

**¿Tendrá el “arte contemporáneo”  
valor de acontecimiento?  
Un estudio preliminar a las  
observaciones de Alain Badiou  
sobre Marcel Duchamp**

**Pablo Posada**



Exactamente el 9 marzo de 2007 pronuncia Badiou, en la École Normale Supérieure de la calle Ulm, en París, la brillante conferencia sobre Marcel Duchamp que aquí recogemos<sup>1</sup>. Para Badiou, el ámbito del arte es, junto al del amor, la ciencia y la política, uno de los cuatro campos en los que se producen acontecimientos<sup>2</sup>, es decir, puntos de partida de procedimientos de verdad que suponen, a la vez, procedimientos de subjetivación. ¿Qué es un procedimiento de subjetivación? Es el modo en el que —usando aquí una profunda expresión de la lengua española— un sujeto se hace (y decide hacerse) a un acontecimiento, prestándole su cuerpo para que así se despliegue, de modo máximamente consecuente, todo el potencial de verdad del acontecimiento. Hacerse un sujeto a un acontecimiento es estar sujeto

- 1 Nota aclaratoria en punto al establecimiento del texto en español: consiste este en la traducción de una conferencia para la que no existe, como tal, texto previo. Así, varias han sido las fuentes que hemos utilizado. En primer término la transcripción de la conferencia que François Duvert tuvo la amabilidad de realizar y hacer pública en la página web *Entretemps*. Por desgracia, la transcripción no siempre es fiel y, en ocasiones, obvia algunos desarrollos, sobre todo hacia el final. De ahí que, en segundo término, hayamos recurrido a otra versión alternativa, en inglés, del texto. Esta versión, disponible en la revista lacaniana *The symptom*, es algo más precisa y completa en la parte de la conclusión. No así en el cuerpo del texto, muy deficiente. Por último, dispongo de notas propias, tomadas al asistir a la conferencia, y de una grabación, un tanto defectuosa por momentos. En cuanto al propio texto español, agradecemos la cuidadosa revisión ortotipográfica que de él ha hecho Julia Valiente.
- 2 Para un tratamiento claro y profundo de estos temas, amén de una extraordinaria introducción a Badiou, cf. Carlos Vidal, *La sombra total. Arte, amor, ciencia y política en Alain Badiou*, Brumaria, Madrid, 2018.

al mismo, y ello de suerte que el sujeto termina por transformarse. Los acontecimientos inducen, pues, subjetivaciones, devenires sujeto en y para el animal humano que somos, que se saldan con cambios inauditos de los que nuestro cuerpo —por parafrasear a Spinoza— no se sabía capaz. Estos cambios inevitablemente generan, a su vez, un cambio en el mundo. En definitiva, verdad (acontecimental) y sujeto se co-pertenecen. ¿En qué sentido?

Por un lado, una verdad tan solo puede aparecer y desplegarse en un mundo si lo hace a través de un sujeto que decida ser fiel a la misma. Pero, por otro lado, un sujeto solo es de veras sujeto (sujeto humano y no animal, sujeto finito capaz de infinitud) si está *sujeto a* algo que lo supera, a saber, a un procedimiento de verdad infinito que lo subjetiviza, es decir, que lo eleva por encima de su mera animalidad (hecha de necesidades fisiológicas más o menos sublimadas). Además, decíamos, estos procedimientos de verdad, si son *consecuentemente* sostenidos, terminan produciendo un cambio en el mundo en que acontecen. Es, precisamente, lo que Marcel Duchamp genera con su práctica artística, y no solo en el panorama del arte, sino en el mundo en el que su obra artística irrumpe.

**El contexto intelectual de la conferencia.  
El manifiesto afirmacionista y  
la polémica sobre el arte contemporáneo**

El ambivalente aspecto de la *ilusión* —en el doble sentido que atesora el término en español— ronda toda la historia del arte contemporáneo y de las vanguardias. Ambas vertientes —lo ilusionante, lo ilusorio— están recogidas en esta intervención de Badiou a propósito de Duchamp, también, como veremos, en otras intervenciones suyas sobre el arte contemporáneo. Así, de un lado, tenemos una límpida exposición (apoyada primero en André Breton, y luego en Stéphane Mallarmé) de la novedad del proceder duchampiano (novedad sustancial, promesa de fecundidad); del otro, la sospecha de que ese impulso no se ha sostenido lo suficiente, o retrocede a esquemas antiguos.

En los escritos e intervenciones sobre arte de Badiou, no es nueva esta doble vertiente de apertura y reconocimiento de novedades, secundada por la vigilancia y la sospecha. Traspone a las varias versiones de su manifiesto del afirmacionismo, y en especial en el *Tercer esbozo de un manifiesto del afirmacionismo*<sup>3</sup>, que data, precisamente, del verano de

3 “Troisième esquisse d’un manifeste de l’affirmationisme” en: *Circonstances 2. Irak, Foulard, Allemagne/France*, Éd. Léo Scheer, Paris, 2008.

2007, y en el que podemos leer afirmaciones —o proclamamos— como:

Estamos cansados del fin del arte [...]. Proclamemos los derechos artísticos [...] deshumanicemos de nuevo la verdad. Aceptemos una vez más que estamos permeados por la verdad (o la belleza, que es lo mismo).

Este tercer esbozo radicaliza los otros lugares en que Badiou más se ha explayado sobre arte y, en especial, sobre el arte contemporáneo, a saber, el *Pequeño manual de inestética*<sup>4</sup> y el libro *El siglo*<sup>5</sup>, especialmente rico y polémico en el análisis de las vanguardias, pero donde ya se apunta hacia su presente degeneración posmoderna (enteramente soluble en la lógica del mercado y de la circulación capitalista, lo cual apuntala todo aquello que el arte “posmoderno” debía subvertir, a saber, las leyes del mundo en el que irrumpe).

Al inicio de la conferencia, hace Badiou alusión a la circunstancia que lo lleva a discurrir sobre Duchamp, a saber, la petición del filósofo Elie During a que Badiou escriba *su* Duchamp, subrayada por la admonición de que, de no escribirlo Badiou, habrá que hacerlo en su lugar. La necesidad de este Duchamp, según Badiou, vendría dada —al

4 *Petit manuel d'inesthétique*, Seuil, París, 1998.

5 *Le siècle*, Seuil, París, 2005.

menos así lo ve el propio During— por una suerte de imperativo polémico-estructural que al par vitalista (y romántico) Deleuze/Matisse (apuntado por el filósofo deleuziano Eric Alliez) opondría el par conceptualista (y moderno) Badiou/Duchamp (apuntado, ahora, precisamente por Elie During, historiador de la filosofía francesa contemporánea y teórico del arte contemporáneo).

No es baladí reseñar que, años después, en un fascinante encuentro acaecido en la Biblioteca Nacional de Francia, cruzarían sus armas E. During y A. Badiou precisamente en torno a la noción de arte contemporáneo. En este encuentro, del 14 de diciembre de 2012, y moderado por Jacques Henric, se celebraban nada más y nada menos que los 40 años de *Art Press*, revista mensual internacional de referencia para todo lo atinente al arte contemporáneo. Pues bien, en tamaña circunstancia —quizá no la más adecuada para nada que no fuera incensar al arte contemporáneo— Badiou, en una cerrada discusión con E. During no ajena a la polémica, le reprochará al arte contemporáneo o supuestamente “posmoderno” su carácter negativo (o, precisamente, no afirmacionista). Negatividad que permite leer no pocas manifestaciones presuntamente rompedoras del arte “posmoderno” como, en el fondo cripto-románticas. ¿Qué quiere decirse

con ello? He ahí, por lo pronto, una de las claves fundamentales de la conferencia de Badiou sobre Duchamp. Pasemos ahora a explicitar el sentido que tienen algunos de estos términos —romántico (y cripto-romántico), clásico, moderno y contemporáneo— para Badiou.

**Las tres etapas fundamentales del arte según Badiou:  
clásica, romántica, moderna**

Efectivamente, explicitados algunos aspectos del contexto intelectual de esta intervención, es importante poner en claro su contexto conceptual, entender, en suma, lo que, para Badiou, está realmente en juego a la hora de habérselas con un artista tan polémico y dirimente como lo fue y sigue siendo Marcel Duchamp. ¿Cuál sería, según Badiou, el lugar de Duchamp en la historia del arte? Digámoslo de antemano: el problema es que parte del genio de Duchamp se cifra en ocupar varias posiciones (o formas de subjetivación) a la vez, sin ocupar ninguna por completo. Ahora bien, antes de buscar entender nada, es importante que fijemos las etapas o secuencias de la historia del arte que despeja Badiou (y que, efectivamente, dibujan otras tantas posiciones subjetivas o procesos de subjetivación).



Badiou reconoce sin ambages tres periodos en el arte que son, a la vez, tres formas de hacer arte y tres formas de subjetivizarse: el arte clásico, el romántico, y el moderno. Tenemos luego algo así como un cuarto periodo *virtual*, suspendido entre pasado y futuro, a saber, el arte contemporáneo (o post-moderno), que pareciera, en ocasiones, distinguirse del 3º (el arte moderno), acaso apuntando a algo nuevo y, en otras, en cambio, no despegarse del arte moderno o hacerlo a costa de una velada recaída en los caracteres, por lo pronto estructurales, del arte romántico. Antes de pasar al supuesto “arte contemporáneo”, centrémonos en la relación entre arte moderno y arte romántico según Badiou.

Sostiene Badiou que el arte moderno constituye *una determinada* superación de lo clásico que se distingue de *esa otra* superación del arte clásico que supuso el arte romántico y, en cierto modo, la supera. De ahí que, si bien lo moderno precisa de lo romántico (una modernidad inmediatamente posterior al clasicismo hubiera sido imposible, hubiera resultado, sencillamente, invisible, hubiera pasado perfectamente inadvertida), ambas modalidades de distancia respecto de lo clásico guardan, como veremos (también en el caso del propio Duchamp) una especie de extraña sincronía. Sincronía virtual que, sin embargo, explica una de las claves de la lectura

badiouiana del arte contemporáneo y presuntamente post-moderno: Badiou achaca a ciertas formas extremas de arte contemporáneo no solo una no superación de lo moderno, sino una recaída en el romanticismo, en el culto a la finitud, consecario del culto a una infinitud transcendente. Antes de centrarnos en la ruptura que el arte moderno introduce respecto del arte romántico, urge preguntar: ¿Qué es lo que Badiou entiende, en arte —y más allá de él— por “romanticismo”?, y también, ¿cuál es la específica superación que obra el romanticismo respecto de lo clásico?

### **El arte romántico o el hondón del sujeto**

Frente a lo clásico en arte, el romanticismo, siempre según Badiou, osa introducir nuevas formas y las remite no ya a un canon preestablecido, sino al movimiento creador del “genio”, figura típicamente romántica. En cierto modo, el romanticismo hiperboliza la importancia de la subjetividad. El fondo subjetivo, en su coalescencia con la naturaleza, es matriz de todas las formas e invenciones. Ahora bien, no por ello cae el romanticismo en una especie de nihilismo subjetivista.

Junto al arte clásico, el romanticismo supone una forma de comunicarse con un infinito trascendente que se encarna en ese producto finito que es la obra. Ahora bien, frente a lo clásico, esa comunicación la obrará, a modo de médium, la figura del sujeto creador, el genio artístico. He ahí la superación propiamente romántica de todo canon de belleza extrínseco, ajeno a esa profunda co-pertenencia entre la *physis* y las profundidades del sujeto (como decía Kant, el genio es algo así como la naturaleza o *physis* expresándose a través del sujeto). Preguntémosnos ahora: ¿Qué introduce el arte moderno respecto del romanticismo y, a la vez, qué conserva de la distancia romántica respecto de lo clásico?

### **El arte moderno o la forma allende el sujeto**

El arte moderno conservará, del arte romántico, ese desbordamiento del arte clásico que supone una soltura, en principio ilimitada, en la creación de nuevas formas o, lo que es lo mismo, la negativa de principio a imponer límites canónicos al movimiento creador. La creación ha de ser, en principio, inopinada. Sin embargo, frente a lo romántico, lo moderno pone en solfa la sacralidad —tanto romántica, como clásica— de lo bello, la relación de la obra con una

transcendencia. Lo moderno busca registrar no ya un más allá, sino, antes bien, las vetas del más acá. Lo hace, eso sí, mediante un trabajo libre sobre las formas que, en principio, no está constreñido por canon extrínseco ninguno. Formalmente coincide, en este último punto, con la disrupción romántica respecto de lo clásico. Sin embargo, la disrupción y liberación de la forma se obra, en el arte moderno, de un modo distinto. Como explicará Badiou, la proliferación de formas ya no tiene su origen en la subjetividad del genio creador. ¿Dónde entonces?

Efectivamente, el arte moderno libera formas que descoyuntan las clásicas, pero lo hace a costa de desentronizar al sujeto-artista-creador romántico. Podría decirse que va más allá en dicha liberación de formas, toda vez que se nutre de una profunda sospecha (psicoanalítica, sociológica) respecto de los presuntos poderes de la románticamente celebrada libertad creadora del sujeto. El camino asubjetivo de la liberación moderna se revela en el recurso a una depuración en sus composiciones, a lo que, en definitiva, Ortega y Gasset llamó “la deshumanización del arte”. El arte empieza a osar, tanto en música, como en pintura, en escultura y en escritura, formas tan depuradas que parecen, hasta cierto punto, inhumanas. Se desconfía del solo sujeto individual como libre matriz generadora de nuevas formas. La

proliferación de los nuevos hallazgos formales ya no tiene su centro de gravedad en el sujeto (por genial que este fuere), como tampoco en un infinito trascendente, ni menos aún en un canon estatuido, sino en el rigor del más acá, en “inmarcesibilidades” perfectamente inmanentes, y a las que cumple, ahora, otorgar tiempo y espacio. El arte moderno desconfió de la escala humana y tiende a ponerla entre paréntesis, por ejemplo, en la música dodecafónica, en la monocromía o en la geometrización de las formas de ciertos cuadros.

Así y todo, el arte moderno —contrariamente, como veremos, al arte contemporáneo— no repudia la eternidad de la obra romántica (ni, *a fortiori*, de la obra clásica). Antes bien, la conserva. Lo hace, sin embargo, rompiendo el puente romántico entre el genio creador y la supuesta transcendencia a que este presta expresión. Echa mano de eternidades terrestres, el arte moderno se ciñe a constricciones propias de infinitos inmanentes que le permiten, precisamente, un espectro de creatividad superior al que una subjetividad, por genial que sea, puede abarcar. Aludamos, en prueba de ello, al papel fundamental que desempeñan geometría o matemática

en general, pero también (véase en Duchamp) otros procesos deshumanizados (como el azar puro)<sup>6</sup>.

Sería injusto no reseñar que Duchamp entiende como nadie el impulso superador y liberador que habita en el arte moderno. Pocos como él —y Badiou reconocerá este extremo— han incidido con tanta pureza en las líneas de fuga que despejaba el gesto moderno, pocos como él las prolongan con tanta fuerza. Ahora bien, precisamente en Duchamp se da esa juntura con el llamado arte contemporáneo. Este entiende llevar al límite los procesos de depuración con los que lo moderno se alejaba de lo romántico. Del mismo modo, Duchamp encarna a la perfección esa virtual post-modernidad que lleva al límite el gesto moderno. Duchamp es, en todo caso, uno de los primeros exploradores de ese territorio presuntamente situado allende lo moderno. Pero ¿hay de veras tal? ¿Es ese el camino o el único camino? ¿Puede estar uno seguro de que de veras se ha dado un paso más —dejando atrás lo moderno— y no un paso atrás —volviendo a lo romántico—? En suma, ¿tiene el arte contemporáneo valor de acontecimiento? He ahí una pregunta que, en realidad, solo

6 Veremos, con Badiou, que Duchamp y Mallarmé son claros exponentes de esta deshumanización. Aunque lo cierto es que un mismo sujeto puede encarnar a la vez diversos procesos de subjetivación artística. Duchamp (romántico, moderno y “contemporáneo” a la vez) es un clarísimo caso — un ejemplo extremo— de esta posibilidad.

se puede formular en futuro porque su respuesta se dará desde el futuro: ¿Tendrá el arte contemporáneo valor de acontecimiento?, o incluso en futuro anterior: ¿Habrá tenido o —por insistir en un matiz perfectivo sin embargo inevitablemente desplazado al futuro— habrá terminado teniendo el arte contemporáneo valor de acontecimiento?

En cualquier caso, dicho lo dicho sobre lo moderno, hemos arribado al punto señalado, a partir del cual tan solo nos queda preguntar: ¿Qué decir entonces del arte “contemporáneo”? ¿En qué se distingue del arte moderno? ¿Tendría algún sentido hablar de arte “post-moderno”? Para presentar el modo, complejo, en que Badiou responde a estas cuestiones, esenciales a la hora de abordar su relación, cuando menos ambigua, con Duchamp, nos apoyaremos, en parte, en una instructiva conferencia pronunciada por Badiou en Buenos Aires, el 11 de mayo de 2013, en el Campus de la Universidad Nacional de San Martín.

En esta conferencia, presenta Badiou algunas características del arte contemporáneo para terminar dirigiéndole tres críticas posibles, de especial relevancia, y que lo serán también a la hora de comprender su análisis de la obra de Duchamp. De hecho, en casi todas las intervenciones de Badiou sobre el arte contemporáneo se da esa ambivalencia. Badiou

da “una de cal y otra de arena”. Como en la conferencia de Buenos Aires del 2013, en la intervención sobre Duchamp “la de arena” llegará, fundamentalmente, hacia el final, bajo la forma de una conclusión alternativa que apunta a un recorrido alternativo por la obra de Duchamp, en el fondo, a otra posible conferencia, esta vez bajo el signo de la sospecha.

#### **El “arte contemporáneo” o la puesta en jaque de las propias coordenadas del arte**

Allí donde lo moderno conservaba la eternidad de la obra (como infinitud localizada en un objeto finito), lo contemporáneo empezará revolviéndose contra la noción misma de obra como consistencia finita localizada en un espacio. A partir de ahí, quedarán igualmente desestabilizados los otros dos ejes de la producción artística, a saber, el sujeto creador y el espectador. Lo contemporáneo se entiende, en suma, como una forma —presuntamente artística— de crítica del arte, como un arte que es, a la vez, el meta-arte de una incansable crítica y dislocación de las coordenadas al uso del hecho artístico.

1. En primer lugar, y por lo que hace a la *obra*, advertimos cómo su unicidad se resquebraja de la mano de su “reproductibilidad técnica”. Asumiendo



deliberadamente esta posibilidad técnica y poniéndola a su servicio, el arte contemporáneo concibe de entrada muchas de sus obras como seriadas. En ocasiones, la obra *es* la serie misma. La noción de “original” pierde todo sentido. Las consecuencias de lo que W. Benjamin llamaba, en su célebre ensayo, la “reproductibilidad técnica” de la obra de arte, son tan variadas como implacables, e inciden en los otros dos ejes del hecho artístico: el del sujeto creador y el del espectador.

La pérdida de consistencia de la obra se agrava en dos formas de producción artística típicamente contemporáneas: la *performance* y la instalación. La primera empuña lo efímero del tiempo, la segunda, la fragilidad del espacio. Lo performado pasa y se consume en su propio acto. Lo instalado, hecho a veces con materiales de derribo, se desinstalará y, frente a lo que pueda ser un monumento, no ocupará para siempre su espacio, y ni siquiera pasará a ocupar otro, como las piezas de colección que se prestan los museos. Se desmontará y montará de nuevo en otro lugar, con otros materiales, pero no será ya, *materialmente*, la misma pieza.

En resumidas cuentas, la obra, desmaterializada, no puede ya suscitar contemplación. Es más, su desmaterialización busca, deliberadamente, suscitar acción. De hecho, es, ella misma, acción. El carácter

siquiera potencialmente político —genuinamente activista— del arte contemporáneo es innegable.

2. En segundo lugar, y por lo que hace al sujeto *artista*, las referidas reproductibilidad y serialización de la obra disparan sendos torpedos en la línea de flotación de la figura del artista creador (romántico, e incluso moderno). Dislocada la unicidad de la obra, el artista ya no preside —al menos no en exclusiva— a la génesis de la obra artística. El exilio del artista fuera de “su” obra va incluso más allá de la puesta en jaque del genio creador romántico a manos del arte moderno y de sus formas deshumanizadas o indiferentes, de sus desajustes respecto de toda escala humana. Estos desajustes, tensados, por ejemplo, de la mano de constricciones geométricas (libremente elegidas) jugaban en el interior de la composición. Ahora, en cambio, es el objeto artístico mismo —cuando lo hay— lo generado en el todo de su envoltura, de su materialidad<sup>7</sup>. De ello resulta un arrumbamiento creciente de la figura del artista.

*A fortiori*, el artista tampoco asegura ya, mediante su presunta genialidad, el vínculo con lo infinito transcendente. El artista ya no es ese sujeto misterioso y profundo, único capaz de plasmar esa transcendencia huidiza en una obra finita, como si de una suerte de artesano elegido se tratase, tocado por los dioses.

7 Las actuales impresoras 3D representan el colmo de este proceso.

De hecho, no se requiere ninguna artesanía ni pericia técnica en ciertos extremos del arte contemporáneo (a esos extremos se refiere, abstractamente, Badiou; precisemos que su diagnóstico es un aire de época, una tendencia, y no una proposición general verificable en todas y cada una de las instancias susceptible de recibir el calificativo de “obra de arte contemporánea”). Ya no hay técnica ni *savoir faire*. Estos aspectos se ven paulatinamente colonizados por la tecnología, y el autor recluido al anonimato, a un mínimo subjetual operatorio. El gesto analógico —y no digamos ya el producto— del artista se digitaliza, y ese molde digital genera una multiplicidad de productos. El arte contemporáneo no solo no resiste a la tendencia a la reproductibilidad técnica de la obra de arte —acaso sería absurdo hacerlo— sino que —como señalábamos— la integra en sus procedimientos. En consecuencia: la firma del “genio” desaparece<sup>8</sup>.

Solo en este contexto se entiende uno de los gestos maestros de Marcel Duchamp que, con tanta precisión, delimita Badiou: el sujeto creador tan solo comparece en la pura *elección* de tal o cual objeto como obra. Ese acto de *elegir* es, digamos, el *mínimo subjetual* que la obra se permite, es la parca concesión que el arte contemporáneo le hace al sujeto creador. Y, como no podía ser de

8 He ahí otro desiderátum de Duchamp frente al que este último mostró cierta ambigüedad, que Badiou subraya al final de su conferencia.

otro modo, nos convertimos todos en sujetos creadores: nadie negará que cualquier persona es capaz de izarse a ese puro reducto de subjetividad “creadora”, a ese mínimo subjetual que no requiere hacer, fabricar, trazar o formar nada, sino simple y llanamente *elegir* tal o cual objeto para designarlo como *obra*. Ese gesto contemporáneo de creación no precisa de una técnica depurada; menos aún de talento o genialidad.

La mentada desaparición de la *técnica* artística como condición de la producción artística, la obliteración de la otrora ineluctable parte artesanal del arte, no es ajena a otra característica del arte contemporáneo: ha terminado saldándose con el desdibujamiento de la frontera entre los géneros artísticos. Pintura, escultura, música... todo ello está presente en la obra contemporánea<sup>9</sup>. Es indudable que también el arte de Duchamp encarna a la perfección esta mezcla de los géneros.

3. Por último, y si reportamos ahora nuestra atención sobre el eje del espectador, reparamos en que este adquiere, en el arte contemporáneo, un papel ontológico fundamental (sin perjuicio de que, lejos de procurarle un goce estético inmediato, el arte contemporáneo lo incomode, desorienta,

9 El arte contemporáneo recela de una separación de los géneros, y recela también de la permanencia en un estilo determinado. Duchamp, en muchas de sus entrevistas, es especialmente duro con los artistas que se encasillan y repiten un mismo estilo (por ejemplo, la célebre entrevista con Georges Charbonnier de 1961, hoy accesible en internet).

maltrate, agobie, aterrorice, ridiculice, desprecie). Ocurre, sencillamente, que el sentido de la obra y su efecto en el espectador forman parte de la obra misma. Es más: la consistencia misma de la obra es tan efímera como la ocasión en que aparece para ser espectada, experimentada por el espectador. En ocasiones —recordemos que Badiou se refiere, en abstracto, a lo que ha de pensarse como procedimientos extremos del arte contemporáneo— la coincidencia es rigurosa y exacta (por ejemplo, en una *performace*). Y es que la obra —repone el arte contemporáneo— no tiene por qué permanecer. O, dicho de otro modo, ser obra de arte no está condicionado a tener que durar, a poder volverse a mirar tras haberla guardado y —volveremos más adelante sobre este punto— *atesorado*. Las obras no son menos obra por ser momentáneas y luego desaparecer. La obra contemporánea empuña el ritmo del espectador, el ritmo mismo de la naturaleza, de la vida. Donde el arte de ayer plasmaba eternamente lo efímero, el arte de hoy lo performa, no resistiendo a su propia desaparición. La obra contemporánea abraza la finitud, la performa, desde el momento en que se hace arte vivo, desde el instante en que instituye a una pura sección de vida como puro arte.

Evidentemente, esta deliberada indistinción no está exenta de problemas de toda índole. Son, en

primer término, los problemas genuinamente ontológicos de la *performance* como *obra*; problemas que, en el límite, cuestionan la propia *pertinencia* del arte: dada la indiscernibilidad entre obra de arte y mero vivir o mera sección de vida<sup>10</sup>, el arte se convierte en sospechoso de redundancia. Se superpone a la vida sin aportar nada. En resumidas cuentas, el espectador ya no está frente a la obra. Se funde y confunde con la obra y con el sujeto creador; sujeto creador que, de idearla, pasa, exactamente al mismo título que el espectador, a experimentarla, a vivirla, a sufrirla y a alimentarla. Ambos —autor, espectador— son ya materia (o madera) de obra.

### Las críticas de Badiou al arte contemporáneo

Realizados estos apuntes sobre el arte contemporáneo, Badiou afila sus armas de filósofo y eleva tres críticas contra el arte contemporáneo tras haber expuesto sus rasgos, dudando ahora de su genuina especificidad, de su carácter acontecimental. A decir verdad, tampoco se trata de un ataque frontal. Más

10 Que en Bruce Nauman se da una genuina resolución de este problema constituye una de las líneas fundamentales de mi ensayo *A contracuerpo. Bruce Nauman y la fenomenología*, Brumaria, Madrid, 2016. Sostengo que la relación de Nauman con la *performance* y la instalación no es contemporánea (en el sentido aquí aducido por Badiou), sino “cripto-clásica” en tanto en cuanto, extrañamente, preserva la “consistencia” de la obra, consistencia genuinamente fenomenológica en este caso.

bien de una forma de auscultar vacíos, de revelar ángulos muertos, de localizar posibles contradicciones y lagunas de sentido, de denunciar, en suma, y por decirlo en los términos de la filosofía de Badiou, inconsecuencias e infidelidades a la hora de hacer cuerpo con un *supuesto* acontecimiento, con aquello que, del peso de su carácter rompedor, se presentaba con todas las trazas de un procedimiento de verdad. Todo está en ver si es de veras tal. No faltarán los motivos para la sospecha. Resumamos pues esas tres críticas con que Badiou cerraba la citada conferencia impartida en Buenos Aires en mayo del 2013 y enunciadas al final de la misma, como para instilar unas gotas de sospecha que atenúan cualquier viso de entusiasmo acrítico. Esa misma estructura —de bemol o puesta en solfa finales— se repite en la presente intervención sobre Duchamp.

La primera de ellas es una crítica que entiende Badiou como *ontológica*. Badiou le reprocha al arte contemporáneo abrazar sin paliativos una filosofía de la finitud so pretexto de atender al movimiento, a lo efímero, a la desaparición. Partir de lo infinito también permitiría entender tránsito y movimiento al modo de Parménides, como apariencias que no nos comprometen con tesis que alcanzan al ser mismo y que toman el partido de Heráclito, como hace el arte contemporáneo. Otra elección

filosófica de fondo era posible. Una que se guarde de proyectar hacia el ser mismo la finitud inherente a nuestra situación. El arte contemporáneo elige a Heráclito y descarta a Parménides ignorando haber *elegido* y desconociendo la posibilidad de un compromiso con lo infinito que salva lo efímero como apariencia. Por ponerlo de otro modo: la experiencia de lo frágil, de lo efímero, no es óbice para osar lo que el arte contemporáneo rehúsa hacer: instalarse, afirmativamente, en el fondo infinito del ser múltiple (hecho, para Badiou, de multiplicidades vacías sin *uno*).

La segunda de las críticas es de orden *estético*. El arte contemporáneo, en sus formas más extremas, rechaza la diferencia entre la forma y lo informe. En realidad, la subversión contemporánea de las formas ya no alberga el propósito de inventar nuevas formas. A la subversión de las formas no sigue la búsqueda *afirmativa* de formas inauditas, sino la apuesta *negativa* por una estetización de lo informe *como informe*. De ahí que el arte contemporáneo esté permeado por una actitud de provocación sistematizada, extendiendo a ciegas la estetización sobre los múltiples modos de lo informe estético: más allá de lo feo, presenta como arte lo mórbido, lo *trash*, lo deforme, lo horrendo, lo repugnante, lo cruel. Pues bien, en esta indiferencia entre la forma



y lo informe detecta Badiou —y denuncia— una suerte de oculta invocación, casi desesperada, a una transcendencia análoga a la otrora convocada por la antigua dialéctica romántica entre lo sublime y lo abyecto (se verá, en su conferencia sobre Duchamp, la suspicacia que muestra Badiou ante obras duchampianas como *Fuente* o *L.H.O.O.Q.*).

Añade Badiou que la citada dialéctica entre lo sublime y lo abyecto tampoco es ajena a la espiritualidad monacal, donde exagerar en la pobreza y suciedad materiales cebaba lo peor del sujeto, para así despejar, tanto más límpidamente, aquella espiritualidad susceptible de acoger la transcendencia de Dios. Muchos artistas contemporáneos han dejado de mirar de frente los recursos en infinitud de la inmanencia (multiplicidades puras sin uno) para erigirse en una especie de cripto-santos, invocadores de lo sublime trascendente desde el contrapié de una suerte de cocina ciega, sucia y desesperada, a greñas con lo abyecto.

Ahora bien, este último gesto estético solo es posible si lo ampara y sustenta una tesis metafísica de fondo. Obrar así supone, efectivamente, entronizar la situación de finitud, oponiéndole un infinito inaccesible, lo cual supone, en arte, y siempre según las coordenadas de Badiou, abandonar el procedimiento de verdad moderno, no

ser fiel a su acontecimiento, desertar, en suma, de los avances del arte moderno sobre el arte romántico. Ilusionarse de ese modo equivale a alucinar novedad donde no hay más que un semblante de acontecimiento, un procedimiento de verdad caduco que ya alumbró, en su día, y frente a lo clásico, un mundo nuevo que ya no es tal.

La tercera crítica, de cariz *político*, señala la conivencia del arte contemporáneo con la sociedad de consumo. La obra de arte contemporánea, en su novedosa —y legítima— autocrítica a la noción de obra permanente, cubre y ahoga ese gesto genuinamente estético —y en sí mismo prometedor— de puesta en solfa de la consistencia de la obra no bien lo acomoda y adapta al modelo imperante de obsolescencia programada, al imperio de la voraz inmediatez. En cierto arte contemporáneo, la contemplación artística no se supera ya en la viveza efímera de la acción o el activismo, sino en la zombificada efemeridad del consumo mercantilista. De ahí que, extrañamente, las críticas contemporáneas a la permanencia de la obra, e incluso a la autoría del artista, convivan perfectamente con el mercado del arte, e incluso se adapten a él y lo exacerben. En suma, si bien el arte contemporáneo no puede, por culpa de su fugacidad, atesorarse o ser *tesoro* (como si ocurre con las piezas clásicas, románticas, e incluso

modernas). Sin embargo, sí ha conseguido ser —hará notar Badiou— *moneda* de cambio o inversión.

A decir verdad, el arte contemporáneo, lejos de resultar subversivo, es un perfecto reflejo de nuestro tiempo, que no es otro que el del capitalismo financiero, desmaterializado e inmediateista. La sospecha es, por desgracia, lícita (y la decepción del todo comprensible): demasiado poco ha tardado el mundo financiero en absorber el arte contemporáneo como para no sospechar... del propio arte contemporáneo, de ciertos procesos de subjetivación desviados hacia lo consuetudinario y que ha terminado reforzándolo, de determinados trayectos de fidelidad truncados. Pero es que apearse pagaba mejor. Y un semblante rupturista —a su vez mercantilizable— es perfectamente compatible con un efectivo haberse apeado.

### **Marcel Duchamp: bisagra y fulgurancia**

Demos ahora un paso atrás y contemplemos con cierto sosiego la figura de Marcel Duchamp. A pesar de las críticas vertidas por Badiou sobre el arte contemporáneo, nadie discutirá que uno de los méritos de Marcel Duchamp estriba en haber sido el primero en organizar el ataque sin cuartel a

todos y cada uno de los pilares del triángulo artístico —obra, autor, espectador— al uso, pero con la brillante salvedad de haberlo hecho en nombre de la modernidad misma y de su radicalización. Nadie tan radical, nadie tan rápido en la prolongación consecuente de las líneas de fuga avistadas por la modernidad. Con Duchamp, los límites entre lo continuo y lo discontinuo se difuminan. Prolongar es romper y se rompe para prolongar. La fidelidad del trayecto creador de Duchamp se estructura conforme a la recurrencia de una doble consecutividad que lo convierte, a un tiempo y, por así decirlo, en un mismo cuerpo, en bisagra y fulgurancia.

Más acá de toda toma de partido, y si evitamos tanto el incienso como el anatema, lo increíble es que un mismo sujeto, Marcel Duchamp, haya conseguido subjetivar de ese modo, tan a tumba abierta, el tránsito mismo entre lo moderno y lo contemporáneo, i.e., que le haya prestado o dado cuerpo. Como increíble es también, si se me permite, que *le haya dado el cuerpo para* ello, para ser, a la vez, bisagra y fulgurancia. Hacer *eso*, a saber, habitar tan rápido y en tan poco tiempo distintos procedimientos de subjetivación, solo lo puede un cuerpo creador que sea, a la vez, *lábil* y *resistente* como el

de un Marcel Duchamp, un cuerpo<sup>11</sup> que aúne el carácter de *determinación* o *potencia de consecutividad* con el rasgo, rara vez compatible<sup>12</sup>, de *apertura* o “*transpasibilidad* (a lo transposable)”<sup>13</sup>.

El escollo en el que encallan no pocas opiniones apresuradas sobre Duchamp estriba en no captar que Duchamp era también, y sobre todo, *consecuente a la potencia segunda*, era consecuente al punto de *parecer inconsecuente*, consecuente en la necesidad del propio cambio meta-consecuente en la necesidad de dejar de parecerlo, en la necesidad de no enfangarse en una consecutividad que muy fácilmente puede enquistarse en un obstinado narcisismo, en una estólida repetición que tan solo ambiciona acaparar un estilo, ceñir a un mismo sujeto lo que, de suyo, lo trasciende y no es de nadie, a saber, el propio arte. Esa constante vigilancia frente a todo auto-conformismo

- 11 En el sentido técnico que tiene el término en la filosofía de Badiou. Véase la conferencia misma, y las definiciones badiouianas consignadas en las notas al pie de la traducción.
- 12 Efectivamente, el rasgo de determinación y consecutividad, si es muy fuerte, suele ir acompañado, en la mayoría de los sujetos, del carácter de obstinación y rigidez. Y, en cambio, la índole subjetiva de apertura e hipersensibilidad puede estar, si es excesiva acompañada al menos por cierto grado de inconstancia (que, en cierto modo, protege de lo que se vislumbra). Que un sujeto atesore en su mismo cuerpo creador una lábil capacidad de apertura y una determinación consecuente, y lo haga en el grado sumo en que ambas cualidades se daban en Duchamp, no deja de ser excepcional.
- 13 La expresión y los conceptos (de transpasibilidad y de transposable) son de Henri Maldiney. Cf. Sobre todo: Henry Maldiney, “De la transpassibilité” en: *Penser l’homme et la folie*, J. Millon, Grenoble, 2007.

narcisista responde, en Duchamp, a esa consecutividad a la potencia segunda o meta-consecutividad. Su estricta observancia arroja una falsa impresión de inconsecuencia, la impresión de un artista que pasa de puntillas por numerosos estilos —muchos de los cuales él mismo inauguraría— sin trabajarlos de veras. Nada más lejos de la verdad (ni más cerca, cierto es, de la apariencia, del aspecto externo que en él despiden vida y obra).

Efectivamente, y por sorprendente que parezca, Duchamp sí era consecuente, a su manera, en todo lo que hacía (lo llevaba hasta el final), pero también era meta-consecuente en la necesidad de hacer algo distinto, de no dormirse en una repetición estéril y narcisista. Así, siendo 1) consecuente en el interior de todas y cada una de las vetas que descubría, era 2) meta-consecuente respecto de la necesidad del cambio, de la prosecución de nuevas formas, de los riesgos de una consecutividad primera trocada en un narcisismo obstinado. Nunca hay en él un paso atrás, ni tampoco un estancamiento. Sí, en cambio, una constante vigilancia frente a toda forma de adocenamiento o conformismo creador. Cuando sus contemporáneos se empezaban a asomar a lo que él acababa de crear, el mismo Duchamp —precisamente en estricta observancia a esa consecutividad 2ª o meta-consecutividad— ya estaba en otra cosa.

Esta doble consecutividad no es sino el fondo subjetual-ontológico del “cuerpo-sujeto-Duchamp”, y conforma la estructura íntima de lo que, en su mera superficie, visto o registrado desde fuera, se ofrece como una biografía salpicada de *aparentes* inconsecuencias. En absoluto. Pero ¿cómo es posible conjugar ambas formas de consecutividad?

El secreto puente entre ambas formas de consecutividad reside en esa característica de Duchamp que tan acertadamente pone Badiou de relieve al principio de su conferencia, apoyándose en Breton: la rapidez. Duchamp iba rápido. Más rápido que nadie. Fue quien, de entre sus contemporáneos, se atrevió o tuvo la sinceridad u honestidad de ir, dentro de la configuración del arte de su tiempo, tan rápido como cabía. Será entonces preciso entender que esa rapidez *jamás* fue en detrimento de la consecutividad primera. En otras palabras, la meta-consecutividad o consecutividad 2<sup>a</sup> (la intimación al cambio, a la velocidad creadora, al movimiento, a la génesis de nuevas formas, al hallazgo de nuevos jaques que despejen inopinadas líneas de fuga) nunca desatiende la consecutividad primera y directa: Duchamp *sí que agotaba de veras* (aunque *virtualmente*) las novedades artísticas con

que daba<sup>14</sup>, sí que iba hasta el final (pese a hacerlo *virtualmente*, o precisamente por ello) de cada una de las etapas que componen la impresionante panoplia de estilos que atraviesa. No le hacía falta más para pasar a otra cosa: dos o tres piezas, es decir, dos o tres *actualizaciones* bastaban para saturar *virtualmente* todo un campo recién descubierto. Todo nuevo filón de inédita ruptura formal queda *virtualmente agotado*<sup>15</sup> al poco de ser descubierto.

En realidad, el hecho de “ir rápido” es consecuencia de un sincerarse muy duchampiano, no exento de agresividad con sus contemporáneos y sus mayores, que bien podría enunciarse como un “no pretender que ir lento (o menos rápido) es necesario”. En cierto nivel o registro de creatividad, el de la co-pertenencia de un artista a un estilo reconocible,

14 Evidentemente, habría que pensar la decisión de Duchamp de “no terminar” el *Gran Vidrio* como una parte de la obra, y también como un parapeto frente a la tentación del obstinado narcisista que se hubiese entregado a ella más de la cuenta, prestándole cuerpo —tiempo, espacio, vida— a lo que quizá había dejado de merecerlo. La clave estaría aquí en ahondar en el concepto, difícil pero muy pertinente a la hora de entender a Duchamp, de *agotamiento virtual* de un filón, y que introducimos justo después.

15 ¿A qué responde aquí la idea de *virtual* agotamiento de un filón de ruptura formal? ¿Cuál es su engranaje ontológico-subjetivo? Este punto merecería ulteriores desarrollos. Estos habrían de mostrar la profunda connivencia entre esta virtualidad (en nada deleuziana, por cierto) con el par conjugado formado por 1) el no-intuicionismo de Badiou (y su uso del principio de contradicción de estirpe parmenídea) y por 2) la idea de procedimiento de verdad como procedimiento genérico, es decir, como generador de un conjunto genérico (en el sentido del genial matemático estadounidense de origen polaco Paul Cohen, sentido adoptado por Badiou desde 1988 con *El ser y el acontecimiento*).



Duchamp estaba —contra lo que ha solido decirse— en las antípodas del narcisismo<sup>16</sup>. Mediante un proceso de auto-sinceramiento que le alejaba del narcisismo de aquellos pintores que pintan sin descanso ínfimas variaciones del mismo lienzo, de aquellos escultores que moldean año tras año, día tras días, versiones cuasi-clónicas de la misma escultura, Duchamp siempre consideró —tildando de farsante a quien pretendiese lo contrario— que dos o tres obras dentro de una veta de ruptura formal recién hallada le bastaban para agotar el filón (en el que otros se empozarían durante años) y pasar a algo, a ser posible, *enteramente* distinto. Tras dos o tres piezas (¡a veces una única!), decretaba como *virtualmente* exangüe todo un prometedor yacimiento de ruptura formal recién descubierto. Su genialidad en la confección actual y virtual no le ofrecía tregua a su genialidad en el descubrimiento. La relanzaba de continuo. Es más: consideraba que ir más allá en la repetición de lo mismo le apartaba de un auténtico deber de creación. Acaso la obra duchampiana sea también meta-obra y aguarde la vislumbre, aún inaudita, que sepa leer en clave afirmativa el entero friso de los cambios actuales y virtuales. Quizá

16 Lo cual no es óbice para que cierto narcisismo aparezca en el nivel meta-lógico de la capacidad misma de cambio, de una especie de sistemática del rupturismo y el epatar. Es, obviamente, uno de los peligros que acucian al arte contemporáneo.

aguarde a manifestarse una meta-obra o meta-objeto artístico, traspareciendo al crisol de toda esa multiplicidad de estilos y conceptualizaciones. Puede que falte el buen ángulo, el viso justo de un espectador que aún no hemos alcanzado a ser o que aún estuviera por llegar.

En suma, todos los gestos del arte contemporáneo que Badiou recoge tienen su origen en quien, además, y no por casualidad, comprendió como nadie la matriz de acontecimiento del arte moderno (véase la connivencia con Mallarmé que Badiou subraya) y supo contribuir a su despliegue desde todos los frentes artísticos posibles, pero también a su crítica; crítica de la modernidad que es siempre, en Duchamp, auto-crítica de un pasado, a veces inmediato, y movimiento continuo hacia lo otro: toda muda, aun recién endosada, se le volvía caduca. Todo aquello a lo que Duchamp abre, sin duda llevó consigo un inevitable cortejo de exageraciones de las que el propio Duchamp no era, claro está, directamente responsable. Probablemente intentó abrir a otra cosa que todavía busca el cuerpo adecuado al despliegue y visualidad de su todavía umbrío acontecimiento.

### Osar instalarse en lo infinito

En realidad, y si volvemos a las tres críticas al arte contemporáneo enunciadas en aquella conferencia en Buenos Aires, todas ellas tienen en común un fuerte momento de negatividad y, sobre todo, una absurda claudicación ante la finitud que conlleva desestimar de antemano toda forma de afirmacionismo. El lance es especialmente dramático porque la situación del arte contemporáneo no es, para Badiou, una cuestión cualquiera. Es, nada más y nada menos, que uno de los campos privilegiados del combate que busca extirpar al sujeto de hoy de lo finito. Solo un arte afirmacionista conseguirá apagar el culto contemporáneo de la finitud, y acaso reavivar la llama prometedora del gesto moderno, en lo que de lúcidamente inmanente tenía. ¿A qué se debe esta relevancia estratégica del objeto “obra de arte” en la economía global del pensamiento de Badiou, e incluso en su pensamiento más reciente?

Dos años antes de su conferencia sobre Duchamp, publica Badiou *Lógicas de los Mundos*<sup>17</sup>, la segunda parte de la trilogía de *El ser y el acontecimiento* inaugurada en 1988 por la obra del mismo nombre<sup>18</sup>. En *Lógicas de los Mundos* se

17 *Logiques des mondes*. Seuil, París, 2005.

18 *L'être et l'événement*, Seuil, París, 1988.

plantea la cuestión de cómo puedan las verdades aparecer en una situación dada (en lo que Badiou llama un “transcendental” o un “mundo”). La cuestión se traspone y concretiza al caso de las obras de Duchamp. De ahí la notable presencia de algunos términos como “envoltura”, “punto”, “cuerpo”, “elección”, etc., que lejos de ser recursos estilísticos, metáforas o denominaciones casuales, son términos técnicos de la filosofía de Badiou (introducidos en *Lógicas de los Mundos*), engranados en relaciones matemáticas, y cuya definición hemos rescatado y consignado para los lectores en notas a pie de página cuando nos pareció oportuno.

Muy recientemente ha culminado Badiou la trilogía de *El ser y el acontecimiento* con la publicación de *La inmanencia de las verdades*<sup>19</sup> que se plantea la cuestión de la absolutidad de las verdades más allá de su aparición circunstanciada en un mundo y condicionada a un determinado sujeto que la acoge y despliega. Estos condicionamientos circunstanciales no tocan<sup>20</sup> en esencia, no alcanzan, no mancillan la absolutidad de la verdad. De dicha absolutidad se desprende su universalidad, que queda a recaudo de todo relativismo, a pesar de acontecer en una situación finita y determinada, y a través de un cuerpo

19 *L'immanence des vérités*, Fayard, París, 2018.

20 Tema recurrente en el análisis que Badiou hace del *Gran Vidrio* de Duchamp.

que, merced a un proceso de subjetivación, contribuye al despliegue de su infinitud.

Pues bien, la obra de arte tiene la peculiaridad de ser, por antonomasia, aquel producto finito que encierra una infinitud y, con ella —quién sabe— acaso el vuelco futuro del mundo en el que irrumpe o, cuando menos, su posibilidad. La claridad con la que la obra de arte encarna esa irrupción necesariamente finita y localizada de un infinito se antoja, nada más y nada menos, que *paradigmática de toda verdad*, de todo procedimiento de matriz acontecimental. Así, ya desde las primeras páginas de su último libro sistemático, nos dice Alain Badiou:

En tanto en cuanto es un resultado, mostraré también, pormenorizadamente, que lo finito tiene dos modos de existencia. Puede ser el resultado pasivo de operaciones en el infinito. Lo llamaremos, entonces, *desecho* [*déchet*]. En cambio, en la medida en que sea un producto activo de operaciones en el infinito, lo llamaremos *obra* [*œuvre*]. El paradigma de la obra finita, como opuesta a la pasividad del desecho, es, clásicamente, la obra de arte. Así y todo, se da un efecto de obra en todo procedimiento de verdad. En tanto que *obra de verdad* [*œuvre de vérité*], lo finito es la forma creada que reviste la acción de una infinitud sobre otra. Es la chispa que surge del frote localizado entre infinidades dispares<sup>21</sup>.

21 *L'immanence des vérités*, op. cit., p. 16.

La cuestión de la especificidad del arte contemporáneo se juega en la disyuntiva, expresada en la cita, entre *obra* y *desecho*. La cuestión de si cabe prestarle al arte contemporáneo carácter de acontecimiento no es fácil de dirimir. Acaso solo pueda serlo desde el futuro. Podremos entonces ponderar si los cambios introducidos por el arte contemporáneo (o, si se quiere, post-moderno) constituyen auténticos aportes, es decir, una novedad acontecimental susceptible de alimentar formas inauditas de subjetivación y, por lo tanto, la génesis de un nuevo mundo.

Como hemos señalado más arriba, impresiona de Duchamp —y Badiou no deja de reconocerlo— que esté en todos esos lugares a la vez, como si su genio y persona contuviesen, a la vez, varios procedimientos de subjetivación (o des-subjetivación), a menudo contradictorios. Marcel Duchamp representa, para Badiou, un auténtico parte-aguas, probablemente único en la historia del arte, entre la novedad moderna (y su impulso de radicalización contemporánea que acaso, en el límite, respondería al desafío que plantea el mencionado *Manifiesto afirmacionista* de Badiou) y cierta recaída contemporánea y posmoderna en la negatividad (o no afirmatividad) del arte y su consecretario cripto-romanticismo. Este cripto-romanticismo supone una forma inadecuada

y oscura —transcendente— de convocar lo infinito, y de no atenerse —por blandir aquí el título del último gran libro de Badiou— a “la inmanencia de las verdades”, un modo de desertar el infinito, de no osar partir de él, toda vez que el infinito es —como recuerda Badiou que sostenía Descartes— una idea menos confusa que la de lo finito. Ahora bien, y como decíamos más arriba, tampoco Duchamp es responsable de todo aquello que, sin embargo, solo la fuerza de su arte tuvo el valor y la capacidad de abrir.

El sujeto Duchamp engloba ambos procesos de subjetivación, cubre los varios cauces a que da lugar el parte-aguas múltiple que su obra dispone en el curso de la historia del arte. Retomando la cita de *La inmanencia de las verdades* que acabamos de consignar, diremos que hay, en Duchamp, una parte de *desecho*, y otra parte de *obra*, siendo, cada parte, la resultante, siempre finita (por circunstanciada a un mundo y sostenida por el esfuerzo de un sujeto), de cruces entre distintos tipos de infinitud<sup>22</sup>. Sea como fuere, la figura de Duchamp es, estética e incluso políticamente, absolutamente clave, inagotable y, como no podía ser de otro modo, estratégica para Badiou.

22 *La inmanencia de las verdades* se dedica, precisamente, a desgranar esta combinatoria entre tipos de infinito.

Si una cosa quedará clara tras esta conferencia, es que pensar el acontecimiento-Duchamp se ha vuelto ineludible para nuestro presente si es que pretendemos, al menos, dar un paso, siquiera un solo paso adelante hacia algo distinto a la pesadilla estético-política en que no dejamos de hundirnos. ¿Y si una parte inmensa de la potencia creadora de Duchamp permaneciera aún virgen? ¿Acaso, más allá de meramente posibilitarlos, nos empujó él a los actuales andurriales aporéticos y autodestructivos en que chapotea parte del arte contemporáneo? ¿Qué pasa entonces con esa franja de posibilidad no actualizada propia de todo lo que hace historia? En definitiva, es legítimo sospechar que quizá el arte posterior a Duchamp no ha sabido —y sigue aún sin saber— estar a la altura de lo que su inédito gesto habrá abierto ya para siempre (sin que ello suponga garantía alguna de actualización). Quizá vaya siendo hora de que la contemporaneidad artística rescate lo que de genuinamente afirmacionista se celaba en el gesto artístico de Duchamp para así volver a hacer, de ello, arte; un arte que por fin le ponga fin al sinfín del fin del arte.

Toulouse, noviembre de 2018





