Marcel Duchamp descinede una escalera en una imagen de exposición múltiple en reminiscencia de su famosa obra *Desnudo descendiendo una escalera*. (Fotografía: Eliot Elisofon / The LIFE Picture Collection / Getty Images)

Marcel Duchamp: la cripta del arte moderno

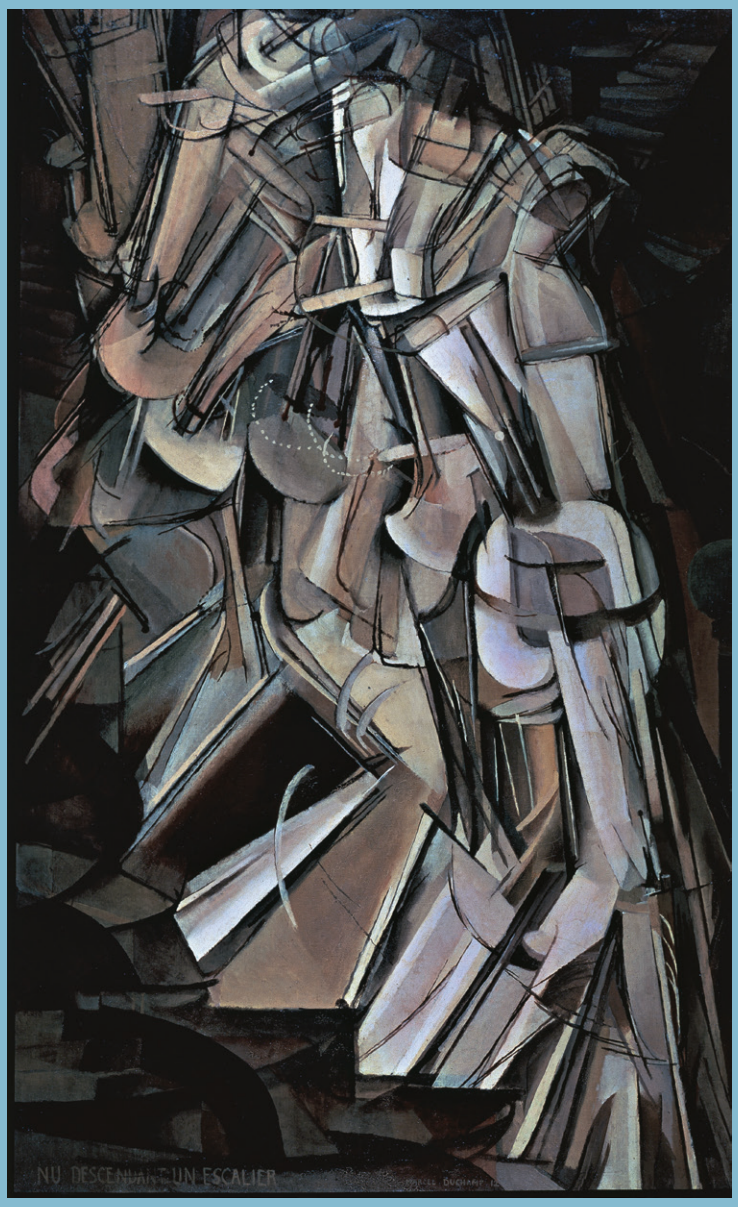
Héctor Antonio Sánchez

En el Museo de Arte de Filadelfia pueden verse, en una amplia galería dominada por la luz, varias obras firmadas por Marcel Duchamp que cabe señalar en los dominios de la instalación y el *ready-made*. Es una luz necesaria: en un costado de la sala se despliega el gran panel de vidrio *La mariée mise à nu par ses célibataires, même,* obra que su autor dejó "definitivamente inacabada" hacia 1923, tras largos años de elucubraciones y desarrollos. Es una obra que aún hoy nos plantea preguntas, cuyos enigmas han alimentado el decurso del arte posterior. No es mi intención aquí hacer el repaso de esas interrogaciones o ese decurso: antes me interesa señalar el carácter maquínico de esa pieza.

En efecto, en el jardín de objetos nacidos de la técnica moderna que es esa sala, *Le grand verre*, como también se conoce al vitral, destaca por su naturaleza de aparato. Es, como ha dicho Octavio Paz, una "máquina de símbolos": la novia anunciada en el título es animada por una suerte de motor, metáfora del ímpetu sexual. Cabe precisar: metáfora y chistorete.

Marcel Duchamp fue afecto a la huella de las máquinas sobre el objeto artístico. Pero sería un error pensar que hay en su pensamiento y en su obra una celebración de la industria, como entre los futuristas o los constructivistas rusos. Las máquinas que fascinan a Duchamp, según apunta Paz, son contradictorias, guiadas por "leyes de excepción": como el espíritu humano, no rehúyen la paradoja y aun la incoherencia. Artefactos hilarantes. No los aparatos luciferinos de nuestro Orozco, ni los esclarecidos de Rivera: sistemas orientados por la ironía.

La máquina define, desde el Renacimiento, nuestra relación con el mundo. Por ellas, por su prestigio creciente —primero como quimera, como realidad



Desnudo descendiendo una escalera, Marcel Duchamp, 1912.
(Imagen: Getty Images Latin America)

después— fue posible la honda transformación de la naturaleza, una aspiración que anunciaba un espacio de progreso en que las promesas de la modernidad quedarían al fin cumplidas: "un automóvil de carreras, con su capó adornado con grandes tubos como serpientes de aliento explosivo... es más hermoso que la Victoria de Samotracia".

Este creciente prestigio ilustra también el desarrollo de la medicina moderna. En 1543 aparece *De humani corporis fabrica*, de Vesalio, un inmenso tratado que incluye, entre tantas cosas, trescientos grabados de la autoría de Jean de Calcar, alumno de Tiziano. Es una obra que culmina la primera época de disecciones de cuerpos humanos, realizadas en universidades italianas desde principios del siglo XIV, y así abrirá la puerta a una nueva anatomía. Cierto: este afán científico es dador de un conocimiento invaluable en muchos ámbitos, pero en el terreno de lo simbólico representa también un corte —una disección— en la continuidad entre el hombre y el mundo: entre el hombre y su propia materia.

Pues hasta antes del Renacimiento la imagen del cuerpo en Occidente no fue muy diversa de otras sociedades holísticas, en que el individuo no es sino una continuidad del orden natural, humano y divino: un elemento que perpetuaba el gran cuerpo de la comunidad cristiana. Por esa continuidad, y por la promesa de la resurrección, resultaba un sacrilegio diseccionarlo. El conocimiento de su interior, como sabemos, inició una revolución que tocó también a la pintura y la escultura. Dirá Leonardo: "oh, tú que te libras a especulaciones sobre esta máquina nuestra, no te entristezcas porque la conoces por la muerte de otra persona: alégrate de que nuestro creador le haya proporcionado al intelecto tan excelente instrumento".

El creciente individualismo y la objetualización del cuerpo harán de él una máquina cada vez más aislada y perfectible: el autómata deja de ser un ente mágico y se convierte en una posibilidad en el siglo XX. El organismo se libera de su finitud, su moribundez y aun de su interior: de allí la belleza en las formas de Giorgio de Chirico, en quien conviven la armonía clásica y las adscripciones al robot; de allí la veneración de los futuristas.

La relación de Duchamp con el cuerpo y con las máquinas es otra. Las vanguardias, como sabemos, veneraron el movimiento. El cuerpo pierde en el cubismo su unidad clásica pues en él también el tiempo se fractura: no la conquista de los miembros en un momento sublime sino su progresivo retrato en diacronía. Futuristas, constructivistas, estridentistas amaron por igual el movimiento y su expresión más dinámica: la velocidad.

Esta afición no era nueva. En realidad, la historia de las pulsiones del arte occidental ha oscilado entre el afán de quietud y el vértigo por la convulsión: clasicismo, renacimiento, neoclasicismo son sucedidos por helenismo, barroco, romanticismo. Si esto es cierto, también lo es que las vanguardias extremaron esta dicotomía. Duchamp colindó en un primer momento

con los fervores del cubismo, pero su atención decantó pronto hacia la negación del dinamismo: el retardo.

En el célebre *Nu descendant un escalier nº 2*, también preservado en Filadelfia, un cuerpo constituido por miembros metálicos es retratado en los diversos instantes de su descenso, ¿hacia dónde? Paz ha notado una "analogía turbadora" con *Igitur* de Mallarmé, a quien Duchamp leyó con atención: el momento en que Igitur abandona el canto y desciende a la cripta de sus antepasados. Me gusta esta lectura, acaso caprichosa, porque revela varios elementos del óleo. El uso del color, por ejemplo: esa elección de ocres no es una celebración, como la es la vibrante gama de los futuristas; antes alude a un espacio lóbrego.

Paz ve en la constitución del cuerpo que desciende no la sombra de una armadura medieval, sino la de una carrocería o un fuselaje. "Pesimismo y humor: un mito femenino, la mujer desnuda, convertido en un aparato más bien amenazante y fúnebre". *Jein*, dirían los alemanes: sí y no. No es imposible, ni desacertado, ver aquí la pesadez y las formas de una armadura, como no lo es, en verdad, reconocer los elementos de la industria, antes que amenazantes —pienso, otra vez, en Orozco—, decadentes: un mecanismo arruinado, una chatarra. Antes que el viejo mito de la mujer desnuda, caro a la pintura occidental, veo una sonrisa sardónica ante la intersección de los mitos modernos de la máquina y el cuerpo. El artefacto más soberbio de la creación es llevado hasta su consecuencia última: un organismo sin órganos.

A partir de la producción en serie, nuestro mundo se volvió un bosque de objetos. Un bosque, sobra decirlo, carente de sorpresa o recovecos: ya el espíritu romántico y el simbolismo habían expresado su ansia

Réplica de *Fontaine*, de Marcel Duchamp, expuesta en la Scottish National Gallery of Modern Art de Edimburgo en 2013. (Fotografía: Jeff J Mitchell / Getty Images)

Rueda de bicicleta, tercera versión, Marcel Duchamp, 1951

de evasión por la creación de universos legendarios. Imposible este ardid a la vuelta del siglo: la industria descollante, el armamentismo, la agresividad del capitalismo pueblan también la imaginación del artista. Duchamp responde con una *boutade*: despojado de utilidad, el producto se vuelve una negación de la técnica, una mera cosa, un cacharro. En 1913 crea en París su primer *ready made*: *Roue de bicyclette,* la célebre rueda de bicicleta sujeta a un banco de madera. Seguirá *Porte-bouteilles* (1914), que guarda el raro mérito de ser el primer *objet trouvé*: un objeto encontrado y expuesto sin mayor intervención. Por fin, en 1917, *Fontaine* es rechazado por la Sociedad de Artistas Independientes en Nueva York. Sí: nace un nuevo mito, que pone en entredicho el papel del artista y de su oficio, el del objeto artístico, el del espacio de exhibición y aun la noción misma de arte.

Por desgracia, el gesto de excepción de Duchamp —un gesto irónico— acabaría, como bien sabemos, por devenir norma, institución, arte oficial. La sonrisa del francés se diluye a lo largo del siglo y en su lugar se alzan sesudos discursos de artistas y curadores. La idea acaba por sustituir a la materia: las palabras suplantan a las obras. La exposición deviene catálogo de ocurrencias y, en fin, el arte se desplaza del objeto visible a la justificación invisible.

No quisiera sonar apocalíptico: yo mismo me he sorprendido y aun conmovido por logradas obras de nuestro tiempo y de décadas recientes. Pero estas conmociones son más bien excepcionales. El arte que llamamos contemporáneo, al que el urinario de Duchamp abrió la puerta hace un siglo, ha perdido de vista las más de las veces el espíritu afrentoso del que nació: uno que, por su naturaleza fugaz y su desdén al lucro, supo burlarse de la fe de su tiempo; uno que culminaba, mediante el humor, el examen de nuestra relación con el mundo moderno.

La blanca galería en Filadelfia que preserva tantas piezas de Marcel Duchamp guarda el aire enrarecido de un cementerio. Un cementerio lúdico, como la cripta hacia donde se dirige el ser que desciende la escalera. En él yacen enterradas dos de las grandes utopías modernas: el cuerpo que renuncia a su interior y así a su finitud; la máquina que nos conduce hacia el futuro y así nos aleja, también, de la muerte. El cuerpo y los objetos, desprovistos ya de sentido, en un gesto que se repite grotescamente, como un mecanismo idiota.