

Bazin, Jean 2008, "Des clous dans la Joconde", en *Des clous dans la Joconde*, Toulouse, Anacharsis, p. 521-543 (Publicado originalmente en el libro *Détours de l'objet*, París, L'Harmattan, 1996, p. 107-130). Traducción: Diego Milos.

## Clavos en la Gioconda

Jean Bazin

Desafío a cualquier amante de la pintura a que le guste un cuadro tanto como a un fetichista le gusta un zapato.  
Georges Bataille

Ya que nuevamente se trata de la entrada de las "artes primitivas" al museo del Louvre<sup>1</sup>, sería entonces posible ver un día entorno a La Gioconda o, por qué no, justo frente a ella - lo que le daría la sonrisa más "enigmática" de todas - una de esas piezas antropomorfas, con ojos despavoridos, boca abierta y puño derecho alzado, agitando un arma inexistente, llena de cuerdas, nudos, campanas, cadenas, bolsos, con un ombligo prominente con forma de caja de espejo cerrada, y sobre todo repleta desde las pantorrillas hasta casi devorar su rostro de puntas y cuchillas de hierro enterradas en la madera.

En términos vernáculos tomados del kikongo, idioma hablado en ambos lados de la desembocadura del Congo (o Zaire), allí donde antiguamente se fabricó esta extrañeza que se llama un *nkisi nkondi*: es un ejemplar de una de las sub clases, los *minkondi*, del conjunto totalmente heteróclito de los *minkisi*. Sin embargo, supongo que la cédula instalada por el museo al lado del objeto sólo diría, además de la indicación del origen y un número de inventario, la mención FETICHE DE CLAVOS, designación adoptada desde hace tiempo por los coleccionistas<sup>2</sup>.

### *Disputas de objetos*

Esta coexistencia, que reconozco abiertamente sería bastante insólita, provocaría sin duda diversas protestas. Por supuesto, estarían las habituales recriminaciones de los defensores de lo Bello, indignados por que se haya instalado tal horror cerca de una de las joyas del arte occidental. En virtud de ese juicio estético soberano, reclamarían que el buen arte no fuese contaminado por el malo, que habría que deshacerse de lo feo, revenderlo o destruirlo, para que no perjudicara a lo bello o (en una posición más tolerante) que se designen lugares diferentes, para el triunfo del buen gusto y el triunfo del mal gusto. Este descontento sería claramente el mismo si en lugar de un fetiche de clavos se hubiera instalado alguna figura angustiada de Schiele o de Bacon.

Pero también se podría entender, asociadas de manera más o menos confusa a estas protestas, objeciones de otro tipo que se pueden resumir en dos propuestas simétricas e inversas: (1) no es un objeto de arte, y (2) no es un fetiche.

---

<sup>1</sup> Artículo escrito en 1996.

<sup>2</sup> Las fotos de las piezas más bellas se encuentran en C. Falgayrettes et al, 1989.

Estas propuestas forman parte de un debate que trata del estatuto del objeto y no directamente de su valor estético. Se trata de determinar si entra o no en la categoría de *objetos de arte*, entendiendo que sólo ese tipo de objetos puede dar lugar a un juicio estético positivo o negativo.

Unos (1) dicen: lo que vemos en esta sala del Louvre no es un objeto de arte, porque es un fetiche (tal como lo indica la etiqueta). Otros (2) dicen: lo que vemos en esta sala del Louvre no es un fetiche (la etiqueta es engañosa), porque es un objeto de arte. Unos y otros están de acuerdo al menos en el punto de que un objeto se define por el *uso* que se le da. Por esencia, el objeto está disponible, es decir, a disposición de quien se sirva de él. Nos aseguramos del manejo, o sea lo constituimos como objeto, asignándolo a un uso socialmente definido y, por ende socialmente debatido. ¿Cuál es el “buen” uso, la clasificación legítima? ¿El de los indígenas y sus creencias, tal como lo relatan los etnógrafos (“es para atacar a los brujos”) o el de los amantes del arte primitivo (“es un objeto de arte kongo)?

Se propone (o incluso a veces es más o menos impuesto por moda, guías, críticas, etc.) un *objeto de arte* para nuestra admiración. Ser sensible (o al contrario, mantenerse insensible) a su belleza, es darle un uso estético. Lo que es un objeto de arte nos resulta familiar, lo que es un fetiche – el término *feitico* utilizado por los exploradores portugueses en África tropical y ecuatorial está intrínsecamente cargado de misterio – nos resulta menos familiar, pero generalmente suponemos que se trata de un *objeto mágico*, es decir, provisto de un “poder” o así lo creemos, y del que se da entonces un uso práctico, como el de paralizar a un agresor, sanar algún mal, asegurar la promoción de jefe en un trabajo, etc. Un fetiche no se presenta para nuestra admiración, sino que a nuestra *fe*: esperamos una acción de su parte, un resultado. A diferencia de los visitantes del museo, los *fieles*, si los hubiese, no se cuestionarían si ese extraño objeto instalado frente a la Gioconda es lindo o feo. Si lo es, no lo es en su calidad de fetiche.

Basta con transportarse a un espacio más ambivalente, como una iglesia llena de obras de arte, y por tanto un lugar de culto y museo a la vez, para observar de manera casi experimental – tal como lo hace Pierre Bourdieu en Santa Maria Novella<sup>3</sup> – cómo a sólo unos metros de distancia el estatus de los objetos cambia según la relación que los diferentes “usuarios” tienen con ellos. Aquí, ante el fresco de Masaccio (tercera fila a la izquierda) o el de Ghirlandaio (en el ábside) los *amantes del arte* contemplan, se ejercitan, recurriendo a una guía, en el desciframiento iconográfico, murmurando comentarios. Allí, entre la cuarta y la quinta fila a la derecha, en una vitrina y bajo una lámpara roja, un conjunto de madera de estilo sulpiciano representa Nuestra Señora de Rosario y Santo Domingo, todo rodeado de reclinitorios, cirios eléctricos automáticos de diferentes precios y exvotos (en la pared del fondo), es objeto de una intensa piedad por parte de numerosos *fieles* susurrando oraciones y de los que se puede suponer que esperan recibir *mágicamente* de ese objeto de culto éxito, favores o sanidad. En el caso hipotético de que esta *Madona del Rosario* fuese desplazada a un museo – es posible imaginar que ese producto puro del arte sulpiciano, hoy consagrado a las devociones populares, sea uno de los tesoros

---

<sup>3</sup> P. Bourdieu, 1994, págs. 71-74.

de los coleccionistas del mañana – sería tan incongruente arrodillarse delante de ella como delante de la *Virgen florentina* de Filippo Lippi en la galería Uffizi, porque lo único que se espera de un objeto de arte por muy bello o feo que se le considere, es un placer o desagrado estético, ofreciéndolo sin necesidad de oración.

Cada vez que hay una nueva exposición de arte africano, se reinicia el debate. La más reciente fue en Londres, en la Academia Real de Artes (Royal Academy of Arts) y también dio paso al debate<sup>4</sup>. Unos (1), como el crítico de arte Simon Jenkins, se indignan ante la audacia de colgar en lugar de un Rembrandt o de un Tiziano, objetos de la vida doméstica cotidiana en África. Otros (2), como el escultor nigeriano Sokari Douglas Camp, lamentan que esos bellos objetos, una vez expuestos en las galerías de la Academia sean fetiches muertos. Señala que “lo que los hace maravillosos no es su forma, sino que su poder. Nosotros creemos que tienen el poder de volver loco a alguien o de sanarlo”<sup>5</sup>.

Lógicamente, este debate equivale al que provocan los "ready made", porque en ese caso unos (1) consideran que una plancha expuesta en un museo de arte sigue siendo una simple plancha; por ende, el museo no es el lugar que le corresponde, porque los museos no son lavanderías. Otros (2) consideran que una plancha en un museo *se transforma* en un objeto de arte, porque esa plancha ya no plancha, ya que se le da sólo un uso estético.

Cómo una plancha deja de serlo porque se le cambia de lugar, es algo muy enigmático. La única expresión lógicamente clara de esta postura, es el hecho de considerar que la plancha objeto de arte es una *representación*, “hecha” por Duchamp, de una plancha instrumento doméstico, así como una manzana en una naturaleza muerta es la representación de una manzana real. Si se considera que la representación pictórica o plástica procede en esencia por imitación, es evidente que nada se parece tanto a un objeto como el mismo objeto; ése es el principio de la provocación de Duchamp. En este caso, la mención museográfica PLANCHA no es una descripción del objeto, sino que es el título de la obra, como *Crucifixión* o *Guitarra y mandolina*, es decir, en este caso, la indicación de lo que representa, siendo el representado (el evento del suplicio del Cristo o la guitarra y la mandolina vistas por Picasso) por definición externo al museo y a modo más general, al mundo de los objetos de arte.

¿Sucede acaso lo mismo con la mención FETICHE DE CLAVOS que dan los servicios del museo al objeto de arte? Unos (1) consideran que es una descripción del objeto - al igual que, por ejemplo, la mención PINTURA SOBRE MADERA para la Gioconda - y que es una descripción exacta, porque efectivamente es un fetiche, es decir un objeto que se usa en operaciones “mágicas” así como una plancha sirve para planchar y que entonces no tiene nada que hacer en ese lugar. Otros (2) consideran que es el título otorgado por la tradición de los amantes y coleccionistas (y no por su autor, pero es el caso de

---

<sup>4</sup> Ver *Time*, vol. 146, n° 22,27 noviembre de 1995.

<sup>5</sup> “The Academy completely misses how religious and respected these things are. What makes them wonderful is not their design but this power. We believe that they have the power to make you mad or to heal you. They are not just for art’s sake. The objects are beautiful, and the show is awesome, but it is a dead show” (*Time*, *ibid.*)

muchas obras de arte, comenzando por la Gioconda) a un objeto *representante* de algo ausente porque es necesariamente externo al museo: el fetiche real en África, de la época en que se le rendía culto.

Por ello resulta interesante la experiencia que proponía la exposición *Astonishment and Power*, organizada por el Museum of African Art de Washington<sup>6</sup> donde figuraban al mismo tiempo algunos *minkisi* y algunas obras de una artista estadounidense, Renée Stout, entre las que se encontraba *Fetiche n°1* (de 1987) y *Fetiche n°2* (de 1988). Evidentemente, estos fetiches son obras de arte. Se puede excluir de esta categoría los fetiches, pero no hay razón alguna para excluir de ella las obras cuyo título es *Fetiche* (no más que aquellas cuyo título es *Plancha*). Y ¿qué sucede con los *minkisi* provenientes efectivamente del país kongo? Unos (2) dijeron que en una exposición en Washington, sólo habría representaciones de *minkisi* cuyo estatus no es claramente distinto al de las obras de Renée Stout; para otros (1), son verdaderos *minkisi* y que, por tanto el espacio de la exposición reúne de manera heteróclita fetiches y al mismo tiempo objetos de arte titulados *Fetiche*, es decir objetos dotados usos y estatus muy diferentes, al igual que por ejemplo, en algunos museos condescendientes hay cuadros de Giotto y bancos para observarlos.

### *La Gioconda como fetiche*

Se trata del debate que reaparece constantemente sobre la clasificación legítima de los objetos y que aquí propongo, no resolver, sino que cuestionar con un pequeño dispositivo experimental que imaginé: si la Gioconda fuese un fetiche la presencia del *nkondi* a su lado no se desplazaría. En ese caso, el *nkondi* podría ser una obra de arte.

Podría llamarse “fetichista” todo comportamiento (de amor, odio, respeto, terror, etc.) que me hace considerar un objeto como una cosa. Por ejemplo, basta que en vez de ponerme un zapato en el pie o de guardarlo junto con los otros en el clóset, lo exhiba en una vitrina en medio de otras baratijas para que se convierta en algo eminentemente extraño, *el zapato*, del cual seguramente me preguntarán a quién pertenece o pertenenció, de quien venero así la memoria. O bien, si me gustan los zapatos o un cierto tipo de zapatos, al punto de crear apasionadamente una colección y que con cada adquisición nace irresistiblemente el deseo de hacer una nueva compra, es evidente que su uso “normal” (usarlos para caminar, hacer un regalo, venderlos) ya no es aquello que lo define. Tal como lo observa Giorgio Agamben, en cuanto uno se libera del sistema de las reglas que codifican el uso de un objeto cualquiera, éste “penetra en la esfera de lo fetiche”<sup>7</sup>.

La Gioconda es una imagen célebre, de una joven mujer en una galería apoyada sobre su codo y esbozando una sonrisa, multiplicada y difundida a millones de ejemplares en todo el mundo. En su calidad de objeto-imagen, la Gioconda es indefinidamente reproducible. Cada visitante tiene una foto en su guía turística (lo que permite reconocerla) y compra otra a la salida (para el

---

<sup>6</sup> *Astonishment and Power: Kongo Minkisi and The Art of Renée Stout*, 28 de abril de 1993 – 2 de enero de 1994.

<sup>7</sup> G. Agamben, 1981, pág. 99.

recuerdo). Nadie tendría la idea de desplazarse para ver, una vez más, ese objeto icónico similar al cuadro de Da Vinci. Si se llegó hasta ese lugar es para encontrarse por un corto rato (porque el mar de fieles ejerce presión) en presencia de esta cosa única en el mundo como es "La Gioconda" y cuyas imágenes de Gioconda, con o sin bigotes, precisamente no son más que la imagen. Tras muchas pruebas (noches sin dormir en chárteres o buses, vagabundeos sin rumbo por las avenidas periféricas, o en los pasillos del metro, largas filas de espera a la entrada del templo, etc.), finalmente se logra estar en su presencia, como antiguamente una pequeña autoridad de provincia ante el rey, o como en la actualidad abrirse paso a codazos para estar por un instante a algunos metros del jefe de Estado o de su ataúd. De hecho, bastaría con confirmar oficialmente el rumor que dice que por razones de seguridad el cuadro en exposición es una copia, para que el flujo de peregrinos disminuyera inmediatamente. Aún cuando ningún espectador, ni siquiera el más experto, pueda diferenciar "objetivamente" la copia (que imagino perfecta) y el original, se sabría que no es Ella "en persona".

Un museo es una institución con una doble función: exponer y conservar (generalmente no expone todo lo que conserva). Muestra, propone para nuestra admiración, *objetos de arte* - aquello que nos pone a disposición mientras le demos un uso estético -, pero contiene cosas. En un museo nacional, el espíritu coleccionista se constituye en pasión de Estado. En otras tierras, se diría que el soberano declara *tabú* cierto número, en constante aumento, de cosas. Es decir, las sustrae a las pasiones privadas y prohíbe cualquier otra relación con ellas que no sea la mirada, el placer de contemplarlas a distancia y bajo vigilancia en un museo que se convierte en el único sustituto autorizado para cualquier goce posible.

Esta distinción entre cosa y objeto nada tiene de misterioso. Remite a lo que Strawson llamaría metafísica descriptiva. Si el cuadro de Da Vinci hubiese desaparecido, robado por algún tipo de Arsenio Lupin, ya no irían a verlo, sin embargo podríamos seguir emitiendo juicios estéticos sobre él. Por ejemplo, decir que prefiero *La Dama del Armiño* a la *Gioconda*. Al contrario, si "La Gioconda" se quemara, el museo del Louvre podría ubicar en el mismo lugar una pequeña urna e indicar a los visitantes que ésas son las cenizas de "La Gioconda". Y aunque ese montón de materia deforme haya perdido toda posibilidad de representar una joven mujer esbozando una sonrisa, seguirían siendo "La Gioconda" y, en cuanto tal, seguirían despertando alguna emoción piadosa, al menos podemos imaginarlo, en algunos visitantes, mientras los guías anunciarían a título de curiosidad "Sala X: restos de la famosa Gioconda", así como señalan para Les Invalides "Tumba de Napoleón", con el relato del famoso Retorno de las cenizas.

Ese "algo" llamado "La Gioconda" no es en sí bello ni feo, sino que auténtico. Sólo lo que existe en un ejemplar único y no reproducible puede ser auténtico. "La Gioconda" es el nombre - y esto pues cualquier cosa, considerada como entidad individual, puede, así como nosotros los humanos, tener un nombre propio aún cuando la mayoría no tiene - de un fragmento singular del mundo real conservado en una sala del Louvre. Es un trozo de materia distinguible de cualquier otro, un panel de madera de álamo, ligeramente alabeado, de 80cm por 53,4cm y 15mm de grosor, etc. (el número

de descriptores puede aumentar indefinidamente al recurrir a las técnicas modernas de investigación), sobre el que Da Vinci en algún momento de la historia (desgraciadamente no se sabe exactamente cuándo), combinó trazos y manchas de color, formas y pintura.

La autenticidad de la cosa sólo significa que se ha probado que es ella la que está ahí, “en carne y hueso” y no un objeto que la representa (por ejemplo, una copia perfecta o un símbolo). Es “La Gioconda”, la “verdadera”, o no. O bien es justamente esa cosa que Da Vinci fabricó, pintando a su manera y según sus ideas, un panel de madera que Francisco I compró a 4000 escudos, que Bonaparte instaló en su dormitorio, que el obrero decorador Vincenzo Perugia robó el 29 de agosto de 1911 a las 8 de la mañana, etc., o no lo es.

La cosa llamada “La Gioconda”, como todo original de una obra de arte, tiene “su *hic et nunc*, su existencia única en el lugar en el que se encuentra” y es “en esa existencia única, exclusivamente” que “se ejerce su historia”<sup>8</sup>, señala Walter Benjamin. Ya sea que tenga indicios de esta historia en su propio cuerpo (depredaciones, mutilaciones, etc.) o que sea el “tema” de esa historia por medio de la tradición que le está asociada, una cosa es la suma de todo lo que le ha sucedido, comenzando por el evento de su nacimiento. Puedo usar cada una de las anécdotas relacionadas con “La Gioconda”, como una descripción definida para designarla. De hecho, en este caso, el título dado al cuadro – del que saco el nombre de la cosa (aunque podría también tomar su número de inventario) – proviene a su vez de una anécdota relatada por Vasari (la modelo habría sido la esposa de un cierto Francesco del Giocondo). A diferencia de los objetos, es decir de todo lo que sirve de correlato externo “objetivo” a nuestras acciones, las cosas, como diría Heidegger, “se sostienen por sí mismas”<sup>9</sup>. Estas *facticia* que son las obras del arte humano fueron compuestas para sostenerse así, por y para sí mismas, mientras duren y se manifiesten por lo que son, en su independencia, a partir del momento en que dejamos de servirnos de ellas como objetos de nuestro uso. Nosotros, los humanos, coexistimos con las cosas en un espacio-tiempo común. Allí ellas reinan, al menos las más “poderosas”, con un dejo de indiferencia frente a las sucesivas generaciones de humanos que entablan relación con ellas.

### *El fetiche como obra*

Este *nkisi nkondi* frente a La Gioconda es, al igual que “La Gioconda”, una obra, un artefacto que se hizo fragmento singular de lo real. Es singular no por ser insólito, sino que es insólito porque es singular – diría Clément Rosset<sup>10</sup>.

El comentario que nos entrega el museo, en la medida en que quiere ser simplemente descriptivo, debiera más bien presentar una mención del tipo COMPOSICIÓN EN MADERA CON CLAVOS Y OTROS MATERIALES. Llamarlo fetiche orienta hacia un cierto uso – la magia de los primitivos, las

---

<sup>8</sup> W. Benjamin, 1991, pág. 141.

<sup>9</sup> Heidegger (1987 [1935]) opone el “sostenerse por sí solo” (*Zu sichStehen*) de la obra, el hecho de que instale y reúna entorno a ella su mundo, a su ser-objeto (*Gegenstandsein*), el que se despliega en “la explotación organizada del arte”.

<sup>10</sup> “Lo singular [...] no es único por su calidad de ser insólito o extraño, sino que es insólito o extraño por ser único” (C. Rosset, 1979, pág. 33).

creencias (“irracionales”) de los “otros”... Ya se está diciendo demasiado, más de lo que exige el simple “respeto” de la cosa. Ya se está del lado de la explicación etnográfica, como en esos museos eruditos, demasiado parlanchines, donde el objeto que se muestra parece servir solamente para “ilustrar”, como dice Levi-Strauss<sup>11</sup>, la “conferencia impresa” instalada al lado de su vitrina.

En la medida en que trato al *nkisi*, en el comentario explicativo que hago (equivalente al manual de instrucciones de la plancha) como objeto mágico, eficaz o no, útil o no, intento hacer valer el hecho de que dispongo de él a mi manera. Intento reducir su “realidad” a su función de instrumento, al servicio que supuestamente me debe entregar suprimiendo mis rivales a distancia o paralizando a mis enemigos antes del ataque. La magia es una retórica de la racionalidad a todo precio, en virtud de la cual someto los objetos a mis propósitos defensivos o agresivos. Sin embargo, si el fetiche tiene efectos, si realmente vuelve loco a alguien o lo sana, es justamente en la medida en que al devoto se le manifiesta en su irreductible autonomía de cosa todopoderosa. El fetiche es realidad condensada, realidad de alta densidad, que uno se esfuerza en vano por manejar. Eso es lo que lo convierte en un dios.

El sólo hecho de verlo allí, independientemente del conocimiento que además se pueda adquirir sobre él, hace que el *nkondi* se presente en forma evidente como el resultado de un trabajo muy complejo de composición entre elementos materiales múltiples. En su caso, la figura antropomorfa de madera no es más que un soporte previo, soporte que por lo tanto equivale al panel de álamo de Da Vinci. Fue hecha por un escultor artesano y vendida al verdadero autor de la obra, el *nganga* (el hechicero), explica Wyatt MacGaffey a quien debo todo el conocimiento que tengo en esta materia. Constituye lo que se denomina el “cuerpo” (*nitu*) del *nkisi*, y en esa calidad, ese cuerpo está “vacío” (*mpamba*)<sup>12</sup>. Según MacGaffey, este cuerpo vacío no es más que un simple objeto definido por su utilidad, así como lo es una trenza o una calabaza, y esto mientras el *nganga* no pase a la “composición” (*mpandulu*), colocando sobre o dentro del material, campanas, cadenas, cuerdas, nudos, conchas, múltiples sacos llenos de polvos de una alquimia misteriosa, clavos, hojas de afeitar, etc. Por tanto, estos ingredientes o *bilongo* son por oposición al “cuerpo” que los sostiene o los contiene, elementos “activos” de la obra. Es lo que hace de un objeto, que si bien no es producido de serie, es por lo menos fácilmente reproducible, una cosa única. Por el efecto de esta composición, el objeto estatua se convierte en un *nkisi*. Un *nkisi* no es ni útil ni bello, es poderoso, temido, respetado... Así como Da Vinci “opera”, hace obra, disponiendo con cierto arte y de una manera perfectamente singular que desde entonces se denomina *La Gioconda*, diferentes materias químicas y orgánicas (las pinturas) sobre madera de álamo, el “operador” (así traduce MacGaffey el término *nganga*) del fetiche, según otro tipo de arte (que evocaría más bien ciertas tendencias del arte contemporáneo) dispone de ítemes aparentemente heteróclitos sobre una estatua de madera con

---

<sup>11</sup> Declaraciones de C. Levi-Strauss realizadas en France Culture, el 25 de octubre de 1986, y citadas en C. Falgayrettes *et al.*, 1989, pág. 24.

<sup>12</sup> W. MacGaffey, 1986, pág. 139-140.

el fin hacer existir una cosa nueva que no pueda ser sustituida por ninguna otra.

Esta composición se considerará inevitablemente, y sobre todo en relación a un cuadro de Da Vinci, inevitablemente caótica – del mismo modo en que un amante de Vivaldi encontrará que las composiciones de Stockhausen son anárquicas. Sin embargo, hay que reconocer que tiene *arte*, es decir que no fue hecha de cualquier manera. Prueba de esto es que esta obra es ejemplar de un estilo, llamado *nkondi*, estilo que es posible definir, más allá de su gran número de opciones posibles. Además de que un *nkondi* pueda ser zoomorfo o amorfo (un simple saco), la figura antropomorfa puede tener el puño derecho alzado, agitando un arma, o al contrario, las dos palmas de las manos apoyadas en las caderas en actitud de desafío o provocación: pero se trata de dos variantes, reconocidas como tales, de *nkondi*. Además, a partir de un inventario sistemático de las obras, los especialistas podrían definir por comparación los estilos (lo que permitiría identificar al autor anónimo de la obra que pasaría a ser conocido como el "Maestro del fetiche de clavos del Louvre").

Este arte no es por ningún motivo pictórico, figurativo. Este tipo de arte, tal como señala Michel Leiris al comparar el arte africano con el cubismo, busca "menos describir que instaurar realidades<sup>13</sup>". Provoca con tanta fuerza una "presencia real", que la producción de una copia o de una imitación no cumple ningún papel.

Y si este *nkisi nkondi* fuese la figuración plástica de algún dios-cazador terrorífico del panteón de los Bakongo, así como la *Madona del Rosario* es una imagen de la Virgen, lo acomodarían sin problema en la sección de "artes sagradas". Así, muchas figuras africanas antropomorfas obtuvieron un estatus indiscutible de objeto de arte, porque sin ningún conocimiento de su origen ni su destino, se les catalogó como ESTATUA DE ANCESTROS, lo que los ubica en la misma categoría que todos aquellos cuadros titulados (a falta de un título mejor) RETRATO DE HOMBRE, los que no dejan de ser retratos aun cuando no sepamos a quienes retratan. Pero este no es el caso. MacGaffey explica que no sería correcto creer que esa figura de hombre agitando un arma representa, por ejemplo, un determinado ancestro cazando. Los *minkisi* no son imágenes, las figuras de un ausente, humano o divino, y el culto que se les rinde no es idolatría. Estas personas, sin dios ni diablo, adoran cosas encantadas (*feitiço*); eso es lo que observan, con una mezcla de sorpresa e indignación, los primeros viajeros europeos. Si el Espíritu está en algún lugar, es en las cosas mismas, en la medida en que el término *nkisi* designa de manera simultánea e indiferente esas aglomeraciones de materiales diversos y lo que llamaríamos "espíritus" de los muertos<sup>14</sup>. Esta extraña estatua llena de clavos enterrados, es el dios mismo, en persona, en una galería del museo del Louvre, lanzando una mirada amenazante a los turistas, el fetiche mismo, no una representación de fetiche. Por esta razón, su presencia resultaría tan incongruente como si en lugar del cuadro de Da Vinci nos mostraran a la Mona Lisa viva.

Mi dispositivo experimental buscaría entonces mostrar hasta qué punto seguimos, incluso implícitamente, constituyendo el mundo de los objetos de

---

<sup>13</sup> M. Leiris, 1967, reiterado en M. Leiris 1996, pág. 1142.

<sup>14</sup> W. MacGaffrey, 1986, pág. 137 y sig.



arte como doble artificial del mundo real. Sin embargo, "La Gioconda", en tanto cosa, no representa nada. Un cuadro no se parece en nada a una joven mujer, no más a Mona Lisa que a Eva o a la Virgen. Entre sus "ingredientes", éste conlleva una imagen de joven mujer, así como otros conllevan imágenes de manzana, pero en su calidad de cuadro, es sólo él mismo. No se puede morder.<sup>15</sup>

### *La contención*

Aunque no sea pictórico, este arte compete en parte a lo "visual". No se trata de imitar al mundo, sino que de hacer que una nueva cosa exista en él, cosa que se manifieste y que ya ejerza poder en su apariencia o más bien en su aparición<sup>16</sup>. En la organización de lo visual, el principio de semejanza es sustituido aquí por lo que yo llamo, a falta de un término mejor, la "contención", por el que traduzco del inglés el término *containedness*. El fetiche contiene. En la medida en que el fetiche contiene, se contenta con contener, sólo se refiere a él mismo. La estatua de tipo *nkondi* es el apoyo de una gran cantidad de ítems que de cierto modo, cubriéndola entera, la contienen. Algunos de estos elementos son sacos y la caja rectangular cerrada mediante un espejo (en ocasiones reemplazado con una concha), una especie de ombligo prominente, es evidentemente un contenedor. La tela que reviste el bajo vientre también oculta los *bilongo* instalados en la parte interna de los muslos en el lugar del sexo (ya que por lo general, estas esculturas son asexuadas). Este principio de contención es tan determinante que el "cuerpo" del *nkondi* simplemente puede ser sólo un saco, una calabaza o una botella.

Además, ese puro continente que es el fetiche, generalmente está dentro de un saco (escondido a su vez en un refugio) y sólo lo saca en caso necesario su "operador", el *nganga*. Permanentemente, el museo expone una gran cantidad de objetos y el visitante tiene la libertad de decidir, de ver algunos y otros no. Esta disponibilidad constante instituye el objeto de arte en la medida en que está sometido a nuestro control. Basta con organizar algún tipo de epifanía del objeto para que éste comience a tener una vida de cosa. Además de los numerosos obstáculos que se debe superar para acceder a la Gioconda, podría estar escondida detrás de una cortina que se abriera sólo en ciertas ocasiones, como la Virgen Negra de Czestochova. Sería aún más evidente que la supuesta Mona Lisa es en realidad una Madona "*senza bambino*" – por eso es que descansa relajada sus manos desocupadas al borde de la galería y tiene el tiempo de mirar a quien pasa directo a los ojos, una persona cualquiera que se convierte en el niño divino<sup>17</sup>. De ahí que, al parecer, no costaría nada transformar un museo de la República en una capilla laica.

---

<sup>15</sup> Juego de palabras intraducible: "croquer" significa a la vez comer a mordiscos y bosquejar, es decir hacer un "croquis" [NdT].

<sup>16</sup> Ver W. MacGaffey, 1988. Según el autor, el propósito de este artículo sobre los *minkisi* es "to ask what they deliberately complex and striking appearance has to do with their functions in heLa tela que aling, government, divination and the like. The reason of this selection of the visual is that the objects in question, whether or not they are collectible as "art" in the West, are usually constructed with great care in order to produce a visual effect" (pág. 189).

<sup>17</sup> Puesto que el bebé debe estar en alguna parte, no ha faltado quien sugiriera que con su sonrisa, deja ver que está embarazada. Otro enigma resuelto...

Cuando la cosa, por sí misma, se “deja ver”, a su manera, a su hora, impone su presencia. Ya no es objeto de la mirada de quien la observa, ella es quien mira a la persona. Para sus devotos, “La Gioconda”, así como justamente también parece hacerlo su imagen, es una cosa que te mira. Del mismo modo, para seguir siendo más plenamente lo que es, el fetiche debiera estar ausente de su pedestal y que una inscripción dijera para informar a los visitantes: EMPLAZAMIENTO DEL FETICHE DE CLAVOS. DIRIGIRSE AL GUARDIA. Entonces el guardia sacaría de un armario un viejo saco grasiento y mostraría sólo por un rato la cosa a los curiosos.

Esta “impresión visual de contención”<sup>18</sup> es el mayor efecto que provoca el *nkondi*. Su aspecto de mezcolanza, la acumulación de ingredientes agregados a todos aquellos de los que imaginamos una presencia escondida sugieren una multitud de “fuerzas” que, evidentemente, fueron captadas y son guardadas, aprisionadas, por esta cosa. Ya que, y aquí nos servimos de una distinción conceptual esencial de Nelson Goodman<sup>19</sup>, el fetiche *no representa, sino que expresa*. La figura de madera no es la imagen de algún héroe cazador, evoca el hecho de cazar, la caza en solitario (y no en batida), la acción de matar con una puntería infalible, efecto que se intensifica gracias al pico de ave de rapiña, incluido en la serie de ítemes que cuelgan de la estatua, y el término *nkondi* en sí que significa “cazador”. Los ingredientes o *bilongo* que cada *nkisi* parece reunir de manera heteróclita, en general no son polvos mágicos o drogas (incluso si la traducción del término en el idioma franco-africano local significa “medicamento”) que el *nganga* guardaría en su fetiche, son elementos de una especie de jeroglífico cuyo desciframiento jamás logrado y de múltiples soluciones, se le propone a los fieles. Una concha de caracol (*kodya*) expresa la fuerza, porque ser fuerte se dice *kola*, y más aún porque el espiral (*kizinga*) recuerda la larga vida (*dizinga*)<sup>20</sup>. Asimismo, la acumulación de cuerdas y de nudos, tan chocante en algunos *minkisi*, hace pensar en todos los tipos de acciones como obstaculizar, amarrar<sup>21</sup>, atar, impedir, capturar, etc. En este “lenguaje visual”, que se trata más bien de un asunto de interpretación libre que de desciframiento real. Como no hay un código claramente definido y reconocido<sup>22</sup>, el fetiche expresa, ya que no puede no expresar de algún modo la acción deseada por el fiel. Quien siente una persecución proveniente de la brujería, encuentra en él alivio para su angustia; asimismo, quien se siente animado por algún deseo de perseguir encuentra con qué satisfacer su agresividad. Según el comentario discursivo que dan los actores de su propio comportamiento, se supone que el *nkisi* actúa a distancia según sus deseos, es decir que creen en un objeto mágico. Sin embargo, para quien describe lo que sucede, la cosa no actúa; es a los ojos del fiel la acción deseada. Lee en ella, en su

<sup>18</sup> “The visual impression of containedness” W. MacGaffey, 1988, pág. 191).

<sup>19</sup> 1990, [1976], pág. 79 y sig.

<sup>20</sup> W. MacGaffey, 1988, pág. 192.

<sup>21</sup> Los nudos (*manolo*), dice MacGaffey (*ibid.*), evocan la acción de amarrar (*kanga*). El término “amarrar” designa la acción del brujo en la víctima (paraliza o le pone obstáculos a su acción, por enfermedad o por fracasos sucesivos), así como también designa a la acción de protección contra un ataque de brujería.

<sup>22</sup> “The visual vocabulary is never so precise that we might construct for it a dictionary of meanings or a recipe book; the looseness of the relationship between *nkisi* elements and the significance attributed to them is necessary to the sense of mystery they convey” (W. MacGaffey, 1988, pág. 194).

propia materialidad, el cumplimiento de su deseo en virtud del principio que formula Wittgenstein: “la representación de un deseo es, *eo ipso*, la representación de su realización<sup>23</sup>”. De lo que resultan los efectos eventuales del fetiche: así es como vuelve loco a alguien y sana, no a distancia, sino que sólo por existir, donde sea que esté, asustando a algunos y dando seguridad a otros.

### *La cosa reliquia*

Yendo más allá de esta impresión de “contención”, forma de encierro de la cosa en si misma que le da su plena realidad, según Carl Einstein<sup>24</sup>, si hubiese que decir qué contiene el fetiche, la respuesta debiera ser que contiene a los muertos.

No hay confusión entre sujetos y objetos, porque justamente es su distinción, su relación de oposición complementaria que los constituye como tales. Entre las cosas y los seres humanos, la frontera es menos precisa. Basta considerar que los humanos existen de dos formas, como personas vivas y como osamentas muertas, como agentes en acto y como reliquias de agentes difuntos, para que se perturbe nuestra distancia con las cosas, esa distancia que los constituye como objetos al mismo tiempo neutros y adecuados a nuestro uso. Ya que, si los humanos también son cosas, ¿por qué las cosas, y en primer lugar aquellas que tienen el estatus de artefactos humanos, no serían personas?

La Gioconda, como objeto de arte, vive en el presente, en los sucesivos presentes de los visitantes que la admiran o de los científicos que la estudian. Pero es también, en su calidad de cosa auténtica, un “resto” de Leonardo Da Vinci; no como réplica de sus huesos, sino que como resto de su existencia histórica, porque allí puso su mano, mezcló y trituró en la paleta su materia pictórica. Supongo que el cuadro debe conservar algo de eso, atrapado en la materia pintada, un poco de sudor o un trozo de uña de Leonardo vivo. Supongo que pronto se trabajará con huellas genéticas para esta especie de juicio de paternidad como es la autenticación de un cuadro.

Los museos, tal como los consideran aquellos a los que no les gustan, son lugares donde reinan los muertos. Los bellos objetos son la manifestación del eterno genio de los artistas, pero las cosas auténticas son la huella de los difuntos y el respeto que se les da así como el deseo de poseerlos a cualquier precio los convierten en un equivalente moderno de las reliquias de los santos. Los cementerios contienen, bajo la tierra y las lápidas, muertos, los “verdaderos” muertos, sus vestigios y ofrecen a la vista de quienes pasan sus “símbolos” (el nombre, la foto, la estatua...). Desde este punto de vista, la diferencia entre una tumba y un cenotafio es análoga a la de la obra original que está efectivamente presente y de lo que eventualmente la reemplaza (una copia, o uno de esos afiches baratos, que a veces vienen acompañados con una mala foto para avisar que la obra que uno fue a visitar está por el momento en el extranjero).

---

<sup>23</sup> “Die Darstellung eines Wunsches ist, *eo ipso*, die Darstellung seiner Erfüllung” (L. Wittgenstein, 1982 [1979], pág.16).

<sup>24</sup> Ver los comentarios en la escultura africana, extractos de *Negerplastik* (1915), que cita M. Leiris (1996, pág. 1149).

Para MacGaffey, el momento decisivo de la composición de un *nkisi* es el gesto inicial que incluye un poco de tierra recogida de las tumbas o a veces incluso un hueso o algún otro resto del difunto, un muerto anónimo o bien de cierto ancestro cuyas cualidades parecen adecuadas para tal tipo de acción. “Se puede considerar un *nkisi* como una especie de tumba portátil en la que está presente un espíritu personal venido del mundo de los muertos<sup>25</sup>”: Los mitos de origen de los principales *minkisi* refieren su creación a una comunicación excepcional (en forma de sueño o de visión) con los muertos. Además, así como el artista inscribe su propia huella en su obra al firmarla, al fetiche se le incorporan algunos restos físicos de sus sucesivos “operadores”, de esta manera se transforma en el condensado de las generaciones de *nganga* que le sirvieron.

Un fetiche es entonces un relicario. El *nkondi*, en su propia forma, con esa extraña caja cerrada en el centro, es una reinterpretación libre del relicario cristiano (o del tabernáculo): El reino del Kongo fue cristianizado por los portugueses en el siglo XVI, mucho antes que las poblaciones, que habían vuelto a ser paganas, volvieran a ser convertidas por los misioneros. El espejo que cierra la caja, que esconde el contenido reenviando a la mirada su propio reflejo, evoca todas las superficies acuáticas que según la cosmología kongo marcan el umbral abierto y opaco a la vez entre los vivos y el mundo de los muertos.

Los fetiches y sus misterios suscitan inevitablemente la metáfora habitual del discurso interpretativo (indígena y etnográfico) que dice que estos objetos tienen “poder”. Sin embargo, el poder es una relación entre humanos, es *social*: esto se sabe del mismo modo (y tal vez incluso mejor) en las riberas del río Zaire (Congo) o en las calles de Kinshasa que en la avenida Boulevard Raspail.<sup>26</sup> Las cosas tienen algo de poder, suficiente como para volver locos a algunos y para sanar el pánico de otros, en la medida en que “la sociedad” no reúne sólo a seres vivos, sino que siempre reúne a vivos y muertos. Estas cosas poderosas revelan un mundo sedimentado, conservatorio, donde los muertos están siempre presentes, porque ellas los contienen.

### *La cosa como historia*

En su calidad de objetos de arte, las estatuas y los cuadros sólo se dejan mirar. Pero en su calidad de cosas, como las reliquias de los santos, despiertan bastantes más pasiones que sólo el placer visual, porque uno quiere tocarlas, robarlas, sacarles un pedacito y a veces destruirlas. Un museo es un conservatorio, porque allí se mantienen las cosas en buen estado, a fuerza de prohibiciones y de máquinas que regulan el nivel de humedad en el ambiente. El deseo de oler de cerca y de tocar con la mano las grandes obras es tan común que de no ser por la vigilancia de los guardias, hace tiempo ya habrían sido consumidas por la erosión humana. La gran frustración que generan estas prohibiciones se puede medir contando el número de grafitis, corazones atravesados por flechas y con iniciales entrelazadas dibujados o gravados cada

---

<sup>25</sup> W. Macgaffey, 1993, pág. 61.

<sup>26</sup> Puede ser una referencia a la École des Hautes Études en Sciences Sociales (donde el autor se desempeñaba como académico) que se encontraba en esa calle [NdT].

año en las ruinas de la Acrópolis o del Foro romano. Todos saben que sin protección, la Gioconda en el Museo del Louvre o la Venus de Botticelli en la Galería de Uffizi hace tiempo que habrían desaparecido bajo el mar de firmas, huellas, pequeñas muestras de material y otros gestos calificados como depredación con los que cada uno cree inscribir en ese prestigioso vestigio, la huella de su modesta y efímera existencia individual. En la basílica papal, la pasión fetichista por la Piedad de Miguel Ángel era tan violenta que hubo que ponerla en una vitrina. De todos modos, queda abierto a nuestros deseos el pie gastado del viejo san Pedro en bronce, en el último pilar a la derecha de la nave central.

Un fetiche es una materia que va adquiriendo identidad con el tiempo. Ahí donde se guarda la huella del creador o la reliquia del santo, cada persona quiere agregar su marca. La cosa es la suma de todo lo que le sucede. Aunque en realidad, "La Gioconda" no sabe nada, el hecho de yo haya venido hasta ella, delante suyo, para presentarme, yo un visitante anónimo, después de varios otros más famosos (la reina Isabel, el camarada Kruschev y su esposa, etc.), es parte de lo que le sucede. Yo espero de esta obra, así como de una estrella esperada a la salida de los camarines del teatro, un autógrafo, huella "personalizada" que ella me entrega (el autor me dedica mi programa, yo saco un poco de la pintura de Da Vinci...) o yo le dejo un recuerdo, imprimiendo una huella de mi dedo en la tela.

Al *nkondi* le conviene prestarse libremente a este juego, al menos mientras no sea un objeto de museo. No sólo fragmentos corporales de aquellos que venían a rogarle sino que también de las víctimas que le eran dadas como blanco eran incorporados continuamente en su masa, sino que cada uno, por medio del *nganga* debidamente remunerado, podía enterrarle su clavo. Seguramente se dijeron, a fuerza de ver las imágenes santas de la crucifixión difundidas por los portugueses, que clavar bien a su dios puede arreglarle los problemas acá abajo - interpretación local del misterio de la Redención. De lo que resultan esos "Cristos inferiores de las oscuras esperanzas" que Apollinaire, quien tenía un fetiche de clavos, evoca en *Alcools*. Con la diferencia que el *nkondi* no representa a la crucifixión: es la crucifixión. Todos los fierros que lo atraviesan son los indicios, la memoria, de las expectativas y miedos que despertó. Se le martilló una maldición<sup>27</sup>, se le enterró un tratado de alianza, se le puso el dedo en la llaga de una venganza por cobrar. Entonces, cada uno de esos clavos no es una imagen de clavo, sino uno de los múltiples "verdaderos" clavos, así como se supone que el Santo Clavo debiera ser el indicio real -se le llamaría el arma del crimen en el marco de un suceso policial menos fundador-del suplicio del Cristo. La cosa se transforma así en el resumen de todas las historias anteriores con las que ya se encontró activamente mezclada, lo que le da la vocación de suscitar expectativas en los fieles de hoy.

Podemos decir que en el museo, nuestro fetiche ya está "desactivado", ya que casi ningún *nkondi* ha sido conservado completo. La mayoría ha sido más o menos totalmente "vaciados" de las añadiduras consideradas superfluas por los coleccionistas europeos, buscando seguramente recuperar la forma pura de la

---

<sup>27</sup> Es el procedimiento llamado *koma nloko*, enterrar a martillazos (*koma*) una maldición. *Koma* es también un eufemismo para designar el acto sexual: ver W. MacGaffey, 1986, pág. 159.

estatua. En ocasiones han incluso sacado los clavos de manera que queda sólo un extraño pedazo de madera, fisurado como esos restos devueltos por el mar – siendo lícito preguntarse si estas degradaciones buscan sólo devolver su visibilidad al sacarle su revestimiento mágico, como la restauración de un cuadro de arte sagrado expuesto por largo tiempo al humo de los cirios, o bien si en realidad buscan dejar la cosa presentable, aceptable, borrando lo más posible su aspecto extrañamente inquietante. Sin embargo, así transformado por sus adquirentes extranjeros, el *nkondi* es testimonio de una historia, la de los viajeros curiosos y comerciantes de curiosidades que le permitieron arrancar del fuego purificador de los misioneros. Aún amputado, es auténtico, lo suficiente como para perturbar un poco a aquellos que, contemplando a la serena Gioconda, estarían obligados de tenerlo a sus espaldas.

A diferencia del objeto de arte, del que concebimos que es creado en primer lugar en su pureza original y luego lamentablemente dañado o mutilado por algún determinado accidente de la historia que es externa a su eternidad ideal –de donde nace el deseo, aparentemente legítimo, de restaurarlo-, la cosa incluye todo lo que le ocurrió en su singularidad substancial. Es el producto de una composición indefinidamente continuada. Los clavos enterrados en la madera con cada nueva petición de un fiel equivalen a las capas de sangre fresca con las que se unta periódicamente a las cosas-dioses, formando series de costras sucesivas en torno a un núcleo invisible, secreto o incluso olvidado, tal como los *boli* de los países de lengua mandinga en África Occidental<sup>28</sup>. Los animales domésticos sacrificados, perros y pollos que se alimentan de los desechos de los humanos, son representantes vivos de los aldeanos y de los fieles y los llamados a constituir la materia misma del fetiche –aquella, “cosa despreciable, informe, en la que se puede, llegado el caso, verter muchos líquidos de diversos orígenes, más o menos pegajosos e inmundos cuya superposición acumulada, yendo de la sangre a la mierda, constituye el signo de que allí hay algo alrededor de lo que se concentran todo tipo de efectos<sup>29</sup>”.

Un dibujo de Rafael da testimonio de que la Gioconda fue recortada (le sacaron una parte de la galería). Esto significa que después de Da Vinci hay un segundo “autor” que volvió a encuadrar el cuadro (como quien hace otro positivado de una foto). El 30 de Diciembre de 1956, un “desequilibrado mental” (según el sucinto diagnóstico de la prensa) golpea a “La Gioconda” con una piedra y todavía lleva esa marca: otra vicisitud de su historia que puede resultar lamentable pero que hoy puede demostrar, si fuere necesario, la autenticidad del cuadro, al igual que el estilo de Da Vinci o la materia de su pintura. Supongamos que los más fervientes admiradores hubiesen tenido la oportunidad de lapidarla, mostraría los múltiples estigmas de los amores y odios que despierta, así como los viejos ídolos están sucios con sacrificios recibidos o como los muros de los lugares de peregrinaje desaparecen tras los exvotos.

En resumen, un fetiche es una Gioconda donde cada uno tendría total libertad, a condición de dar algo de dinero al guardia, de dejar su firma, redibujar un trazo del rostro, agregar un árbol al paisaje o dejar con una piedra

---

<sup>28</sup> Ver capítulo anterior “Retorno a las cosas-dioses”.

<sup>29</sup> J. Lacan, 1991, p. 169.

una huella de su paso. Está claro que detrás el vidrio de protección o bajo el ojo vigilante de los guardias, “La Gioconda” ya no se presta a esos últimos goces y simplemente hay que conformarse con su imagen verdosa. Pero dentro de la multitud que desfila ante su presencia, ¿cuántos sueñan con sacarla disimuladamente para instalarla, como Bonaparte, sobre su cama o arreglar cuentas con ella, enterrándole un cuchillo, como a una Lucrecia? Si Dios está muerto, los muertos, por su parte, están siempre presentes, para atormentar a los vivos.

## Bibliografía

Agamben, G. 1981, *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale*, París, Christian Bourgeois.

Bazin, J. 2008 [1986], “Retour aux choses-dieux”, en *Des clous dans la Joconde*, Toulouse, Anacharsis, p. 493-520.

Benjamin, W. 1991, “L’oeuvre d’art à l’époque de sa reproduction mécanisée”, en *Écrits français*, París, Gallimard, p. 140-171.

Bourdieu, P. 1994, “Piété religieuse et dévotion artistique. Fidèles et amateurs d’art pa Sanata Maria Novella”, *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 105, diciembre 1994, p. 71-74.

Falgayrettes, C., L. Husson, A. Jones, P.M. Martin, A. Van Dantzig, y O. Dapper 1989, *Objets interdits*, catálogo de la exposición “Objets interdits” noviembre 1989 – abril 1990, París, Fondation Dapper.

Goodman, N. 1990, [1976], *Langues de l’art*, Nîmes, Jacqueline Chambon [*Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indiannapolis, Hackett].

Heidegger, M. 1987, *De l’origine de l’oeuvre d’art*, París, Authentica.

Lacan, J. 1991, *Le Séminaire, Livre VIII, Le Transfert*, París, Le Seuil.

Leiris M. 1996, *Miroir d’Afrique*, París, Gallimard.

Leiris, M. 1967, *Afrique Noire: la création plastique*, París, Gallimard.

MacGaffey, W. 1986, *Religion and Society in Central Africa. The BaKongo of Lower Zaire*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press.

MacGaffey, W. 1988, “Complexity, Astonishment and Power: The Visual Vocabulary of ongo Minkisi” en *Journal of Southern African Studies*, vol. 14, n° 2, enero 1988, p. 188-203.

Macgaffey, W. 1993, "The Eyes of Understanding: Kongo *Minkisi*", en S.H. Williams y D.C. Driskell, editores, *Astonishment and Power*, Washington, Smithsonian Institution, p. 21-106.

Rosset, C. 1979, *L'objet singulier*, París, Minuit.

*Time*, vol. 146, n° 22,27 noviembre de 1995.

Wittgenstein, 1982 [1979], *Remarques sur le Rameau dor de Frazer*, Lausanne, L'Âge d'homme [*Bemerkunge über Frazers Golden Bough*].