

Marcel Duchamp durante una partida de ajedrez. (Fotografía: Eliot Elisofon // Time Life Pictures / Getty Images)

# Marcel Duchamp como objeto estético, aun

José Homero

CONSIDEREMOS DOS ENUNCIADOS: hay más declaraciones de Marcel Duchamp sobre su obra que escritos suyos. Hay más fotografías de él que obras suyas.

¿Estamos ante una paradoja o una ironía? Una posible respuesta para estos planteamientos precisaría señalar que Duchamp fue perezoso y que en vez de legarnos una obra, consecuencia de una actividad sostenida, prefirió conversar a escribir, dejarse fotografiar a crear. Sopesada a la manera socrática esta réplica espontánea no es errónea: Duchamp fue un tenaz cultor del derecho a la pereza, fórmula de un opúsculo entonces en boga (*El derecho a la pereza*, de Paul Lafargue), al que citaría con frecuencia tanto en juegos de palabras y en los títulos de sus piezas como en evocaciones directas<sup>1</sup>, cuya mollicie contrasta vívidamente con el ideologema del trabajo que aceleraba las palpitaciones cardíacas de la época. Con todo, esta primera respuesta, a pesar de que acierta en un aspecto —Duchamp fue perezoso— es engañosa porque no se sitúa dentro del nivel de los enunciados, sino que evade el circuito.

Una segunda resolución atendería al concepto de producción. Un lugar común reza que la entrevista es el arte del siglo xx. Ya en confianza, no faltará el interlocutor que exhiba su sapiencia recordando a la fotografía como arte del siglo xix —ya sabemos que el cine definiría al xx—. Si tomamos una línea entre ambos puntos (lugares comunes) tendríamos que Duchamp, artista entre centurias, usa las dos grandes herramientas de reproducción para aprehender eventos evanescentes de la realidad y convertirlos en testimonio.

---

<sup>1</sup> ¿Interesado en las referencias? En sus juegos de palabras hay presencia constante: *Paresse incurable des voies ferrées entre les passages de train* [“Pereza incurable de vías férreas entre los pasajes de tren”), *Paroi parée de paresse de paroisse* (“Pared engalanada de pereza de parroquia”). Tomo estos ejemplos de la biografía de Bernard Marcade, *Marcel Duchamp, una vida a crédito*, quien también sentencia: “La pereza está en el centro de la filosofía de vida de Marcel Duchamp”.

Es decir en hitos, a la manera de los antiguos mojones en las encrucijadas. Una piedra de toque, un objeto mnemotécnico. ¿Cuál es el sentido de este testimonio?, sería entonces la interrogante siguiente.

Para Duchamp la creación es un proceso mental. Todo crítico ha indicado ese punto: con Duchamp el arte se revela esencialmente una idea. Octavio Paz, uno de los grandes exégetas de esta obra, escribe: “Duchamp desde el principio fue un pintor de ideas (...) nunca cedió a la falacia de concebir a la pintura como un arte puramente manual y visual”. Duchamp es el gran liberador del arte. Además de recuperar el concepto detrás de la obra deslinda a ésta de la manufactura. Aunque en el Renacimiento el tronco milenario se había ramificado en arte y artesanía, en la obra estética continuaba latente el nudo de la destreza. Duchamp no teme a la tala. En adelante el aprecio de una obra no será intrínseco ni al tiempo invertido ni a la calidad de su resolución, conceptos que diríamos burgueses y dimanados de una ética del trabajo: valioso por el tiempo invertido, valioso por su condición única, sino a un bien evanescente: su propuesta. Duchamp es el verdadero origen de todo el arte moderno y contemporáneo, como se ha dicho, sobre todo por devolver al arte su carácter ideal, su consideración más por lo que provoca que por su resolución. El verdadero arte está en la experiencia, en la idea más que en el producto. De este modo no sorprende que haya más declaraciones que escritos, las ideas están ahí y continúan circulando. Mucho menos que haya más fotografías suyas que obras en sí. La obra sería tan sólo un momento para devolvernos hacia el creador puesto que como el dandi soltero por excelencia preconizó, su verdadero arte fue el de vivir. En este

sentido, y aunque parezca una paradoja, ningún artista buscó, por otros medios, devolver a la pieza artística su carácter de arte en el sentido que lo entendió Hegel cuando proclamó la muerte del arte.

Duchamp, digamos, prefiere hablar a escribir; pensar a crear. Más que preferir, profiere. El valor de una obra no es proporcional al tiempo invertido para realizarla sino al tiempo dedicado a su explicación. La explicación, por supuesto, no se agota en el proceso mental, el cual, como sabemos, fue primordial en la actividad creativa de Duchamp. Ajedrecista y aficionado a las máquinas, diletante de la ciencia, Duchamp destaca por su impecable lógica, por cierto carácter autómatas en su manera de concebir los fenómenos estéticos pero igualmente por su desinterés. El *ready made*, como lo explicaría con minucia, tiene que ver con la selección de un objeto dentro del universo cotidiano —orbe prosaico, sin un aura— que al colocarlo en un sitio ajeno —la sala de exposición en principio, en seguida el museo, hoy el catálogo, el sitio en línea— se revela como un objeto para ser estudiado, contemplado, analizado, en busca de una clave que indique cuál es el mérito, cuál su valía para devenir reliquia: objeto sacro. Marcel oficia para convertir el escalofrío del *ready made* en una ceremonia. Y su santo grial será justamente *Fountain*.

El gran legado de Duchamp es el *ready made*: su gran aporte al acervo, la estrategia de cambiar las coordenadas de la significación. La crítica repara en la operación irónica, en la provocación o incluso en la negación: si esto es arte, nada es arte. Habría que añadir la dimensión simbólica en estrecha relación con otra maniobra poco advertida, si no ignorada: los nombres. Duchamp, como su biógrafo Bernard Marcadé ha

demostrado, desde sus inicios como indolente dibujante humorístico comprendió el azoro que suscitaban los letreros en los dibujos o cómo la obra de arte puede potenciarse con el título. Esta estrategia suele ser un recurso retórico caro a los escritores. Una denominación afortunada puede permitir desde asedios interpretativos hasta especulaciones paranoicas. Como habrá de advertir el artista, el título es un elemento esencial en el dibujo y la pintura, tanto como el color o la línea. Duchamp añade, entonces, un nuevo elemento al arte visual; un elemento asombrosamente inadvertido en el curso de los siglos. Acaso su único antecedente sea Pirrón de Elea.

A Duchamp le interesan los nombres por el contraste que provocan con la representación. Diletante de la mecánica, divagó en torno a las tensiones que surgen cuando se colocan dos elementos contrarios en relación, de cómo esa fuerza ejercida una contra otra provoca una suspensión, pues dichas fuerzas al ser equivalentes impiden una resolución. Son los imanes que concibe como estímulo de su partitura de 1913 o de su obra magna, *La novia puesta al desnudo por sus solteros, aun*, demostración del “resultado de dos fuerzas: atracción en el espacio y distracción en la extensión”. Así obran los títulos: al contrastar con la imagen otorgan una nueva dimensión. Si en los casos utilitarios se concita el humor —así sea un humor socarrón, como el de los escasos dibujos que pergeñó en sus principios— en otros se fuerza a buscar una interpretación, como ocurre con los *ready made* o con *El gran vidrio*, inclusive. El primer *ready made* data de 1913 y es no menos célebre que *Fuente*. Me refiero a *La rueda de bicicleta*, en la que vemos una rueda de bicicleta montada sobre un

taburete. Ésta, primer objeto encontrado y considerada igualmente pionera de la escultura cinética, es también otra pieza motivo de prolijas explicaciones.

En los títulos habría un segundo sentido implícito: el erotismo. El espectador ingenuo, quien se acerca a la obra duchampiana sin más preparación que sus prejuicios y una mistificación sobre las nociones constitutivas de la estética, es probable que no advierta la carga genérica, en el sentido de construcción sexual, que ostentan sus piezas. Hay estudios al respecto, desde perspectivas psicoanalíticas o bien bordando el psicologismo, pero sin demasiada incidencia, como *Duchamp: del amor y la muerte, incluso*, excelente ensayo de Juan Antonio Ramírez para explorar las claves eróticas, los guiños sexuales detrás del universo duchampiano, aunque parcial, al someter las tensiones de esta obra tan radical a una sola fuerza. Consciente de la doble dirección latente en el sistema ferroviario semántico, Duchamp imbuyó no sólo a su conversación sino a su obra de una reticente procacidad.

Me gustaría, sin embargo, destacar el otro atributo de los juegos de lenguaje: su construcción de un sentido nuevo, su acercamiento a esa experiencia límite que es la de los acontecimientos, más que la de los cuerpos. El florecimiento del absurdo o de las posibilidades lógicas detrás de las posibilidades de la denominación. La producción de un nuevo conjunto que sólo existe por la frase: que por ende es efímero y exclusivo de la dimensión literaria. Duchamp descubre en 1912 la obra de Raymond Roussel. Asiste el día tal y tal a la puesta en escena de *Impresiones de África*. La misa es una iluminación: transforma la vida de Marcel, quien encuentra una salida para su dilema pictórico, para su elección de

vida. Y descubre a su maestro. Declarará: “mejor dejarse *incluir* por un escritor que por un pintor”.<sup>2</sup> La influencia está sobre todo en el descubrimiento de las posibilidades de lenguaje. Roussel —quien influirá también a René Magritte y que será objeto de estudio de Michel Foucault (*Las palabras y las cosas*)— emite una extraña luz negra que paulatinamente va iluminando el nuevo siglo y cuyos destellos se proyectan hasta nuestros días. Duchamp encontrará un referente en la geografía del lenguaje, como antes lo hizo Lewis Carroll y como lo haría otro contemporáneo con inquietantes coincidencias, Ludwig Wittgenstein, el filósofo que prefirió el silencio y el ajedrez a articular un sistema intelectual. Detrás del lenguaje late un imposible, un elemento reacio a atraparse, una liebre de marzo que se interna por los agujeros del sentido y de la significación. Así nace el *ready made*.

Llegamos entonces a la final explicación. ¿Por qué hay más fotografías de Marcel Duchamp que de sus obras? Si colocamos en el *Google* nuestro de cada día los parámetros de búsqueda “Duchamps + fotografías” encontraremos una exhibición fotográfica muy rica, no sólo están los documentos: Duchamp con sus hermanos, Duchamp con amigos, en un *picnic*, en la playa, en Cadaqués, en una librería, jugando ajedrez con una modelo desnuda; también retratos de estudio de fotógrafos diversos, la mayoría célebres por sí mismos, otros famosos por haber tomado excelentes fotografías suyas. Sería menester dedicar un libro, un catálogo, a la *exégesis* de cada pieza, pero basta que mencione un rasgo

<sup>2</sup> Hay una errata en la frase, la dejé porque así la escribí delatando que la vecindad *incluir/incluir* estaría detrás del título de la *Novia* aun/incluso

común: en la mayoría los fotógrafos buscaron implicar una ausencia. Son, con asombrosa coincidencia, fotografías creativas, estetizantes, con ángulos manieristas, con implicaciones de superficie. Ciertamente la fotografía de retrato busca siempre aprehender en una imagen una cifra del pensamiento, de la obra, hasta del estilo del sujeto en posición. Aquí, sin embargo, sospecho que hay algo más. Una cuarta dimensión. Pongamos unos ejemplos.

En la serie tomada para la revista *Life* por Gordon Parks (1952), Marcel, quien viste una camisa de algodón de color claro casi cerrada hasta el cuello, posa delante de los diagramas de *El gran vidrio*. En la fotografía de frente, Marcel mira ligeramente hacia un costado inferior derecho. A juzgar por las enseñanzas de la neurolingüística piensa en sí mismo, concentrado en su interior. En otra foto de la secuencia, mira, casi de perfil, hacia su derecha, mientras sostiene en su mano izquierda una pipa.

Otro retrato famoso es el de Allan Grant donde un Duchamp maduro posa detrás de un conjunto de objetos de arte *dadá* que sugieren por una parte una telaraña, una trama donde apreciamos un alambre y una pantalla de lámpara que recuerda a un móvil de Calder y a *El gran vidrio*; *coimplicación* que se remarca cuando notamos que la superficie evoca un cristal que se ha craquelado. Duchamp atento parece mirarnos con serenidad. Dos fotografías de Arnold Newman sitúan a Marcel posando junto a su instalación “Dieciseis millas de cuerdas”, en 1942, en Nueva York. En una está de frente, detrás de las cuerdas, como prisionero de su propia estructura. En otra, impecable como pieza artística, se le ve en el centro del cuadro, detrás de las cuerdas, la mano derecha en el bolsillo de su pantalón y la izquierda sosteniendo la pipa, un dandi. Otras

excelentes fotografías de Newman nos muestran a Marcel junto a una ventana, su propio perfil convertido, por la metonimia geométrica, en un cuadro más. Lo tomará igualmente en un ángulo que explora la perspectiva frente la pared destacando su sombra en compañía de unos objetos colgados como si fueran móviles cuyas siluetas semejan piezas de ajedrez. Mi favorita, con todo, es una de Duane Michals (1964), quien toma en contrapicada a Marcel detrás de una ventana, mirando hacia el exterior. La leyenda al pie añade niveles a la lectura: “Marcel Duchamp vivía atrás de mi departamento en la calle 10 cuando yo vivía en la 9”.

Y seguramente recordarán también a Marcel detrás de un vidrio —Richard Hamilton— o de perfil como si fuera un rompecabezas anamórfico —Man Ray—. ¿Por qué hay más entrevistas que anotaciones, más oralidad que escritura, más retratos que piezas propias? La respuesta está en nosotros. Si Duchamp enseñó que la noción de arte es más una manifestación del espectador que del artista, nosotros podemos encontrar que en las declaraciones Duchamp se entregó a la especulación, un actividad que también ejerció proyectando durante años su obra magna, *El gran vidrio*. Y como modelo fotográfico contribuyó a las interpretaciones de los fotógrafos, quienes con sus obras conformaron una crítica que ha menudo no se incorpora a las lecturas de un autor: la que propone una fotografía. Detrás de las abundantes y creativas fotografías/retratos de Duchamp se percibe una lección de su método: estudio de la perspectiva, sistema de fuerzas, evidencias de los niveles de superficie, juegos con la transparencia —al modo de sus trampatojos—, implicaciones místicas o de la cuarta dimensión. Y si igualmente en estos testimonios podemos encontrar que en efecto Marcel hizo de sí mismo su mayor creación, también es cierto que los testimonios constituyen el doble cuerpo crítico sobre esta obra: las interpretaciones del artista —que en la exégesis poseen una valencia igual a la del espectador, no son más potentes— y las de quienes mirando su exterior buscaron asomarse al interior, como en ese *ready made* buñueliano de la cajita de *Bella de día*. ■■■