

A CIEN AÑOS DE *LA FUENTE* DE MARCEL DUCHAMP
O LA BELLEZA DE LA INDIFERENCIA

David De los Reyes

Universidad de las Artes-Guayaquil
Universidad Central de Venezuela

RESUMEN

En esta investigación se trata la polémica suscitada por la obra *La fuente* (1917) de Marcel Duchamp. Se explica cómo esta obra —a partir de lo que el artista francés denominó *ready-made*— transformó el concepto de obra de arte e impulsó un marco subversivo en los modos dominantes del pensamiento creador artístico y sus prácticas. Se muestra, además, cómo a partir de esta propuesta duchampiana se liberaron ciertos discursos estéticos escondidos, inadvertidos, pero, prestos a ser observados con otro ojo perceptual de sentido estético; asimismo, cómo se convirtió en una opción creativa para liberar posibilidades y convertirse en otras que traspasan la realidad y existencias estatizadas por las instituciones en una virtualidad efectiva y latente.

Palabras clave: arte, estética, *ready-made*, arte contemporáneo, filosofía.

ABSTRACT

HUNDRED YEARS OF *THE SOURCE* OF MARCEL DUCHAMP OR THE BEAUTY OF INDIFFERENCE

This research deals with the controversy raised by the work *The source* (1917) by Marcel Duchamp. It explains how this work —from what the French artist called *ready-made*— transformed the concept of work of art and prompted a subversive framework in the dominant modes of artistic creative thinking and practices. It is shown how from this Duchamp's proposal were free certain aesthetic discourses that were hidden, unnoticed, but ready to be observed with other perceptual eye of aesthetic sense; it is also shown how it became a creative choice to release potential and develop others that, in an effective and latent potentiality, cross the reality and stocks in the institutions.

Key words: Art, aesthetic, *ready-made*, contemporary art, philosophy.

RÉSUMÉ

A CENT ANS DE *LA FONTAINE* DE MARCEL DUCHAMP OU LA BEAUTÉ DE L'INDIFFÉRENCE.

Dans cette recherche on aborde la polémique suscitée par l'œuvre *La Fontaine* (1917) de Marcel Duchamp. On explique comment cette œuvre —à partir de ce que l'artiste français a appelé *ready-made*— a transformé le concept d'œuvre d'art et a fait progresser un cadre subversif dans les manières dominantes de la pensée créatrice artistique et ses pratiques. On montre, également, comment à partir de la proposition de Duchamp on a libéré certains discours esthétiques cachés et inaperçus mais prêts à être regardés avec un autre œil perceptuel de sens esthétique. On montre aussi comment elle est devenue une option créative pour libérer des possibilités et se transformer en d'autres qui, dans une virtualité efficace et latente, dépassent la réalité et les existences étatisées par les institutions.

Mots-clé: art, esthétique, *ready-made*, art contemporain, philosophie.

RESUMO

A CEM ANOS DA *A FONTE* DE MARCEL DUCHAMP OU A BELEZA DA INDIFERENÇA

Nesta investigação trata-se a polémica suscitada pela obra *A fonte* (1917) de Marcel Duchamp. Explica-se como esta obra —a partir do que o artista francês denominou *ready-made*— transformou o conceito de obra de arte e impulsionou um marco subversivo nos modos dominantes do pensamento criador artístico e suas práticas. Mostra-se, ademais, como a partir desta proposta duchampiana se libertaram certos discursos estéticos escondidos, inadvertidos, mas, prestos a ser observados com outro olho perceptual de sentido estético; assim mesmo, como se converteu em uma opção criativa para libertar possibilidades e se converter em outras que traspassam a realidade e existências estatisadas pelas instituições em uma virtualidade efetiva e latente.

Palavras-chave: arte, estética, *ready-made*, arte contemporânea, filosofia.

1. INTRODUCCIÓN: UNA OBRA DESCONCERTANTE

Al poeta italo-francés Apollinaire (1913) se le debe un primer juicio de la genialidad de Marcel Duchamp. Lo consideró como un artista único en su entorno y su época. En algún momento, pensó el poeta, que tenía la misión de “reconciliar el arte con el pueblo”. Esta afirmación pueda que no la comprendamos hoy de forma expedita, pues Duchamp, se puede decir, fue uno de los grandes artistas más herméticos y polémicos del siglo XX. Sus *ready-made* fueron un latigazo frío contra el objeto de arte, al colocar en su lugar a la cosa anónima que es de todos y de nadie. No representa su planteamiento estético una relación que podamos considerar un intento de reconciliar “el arte con el pueblo”, pero sí una subversión contra el relamerse minoritario de los oficiales del gusto artístico (Paz, 2008, pp. 107-108). Sería un sagaz agente de corrosión comedida sobre los mitos del arte institucionalizado, de sus apologías infundadas, de hacer del arte una religión con su legión de sacerdotes-críticos y artistas divinizados gracias a su mediocridad mercantil.

La sorprendente obra *La fuente* (Fountain) de Marcel Duchamp¹, esa desagradable pieza de fontanería para algunos, o para otros, “objeto maravilloso”, data de 1917; cumple en el año 2017 su centenario de existencia revolucionaria y controversial para el arte universal. La obra, un urinario invertido, fue enviada, al Salón de los Independientes, evento con la participación de artistas de lo más granado del arte vanguardista moderno, organizado por la Asociación de Pintores y Escultores Americanos, en el espacio cedido por la 60° Arsenal del Regimiento de la Infantería de New York (exposición que pasaría a la historia del arte con el nombre de *The Armory Show*), en el que se puso en contacto el arte norteamericano con las vanguardias europeas. Firmada bajo el seudónimo de R. Mutt, nada más ser vista *La fuente* fue rechazada por el comité de recepción; lo cual fue regocijo, pues su intención fue hacer una broma mordaz e inequívoca.

¹ Duchamp huyendo de la 1ra. Guerra Mundial, en 1915 se va a New York, donde vivió una larga temporada. Funda revistas de corte pre-dadaístas. Con su amigo Picabia vendrán a ser unos propagadores del arte que confunde, estimula y remueve a los espíritus aletargados cercanos. Tras una breve estadía en 1918 en la ciudad de Buenos Aires, con la 2da Guerra Mundial se establece en N.Y. durante el resto de su vida, menos en sus últimos tiempos que regresa a Francia, donde fallece en 1968. Se casa con Teeny Sattler, influye en la pintura norteamericana de Jasper, Johns y Rauschenberg, en la música construye una cercana amistad con John Cage y en la danza con Merce Cunningham. Y a partir de 1920 se aleja de los círculos artísticos para concentrarse en el juego del ajedrez.

Un salón emblemático para que un artista acometiera una acción provocadora de su pensar: qué tiene el arte que ver con un espacio regentado por un regimiento de infantería, podríamos pensar.

Duchamp, provocador *iluminati*, presentó, frente al arte reglamentado contemporáneo, una ofrenda que hiciera saltar la retina estética de los visitantes a esa exposición, colocando un objeto *no-artístico*: un urinario, objeto industrial, de porcelana blanca, producido por la empresa norteamericana R. Mutt, (nombre que uso para firmar la obra el artista francés), incitando una avalancha de protestas públicas en el mundo del arte; malestar en todo caso, también estético y negador de que “eso” pudiera ser visto como arte. Con él se inició una idea persistente: pensar el arte más allá de los límites del marco de los cuadros o de la piedra tallada a cincel.

Con su divertida opción echó al abismo una manera de mirar los objetos comunes (industriales) y los artísticos, colocando ante el porvenir, un amplio periplo de posibilidades estéticas a los artífices de arte desde ese entonces hasta el presente.

Duchamp hizo una acertada crítica de la modernidad, e intercambió signos de inteligencia con el arte del pasado. Ello a partir de un persistente trabajo a contra marcha de su tiempo, subterráneo, de paciencia y coherencia. Opuso el vértigo de la vida acelerada moderna, el vértigo del retardo consciente. En la apariencia de estar sólo respirando el artista, refería que al inspirar el aire estaba trabajando. La inacción es la condición de la creación y de la actividad interior. Contra la permanente publicidad mediática y narcisista que rodea a la mayoría de los integrantes del arte moderno, Duchamp proponía que los artistas debían regresar al subsuelo de la sociedad. Como refiere Paz (2008, p. 117): “Formas opuestas y complementarias de la ruptura con el mundo. La profanación pública y el descenso a las catacumbas, la bofetada y el silencio”.

Duchamp, quien venía de ser reconocido por su desafiante cuadro *Desnudo bajando por la escalera*, (también exhibido en ese salón, cuyo nombre original es *Retrato de Dulcinea*), propuso una rebelión visual y táctil contra el arte retiniano, es decir, contra el arte pictórico moderno, que para él había prácticamente muerto. ¿Por qué muerto? Por un efecto incontenible de los tiempos, la avasallante estandarización de la producción industrial, su estandarización y cuantificación del mundo, junto a la reproducción fotográfica y filmica de la imagen realista en movimiento. Para el artista francés poco podría ser de interés novedoso a la

sensibilidad humana del siglo XX la pintura estandarizada y de caballete, frente al pesado detritus sensorial icónico que ya deslumbraba, y alumbraría en todo momento al hombre moderno de las sociedades industrializadas.

Duchamp nos invita a volver a rencontrarnos con otras posibilidades de comprender el arte. Es a partir de esa situación aparentemente absurda, adelantada al dadaísmo, al futurismo, transformadora de lo bello (o feo), del objeto artístico exhibido y colocado en un museo por los fiscales de la belleza, que finalmente debía ser captado y contemplado por la retina de la admiración y del asombro. Su postura estética es también un asalto a la repetición consumista de la existencia de siglo XX, en tanto acción esclerótica de la sensibilidad y la vivencia del objeto fuera de los ámbitos de los círculos comerciales, con su doble valor mercantil de uso y de cambio, para utilizar en esta apreciación del arte los conceptos de la economía moderna.

A tales objetos desconcertantes los llamó el artista *ready-made*. El valor contemplativo que proporcionó Duchamp con sus *ready-made*, fue hacer de lo *ya hecho*, una posibilidad de trocarlo en objeto contemplativo, absoluto, que no puede entenderse —del todo—, como artístico, pues no es único (es un objeto de producción en masa), ni tiene la intervención en su elaboración la habilidad de un artista. Se puede observar cómo la intención de un artífice puede encontrar nuevas lecturas, emociones estéticas y significaciones simbólicas en cualquier contingencia industrial y casual; un motivo para abordar contemplativa y placenteramente un objeto común no ya como mercancía, sino deslindado de sus funciones utilitarias y centrar en él todo un tramado de consideraciones subjetivas, lúdicas y emocionales por el sólo cambio de lugar en dónde se muestra.

Lo que para él no tuvo mayor importancia sino el placer de causar un disgusto a una exposición dedicada al arte moderno, no lo fue para toda la legión que luego vinieron a exaltar sus *ready-made*. Con los *ready-made* se traspasaron múltiples arquetipos conceptuales del arte occidental, convirtiéndose para muchos en el mayor representante del *anti-arte*, falso presupuesto, pues su visión del arte traspasaba la anquilosada situación tanto académica o tradicional, como de la vanguardia artística del momento. Sin embargo, en la entrevista realizada por Pierre Cabannes (1984) al hablar sobre este tipo de objetos le dice: “Cuando coloqué una rueda de bicicleta encima de un taburete, con la horquilla hacia abajo, no existía ninguna idea de *ready-made* ni tampoco cualquier cosa, fue sencillamente un entretenimiento” (p. 58).

2. OBRA PARADIGMÁTICA DEL ARTE DEL SIGLO XX

Hace ya unos años, corría el 2004, al dar el Premio Turner en Inglaterra, la empresa Gordon Gin (Dutton, 2014, p. 266), promotora del premio, reunió a 500 críticos de arte, haciéndoles una encuesta donde se les preguntaba cuál había sido la obra más influyente del arte del siglo XX. Sin mucho meditar y en mayoría, esta tribu de expertos afirmó, sin dudar, que era *La fuente* de 1917. Obra que se puso por delante del polémico cuadro picassiano *Las señoritas de la calle Avignon*; el tercer puesto de la encuesta lo obtendría Andy Warhol y su díptico *Marilyn* y el cuarto puesto el *Guernica* del malagueño universal. Otros nombres que rondaron en las respuestas serían Brancusi, Jackson Pollock, Donald Judd y Henry Moore.

Así la centenaria obra *La fuente* obtuvo ese primer lugar de reputación, obra inspiradora y fundamental en el desarrollo del arte contemporáneo por críticos y burócratas de la belleza artística consultados. La obra, tanto ayer como hoy, sigue siendo materia de rechazo o admiración, de polémica o de cuestionamientos de todo tipo. Nosotros la pensamos como una acción artística realizada desde la óptica irónica, propia de un creador con una percepción única, no sólo retiniana y sensorial, sino provocadora de movimiento psíquico en el público; inspirando este objeto maravilloso una nueva estética de la recepción, momento en que parecieran conjugarse la invención con la parodia. Una propuesta que nos da un diagnóstico estético de lo que ocurría en su tiempo y que no había sido captado ni pensado por la mayoría de los artistas y menos por el público común; un efecto estético silencioso y causado por la producción masiva e industrial, que había hecho entrada en la percepción del hombre común sin tenerse consciencia de ello.

Tiempos en que comenzaba toda una estetización masiva del mundo, inducida por una industria cultural aún incipiente, junto a sus productos culturales de consumo, como el agregado de la estetización introducida por el diseño industrial en la mayoría de los objetos producidos en serie. Lo estético no había que buscarlo ahora en los salones del arte o en la habilidad creativa del artista; para el ojo de Duchamp podía ser un objeto que cautivase nuestra atención y proporcionara un placer y reflexión sobre él, al asumirlo de forma libre en un espacio distinto al que se encuentra habitualmente; el objeto artístico había sido golpeado y relegado de su condición única y original privilegiada.

Los *ready-made* duchampianos mostraron todo un experimento particular relacionado con el gusto: se elige un objeto que tenga muy pocas posibilidades de agrado, evitando el peligro de ser algo sólo con deleite estético. Con su divertimento personal elevó las obras de arte a la categoría de objetos culturales, objetos autónomos, que hablan (y de los que aún hablamos) en su propio ideolecto. Planteamiento cercano a una filosofía astringente, donde encontramos todo un motivo reflexivo conceptual, rompiendo esquemas no en tanto si es o no arte, sino de cómo captamos lo que se nos muestra desde lo común y banal, entre lo que se desarrolla alrededor de nuestras vidas (¿cuántas veces no se habrá orinado en una tina de porcelana como la diseñada por las industrias R. Mutt —Brooklyn— en nuestras existencia mundana, en este caso, de hombres...?) y convertirlo, al sacarlo del baño público, a un espacio público dedicado al arte.

El objeto banal, contingente, industrial, muta y trasciende sus límites forjados por el mercado y las significaciones oficiales de la sociedad de consumo capitalista. Se convierte en un objeto cultural y de contemplación, permeando en él una apreciación estética foránea y extraña a la tradición y, en este caso, de polémica, de discusión, de reflexión, de molestia, de crítica, con posibilidades de acciones reflexivas intelectuales que vendrían a alimentar al resto del arte y de las nuevas generaciones en sus propuestas de ver al hecho contemplativo, lúdico pero real, con la exigencia de la mirada inocente de la sensibilidad humana. Un objeto para analizar su transformación en mito cultural e intentar poner de manifiesto el propósito original del autor y su estrategia poética. Esta propuesta sería una abrazadora crítica a la institucionalidad del arte (los museos, los salones, las bienales, sus curadurías, etc.), su mercado especulativo y al fetichismo que provocan en el espectador incauto culto.

La elección de Duchamp, por otra parte, fue una nueva forma de atacar la convencional y consensuada percepción retiniana social por un artista ante los formatos tradicionales del cuadro y de la escultura para principios del siglo XX. Los *ready-made* de Duchamp, fueron apareciendo desde 1913 con su *Rueda de bicicleta²*; en 1914 con su *Porta Botellas*; en 1915 con la pala de sacar nieve, titulada *En previsión de brazo roto*; en 1916 con *Abrigo secreto*; en 1917 *Porta sombrero*; en 1919 con *Aire de París* (ampolleta de vidrio de 50cc que contiene la atmósfera gaseosa de la ciudad luz); en 1921 con *Por qué no la eternidad*. Otras propuestas fueron:

² El original fue botado por su hermana Susan (como los sería también otros *ready-mades*). Se conserva uno que data de 1951 recreado por el artista y vendido a un coleccionista entonces.

Un ruido secreto, tirabuzón, farmacia (cromo), Agua y gas en todos los pisos, Apolinere Enameled (anuncio de la marca Sapolín), *Tablero de ajedrez de bolsillo, L.H.O.O.Q.* (afiche de *La Gioconda* a la que pinta a lápiz barba y mostachos), entre otros. Todas obras-objetos industriales de una utilidad precisa, que surtirán un efecto ampliador y conceptual del arte.

Lo afirmado por la encuesta a los críticos referida antes en el premio Turner, también lo refrenda el crítico Buchlok, al observar que la invención del *ready-made* hasta los años 60 del siglo pasado, fue vista como la estrategia estética de mayor trascendencia del siglo XX, mucho más que el *collage* y el arte geométrico abstracto. Es una intención de presentar y materializar con su gesto lapidario las relaciones del individuo de ese siglo que mantenía con el objeto común industrial (producción, consumo y posesión), metamorfoseando su significado a una forma nunca antes representada por nadie. Duchamp dejó obsoletas todas las demás convenciones y recursos de la representación pictórica, por momentos, parcialmente cuestionada y atacada³.

3. OTRAS LECTURAS DEL *READY-MADE*

También su obra ha tenido otra lectura, pues se la considera una burla al espectador carente, por completo, de significado de ningún tipo; una sátira al vértigo industrial y al arte, tras toda una ironía de afirmación sorprendente, que sabe la dificultad intrínseca que se encuentra e inmoviliza la creación en la modernidad, siempre reivindicadora de crítica, mas no de ideas. La modernidad colocada entre paréntesis; distanciamiento no del arte, sino lo que entendemos como obra de arte. Nos muestra su mundo personal, en el que la imaginación, la fantasía es aceptada sólo por ser libre y siempre, siempre, tiene como deber oponerse al sentido común.

El endiosamiento del valor artístico, separado de otros valores, convertido en una realidad autosuficiente y casi absoluta, ha sido el rasgo común del arte producido en los últimos siglos, nos dice Paz (2008), y agrega que contra esa concepción se rebeló Duchamp: negación de esta tradición moderna.

³ “La invención del *ready-made* fue vista hasta los años 60 del siglo pasado como la estrategia estética de mayor trascendencia del siglo XX, mucho más que el *collage* y el arte geométrico abstracto. Se le da la intención de haber presentado y materializado con su gesto lapidario las relaciones del individuo de ese siglo que mantenía con el objeto (producción, consumo y posesión), haciéndolo de una forma nunca antes representada por nadie. Deja obsoletas todas las demás convenciones y recursos de la representación pictórica de manera, por momentos, parcialmente” (Buchlok, 2004, p.159).

Desvaloriza al arte como habilidad manual en favor del arte como idea⁴. Una idea que nos presenta sin ser negada por el ingrediente constitutivo de la ironía duchampiana. Su propuesta fue intentar una difícil prolongación y síntesis del arte y de la vida, de la obra y del espectador: de un posible arte del vivir, donde toda obra contiene un tiempo irrepetible y único: un momento de liberación, contemplación, pasión, conocimiento, aventura, exploración, investigación. Coloca en un paréntesis no al arte sino la idea moderna de la obra de arte. En las palabras de Joseph Beuys están los ecos de Duchamp: “todo ser humano es un artista” (Cf. Bodenmann-Ritter, 1972), en la medida que no caiga en la trampa de la ilusión de la obra de arte y de colocarse la máscara del artista

Paz afirmó que “el *ready-made* es un arma de doble filo: si se transforma en obra de arte, malogra el gesto de profanación; si preserva su neutralidad, convierte al gesto mismo en obra” (Paz, 2008, p. 37). Es por ello que este tipo de objetos es un sello original del artista francés. Los imitadores caen en su trampa, y salen todos cortados por su imitación. Esta invención original no pretende una crítica sideral al arte del pasado, sino a las obras de arte, sean antiguas o modernas, que han pasado a ser miradas y consumidas como objetos de distinción mercantil. No arte por el arte, no hay arte en sí; el arte no es cosa, es medio, *gozne* del mundo, puente, vaso comunicante que despierta y transmite ideas y emociones. El *gozne* es, al mismo tiempo, la resolución de la contradicción y su metamorfosis en otra contradicción. La dialéctica entre la aparición y la apariencia se reproduce en el *gozne*. Así se enfrenta a la modernidad, que todo lo problematiza con la distancia de la crítica. Duchamp, como se ha dicho, afirmó una paradoja: no hay solución porque no hay problema.

⁴ Duchamp fue admirador del arte antiguo, por contener una tradición religiosa arraigada y que encarnaba una idea crepuscular. A diferencia de esa religiosidad Duchamp intenta reanudar esa tradición pero en un contexto desacralizado, distinto, irónico y arreligioso. Desde el siglo XVIII, con la neurosis de la crítica el mundo se ha desnudado de Ideas, sólo informaciones que pasa por conocimiento y de un cúmulo de automatismos psíquicos. Desde el kantismo todo se viste de crítica y si no en una ideología pseudo-religiosa que transforma una metáfora en verdad inamovible, presentándola con la estructura del método. Su inclinación fue producir un arte al servicio de la Mente: una hermética postura crítica de la Crítica (Idea-Mito del occidente moderno). Una contemplación que pide no ver con los ojos sino con la luz de la mente: suerte de visión superior. El escepticismo de Duchamp, el de espíritu libre y de poderes creadores desconocidos, puede establecer un gozne de cercanía con el creador de universos del *iluminati* Giordano Bruno y su concepción de teología negativa: miramos más al cerrar los ojos que al tenerlos abiertos; acercarse a la *gnosis* sólo se puede *ver* al cerrar los ojos.

4. UNA POLÉMICA SOBRE *LA FUENTE*

La fuente ha sido centro de ataque de distintos críticos de arte. Entre ellos Julian Spalding⁵, Glyn Thompson⁶ y Avelina Lesper, entre otros. Los argumen-

⁵ “El mundo del arte nos ha estado mintiendo. Siempre hemos sabido que pilas de ladrillos, los tiburones en tanques y las camas no hechas no son arte. Pero el mundo del arte nos dice que lo son. Dicen que todos proceden del Urinario, que Duchamp presentó a una exposición alegando que cualquier cosa puede ser una obra de arte si un artista dice que lo es. Pero los estudiosos saben desde hace tres décadas que Duchamp estaba mintiendo. El Urinario no fue presentado por él, sino por una mujer poeta. No era un ataque al arte, sino una poderosa obra de arte en sí misma”. (“The Art World has been lying to us. We’ve always known that stacks of bricks, sharks in tanks and unmade beds aren’t art. But the Art World tells us that they are. They all spring, they say, from the Urinal, which Duchamp submitted to an exhibition claiming anything can be a work of art if an artist says it is. But scholars have known for three decades that Duchamp was lying. The Urinal wasn’t submitted by him, but by a woman poet. It wasn’t an attack on art, but was a powerful work of art in itself”)” (Spalding, 2014: párr. 1).

⁶ En el ensayo de Thompson se da cuenta de varias cartas escritas por Marcel a su hermana Susana donde afirma que *La fuente* había sido una idea de la mentada amante baronesa Elsa: “It had been in just another of his matter-of-fact letters, written in French to his sister Suzanne in France, on 11 or 12 April, 1917, that Duchamp had said he was not the author of the urinal submitted to the New York Independents a few days before; rather, a female friend of his was. The letter opens with a discussion of a prospective before moving on to a snippet for the eyes of the family only. This is not remotely a public manifesto, just another letter from America. Duchamp tells his sister he had felt obliged to resign from the Independents committee since they had broken their rule by rejecting an item, a urinal submitted by a female friend of his under the pseudonym R Mutt; and by the way, it was not in any way indecent. No title, such as Fountain, is mentioned. He explains to Suzanne that what he is telling her is no more than a piece of gossip which makes sense only in New York. There is nothing in what he says, beyond that fact that the urinal was rejected, about challenging the concept enshrined in the Independents’ rules as to who decides what is a work of art. Describing it as a porcelain urinal submitted by his female friend as a sculpture...” (I.A.: “Había sido sólo en otra de sus cartas de hecho, escritas en francés a su hermana Suzanne en Francia, el 11 o el 12 de abril de 1917, que Duchamp había dicho que no era el autor de El urinario sometido al jurado al Salón de los Independientes de Nueva York unos días antes; más bien, era de una amiga. La carta se abre con una discusión de un estudio prospectivo. Antes de pasar a ser un pestañeo de ojos para la familia solamente. Esto no es remotamente un Manifiesto, sólo una carta enviada desde América. Duchamp le dice a su hermana que se ha sentido obligado a renunciar al comité del Salón de los Independientes, ya que habían roto su regla al rechazar una obra, un urinario, presentado por una amiga suya, bajo el seudónimo R Mutt, que por cierto, no era de ninguna manera indecente. No se menciona ningún título, como La fuente. Él explica a Suzanne que lo que le está diciendo no es más que un chismorreo que sólo tiene sentido en Nueva York. No hay nada más en lo que

tos se focalizan en que la obra o, mejor dicho, la elección de ese objeto-arte no es del mismo Duchamp. Es producto de una mujer, la baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, y por tanto el francés sólo es un vil ladrón de ideas, un plagiador. La obra más significativa del siglo XX es producto de un robo, es la afirmación presentada por estos críticos. Se nos muestra como el más vil robo dentro de las obras de arte del siglo XX. Leper (2015) relata el lastimero melodrama así: “La historia es un melodrama: Elsa, una mujer enamorada que centraba su obra en los objetos que recolectaba, envía esta pieza a su amante, Duchamp, y este se lo adueña; ella muere olvidada en la pobreza y él se inmortaliza gracias a ese robo” (párr. 2).

Todo ello puede ser verdad o conjetura hasta cierto punto, pero lo innegable es que ese rechazo del jurado del Salón de los Independientes de *La fuente* cambió el sentido del arte contemporáneo. También está el hecho, como lo hemos dicho antes, a favor de Duchamp, que no era el primer objeto que toma para contemplar por el gusto de hacerlo ante uno objeto industrial, ya la *Rueda de bicicleta* de 1913, tenía unos años rondando por la casa de la hermana del artista (que botará junto a otros ‘corotos’ como ese). Y luego, bajo esa misma lógica, hace toda una selección de objetos que irán acumulándose como *ready-made*. La verdad es que su intención escapó de sus manos y los espectadores y críticos amplificaron lo que era una simple broma. Ni Duchamp pretendió con ello crear la obra más significativa del arte contemporáneo ni trascender hasta el mercado del arte, como sí lo han hecho artistas que lo único que buscan es mostrar una mediocridad artística con sus elecciones que, si bien no son plagios, se han elevado gracias a las loas de curadores y galerías que han divinizado objetos que pueden ser contemplativos más no de una originalidad artística. Retomando las palabras de Spalding, podemos comprender que Duchamp no fue quien

dice, que el hecho de ser el urinario rechazado, sobre el desafío al concepto consagrado en las reglas [del Salón] de los Independientes, sobre quién decide qué es un trabajo de arte. Describiéndolo como un urinario de porcelana presentado por su amiga como una escultura”).

Duchamp afirmó que los Independientes que habían dictaminado y roto la regla de aceptar cualquier obra para dicha exposición. Quizás esa sea su gran visión, más que si la obra o no pertenecía a la baronesa o a su persona. Lo que pasaría en las distintas reproducciones que aparecieron a principio de la década de los ‘50 sería otra situación. El fotógrafo Albert Spilberg le propuso tomar una serie de fotos de la obra pero ella había sido perdida y se compraron una docena de urinarios y fueron firmados como el original, como R. Mutt (Thompson, 2012).

produjo una mentira. Si la tomó de una amante e intentó colocar la obra como una escultura para *The Armory Show* de 1917, lo hizo como un juego de niño travieso, para probar si se cumplía la regla de aceptar cualquier obra enviada al salón por parte del comité; comprobó que no fue así, había reglas inexpugnables aún dentro de una exposición de lo que era la vanguardia plástica del momento.

Por otro lado hay que decir que al colocar la *Rueda de bicicleta* sobre un taburete, no tenía idea ni del *ready-made* ni de otra cosa semejante, sólo fue un entretenimiento, una diversión, una expansión, un recrearse, en el mejor sentido del término recrear. Como afirmó en la legendaria entrevista de 1966 con Pierre Cabanne, para él el arte había cambiado y, sobre todo, el arte del caballete estaba muerto: “Está muerto por ahora y para cincuenta o cien años como poco. A menos que regrese, a saber por qué, motivo no hay [...] el mundo moderno se introduce y se impone, incluso en pintura. Obliga a las cosas a que cambien con naturalidad, con normalidad” (Cabanne, 1984, p. 85). Fue el inicio de una crítica destructora ante el arte de la pintura explícita y consciente, por haber pasado a una preponderante tendencia de la estetización de los objetos industriales, al que habría que añadir la espectral ola de la preponderancia de objetos-artefactos animados (además de la fotografía, está el cine, la radio y luego la televisión) que vinieron a impregnar toda la cotidianidad de la sociedad de masas. Luego de ello, para negar la apreciación de Duchamp, no podemos decir que la pintura no ha tenido su propio terreno de original expansión, pero han surgido nuevas respuestas estéticas ante las expectativas del animado consumismo del imperio industrial contemporáneo, como son los *performances*, el *body-art*, los *happenings*, *land-art*, *minimal art*, *fluxus*, *pop-art*, etc., escuelas que no sé sabe hasta qué punto hoy pueden ser llamadas como artísticas, pues tienen más de artificio-ficticio que lo entendido clásicamente por arte: ¿producción simbólica? El arte se disuelve en el magma democrático del populismo imperante hasta en lo llamado por arte. Duchamp, ajedrecista desde 1923, cuando colgó su presencia pública en el arte, no tuvo directamente nada que ver en relación a la magnitud que hicieron luego con los objetos-arte que comenzaron a verse como objetos para un buen negocio de incautos y especuladores de las casas de subastas y la fama artificial, construida desde esa burbuja del mercado de arte, respecto a muchos artistas que, en plena iniciación artística pasaron de la noche a la mañana a ser elevados a dioses. Ante ello podemos sumarnos a todos los que han intentado denunciar, de manera crítica, transgresora y arriesgada, tal situación, mezclando

la mediocridad pseudo-artística como originalidad artística, como lo ha hecho sistemáticamente Avelina Lésper.

La visión de Duchamp refrescó el horizonte anquilosado del arte llamado contemporáneo. Le dio un aliento purificador sobre una serie de mitos que venía desde las academias decimonónicas eurocéntricas, que persistía como catedrales intocables en el siglo pasado (y aún hoy en ciertos casos). Su postura era un rechazo al arte retiniano, que irrumpe con Coubet hasta la pintura impresionista, expresionista, abstraccionista, figurativa del siglo XX-XXI, muchas creaciones plásticas ante las que seguramente no estemos tampoco de acuerdo del todo con su negación del “arte del caballete”. Duchamp es un maestro de la ironía, de la contradicción, de la broma ante la seriedad de los terceros ante una obra que pasa a ser tomada como canónica. Creo que él mismo sería el primero que se asombró de que un simple urinario fuese tomado como la obra más significativa del siglo XX. Con ello pasamos a un mundo posthistórico, —como refiere Danto— donde nos adentramos en el túnel prácticamente insondable y casi-infinito de la información, que porta una condición perfecta de entropía estética, al que se le puede añadir también una gran dosis de perfecta libertad creadora. Ante los límites de la historia, hoy el arte, y sus mejores creadores, han mostrado que todo está permitido, lo cual viene a tener una doble situación pues la inventiva y originalidad, la habilidad y destreza se confunden con el fraude, el robo, la copia y hasta el apropiacionismo⁷.

5. AMPLIACIÓN DEL CONCEPTO DE ARTE

Con las propuestas de Duchamp en los principios del siglo XX nos enfrentamos a una ampliación del concepto de arte. El programa de este artista, y luego de los dadaístas, era abolir la escisión entre artista y no artista, entre creatividad y trabajo alienado, entre arte y vida. Donde pareciera más que contemplar un objeto, se nos pide sentir la vida como un juego de dados, de contingencias, que giran en torno a nuestro cuerpo y sensibilidad, como receptores continuos de formas. Con el peligro que se llegue a una insensibilidad por la cantidad absurda de eventos que pasan a herir nuestro sistema sensible, dejándolo dor-

⁷ Caso de Mike Bidlo, reconocido pintor norteamericano en que en una de sus exposiciones, *Not Picasso*, colocó conocidos cuadros de Picasso que no eran originales sino copias de una alta calidad (Cf. Carandell, 2000).

mido e indiferente, convirtiendo todo en un continuo sensible de lo *simple igual* (prácticamente el proyecto de adormecimiento de la sensibilidad está en sus mejores momentos con la presencia del nuevo espécimen humano y su cerco de artificios tecnológicos: el *homo pantallicus*). Ante esa indiferencia, hoy más que nunca en peligro permanente por el muro líquido del *black mirror*, de las pantallas digitales en constante funcionamiento de distracción emocional, podemos llevar una ascesis consciente y contrarrestar la dinámica con que han y hemos rodeado nuestras vidas. Con la ampliación del sentido de arte, donde no es sólo la habilidad de un artista el único elemento a tener en cuenta, sino otros, como la capacidad estética, de diseño, de choque emocional, nos eleva nuestra percepción a una productividad lúdica, inclinando nuestras vidas a sentirla como un todo; entregarse con el pensamiento y la emoción en aceptar el juego espectral del nacimiento y de la desaparición en todas las cosas. En donde toda aparición y existencia no escapa a un golpe de látigo que nos encarna ante el fenómeno de la disipación, del percer y del extinguirse. Ante la pretensión de la permanencia en el arte clásico y decimonónico de la modernidad, nos topamos con la inevitable transitoriedad, apuntando a un tiempo futuro donde nos incrustamos ante la doble reveladora y acuciosa condición de la simple acción de construcción y destrucción, de lo lúdico e inocente en sí del ente. Comprendiendo aquí que la estrategia y pulsión artística del *ready-made* duchampiano no es históricamente independiente de las circunstancias que establecen su validez histórica.

Este artista nunca encontró una definición satisfactoria de su propuesta; fue una reacción contra el arte visual por un arte, que en su momento debía ser aprehendido con la mente. Para él era crear obras a partir de objetos realizados por otros, pero simplemente eligiéndolos. Pretende atacar a la naturaleza del arte de su tiempo, proporcionando una transgenética objetual estética; convirtiendo su propuesta, -la sola elección del artista-, en toda una utopía y quimera: tal elección debía dejar de lado los gustos personales.

Podríamos hablar en él de un sentido personal de la creación en tanto *juego*. Y ¿qué es el juego en la obra de Duchamp? Crear sus propias reglas significativas en sus propuestas. Todo juego está basado en reglas, y cuanto más severas tanto más juego es el juego. A diferencia del jugador de ajedrez, cosa que de ello sabía mucho Duchamp ya que fue un jugador de ajedrez consumado, su juego creador, como artista, estaba en inventar el mismo sus propias estrategias creadoras, sus propias propuestas estéticas para sí mismo; improvisar sin reglas no

se es más libre, sólo se es libre al inventar su propio sistema de reglas para cada creación. Y en eso mostró tener toda la inteligencia y la invención requerida a lo largo de su vida.

Los objetos culturales elegidos, adujo, debían resultar indiferentes visualmente o retinianamente. Es la razón por lo cual observamos un número reducido de *ready-made* creados por él. Gesto utópico. Duchamp sabía que toda elección esconde un porcentaje de gusto propio (así sea una elección de algo que odiamos o rechazamos). Declaró que estos objetos eran un “juegucillo entre mí y yo” (Tomkins, 1999, p. 179).

6. MÁQUINAS, LA LÓGICA DE BRISSET Y EL MÉTODO ROUSSEL

Tuvo una actitud de rechazo, y contraria, a los adeptos del movimiento futurista por la adoración sin crítica al universo de las máquinas. Fue de los primeros en proclamar la condición ruinoso de la actividad mecánica moderna. Declaró que el mundo-máquina es un gran productor de desperdicios, desechos, destrucción material y sensibilidad humana, que aumentan en proporción geométrica invasora a su capacidad productiva. Basta con observar nuestras ciudades en la actualidad y encontrarnos con su atmósfera ponzoñosa a cada paso y respiración; el mundo se ha convertido en un contenedor de toneladas de basura industrial de todo tipo. Ante la concepción de asumir a las máquinas como un objeto de destrucción, Duchamp defenderá sólo mecanismos que tienen un funcionamiento imprevisible: los anti-mecanismos, aquellos artilugios que con su funcionamiento insólito nulifique e incapacite a la máquina, haciendo de ellas su crítica a partir de sí mismas.

Toda reflexión sobre el objeto escogido era una meditación sobre sí mismo; una exploración de su propia vida en relación con el mundo. No asume el arte como una filosofía sino el arte como filosofía, como búsqueda reflexiva de una verdad inalcanzable y siempre en devenir; una exploración de la existencia a partir de sentidos de vida inexplorados, apartados, aislados por el hombre común envuelto en la marañas de necesidades y compromisos metafísicos, ideológicos y absurdos. Una filosofía del arte donde gracias a los signos y las relaciones de/en sus obras era destruida la metafísica filosófica por el humor de la irreverencia y de la inteligencia. Una búsqueda donde queda reducida a nada toda figuración de vestigio antropomórfico; su concepción estética está en la frase acuñada “la belleza de la indiferencia”; búsqueda de lo hermoso en la estoi-

ca tranquilidad de la indiferencia; de una belleza que es libre de la misma noción de belleza. Su idea de lo bello, pudiéramos decir, no se inspira en el cuerpo humano, sino en el mecanismo del artificio y una humanidad no corporal, eidética. La belleza no corporal ni física, cercana a un mundo cuasi-platónico, próximo al “Uno” de Plotino, donde todo se juega en el trazo tejido entre las ideas y sus relaciones. Asomándose en lo que han llamado sus intérpretes y críticos como “ley circular de la meta-ironía”; presencia de contraposiciones lúdicas: crea máquinas-símbolos delirantes. Finalmente con Duchamp podemos hablar que su arte explora una poética de la sorpresa o de la belleza como perpetuo asombro indiferente. Hay una densidad de la imaginación, una densidad de encuentros inesperados gracias a sus obras.

En sus procedimientos, métodos y propuestas encontramos una cercanía a dos artistas venerados por Duchamp, al método delirante de creatividad de Raymond Roussel y Jean Pierre Brisset. Sobre todo la noche que fue a ver la puesta en escena de *Impressions d’Afrique* de Russel, junto a Apollinaire, Picabia y Garielle Buffet. En una conversación Duchamp habla con entusiasmo de ambos:

Brisset y Roussel eran los dos hombres que en aquel tiempo admiraba más, por su imaginación delirante [...] Brisset se ocupaba del análisis del lenguaje –un análisis que consistía en tejer una increíble red de equívocos y juegos de palabras. Era una suerte de Aduanero de Rousseau de la filología [...] y de Russel, desde que vi su pieza de teatro, me di cuenta inmediatamente de las posibilidades que ofrecía su concepción. Sentí que, como pintor, era mejor sufrir la influencia de un escritor que la de otro pintor. Y Roussel me mostró el camino (Paz, 2008, p. 24).

Brisset (1837-1919)⁸, además de Duchamp, fue reconocida su importancia por Alfred Jarry, André Bretón, Raymond Queneau, Michel Foucault. Hombre excepcional, cultivador de oficios disímiles, a lo largo de su vida; pasó por ser panadero-pastelero, militar, comisionado de ferrocarril y profesor de idiomas. Sus obras presentan un personal gusto humorístico lógico. Escribe en 1878 *La lógica de la gramática o el nuevo análisis matemático*, donde podemos leer una frase emblemática de su pensamiento: “el hombre nace en el agua, su ancestro es la rana y el análisis de los lenguajes humanos demuestran esta teoría” (Brisset, 1970, p. 37). En 1890 publicó *El Misterio de Dios se lleva a cabo y los orígenes del*

⁸ Algunas de las ideas de este autor han sido tomadas de Fremond (2013) y del epílogo de Solal (2004) para la edición de la obra *El gran nuevo o cómo el hombre desciende de la rana*.

hombre, obra que sorprende al escritor Jules Romain. También para el mismo año saca *La gran ley oculta en la palabra*, en que reitera y asienta una ley política lingüística, la cual será la base de toda su argumentación, al establecer y justificar las profundas conexiones entre las ranas y la lengua francesa:

Todas las ideas que se pueden expresar con el mismo sonido, o una serie de sonidos similares, tienen el mismo origen y muestran un poco de relación, más o menos evidente, de las cosas que existen en todo momento o antes de forma continua o accidentalmente con ellas. Este primitivista integral (Bretón), establece una genealogía de los lenguajes en su *Orígenes Humanos*, de 1913 (Brisset, 1980, p. 20)

basada en su filología psicótica, a la par de las ideas de Alfred Jarry y de los juegos homofónicos del lenguaje de Raymond Russel. Su hilarante y humorística propuesta nos presenta una lógica poco común, al traer el original croar de las ranas, el sonido “cuac“, (onomatopéyica del francés), como el origen y descendencia del hombre del batracio. “Todos los hombres, todos los hombres formarán un solo cuerpo, animado por el mismo espíritu que se funde con el suelo” (p. 20). No nos es extraño la atracción de Duchamp por este autor, por sus planteamientos lingüísticos y sus relaciones absurdas e hilarantes propuestas en sus textos que tomarán rumbos no tradicionales, distanciándolo del arte del momento.

En este orden de ideas podemos hablar también de su admiración por Raymond Roussel (1877-1933). Este músico, ajedrecista y escritor desarrolló un método de juntar palabras con sonidos semejantes, pero con significados y sentidos diferentes, buscando un puente verbal; una concepción poética que incide poner al lenguaje en movimiento. Como él mismo dice en su ensayo “Cómo escribí algunos de mis libros”, en donde encontramos cuál es su método de creación:

Desde muy joven escribía relatos breves sirviéndome de este procedimiento. Escogía dos palabras casi semejantes (al modo de *metagramas*). Por ejemplo, *billard* (billar) y *pillard* (pillo, bandido). A continuación, añadía palabras idénticas, pero tomadas en sentidos diferentes, y obtenía con ello frases casi idénticas⁹. (Russel, 2011, p. 54)

⁹ (Cf. Russel, 2011).

Para Roussel su método no es una filosofía sino un recurso literario; para Duchamp será una forma de adecuar su creatividad acerada e interrogante a la meta-ironía, la cual contiene una dosis de crítica; estaba consciente y sabía que con sus creaciones entraba en un estado de delirio sistemático, sin reducirse a ello como método.

En la obra de Roussel *Impresiones de África*, aparece una máquina de pintar, que lleva al pintor no a construirla pero sí a dejar de lado la mano, la pincelada y el trazo personal de la pintura en su obra. Más que imaginar una máquina de pintar va a refugiarse en el uso de la máquina para pintar. Su coherencia no escapa por ningún resquicio, contra la religión de la máquina ataca: a todo mecanismo debe erigirse su contraveneno, en eso consiste la concepción de su *meta-ironía*. Como refiere Paz: “El elemento hilarante no hace más humanas a las máquinas pero las conecta con el centro del hombre, con La fuente de su energía: la indeterminación, la contradicción. Belleza de precisión al servicio de la indeterminación: máquinas contradictorias” (2008, pp. 25_26).

Lo más interesante de la relación Roussel-Duchamp es lo que vino a ocasionar la impresión del primero sobre el segundo. El descubrimiento de la obra de Roussel determinó su evolución personal como artista. Asume la decisión no sólo de romper el arte de la pintura *retiniana*¹⁰, sino con la concepción tradicional del arte y con el uso vulgar (común) del lenguaje; entra en lo que llamó una *phisique amusante*: física divertida, meta-irónica. Su alejamiento por otros derroteros de la creación *seria* se consolidó con ese toque delirante y de deslinde que le proporcionó la personalidad del “loco” Raymond. Se propone perder para siempre la opción de reconocer dos cosas como semejantes. Lo único que le interesa es lo que puede emparentarse con las leyes de excepción, vigente sólo para el caso de una sola ocasión.

7. ARTE Y VIDA O UNA VOLUNTAD DE PODER ARTÍSTICA

Duchamp contrajo una voluntad de poder del arte, en tanto capacidad de producir invenciones sensibles y con todo lo esencialmente producido desde la

¹⁰ En diálogo con Pierre Cabanne, refiere a este tema lo siguiente: “¡El calosfrío retiniano! Antes, la pintura tenía otras funciones: podía ser religiosa, filosófica, moral [...] nuestro siglo entero es completamente retiniano, salvo los surrealistas, que trataron de alguna manera de ir más allá. Y ni siquiera ellos llegaron muy lejos” (Cabanne, 1984, p. 85).

creatividad espontánea, al vincular al arte desacralizado con la vida del artista de manera primordial; supo que toda obra tiene, a su vez, la particularidad de aparecer como algo que se crea constantemente a sí misma en relación con el observador-receptor o del público.

Con las propuestas del *ready-made*, que Duchamp nunca llegó a definir, como dijimos antes, su concepto a cabalidad. Sus elecciones de los objetos procedían del quehacer industrial (ruedas de bicicletas, urinarios, palas, peines, etc.), sacándolos de su espacio habitual, colocándolos en un contexto museístico o artístico. Su acción no recae en un contra-movimiento nihilista contra la creación, sino que aspira a inaugurar un nuevo valor de pulsiones artísticas entre lo contingente emergido de las brumas industriales y masivas del mundo moderno de principios del siglo XX. Con su actitud comprendimos que ser artista es poder producir algo único, es decir, llegar a ser algo que aún no lo es, adentrarnos en un devenir original del ente por la disposición presentada por la mano -y la mente- del artífice; hacer de la obra de arte, vida y de la vida, una obra de arte. Acto que nos remite a la nietzscheana concepción, fuera de su tiempo, de una estética masculina, con la que se corresponde un/una artista engendrador(a).

Tal propuesta pudiera interpretarse como una anti-filosofía, pues más que buscar y establecer el sentido de la verdad, esta postura reflexiva y creadora, se sostiene en la mano de un filósofo artista que se opone a toda metafísica de la ortodoxia teórica, en la que el artista-artífice sabe que debe producir a partir de la apariencia, de la mentira, desde la ilusión, más que del valor de una suprema verdad absoluta: de su pulsión artística surge una verdad alucinada subjetiva o una ilusión lúdica trastornadora. El arte no establece verdades sino mentiras creativas que son vividas como si fuesen verdades y nos conducen a una transformación sustancial personal. Como dice una de las frases del artista conceptualista Theowald D´Aragó: “La ficción es la verdad”.

Toda una estética que se revela a partir de unos valores inscritos a una voluntad que sabe manejarse y estar consciente de su acto contingente, surgido como una voluntad de la apariencia, de la ilusión, del engaño, del devenir, del proceso perpetuo del cambio vital y existencial. Con la mentira creadora el arte se convierte en un círculo pletórico de sentido y en una apariencia en devenir, otorgando un valor lúdico e inocente que nos pide sólo observar cómo se reafirma con él la vida por encima del discurso metafísico de la verdad. La vida necesita de la mentira artística para continuar y reafirmarse. El sentido del

discurso de la verdad positiva está remitido sólo a casos judiciales o científicos, donde lo lúdico e inocente de la sensibilidad estética no está invitada a participar. Con su obra se erige así la mentira artística como una necesidad humana ontológica y creadora para vivir.

8. UNA FÓRMULA: EL OBJETO-IDEA

Definir a Duchamp como un artista abrasado al nihilismo vulgar es confundir una intención disruptiva ante lo llamado como arte; parte de su reducida individualidad: los valores estéticos personales son su propuesta. Como nos dicen sus palabras.

Me gusta la palabra creer. En general, cuando alguien dice yo sé, no sabe, cree. Yo creo que el arte es la única forma de actividad por la que el hombre se manifiesta en tanto individuo. Sólo por ella puede superar el estadio animal, porque el arte desemboca en regiones que no dominan ni el tiempo ni el espacio. Vivir es creer –al menos esto es lo que yo creo” (Cabanne, 1984, p. 101).

Su apasionada iniciativa no está desentendida de su proyección del objeto-idea. Una es consecuencia de la otra. Cree en la idea contradictoria presente en sus creaciones y remite a nosotros desentrañar su enigma. Su aparente irracionalidad aplica la razón al mito de la crítica moderna, a partir del uso del humor y la ironía delirante, desbordando los límites de la racionalidad formal. Paz lo categoriza como un *clown* (2008, p. 102), para quien la libertad no es un saber sino lo que está después del saber, un estado de ánimo que no solo admite las contradicciones sino que en ella reside su esencia de búsqueda y creación, su alimento y una deglución creadora. El humor como plataforma para enfrentar tanto a su obra y también al público que lo condiciona; una bisagra entre idea y creación, con la que define el fin de su actividad no por su obra, sino por la libertad individual recobrada. Observó que la obra y la máscara de artista serio se convierten en la finalidad de la actividad creadora y termina perdiendo la libertad, convirtiéndose en una convención y no en una motivación para la exploración de la vida. Una libertad que comienza al adentrarse en la belleza de la indiferencia. Explorar la vida mas no estatizar esa búsqueda estética sin término.

Pero para Duchamp la elección del objeto no es fácil, pues es difícil encontrar un objeto neutro: “cualquier cosa puede convertirse en algo muy hermoso si el gesto se repite con frecuencia, por eso el número de **ready-made** es muy

limitado” (Paz, 2008, p. 33). Pocos fueron sus objetos escogidos. Consciente al saber que toda repetición acarrea una degradación inmediata. Cosa que no tienen en cuenta los imitadores que proliferaron como hongos en el arte contemporáneo y en su circuito de mercaderes de objetos de arte. El *ready-made* requiere de un absoluto desinterés lucrativo¹¹. Y una capacidad de selección, sus palabras al respecto lo afirman: “el gran problema era el acto de **escoger**. Tenía que elegir un objeto sin que éste me impresionase y sin la menor intervención, dentro de lo posible, de cualquier idea o propósito de delectación estética. Es difícilísimo escoger un objeto que no nos interese absolutamente y no sólo el día que lo elegimos sino para siempre y que, no tenga la posibilidad de volverse algo hermoso, bonito, agradable o feo [...] lo que cuenta entonces en la cronometría, el instante hueco [...] es una suerte de cita” (Paz, 2008, p. 37 y ss.). Es una cita en el cerco elogioso del ascetismo estético absoluto, un instalarse en una zona transparente, conducidos por una intención depurativa de significado estereotipado, un encuentro con nadie y con nosotros mismos, cuya finalidad pareciera perfilarse en la atalaya de la no-contemplación. La cosa escogida se convierte en algo que no se detiene la mirada al observarlo, lo pasa por encima del entorno, aunque se descifra como un algo existente, y sólo al regresar el ojo al objeto entramos en un nihilismo creador que gira sobre nosotros mismos, al borrar significados coagulados en el nombre de la cosa. Termina siendo no una contemplación sino un acto de liberación interior, un salto a otro vacío donde los significados de los nombres y de las cosas se vuelven a reordenar de manera insospechada. Es regresar a la reiterada premisa duchampiana liberadora de “belleza en la indiferencia”, es decir, un dimensión humana casi insospechada, es un retomar parte de la libertad perdida u obstaculizada; es adentrarse en el espacio interior del ni esto ni aquello del taoísmo. Una libertad de la indiferencia, un estadio al que podemos aspirar en un mundo de relaciones horizontales y no verticales.

¹¹ Paz (2008) señala lo siguiente sobre la riqueza obtenida por las obras Duchamp: “Duchamp ha ganado sumas irrisorias con sus cuadros –la mayoría los ha regalado– y ha vivido siempre con modestia, sobre todo si se piensa en las fortunas que hoy acumula un pintor apenas goza de cierta reputación. Más difícil que despreciar al dinero es resistir a la tentación de hacer obras o de transformarse uno mismo en obra. Creo que, gracias al *ready-made* ha sido su tonel de Diógenes. Porque, en suma, su gesto no es tanto una operación artística como un juego filosófico o, más bien, dialéctico: es una negación que, por el humor, se vuelve una afirmación” (p. 37).

9. MÁS SOBRE LOS *READY-MADE*: ¿ANTI-ARTE O A-ARTÍSTICOS?

Los *ready-made* son objetos anónimos; por el gesto gratuito de escogerlos el artista, se transforman en obras de arte. En Duchamp encontramos que pueden ser puros o intervenidos; objetos comunes elegidos por el creador-elector sin ningún grado de modificación, otros presentan combinaciones con otros materiales, creando mutaciones o enmiendas, entrando en un orden irónico y lúdico, creando confusión, disolución y crítica a todo lo llamado por objeto artístico. Paz señala que “los *ready-made* no son antiarte, como lo intentan ser tantas obras modernas, sino a-artísticos: ni arte ni anti-arte sino algo que está entre ambos, indiferente, en una zona vacía” (2008, p. 31).

En ellos se exalta el gesto, y no la gesticulación, como harán muchos imitadores de tal propuesta duchampiana por excelencia. Están más allá de un juicio sobre belleza o fealdad, pues hay que verlos como un planteamiento que tiene un interés filosófico y crítico; son obras que nos abofetean con un signo de interrogación y de negación frente a las otras obras. Son un *shock* de agua fría para despertar la atención a lo que consideramos *valioso*. Una patada a las obras e historia del arte que se colocan en el pedestal de la admiración incuestionable. Se ataca al concepto de arte y hace una ascesis estética mediante una crítica al gusto establecido y de capillas artísticas. A toda adjetivación que se adhiere el adjetivo de bonito, hermoso, bello, feo, maravilloso, magnífico, original, sin conocer ni siquiera su elaboración, su construcción, su facturación, su olor —la marca de la fábrica—. El gusto, frente al instinto y la tradición de lo primitivo, nace a partir de la modernidad, cercano a la corte de los estados absolutistas, con la ciudad preindustrial y en pleno desarrollo de la división de clases. Su conciencia nace a partir del siglo XVIII, como nota de distinción de los cortesanos y en el XIX pasa a ser la marca de los advenedizos, diletantes, vanidosos, fatuos de la sociedad burguesa. Objetos que están fuera del contexto original; son desvestidos de toda utilidad, propaganda o adorno; quedan como objetos vacíos, en una cosa en bruto. Fuera del terreno de la manipulación del hombre al convertirlos en una instalación, se transforman en objetos de contemplación, de especulación estética o irritación. En principio son gestos, no obras de arte, las cuales no eran realizadas por cualquier artista sino por Duchamp. Los críticos buscan el sentido, o lo significativo de ese acto trastornador, sin acertar a saber qué significa. Sólo vuelven, ironía duchampiana, a la moderna condición de adoración del objeto; la indiferencia y la insensibilidad real del autor en su acto de ironía irrestricta. Una ironía que es componente esencial en su obra; antídoto

que contrarresta lo demasiado serio del arte y de lo sublime de la idea, bajando la obra a los niveles del permanente animal inadaptado hombre. La ironía como componente vigilante de toda gravedad acartonada y formal. Una ironía que se vuelve contra sí misma. Es un golpe de la sensibilidad narcotizada al paso de un mundo hiper-iconográfico y muerto de ideas. Hoy todo el mundo se piensa como crítico, de un serio y formalista criticismo académico carente de ideas, con proliferación de métodos insustanciales, sin presencia de sistemas esclarecedores. Recinto cerrado para la existencia de un único tipo de pensamiento, el pensamiento crítico, no el creador de ideas. Duchamp es un artista intelectual, de expresión intelectual y no meramente instintual-animal. Con su obra nos revela su postura contra el espíritu de la época: la idolatría por el objeto, una adoración casi mágica, hoy virtual, donde todo pasa por el tamiz de poderse vender y comprar, o ser símbolos ideológicos de sistemas políticos totalitarios, recayendo en una estética de lo liso y de lo plano (digital). Es sustraerse y trascender a la teleología del objeto en la civilización hipermercantil actual y su totalitarismo político globalizado, cuyo fin de destruir el hábitat para producir y consumir cosas o controlar a poblaciones enteras para el dominio monolítico de la élite del partido único.

Consciente de que la modernidad traza su hoja de ruta en la crítica sin ideas, toma otro camino en su proceder. Apostó a un permanente combate contra la masa y contra la minoría. Si bien se ha querido identificarlo cercano al dadaísmo, al surrealismo, el fluxus y al pop-art, podemos advertir que su propuesta surge desde su calidez contestataria intelectual que, a diferencia de ese arte-moda del pop, un populismo de gente acomodada o identificada con el consumismo “divertido”, se coloca en la desesperación lúcida de un artista “seco”, nada sentimental, portador de un arte que transmite un secreto como mensaje entre conspiradores. Asume el ser un paria, un outsider, para no tener que soportar el marco-corsé del artista asimilado. Es lo que notamos con su crítica del *ready-made* al gusto artístico del objeto de arte, aquel objeto que ha ido mutando, en la historia del arte, de ser obra de arte a ser un objeto artístico de consumo. A la *belleza moderna*, por incluir la historia, postura inversa de la belleza antigua, el mismo germen que la crea lleva a destruirla; la modernidad para afirmarse necesita la reiterada postura de lo nuevo, de negar lo que ayer se postulaba como *moderno*; lo moderno en lo moderno es la negación permanente de la modernidad: en ello radica su permanencia: un negarse perpetuo a sí misma su insistente historicidad, es decir, su mortalidad.

Por el don del lenguaje el hombre hace entrar a las cosas en la constelación de los nombres y sus significados. Con los *ready-made* convierte al nombre de su obra en un cascarón vacío, haciendo una crítica irónica a los significados de las palabras y su volubilidad. Nos muestra la negatividad del objeto manufacturado, en cosa inservible e inútil. Parte de que el espectador hace a la obra; la obra hace al ojo que la mira, y el ojo significa a la obra, desde ella y la mirada reinventa la obra; su potencialidad catártica está en la intensidad y cantidad de signos que revela y su posibilidad de combinaciones que nos revela. Toda obra es un arte-facto de significar simbólico, su sentido no es inmutable, ella depende de la relación, que siempre es expansiva. El ojo que la mira pone en movimiento el conjunto de signos que la componen. Es lo que reclaman sus *ready-made*, una contemplación activa, una apropiación personal, subjetiva creadora. La rehacemos y, a la vez, nos hacemos con ella. No son obras de adoración en museos o del fetichismo pictórico-mercantil que compone todo depósito artístico en la oscura soledad de las bóvedas bancarias. Son obras hechas contra la complacencia del público, contra nosotros. Si bien sus obras han terminado siendo hitos (y mitos), en la historia del arte, su intención va contra toda adoración o de su uso; buscó una estimulación creadora vital. Su postura trata en estar en contra del Museo y del Salón de Arte, contra la elefantiásica manía pasiva y lucrativa de la colección y del coleccionista de tesoros artísticos; del arte social o socialista, de la proliferación mercantil de objetos tomados como hermosos o simplemente decorativos.

10. ¿SE PUEDEN CREAR OBRAS DE ARTE QUE NO SEAN OBRAS DE ARTE?

Duchamp se hizo en 1913 una pregunta fundamental para su nueva y dislocada propuesta ¿se pueden crear obras de arte que no sean obras de arte? Su respuesta, -sí es que la hay pues se acogía a aquella máxima de Alfred Jarry: “no hay respuestas porque no hay preguntas”¹², está en los *ready-made*, objetos donde el artista no interviene en ninguna fase de la elaboración y, además, ha sido creado en otra parte y por otras manos o máquina. Los *ready-made*, según Danto, son “una transfiguración de un lugar común” (2010, p. 65 y ss.). Podríamos hablar de un reencantamiento de un lugar común, más que sólo de una transfiguración. Es el otorgamiento de sentido renovado a lo que ha dejado de ser una origina-

¹² En Jarry, A. *Ubu Rey*. Recuperado de <https://anagal.files.wordpress.com/2007/08/web13ubu.pdf> [consultado 16 de abril 2017].

lidad vital. Es sacarlo del lugar acostumbrado, de transportarlo de su espacio habitual a uno en que lo distingue por otras cualidades y miradas, escuchas y tactilidades, sensorialidades e imaginación. Con ello se crea una obra de arte que niega su propia condición de obra de arte. Son objetos ya manufacturados que no pueden expresar la individualidad del artista, del mismo modo que lo expresa la pintura u obra enmarcada en los cánones tradicionales; como objetos industriales no nos conducen a sentir emoción por ellos, tampoco encarnan ninguna emoción, sólo su sentido de utilidad; al ser colocados como objetos *ready-made*, están anclados a ofrecer una multiplicidad de interpretaciones interminables. Pudieran ser vistos como anti-arte, pues pareciera reflejar ellos algo que no satisface a los criterios con los que comúnmente se considera a los objetos artísticos.

Sin embargo, los *ready-made* son obras de consideración estética más que artística en su sentido tradicional. No es arte convencional, en tanto habilidad o genialidad desplegada por un individuo, sino un arte que aparece por la elección que se lleva a cabo y su colocación fuera del marco referencial habitual y común de su existencia. No son bellos, tampoco feos, no hay nada especialmente estético en él, dice el mismo Duchamp (citado por Humble, 1982, pp. 52-64). Son objetos que desafían a la imaginación, al margen del objeto en sí mismo para hundirse en una tela psíquica impregnada de filosofía e historia del arte. Ofrecen una experiencia sensorial imaginativa no sólo para el productor, sino también a la audiencia. Se convierte en un gesto filosófico que no tiene la intención de expresar los gustos de los llamados amantes del arte. Bien claro lo ha dicho Duchamp al declarar sobre los orígenes del *ready-made*: “

tengan en cuenta que yo no quería crear una obra de arte con ello. Fue especialmente en 1915, en Estados Unidos, donde produje otros objetos con inscripciones, como la pala quitanieves [...] Entonces se me ocurrió el término *ready-made*. Me pareció perfecto para estas cosas que no eran obras de arte, no eran esbozos, y para los cuales no podíamos aplicar términos artísticos (Citado por Brought, 1991, p. 184).

Palabras que deberíamos tomar en cuenta para comprender la pregunta inicial: ¿se puede crear obras de arte que no sean obras de arte? El debate sigue y seguirá abierto por mucho tiempo, ¿son los *ready-made* arte o no?

La fuente, como objeto con repercusiones *avantgarde* dadaístas, puede reportar un gran placer, que dependerá si es expuesto como obra de arte o como el funcional urinario común, un placer que puede ser por la sorpresa lúdica que

arranca la sonrisa a quien lo mira con los ojos de la aceptación y la inocencia. Lo cual nos lleva a poder esgrimir un doble placer en estos objetos, el primero surge de su función utilitaria, el placer de toda micción masculina; la otra, sería la propuesta por Duchamp, al transportarlo a otro lugar, sufriendo su dislocación funcional por el placer lúdico de la ironía y la burla displicente de su metamorfosis anormal en tanto objeto estético por la genialidad del artífice. Al colocar encima de una peana un objeto sin interés especial, que de repente, se convierte en un objeto que capta nuestra atención, ¿una burla desafiante? Son obras (¿de arte?) filosóficas, mentales, que mueven psíquicamente al espectador y su relación con el mundo, lo cual era la intención del artista en este caso: un despertar revulsivo, catárquico; un arte intelectual-emocional, prendado de la idea, cercano a lo que se llamaría arte conceptual posteriormente.

11. A MODO DE CONCLUSIÓN ABIERTA

La posición que surge con *La fuente* lleva a enfrentar la diferencia en el arte. Un marco donde vendría a desacreditar las ideologías estéticas de la identidad y la hegemonía de las formas privilegiadas en el arte; es poner un juego de fuerzas y energías impersonales dentro de la esfera de una virtualidad artística, emergiendo nuevas epifanías de sensibilidad y de las formas de la creación y de la percepción, de efectos y afectos. Estos usos del arte, a través de los objetos artísticos llamados *ready-made*, en su momento fueron dispositivos que alcanzaron asociaciones y reacciones imprevisibles a favor y en contra (hoy surge toda una reacción contra los *ready-made*, en ciertos círculos se habla de un arte *antiready-made*). En su momento, hoy ya superado por las nuevas tendencias que implican la incorporación de los usos combinatorios del llamado *cyberart* y otras propuestas modernistas y postmodernistas, arrojó un marco subversivo de apertura a líneas de falla, tensiones y contradicciones en los modos dominantes establecidos del pensamiento creador artístico y sus prácticas. Con esta propuesta duchampiana contra los objetos del arte se irrumpió no para construir un mercado artístico, sino liberar ciertos discursos estéticos escondidos pero presentes, inadvertidos, pero prestos a ser observados con otro ojo perceptual de sentido estético; fue una opción creativa para liberar posibilidades y convertirse en otras que traspasan la realidad y existencias estatizadas por las instituciones en una virtualidad efectiva y latente. El artista se presenta ante el mundo a través de proporcionarse y proporcionar inestabilidad, perturbación y exceso con

su obra, logrando una estabilidad relativa con sus resultados y experiencias. De ahí que la mejor suerte de esta concepción del objeto arte es la negación de la proliferación del *ready-made* en tanto estambre de objetos pululantes en el mundo y elegidos y presentados como obras de arte. Hoy, al parecer, han dejado de tener el efecto-afecto y la reacción con que se presentó *La Fuente* para el arte contemporáneo en 1917.

Si se ha dicho que la filosofía es llevar a su época conceptos (introduciendo la historia en su reflexión; el caso Hegel), o la composición y construcción de conceptos (es el caso del pensamiento nómada de Deleuze), sin embargo el arte tiene un trabajo más simple pero no menos complejo. Como ha señalado éste último pensador¹³, el arte y el artista, se quedan en los “perceptos” y en cómo afecta a la percepción y sensibilidad en tanto formas de experiencias independientes y autónomas, en tanto un bloque de intenciones como en sentimientos, percepciones, afectos y actos por la relación entre el cuerpo que experimenta tal conmoción y el objeto que lo incita a experimentar. La propuesta artística de Duchamp implica una estructura virtual que fue construyéndose a lo largo de estos cien años de influencia, volviéndose autónoma a la existencia de su creador. Una propuesta que no ha perdido, en su capacidad de cuestionar y de agredir la emocionalidad cerrada y reducida, su autenticidad e identidad controversial, objeto como una fuerza discernible en un campo de interrelaciones que abre un campo de afectos inherentes, de ideas y de asociaciones o conexiones, contrastes imaginarios ante un arte atípico y repetitivo, siendo históricamente eficaz con su aparición: aún en el presente incita a la polémica de su legitimidad

¹³ El percepto es un término acuñado por Gilles Deleuze para acordar una diferencia entre concepto y percepción. Un percepto es un paquete de sensaciones relacionados entre sí y que permanecen en quien lo experimenta. A diferencias de estas dos nociones, percepción y concepto, el percepto es un resultado que alcanza un grado de excelencia de ambas, lo cual puede ser alcanzado por la autenticidad y complejidad de interrelaciones, en el producto artístico volviéndolo perdurable y trascendencia al mismo creador e incluso a la totalidad de su obra, como es el caso de la búsqueda de Duchamp y sus creaciones, siendo cada una de ellas portadoras de valores intransferibles a la desaparición del ejecutor-creador-artista-artífice. Sin embargo él es quien las crea, los perceptos no terminan siendo percepciones sino que es la construcción de conjuntos de percepciones y sensaciones que sobreviven a los individuos que las experimentan. Los perceptos van acompañados de *afectos*, los cuales no deben ser confundidos con las percepciones o sentimientos. Los afectos nos abren a nuevos devenires, pues es la puesta en acción del cuerpo con otra cosa que proporciona una posibilidad de devenir otro en quien lo experimenta (Cf. Deleuze, 1999, p.178 ss).

autoral, y de aceptación como objeto estético y artístico: seguimos (y seguiremos...) hablando de ella por un buen tiempo. Una propuesta, este *ready-made*, de nuevos patrones y elecciones artísticas impredecibles ante una tradición reticulada que se re-articula a través de transformaciones genéricas y genéticas dentro del lenguaje y una temporalidad de expresión artística y conceptual que se extiende más allá del sujeto individual elector-creador. Es, en un sentido nietzscheano, una especie de efecto producido por la voluntad creadora de un sujeto sobre otro sujeto; de presentarnos la contingencia de lo presente invisible como una existencia visible de efectos y afectos sensibles e intelectuales dentro de lo virtual artístico. No obstante, como hemos notado, la intención de Duchamp cumplió con los efectos procesales de una obra viva frente a los discursos privilegiados del arte; su intención primordial fue una provocación; fue traspasar un arte sensiblero, diagnosticado y reducido a la retina, por medio de una propuesta que despertase un choque emocional interrogante abismal pero intelectual en el espectador. Su obra no deja de tener un parentesco con la propuesta nietzscheana del gran arte: el cual se conoce por su capacidad de animar, excitar, agitar, animar e intensificar la actividad de los sentidos y de la vida por medio de un imaginario ilusorio virtual.

Como ha dicho Denis Dutton: “Es como si Duchamp hubiera visto la historia futura del modernismo y, al igual que un jugador de ajedrez que es capaz de ver la progresión de jugadas, se hubiera precipitado de lleno al final. Un urinario montado sobre una peana. ¡Jaque mate!” (Dutton, 2014, p.269 y ss) . A los cien años de *La fuente* sigue dando *jaque mate* a los objetos artísticos desde la profundidad abismal de su contingencia banal.

REFERENCIAS

- Bodenmann-Ritter, C. (1972). *Joseph Beuys. Cada hombre, un artista*. Ed.Documenta, Kassell. Recuperado de https://mariluriosguerrero.weebly.com/uploads/3/0/0/7/3007165/joseph_beuys.pdf [consulta 12 de julio 2017].
- Brisset, J. P. (1970). *Grammaire logique suivie de la Dieu*. Paris: Claude Tchon.
- Brisset, J. P. (1980). *Origines humanines*. Paris: Baldwin Publishing.
- Brought, J. (1991). *Who's afraid of Marcel Duchamp?* En Daniel O. Dahlstrom (Comp.), *Philosophy and Art* (pp. 119-142). Washington: ed. Catholic University of America.

- Buchlok, B. (2004). *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Editorial Akal.
- Cabanne, P. (1975). *Les 3 Duchamp. Jacques Villon. Raymond Duchamp-Villon. Marcel Duchamp*. Neuchatel: Ides et Calendes.
- Cabanne, P. (1984). *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona: Anagrama.
- Carandell, L. (2000). *No Picasso El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2000/02/13/madrid/950444664_850215.html [consulta 21 de julio de 2017].
- Danto, A. (2010). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, J. (1999). *¿Qué es filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Dutton, D. (2014). *El instinto del arte*. Barcelona: Ed. Paidós.
- Humble, P.N. (1982). *Duchamp's ready-made: Art and Anti-art*, Recuperado de <https://academic.oup.com/bjaesthetics/article-abstract/22/1/52/15171?redirectedFrom=PDF> [consulta 22 de Julio de 2017].
- Leper, A. (2015). Duchamp, el gran estafador. Recuperado de <http://www.avelinalesper.com/2015/01/duchamp-el-gran-estafador.html> [consulta. 22 de julio de 2017].
- Paz, O. (2008) [1973]. *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. México: Era/ Colegio Nacional.
- Russel, R. (2011). *Cómo escribí algunos de mis libros*. Recuperado de <http://www.elboomeran.com/upload/ficheros/noticias/russell.pdf> [consulta 09 de julio de 2017].
- Spalding, J. (2014). *Campaign for real art*. Recuperado de <http://www.julianspalding.net/JS/Campaign.html>. [consulta 22 de julio 2017].
- Thompson, Glym. (2012). *Duchamp's Urinal*. Recuperado de http://www.offrampgallery.com/thompson_glynn_jermandem.pdf. [consulta 22 de julio de 2017].
- Tomkins, C. (1999). *Duchamp*. Barcelona: Anagrama.

RAFAEL CADENAS: “LA LITERATURA IMPLACABLE”

Moraima Guanipa

Universidad Central de Venezuela

RESUMEN

Considerado una de las grandes voces de la poesía iberoamericana, Rafael Cadenas ha mantenido una de las más consistentes trayectorias creadoras centradas en aspectos vitales de la humanidad que nos constituye. El lenguaje, la expresión poética son algunos de los registros temáticos de una obra que, al dialogar con la poesía misma, lo hace desde un yo expuesto al despojamiento, pero al mismo tiempo ganado para el encuentro con lo Real. El presente trabajo ofrece una lectura de la obra de Cadenas que intenta seguir la ruta de esta búsqueda incesante, implacable de un decir esencial.

Palabras clave: poesía, lenguaje, Rafael Cadenas.

ABSTRACT

RAFAEL CADENAS: THE RELENTLESS LITERATURE

Considered one of the great voices of Iberian-American poetry, Rafael Cadenas has maintained one of the most consistent creative trajectories focused on vital aspects of humanity that constitute us. The language, the poetic expression are some of the thematic registers of a work that, in dialogue with poetry itself, does so from a self exposed to stripping, but at the same time gained for the encounter with the Real. The present work offers a reading of the work of Cadenas that tries to follow the route of this incessant, relentless search for an essential saying.

Key words: poetry, language, Rafael Cadenas.