Rodin*. París: Macula.

**Tema central:
Apuntes**

P. M. Menger

**Los perfiles de
la inconclusión**

apuntes
CECYP

30

PÁGINA

43