

36  
2ej



**UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE  
ARTES PLÁSTICAS**

**MARCEL DUCHAMP  
EL OBJETO CRÍTICO**

**TESIS**

**Que para obtener el Título de:**

**LICENCIADO EN ARTES VISUALES**

**presenta:**

**JUAN PABLO RUIZ DÍAZ**

**MÉXICO, D.F. 1993**



**SECRETARÍA  
ACADÉMICA  
Escuela Nacional de  
Artes Plásticas**

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# INDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>1</b>
<b>I. LA TRADICIÓN MODERNA</b>	
I.1. Una tradición especial	5
I.2. De la Ilustración y el Romanticismo	9
I.3. La consolidación de la modernidad	16
<b>II. LA TRANSFORMACIÓN DEL OBJETO DE ARTE</b>	
II.1. Introducción a la obra de Marcel Duchamp	21
II.2. Los primeros años	24
II.3. Desnudo descendiendo una escalera	30
<b>III. LOS SIGNOS</b>	
III.1. La exacerbación cinético-temporal	34
III.2. El esclarecedor rechazo de los rebeldes	35
III.3. ...et roses pour /Fr. en 6...	
Picabia, Roussel y Brisset: encuentros determinantes	37
III.4. El viaje a Munich	39
III.5. El Gran vidrio	41
III.5.1. Todo pensamiento lanza una jugada de dados	44

## **IV. READYMADE**

### **IV.1. Anestesia est\u00e9tica**

**50**

## **CONCLUSIONES**

**57**

## **NOTAS**

**62**

## **BIBLIOGRAF\u00cdA**

**66**

UNA CAJA DE FÓSFOROS LLENA ES MÁS LIGERA QUE UNA  
CAJA EMPEZADA PORQUE NO HACE RUIDO.

M. DUCHAMP

## INTRODUCCIÓN

No sólo la mucha sombra impide ver con claridad, sino también la abundante luminosidad. La ceguera entre tanta luz que padeció Featón cuando se empecinó en conducir el carro del padre, era al mismo tiempo, la ceguera de su propia naturaleza, la soberbia por ignorancia de sus límites como ser humano, que al empeñarse en realizar el trabajo del Dios, pone al mundo todo al borde del holocausto. Este estado de inconsciencia que tiene de sí mismo, del desconocimiento de las fuerzas con que cuenta, sin duda le conduce a la imprudencia y a la desgracia. *Conócete a ti mismo*, era la máxima de Sócrates, y con ella va implícito, además de una manera de acceder a la sabiduría, un estadio de moralidad que sería el fin último de toda filosofía, según éste. Quien se conoce y conoce su naturaleza, camina con mesura y evita realizar empresas que se encuentren fuera de sus propias fronteras, respondiendo así a sus fuerzas y no a las que le son ajenas.

Hoy en día estamos, como Featón con la luz, plétóricos de modernidad. Este modo de experiencia del mundo, presente en cada acto de nuestra existencia, ha olvidado, gracias a su constitución transformadora, su propio origen, y con él, a percibir la conexión de nuestras vidas con esa cultura. El arte que emana de esta modernidad parece irremediabilmente separado de la sociedad; la conciencia de esta discordia, se muestra no sólo difícil de ser superada, sino que aparentemente da señales de hacer aún más grande la brecha.

Sin embargo existe también la posibilidad de que el arte moderno por su natural esencia se halle de modo inevitable divorciado de la sociedad. De cualquier manera, si es que deseamos descubrir el principio de esta distancia, es indispensable cobrar conciencia sobre el origen y la naturaleza de los fundamentos y valores de nuestra tradición moderna. Si como Featón permanecemos ignorantes del temple que nos es propio, entonces nos conduciremos seguramente con negligencia, dejando que los caballos desbocados de la estética nos guen sin otra dirección que la de nuestra arrogante soberbia.

Es por ello que creo indispensable iniciar esta tesis con una revisión histórica de los principales hechos, ideas, problemas y proyectos que conformaron lo que hoy conocemos como modernidad. No es mi pretensión definir y delimitar totalitariamente un concepto que encierra tantos fenómenos y facetas. En todo caso la intención es crear una panorámica general que funcione como base histórica para un entendimiento más

aproximado a la obra duchampiana de la cual es originaria. De este modo, ciertas actitudes en apariencia confusas o inexplicables, cobran mágicamente coherencia y unidad, ampliando no sólo nuestro entendimiento, sino también vivificando y profundizando nuestra experiencia del mundo. Por esta razón fue igualmente necesario acudir a un soporte biográfico, que pudiera ayudar aún más al entendimiento de este fenómeno tan complejo. De esta manera creo que puede ser posible arrojar alguna luz clarificante sobre lo particular de la obra duchampiana, y al mismo tiempo dar pie a la comprensión de las expresiones más actuales. Y es que en nuestro tiempo hemos dejado de ser reflexivos de la modernidad y nos orientamos a radicalismos rígidos y generalidades burdas. Esta tesis es también un intento para mostrar la naturaleza rica y contradictoria de nuestra tradición, basada en principios que no siempre resultan compatibles.

Quizá en una última instancia, esta empresa está abocada a la problemática del lenguaje del arte, o mejor, al arte como un sistema "especial" de lenguaje, y de como éste se ha transformado no sólo en forma, sino también en contenidos y fines. De estos cambios quizá el que más altera la condición premoderna del arte sea el que éste ya no se expresa primordialmente en los juicios de "belleza" o de "gusto", sino en la medida que se relaciona con los problemas de la existencia, y en su propia relación con ésta. Un arte entendido de esta forma, no pueda limitar sus juicios a un lenguaje estético, es decir, ya no es únicamente una crítica estética, puesto que intervienen en su conformación reflexiones de tipo filosófico. No cabe duda que este legado proviene del romanticismo, cuyo sueño de unir arte y vida se presenta continuamente a lo largo de dos siglos, aunque de manera paradójica: en la medida en que se han transgredido los esquemas lingüísticos tradicionales para hacer patente u orientar irónicamente esa unión, es que se han alejado los hombres de tales creaciones artísticas.

Esta conciencia del arte como lenguaje, también experimenta una suerte de reflexión acerca de los modos de comunicar, de la naturaleza de los signos y los alcances que posee para relacionarse activamente con la vida. Siendo un sistema de signos, el arte se encuentra imposibilitado para presentarnos al mundo en totalidades absolutas (ideas absolutas), o mejor, debido a esta incapacidad de hacer totalidades absolutas es que el arte existe como tal. Este no poder expresar cabalmente una cosa concebida, hace de las obras modernas un puente alegórico que pretende presentarnos por medio de lo visible (el signo) un mundo invisible (la idea). Pero este signo tiene múltiples facetas, diversas posibilidades de lectura, que merced a su naturaleza de "simulacro", de ser un sustituto necesario de algún *otro* impresentable, se encuentra fuera de todo determinismo gracias a su función alusiva. Esta

polisemia nos arroja a un especie de *arts combinatoria*, que parece invitarnos a elegir diversas lecturas. Más aún cuando el arte se refiere a otros lenguajes o a sí mismo: arte que habla de arte.

De esto es, en gran medida, de lo que Marcel Duchamp trata de decirnos con su obra; de los modos en que funciona el lenguaje artístico y su relación con la sociedad. Al suponer irónicamente que un objeto cualquiera puede convertirse en arte por el simple hecho de nombrarlo así y colocarlo en un lugar que le da esa significación, no solo se burla de lo que llamamos valioso, sino que cuestiona los mecanismos que hacen de éste, algo valioso, y al mismo tiempo expone la cuestión de que aquel objeto otrora inocuo, pueda ser cargado conceptualmente de intenciones críticas aún cuando no guarda relaciones o reales pretensiones estéticas, o precisamente por ello, y del hecho que no sea, en algunos casos, mayormente alterado.

Tanto en los readymades como en *El gran vidrio* y obras afines, Duchamp nos muestra los problemas más hondos de la modernidad y la vanguardia, evidenciando con estupenda visión los cuestionamientos artísticos a los que ahora nos enfrentamos, especialmente los que se refieren a la representación y a la subversión artística, mucho antes de que fueran completamente patentes.

La voz de Duchamp no ha dejado de hacer ruido al igual que su silencio, a pesar de los muchos años que han pasado, y quizá hoy, como él lo pronosticó, sea más actual que nunca. Incluso la integración que algunos postduchampianos como Robert Gober y Jeff Koons han hecho del readymade a cierta estética, invirtiendo la naturaleza originaria de este gesto, no ha podido del todo borrar su constitución contradictoria e irónica que le es propia, pues aún cuando estos "nuevos readymades" están integrados a un mercado de arte, y son considerados como tales, ponen en evidencia precisamente por ello, cierto cinismo y snobismo tanto de sus productores como de sus consumidores, al cooptar una crítica social al cuerpo de la industria cultural. El readymade y aún sus infortunados descendientes continúan siendo, a pesar de todo, unas auténticas quimeras.

La ironía duchampiana, procedimiento intelectual que le protege hasta de sí mismo, nos invita como la ironía de Sócrates a la reflexión. Reflexión acerca de la manera en que hacemos y consumimos el arte, de la forma en que nos ha sido heredado y de sus posibles alcances gracias a una consciencia de sus fuerzas y debilidades. Y esta es la reflexión que debemos cultivar y acrecentar nosotros, los hacedores de arte. Esta tesis responde en parte,

**a ese compromiso por tratar de reconocer y ampliar el rico legado de nuestros antecesores,  
de los que ahora somos nosotros sus herederos.**

**México D.F., agosto 1993**

**Juan Pablo Ruiz Díaz**

## I. LA TRADICIÓN MODERNA

"Arte griego: el hombre es la naturaleza y la encierra dentro de sí toda entera. Arte de la Edad Media: el hombre está en la naturaleza como el pájaro en el bosque, como el pez en el río, objetos colocados y sostenidos en el tiempo por la mano del Creador. Arte del Extremo Oriente: el hombre y la naturaleza, inextricablemente mezclados uno con otro, huyen, cambian y se disipan, apariencias cambiantes, onda que se mueve, juego de sombras pesadas por el lienzo eterno. Arte barroco: el hombre convierte a la naturaleza en objeto de su tiranía o de su meditación, inventa los parterres de Versalles o las soledades ordenadas de Poussin. Arte romántico: el hombre se precipita en la naturaleza, a ella lleva su pena y sus gritos de animal herido. Arte del siglo XX: el hombre hace estallar la naturaleza, detiene o precipita la evolución de las formas...

Una rosa es una rosa, pero la rosa de Anacreonte a la rosa del Roman de la rose, de la rosa de las catedrales a los ramilletes de Renoir, se excluyen y se suceden todos los puntos de vista posibles sobre la rosa y la vida."

Marguerite Yourcenar

"...¡Ah, pero que respeten y rindan acatamiento a los dioses de la ciudad vencida y sus santuarios... que de no, los conquistadores de hoy serán los conquistados de mañana...!"

Esquilo

### I.1. Una tradición especial

Un viejo proverbio escolástico reza: *De gustibus et coloribus non disputandum*. Si es que hemos de creer que cada hombre tiene el derecho de preferir lo que más crea conveniente, entonces también tendríamos que admitir la naturaleza plural de la humanidad. Si somos cada uno de nosotros la conformación de una serie de determinaciones basadas en la capacidad de elección, entonces, ¿cuánto más distinto es un hombre de otro cuando este pertenece a otra cultura o a otro tiempo?

La libertad de pensar y obrar según el propio criterio parece, sin embargo, estar subordinada y mezclada al modo único de ser de la cultura de que se es originario. Aunque bien cabe señalar que cada individuo es irrepetible, dentro de una cultura, una tradición, aparecen ciertas constantes, principios irreducibles de los cuales derivan todos los valores, que fijan cierta unidad de un pueblo, y que lo hace distinto de los demás.

No obstante, parecen existir principios anteriores a los establecidos por cualquier cultura y que le son inherentes a cualquier hombre. Inventor de mitos y ritos, transformador de la naturaleza, organizador de jerarquías, defensor del pasado y de las costumbres, curioso empedernido, el ser en su origen natural sugiere obedecer a normas universales. Pero es precisamente esta articulación entre los principios inseparables naturalmente adquiridos, y los derivados particulares que cada pueblo le da a estos, lo que lo distingue como un ente socialmente distinto. Existe probablemente un principio único de todos los hombres, de todas las culturas y todos los tiempos, inseparable, constante, profundo e inmutable, pero este se encuentra vedado por la dependencia cultural que todos poseemos; por el hecho de que crecemos y somos educados en principios de una tradición particular, creadora a su vez, de valores peculiares.

Así el enfrentamiento entre culturas, tradiciones, es un enfrentamiento de valores. El bien, la verdad, la belleza, son para cada una de éstas, no sólo diferentes, sino excluyentes de cualquier otra axiología. Al afrontar al *otro*, a *lo otro*, surge la conciencia de pertenecer a una tradición, poseedora de principios y valores, que por sí mismos son difícilmente articulados en las mentes de los hombres que viven en ella. Lo son así porque, empapados en principios que determinan una manera especial de experiencia del mundo, presentes en cada acción, pensamiento, creación, se hacen invisibles a los ojos de quien la sustenta. La fuerza de lo cotidiano, de la repetición del ayer, la inercia del modo en que se desarrolla la vida, todo ello evita la reflexión, por ser, dicho de algún modo, un arco reflejo, una actividad inconsciente. Como Allan Poe nos dice en *La carta robada*, solemos dejar escapar las cosas por su excesiva evidencia, por ser demasiado palpables, demasiado patentes. Pero a la revelación de un individuo que reconoce tener valores, ya sea por la oposición de otros o incluso a un rompimiento en la transmisión de éstos, se engendra la reflexión de lo antes oculto por la tradición, y al saberse parte de una que, con el tiempo, se siente distinto a ella.

Es por ello que las antiguas tradiciones basaban sus principios en leyes sólidas que además de darle coherencia al mundo y a la vida, procuraban salvar las diferencias que siempre se

presentan en las tradiciones y que son su más terrible peligro. Lo otro, el otro, el bárbaro, no tienen cabida en un orden donde cada cosa ocupa su lugar, su forma, su tiempo, so castigo de desintegrarlo y a su gente con él. De esta manera el pasado es el fundamento de una tradición. La repetición del ayer protege a los pueblos de los cambios, que no son sino interrupciones en la transmisión de los valores, y que difícilmente pueden ser contemplados con tolerancia. Las tradiciones proveen a los hombres la seguridad de estar en relación de un orden, de una razón universal de ser, con valores y normas inmutables, pero exige para ello, una fidelidad inquebrantable.

Aunque, así había sido por milenios, a finales del siglo XVIII se conformó en occidente otro tipo de tradición, heredera de las culturas greco-latinas del ser y la razón, y la judeo-cristiana de la revelación, que lentamente se desarrollo para formar, no sólo otra tradición, sino una que perturba la noción misma de ésta. Habitante de dos mundos, el occidental sufrió la terrible desesperación de no poder conciliar su doble herencia. Pero entre la fe a Dios y la pasión por la reflexión, la investigación, y el descubrimiento de las leyes mueven al mundo, existe un abismo difícil de salvar. Dios crece a expensas de la razón, al igual que ésta de Aquel. Esta fue la contradicción de occidente hasta que, en el Siglo de las Luces, se le redujo a Dios el papel de generador primario de todo, y se le atribuyó al hombre, por medio de la razón, el gobernar su destino, el derecho de transformar las ordenes según su necesidad y beneficio, el hacer sus leyes a pesar que contravengan el viejo pasado. En oposición a su tradición, gobernada por el derecho divino de la monarquía y el derecho por herencia de los nobles, el ilustrado pretende (por medio de la asociación de hombres en igualdad de derechos y obligaciones) sustituir principios y valores por otros que se suponen más justos y razonables.

La tradición moderna se funda en la infidelidad del pasado, en la interrupción de la tradición, en la traición a los valores existentes. Con la consigna de transformar al mundo para el beneficio de todos, utiliza a la razón y su maquinaria de crítica para instaurar normas que se creen mejores. Pero una traición engendra a otra, e irónicamente las armas usadas por el revolucionario se vuelven contra sí mismo. La crítica se hace criticable, sucediendo así una avalancha de discernimientos y rompimientos. Es por ello que la tradición moderna no puede establecer valores inmutables, pues estos son el blanco preferido de la crítica. La verdad, el bien, la belleza, sólo tienen una existencia efímera; todo es criticado y a la sazón criticable.

Pero entonces, ¿cómo podemos hablar de una tradición, si es que el pasado y los valores, que son por antonomasia el fundamento de las tradiciones, no sólo no son transmitidos, sino criticados? En realidad deberíamos de hablar de *otra* tradición, paradójica, contradictoria, conflictiva, dinámica, plural, en donde la repetición de quebrantar la lealtad de los valores recién instaurados, le dan la condición de tradición; una que nunca es una misma, sino muchas.

El moderno, al contrario de sus antepasados, se siente diferente al ayer. El termino moderno es usado para designar un cambio respecto al pasado, es una manera de diferenciarse de él. Pero esta nueva forma de experiencia del mundo también esta cargada de ambivalencias. Todo parece expresar el origen contradictorio. El deseo de cambio, de transformarse y transformar al mundo, la pasión por lo nuevo y diferente, de crear y revolucionar, van acompañados del miedo a la desintegración, de la desesperación de no poder entregarnos a ningún valor duradero, del horror de las consecuencias incontrolables de los cambios, de la incertidumbre de hallarnos desprovistos de normas a las cuales asirnos. El vértigo renovación-desintegración, aun cuando es origen de todos nuestros triunfos, es también la fuente de todas nuestras calamidades. Este perpetuo devenir no conoce la estabilidad ni la seguridad, en un mundo donde todo esta en movimiento, todo cambiando. El moderno es un apasionado de lo nuevo, pero difícilmente se enamora de él; es ser al mismo tiempo revolucionario y conservador.

Cuando los ilustrados decidieron tomar la historia en sus manos y determinar como y cuales deberían ser las normas y los valores que gobernarían su tradición, para así alcanzar un mejoramiento en todas las esferas de lo humano, abrieron una inmensa brecha en la historia que transformaría profundamente la relación del hombre con su mundo a través de los años. Aun hoy, perdidos en la vorágine de nuestras ciudades, nos preguntamos si ese sueño de la ilustración de crear su propia tradición, desdeñando la ya existente por ser un obstáculo hacia la superación y cuya formación llevó milenios, no sería sino una arrogancia del poder transformador del hombre, en oposición al delicado y paciente trabajo de los años. Y en este sentido, ¿No seremos nosotros descendientes de aprendices de brujo?

## I.2. De la Ilustración y el Romanticismo

Lo moderno solamente es cuando se convierte en negación del pasado inmediato y afirmación de algo distinto. Esta ruptura es el resultado de la acción corrosiva de la crítica y busca la instauración de ordenes más justos y racionales, adecuados a las necesidades de las nuevas situaciones. Estos cambios no surgen de los mismos sistemas imperantes, como lo explica Rubert de Ventós, pues estos "...son siempre y fundamentalmente conservadores.", y provienen de otro grupo, ya sea científico, político, religioso o artístico, que se percató de lo inoperable de los sistemas en el que la coyuntura histórica requiere de una nueva lógica. Un cambio en el contexto social, una irritación en el sistema, rompe con su inercia y hace indispensable el cambio. Este fenómeno está presente a lo largo de la historia humana, pero fue sólo a finales del siglo XVIII cuando éste adquirió los perfiles de una revolución moderna, es decir, un rompimiento súbito y agresivo, cuya meta fue transformar completamente una sociedad e imponer bajo un mismo principio un nuevo orden en todas las esferas de lo humano.

La irritación en el contexto que llevó en 1789 al Tercer Estado a iniciar la lucha revolucionaria, tuvo su origen en un cambio necesario de la Europa del siglo XV. Debido a la imposibilidad de un comercio con el lejano oriente por las conquistas de los turcos en el Mediterráneo, los europeos emprendieron la búsqueda de nuevas rutas marítimas dado que su economía dependía de ello. Los necesarios viajes requirieron de nuevos conocimientos e instrumentos. El sistema de Ptolomeo que había servido hasta entonces para explicar el mundo y viajar en él, hacía imposible ahora los cálculos de navegación, y debido a esta necesidad fue posible, no sin un sinnúmero de tropiezos, el desarrollo de una nueva concepción del universo y el reconocimiento de la razón como una forma de poder. Fue un cambio científico, pero sus alcances no se limitaron a esta esfera y transformaron lenta, pero inexorablemente, las ideas y el pensamiento de los europeos.

Ya en el amanecer del siglo XVIII, hoy llamado de Las Luces, Issac Newton demostró, por medio de leyes físicas y matemáticas bastante complejas, la conformación heliocéntrica de los planetas y la ley de la gravitación universal de manera convincente y comprobable. Este fue el punto culminante de siglos de estudio e investigación de hombres como Copérnico, Galileo, Tycho y Kepler. Pero también fue el punto de partida de una nueva manera de entender el universo del hombre mismo. El mundo ya no estaba regido por ordenes o mandamientos caprichosos de una divinidad, sino por leyes científicas, y al

hombre le correspondía encontrar esas leyes por medio de la metodología propia de la ciencia natural. No era el hombre el centro del universo, ni aun Dios, lo eran las ordenanzas de Éste para el movimiento del cosmos, basadas en el libro de la razón.

De igual manera a finales del siglo XVII en Inglaterra, John Locke exponía en su obra *Ensayo sobre el pensamiento humano*, que el conocimiento tiene su origen en la experiencia y en la sensación, ayudadas por la reflexión, y centraba su actitud política en la soberanía de la comunidad, y no en un rey, en la igualdad de los hombres, los que por medio de un pacto, formaban una sociedad. Estas ideas se extendieron en Europa y encontraron en Francia su máxima expresión en la extensa obra de la Enciclopedia. Hombres como Diderot, D'Alambert, Montesquieu, Voltaire y Rousseau consolidaron el método objetivo frente a la metafísica y la teología, en un intento por fundir la razón con la práctica social, la ciencia y la técnica, y en busca de la fundación un monarquía parlamentaria tipo inglesa. Publicado el primer volumen en 1751 y completada hasta 1772 con 17 volúmenes, la Enciclopedia o *Diccionario razonado de las ciencias, las artes y los oficios*, extendió y causó gran impacto por su especial atención a las ciencias aplicadas y por la visión racional y materialista del mundo y de la historia. La confianza ilimitada en la razón y en la ciencia como medio de mejoramiento individual y social, provocó, aunada a la terrible situación en que se encontraba el pueblo francés, una rebelión burguesa que inició así una época de movimientos sociales vertiginosos, en donde la razón sería el punto central del drama histórico.

El mundo clásico representaba para este pensamiento un modelo a seguir, pues en él se veían concretados los más altos ideales de la época. Los hallazgos arqueológicos de Pompeya y Herculano en 1748, ofrecieron nuevos elementos para la interpretación del mundo antiguo. Así renació el interés por el mundo greco-latino y fueron publicadas obras de los clásicos como *Las vidas paralelas* de Plutarco, de gran influencia en el pensamiento de los artistas. Aquí habría que recordar que desde el Renacimiento la publicación de los clásicos había tenido un lugar destacado en la naciente industria del libro, y que gracias a la publicación de éstos, el desarrollo del arte cambió y se aceleró. En el siglo XVIII también se publicaron textos sobre estudios del mundo antiguo, como son *Las antigüedades de Atenas* por Stuart y Revett en 1762, *Historia del arte antiguo* por Winckelmann en 1764, y el *Laocoonte* de Lessing en 1774. En ellos se hacía una exaltación de lo que el mundo clásico representaba, tanto en su pensamiento como en su política y arte.

La república y la democracia del mundo romano serían los modelos a seguir y se convertirían en las consignas de los revolucionarios. Era la renovación con el pasado lejano, en contra de la tradición de la monarquía, la que movía al cambio, a la ruptura. Al poder de una minoría lo sustituía el poder del pueblo: la democracia. La resolución de la mayoría según sus necesidades y aspiraciones, determinaba el camino a seguir: *vox populi, vox Dei*. Así el individuo paso a formar parte de la masa, por cuyo poder y designio las particularidades sucumbían. La declaración de los derechos establecía la igualdad y la libertad como garantías inalienables y, de esta manera, se dio el primer paso en la concepción universal de los hombres, más allá de las diferencias.

El mundo francés del siglo XVIII se reveló agresivamente contra la tradición en busca de un nuevo orden. Todo sufrió cambios; la moralidad, la ciencia y el arte fueron identificados como instituciones independientes, con sus propios valores, y esto debido en parte también el desmembramiento de la religión y del estado como esferas de una misma unidad. La Ilustración intentó desarrollar una ciencia objetiva, una moralidad y leyes que fueran universales, así como un arte autónomo de acuerdo a su lógica interna. Pero de cualquier manera, tanto las artes como las ciencias partían de un mismo principio: la razón, y debían, además de fomentar la comprensión del mundo y del sujeto, promover el progreso moral y la justicia. Todo tenía el compromiso revolucionario de contribuir en la edificación del nuevo mundo, pues la promesa de una vida mejor para todos, justificaba cada uno de los trabajos y sacrificios.

La estética revolucionaria se llamó Neoclasicismo y reaccionó en contra de la ligereza, frivolidad y excesos del Rococó, un arte que representaba la corrupción y la decadencia de la corte francesa. El Rococó era la fase final del estilo Barroco, un movimiento variado y hasta contradictorio, en donde convivieron simultáneamente, como señala Arnold Hauser, diferentes ideales artísticos entre las cortes católicas y los burgueses protestantes principalmente. Dentro de estas ramas secundarias del barroco existió una especial atracción por la estética clásica que se manifestó particularmente en Francia, prosiguiendo con la tradición racionalista del Renacimiento. Las ideas de Descartes que se concretan en la frase *Pienso, luego existo*, expresan con claridad la conquista de la razón en las mentes europeas. La formación misma de la *Académie de Sculpture et Peinture* en 1648 con ideales classicistas lo demuestra. Pero este racionalismo del siglo XVII transformaba el mundo unitario y estable de la religión en uno complejo y conflictual, incidiendo especialmente en la manera de concebir la imagen artística. Esta pasó de la idea clara y sencilla pero razonada del Renacimiento, a la complejidad y la extrema utilización del claroscuro, de

diagonales fuertes, de los escorzos, de la composición multicentral, en donde "...todo expresa un impulso potentísimo e incontenible hacia lo ilimitado."<sup>2</sup> Sin embargo, es conveniente recordar que el Barroco tenía como común denominador al mundo clásico, y que el abandono o negación aparente de la razón es más propiamente su continuación, su resultado, en un mundo más complejo con base en los principios de la ciencia natural. El rompimiento vino cuando esta complejidad de la razón fue incontenible y dio paso a un irracionalismo, a un amaneramiento del Barroco, en donde las formas se habían transformado de "...arrebataadas y exálticas...(en) clichés estereotipados y propaganda vociferante."<sup>3</sup>

La nueva época de la Ilustración necesitó de un arte que apoyara sus ideales y que propagara el nuevo orden. En este punto habría que recordar que la utilización del arte como medio de propaganda directa y normativa, aparece por primera vez en la contrarreforma religiosa del siglo XVI. El reconocimiento de las artes como objeto de justificación de los grupos en el poder, de sus ideologías, creencias, ideales, ha estado presente, como lo explica la teoría social del arte, a lo largo de la historia de la humanidad; pero es sólo hasta el siglo XVI cuando ésta adquiere perfiles radicales y concretos, es decir, el arte como la institución de una sociedad.

Así pues, el Neoclasicismo fue la institución artística de la revolución triunfante, que utilizó los elementos plásticos clásicos de claridad, estructura, dibujo, orden, austeridad, y los encaminó al tratamiento del tema social, dejando atrás la intimidad y la sensualidad del arte de las cortes. El artista representativo de esta época fue Jacques Louis David, quien consiguió la disolución de la antigua Academia Francesa en 1793 y la formación de una nueva llamada la *Comuna de las artes*. *El juramento de los Horacios* y *La muerte de Marat*, concretan los ideales estéticos revolucionarios del pensamiento de esos años, exaltando la justicia, el honor y el sacrificio del mundo antiguo, traspasando sus virtudes a la propia revolución. El mismo París fue contemplado como una nueva Roma y, como tal, fueron construidos edificios y monumentos emulando fuertemente los modelos clásicos, como *El Arco de triunfo de Carrousel*, *La Columna de la Plaza Vendôme* y *El Edificio de la Magdalena*.

El artista neoclásico rompió agresivamente con la tradición e instauró una nueva, fuertemente unida a los ideales políticos de su época, y reafirmó al arte como medio de acceder a un mundo superior, educando al pueblo y justificando un orden diferente, donde se utiliza a la razón como medio para ello.

El hombre siempre ha sufrido la terrible desesperación que causa la imposibilidad de conjugar lo ideal y lo real, el infranqueable abismo entre lo deseado y lo obtenido, el sueño irrealizable. En la Francia revolucionaria la promesa de una vida mejor y la esperanza en la razón y su orden como formas para llegar a esa vida, fueron sustituidas demasiado pronto por un pesimismo terrible. Los resultados de la revolución no correspondieron con los ideales esperados por los entusiastas ciudadanos que participaron en ella. La razón, que había la causa del optimismo revolucionario, se convirtió en un dictador tan despótico como el anterior; el culto al progreso en vez de proporcionar la anhelada liberación del hombre, produjo desempleo, miseria y envenenamiento del ambiente. Algunos grupos revolucionarios radicales, asumiendo un recalcitrante racionalismo, y en nombre suyo y de la nación, se cometieron innumerables asesinatos. Robespierre y su Terror afirmaron la desviación que puede producirse por un dogmatismo carente de reflexión, sentido común y tolerancia. En la propia historia de Napoleón se puede resumir lo que fue la revolución francesa. Primero fue la esperanza de un pueblo donde se depositaban los ideales de la República; poco después pasa de libertador y defensor de los derechos del hombre a emperador, traicionando los logros de su país y transformándose en un peligro para Europa.

De igual manera L. David, quien había sido el guía del nuevo estilo, participó como ferviente miembro del grupo de Robespierre y fue encarcelado a la caída de éste, convirtiéndose luego al bonapartismo. Con este cambio su pintura se hizo oficialista, y dedicó sus grandes lienzos a exaltar y glorificar la imagen y la vida de Napoleón como un especie de César romano, justificando por completo su poder. L. David también se convirtió en un dictador al imponer los principios de orden, claridad, estructura, tono grave, de manera dogmática, convirtiéndose en un especie de Charles Lebrun del Neoclásico.

El movimiento había sido traicionado o se mostraba incapacitado o insuficiente para resolver los problemas sociales más apremiantes. Una vez más fue indispensable una ruptura. Así es la historia de la modernidad: las revueltas que se inician como respuesta a las injusticias, los excesos y abusos de un orden, rápidamente se convierten en los mismos tiranos que un día censuraron, y se hace necesaria entonces, otra ruptura.

La nueva época sería el Romanticismo, e inauguro por primera vez la tradición moderna, al enfrentarse abiertamente en contra de la Ilustración, a sus instituciones y creencias, sus principios e ideas. La crítica que había iniciado, y por medio de la cual había logrado su

triunfo, se transformó en su propio fin. Pero en realidad se inauguraba otra modernidad, pues el Romanticismo ante todo, surge una fuerza subversiva, del desencanto y la desesperanza de un mundo sin sentido, más como una agresión que como propuesta a un orden, en donde la ironía y su fuerza corrosiva destruyen la recién instaurada tradición, cualquiera que esta sea.

El entusiasmo en el poder de la razón, fue sustituido por el instinto, la imaginación, el ensueño, la ingenuidad, la individualidad, la exaltación de los valores nacionales, es decir, sólo se puede entender al Romanticismo como la respuesta a la Ilustración, y sólo es posible definirlo en contraposición a ésta. Así como el Neoclasicismo es un fenómeno propio de Francia, el Romanticismo lo es de Inglaterra y Alemania, resultado del rechazo al imperialismo napoleónico, y en donde Alemania no resulta especialmente influenciada por las ideas racionalistas, como lo demuestra la obra de Goethe. La masificación de los hombres, producto de los principios de igualdad, democracia, y universalidad de éstas, reducían al individuo a una nada, carente de importancia y significado al derrumbarse también sus creencias religiosas y políticas. La transformación de la gente de pueblo, con identidad y tradición, a masa, privada de sentido de individualidad, es quizá uno de los partes más dolorosos de la modernidad. Por lo tanto, el individualismo será un culto romántico, que llega a los extremos de la extravagancia y la excentricidad. La Edad Media y la naturaleza serán ahora los modelos, acompañados de la sensibilidad y la pasión, ambas facultades despreciadas por la razón.

Pero el Romanticismo estaba también impregnado de la crítica, y el mundo que heredó de la Ilustración era un mundo donde Dios había sido reducido a generador de la naturaleza, es decir, a un Delfino que abandonaba al hombre a su suerte. La coherencia que había dado por siglos la religión, fue sustituida momentáneamente por la razón, pero, al mostrarse incapaz de redondear esa sustitución, los hombres se quedaron sin orden natural o divino. Las contradicciones, antes salvadas por la fe y la razón, ahora regresaban irremediablemente al mundo sin haber sido superadas. Lo extraño y lo grotesco se convirtieron en valores que ejemplificaban una vida carente de principios que regularan el movimiento del cosmos. Sin embargo existieron religiones, pero más exactamente sincretismos, herejías, conversiones, en donde el problema de la muerte de Dios es el tema, con la conciencia aún no muy clara de que éstas, en realidad, se encontraban vacías. El romántico vive en la contradicción, en la desesperación de hallarse desprovisto de orden, en la que la crítica, arma voraz de la razón, desquebraja todo aquello que toca. Así se abren las puertas de lo contingente, de la sinrazón, la estética de lo grotesco, lo horrible, lo

extraño, lo irregular. El cuerpo, el erotismo, la energía como vida son exaltados y contemplados como elementos subversivos para una sociedad racionalizada, pues el amor destruye todas las reglas y transgrede las normas desconociéndolas, a causa de la pasión.

A pesar de todo, el romántico poseía una creencia que intentaba salvar las diferencias de su existencia: la analogía. El mundo era una serie de correspondencias entre los seres, los fenómenos y las cosas. Si esto *es como* aquello, entonces las contingencias se atenúan, casi se desvanecen. El mundo se hace habitable. El arte que había emprendido el camino en busca de su autonomía por medio de la crítica, inició tratando de encontrar también lo bello como un valor en sí, y aún cuando se concibe como realidad aparte y autosuficiente, guarda nexos con el mundo, como un espejo del cosmos. Pero si es una imagen reflejada de esta realidad, lo es sólo de manera extraña, pues su intención es cambiarla, irritarla. El arte es visto como un objeto mágico que transformará a la sociedad en una nueva edad de oro, en donde todas las diferencias y contradicciones desaparecerán. El sueño del romántico es unir el arte y la vida, un sueño que a sido desde entonces, el gran tema de la estética. La analogía mostraba la manera de realizarlo, de transmutar la vida y el arte por el juego de las correspondencias. Así la poesía ve en la rima y el ritmo el movimiento de los astros, en la metáfora los modos de operación analógica. La pintura estará inspirada en la naturaleza, en su proceder, en sus formas, en la primacía del color sobre el dibujo, en una confrontación de lo humano con lo natural, donde éste último surge triunfante sobre las edificaciones humanas.

Pero la analogía también implica reconocer la pluralidad del mundo, su falta de identidad y su falta de unidad. Todo esto implica también reconocer la eterna división del ser en una serie infinita de críticas a sí mismo, en donde la analogía deja de ser el medio conciliador a fuerza de corroerse. La estética romántica es la de lo nuevo, lo singular, lo irregular, pero también de lo momentáneo, de lo mortal.

El Romanticismo fue la otra cara de la modernidad inaugurada por la Ilustración, fue sus equívocos, sus remordimientos, sus fracasos, su nostalgia. Fue la reacción en contra de la conciencia burguesa de la razón y el progreso, cuyo sueño, como lo plasmó Goya, se había transformado en pesadilla.

Aun cuando en Alemania e Inglaterra el romanticismo encontró un campo especialmente propicio y fértil para sus ideas, en Francia existió uno; quizá menos general pero no menos importante que aquellos, que se concreta en la revolución de París de 1830. El pintor

representativo será Eugène Delacroix. En *La libertad guiando al pueblo* subraya el tono nacionalista, espiritual y enérgico de la nueva revolución, que aunque es una lucha para derrocar a un Borbón reaccionario para sustituirlo por un primo suyo más liberal, el Rey Ciudadano Luis Felipe, se aprecia claramente la importancia de la clase burguesa en este movimiento; fueron ellos quienes dominaron la lucha y canalizaron los beneficios para sí. Por ello, para el nuevo público burgués, la pintura debe ser elocuente y cautivadora. Delacroix imprime especial importancia en el color por su particular modo de transmitir ánimos, sensualidad. Sus imágenes parten, en general de las fantasías del mundo literario, de Goethe y su Fausto, de Byron y su Sardanápalo, incluso de Dante y su Divina Comedia. La pintura estaba sumergida en el *pathos*, en el había sido abandonado el hombre al quedar desprovisto de razón y Dios: un mundo contradictorio y contingente. Pero también era la pintura mágica, pues por medio de su reflejo transformador de la realidad, ayudaría a los hombres a salvar las diferencias del mundo. Así el arte deja de ser un objeto pasivo y representativo, y se le atribuyen virtudes transformadoras y edificadoras, que extienden sus alcances de lo material a lo sagrado. El poeta, el pintor y el músico serán entonces los nuevos apóstoles de un mundo devastado por la crítica.

La Ilustración y el Romanticismo son las dos caras de la modernidad; por un lado, la razón y su intento de fundar, a través de la crítica un mundo inmune a ella misma, cuyo fin es el progreso en un futuro siempre distante, y por otro lado, la contraposición a la razón y la exaltación de lo contingente y lo grotesco en un mundo contradictorio donde la sensibilidad y la intuición pueden liberar al hombre de la dictadura del racionalismo.

Una y otra se suceden, se niegan, se fortalecen y se mezclan en una serie interminable de escuelas e ismos. Así el arte moderno se puede resumir en una sola palabra: crítica. Por un lado la crítica del lenguaje con el que se expresa la sociedad y por otro la crítica a esa sociedad.

### 1.3. La consolidación de la modernidad

Para los inicios del siglo XX la pintura europea había llegado al punto en que era ya imposible unificar pensamientos, intenciones o tendencias. La cantidad de corrientes y direcciones que tomó el ejercicio artístico se multiplicaba paulatinamente hasta colmar el panorama pictórico de las más diversas y disímiles manifestaciones. La emancipación del artista que había dado sus primeros pasos durante el Romanticismo, creció y se afianzó

en la segunda mitad del siglo XIX. La fijación por primera vez de las imágenes producidas por una cámara oscura por Niepce en 1839, no hace sino acelerar la liberación, al sustituir al artista para copiar a la naturaleza. Ya Hegel había señalado, en sus Lecciones de Estética, a la creación artística como producto del espíritu, y repudia la imitación de la naturaleza, acusándola de "...trabajo pueril, indigno del espíritu."<sup>4</sup> La idea renacentista, que tenía por objeto el descubrimiento de la realidad, de sus reglas y leyes, encontró en la fotografía su más extraordinaria herramienta para indagar al mundo, sólo para que un momento después fuera criticada. Y es que la realidad se volvió compleja, mostrando que lejos de contentarse con la epidermis, se debía buscar más allá y desengañarse de las apariencias, como bien lo había ejemplificado la ciencia natural. De este modo los impresionistas, en un afán de capturar la luz y el color de la imagen en movimiento, esas virtudes que se le escapaban a la fotografía, transgredió las normas pictóricas al asimilar la pura pincelada como la muestra palpable de sensibilidad e instantaneidad, considerando las anteriores representaciones como convencionales y prejuiciadas.<sup>5</sup> Aún así el Impresionismo es, por sus principios, una revolución racionalista, pues intenta todavía captar el aspecto natural de la realidad, extendiendo la sensibilidad allí donde la fotografía podría parecer fría y pasiva.

Los resultados del radicalismo natural de los impresionistas y la consecuente desintegración de la representación tradicional producto de la crítica, generó también la exaltación de los elementos pictóricos, es decir, la concepción del color, el dibujo y la composición como valores interdependientes que funcionan bajo sus propias leyes dentro de un cuadro. A pesar de que esta concepción no se concretará totalmente sino hasta la pintura abstracta, el Impresionismo ya da muestras de ello al hacer de la representación "una mera excusa o soporte de una serie de actividades sensoriales..."<sup>6</sup>

Ahora bien, este ensimismamiento, como diría Rubert de Ventos, también era una agresión no intencionada en contra de la institución del arte, es decir, estaba en oposición *per se* con la imagen tradicional burguesa que había hasta entonces legitimado su poder y servido a sus necesidades de representación. No podían sino ver en ello una afrenta al "buen gusto" y con ello a la desvalorización de su *status quo*. ¿Cómo puede mostrarse tolerante ante lo diferente sin afectar directamente sus propias creencias? Así es como, por primera vez, se crean los salones independientes con el fin de presentar las obras de los pintores rechazados en los salones oficiales, provocando así la separación entre la pintura oficial, apoyada por las instituciones, y las nuevas tendencias que asumen la pérdida de la representación renacentista en aras de un *ultrarealismo* y de la

independencia como una característica propia de las artes. Pero la aspiración de la nueva pintura no era en este entonces, como suele explicarse, un ataque a la sociedad, al menos en forma directa, y encuentran en el rechazo y falta de reconocimiento un motivo de desesperación, ira y tristeza. Lo que ellos creían un deber plástico, se transformó en una crítica a la institución artística, a sus principios y tradiciones, por el simple hecho de ser diferentes.

Más tarde, y debido principalmente al impulso que obtuvo el mercado de la pintura, el Impresionismo es aceptado por los grupos burgueses ávidos de prestigio y que ven la producción pictórica como un negocio que genera riquezas por medio de la especulación, algo parecido a lo que sucedió en Holanda durante el siglo XVIII.<sup>7</sup> El snob aparece como un nuevo burgués carente de cultura y conocimientos artísticos pero necesitado de estatus, y que al guiarse por los consejos de los marchantes adquiere obras con el propósito de procurarse prestigio y hacer una buena inversión. El resultado de esto es la aceleración del proceso plástico al apoyar a los nuevos pintores que en otro tiempo simplemente se verían abandonados, o que tendrían que esperar un largo tiempo antes de ser conocidos sus trabajos. El capitalismo precipitó la extensión de las ideas nuevas y tendencias producidas en Europa, al crear una fuerte actividad artística que más tarde se levantaría en contra suya.

La brecha abierta por el Impresionismo al realzar los elementos plásticos como valores independientes, prosiguió su camino en la obra de los Postimpresionistas, quienes exaltarán aún más esos valores. Cézanne construyó una pintura a partir de estructuras diferentes a la de la fotografía, creando un sistema propio y reduciendo todo a puras formas básicas. Gauguin exaltó, al igual que Van Gogh, la potencia del color para la expresión, exagerando y hasta abandonando la referencia estricta de forma y de color.

La pintura avanzaba a expensas e independientemente de las apariencias, surgiendo nuevas tendencias que, por una parte, asumían la libertad de elementos de expresión, y por otra, criticaba a una sociedad tradicionalista y cerrada, que sumía a los hombres en una terrible situación económica y moral. Una sociedad llena de patologías que el artista se sentía obligado a denunciar o corregir, ya sea indirecta o, directamente como lo hicieron los expresionistas. De cualquier manera la pintura moderna se presentaba inevitablemente como crítica, continuando con la tradición heredada del Romanticismo de unir vida y arte.

De este modo la pérdida de apariencia era consecuencia de esa exacerbación de la realidad, de la búsqueda de su más profunda esencia, de la espiritualidad oculta por la piel de la imagen renacentista. "La negación de la naturaleza no es un fin sino un medio..."<sup>8</sup> Pero este ir más allá, de igual modo supone el desconcierto, la extrañeza, la pérdida de la posibilidad de reconocer en la imagen una realidad que, a fuerza de querer mostrarla lo más radicalmente posible, se nos pierde completamente al estar sumida en un lenguaje diferente. El objeto se va perdiendo a medida que nos acercamos a él, quedando su propia esencia, irreconocible para los ojos. Es aquí donde surge la pintura abstracta, que a la vez alcanzada su meta de no objetividad, se lanza a la creación libre y autónoma de un cuadro, rehuyendo completamente a cualquier referencia a objetos o temas, entregándose de lleno al descubrimiento de las leyes propias de una pintura, que por esta misma razón, dejaba de ser un medio de representación y se convertía en un objeto-en-sí.

Pero el mundo estaba enfermo de crítica, y un mundo así no puede sino ser plural, heterogéneo, contradictorio. Las tendencias artísticas conviven en el mismo espacio temporal y geográfico, criticándose e influenciándose mutuamente, por lo que hablar de ismos sucediéndose temporal y perfectamente delimitados no puede sino ser aventurado. El Cubismo reivindica la realidad racional en un ambiente artístico en el que precisamente clava una daga en su centro. Pero es una realidad desmembrada, rota, varia, que critica el punto central de vista renacentista, tratando de mostrarnos al mismo tiempo varias de sus vistas desarrolladas y expuestas como un estudio visual y mental de la realidad. Es la culminación de la pintura renacentista y, a su vez, su negación. El paso entre el Cubismo, con su disección y consecuente pérdida de apariencia que crea una nueva visualidad, y la corriente abstraccionista, que reivindicaba la autonomía del ejercicio plástico, era formalmente tan corto que difícilmente se podía discernir entre éste y aquella. Sin embargo estas corrientes suponen concepciones plásticas diferentes, pues el primero conserva lazos con la realidad, es decir, continúa siendo representación, y la abstracción considera al cuadro como un ente independiente y autónomo y se separa definitivamente de la representación.

El estadio de la pintura, para el final de la primera década del siglo XX, era heterogénea, rica y diversa. El entusiasmo que causaba el descubrimiento de otras maneras de contemplar al mundo no podían ser más alentadoras y fascinantes. Francia se convirtió desde la Ilustración y hasta aproximadamente 1930, en el centro de la modernidad, en donde los pintores, músicos y poetas formaron una sociedad aparte y frente de la sociedad, sus reglas y gustos. Después de la Segunda Guerra Mundial la batuta artística de la

modernidad cruzaría el Atlántico, instalándose en Nueva York, en donde ya ocurrirían otras cosas.

## II. LA TRANSFORMACIÓN DEL OBJETO DE ARTE

"Poeta por saber gemir es tan poco ser poeta, como ser pintor por dar la sonrisa a la Gioconda"

Juan Gris

### II.1. Introducción a la obra de Marcel Duchamp

Ciertamente la interpretación histórica y estética de los objetos artísticos se encuentra llena de toda suerte de dificultades. Son muchas las formas en que se ha abordado el problema. Algunas explicaciones historicistas reducen el fenómeno a un mero recorrido de fechas y obras, en relación con ciertos hechos sociales, olvidando casi por completo el desarrollo del arte como una actividad en donde también las relaciones con los propios medios de expresión, determinan la naturaleza artística de una obra. Por otra parte, las interpretaciones que podríamos llamar evolucionistas, limitan la explicación a partir de una evolución lineal y programática de una época en relación con otra, resultado de la superación de ciertas intenciones, como si el arte fuera necesariamente mejorando o progresando respecto al pasado. También existen las posiciones autonomistas que consideran la historia del arte como el desarrollo y el cambio de los medios de expresión, rechazando cualquier influencia externa en su determinación. En la generalidad de las interpretaciones se reduce la historicidad del arte a una de sus particularidades, olvidando que éste es un fenómeno cultural, y como tal, debe ser entendido en toda su magnitud. Tanto lo formal como lo ideal, lo social y lo histórico, influyen y determinan la naturaleza de lo artístico.

Ahora bien, esta presentación total del arte dista mucho de poder ser contemplada, ya que requeriría de un examen cultural en su totalidad, labor por demás imposible en una sociedad de por sí especializada y fragmentada. Además, de ser posible tal empresa, nos enfrentaríamos a otros problemas igualmente difíciles de superar. ¿Cómo podríamos apreciar justamente la naturaleza y el valor de una obra de una época determinada? Aun cuando procuráramos ser lo más objetivos posible, tomando en cuenta todos los puntos

de vista que tengamos al alcance, tal objetivización sería irrealizable: el vínculo temporal e ideológico nos lo impide. Aunque las diferencias temporales también nos permiten observar más claramente algunos fenómenos del pasado, nos separan de igual manera de la real magnitud de éste en su época. Por otra parte, en todo tipo de interpretación existe una deformación de lo que se pretende explicar, a partir de los juicios y aplicaciones que aporta el lector<sup>1</sup>. Éste no es un ser pasivo, e incorpora necesariamente sus conocimientos a su interpretación, generando también, un interés determinado al presente. Después de todo, como dice el propio Hauser: "...el objeto de la investigación histórica es la comprensión del presente -¿y cual puede ser si no?-"<sup>2</sup>. Pero aun así, aceptando la imposibilidad de objetivizar por completo la reflexión histórica, no hay que elevar el prejuicio y la aplicación como tales, si es que pretendemos que nuestros exámenes tengan cierta validez. Hay que evitar, en la medida de lo posible, enfocar las interpretaciones con fines como la autoafirmación a partir de propensiones ideológicas.<sup>3</sup>

Son precisamente estas predisposiciones de afirmación generadas por los prejuicios, las que crean y producen una serie de interpretaciones parciales y equívocas, dirigidas más a justificar la validez del presente, que a entender el pasado. De esta manera, por ejemplo, las categorías del barroco que señala Wolfflin, son las interpretaciones de las intenciones impresionistas, adecuadas a aquéllas<sup>4</sup>. Sin embargo, una investigación que procure evitar el prejuicio, arrojará elementos que hagan posible una lectura más real del pasado y, por ende, de nuestro presente.

Pero a pesar de todo esto, el prejuicio existe y difícilmente podremos erradicarlo. Por ello no es nada raro encontrar toda suerte de contradicciones, diferencias de opinión en la interpretación de un solo fenómeno artístico, que son en ocasiones tan variadas como irreconciliables. Más aún cuando el objeto de estudio es complejo y rico en facetas, en cuyo caso las interpretaciones al respecto se multiplican y varían tan radicalmente, que una comprensión aproximada sólo es posible en la medida en que se pueda hacer una crítica de las interpretaciones y un acercamiento directo con el fenómeno. El prejuiciarse de ante mano por opiniones a favor o en contra, sólo deviene en un alejamiento aún mayor, del que ya sufre por nuestra curiosa mirada.

Marcel Duchamp es (con mucho) uno de los artistas cuya obra se encuentra sumamente prejudiciada. Sus detractores son tantos como sus seguidores, pero en ambos casos, se trata generalmente de una actitud emocional, de una aceptación o rechazo más bien de tipo visceral, que provoca un distanciamiento casi completo de la verdadera importancia que

tiene su obra. Algunos libros de historia del arte lo ignoran; otros más simplemente lo señalan como un cubo-futurista; otros tantos lo describen como un pintor curioso de graciosos y a veces atrevidos juegos de palabras, que en acto de desdén y rebeldía, abandonó la pintura para jugar ajedrez; algunos otros sencillamente se limitan a insultarlo y a clasificarlo como parte de las tendencias "retrógradas" y "decadentes" de la Europa del la guerra y la posguerra, incluso hay los que lo consideran como el artista más importante e influyente del siglo XX. De cualquier manera, y aunque estos juicios tengan algo de real, conviene alejarse de ellos, pues tienden a deformar su valor artístico, aún cuando cabe señalar que existen serios e importantes análisis que, sin embargo, se encuentran en su mayoría sin traducción. En todo caso, estas apreciaciones impiden una reflexión pues en ellas la crítica se reduce a la aceptación o rechazo de una tesis. Lo verdaderamente importante de una crítica, no es el oponer a un juicio que se considera falso uno verdadero, sino provocar el conocimiento<sup>5</sup>. Una visión parcial o tendenciosa deforma de tal manera al objeto de estudio, que llega a perderse en una serie de interpretaciones falsas al conferirle cuestionamientos que nunca fueron considerados o planteados por el artista. Y esto debido quizá también a su propia naturaleza en apariencia totalmente indeterminada.

Quizá una de las cosas que más sorprenda al analizar la vida, la obra y el pensamiento de Marcel Duchamp, es que todo ello tiene el carácter de ser un todo coherente. Más allá de las apariencias, su vida y su obra, es un cosmos en donde cada una de sus partes se corresponde. De su *Molinillo de café*, a su instalación póstuma, de su *Gran vidrio* a el juego de ajedrez, de su *Desnudo descendiendo una escalera* a la *Fuente*, todo ello es resultado de un proceso claro y sincero, que deviene en la unidad entre la obra y la vida de Duchamp. No es la coherencia de Picasso, en donde se observa claramente la transformación de una obra a otra, de un dibujo a una escultura. En ningún otro artista es más evidente esta coherencia formal. Pero en Duchamp se expresa de otra manera, más allá de la superficie, por así decirlo. En todo caso esta coherencia es de tipo intelectual. En sus obras siempre existió una constante, que es la de considerar el arte como un lugar de reflexión.

El caso de Duchamp es único, como en realidad lo es el de cada artista. Sin embargo, el de él es particularmente distinto. Por ello es necesario hacer un análisis tomando en cuenta tanto su producción artística como su vida, pues sólo de esta manera se puede encontrar algunas claves para explicar ciertas actitudes, que de otro modo podrían parecer espontáneas e indescifrables. Una biografía no sería suficiente para entender cabalmente a este pintor, al igual que cualquier otra simplificación posible. Sólo en la medida en que se intente comprenderlo por medio de un cauteloso análisis, será posible captar el espíritu



*La Partie d'Échecs.* 1910.  
(La Partida de ajedrez.) [fragmento]  
Óleo sobre tela, 114 x 146 cm.  
Philadelphia Museum of Art,  
colección Louise y Walter Arensberg.

artista a descubrir ciertos signos de su época. De este modo, los tropiezos en sus primeros años de formación, tienen importancia como conformadores de su desarrollo, pero de ningún modo como sucesos transformadores de su pensamiento; muestran el carácter recio y voluntarioso de su temperamento, y no tanto el comentario sentimental del artista incomprendido acrecentando de este modo el tono "romántico" y grandilocuente de la crítica histórica que sólo sirve para llenar los diccionarios de arte, hacer películas o aumentar los precios del mercado.

Durante este tiempo también realiza algunas caricaturas para diversas publicaciones satíricas a intervalos irregulares. En 1908 se instala en Neuilly, zona residencial del área metropolitana de París. Este mismo año expone algunas pinturas en el Salón d'Automne. En 1909 Duchamp descubre a Cézanne, e inspirado en él, realiza una serie de pinturas, aun cuando su descubrimiento, según nos cuenta, no fue tan importante como el de Matisse. Por aquel entonces la obra de Cézanne era reconocida tan sólo por una minoría, y el contacto con ésta, abre a la obra de Duchamp, nuevas perspectivas para su desarrollo. De hecho, esta influencia presupone una concepción distinta del arte.

Quizá hoy en día no nos parezca tan impactante la obra de Cézanne, pero valorar prudentemente el impacto causado en los pintores de la primera década del presente siglo, es difícil de determinar. La modernidad y su continuo cuestionarse a sí misma, hace del pasado el lugar de la crítica. Es seguramente el supuesto "progreso" respecto al pasado en las artes, el que nos haga valorar una obra en relación a la superación de ciertas convenciones, premisa por demás injusta, ya que la evolución en las artes como un progreso respecto al pasado es una falacia. El arte de una época no es mejor al de otra, simplemente es diferente. Un ejemplo: Antoni Tapies cuenta, con motivo de una visita a casa de Pablo Picasso en 1951, la reacción que tuvo al ver un paisaje de Cézanne. Al parecer ésta no fue muy entusiasta, a lo que Picasso comentó: "Es curioso, nosotros a su edad (27 años) nos caíamos de culo ante un Cézanne. Ahora a los jóvenes no les interesa tanto."<sup>7</sup>

En 1909 Cézanne representaba mucho más que un personaje mítico o de moda. Significaba una verdadera ruptura. Era el rompimiento definitivo de las reglas del realismo renacentista y la edificación de otro, paralelo a éste, pero ciertamente más autónomo. Quería exponer la percepción alterada de un mundo que no se contenta con la mera apariencia de las cosas, merced a la crítica, con la conciencia de los medios expresivos de la pintura contaban de manera determinante en la construcción de un cuadro. Braque y Picasso ya habían sufrido esa influencia y desarrollado, a partir de 1907, una nueva

visualidad: el Cubismo. De cualquier manera, el descubrimiento de Cézanne, no era otra de las influencias que Duchamp padecía por aquellos días, sino reconocer, explícita o implícitamente, la autonomía de la actividad plástica respecto a una "realidad" que había sido por siglos un modelo a representar, la conciencia de la pintura como un ente ensimismado.

Para 1910 Duchamp ya estaba contagiado de modernidad, es decir, su trabajo se hacía cada vez más crítico y por la misma razón, al explorar una nueva tendencia, en el momento en que se sentía insatisfecho, la abandonaba para explorar una nueva. En poco tiempo pasó de la influencia postimpresionista, una vez dominada, a la agresividad fauvista, particularmente atraído por Matisse, y al alejamiento de la representación académica. Para entonces comenzaba a sentir la necesidad de romper intencionalmente con la representación, distorsionando deliberadamente elementos en sus pinturas. Por este tiempo también fue influenciado por otro artista de manera importante, aunque de forma distinta a los anteriores y menos conocida: Odilon Redon.

Redon es, junto con Gustave Moreau, uno de los más importantes pintores del Simbolismo francés. El Simbolismo hereda del Romanticismo el mundo mágico y misterioso que había edificado. Como él, el Simbolismo encuentra en las cosas, afinidades secretas con el alma de los hombres y el cosmos, y busca de igual modo por medio de la obra artística, la transformación del hombre hacia una reconciliación con el mundo. Era la reacción en contra del racionalismo de las escuelas realistas. Movimiento más poético que plástico, elevaba, sobre los elementos propios de las artes, la idea y el tema como prioridades elementales. La pintura tomaba de la literatura sus temas de igual modo en que en el pasado, lo habían hecho los románticos. Redon, artista de fantasías inspiradas en las obras de Flaubert, Baudelaire y Allan Poe, procuró que su pintura fuese un puente entre los mundos, una manera de acceder a un mundo invisible, más allá de nuestra realidad, por medio de imágenes que no eran sino símbolos de lo irrepresentable.

La necesidad de sobrepasar la realidad convencional que había iniciado Duchamp desde su etapa impresionista, se vio profundamente afectada con la revelación de Redon, "...hasta el punto de admitir posteriormente que en ese impacto había que buscar el principio concreto de todo."<sup>8</sup>

La pintura *Le buisson (El matorral)* de 1910 de influencia fauvista tiene especial importancia. Por primera vez Duchamp utiliza un título no descriptivo para un cuadro.

"De hecho -asegura el propio autor- a partir de entonces concedería un importante papel al título que yo añadía y trataba como un color invisible."<sup>9</sup> Esto significaba asumir a la pintura como algo más que puros colores, idea contraria a la concepción autonomista del arte muy en boga en esos años; la importancia del título le confiere relaciones estrechas con el mundo de las ideas.

En Putaux, población al suroeste de París, en casa de Jacques Villon, Marcel Duchamp participa desde 1909 en reuniones donde asisten, además de sus dos hermanos, Frank Kupka, Albert Gleizes, Fernand Léger, Roger de la Fresnaye, Jean Metzinger entre otros. En estas reuniones conoce las últimas experiencias de la nueva pintura, en especial del Cubismo, y discuten ansiosamente sobre las teorías del plano pictórico y la cuarta dimensión, que conocían gracias a un amigo que daba clases de matemáticas llamado Princet. Bajo esta influencia es que comienza a pintar cuadros de un Cubismo moderado. Pero lejos de ser un participante más del nuevo ismo, lo que le interesa es la manera en que esta visualidad se aparta de las representaciones tradicionales, a partir de una reflexión intelectual del espacio. Aunado a esto el impacto que le causó el simbolismo de Redon, Duchamp desarrolla un Cubismo muy personal. Durante esta época, que dura hasta 1911, explora sus posibilidades, apoyado en todo momento por una necesidad de sobrepasar sus alcances formales. Así la pintura *Yvonne et Magdeleine déshiquetées (Yvonne y Magdeleine recostadas)* que eran sus hermanas menores, introduce por primera vez el humor, disponiendo varios perfiles al azar. Es una interpretación muy suelta de las teorías cubistas y muestra el intento por alejarse de cualquier composición tradicional y también el carácter personal y liberal que poseía, pues guarda incluso una diferencia considerable con el nuevo estilo.

El Cubismo de hecho representa una gran revolución tanto en el aspecto formal como en el intelectual. Lejos de pretender la representación sensual que desde el siglo XIX había hecho su aparición con Courbert, es decir, la pintura como mero objeto de deleite a los sentidos, el Cubismo rescataba, en parte, la vieja tradición renacentista de ser un instrumento para entender la realidad. Sólo que este concepto de realidad estaba transformado. El camino para entender la realidad únicamente se podía hallar por debajo de la epidermis, como lo había demostrado el método científico, buscando en este mundo lo oculto, la esencia misma de las cosas. El Cubismo es en sí un neofiguratismo<sup>10</sup>, ya que se basa en desarrollar, a partir de la aparición de la realidad, una visión intelectual de un objeto. Niega la representación tradicional porque la sobrepasa, la critica. Pero la superación de la imagen unitaria renacentista, también era una reacción intelectual,

racionalista. Quería presentar las cosas no como las vemos, sino como las conocemos, no lo que aparentan. Pero su representación estaba apoyada con un sistema de convenciones distinto, pero no menos dependiente de la realidad exterior.

Es significativo que Duchamp se percatara, de alguna manera, de este fenómeno, aunque probablemente se deba más a su carácter independiente que a una reflexión intelectual. Es por ello que, en lugar de dejarse absorber por lo que el Cubismo representaba en el plano formal, encontró en él la base intelectual para un desarrollo diferente e independiente. Para este momento es evidente que percibe, aunque de manera precaria, el hecho de que una convención sólo puede ser sustituida por otra.<sup>11</sup> Su carácter individualista lo alejará de una participación con grupos, así como de la aceptación de cualquier convencionalismo.

En la pintura *Portrait ou Dulcinée (Retrato o Dulcinea)* se encuentra esta interpretación libre del Cubismo. El primer Cubismo se caracterizó por estar relacionado con el problema de la disección de las imágenes. Esto representaba descomponerlas en un desarrollo intelectual, es decir, contemplar una imagen a partir del conocimiento de ésta, y encontrar en el cuadro la presentación transformada de esa contemplación. A Duchamp le interesaba más el problema mental que significaba el Cubismo, que el de sus propios resultados. La descomposición formal que tanto entusiasmo causaba a los cubistas, pasaba por alto el hecho de que ésta sólo es posible por medio de la descomposición temporal. Y es precisamente en *Retrato o Dulcinea* donde se percibe ésta idea, muy distante de las convenciones implantadas por Braque y Picasso. En este cuadro aparece el retrato de una mujer, desplegado en cinco figuras de ella misma en distintos momentos. El título mismo pone en evidencia la naturaleza indeterminada del objeto, que al ser analizado, pierde su unidad formal e ideal.

También de 1911 es el cuadro *Portrait de joueurs d'échecs (Retrato de jugadores de ajedrez)* donde utiliza una vez más su técnica de la desmultiplicación de la interpretación particular del Cubismo.<sup>12</sup> El colorido utilizado pertenece a los cubistas, tonalidades grisáceas que fragmentan el plano pictórico; no tanto la sensualidad del color como el de su virtud de analizar el espacio y el tiempo. De este mismo año *Moulin à café (Molinillo de café)* pintado a petición de su hermano Raymond Duchamp-Villon para decorar su cocina, muestra ya otra modificación de los principios cubistas. En él la representación de la realidad transformada se vuelve sobre su funcionamiento: artefacto mostrando los diversos

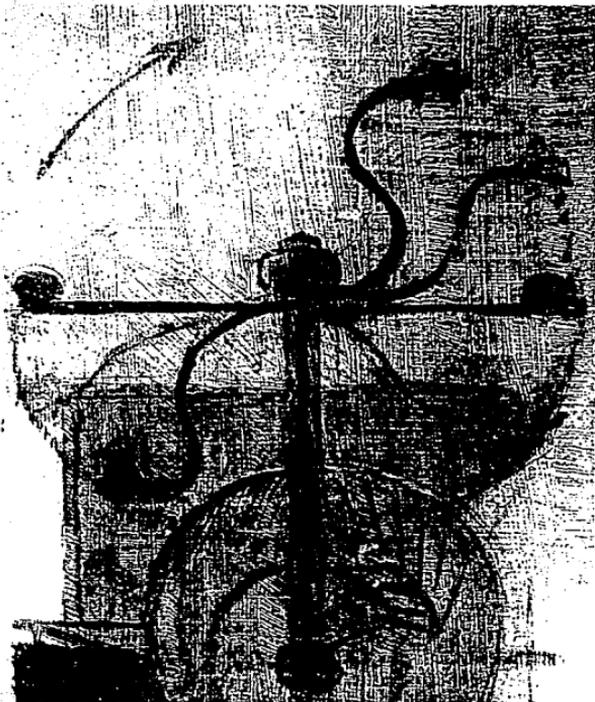


*Portrait ou Dulcinée.* 1911.  
(Retrato o Dulcinca.) fragmento  
Óleo sobre tela, 146 x 114 cm.  
Philadelphia Museum of Art,  
colección Louise y Walter Arensberg.

aspectos de su obrar simultáneamente, como una especie de diagrama. La pintura se ha convertido ya en una actividad básicamente mental.

Para finalizar este año, rico en descubrimientos y transformaciones, Duchamp inicia una serie de dibujos para ilustrar un poema de Jules Laforgue: *Encore a cet astre*. Con motivo de estos trabajos pinta una primavera versión de *Le nu descendant un escalier*, en donde utiliza nuevamente el método de la desmultiplicación. El problema del movimiento para entonces, ocupa gran parte de su atención. El motivo de la pintura no es menos importante que éste, pues determina en gran medida, el camino que seguirá Duchamp en la concepción de su arte. La literatura, fuente de inspiración de románticos y simbolistas, encuentra en Duchamp una relación igualmente estrecha, aunque ciertamente singular, pues lo que le interesa especialmente de Laforgue son los títulos de su poesía: *Comice agricole, Le soir, le piano*, por ejemplo. Esto "...arroja luz suficiente sobre el origen verbal de su creación pictórica."<sup>13</sup> Sin embargo, en el poema de Laforgue, se refiere a una figura que sube una escalera, por lo que la idea del desnudo descendiendo es introducida por Duchamp, ya una vez que trabajaba en ella. Ciertamente profesaba un especial gusto por la literatura, particularmente por las obras de Mallarmé y Laforgue, a los que consideraba quizá por su carácter novedoso y atrevido, mucho más cercanos y afines a sus inquietudes que Rimbaud y Lautrèmont, los cuales le parecían ya "...demasiado viejos en aquella época."<sup>14</sup>

En enero de 1912, Duchamp realiza el cuadro *Nu descendant un escalier, no.2 (Desnudo descendiendo una escalera núm.2)* lugar de convergencia de varios intereses. La renuncia a la representación de cualquier apariencia anatómica se concreta al introducir unas veinte posiciones distintas, dispuestas según la trayectoria, de una figura que baja por una escalera. Estas obedecían, más que al intento por representar el movimiento en una especie de recreación fragmentada, preocupación de los futuristas en estos mismos años, en mostrar la desintegración de un cuerpo dinámico, merced a un estudio de disección, de los diferentes planos-tiempos por los que cruza. Afectado por las cronofotografías muy de moda en ese entonces, advierte que el movimiento puede ser descompuesto en una serie infinita de posiciones estáticas. Esta actitud mental, análisis extremo otrora productor de sofismas, transforma la actividad pictórica en un espacio de reflexión de la naturaleza, y no sólo de su visualidad. Esta obra significó también la "...culminación y crítica del Cubismo; principio de otra pintura..."<sup>15</sup> La obra de Duchamp se había hecho completamente moderna, es decir, era crítica tanto con la naturaleza como en la



*Moulin à café*. 1911.  
(Molinillo de café.) fragmento  
Óleo sobre cartón, 33 x 12.5 cm.  
The Tate Gallery, Londres.

presentación de ésta: y, como tal, lejos de conformarse con lo logrado, no tardaría en trascenderla.

### II.3. Desnudo descendiendo una escalera

El tema del desnudo es una de las más antiguas tradiciones plásticas de Occidente. La desnudez, el cuerpo humano mostrando todo aquello que ocultan a los ojos los artificios del tejido, lo natural y lo sensual, ha sido motivo de fascinación y obsesión desde los tiempos más tempranos de nuestra cultura. Sin embargo, este culto al cuerpo se expresa de una manera un tanto extraña: no es nuestra corporeidad natural la que admiramos, su estado original de existencia, sino la que descubrimos al despojarla de los ropajes con la que la cubrimos, y que se concreta en su asignación: desnudo. Ya desde su denominación existe un enfoque particularmente perverso, pues lo que enfatizamos, más que la naturaleza del cuerpo, es la exposición, la acción de ponerlo al desnudo, el desnudarlo. Semejante forma de asumir un tema artístico vislumbra mucho como es nuestra cultura, originaria de una doble herencia que se contradice. Basta recordar las contradicciones que existieron durante el renacimiento al querer unir la tradición artística greco-latina, y la tradición judeo-cristiana en una sola representación, para darnos cuenta de ello. El hecho de que, por ejemplo, resultaran intolerables los desnudos del *Juicio final* pintados por Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, muestra, de alguna forma, la manera en que ambas herencias son irreconciliables.

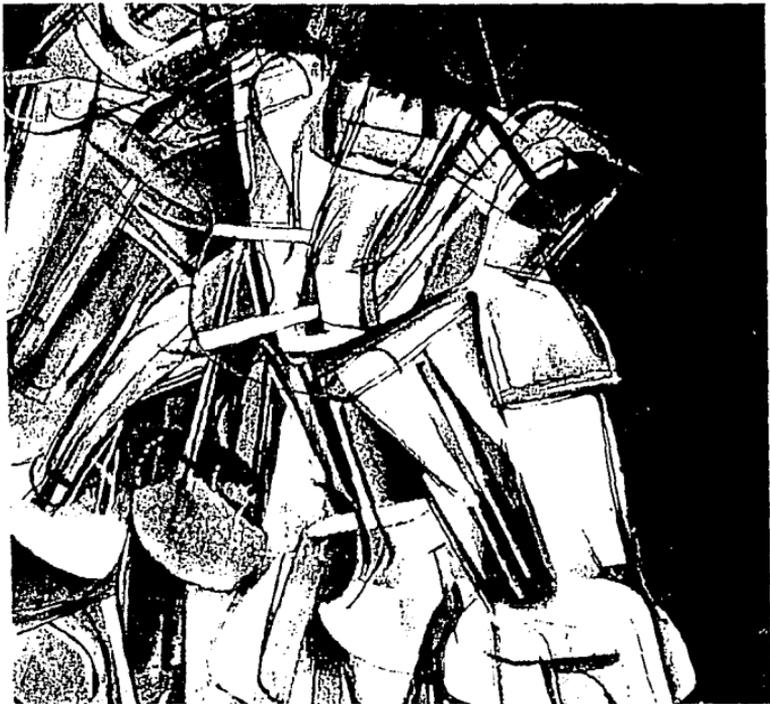
Guillaume Apollinaire escribía: "Duchamp es el único pintor de la escuela moderna que se interesa hoy (otoño 1912) en el desnudo."<sup>16</sup> Pero, ¿cómo debe entenderse esta antigua tradición en los modernos? En una primera instancia, una aseveración como la de Apollinaire puede desconcertar, pues las diferencias entre métodos y fines entre las artes clásicas y modernas parecen excluyentes, por lo menos en sus resultados, y por lo tanto problemática una afirmación así. Esta contradicción hace patente la necesidad de reflexionar acerca de la concepción del desnudo en estas diferentes épocas.

En el renacimiento el tema era asumido tanto en su problemática plástica como en la científica. Los grandes pintores y escultores fueron también anatomistas. La representación de la figura humana trascendía las fronteras de la piel, y en un intento por dar la ilusión de *realidad*, desollaba a los cuerpos en busca de la verdad. Sin embargo estos trabajos de disección, en la mayoría de los casos, sólo servían como herramientas que

ayudaron a consolidar una imagen ilusoria, y en ningún momento fueron consideradas como obras en sí.

Pero en el siglo XIX, como ya hemos visto, el concepto de realidad había cambiado, merced a los embates de la razón y la crítica. La verdad había que concretarla por medio del análisis de la naturaleza, y de esta manera se transformó por necesidad, la imagen renacentista del mundo. Los románticos tuvieron un especial aprecio al cuerpo, en donde depositaban todas las virtudes y pasiones humanas. El desnudo romántico fue el desnudo del alma, y en tanto se descubría el cuerpo, se liberaban las pasiones escondidas. Para los realistas la problemática se dirigía a la representación racional de la realidad, pero la crítica que inició de ella, transformó por completo su imagen. Los herederos de esta tradición, analizaron y criticaron aún más la realidad en la medida en que pretendían acercarse más a ésta. El concepto de desnudo se puede entender en los modernos, como exponer a la vista una realidad más profunda que la que nuestra simple mirada nos puede mostrar, tanto en lo visual como en lo mental. La diferencia entre los antiguos y los modernos en la concepción del desnudo, se basa en una postura radicalizada de lo que el cuerpo y las cosas puedan significar como reales, y no tanto en un rechazo de la tradición. Ya no sólo es el cuerpo el que se desnuda, sino el mundo mismo.

En *Desnudo descendiendo una escalera núm. 2*, Marcel Duchamp concreta estas aspiraciones modernas al hacer un análisis de una figura en movimiento. Influenciado más por las ideas cubistas que por sus resultados, suma, a la fragmentación espacial hecha por estos, la disección del movimiento. En las cronofotografías, Duchamp se percató de un fenómeno que será, desde entonces, un punto fundamental en su creación: la crítica de una realidad, como el movimiento por ejemplo, puede y es fragmentado para su representación y análisis. ¿Y cómo podría presentarse el movimiento en toda su totalidad? ¿No es acaso en el cuadro que esta imposibilidad de presentación hace necesaria la fragmentación? Así como la sucesión infinita de fotografías instantáneas de una figura en movimiento, puede reconstruir en apariencia su dinamismo (el cine) se puede decir que cada una de estas fotografías sólo es el fragmento de una realidad, una apariencia; pero más exactamente la apariencia de una apariencia, pues el conjunto de fotografías sólo reconstruyen simuladamente *el movimiento*. De esta manera, un cuerpo en movimiento, crea una suerte de posiciones estáticas, exposiciones instantáneas, dependiendo de los criterios tomados en cuenta para el intervalo temporal y distancia recorrida. Esta interpretación del movimiento sólo puede ser el resultado del análisis, y presupone la alteración y la radicalización de la percepción, merced a la razón y a sus mecanismos para



*Nu descendant un Escalier n°2. 1912.*  
(Desnudo descendiendo una escalera n° 2.) fragmento  
Óleo sobre tela, 146 x 89 cm.  
Philadelphia Museum of Art  
colección Louise y Walter Arensberg.

observar la realidad. En este sentido, la cámara fotográfica contribuyó considerablemente en la ampliación de nuestra percepción, al descubrir fenómenos normalmente ocultos a nuestros ojos. Sin embargo esta ampliación era sólo posible al particularizar la realidad, sacrificando de este modo la unidad del mundo, mostrándolo así fragmentado.

En cuanto más pretendamos acercarnos a la realidad del movimiento, tanto más corto deberá ser el tiempo entre las *exposiciones estáticas*. Pero esta pretensión, no obstante, sólo puede devenir en una paradoja, ya que por insignificante que sea el intervalo, siempre existirá otra exposición entre cada una de ellas, en algo parecido a el sofisma de Aquiles y la Tortuga de Zenón. El movimiento se nos presenta entonces como algo irrepresentable, pues únicamente es posible mostrarlo de manera aparente.

Pero en el *Desnudo...* no es, en todo caso, la sugerencia de este dinamismo de la figura, la reconstrucción del movimiento, sino la conciencia de que éste se descompone, se fragmenta en posiciones estáticas para su análisis. En oposición a los Futuristas que descubrieron en las cronofotografías la manera de *aparentar* la imagen del movimiento, Duchamp reconoce la forma de analizarlo e interpretarlo por medio de la disección. Las semejanzas formales existentes entre ambos quizá podría clasificarlos dentro de una misma corriente, pero esto dista de ser correcto, ya que la concepción del movimiento en cada uno de ellos, así como sus finalidades y métodos utilizados, son completamente diferentes.

Por otra parte, la representación de esta disección en el *Desnudo...* se basó en la manera en que los cubistas fragmentaban el espacio, sólo que a diferencia de ellos, la forma original transformada gracias al dinamismo, es casi irreconocible en el cuadro. El mismo Duchamp renunció a la representación de cualquier apariencia anatómica, pues su interés se centraba en la reducción de las formas.<sup>17</sup> La trayectoria de una figura que baja una escalera, que atraviesa por varios espacios-tiempo, desintrega la forma en la medida en que, estas exposiciones instantáneas resultado del análisis, se van sucediendo en su recorrido. El resultado es la pérdida de la apariencia de la figura, la que parece, no obstante, como una máquina.

La realidad puesta en la mesa de disecciones es desmembrada con tal vehemencia, que en sus resultados apenas y podemos reconocer pedazos de ella. Solamente que el cuerpo puesto en esta mesa, no es el de un ser humano, sino el del movimiento mismo, que al ser roto para su estudio y presentación, también termina desmembrado en una apariencia. He

aquí el desnudo moderno, que lejos de pretender representar la sensualidad de los cuerpos, de la realidad, desmenuza el objeto de análisis para ponerlo al descubierto. Es la crítica fuente de creación, generadora de las más atrevidas rupturas. Es sólo por medio de ella que se puede alcanzar la modernidad, y Duchamp lo logra con *Desnudo...*, por el hecho de haber sido, aunque fuera sólo por un instante, completamente moderna.

### III. LOS SIGNOS

"Han cortado la rama de pino medio seca que durante cuatro años he visto balancearse junto a una tapia de ladrillo rojo. Esa madera, esa resina, esas escamas de corteza, esas delgadas agujas desaparecidas, se dibujan en mi memoria con la exacta precisión de un dibujo de Hokusai. Objeto cualquiera, inerte, sin relación conmigo, que ha cumplido su destino en otros reinos pero dotado por mi atención de una suerte de duración espiritual, destinado a sobrevivir, sin duda, o por lo menos a vivir tanto como yo, transmisible a otros, mudado en signo...¿Qué crees probar con esto? Nada sino que quizá existan diferentes órdenes de realidad."

Marguerite Yourcenar

#### III.1. La exacerbación cinético temporal

Inmediatamente después de pintar *Desnudo descendiendo una escalera n.º 2*, Duchamp inició una serie de dibujos encaminados a un próximo cuadro, basados en los descubrimientos obtenidos por la descomposición temporal. Nuevamente introduce el principio de desmultiplicación, aún muy interesado por el problema del movimiento, pero esta vez en un enfrentamiento directo con el reposo. *Deux nutes: un fort et un vite*, (*Dos desnudos: uno fuerte y uno rápido*) dibujo a lápiz, muestra este choque que se produce al oponer a un objeto estático, resistente, el dinamismo de otro, en una especie de encuentro violento del movimiento y el tiempo. En *Le Roi et la Reine entourés de Nus vites* (*El rey y la reina rodeados de desnudos rápidos*), radicaliza aún más la revelación sufrida en *Desnudo...*: la conciencia de que cualquier elemento, un color, un plano, una línea o un punto pueden ser suficientes para intentar expresar lo que se quiere.<sup>1</sup> Así Duchamp abandona cualquier tentativa plástica de referencialidad, pintura transformada en un mapa de signos que nos evocan un mundo construido de la devastación. Sin embargo, no debe confundirse este trabajo con la pintura abstracta propiamente dicha, pues ambas suponen concepciones de fundamento y de método muy diferentes. Mientras esta última establece cierta independencia a la representación de la "realidad" y construye el cuadro a partir de sus propias reglas ajenas a la apariencia del mundo, Duchamp sólo renuncia a éste en su aspecto exterior, pero nunca en su relación con él, es decir, se halla aún de suerte

unido aunque de manera especial al mundo de las apariencias. Quizá la condición final de ambas concepciones se les pueda confundir, pero es precisamente esa diferencia la que conforma y explica lo particular de la obra duchampiana.

En *El rey y la reina...* es ya imposible reconocer figura anatómica alguna. La idea del título procede de su pintura *Retrato de jugadores de ajedrez* de 1911, solamente que sus hermanos representados allí, fueron eliminados y sustituidos por las piezas del juego, y enfrentados con los *desnudos rápidos*. A pesar de que no existen figuras reconocibles en esta pintura, subsiste un contraste entre las formas estables y estáticas que suponen ser el rey y la reina, y las dinámicas, con poderosas diagonales fragmentadas que indican ser los desnudos.

A esta exacerbación del movimiento, intensificada por la oposición, también se le suma la de la temporalidad, pues las discrepancias existentes entre los particulares estados de los cuerpos, presumen un choque temporal, como si todo en el cuadro discurriera en dos tiempos diferentes e independientes. Esta obra, cuya ejecución le apasionó más que *Desnudo...*, fue terminada en el mes de junio de 1912, y marcó el fin de otra época en el arte de Duchamp, en la que las influencias del cubismo terminaron, al igual que su interés por el movimiento, e inicia entonces lo que él llamó su completa liberación.

### III.2. El esclarecedor rechazo de los rebeldes

La fundación de las primeras exposiciones independientes de las muestras oficiales, determinan una lucha que los modernos del siglo XIX iniciaron por la aceptación pública del nuevo arte. Las transformaciones sufridas por los conceptos, problemas y necesidades de esa época en lo artístico, marginaban por la tradición y el academicismo decimonónico, a los nuevos artistas y su trabajo, pues su presencia sólo podía significar la pérdida y la desintegración de la cultura. Su negación entonces se puede entender como la defensa legítima de la tradición que el hombre necesita salvaguardar para su existencia. Sin embargo los artistas más aventurados se lanzaron a la conquista de la aceptación pública, lo cual consideraban su deber, creando de esta manera, nuevos canales para la exhibición de sus obras.

Estos nuevos foros representaron la irrupción de la pintura nueva y emprendedora en la cultura europea, pero también significó la ruptura entre las instituciones oficiales portadoras de la tradición, y la otra pintura, diferente y crítica, que por su naturaleza propia

se oponía directa o indirectamente a aquella. Este hecho tiene, sin embargo, consecuencias más importantes que la de sólo el choque generacional y cultural, que contiene en sí ya un gran valor, pues este fenómeno pone en evidencia una contradicción que es determinante en el desarrollo histórico del arte moderno: ¿Cómo puede la tradición moderna buscar la aceptación de la gente de una tradición a la que está criticando?, y si llegase a ser aceptada, ¿no es acaso, por este hecho, una negación de lo moderno?

Uno de los más importantes difusores que promovieron a las nuevas generaciones y tendencias plásticas fue el *Salón des Independants* de París, en donde se pudieron conocer los trabajos de pintores como Pierre Bonnard, Vincent Van Gogh, Georges Seurat, Paul Signac y Henri de Toulouse-Lautrec, entre otros muchos rechazados por las instancias oficiales. Durante los años de 1910 y 1911, Marcel Duchamp participó también en el Salón, pero no fue sino en el de 1912 cuando este evento marcó un cambio en su actitud respecto al arte moderno, sus instituciones y sus principios.

En febrero de 1912, en ocasión de celebrar la exhibición de ese año, Duchamp envió dos cuadros, su recién pintado *Desnudo descendiendo una escalera núm. 2* y *Sonata*. Ambas obras, realizadas en la muy personal interpretación que del cubismo hacía, fueron retiradas antes de la inauguración a petición del grupo de Puteaux a iniciativa del pintor Albert Gleizes, pues consideraban que su trabajo se encontraba fuera de la línea que seguía la muestra. De esta manera, los mismos pintores del círculo de amigos que frecuentaba y con quienes había discutido sobre los problemas teóricos del Cubismo, eran los mismos que le rechazaban, pues tenían una idea muy precisa y estricta de lo que debía ser la pintura cubista, como si esta nueva manera de interpretar la realidad y asumir la naturaleza del cuadro apenas hacía unos años, pudiese ser un programa definido. Fue el propio Gleizes quien pidió a los hermanos de Marcel, le comunicaran la decisión de retirar sus cuadros, y aun cuando al parecer hubo un intento de conciliación, siempre y cuando cambiara de título a su obra, la respuesta de Duchamp fue muy clara, y antes siquiera de cambiarles el más insignificante detalle, sacó sus pinturas de la exposición, rompiendo así con el círculo de pintores cubistas, quienes se habían mostrado sumamente escrupulosos y dogmáticos.

No deja de ser ciertamente difícil de entender e irónico el hecho de que una revolución que inicia una batalla para liberarse de los lastres que ejerce una tradición que no se adecua a las nuevas exigencias, sea la que precisamente un momento después de alcanzar el reconocimiento de algunos grupos, se transforme en un déspota tan intolerante como el pasado. Ya Duchamp había padecido de estas imposiciones anteriormente, aunque éstas

habían surgido de instancias oficiales, la Academia Julian y la Escuela de Bellas Artes. Pero esta vez provenía de aquellos que se hacían pasar por los independientes, los liberados, los modernos, los que imponían qué y cómo debía ser el arte. Al parecer solamente una convención puede ser sustituida por otra. Pero también se afirma, de esta forma, el carácter contradictorio de la modernidad: la ambivalencia revolucionaria y conservadora.

En todo caso este hecho, más que ser la causa de una mutación repentina motivada por una gran indignación, mostró a Duchamp los signos característicos de su tiempo, al hacerse patente la manera en que estas nuevas corrientes de la modernidad se comportaban. Comprendió así que la relación con estas personas, "las más avanzadas de la época"<sup>2</sup>, no podía sino ser falsa, ingenua e insensata. Pretendían ser muy emprendedores, muy liberales, muy abiertos, y sin embargo sólo buscaban imponer su propia verdad y consolidarla. Esta revelación le ayudó a liberarse totalmente de la pintura de su tiempo y del pasado: "Me dije: 'bueno, puesto que es así, no debo entrar en ningún grupo, tendré que contar en mí mismo, estar solo.'<sup>3</sup> Era una oposición, ya no sólo a la tradición antigua, sino a la de la modernidad misma, una crítica tan recalcitrante que se engulle a sí misma.

### III.3. ...et roses pour /Fr. en 6...

#### Picabia, Roussel y Brisset: encuentros determinantes

En octubre de 1911, durante la celebración del Salón de Otoño en París, tuvo lugar un encuentro que marcaría una huella imborrable en el rostro del siglo XX: Marcel Duchamp y Francis Picabia. Tan importante como la pareja Picasso-Braque, la amistad que iniciaba en esta exposición conformó esa otra parte de la modernidad, de una manera diferente y contraria, "...los grandes dorsales del antiarte-moderno."<sup>4</sup>

Francis Picabia, pintor y escritor francés ocho años mayor que Duchamp, poseía un espíritu rebelde y sorprendente, capaz de las más exquisitas extravagancias. Heredero de la tradición simbolista, no se detiene ante las reglas impuestas por una sociedad racionalista y burguesa a la que detesta. Asiduo consumidor de opio y alcohol, fue uno de

los primeros pintores en explorar las posibilidades de la pintura abstracta, sin encasillarse en ella o en algún otro estilo o tendencia. Duchamp mismo lo llamó: "...el mayor representante de la libertad artística, no sólo frente a la esclavitud de las academias, sino también contra la sumisión a cualquier dogma."<sup>5</sup> Picabia mostró a su joven amigo un mundo que él desconocía hasta entonces, pues su vida había gravitado entre su familia burguesa y el círculo de Putcaux. De esta manera, ensanchó sus perspectivas y se aprovechó de las experiencias de su compañero ampliamente. Sin embargo esto no significó por sí mismo un motivo por el cual rompiera con el pasado, sino que esta ruptura coincidió con la que el propio Duchamp padecía. Sea como fuere, la afinidad que existió entre estos dos pintores fue muy grande, y ayudó a ambos a desarrollarse, compartiendo experiencias y descubrimientos.

Fue a finales de 1911, en compañía de Picabia, Gabrielle Buffet y Guillaume Apollinaire, con quienes Duchamp asistió al teatro Antoine a la representación de la obra de Raymond Roussel *Impresions d'Afrique*. El descubrimiento de la obra de este poeta, así como más tarde la de otro, Jean Pierre Brisset, quizá sean con mucho las más determinantes influencias de su desarrollo artístico. Hablando acerca de la obra de teatro de Roussel nos dice: "...me ayudó mucho en un aspecto de mi expresión. Vi de pronto que podía utilizar a Roussel como influencia. Me pareció que como pintor era mucho mejor estar influido por un escritor que por otro pintor. Y Roussel me mostró el camino."<sup>6</sup> Pero ¿de qué manera podía influir este poeta en un pintor?

El interés que le produjo Roussel es mucho más que el de ser un simple proporcionador de imágenes, como sucede muy a menudo cuando se toma a la poesía como un vertedero de descripciones. Fue el método utilizado el que más le impactó y que explica más tarde el propio Roussel en un libro llamado *Comment j'ai écrit des mes livres*. Sin embargo este extraño método fue comprendido por Duchamp: "enfrentar dos palabras de sonido semejante pero de sentido diferente y encontrar entre ellas un puente verbal."<sup>7</sup> Aunque fue primero el espectáculo, la puesta en escena lo que le sorprendió (en ella se encontraba un maniquí y una serpiente que se movía) más tarde asoció a ésta el texto de la obra que le cautivó aún más. Existió, no obstante, una cierta afinidad entre el método de Roussel y los hallazgos que Duchamp había obtenido en su pintura, especialmente en *Desnudo...* y en *El rey y la reina...*, que hace comprensible la inclinación de éste por la obra del poeta. El proceso de descomposición de los cuerpos merced al movimiento y su análisis por medio de la crítica, provocaba el desmembramiento mismo del objeto de estudio, y la posibilidad de ser representado por una serie de elementos carentes ya de un sentido estricto o preciso.

De esta manera los elementos plásticos pueden funcionar como representaciones polivalentes y significar, como lo hacen los juegos de palabras, una gran variedad de lecturas.

Jean Pierre Brisset, cuya obra conoció Duchamp gracias a Apollinaire, trabajó también dentro de estos parámetros, haciendo un análisis filológico del lenguaje, "...un análisis llevado a cabo por medio de una increíble red de juegos de palabras."<sup>b</sup> Brisset nos dice:

"La palabra encierra muchas leyes, desconocidas hasta hoy, y de ellas la más importante es que un sonido o una serie de sonidos idénticos, inteligibles o claros, pueden expresar cosas muy diferentes gracias a una modificación en la manera de escribir o comprender estos nombres o estas palabras. Todas las palabras enunciadas con sonidos semejantes tienen un mismo origen y se refieren, todas, a un mismo objeto."<sup>9</sup>

Existe en la obra de Roussel y Brisset, una análisis del lenguaje, de los signos, que nos arroja a una posibilidad infinita de significados, a un enriquecimiento de la palabra por medio de la crítica. El lenguaje se amplía, y al hacerlo también pierde su centro, pues cuando las palabras, y los elementos plásticos como lo hará Duchamp, pierden su sentido unívoco debido al enjuiciamiento de su naturaleza, las posibilidades de lectura se extienden de tal manera que, cualquier cosa o ninguna, pueden significar. El encuentro de estos dos poetas producirá un efecto determinante en el desarrollo de su arte, y el camino que habrá de seguir en adelante, en donde el universo se transforma en una serie indeterminada de signos sin sentido.

#### III.4. El viaje a Munich

Durante el verano de 1912, Duchamp viajó a Munich, en donde permaneció durante los meses de julio y agosto. Su estancia en Alemania significó el inicio de la concreción de todas sus experiencias y revelaciones artísticas, y al mismo tiempo fue la pauta para romper con el pasado y ascender a su "...completa liberación."<sup>10</sup> Allí fue donde realizó una serie de estudios que más tarde se convertirían en el génesis de una de las obras más enigmáticas del siglo XX: *El gran vidrio*. Inició con un par de dibujos, *Vierge núm. 1 (Virgen núm. 1)* y *Vierge núm. 2 (Virgen núm. 2)*, trabajos que aún cuando conservan algunos aspectos formales con el pasado, apuntan ya a otra concepción. En *Le passage de la vierge à la mariée (El paso de la virgen a la novia)* y *Mariée (La novia)* recrea la idea personal que Duchamp



*Le Passage de la Vierge à la Mariée.* 1912.  
(El paso de la virgen a la novia.) fragmento  
Óleo sobre tela, 59.4 x 54 cm.  
The Museum of Modern Art, Nueva York.

tiene respecto a su tema, y determina otra concepción alejada por completo de la apariencia en el cuadro. Pero, ¿a qué naturaleza responde ahora?

La desintegración de la realidad iniciada en *Desnudo...* puso en evidencia los posibles alcances semánticos de los elementos plásticos, distanciados de cualquier supuesto de "realidad". La poesía de Roussel y Brisset se relacionaban directamente en esta cuestión, en la problemática del lenguaje articulado. Así es evidente el camino. Una vez que la "realidad" se ha desmembrado a fuerza de criticarla, de sus restos se construye otra, a partir de signos que se remiten, no a un realismo o naturalismo, sino a una idea. En otras palabras, se crea un código semántico. Pero no es precisamente un código, pues éste exige ciertas convenciones, acuerdos entre los lectores para su interpretación. La relación existente entre la idea y los signos utilizados por Duchamp en sus trabajos de Munich, es totalmente personal, y de ahí la imposibilidad de hacer una lectura total. Es sólo a partir del título de las pinturas que tenemos una guía para su interpretación, pero que en todo caso únicamente nos permite darnos cuenta de su naturaleza oculta e irónica. Irónica porque al mismo tiempo que nos proporciona una clave para su entendimiento al remitirnos a algo concreto, una novia por ejemplo, nos impide reconocer un referente formal, o al menos nos expone nuestra incapacidad de reconocerlo, y de ahí su carácter contradictorio como lenguaje.

Duchamp resume de esta manera sus experiencias plásticas, al llevar al extremo esa separación de la apariencia de "realidad". En *El paso de la virgen...* (título que implica una reflexión conceptual y no sólo un objeto representado) utiliza formas mecánicas y vicerales yuxtapuestas, en donde nada se relaciona con siquiera una parte de una figura humana. Los elementos son así signos que se remiten a otra cosa cuya existencia sólo suponemos. Estos mismos signos nos invitan a reflexionar acerca de la significación y de sus convencionalismos para significar, atrapados entre la insatisfacción de la imposibilidad y la repetición. *La novia* aparece con otra revelación: si el cuadro es una serie de signos, la articulación entre ellos da pie a significar, a la posibilidad de hablar del mundo y de los signos mismos. *La novia surge* como un mecanismo orgánico que funciona y se interconecta como lo hacen las palabras. La mujer transmutada en una especie de máquina nos perfila una concepción simbolista de la idea. No sólo es la creación de códigos, sino su función de reflexionar. También en Munich hizo otro dibujo que sería el boceto de un trabajo que lo ocuparía durante varios años: *La mariée mise à nu par les célibataires (La novia desnudada por los solteros)*.

De regreso a Neully, Duchamp junto con Picabia, Apollinaire y Gabrielle Buffet, pasaron unos días en la casa de ésta situada en el Jura. Una vez instalado nuevamente en Francia a finales de 1912, su arte y su vida misma serían completamente diferentes.

### III.5. El Gran vidrio

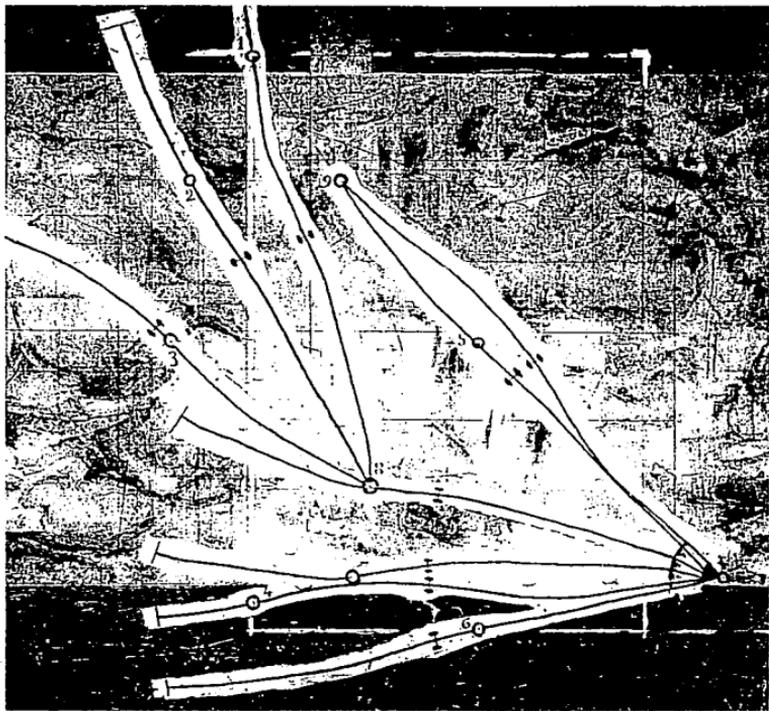
El rechazo de los pintores modernos hacia la tradición y su lenguaje convencional, surgía de la intención de mostrar al mundo de una manera más directa y menos mediatizada. Esta continua ruptura hacia una comunicación más elocuente de las sensaciones, consideradas imposibles de transmitir por medio de gramáticas tradicionales, mostraba nuevos caminos expresivos para la realización de sus objetivos. Los nuevos lenguajes pictóricos intentaban romper con la inercia de la convencionalidad, que a fuerza de utilizar reiteradamente sus códigos, trivializaba la expresión hasta el punto de alejarla completamente de cualquier posibilidad comunicativa. Un nuevo código quizá podía devolver al hombre la expresión del mundo, hablar de él nuevamente. Pero también al romper la convención que unía al signo con su referente para así liberarlo de su caduca función, desmembraba la necesaria naturaleza determinista del lenguaje, abriendo el signo a una posibilidad aún mayor de significar. Sin embargo su intención no radicaba tanto en esta apertura como en la creación de un código que anclara de manera más directa la expresión. La ruptura se presentaba más como resultado de la imposibilidad de fundar un lenguaje que presentase al mundo en su completa "realidad", que en la conciencia crítica del signo en sí. El propósito era demostrar que la articulación de las nuevas gramáticas podían aprehender más eficazmente al referente, que las trivializadas convenciones de la tradición, por el hecho de no depender de su lenguaje alienado. No obstante, esta tensión "...entre lo que se quiere decir, y lo que se puede decir..."<sup>11</sup> es más antigua, profunda y compleja de lo que muchos modernos pretendían y creían resolver, y es también el centro problemático del drama duchampiano expresado en el *Gran vidrio*.

Pero regresemos un poco. Durante la visita que hizo Duchamp a sus padres a Rouán en enero de 1913, presenció una imagen en un escaparate de la Rue des Carnes que le cautivó fuertemente: un molino de chocolate en pleno funcionamiento. Mecánica rítmica, movimiento circular, herramienta de la razón. Ya en 1911 en su interpretación de los principios cubistas había realizado *Molinillo de café*, basado más en el aspecto funcional y analítico del objeto, que en el código formal del nuevo ismo. Es a través de esta pintura que se traza el camino hacia el molino de chocolate, y el interés particular que tendrá a

las máquinas después de sus experiencias en Munich. Sin embargo de éstas lo que le interesaba no era tanto su corporeidad mecánica, su movimiento reiterativo, sino su naturaleza basada en cálculos, medidas; no su dinámica, sino la extracción de un nuevo método para pintar, alejado completamente de la pincelada y el lienzo. El valor de la precisión, la medición y el trazo cobran singular importancia. Su dibujo será mecánico, "seco". Por otra parte, la relación entre el funcionamiento de las máquinas y el acontecer humano, encuentra una simbólica metáfora en la obra de Duchamp, donde los seres son sustituidos formalmente para ser reemplazados por sus funcionamientos mecanizados; humanos desplazados por sus propias extensiones corporales y mentales.

Es mediante esta fascinante visión del molino que Duchamp inicia una serie de proyectos para la realización de una obra en la que, al mismo tiempo que resume y concreta sus experiencias, llega a no..."considerar que la cosa en cuestión es un cuadro."<sup>12</sup> Estos estudios previos del *Gran vidrio* asumen de manera distinta, no sólo el aspecto plástico y técnico de su realización, sino también los fundamentos y los métodos de la concepción pictórica. El *Gran vidrio* es la incorporación de varias ideas, mezcla de diferentes procedimientos formales en un sólo objeto. Partiendo del dibujo *La novia desnudada por los solteros*, elabora una nueva interpretación del tema, incluyendo primeramente a *La novia*, todavía dentro de una relación mecánico-viceral resultado de sus experiencias cubistas. Después el molino, apartado completamente de sus anteriores trabajos. Es por medio de éste que inserta el dibujo mecánico, diagramático, basado en cálculos procedentes de la tradición renacentista del espacio. En oposición a la teoría cubista, Duchamp reintegra el método de la perspectiva para distribuir los objetos en el espacio, en una irónica valorización. Al mismo tiempo, y como parte de esta obra, inicia una serie de notas con reflexiones acerca de su concepción y realización, con la idea de pudiesen ser consultados al mismo tiempo que el *Gran vidrio*. Esos manuscritos conforman hoy una serie de textos que son unos de los más enigmáticos del siglo XX: *La caja de 1914*, *La caja verde* y *La caja blanca*. La relación entre la plástica y la literatura no podía ser más evidente y directa en Duchamp, considerando a ambas concepciones como parte de una misma esfera, y replanteando así la asunción del ejercicio pictórico. Al contrario de las ideas formalistas, concretadas en la frase de Braque: "es necesario que la tela mate a la idea"<sup>13</sup>, Duchamp nunca se abandona a tales principios autonomistas de la pintura, pues ésta será para él un trampolín al mundo de las ideas, queriendo "...volver a poner la pintura al servicio de la mente."<sup>14</sup>

La ruptura más fuerte con los ismos y pintores modernos se dio en este momento, cuando Duchamp proyectó la ejecución del *Gran vidrio*, y éste ya no dio cabida a una relación con



*Réseaux des Stoppages*. 1914.  
fragmento  
Óleo y lápiz sobre tela, 148.9 x 197.7 cm.  
The Museum of Modern Art, Nueva York.  
Abby Aldrich Rockefeller Fund y donación de  
Mrs. William Sisler.

el mundo social del arte, con los galeristas, coleccionistas y los pintores mismos, pues además de haberse separado de los círculos artísticos a raíz del rechazo del Salón de los Independientes de París en 1912, el divorcio que suponía su proyecto tanto en el terreno plástico como conceptual, lo remitía definitivamente a un solitario desarrollo.

Fue así que Duchamp buscó trabajo, con el fin de estar en la situación de pintar para sí,<sup>15</sup> distanciándose de cualquier posibilidad de obligar a su pintura a integrarse a la sociedad o a cualquier ismo. Libertad en su más pura y sana expresión. Al no querer depender de su pintura para subsistir, Duchamp no sólo rechazaba el condicionamiento externo a su obra, sino que muestra una ética personal raramente existente en los artistas modernos, desgarrados entre el rechazo a la sociedad y su pecunario aplauso.

Esta necesidad de total independencia, decisión de no querer "pintar y vender cuadros", le llevó en 1913 a trabajar en la biblioteca Sainte-Geneviève por cinco francos al día. El trabajo de bibliotecario permitía a Duchamp, además de un modo de vivir, tiempo libre suficiente para revisar tratados de geometría y continuar con sus proyectos. Instalado ahora en París en un taller de la Rue Saint-Hippolyte, dibujó en la pared del mismo el esbozo final del *Broyeuse de chocolat n.º 2* (*Molino de chocolate n.º 2*) y poco más tarde el de *La Marice mise à nu par ses célibataires, meme.* (*El grand verre.*) (*La Novia desnudada por sus solteros, aun.*) (*El gran vidrio*) a finales del año de 1913.

No obstante la fascinación que Duchamp expresa hacia las cosas medidas y precisas que elabora en sus bocetos y notas (levantamientos de planos, estudios de colores, materiales y técnicas de realización) existe en su mente una intensión totalmente diferente. "La seriedad moderna más profunda debe de expresarse a través de la ironía,"<sup>16</sup> y en efecto, es precisamente la ironía la fuente originaria de esa exactitud. En la *Caja verde* Duchamp hace referencia a un "experimento" que realizó, dejando caer tres hilos rectos de un metro de longitud, a un metro de altura sobre una superficie horizontal, deformándose a su *capricho*, produciendo fácilmente una nueva figura de unidad de longitud.<sup>17</sup> Estos tres hilos los fijó luego sobre tres pedazos de tela y estos a su vez sobre tres paneles de vidrio, acompañados de reglas adaptadas a cada una de las deformaciones de los hilos, contenido todo ello en una caja de madera. Lo llamó "azar en conserva", y el título de la obra *Trois stoppages-étalon* de 1914.

Su intención era mostrar, de manera simple pero no por ello sin importancia, lo pobre que resulta nuestra geometría y nuestras reglas para determinar cuestiones tan sencillas como

la deformación de una unidad de longitud. De ahí su interés por la precisión, sólo para ejemplificar irónicamente su incapacidad para determinar a un mundo complejo y contingente. El azar cobra valor al mismo tiempo que la exactitud se adueña de sus trabajos. A una le sigue la otra. En el momento que traza un plano, que ejecuta una medición, lo hace con la idea de exponer su carácter convencional e indeterminado. "Comencé a apreciar el valor de la exactitud, de la precisión, la importancia del azar..."<sup>18</sup>

De 1914 es *Réseaux des stoppages*, óleo y lápiz sobre tela en donde empalma tres de sus obras: *Jeune homme et jeune fille dans le printemps* (*Muchacho y muchacha en primavera*) de 1911, un boceto del *Gran vidrio* y varias medidas de longitud "al azar". Este compendio de trabajos de diferente relación formal, muestra que muy por encima de la apariencia de estos, existe un lazo mental que los une y que determina la naturaleza del *Gran vidrio*: por un lado el tema de la relación entre las mujeres y los hombres, y por otro el azar en toda su magnitud.

*Broyeuse de chocolat* núm. 2 (*Molino de chocolate* núm. 2) del mismo año establece el punto de partida y es la segunda obra que Duchamp traslada al *Gran vidrio* después de *La novia*. La precisión en la perspectiva, el tratamiento en el diseño, tanto de la base con un "seco" estilo Luis XV, como de los rodillos estriados con hilos cocidos al lienzo, descubren todo un desfase con respecto a *La novia* que conserva aún algunos nexos cubistas, tanto en su aspecto formal como en el tratamiento técnico.

Entre 1913 y 1915 Duchamp realizó además un par de obras que serían también parte del *Gran vidrio*: *Glissière contenant un moulin à eau en métaux voisins* (*Corredera que contiene un molino de agua y metales vecinos*) y *Neuf moules malic* (*Nueve moldes mállico*) en donde utiliza por primera vez el vidrio como soporte de su pintura, y la mezcla con hoja e hilo de plomo. Todo estaba listo para el inicio de la obra, y cuando en 1915 Duchamp se traslada a Nueva York, comienza su factura que no dejará hasta 1923 cuando decide dejarla inacabada.

### III.5.1. Todo pensamiento lanza una jugada de dados

El *Gran vidrio* es una de las obras del siglo XX que ha producido una cantidad considerable de textos críticos e interpretaciones tan disímiles como numerosas, por parte de historiadores, críticos y artistas. Esta naturaleza sugestiva que permite la articulación de

tan variada y extensa literatura sobre un sólo fenómeno, hace dudar sobre el carácter determinista de algunas de éstas, y enseña también quizá, el camino que se ha de seguir para su acercamiento.

La *Caja verde*, así como las posteriores publicaciones de textos relacionados en la concepción del *Gran vidrio*, son en parte responsables de esta indeterminación que se produce al intentar hacer un análisis crítico para caracterizar su naturaleza. La lectura de estos textos elaborados por Duchamp parece no sólo impedir su interpretación general, sino que también acrecenta esta dificultad. Así parece ser que en lugar de sugerir una interpretación nueva o construir una selección reconciliadora de las ya existentes, parece prudente reflexionar sobre este fenómeno que produce tal descontrol analítico. Es este origen de indeterminación donde creo se encuentra el sentido más importante del *Gran vidrio*, y del que Duchamp irónicamente, nos habla en cada una de sus obras.

*La novia desnudada por sus solteros*, aun es una mezcla de recursos materiales, técnicos y conceptuales que difícilmente se pueden aislar. Cada uno de ellos se relaciona de tal manera con los otros, que en esta articulación existe una interdependencia. Lo primero que llama la atención es su naturaleza material. El vidrio representa la irrupción de un soporte hasta entonces desapercibido por los artistas modernos, aunque esto no signifique necesariamente una nueva manera de hacer pintura, por el simple hecho de hacerla sobre otro material. Duchamp al referirse a él, indica que su elección (al igual parece ser de la génesis del *Gran vidrio*<sup>19</sup>) se debió a cuestiones técnicas. La transparencia, el no tener que "rellenar huecos", la durabilidad del color al ser encerrado en dos placas de vidrio, son algunas de sus argumentaciones. Sin embargo el papel que desempeña el vidrio sobrepasa estas connotaciones técnicas, y se remite a la problemática de la dimensionalidad expresada en *La caja verde*. Desde sus reuniones en el círculo de Puteux, Duchamp se había interesado por los cuestionamientos acerca de la naturaleza de las dimensiones en el plano pictórico, gracias a los conocimientos transmitidos por Princet y lecturas de artículos periodísticos escritos por en torno a la cuarta dimensión. Más tarde durante su estancia en la biblioteca de Sainte-Genève, tuvo la oportunidad de acrecentar este conocimiento, especialmente con la novela *Viaje a la cuarta dimensión* de Gaston Pawlovski publicada en 1912, de donde obtuvo las consideraciones básicas del *Gran vidrio*, expresadas claramente en *La caja blanca*.

El tema de la cuarta dimensión tenía por aquella época una gran efervescencia y contaba con un buen número de aficionados. El análisis de la tridimensionalidad del mundo como

lo conocemos, arroja la posible existencia de una cuarta, que por razones lógicas, es invisible ante nuestros ojos. La representación bidimensional de un cuerpo tridimensional, muestra la manera en que un "absoluto real" de tres dimensiones puede ser proyectado ilusoriamente en dos. Con la misma lógica, un objeto de tres dimensiones puede ser la sombra de un desconocido de cuatro. Estas premisas crean un mundo regido por las apariencias, en donde todo se convierte en signos, improntas que nos señalan existencia cuestionable de un posible absoluto. En el *Gran vidrio* las imágenes están basadas en este principio, sólo que en una reducción doble: son las proyecciones bidimensionales de un desconocido tetradimensional. A este análisis espacial, emparentado directamente con los sofismas muy gustados por Duchamp, se le suma el de la temporalidad. En *Desnudo...* existe esta problemática de la fragmentación del tiempo, a la que ahora agrega la lógica del espacio. El tiempo de nuestro mundo conocido, no es sino la proyección de otro tiempo, incommensurable e inimaginable. El subtítulo del *Gran vidrio* es *Retardo en vidrio*, y es que al mostrarnos la sombra de esa otra dimensión temporal, el tiempo también es modificado en una "exposición ultrarrápida", reducción a nuestra naturaleza humana.

El resultado no puede sino ser una apariencia, pues este mundo al que, por medio de la razón, se quiere acceder, está alejado por la imposibilidad de su representación real, por no decir ya de su existencia "real", que incluso provoca la reflexión acerca de la representación tradicional y el supuesto de la representación del mundo *como es*. Estas ideas existentes en la obra de Duchamp, vislumbradas en *Desnudo...* encuentran una especial nitidez. En *La caja verde* nos dice: "En general, el cuadro es la aparición de una apariencia."<sup>20</sup> ¿Y cómo podía presentar esta aparición? La proyección de la sombra como de su reposo, encuentra su sofisma en el vidrio. Este se encuentra a medio camino entre lo tangible y lo intangible, posee las propiedades de un cuerpo sólido y la transparencia de algo inasible. Su conexión con el *Gran vidrio* se refiere a su carácter de intersticio, en el corte espacial que provoca su materialidad, que en todo caso permite seguir relacionándolo con el espacio circundante merced a su transparencia. Este corte espacial recuerda la fragmentación en *Desnudo...*, que a pesar de que pertenece a otra concepción dimensional del espacio y el tiempo, muestran una misma resultante: una apariencia. Así el vidrio es ese intervalo entre las apariencias, visión imaginaria que solamente deja huellas casi impalpables de la relación entre los mundos.

*La novia desnudada...* es la aparición de una apariencia. ¿Pero de qué apariencia se trata? La innumerable cantidad de interpretaciones tanto del *Gran vidrio* como de las *cajas* escritas por Duchamp, se refieren al cortejo de una novia hecho por nueve

representaciones de hombres. Las reflexiones son lo suficientemente complejas, numerosas, hábiles y diestras, que el tratar de hacer otra no sólo es ocioso sino hasta inútil. Basta decir que este cortejo posee una naturaleza mecánica, en donde la simbología consigue, según algunos de sus más insignes intérpretes, representar las relaciones entre sexos de manera crítica e irónica. Sin embargo no parece ser suficiente para caracterizar a la obra, y la indeterminación de sus lecturas debe ser suficiente argumento para dudar de ello. Y es en la simbología utilizada por Duchamp, su asunción en el más amplio de sus sentidos, que podemos encontrar el origen mismo del *Gran vidrio*, y de su naturaleza.

En las anotaciones de *La caja verde* se encuentra, entre otras muchas reveladoras notas, una que llama particularmente la atención, no sólo por su esclarecedor contenido, sino por ser, treinta años después, parte del título de su última obra:

"Dadas: 1º la cascada

2º la luz de gas de alumbrado

determinaremos las condiciones del Reposo instantáneo (o apariencia alegórica) de una sucesión [de un conjunto] de sucesos diversos que parezcan necesitarse entre sí por leyes, para aislar el signo de la concordancia entre, por un lado, este Reposo (capaz de todas las excentricidades innúmeras) y, por otro lado una selección de Posibilidades legitimadas por esas leyes y también ocasionándolas."<sup>21</sup>

La nota resulta de lo más esclarecedora. Si efectivamente el *Gran vidrio* es una "aparición alegórica", entonces habría que dedicarse inmediatamente al desciframiento de los signos que contiene. Sin embargo, y es aquí donde difiero de la mayoría de los intérpretes, lo que hay que estudiar en primera instancia es el carácter de estos signos, y no lanzarse al vértigo de su lectura, que todo parece indicar es imposible de determinar. En esta nota, Duchamp menciona la "sucesión de hechos diversos que parecen necesitarse uno a otro". Más tarde confiesa que el *Gran vidrio* es la colección de varias ideas puestas todas juntas.<sup>22</sup> En lo referente a la *Caja verde* nos dice: "No la concebí como caja sino como notas. Pensé reunir en un álbum, como en el catálogo de Saint-Etienne, los cálculos y las reflexiones, sin relación entre sí."<sup>23</sup> La intención parece ser clara: crear un sin-sentido que parezca un con-sentido. Es aquí donde el método de Roussel y Brisset cobra importancia. Cuando Duchamp habla de las leyes "para aislar" el signo de "la concordancia entre" el reposo y "una selección de posibilidades" para la lectura de esos signos, utiliza el método de Roussel para criticarlos y separarlos de sus connotaciones deterministas. De esta manera descubre

que los signos, muy a pesar de tener la intención de anclar con precisión al referente, se muestran siempre incapaces de tal exactitud, en lo que Duchamp llama el "coeficiente artístico".<sup>24</sup> Y es esta indeterminación del signo y la pintura la que reconoce y la radicaliza en el *Gran vidrio*: la conciencia y asunción de su naturaleza polivalente.

Desde que tuvo éxito la Teoría de la Gravitación Universal de Newton, se argumentó que todo en el cosmos era completamente determinista. Durante varios siglos esta idea, el encuentro de las explicaciones y reglas que dieran respuesta y coherencia al cosmos por medio de la razón, desveló a generaciones completas de hombres. No es sino hasta nuestro siglo que la propia razón nos enseña que en el cosmos existe un inevitable elemento de incapacidad de predicción. El Principio de Incertidumbre formulado en 1926 por Werner Heisenberg muestra, en lugar del categórico determinismo que por siglos había buscado la ciencia, un intersticio, un espacio de tolerancia en donde la probabilidad de predicción es la única respuesta que tenemos al alcance. La mecánica cuántica introduce inevitablemente un elemento de aleatoriedad en la ciencia, pues sólo se puede predecir en lo infinitamente pequeño y en lo incommensurablemente grande, una nube de posibilidades. ¿Y en qué lugar podrían estar los signos, las palabras y las formas, sino en esta nube?

Es el *Gran vidrio* un intento constante por exponer un universo de signos polivalentes, capaces de "todas las excentricidades innumerables". Son las apariencias de la cuarta dimensión sombras, improntas que simulan tener una lectura. El *Gran vidrio* nos habla de los signos, de su naturaleza carente de determinismo, que en una trampa irónica puesta por Duchamp, nos invita a "reagrupar y descifrar".<sup>25</sup> Es por ello que sus interpretaciones son tan numerosas y variadas, "...porque nos hallamos ante todo un sistema de signos polivalentes que acepta cualquier temática bien articulada..."<sup>26</sup>

El mismo Duchamp se refiere constantemente a este respecto. En la *Caja verde* dice: "perder la posibilidad de reconocer 2 cosas parecidas..."<sup>27</sup>, y en una entrevista refiriéndose al adverbio *meme* (aun) con el que finaliza el título original del *Gran vidrio*: "...se trata también de un adverbio absoluto y tampoco tiene ningún sentido. ¡Con mayor motivo debido a la posibilidad de la *misé a nu!* es un sinsentido."<sup>28</sup>

Así pues, el sentido de la obra es el sinsentido, la demencia de la razón que en su constante criticar los principios, se queda vagando en un mar de posibilidades sin un centro definido. De ahí que el método "seco" de la pintura, la importancia del azar, el vidrio y la basta

cantidad de notas referentes al *Gran vidrio*, sean todos intentos por desacreditar los principios racionalistas en los que se puede basar el arte y el mundo. Es la ironía el arma más letal en contra de cualquier dogmatismo. Es a partir de ella que Duchamp ridiculiza a nuestras mentes encajonadas en rígidos principios estructurados para entender y convivir en el mundo de manera racional. Es la ironía la medicina que contrarresta la filiosidad de la crítica, la que lima las asperezas provocadas por la razón, atenuando la contundencia, diciéndonos que: "¡No olvidés que no eres tan tabla rasa como te imaginás!"<sup>29</sup>

Cuando Humberto Ecco en su famoso libro *El nombre de la rosa* reflexiona acerca de la naturaleza de los signos, nos dice: "...son lo único que tiene el hombre para orientarse en el mundo.", en boca del ilustre franciscano, muy seguro al principio de su ciencia para la lectura de ellos, aunque al final formula, con un terrible pesimismo, su contraparte: "¿Dónde está mi ciencia? He sido un testarudo, he perseguido un simulacro de orden, cuando debía saber muy bien que no existe orden en el universo."<sup>30</sup> En oposición a las intenciones de algunos modernos por presentarnos al mundo "tal y como es" a partir de nuevos códigos atados firmemente a los referentes por el hecho de no estar alienados, Duchamp da parte de esta imposibilidad burlándose del deseo de fundar una gramática determinista por medio de la ironía. El juego de los signos en *La novia desnudada por sus solteros, aun*, expone, al igual que en la ciencia el Principio de Incertidumbre, que gracias a la razón y la crítica, tenemos ahora que vivir en un cosmos indeterminado y fragmentado, en donde la posibilidad y el azar escurren de entre nuestras manos la unidad del mundo. Einstein arremetió en contra de las formulaciones de Heisenberg diciendo que "Dios no juega a los dados", pero quizá, como escribió el gran poeta simbolista Stéphane Mallarmé: "Toute pensée émet un coup de dés".<sup>31</sup>

## IV. READYMADE

"Son los inquisidores los creadores de los herejes, porque reprimen con tal vehemencia la corrupción herética, que al hacerlo impulsan a muchos a mezclarse en ella, por odio hacia quienes las fustigan."

Umberto Eco

### IV.1. Anestesia estética

En 1913 se celebró en Nueva York la exposición *Armory Show*, considerada en nuestros días como el gran salto del arte moderno europeo a los Estados Unidos. La muestra presentaba las diferentes facetas del arte del viejo continente que habían acontecido desde el siglo XIX y hasta los primeros años del XX. Para el inexperto público norteamericano *Armory Show* resultó todo un escándalo, con opiniones que gravitaban de la censura y la hostilidad, a la celebración y el aplauso. Muy a pesar de estas diferencias, la exposición consiguió un espectacular éxito. Dentro del grupo de obras que obtuvieron un especial reconocimiento, se encontraba cuatro pinturas de un particular estilo cubista, de un joven pintor francés, que fueron adquiridas inmediatamente: *Joven triste en un tren*, *Retrato de jugadores de ajedrez*, *El rey y la reina rodeados por desnudos rápidos* y *Desnudo descendiendo una escalera n.º 2*. Marcel Duchamp se convirtió de la noche a la mañana en un pintor afamado, producto del escándalo causado especialmente por *Desnudo...*, en una ciudad joven y pujante.

La noticia no causó ningún impacto en Europa. En Francia apenas y se mencionó en algunos periódicos. Una reputación no podía, en ese entonces, edificarse por la fama alcanzada en una ciudad carente de prestigio como Nueva York. Las pinturas de Duchamp, que aunque habían sido rechazadas por el *Salón de los Independientes* de París de 1912, se habían exhibido en la *Galería Dalmau* en Barcelona, y en el *Salón de la Sección de Oro* en París de 1912, pero sin haber conseguido pena ni gloria. Inesperadamente, estas mismas pinturas lograron un gran éxito, en un tiempo no mayor a un año desde su desaire por parte de los Independientes. Cuando esto sucedía Duchamp ya había iniciado los proyectos para la elaboración del *Gran vidrio*, y aun cuando el dinero de la venta no le cayó mal, no le dió tanta importancia a su nueva fama, como lo demuestra el hecho de seguir

empleado en una biblioteca, al igual que el haber abandonado su estilo cubista que tanto prestigio le había dado en una ciudad que no conocería sino hasta 1915. Sin embargo un cuestionamiento salta a la vista: ¿Por qué razón había logrado una pintura (*Desnudo...*) otrora rechazada por los círculos artísticos avanzados, una acogida escandalosa por parte de unos neófitos? ¿Qué mecanismos hacen de una obra aceptada en un lugar, una censura en otro? La respuesta no puede reducirse a sólo un fenómeno de mercado, aunque éste exista, o a una diferencia de culturas, pues contiene en sí, el origen de una de las manifestaciones duchampianas más complejas: el readymade.

"En 1913 tuve la feliz idea de fijar una rueda de bicicleta sobre un taburete de cocina y mirar como giraba."<sup>1</sup> Es así como recuerda Duchamp en 1961 la aparición de su primer readymade. Al contrario de lo que se suele creer, el surgimiento de éste de debió principalmente como resultado de una distracción, y no había entonces ningún tipo de intensión. No fue sino un poco después, cuando a partir de la reflexión, se percató de los alcances y consecuencias de tal descubrimiento.

El alejamiento del arte, tal y como lo había heredado Duchamp de la tradición, y del que en su tiempo se estaba gestando, partía de la implacable necesidad de libertad, libertad que lo llevaba a rechazar cualquier atadura a dogmas o esquemas. El *Gran vidrio* fue en parte resultado de esta necesidad, al negarse y criticar un arte puramente sensualista que se había adueñado del ambiente artístico europeo. Sin embargo un artista radicalmente moderno nunca para de criticar, y aun cuando Duchamp no había concluido por completo los planos del *Gran vidrio*, se dió cuenta de que incluso ese proyecto, en oposición a los dogmas establecidos, podía fácilmente transformarse en uno de ellos. Requería de un antidoto, una fórmula que evitara que cayese en aquello que tanto detestaba. Necesitaba de algo que lo previniera de hacer de su antidogmatismo un dogma, algo que lo apartara del peligro de tomarse demasiado en serio.

Fue así como se originó *Roue de bicyclette* (*Rueda de bicicleta*) no con la idea de hacer una obra, sino al contrario, como un especie de estadio de suspensión artística. Simplemente montó la rueda para observar como giraba, una distracción que lo distanciara de la pretensión de hacer arte, que le hiciera olvidar los proyectos del *Gran vidrio* y el éxito en Nueva York. Y esta fue la chispa que le hizo comprender la manera más profunda en que la modernidad se conforma y establece.

Unos meses más tarde Duchamp compró una reproducción de un paisaje invernal, y mientras se dirigía en tren a Rouán, le añadió un par de toques breves de color. Lo llamó *Pharmacie*. En 1914 adquirió un portabotellas y lo tituló *Porte-bouteilles ou Séchoir à bouteilles ou Hérisson (Portabotellas o Secador de botellas o Erizo)*. La intensión era ya más clara.

¿Pero qué es un readymade? Básicamente se trata de un objeto de manufactura industrial, seleccionado por Duchamp, al que le añade en ocasiones un ligero cambio o lo ensambla con algún otro. En el acto de la selección se encuentra la naturaleza de la manifestación. Para ello es necesario encontrarse en "...una reacción de indiferencia *visual*, adecuada simultáneamente a una ausencia total de buen o mal gusto... de hecho una anestesia completa."<sup>2</sup>

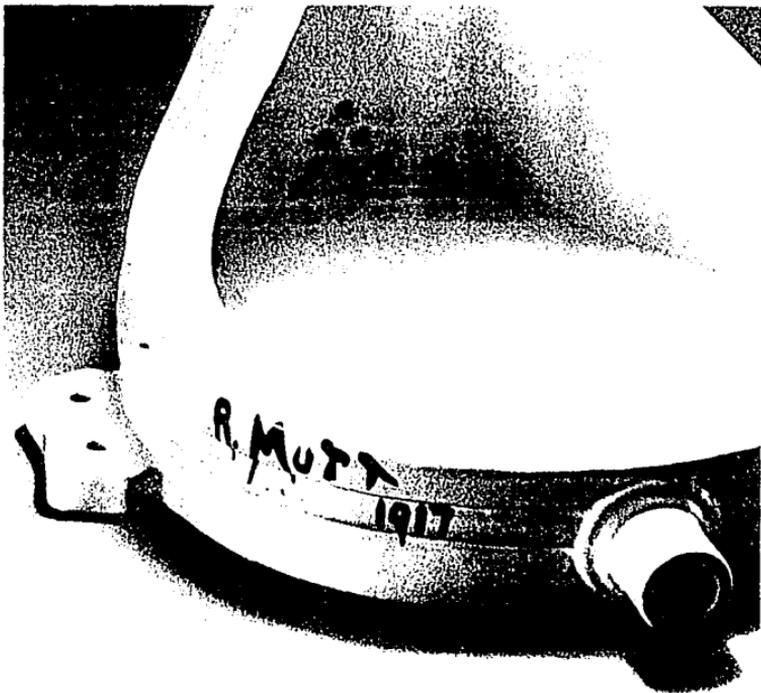
Desde luego que la crítica se centraba en el gusto. Éste desconoce cualquier razonamiento y se basa en la tradición y en la manera en que se repite, con ligeras variaciones, a partir de ésta. *De gustos y colores no se debe discutir*, reza el proverbio escolástico, y es esta imposibilidad de debate producto de su origen en la costumbre. La tradición, como ya apuntamos, exige obediencia ciega en la repetición del pasado. El cuestionamiento de ésta sólo deviene en su desintegración. Así el gusto se protege evitando el análisis. Sin embargo la tradición moderna modificó este principio en aras del progreso. El nuevo gusto no podía imponerse *per se*. Al no establecer nada, el gusto moderno puede nacer de la simple negación del pasado y formulación de algo nuevo. Lo nuevo es para algunos modernos una cualidad intrínseca del arte, aunque habría que preguntarse si realmente lo nuevo es bueno por definición. Pero el gusto también puede edificarse por medio de la educación. El descubrimiento de los principios históricos, estéticos y científicos en que se basó el Futurismo por ejemplo, pueden generar un gusto por éste, al armonizar mentalmente la forma con el contenido (que no siempre se da implícitamente en el arte moderno); es decir, al adecuar intelectualmente un proyecto artístico y una obra de arte a la que dice pertenecer. Sin embargo este tipo de gusto se establece primordialmente por el ejercicio mental que representa, y en que se deposita cierto orgullo intelectual, abandonando el siguiente paso que sería la experiencia estética en sí. "La reflexión intelectual tiene una notable incidencia (sobre la experiencia estética) pero que de ningún modo puede suplantar."<sup>3</sup>

Existe aún otra manera de generar el gusto, y es ésta la más común. Así como la tradición se establece a partir de la repetición del pasado, la repetición de cualquier estética puede

anclar un gusto igualmente irracional e indiscutible. Y es que a fuerza de repetir patrones, estos acaban por convertirse en gusto, no importando incluso la naturaleza de estos. Al mismo tiempo de experimentar una sensación de frustración por la incapacidad de comprensión, y de repulsión natural a lo diferente,<sup>4</sup> el espectador se siente alejado de la obra, a no ser que al reiterar estas estructuras, se genere un gusto, pues al ser trasladado a este plano, se hace automáticamente inmune a la crítica, anulando la insatisfacción que causa su incompreensión. El uso reiterado de ciertas estructuras artísticas, como ya apuntamos, trivializa la expresión hasta el punto de imposibilitar cualquier función comunicativa.

De esta manera el gusto moderno, producido generalmente por la repetición, se aleja de la posibilidad de cualquier razonamiento y del objeto artístico en-sí como centro de la experiencia estética. Al negarle a la modernidad la revelación profunda de su contenido por una parte, y al desmembrarlo de la capacidad de reflexión por otra, no sólo pierde su valor, sino que se le niega su origen crítico. Anulado de esta forma, el arte moderno puede ser consumido y difundido, no importando cuan extraño parezca el nuevo gusto. La magia de la repetición le otorga ese poder. Hablar de buen o mal gusto sólo es un problema de carácter casual, y por lo tanto inútil. El buen gusto de hoy fue el mal gusto de ayer y viceversa. El gusto como tal siempre rehuye al análisis.

Duchamp critica esta forma en que se integra el arte moderno a la sociedad. Y es que en este sentido lo menos importante, irónicamente, es la obra de arte. La elección del readymade se basa en la indiferencia, ya que si se trata de poner por tierra el buen gusto snobista (muestra de la anulación del arte moderno) oponiéndolo al considerado mal gusto snobista, se corre el riesgo de ser igualmente asimilado por ellos mismos. La indiferencia impide encontrar una integración del objeto, en tanto no causa ningún tipo de repulsión o atracción, y al mismo tiempo pone de manifiesto los mecanismos de esta integración. Una nota de la *Caja verde* dice: "Limitar el número de readymades por año (?)"<sup>5</sup> Duchamp sabía que el abuso del gesto produce su anulación, y se previno de malograrlo, y de perder por ello su sentido original y su objetivo. Refiriéndose a la pintura, dice Duchamp en una entrevista: "...Habiendo hecho algo, uno naturalmente quisiera volver a hacerlo otra vez y sí uno lo hace de nuevo entonces sabes que lo estás volviendo a hacer y ya no es interesante... sea un acto criminal o una obra de arte o una ocupación diaria, o cualquier cosa como comer y dormir y bailar y la guerra. Y bien, ahí estás, habiéndolo hecho lo haces otra vez y el saber que lo estás volviendo a hacer te hecha a perder la existencia original..."<sup>6</sup> Es por ello que la producción artística de Duchamp es tan corta; prefiere conservar el



*Fontaine.* 1917.  
(Fuente.) fragmento  
Readymade: urinario de porcelana, 60 cm de altura.  
Philadelphia Museum of Art,  
colección Louise y Walter Arensberg.

estado original de las cosas que perder su fuerza por la inercia de la repetición. El readymade es participe incondicional de este pensamiento, y además origen de éste. De aquí que su forma no pueda asumir la estructura de una obra de arte, pues su sentido último no puede identificarse con una expresión a la que critica.

Cuando Duchamp arribó a Nueva York en junio de 1915 a sus 28 años, le sorprendió la manera en que fue acogido por los círculos artísticos. El autor de *Desnudo...* gozaba de cierta fama alcanzada por el escándalo provocado en Armory Show. La familia Aresberg, Louise y Walter, lo recibieron en su casa convirtiéndose en sus amigos, protectores y principales coleccionistas de su obra. Aquí se reencuentra con Picabia y Gleizes, y también conoce a Man Ray. Es aquí donde inicia la factura del *Gran vidrio* y pública, junto con Béatrice Wood y Henri Pierre Roché, la revista *The blind man* con dos números, y *Rongwrong* con sólo uno. También aquí es donde acuña la palabra readymade con el que asigna a sus objetos seleccionados. El primero hecho en Nueva York se titula: *In advance of the broken arm*. 1915 (*A cuenta del brazo roto*), que se trata de una pala de nieve en la que esta inscrita dicha frase.

Poco a poco surgían otros readymades. *Peigne*. 1916 (*Peine*), en el que está escrito lo siguiente: "3 ó 4 gotas de altura no tienen nada que ver con el salvajismo." *A bruit secret*. 1916 (*Con ruido secreto*), en donde atrapa un ovillo de cordel entre dos placas de cobre unidas por cuatro largos tornillos y en las que están grabadas ciertas frases carentes de algunas letras y de sentido. Dentro del ovillo Walter Aresberg metió un objeto desconocido que al moverlo suena, y de ahí su título. *Pliant... de voyage*. 1916 (*Plegable... de viaje*), funda de máquina de escribir marca "Underwood". *Apolinere Enamated*. 1916-1917, anuncio de la marca de pinturas "Sapolin", rectificado y añadido con la frase: "Cualquier acto rojo junto a su diez o centro de mesa, Nueva York, U.S.A."

La procedencia lingüística y mental del readymade es obvia. El título o frase que acompaña a cada uno son, al igual que las notas del *Gran vidrio*, huellas carentes de sentido estricto o específico. Su intensidad en todo caso es más poética que referencial. Un readymade no es exactamente lo que tenemos enfrente, lo visual, sino un signo que nos transporta a otros lugares de reflexión. Desde luego que esta reflexión (como todo en Duchamp) no puede dirigirse en una sola dirección. El motivo inicial que le da origen, sobrepasa sus connotaciones críticas primeras, al poner en tela de juicio, no sólo el gusto, el consumo y la recepción del arte, sino también su producción.

En 1916 se crea la *Société des Indépendants* de Nueva York, del que Duchamp es miembro fundador. Para la primera exposición realizada en 1917, bajo el seudónimo de R. Mutt para evitar cualquier relación personal, manda *Fountain* (*Fuente*), urinario de alfarería esmaltada a la que sólo firma. Debido a que los *Indépendants* no podían rechazar ninguna obra según sus principios, la *Fuente* fue colocada detrás de un tabique durante la exposición, sin ser consultado por Duchamp que era parte del jurado de la misma. Después de la muestra fue que encontraron el urinario, al mismo tiempo que Duchamp renunciaba como miembro de los *Indépendants*.

Después, con los dos números de *The blind man* se hizo toda una justificación de la *Fuente*, y de esta manera logró que este readymade se hiciera famoso. Era también el primero que *presentaba* en una exposición, a pesar de haber escogido el primero en 1913.

Desde luego que se trataba de una provocación, pues no existía ninguna pretensión de elevar un objeto de procedencia industrial al nivel de arte, y en este sentido consiguió el éxito buscado. Los nuevos independientes de Nueva York recibieron su primera bofetada por parte de un urinario firmado. Por un lado, este readymade debía ser expuesto, según los principios de los *Indépendants*, muy orgullosos de su mente abierta, y por otro su naturaleza impedía exponerla, pues además de ser un verdadero insulto a la institución del arte, corrían el riesgo de desacreditar cierto prestigio. Así que se vieron en la penosa necesidad de *suprimir* la *Fuente*, pues el negarla o mostrarla resultaba igualmente perjudicial.

La relación con las actividades dadaistas iniciadas en Zurich es evidente. En ambos casos se trata de dinamitar la institución del arte burgués, ridiculizando irónicamente aquello que llamamos valioso. Sin embargo esta relación no era una influencia directa en ningún sentido, sino producto de una afinidad casual. Duchamp no conoció el trabajo dadaísta sino un tanto después del escándalo de la *Fuente*, y aún así tenía un carácter lo suficientemente independiente como para formar parte de un ismo, que además dentro del Dadaísmo era algo absurdo. De cualquier manera existió una especie de comunión con algunos de sus participantes, que luego se convertirían al surrealismo, y de los que Duchamp tenía aprecio.

Sea como fuere, el urinario contaba con todas las características de dada. Primeramente su colocación en una exposición desvirtúa la idea del museo y la galería como un lugar sagrado, y al mismo tiempo la del carácter fortuito de aquello que admiramos y le llamamos

obra de arte, por el hecho de presentarnos un objeto industrial con el supuesto de ser arte. En segundo término, la firma puesta a un objeto así desintegra la adoración del supuesto genio artístico, existente desde el renacimiento, a dos niveles: por un lado dinamita la idea de la genialidad individual, altamente apreciada por el gusto burgués, creadora de todas las excentricidades y prodigios irrepetibles; y por otro lado le da una patada a los coleccionistas consumidores de firmas. Con la *Fuente Duchamp* no sólo afirma el carácter crítico de la modernidad, sino que la sobrepasa y la critica. "Ser totalmente modernos es ser antimodernos..."<sup>7</sup> De esta forma el objeto crítico, el objeto moderno, se hace tan radical que ya no puede contener en su estructura el carácter artístico. Un ready-made no es un objeto de arte, sino un signo del pensamiento crítico.

## CONCLUSIONES

En pocos artistas se puede observar tan claramente, como en la vida y en la obra de Marcel Duchamp, la manera en que se desarrolla la tradición moderna. El racionalismo tan exacerbado que lo llevó al extremo de criticar a la propia razón; la ironía que utilizó para destruir reglas y dogmas; el carácter obstinadamente individualista que poseía; la crítica que postuló en contra de la tradición y en la manera en que se produce, difunde y consume el arte; todo ello es prueba de la herencia moderna que tuvo Duchamp, y que lo llevó a sus últimas consecuencias. Este radicalismo moderno se conoce como vanguardia.

La vanguardia se diferencia de la modernidad, en primera instancia, por su naturaleza extremista. Más emparentado con el bagaje del Romanticismo que el de la Ilustración, se revela no sólo contra la tradición, sino también contra la sociedad a la que pretende e intenta cambiar. El arte moderno reclama al ejercicio artístico como una actividad autónoma de las esferas humanas de ciencia y moralidad, pues se niega a responder a necesidades ajenas a él. Desde luego que esta autonomía es producto del desarrollo particular que cada una de esas esferas realizó, y en donde el arte no sufrió cambios en sus medios de producción. La división del trabajo no le afectó en lo más mínimo, y mientras la tecnología edificaba industrias para la satisfacción de bienes, el arte conservó su modo de producción artesanal, separándose aún más de las otras esferas, y constituyéndose como un objeto de valor singular, "autónomo", resultado de un cierto "...fetichismo burgués."<sup>1</sup>

La vanguardia reivindica la estética de la autonomía, en contra de las relaciones con un proyecto iluminista de utilidad práctica, con una singular variante: intenta reintegrar la praxis del arte con la praxis vital. Es por ello que el concepto de autonomía del arte burgués, entendido como *l'art pour l'art* es atacado, porque separa de facto la práctica del arte con el acontecer humano. Así pues, no se puede incluir a la modernidad y a la vanguardia como entidades comunes a un mismo fenómeno. Mientras que la primera critica a un estilo artístico precedente y postula uno nuevo, la segunda además critica directamente a la sociedad y al lenguaje artístico con que se manifiesta. "Porque esa divergencia de propósitos -incidir en la sociedad e incidir en el arte-... supone asunciones epistemológicas e ideológicas distintas..."<sup>2</sup>

Ahora bien, el arte desde la perspectiva burguesa, establece en el objeto un status, merced a su naturaleza única y "autónoma", y en la que a pesar de su separación de la vida de los hombres, afirma su condición de clase dominante. Los movimientos de vanguardia arremeten contra este status. La crítica que plantea ya no se refiere en esencia a un estilo artístico particular, sino al desvinculación del arte de la vida práctica. Sin embargo esto no significa necesariamente que el arte deba poseer un contenido social relevante. "La exigencia no se refiere al contenido de las obras; va dirigida contra el funcionamiento del arte en la sociedad..."<sup>3</sup>

Del expresionismo alemán a los artistas rusos posteriores a la revolución bolchevique, del futurismo italiano y el muralismo mexicano al dadaísmo y al primer surrealismo, todas estas vanguardias intentaron dinamitar la concepción burguesa del arte, y en algunos casos, como el de los artistas rusos, instalar una relación directa y programática entre arte y sociedad. De ellos el más agresivo fue el dadaísmo, que a partir de la utilización y disposición de los medios de expresión (puestos en evidencia con su trabajo) elevó a el *shock* como categoría principal de sus manifestaciones. Al contrario de los artistas rusos, los dadaístas no pretendían la creación de una nueva interacción artístico-social. Sus esfuerzos se centraron en el desprestigio del status del arte. Aunque más tarde sus procedimientos se convirtieran en categorías artísticas, como el fotomontaje y el ensamble, su transgresión no pretendía, por lo menos en primera instancia, el establecimiento de una nueva estética.

Las creaciones vanguardistas pretendían volar el status de la obra de arte, y es por ello que sus manifestaciones no podían asumir la condición de obra de arte. Las obras poéticas y plásticas dadaístas se asumían como "obras", sólo para burlarse del concepto de obra. Que en el resultado de su burla se hayan descubierto valores estéticos no sólo es un problema histórico sino también de mercado. Cuando Duchamp "expuso" la *Fuente*, lo hizo con la intención de burlarse de la manera en que funciona el arte en la sociedad, cuestionando el valor de la obra y la creación individual y genial de los artistas. Pero cuando un artista ahora lleva a una exposición una aspiradora<sup>4</sup> lo hace con la intención de que ésta acceda a un museo. Una vez que el gesto del ready-made es aceptado como "obra" por los museos, el gesto pierde toda validez y se convierte en su contrario. No sólo asume el mercado del arte, sino que se somete a él, lo apoya y confirma. La aceptación del ready-made sólo afirma la certeza que tuvo Duchamp al pronosticar la elevación a obra de arte de toda repetición de una estructura, y la cautela que tuvo sobre la producción de sus ready-mades. Sin embargo los seguidores de Duchamp no se detuvieron a entender la naturaleza de tales

objetos y asumieron la crítica en una estética de un cierto formalismo intelectual. Los años sesenta fueron años de la integración de las burlas vanguardistas al cuerpo de la estética contemporánea. El fracaso de los movimientos vanguardistas europeos de los primeros años de nuestro siglo, de intentar unir la vida y el arte volando el status de la obra, se puede explicar por medio de la integración y anulación de la crítica que ejerció sobre la sociedad por medio de sus manifestaciones, por parte de la propia sociedad, con sus mecanismos de difusión y consumo. El que la *Fuente* se encuentre hoy en día en un museo y que sea apreciada y considerada como una obra de arte, sólo confirma la contradicción producida por la integración a la industria cultural, que ha hecho del readymade, un gusto.

El *Desnudo descendiendo una escalera* muestra la conciencia de autonomía en el arte asumida por Duchamp. En él se observa tanto el carácter autocrítico moderno como la exigente independencia de las otras esferas del conocimiento humano, pues aunque parte de principios científicos, estos son sólo medios para desarrollar problemáticas estéticas. Por otra parte el *Gran vidrio* incluye problemas de tipo semántico y científico con el fin de mostrar su naturaleza indeterminada. Mientras la modernidad dedicaba sus esfuerzos en la creación de un lenguaje que anclara más eficazmente al código con su referente, Duchamp puso en evidencia esta incapacidad de los signos, haciendo un juego gramatical sin sentido, con la supuesta idea de que lo tenía. Así una vez más, Duchamp sostenía la independencia del lenguaje artístico, pues si existe un intersticio entre la obra y el mundo, éste no puede hablar verdades determinadas o concretas. El *Gran vidrio* es testimonio de la naturaleza semántica del arte, y testimonio también de la incapacidad intrínseca de éste para presentarnos al mundo totalmente de manera objetiva. El *Gran vidrio* también es una constante oposición a lo que llamó "pintura retiniana", y esto lo liga directamente con los movimientos vanguardistas, que al igual que Duchamp, rechazan enérgicamente la primacía de la forma en detrimento del contenido, que desde mediados del siglo XIX se adueñó del arte moderno. Los mismos procedimientos técnicos y metodológicos utilizados en el *Gran vidrio*, al mismo tiempo que asumen lo artístico como una categoría autónoma, rechazan los fundamentos generales de lo que hasta entonces era entendido como una pintura.

El readymade duchampiano manifiesta constantemente una repulsión sobre el valor de la obra de arte que posee el burgués. En apariencia el readymade puede afirmar una conciencia iconoclasta recalcitrante, pero en realidad la crítica que ejerce sobre el arte, se encamina más a destruir la función que desarrolla en la sociedad, que en la del propio arte. Dice Duchamp en una entrevista: "Hay una hipocresía en el hecho de poseer una obra

de arte. Aquel que compra un Van Gogh lo hace para decir que tiene un Van Gogh. El valor de la obra está en el hecho de poseerla y no en su **valía profunda**.<sup>5</sup> El propio Duchamp apreciaba la obra de Matisse, y ello es prueba que el readymade, lejos de negar el valor que tiene la experiencia estética, trata de purificar el ambiente insano en donde se tiene que gestar.

En una nota perteneciente a la *Caja blanca* escrita en 1913 Duchamp se pregunta: ¿Se pueden hacer obras que no sean de "arte"?<sup>6</sup> La elección del readymade se basaba en la completa indiferencia respecto al objeto seleccionado. Sin embargo estos objetos nos rodean diariamente. El que este sea trasladado a una galería o un museo, le confiere connotaciones críticas. No obstante este cambio de significados no afecta en absoluto al objeto en-sí, y en esto se asoma una duda: ¿No son esos objetos cotidianos parte esencial de nuestras vidas? El encontrar un objeto que nos sea completamente indiferente no es una labor sencilla. Casi todos nos remiten a recuerdos, relaciones y juicios de gusto. ¿No sería válido entonces reconocer, aunque de manera incierta, que existe una estética de la vida? Y esto no significa el llevar nuestra vida al museo, como tristemente lo hacen muchos artistas pretenciosos que creen descubrir el hilo negro de la estética más avanzada, la estética de lo cotidiano, sino valuar de forma diferente la práctica de la vida, lo cotidiano como estética. La pregunta quizá pueda ser contestada afirmativamente, como lo demuestra la actitud que asumí durante y después de dejar inconcluso el *Gran vidrio*. Su casi nula actividad "artística"; su preferencia a jugar ajedrez que pintar cuadros; su dedicación a fumar habanos y "respirar"; lo que algunos incautos designaron como signo de impotencia artística, lejos de ello ponen al desnudo la solución que Duchamp le dio a la premisa romántica de unir arte y vida. Duchamp no necesitó ya de hacer arte porque convirtió su vida en una obra de arte, o más exactamente, reconoció en la vida una estética; no existe nada que no pueda ser transformado en arte. Así, la terrible separación que por generaciones había desgarrado a músicos, poetas y artistas plásticos por igual, el unir el arte y la vida, Duchamp la responde con singular sencillez. De Byron y su entrega a las armas en favor de la lucha helena contra los turcos; de la ferviente entrega de los artistas rusos en la creación de una nación justa y próspera; de la desesperación de Mishima que no encuentra sino en el *seppuku* la unión entre "la pluma y la espada" en un solo acto; los artistas de los dos últimos siglos se han desvelado por dar solución a esa dicotomía. Sin embargo, cabría hacerse la pregunta: ¿Podemos realmente cambiar la vida por medio del arte? ¿Quién lo sabe con certeza? La solución que le dio Duchamp fue reconocer a la libertad como la más preciada virtud del arte, y al trasladarla a su propia vida, se liberó incluso de la necesidad de hacer objetos de arte. Libertad en su más magnífica expresión.

Incluso al terminar su vida, cuando todos lo habían encasillado como un diletante de la vida, volvió por última vez a contradecir lo que se decía de él, cuando, se descubrió que había trabajado durante veinte años en secreto en otro proyecto: *étant donnés: 1º la chute d'eau, 2º le gaz d'éclairage* (*Dados: 1º el salto del agua, 2º el gas de alumbrado*). Fue la misma libertad que lo llevó a adoptar el seudónimo de Rose Sélavy, y con el a la creación de innumerables juegos de palabras, al igual que la fabricación de cosas con la única finalidad de mostrar el carácter contradictorio de las cosas, como la puerta que mandó a construir en su apartamento en París en 1927, situada entre dos vanos a los que igualmente sirve, y así la puerta puede estar cerrada y abierta al mismo tiempo. La libertad que lo hacía no tomar nada demasiado en serio, es probablemente una de las más importantes enseñanzas que nos legó Duchamp, y de la que quizá, deberíamos aprender más, nosotros los soberbios históricos de la modernidad. Esa libertad que hizo de su vida, como lo afirmó a sus setenta y nueve años, una muy feliz.

## NOTAS

### Capítulo I

<sup>1</sup>X. Rubert de Ventós, *La estética y sus herejías*, Barcelona, Anagrama, 1980, p. 14.

<sup>2</sup>A. Hauser, *Historia social de la literatura y del arte*, Barcelona, Guadarrama/Punto Omega, 1980, tomo 2, p. 102.

<sup>3</sup>X. Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, Barcelona, Península, 1979, p. 39.

<sup>4</sup>A. Sánchez Vázquez, *Antología, Textos de estética y teoría del arte*, México, U.N.A.M., 1982, p. 77.

<sup>5</sup>Ver X. Rubert de Ventós, op. cit. especialmente pp. 52-57

<sup>6</sup>Op. cit. p. 54.

<sup>7</sup>A. Hauser, op. cit. pp. 141-143.

<sup>8</sup>A. Rubert de Ventós, *El arte ensimismado*, Barcelona, Ed. Bolsillo, 1978, p. 22.

### Capítulo II

<sup>1</sup>Ver P. Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987, especialmente pp. 33-37.

<sup>2</sup>A. Hauser, op. cit., tomo 3, p. 5.

<sup>3</sup>Ver L. Kolakowski, *La modernidad siempre a prueba*, México, Vuelta, 1990, p. 9.

<sup>4</sup>Ver A. Hauser, op. cit., tomo 2, p. 93.

<sup>5</sup>Ver P. Bürger, op. cit., p. 41.

- <sup>6</sup>M. Duchamp, *Duchamp du signe*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1978, p. 191.
- <sup>7</sup>A. Tapiés, *La práctica del arte*, Barcelona, Ariel, 1973, p. 78.
- <sup>8</sup>G. Mourc, *Marcel Duchamp*, Barcelona, Polígrafa, 1988, p. 11.
- <sup>9</sup>M. Duchamp, op. cit., p. 192.
- <sup>10</sup>Ver P. Bürger, op. cit., p. 16.
- <sup>11</sup>Ver X. Rubert de Ventós, *La estética y sus herejías*, op. cit., p. 14.
- <sup>12</sup>M. Duchamp, op. cit., pp. 192, 193.
- <sup>13</sup>O. Paz, *Apariencia desnuda*, México, Era, 1990, p. 19.
- <sup>14</sup>M. Duchamp, *Textos*, México, Era, 1968, p. 50.
- <sup>15</sup>O. Paz, op. cit., p. 22.
- <sup>16</sup>G. Apollinaire, *Les peintres cubistes; méditations esthétiques*, París, Athéna, 1913, p. 75.
- <sup>17</sup>Ver M. Duchamp, op. cit., p. 51.

### Capítulo III

- <sup>1</sup>Ver M. Duchamp, op. cit., p. 51.
- <sup>2</sup>P. Cabanne, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Barcelona, Anagrama, p. 19.
- <sup>3</sup>Op. cit., p. 186.
- <sup>4</sup>M. Duchamp, *Duchamp du signe*, op. cit., p. 23.
- <sup>5</sup>Op. cit., p. 186.

- <sup>6</sup>M. Duchamp, *Textos*, op. cit., p. 53.
- <sup>7</sup>O. Paz, op. cit., p. 25.
- <sup>8</sup>M. Duchamp, op. cit., pp. 52, 53.
- <sup>9</sup>M. Duchamp, *Duchamp du signe*, op. cit., p. 129.
- <sup>10</sup>Op. cit., p. 195.
- <sup>11</sup>X. Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, op. cit., p. 88.
- <sup>12</sup>M. Duchamp, op. cit., p. 37.
- <sup>13</sup>A. Rubert de Ventós, *El arte ensimismado*, op. cit., p. 27.
- <sup>14</sup>M. Duchamp, *Textos*, op. cit., p. 51.
- <sup>15</sup>Ver M. Duchamp, *Duchamp du signe*, op. cit., p. 158.
- <sup>16</sup>M. Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire; La experiencia de la modernidad*, México, Siglo Veintiuno, 1988, p. xii.
- <sup>17</sup>M. Duchamp, op. cit., p. 43.
- <sup>18</sup>Op. cit., p. 157.
- <sup>19</sup>P. Cabanne, op. cit., p. 56.
- <sup>20</sup>M. Duchamp, op. cit., p. 39.
- <sup>21</sup>Op. cit., p. 38.
- <sup>22</sup>P. Cabanne, op. cit., p. 54.
- <sup>23</sup>Op. cit., p. 63.

<sup>24</sup>M. Duchamp, op. cit., pp. 162, 163.

<sup>25</sup>O. Paz, op. cit., p. 39.

<sup>26</sup>G. Moure, op. cit., p. 19.

<sup>27</sup>M. Duchamp, op. cit., p. 41.

<sup>28</sup>P. Cabanne, op. cit., p. 60.

<sup>29</sup>M. Duchamp, *Textos*, op. cit., p. 52.

<sup>30</sup>U. Eco, *El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen, 1989, pp. 595, 596.

<sup>31</sup>S. Mallarmé, "Un cup de dés jamais n'abolira le hasard", en X. Abril, *César Vallejo; o la teoría poética*, Madrid, Tauros, 1963.

#### Capítulo IV

<sup>1</sup>M. Duchamp, *Duchamp du signe*, op. cit., p. 164.

<sup>2</sup>ibíd.

<sup>3</sup>P. Bürger, op. cit., p. 19.

<sup>4</sup>Ver L. Kolakowski, op. cit., pp. 10, 11.

<sup>5</sup>M. Duchamp, op. cit., p. 42.

<sup>6</sup>A. D'Harnoncourt, "Marcel Duchamp", *Vuelta* 133-134, diciembre 1987, enero 1988: pp. 85, 86.

<sup>7</sup>M. Berman, op. cit., p. XII.

#### Conclusiones

- <sup>1</sup>P. Bürger, op. cit., p. 85.
- <sup>2</sup>Op. cit., p. 7.
- <sup>3</sup>Op. cit., p. 103.
- <sup>4</sup>Op. cit., p. 55, cf. con D. Cameron, *Art and its double*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1986, pp. 149.
- <sup>5</sup>O. Hahn, "La pintura no es la niña de mis ojos", *Vuelta*, 133,134, diciembre 1987, enero 1988: p. 84.
- <sup>6</sup>M. Duchamp, op. cit., p. 89.

## BIBLIOGRAFIA

- Abril, Xavier, *César Vallejo; o la teoría poética*, 1962, Madrid, Taurus.
- Apollinaire, Guillaume, *Les peintres cubistes; méditations esthétiques*, 1913, París, Athéna, pp.84.
- Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire; la experiencia de la modernidad*, 2ª ed., México, Siglo Veintiuno, pp.386.
- Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, 1987, Barcelona, Península, pp. 189.
- Cabanne, Pierre, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, s.a., Barcelona, Anagrama, pp.186.
- Cameron, Dan, *Art and its double, a New York perspective*, 1986, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, pp.149.
- Casullo, Nicolás *El debate modernidad posmodernidad, compilación y prólogo de*, 2ª ed., 1989, Buenos Aires, Punto Sur, pp.400.

- Duchamp, Marcel *Textos*, 1968, México, Era, pp.69.
- Duchamp, Marcel *Duchamp du signe*, 1978, Barcelona, Gustavo Gilli, pp.254.
- Eco, Umberto *El nombre de la rosa*, 6ª ed., 1989, México, Lumen, pp.614.
- Eco, Umberto *La definición del arte*, 1991, México, Roca, pp.285.
- Finkelkraut, Alain, *La derrota del pensamiento*, 4ª ed., 1988, Barcelona, Anagrama, pp.139.
- Fleming, William *Arte, música e ideas*, 1971, México, Interamericana, pp.365.
- Hauser, Arnold, *Historia de la literatura y del arte*, 16ª ed., 1980, Barcelona, Guadarrama/Punto Omega, tres tomos.
- Hawking, Stephen W., *Historia del tiempo; del big bang a los agujeros negros*, 1988, México, Grijalbo, pp.245.
- Heinz Holz, Hans, *De la obra de arte a la mercancía*, 1979, Barcelona, Gustavo Gilli, Colección Punto y Línea, pp.207.
- Kolakowski, Leszek, *La modernidad siempre a prueba*, 1990, México, Vuelta, pp.350.
- Moure, Gloria, *Marcel Duchamp*, 1988, Barcelona, Polígrafa, pp.128.
- Paz, Octavio, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, 2ª ed., 1978, 3ª reimpresión, 1990, Era, pp.187.
- Paz, Octavio, *Los hijos del Limo*, 3ª ed., 1981, 3ª reimpresión 1987, México, Seix Barral, pp.240.
- Paz, Octavio, "En el centenario de Duchamp", *Vuelta*, 133, 134, diciembre 1987, enero 1988: pp.79-92.
- Pico, Josep, *Modernidad y Posmodernidad*, compilación de, 1988, Madrid, Alianza, pp.385.

Rubert de Ventós, Xavier, *En arte ensimismado*, 1978, Barcelona, Ed. de Bolsillo, pp.142.

Rubert de Ventós, Xavier, *Teoría de la sensibilidad*, 3ª ed., 1979, Barcelona, Península, pp.580.

Rubert de Ventós, Xavier, *La estética y sus herejías*, 2ª ed., 1980, Barcelona, Anagrama, pp.394.

Sánchez Vazquéz, Adolfo, *Antología, Textos de estética y teoría del arte*, 2ª reimpresión, 1982, México, UNAM, pp.492.

Tarabukin, Nikolai, *El último cuadro*, 1977, Barcelona, Gustavo Gilli, Colección Punto y Línea, pp.168.

Taylor, Roger L., *El arte, enemigo del pueblo*, 1980, Barcelona, Gustavo Gilli, Colección Punto y Línea, pp.148.