



Máquina de velado y develado
Figura de autor en Marcel Duchamp

Miguel Botero Palacios
miguel.botero1@udea.edu.co

Asesor
Efrén Giraldo

Universidad de Antioquia Facultad de Artes

Medellín, 2020

Resumen

Marcel Duchamp (1887-1968), “descubridor” del *readymade*, es uno de los artistas más influyentes de la historia del arte moderno. Este trabajo, fundamentado en el concepto sociológico, discursivo y crítico de figura de autor, explora su carrera y obra. Los estudios autorales, entre los que la figura de autor es específicamente vigente, tienen una robusta tradición en los ámbitos de la teoría y la crítica literaria. En otras artes no necesariamente sucede lo mismo, circunstancia que motiva la presente investigación. Por demás, estudiar las humanidades desde una perspectiva autorial puede traer un giro que arroje aprendizajes valiosos. Precisamente, las obras de Duchamp suelen demostrar un carácter textual o discursivo que lo acercaría más al concepto de autor que al de artista (calificativo que aborrecía). A la par que estudia y discute el concepto de figura de autor, el presente trabajo busca comprender mejor la obra, filosofía y modos de ser de Duchamp. Los resultados alcanzados incluyen reinterpretaciones de su carrera y figura, descubrimientos e hipótesis en relación con sus obras, un estudio del uso de su imagen, ideas sobre la historia del arte y un recuento biográfico y anecdótico de este “anartista” franco-americano.

Agradecimientos

Muchas gracias a Efrén Giraldo, quien confió en mí y me ofreció su valioso tiempo y conocimiento. Siempre he pensado que un tema es el ingrediente más importante a la hora de escribir o crear; y Efrén fue vital en ese aspecto. Además, es el mejor respondedor de preguntas que conozco.

Muchas gracias y cariño a Jasmín, Susana, Ana C., G. Alonso, Eric, y Violeta por su acompañamiento y apoyo.

Gracias a mis profesores; a Carlos Arturo Fernández.

Gracias a Natalia Maya por su corrección de estilo.

Muchas gracias a Juan Zapata de la Universidad de Lille, por su tiempo, su conocimiento y su apoyo.

Muchas gracias a Elena Filipovic y al Kunsthalle Basel, por brindarme su tiempo, atención y conocimiento.

TABLA DE CONTENIDO

1. INTRODUCCIÓN	5
2. DUCHAMP, FIGURA DE AUTOR Y AUTORÍA EN CONTEXTO.....	10
3. DUCHAMP, AUTOR DE LA TRADICIÓN OCCIDENTAL: <i>GRAN VIDRIO</i> COMO <i>LOGOS</i> Y CREACIÓN.....	21
3.1 Todo este mundo es máquinas	23
3.2 Grandes figuras científicas de la ciudad luz.....	31
3.3 Duchamp barroco.....	46
4. FOTOGRAFÍA, AUTORRETRATO E IMAGEN.....	56
4.1 Retrato y autorretrato en la obra duchampiana	58
4.2 Imagen de autor de Duchamp: fotos tomadas por fotógrafos profesionales	77
5. <i>ÉTANT DONNÉS</i> LA VIDA Y LA MUERTE... LA ANÉCDOTA INCLUSO	97
5.1 Anécdota personal y no contada	97
5.2 Las anécdotas son materiales incorpóreos y colores invisibles	106
5.3 Una anécdota visual y memorial	115
6. CONCLUSIÓN	131
BIBLIOGRAFÍA CITADA.....	137

1. INTRODUCCIÓN

“Sin embargo, el arte no puede explicarse completamente como una manifestación del campo cultural y social ‘real’, porque los campos de los que emerge y en los que circula son también artificiales. Están formados por personas públicas diseñadas artísticamente y que, por lo tanto, son ellas mismas creaciones artísticas”

Boris Groys

El interés principal de este trabajo es Marcel Duchamp. Más específicamente, Marcel Duchamp como autor. Cuando se habla de cualquier artista o creador, por lo general, por obligación, se habla de dos cosas: una es la obra, otra es la persona. Cada quien decide cuál de esos aspectos le interesa. Por ejemplo, el crítico probablemente se interese más en la obra, y el biógrafo, más en la persona. Surge una ambigüedad, una realidad inestable cuando se mezclan estos dos extremos. Lo más fácil es seccionar, decir, una cosa es la persona que creó, el autor, el sujeto; otra cosa es el producto, la obra, el objeto. Pero la verdad, es que ambos extremos están ligados, es imposible concebir el uno sin el otro. La dicotomía se podría resolver mediante el concepto de figura de autor.

Durante el siglo XX diversas corrientes y pensadores se dieron a la tarea de cuestionar la verdadera naturaleza e importancia del autor. Varios, entre ellos algunos posestructuralistas, incluso llegaron a rechazar cualquier consideración biográfica o de la intención del autor para interpretar obras. “¿Qué importa quién habla?” preguntó Foucault citando a Beckett (Foucault, 1969, pág. 2). Se puede preguntar lo mismo sobre cualquier tema del conocimiento. A este trabajo le importa, y trata de explorar esa relación que existe entre un autor y su obra, por medio de la figura de autor. Es imposible conocer a ciencia cierta a cualquier persona, ningún ser humano es preciso ni inmutable. Puede resultar iluso pensar que el significado de las obras es cerrado y que por medio de una biografía o de la intención de un autor se puede encontrar el sentido unívoco de estas. Ese sería uno de los motivos por los que se habla de figura de autor, no es el autor mismo, no es la persona de carne y hueso, es una figura, algo como un marcador de posición o una herramienta que ayude a pensar al autor en relación con la obra. No es El autor, es la figura del autor.

Marcel Duchamp, hermano del pintor Jacques Villon y del escultor Raymond Duchamp-Villon, comenzó su carrera con gran estruendo y fama. Fue un embajador en boga de las vanguardias artísticas europeas en Nueva York durante la Primera Guerra Mundial; inventor del *readymade*; creador (¿seleccionador?) de *Fuente*, ícono de la historia del arte; curador de exposiciones surrealistas; director de museo; marchante y asesor de arte; iconoclasta; pionero, visionario; es con seguridad uno de los artistas más influyentes de su siglo. Duchamp solía mostrar una actitud desinteresada, un intelecto especial y una misteriosa e hipnótica personalidad. Su particular *ethos* pasaba declaradamente por unas autoimpuestas sencillez e impasibilidad (Cabanne, 2018, pág. 15).

El abuelo paterno de Duchamp fue artista. Sus hermanos mayores que le llevaban 11 y 12 años ya eran vanguardistas cuando Marcel apenas era un adolescente. Los primeros cuadros que pintó de niño fueron en un estilo posimpresionista. Luego de salir del bachillerato, se mudó a vivir a París con sus hermanos y subsistió haciendo caricaturas para periódicos. Duchamp tuvo pocos estudios académicos o rigurosos en arte. Casi por mero ejercicio de asociación Apollinaire lo incluyó entre los pintores cubistas. Pintó pocos cuadros en ese estilo, es posible que haya destruido algunos (posible estrategia autoral) hasta cuando hizo *Desnudo bajando una escalera* (1912). Esta pieza fue rechazada por sus colegas. A partir de ese altercado no quiso volver a pertenecer a ningún grupo. No aceptó las insinuaciones de André Breton para ser miembro oficial del surrealismo. Muchos lo describen como dadaísta, aunque estrictamente tampoco lo fue. No obstante, sí es considerado ficha importante para la introducción del dadaísmo en América. Quiérase o no, Duchamp fue y es un ícono de la vanguardia. Quizás su objetivo desde muy temprano haya sido ser posvanguardia. Fue uno de los primeros en darse cuenta de que el mundo del arte se había vuelto un círculo vicioso que cíclicamente escupía un nuevo ismo. En cierta medida, con sus *readymades*, habría logrado trabar esa rueda como con una vara. Si verdaderamente eso fue lo que sucedió, es imposible saberlo.

De él se han escrito monografías, catálogos, biografías, entrevistas, correspondencia, sobre su relación con todo tipo de temas: Duchamp y la filosofía, Duchamp y el cine, Duchamp y la ciencia, hasta teorías de conspiración relacionándolo con el asesinato de la Dalia Negra (Banz, 2010); y toda especie de investigaciones y temas, en decenas de idiomas. El presente trabajo, por cierto, abarca y analiza todos esos tipos de fuentes.

El interés del trabajo está más allá del estudio histórico del concepto de autoría o del individuo autor que problematiza el posestructuralismo. El trabajo se enfoca en esa revigorización, testificada por los libros citados, de la relevancia del sujeto que crea, el autor, en la interpretación, estudio o recepción de las obras. Esta investigación parte de la idea de que la autoría, especialmente bajo la óptica de su figuración, es un fenómeno al menos tan importante como el resultado final del arte. Haciendo eco de Maurice Couturier, no se trata de subir al artista a un trono, no se trata de espulgar la obra de Duchamp para encontrar el gran secreto, ni la gran explicación, simplemente es establecer un diálogo entre dos sujetos separados en el tiempo y el espacio (Couturier, 2017, pág. 12).

Esta investigación no busca una gran teoría ni lidiar solitaria contra la hidra que es la autoría. Solo busca, por medio del concepto específico de figura de autor, tal como se ha venido utilizando los últimos años, especialmente en la literatura (ver bibliografía) y en las teorías del discurso y la enunciación, contribuir a un campo autoral interdisciplinario atomizado. Más allá de la figura de autor, sí se tocarán tangencialmente algunos temas relativos a la autoría en una acepción amplia, general e histórica, especialmente porque estos fueron a su vez temas o problemáticas que Duchamp exploró a través de su obra y vida: ¿Qué es para Duchamp ser un autor? Y extrapolando, ¿qué significa el autor para el público?

Ahora bien, la autoría y su estudio no se restringen a la literatura, se puede citar a Dominique Maingueneau: “Teniendo en cuenta la extrema complejidad de todo lo que se refiere a la autorialidad, me limitaré aquí al discurso literario, convencido, con todo, de que, mediante algunos ajustes, la mayoría de los funcionamientos que trato son válidos más allá de este ámbito restringido” (Maingueneau, 2015). Por lo tanto, quedan explicados los vínculos de la teoría literaria con la historia del arte, este trabajo, y Duchamp. Efectivamente, como bien apuntó Foucault (en *¿Qué es un autor?*), es importante hablar de la autoría en la música, las técnicas, el arte en general.

El capítulo 2 retoma temas relacionados con la autoría en sentido contemporáneo, histórico, filosófico y los discute en relación con la figura autoral de Duchamp. Es casi una segunda introducción. También recontextualiza el presente trabajo enmarcándolo en una discusión más académica sobre diversos conceptos relacionados con la figura de autor.

El capítulo 3, que se enfoca en *La novia desnudada por sus solteros, incluso* (alias *El gran vidrio*, 1915-1923), presenta una imagen de autor novedosa, basada en influencias históricas. Es

un análisis de la figura de Duchamp no desde el típico vanguardismo sino, por el contrario, desde cierto clasicismo. Con la ayuda de fuentes bibliográficas e históricas, algunas casi desconocidas en los estudios duchampianos, el capítulo explora las relaciones de Duchamp con la ciencia, el lenguaje y, especialmente, con la tradición y la cultura occidental a partir del Renacimiento.

La manera en que Duchamp usa artísticamente su imagen, sus fotos, su ser, fue original e influyente. El capítulo 4 explora el tema de los retratos y autorretratos en su carrera como herramienta deliberada para exhibir su personalidad y autorialidad. Se trata del uso de su cuerpo, cara, forma de ser y presentación personal en retratos y obras. Es un tema importante porque Duchamp se autofotografiaba, se autorrepresentaba, se hacía tomar e influía en las sesiones de fotos, lo que habría contribuido a fortalecer su dimensión autoral y autoridad artística. Posiblemente hay una mezcla de aspectos conscientes e inconscientes en sus posturas y su figura: la intriga, la ambigüedad, el silencio, su manera de actuar, vivir, callar; y las respuestas, muchas veces contradictorias a preguntas y circunstancias. La mayor parte de las piezas fotográficas que estudia el capítulo 4 habitan varios mundos: la obra, el autor, el observador, las instituciones, los medios. Se distinguen también algunos comportamientos, no necesariamente intencionales, como ese impulso de llevar la contraria o su habilidad en cultivar amigos y relaciones.

A ese aspecto relacional, filial, se pueden asociar variadas anécdotas o vivencias personales e íntimas útiles para comprender cabalmente sus obras. Las anécdotas también pueden servir como catalizador que activa y revela significados. Sobre estos temas trata el capítulo 5. Su arte paulatinamente abarcaba y se colaba entre esferas. Primero, un arte muy propio y personal, misterioso, como un ruido secreto que solo él escuchó. En segundo lugar, está esa esfera que compartía con sus amigos, muy de juego, y de la que surgieron tantas anécdotas, e incluso obras, que a su vez ayudan a vehicular posturas y una imagen de autor particular. Muy asociada a esa segunda esfera, está la tercera, un dialogar íntimo, que buscó y logró, con quien contempla su obra. En ella se encuentra un sentimiento como de secreto entre él, el autor, y ese tercero intemporal y anónimo que es el público, el observador, la sociedad, las instituciones, encarnados en casi infinitos yoes y horas. En otras palabras, el capítulo 5, que se enfoca en *Étant donnés* (1946–1966), explora cómo se entrelazan vida y obra en la carrera de Duchamp. También explora el uso de su propia vida como suministro o influencia. Lo anecdótico y lo narrativo funcionan como una ampliación del campo de las posibilidades de la autoría. Muchas de sus obras solo se pueden

comprender cabalmente a la luz de la anécdota o del chiste interno. Ante la pregunta, a los 80 años, sobre qué había hecho con su vida, Duchamp contestó:

una especie de servirse de la pintura y servirse del arte para establecer un modo de vida, una manera de comprender la vida, para tratar hacer de mi vida misma una obra de arte; en lugar de pasar mi vida haciendo obras de arte en forma de cuadro, en forma de escultura –Que uno puede hacer de su vida, de su manera de respirar, de su manera de accionar, de su manera de reaccionar ante las cosas y los individuos–. Es exactamente como un cuadro viviente, o una escena de cine, si se quiere (Duchamp, 1966).

Los capítulos principales de este trabajo se podrían dividir cronológicamente: el tercer capítulo mira preponderantemente al pasado y las influencias históricas de Duchamp; el cuarto trata la vida del artista y el presente, desde Duchamp hasta nuestros días; y el quinto capítulo se puede asociar con la posteridad y los legados de Duchamp. Esta confluencia fortuitamente coincide con un pertinente y contundente juicio de Jean Paul Sartre, citado a continuación, sobre los escritores o autores. Dicho juicio también coincidiría con algunas de las estrategias que Duchamp habría correspondientemente utilizado en su carrera:

Si se trata del presente, el escritor recurre a un público de especialistas; si se trata del pasado, establece un pacto místico con los nobles difuntos; si se trata del futuro, se vale del mito de la gloria. No hay nada que no haya intentado para arrancarse simbólicamente de su clase. Se encuentra en el aire, extranjero en su propio siglo, desorientado, maldito. Todas estas pantomimas solo tienen un objetivo: integrarlo en una sociedad simbólica que sea la imagen de la aristocracia del Antiguo Régimen (Dubois, 2014, pág. 28).

Ni Duchamp ni su época pensaban en términos de figura de autor, pero es posible suponer que cabría una lectura de su carrera y la de sus antecesores bajo esa óptica. La creación del sí, es una de las actividades más importantes que actualmente deben desarrollar los autores, e incluso todos los personajes públicos. Fuera de Duchamp, el otro interés y tema principal del trabajo es específicamente la figura de autor, concepto que se puede insertar en la pregunta sobre lo que significa ser autor. Estos temas, a su vez, están insertos en el gran universo conceptual de la autoría, en el concepto englobante de autoría. Entonces, ¿en qué consistió la conformación de su figura autorial? En resumidas cuentas, esa es la pregunta principal de este trabajo.

2. DUCHAMP, FIGURA DE AUTOR Y AUTORÍA EN CONTEXTO

Guillaume Apollinaire dijo sobre Marcel Duchamp en sus inicios que quizás estaba llamado a reconciliar arte y pueblo (Apollinaire, 1913, pág. 76). Duchamp luego renegaría del arte (aunque no rotundamente; sus comentarios eran a menudo ambiguos y hasta contradictorios). También renegaría de la frase de Apollinaire, diciendo que escribió aquello por escribir cualquier cosa, porque le tocaba, dando a entender que era como una cursilería poética necesaria (Cabanne, 2018, pág. 29).

Es paradójico que Duchamp renegase del arte, pues, ¿qué mejor manera de reconciliar el arte con el pueblo, que reconciliándolos en el rechazo? ¿Qué mejor manera que presentar el arte como un timo, una mentira de la crítica o una excentricidad de los ricos? Nietzsche decía que en el futuro el comprar sería un pasatiempo para el que solo los ricos tendrían el tiempo y la capacidad de disfrutar, así como en su época lo fue la cacería (Nietzsche, 2019, pág. 66). El comercio sería un mero *hobby* de la aristocracia, un reapropiar y elevar a divertimento aquello que antes era una labor –una ardua y peligrosa labor– la caza. La gente común, el pueblo, compra su carne ya *readymade* en la carnicería. Para los ricos el arte será como una mercancía, un bien de consumo, predijo Nietzsche. En cierta medida, a eso mismo apuntaba Duchamp cuando presentó como arte un orinal, una mercancía descontextualizada y desconectada de la red de tuberías. También bajó al arte de su pedestal literal y figurado, “lo bajó de pinta”, como igual lo hace una parte de la sociedad. Pragmático y mundano, Duchamp tampoco visitaba los museos (Cabanne, 2018, pág. 71).

Eso de reconciliar el arte con el pueblo supone que, en un principio, el arte y el pueblo estaban unidos, conciliados, pero que en algún momento llegaron a separarse y que se necesitaba a alguien que los reconciliara. Quizás estaban unidos durante el Medioevo, cuando los cristianos convivían entre íconos, vitrales y catedrales. ¿Y cuándo estuvieron separados? ¿En el Barroco? Quizás la separación fue anterior y el ser humano sigue, milenios después, separado del arte. O quizás es una separación y reconciliación *ad nauseam* que se repite cíclicamente en ondas a través de la historia.

Quizás el hombre primitivo convivía con el arte; arte y vida eran uno solo, pero luego, la civilización, la *polis*, la ciudad, “el pueblo” de Apollinaire, quien quizás intuyó que Marcel

Duchamp era un precursor importante: origen y autoridad. Estas dos últimas palabras remiten a dos cualidades fundamentales de la noción de autoría. Dos cualidades que justamente se pueden asociar con la figura de autor de Duchamp. Históricamente, los autores han sido fuente, principio creador, origen o, precisamente, *autoridades* en una materia, eruditos a quienes se admira o sigue. Durante el Medioevo, en las escuelas catedráticas, en la escolástica o para la exégesis cristiana, el conocimiento se podía concebir como algo fijo; las verdades ya estaban escritas, como en la *Biblia* o el *magister dixit*. Los autores simplemente se limitaban a comentar. A Duchamp sí que se le ha comentado. No solo fue el verdadero autor de *Fuente* (que no R. Mutt o ningún otro apócrifo) sino guía del arte contemporáneo. También se le podría llegar a considerar “fundador de una nueva discursividad” en las artes, como diría Foucault en *¿Qué es un autor?* (1969).

Evidentemente un autor puede ser pieza clave en la estructura teórica o interpretativa de una obra, pero la figura del autor se vuelve por momentos superflua para un movimiento como el posestructuralismo. Ese desafío hacia el autor que tratan pensadores como Derrida, Barthes, Foucault, entre otros, fue una necesidad ontológica para doctrinas tan revolucionarias y heterodoxas. En un movimiento, o forma de pensar, que rechaza las oposiciones binarias y las verdades singulares, no hay mucho lugar para el autor, ni para la autoridad. Es posible concebir que, si el autor se crea en un sistema jurídico e institucional, dicho sistema puede suponer que existe un autor ideal. Sería el sistema quien juzga qué puede y debe hacer un autor. La figura de autor representa lo contrario, que el concepto no se define desde afuera, sino que hay infinitas maneras de ser autor y que cada cual se configura de manera distinta. El autor se autodefine, crea sus propias reglas.

En la actualidad, la importancia del público en la recepción o interpretación de una obra o discurso casi se presupone. Duchamp habría sabido que la muerte del autor, así sea metafórica, es una ilusión quijotesca. En vez de descartar al autor, Duchamp, estratégicamente, cual buen ajedrecista, propuso una especie de alianza, una partida a tablas. Incorporó al observador desde la concepción de la obra y más allá (en este sentido habría validado a Apollinaire). Esto se ve en los *readymades*, en *Fuente*; en *El gran vidrio*, en *Étant donnés*. Irónicamente, también trató de cortar con la dictadura que impone la autoría utilizando estrategias como el azar, el “Me he obligado a contradecirme yo mismo para evitar adaptarme a mi propio gusto” (Tomkins, 2014, pág. xi), los seudónimos, el juego, la evasión, la ambigüedad, etc.

Paradójicamente, parece que es a partir de los cuestionamientos a la autoría y al sujeto autor (sujeto entendido en su definición filosófica, un sujeto “subjetivo”) que más se ha robustecido el interés moderno por el estudio y reivindicación de nociones como autoría y autor. Ese interés se ha extendido a nuevos conceptos y campos de estudio como la misma figura de autor. Barthes dice: “Darle a un texto un Autor es imponerle un límite a ese texto, proveerlo de un significado último” (Burke, 2008, págs. 128, 129). En su defensa, dicho ensayo no tiene que tomarse canónicamente, también se puede leer como una especie de experimento creativo posmoderno, pues el mismo autor luego escribiría libros con títulos tan paradójicos como, *Sade, Fourier, Loyola; y Roland Barthes por Roland Barthes*.

Foucault es menos tajante: “Sería tan falso buscar al autor del lado del escritor real como del lado de ese parlante ficticio; la función autor se efectúa en la escisión misma” (Zapata, 2014, pág. 43). El presente trabajo busca al autor dentro y fuera de la obra y en la escisión. Un trabajo como el de Couturier (Couturier, 2017), lo buscaría más dentro, mientras que el de Meizoz (Meizoz, 2015) se basaría más en el hombre biográfico, como se verá más adelante. Precisamente Duchamp trabaja la escisión, y no por suerte o coincidencia. Él la busca, la hurga, la vuelve juego, y la devuelve a su lugar igual a como estaba. La famosa *Fuente* posee estas características.

Por ejemplo, se puede hacer una lectura de *Fuente* totalmente exterior a la obra. Esta como un espacio en blanco, el “grado cero” del arte del que hablan (De Dève, 1991), (Groys, 2015), Barthes (1968) y otros. Lo importante sería todo lo que está alrededor, en el exterior, en el mundo, en el universo mismo; toda la existencia excepto ese punto muerto o grado cero condensado en dicha *Fuente*. Por eso Duchamp habría buscado un objeto en el que no hubiera nada de él, un objeto neutro, no estético (Duchamp, 1978, pág. 64). Y por eso la firma con un nombre ridículo como R. Mutt, para conjurar cualquier trazo de su ser, de Duchamp. Así, la obra comienza, termina y se define por todo lo exterior a ella. Se trata de una lectura contraria, pero igualmente válida, a una lectura que parta de la figura de autor de Duchamp. A continuación se propone una especie de conversación imaginada que alguien que tratara de comprender el readymade *Fuente*, podría tener consigo mismo. Es una especie de ejercicio didáctico que muestra diversas posibilidades y la importancia que puede llegar a tener el contexto o la figura del autor a la hora de comprender una obra posduchampiana. En gran medida esa importancia contextual y autoral es una de las lecciones que se desprende de los *readymades*:

—¿En qué espacio está? ¿En el museo?

—Si está en el museo, pues esa “cosa” tiene que ser una obra de arte— (si alguien la botare en la basura, aquel sería culpable del delito de “daño en bien ajeno”).

—¿Está tirada, sin determinar detrás de una partición?

—Pues es basura— (por algo, justamente, se perdió la original, alguien la pensó [real y metafísicamente] carente de valor; si hubiese estado sobre un pedestal, quizás la hubieran respetado).

—¿Está colgada en un WC y conectada a la red de tuberías?

—Pues esa cosa por obligación es un orinal.

—¿Cómo está puesta? ¿Horizontalmente?

—Pues quizás es una fuente.

—¿Vertical?

—¡Pues, lo repito, es un orinal, no hay duda!

—¿Quién la mandó? ¿R. Mutt?

—Pues esa cosa tiene que ser simplemente una burla de mal gusto.

—¿El gran maestro?

—“Pues es una obra maestra”.

—¿El maestro de obras?

—Pues es mampostería, por no decir un orinal. ¡Que ya lo he dicho tres veces!

—¿La mandó Duchamp?

—Quizás es ambas cosas, chiste y obra maestra.

Fuente cuestiona el significado del arte, tanto como cuestiona el significado del autor.

Una polémica reciente, pero sin validez viene a la mente. Da cuenta de las complicaciones que surgen de una lectura huérfana de figura de autor: alguien puede terminar suplantando el papel. Según algunas fuentes (en su mayoría online y casi ninguna, o ninguna, con rigor académico), la autora de *Fuente* es en realidad la Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven¹. Aun si fuera cierto

¹Hay muchos indicios que restan crédito a la teoría de que *Fuente* es obra de la Baronesa. La primera en promover dicha teoría fue Irene Gammel (Gammel, 2003, pág. 223). Con ella se fundamentan casi todos, o todos, los fabuladores de la teoría. Lo más escandaloso del asunto es que la misma Gammel atribuye, sin condicionamiento alguno, *Fuente* a Duchamp (Gammel, 2003, págs. 222, 223). Solamente, al final, como cerrando el tema, propone la posibilidad de que la Baronesa le haya enviado el orinal a Duchamp (P. 223). La gran prueba que utilizan los *bloggers* que se han encargado de perpetuar la mentira es una carta que Duchamp envió a su hermana el 11 de abril de 1917 (Naumann & Obalk, 2000, pág. 47). La carta original en francés deja claro que la obra fue enviada a Los Independientes. Pero en un error de traducción inexplicable, Gammel traduce el pasaje dando a entender que *Fuente* se envió fue a Duchamp, quien luego la habría reenviado (Gammel, 2003). Sin embargo, en las versiones más nítidas de la foto de Stieglitz, se ve que la dirección de R. Mutt coincide con la de Louise Norton. Si en verdad una amiga envió la obra, lo lógico sería pensar que fue Norton. Ella nunca negó que Duchamp fue el autor de *Fuente* y eso que murió en 1989, 22 años después que Duchamp. Ni Beatrice Wood, ni Norton conocieron a la Baronesa. ¿Por qué habla Duchamp de “una amiga”? Los confabuladores y Gammel saltan inmediatamente a las conclusiones, primero, de que Duchamp estaba diciendo la verdad; y segundo, que la amiga *tenía* que ser la Baronesa. Hay muchas posibilidades y combinaciones: Duchamp sería capaz de mentir y de ser ambiguo con todos, incluida su hermana; hay muchos motivos logísticos, pragmáticos, conceptuales, lúdicos, etc. por los cuales Duchamp hubiera

que *Fuente* es obra de la Baronesa, ese dato quizás solo tendría un interés anecdótico. Lo que más importa es que Duchamp, a lo largo de su carrera, se atribuyó la autoría de la obra, algo que la misma Baronesa nunca hizo, sino que, 100 años después, otros le han endilgado. Más que el objeto, impulsando la obra y sus interpretaciones, está la compleja figura de autor de Duchamp, una larga cadena de intervenciones, menciones, guiños, promociones, puestas en escena, presentaciones, aleaciones obra-artista; las fotos de Duchamp posando con *Fuente* (que explora el capítulo 4); las copias y ediciones posteriores hechas por Schwartz y otros; la foto que hizo Stieglitz contratado comprobadamente por el anartista. Si no fuera por Duchamp y la figura autoral que de sí mismo construyó, hoy por hoy no habría rastro de *Fuente*.

Atribuirse la autoría es un acto constitutivo de la figura de autor. Y no atribuírsela, es lo más cercano a una prueba fehaciente de que efectivamente la Baronesa no es la autora. Así, las obras sirven tanto al autor como el autor sirve a las obras. La fuerza e importancia de *Fuente* viene de lo que hizo Duchamp con ella, no del simple hecho de que exista. Su característica más relevante es ser un *readymade* de Marcel Duchamp. La relación de atribución más importante es la que el autor mismo se hace. Él es responsable por su obra, sus proyectos, su carrera. La figura de autor asume y da forma a esa responsabilidad.

Ser autor suele estar relacionado con proyectos y la figura de autor es en sí uno. Dice Boris Groys en relación con los lenguajes o proyectos de la vanguardia en *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea* y su ensayo sobre *La soledad del proyecto*: “necesitaron del hermético (auto)aislamiento de sus impulsores, haciéndolos famosos y reconocibles para todo el mundo” (Groys, 2015, pág. 73) Nótese la palabra “auto”, no es del todo casual.

Unas de las motivaciones que dieron lugar al presente trabajo son la crítica y la teoría literaria, por tres razones: la primera es que Duchamp fue influenciado por la literatura, y sus obras y preocupaciones muchas veces traspasaron al ámbito de lo textual y literario. La segunda, es que dichas áreas han tratado el tema de la figura de autor más veces, con más profundidad y con un

querido desviar la atención, alejarla de sí mismo; aun si no quisiera mentirle a su hermana, ella era esposa de Jean Crotti, quien viajaba entre Europa y Norte América y era amigo de todo tipo de personalidades en el mundo del arte; etc.

Hay que resaltar que no ser la autora de *Fuente*, no le resta importancia a la Baronesa, importante figura del dadaísmo, que enhorabuena cada día se reevalúa más. Es por su figura de autor iconoclasta, dadaísta, innovadora que existe al menos la posibilidad de pensar que ella pudo haber sido la responsable de *Fuente*.

corpus de escritores muy variado. Podría haber una explicación para eso y es que gracias a Platón, a menudo se asoció a la escritura con la creación y la invención; a la pintura se le habría asociado más con la copia y la mimesis. La tercera razón es que un objetivo implícito de este trabajo es justamente entablar un diálogo entre la teoría literaria y las artes visuales; traer herramientas que ha adelantado la crítica literaria hacia el lado de la historia y la crítica de arte. Pero los estudios autorales no tienen por qué estar restringidos a la literatura.

Duchamp es un buen punto de partida para estudiar las artes visuales desde la perspectiva de los estudios literarios por el carácter textual de muchas de sus obras y por ser una figura icónica de su época. Además, fue un exponente de prácticas tan vanguardistas como autorrepresentaciones singulares o vivir la vida como una obra de arte. Todas estas prácticas son afines a la figuración autoral.

Tres motivaciones a la hora de emprender este trabajo son los textos *Posturas literarias: puestas en escena modernas del autor* (Meizoz, 2015); *El factor Borges* (Pauls, 2019); y *Héroes sin atributos: Figuras de autor en la literatura argentina* (Premat, 2009). Estos tres libros combinan la teoría, la creatividad, y la biografía para proponer variadas y sugerentes figuras de autor.

El libro de Meizoz se enfoca en el concepto de postura que Alain Viala define como “la manera de ocupar una posición en el campo”. Por “campo”, entre otras cosas, también se podría entender “escena literaria” o “pública”; Meizoz le agrega a la definición de Viala la dimensión retórica y la dimensión comportamental (Meizoz, 2015, pág. 11). En el caso de Duchamp, por analogía, se podría hablar de la escena artística. Uno de los momentos más importantes y comentados de la carrera de Duchamp y que contribuye a formar esa figura casi mesiánica de autor, fue justamente cuando luego de años de estar retirado y desaparecido del mundo del arte, volvió a entrar en escena sorpresivamente.

Pauls, con una prosa poética, y un estudio erudito y riguroso, traza una imagen autoral de Jorge Luis Borges, relacionando sus escritos y su vida. Pauls también revela esa especie de interpolinización que existe entre la vida y obra del maestro argentino de la autoficción. Por su parte, Premat propone diferentes figuras de autor de seis artistas argentinos: Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, Antonio Di Benedetto, Osvaldo Lamborghini, Juan José Saer y Ricardo Piglia.

Muy similares a esos tres libros, si acaso un poco más teóricos, están *La invención del autor* (Zapata, 2014), una compilación de varios ensayos realizada por Juan Zapata, publicada por

la Universidad de Antioquia; *Figuras de autor* (Premat, 2006), editado por la Universidad de París 8; y *The Figure of the Author* de Maurice Couturier (Couturier, 2017). Este último es un ejemplo particular, se enfoca en los rastros que dejan variados artistas dentro de sus novelas, ya sea por las vicisitudes del lenguaje o por estrategia poética y narratológica consciente. Cerrando la parte teórica de la autoría y sus figuras, están los libros de Sean Burke: *Authorship: From Plato to the Postmodern* (Burke, 2008) y *The Death and Return of the Author: Criticism and subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida* (Burke, 2011).

En Francia, quizás el epicentro de los estudios autorales y la figura de autor, se utiliza una definición muy similar a la del español: el autor es la persona que está al origen de algo, es el creador de algo; también es el creador de una obra didáctica, literaria o artística. En inglés, el uso de la palabra autor es debatible, se usa especialmente para el escritor de un libro; ejemplos del autor como creador de un cuadro o algo distinto existen, pero podrían considerarse arcaicos. Sin embargo, en la Biblia en español y en inglés hay varios ejemplos de autor como aquel que ha cometido un crimen, pero también describe a Jesús como el autor de la vida y la salvación.

La figura de autor puede estudiar los comportamientos y estrategias internas o externas a la obra que el autor utiliza para identificarse o presentarse singularmente. Por internas, se entenderían la obra misma, retratos, descripciones, perfiles, el uso de adjetivos, colores, tono, firmas y señas distintivas, etc.; por externas, se entenderían los metatextos, las entrevistas, performances, conferencias, presentaciones públicas, anécdotas, e incluso las controversias que acompañan a los autores, etc. Desde una perspectiva más técnica, académica y rigurosa, para el aspecto externo también se pueden utilizar términos como “imagen de autor” y “posturas autorales”. Por supuesto, no sobra recordar que el autor termina siendo solo una parte de una gran red social que abarca todo tipo de espacios e instituciones.²

En los estudios de los autores literarios los paratextos son de suma importancia: las dedicatorias, las fuentes utilizadas en los títulos, las notas editoriales, la tipografía. Análogamente, en el ámbito de las demás artes, incluidas las artes visuales, se podría hablar de los libros de artista, invitaciones a presentaciones, exposiciones, exhibiciones, premios, etc. Duchamp sería un caso especial porque se podría hablar de un uso característico de paratextos (incluso “paraseñas”, si se quisiera proponer un neologismo) por parte de él. Quizás el paratexto más importante es el título

² Para una visión institucional del arte ver George Dickie (1974) y Arthur Danto (1981).

mismo. Un nombre como *La novia desnudada por sus solteros, incluso* da cuenta de un artista ambiguo e interesado en el tema del lenguaje, sin contar que esta obra además tiene un título alterno: *El gran vidrio*. Otra obra como *Para ser mirado (desde el otro lado del vidrio) con un ojo, cerca, durante casi una hora* apuntaría a un interés por la relación e interacción que se crea entre obra y observador, y a un interés por la ciencia de la perspectiva, además de cierta tendencia al juego, el juego de palabras y a la ironía, etc. También están los pequeños mensajes y frases crípticas que Duchamp solía poner en sus obras como “*Rose Selavy et moi esquivons les ecchymoses des esquimaux aux mots exquis*” que inscribió en la *Demisfera Rotatoria*, asociable con los retruécanos y técnicas compositivas de Raymond Roussel.

Un creador ambiguo y críptico es la figura o imagen que se podría hacer alguien sobre Duchamp, eso se relaciona con el párrafo anterior que definió, en cierta medida, la figura de autor de Duchamp, las posibilidades o significados de lo duchampiano. Se puede decir que la figura de autor designa una rama específica de los estudios críticos y sociológicos de las artes y la escritura. Sin embargo, prácticamente no se puede encontrar una definición exacta de ella. Es un concepto complejo, pues de por sí, sus dos componentes: “figura” y “autor”, son difíciles de aprehender. Aún más, la combinación de ambas palabras en vez de concretar el concepto, en vez de ellas determinarse recíprocamente, parecieran multiplicar las posibilidades. ¿Qué se entiende por figura y figuración? José María Pozuelo Yvancos en un ensayo sobre “La figuración del yo” aclara lo siguiente:

[...] es común oír decir a alguien que se ha ‘figurado’ o que se ‘figuraba’ una cosa con la acepción de habérsela imaginado, o de haber *fantaseado* que sería de tal o cual manera, incluso anticipándose mentalmente a ella. He subrayado el término *imaginado* y *fantaseado* porque ambos forman parte inalienable de la estirpe que el vocablo tiene en castellano y que le procede del griego y de latín. [Y no solo en español sino en otros idiomas].

[El concepto de figuración está vinculado con] la idea de dibujo imaginativo, fantasía de algo o bien su representación [...].

Para el propio concepto de fantasía-imaginación y, sobre todo, para la contigüidad que vengo estableciendo con el de figuración, conviene retener que Platón, ya en el Filebo (39b), asocia la actividad de la fantasía con la del pintor, ‘un pintor que después del escribiente, pinte en el alma las imágenes de lo dicho’[...] (Casas, 2012, págs. 161-164).

Couturier habla del autor y del lector como ambos deseando la figura del otro para poder involucrarse en un intercambio (Couturier, 2017). Quizás si no hubiese al menos la ilusión de un

otro o la figura del otro, no surgiría el interés de ambas (o más) partes por hallarse o entenderse mediante la obra. La figura de autor sería una conexión o un deseo por identificarse, por verse a sí mismo en aquel otro que promete la autoría y viceversa. Las figuras pueden ser herramientas epistemológicas, especies de blancos hacia los que apuntan el intelecto y la imaginación en su búsqueda por verdades o certidumbres verificables y equivalentes a su fuente. Al formar figuras, se imagina y crea el mundo. Si lo anterior suena muy grandilocuente, sí se puede decir que la creación de figuras, también llamada imaginación, tiene un valor didáctico. Julio Premat, por ejemplo, dice: “las figuras de autor, en tanto imagen, son espacios privilegiados para proponer soluciones dinámicas” (Premat, 2009, pág. 12). En términos lingüísticos quizás se podría proponer que una figura de autor es la referencia que de un emisor se forma un receptor.

Una acepción más específica y sencilla de figuración autoral sería simplemente como sinónimo de representación autoral: la manera en que literalmente se representa al autor, su labor, sus instituciones, su sociedad en obras literarias o artísticas. Ejemplos de obras de figuración autoral serían: en la pintura, *El taller del pintor* de Courbet, *La escuela de Atenas* de Rafael, *Las meninas* de Velázquez; en la literatura, *Retrato del artista adolescente* de Joyce, *Los detectives salvajes* de Bolaño; o en cine, *8 1/2* de Fellini.

Imagen también es sinónimo de figura. Se puede hablar de las dos con relación al autor; imagen de autor como sinónimo de figura de autor, una representación mental. Sin embargo, hay algunos teóricos modernos, en su mayoría franceses o del mundo francófono (por ejemplo, Dominique Maingueneau y Ruth Amossy) que hacen una distinción. Figura se utilizaría como aparece en el párrafo anterior; mientras que imagen se referiría específicamente a una co-construcción realizada entre el autor y un tercero (la crítica, el público, los colegas, etc.). Tal imagen se construye no solo con los elementos que están dentro de la obra, también con los que pueda haber por fuera, paratextos o presentaciones en público.

Los *readymades* adquirirían sentido justamente por tener un autor activo. En parte el sentido se los dio su autor, expresándose a través de su figura de autor. No es casualidad que tan emblemática obra como *Fuente* haya permanecido olvidada por el mundo del arte durante décadas. Fue solo cuando subió la estima de Duchamp y este se atribuyó abiertamente la autoría de la obra, aprovechó la foto de Stieglitz, su museo portátil *La Boîte-en-valise*, la reeditó y colocó en museos, es decir, le creó espacios, y la explicó, fue en ese momento cuando justamente se revaluó la importancia de aquel orinal.

Se podría decir, incluso, que *Fuente* es y será solo tan importante como lo sea Duchamp, y viceversa; ambos se dan valor mutuamente. Comenzaría una cadena de valor como agarrada por una corriente en la que varias partes se determinarían mutuamente, museos, revistas, instituciones, movimientos artísticos, etc. La figura de autor sería el nodo principal. Cuando Maingueneau dice que la imagen no se “reduce ni al productor del texto ni al público: constituye una realidad inestable”, y que hace parte de una “interacción” (Zapata, 2014, pág. 51), ahí se hallan las estrategias que Duchamp hábilmente despliega para promover su obra.

Como se dijo, autor también es aquel que promueve. La palabra viene del latín, *augeo*, que quiere decir acrecentar, aumentar, desarrollar, dar vigor, robustecer, hacer prosperar. La fuente, los discursos, el arte se mueren si no hay una fuerza que mantenga su impulso. Esto lleva a una revelación etimológica: las fuentes, igual que los autores (y las obras) no son solo origen, son o poseen también continuidad; el agua que sale de las fuentes borbotea y corre solo porque hay más agua detrás que la empuja. El autor, como el agua, discurre, *étant donnés la chute d'eau*.

Hay otro concepto interesante que se estudia actualmente, lo mencionan los anteriores autores, pero lo trata especialmente Jérôme Meizoz. Es la postura de autor, autoral o literaria. El subtítulo de su libro, *Posturas literarias: Puestas en escena modernas del autor*, da una primera definición. Allí dice que una postura se puede ver como una “puesta en escena”, incluso como la manera de ocupar una “posición” en algún ámbito; en el discurso y en las conductas, por ejemplo.

Un ejemplo básico de una postura, podría ser el género: ser un autor de ciencia ficción, un autor surrealista, romántico, etc. Y hay posturas aún más genéricas como ser rebelde o conservador. Hay autores que simplemente actúan como les venga en gana, sin pensarlo; las posturas pueden ser conscientes o inconscientes. Por ejemplo, cuando Duchamp se retiró del Salón de los Independientes, o cuando habló en contra del arte retinal, o cuando abandonó el arte, estaba asumiendo una postura; un gesto que significaría más que el gesto mismo: rebeldía, iconoclastia, originalidad, valentía, etc.

En el mundo mediatizado y competitivo de hoy, para los autores puede ser más importante que nunca exhibir quiénes o cómo son. Duchamp parece haber identificado rápidamente la importancia de las posturas, de la presentación, de la representación ante, e incluso la manipulación de los medios e instituciones; lección que posiblemente le enseñó la polémica generada por el *Desnudo bajando una escalera* en el Armory Show de 1913. En “la era del *marketing* de la imagen, todo individuo que se encuentre arrojado al espacio público está obligado a construir y a controlar

la imagen que proyecta de sí mismo” (Meizoz, 2015, pág. 10). En *Volverse público...*, Boris Groys plantea algo similar: “Ahora, si un artista logra trasponer el sistema del arte, comienza a funcionar del mismo modo en que ya funcionan los políticos, héroes deportivos, terroristas, estrellas de cine y otras pequeñas o grandes celebridades: a través de los medios. En otras palabras: el artista se transforma en obra” (Groys, 2015, pág. 39). Otras posturas pueden ser: el artista maldito, el artista comprometido, el artista intelectual, el artista honesto, el artista cínico, el dandi. También hay posturas menos generales: presentaciones, frases específicas, un gesto, un comentario, una pose.

¿Logró Duchamp reconciliar arte y pueblo como predijo Apollinaire? Quizás en el rechazo, porque renegó del arte por años y buscó hacer la obra que no fuera de arte, (¿)imposible(?), pues arte significa hacer. Una obra así sería una obra sin autor y sin origen ni promotor. O tal vez esa obra existe en el *ser*, en la figura de autor. Paradójicamente, Marcel Duchamp es paradigma de la autoría, ya que se convirtió en fuente y autoridad del, y para el arte de los últimos cien años. Tal vez lo logró escurriéndose por, e impregnando, aquellas grietas invisibles, infraleves o escindidas que conectan al autor con el museo, la obra, el arte, el público y demás. ¿Cómo, quién, cuál, era tal creador enigmático? Este trabajo se propone responder esa pregunta, encontrar esa (una) figura de autor.

3. DUCHAMP, AUTOR DE LA TRADICIÓN OCCIDENTAL: *GRAN VIDRIO COMO LOGOS Y CREACIÓN*

Transformador destinado a utilizar las pequeñas energías desperdiciadas tales

como:

*la exhalación del humo de tabaco,
el exceso de presión sobre un timbre eléctrico[...]
el crecimiento de los cabellos, de los vellos y de las uñas,
la caída de la orina y de los excrementos,
los movimientos de miedo, de sorpresa, de tedio, de cólera,
la risa,
la caída de las lágrimas,
los gestos demostrativos de las manos, de los pies, los tics,
las miradas duras,
los brazos que caen,
el desperezarse, el bostezo, el estornudo,
el esputo ordinario y el de sangre,
los vómitos,*

*los cabellos rebeldes, la espiga,
el ruido al sonarse, el ronquido,
el desvanecimiento,
el silbido, el canto,
los suspiros,
etc.*

Rose Sélavy

La causa de la respiración

La causa del movimiento del corazón

La causa de los vómitos

La causa de la caída de la comida en el estómago

La causa del vaciado de los intestinos

La causa del movimiento de la materia superflua a través de los intestinos

La causa de la deglución

La causa de la tos

La causa del bostezo

La causa de los estornudos

La causa del entumecimiento de varios miembros

La causa de la pérdida de sensibilidad de un miembro

La causa de la sensación de cosquillas

La causa de la sensualidad y otras necesidades del cuerpo

La causa de la micción

Y así, de todas las acciones naturales del cuerpo.

Leonardo da Vinci

Nada se crea en las operaciones del arte ni en las de la naturaleza, y puede establecerse como principio que en toda operación hay una cantidad igual de materia antes y después de la operación... Sobre este principio se funda todo el arte de hacer experimentos en química.

Antoine Lavoisier

Nosotros pensamos solo por medio de las palabras.

Antoine Lavoisier

Cuando Duchamp decidió abandonar el arte y comenzó a trabajar en una biblioteca, lo hizo cansado de la pintura. Posiblemente buscaba algo revolucionario en vez de evolucionario. Incluso inconscientemente buscaba ocupar una posición distinta, que lo diferenciara de los otros actores del campo artístico o cultural. Lo habría logrado por medio de una estrategia disruptiva, que habría ampliado su campo artístico. Tal vez los pintores vanguardistas de siglo xx habían entrado en una competencia lineal por tratar de superar a sus competidores, a sus pares. Esto lo atestiguaría la aparición cada vez más vertiginosa de nuevos ismos. Aunque habría una apariencia de progreso, Duchamp habría notado, por el contrario, un estancamiento que lo llevó a buscar un cambio lateral; un arte no retinal; la búsqueda por un escenario distinto, incluso una nueva discursividad, un campo que le permitiera adoptar una postura de una originalidad radical. Como diría Meizoz sobre las posturas de autor: “adoptar una figura (buena o mala) a partir de las ventajas y desventajas provistas por la posición que se ocupa en el ‘juego’ literario, o más generalmente, artístico” (Meizoz, 2015, p. 14).

Este capítulo se propone reforzar y encontrar nuevas relaciones de la obra de Duchamp con obras y discursos de un puñado de artistas y científicos del pasado, en los que el francés se habría inspirado estética e intelectualmente para desarrollar su arte, unas posturas y una figura de autor revolucionario. Un Duchamp que priorizaría el arte anterior al modernismo cezanniano y a las vanguardias, teniendo en cuenta que la pintura necesitaba un giro o corría el riesgo de caer en una espiral de repetición.

3.1 Todo este mundo es máquinas

La mariée mise à nu par ses célibataires, même (*La novia desnudada por sus solteros, incluso* 1915-1923) es posiblemente la obra maestra de Duchamp, un referente en el que confluyen muchos de los temas que marcaron su carrera. Las primeras menciones a *El gran vidrio*, como también se le conoce, surgen del viaje a Múnich que el artista emprendió en 1912 con solo 25 años; pero él pensaría o trabajaría en la obra hasta 1936, cuando le hizo una reparación final. En 1923, supuestamente, la pieza habría sido declarada “definitivamente sin terminar” (lo que paradójicamente significa, terminada). Como dice Boris Groys en *La soledad del proyecto*, “desde la perspectiva de cualquier autor, los proyectos más agradables son aquellos que desde su gestación no están pensados para completarse, porque dejan abierta la brecha entre el futuro y el presente” (Groys, 2015, pág. 75). Sin embargo, muchas de las ideas que trató en *El gran vidrio* fueron reeditadas y reelaboradas en obras posteriores hasta el momento de su muerte.

En Alemania, Duchamp habría visto el arte secesionista, que por medio del dramatismo y el uso del color, encontró respuestas al impresionismo distintas a las del cubismo. En el viaje algo pudo haber sucedido, porque fuere cual fuere el motivo, el artista pronunció las mismas palabras que han recitado otros artistas desilusionados a lo largo de los siglos: “No más pintura. Sal a conseguir un trabajo” (Sanouillet & Peterson, 1975, pág. 133). Posiblemente parte de la grandeza de Duchamp tiene que ver con cómo superó estratégicamente dicha situación.

Al año de 1912, Calvin Tomkins, su biógrafo, lo llama el *annus mirabilis* por haber pintado *Desnudo bajando una escalera*, *El rey y la reina rodeados de desnudos veloces*, *El pasaje de la virgen a la novia*, *La novia...*, y muchos bocetos. También dice: “las pinturas y dibujos que Duchamp produjo en 1912 todos tienen algo en común, un erotismo obsesivo” (Tomkins, 2014, pág. 82).

El trabajo que consiguió fue en la Biblioteca de Santa Genoveva, al frente del Panteón en París. En entrevista con James Johnson Sweeney, el artista recuerda que dicho trabajo se ajustaba a su personalidad y a su gusto, ya que le proporcionaba tiempo libre para leer y crear, pero no ya desde una óptica comercial o del artista profesional, sino desde un nivel puramente intelectual y personal (Duchamp, 1956). Duchamp daba paso a una postura como de sabio eremita, de asceta capaz de dejarlo todo por un trabajo humilde, consagrado, dedicado. Es una postura congruente

con la figura esbozada por su amigo Frederick Kiesler para la revista *View*.³ Supuestamente esta fue la época en la que Duchamp más leyó. Al conocer, investigar y leer sobre Duchamp, se llega a tener la impresión de que el padre del desinterés, el autodeclarado anartista, se cultivó intelectualmente más de lo que alguna vez llegase a admitir. Aquí posiblemente se puede ver uno de los objetivos al que aspira todo artista, especialmente aquel que quisiese ser visto como autor: la originalidad; no compartir la corona, como diría Edward Young (Burke, 2008, pág. 38).

Era y es cuestión de encontrar un posicionamiento específico en el ámbito del arte y estrategias para lograrlo. Por ejemplo, Juan Zapata escribe que Jérôme Meizoz “concibe la postura de autor como una estrategia de posicionamiento dentro del campo literario. Al insistir en el aspecto estratégico, la noción de postura permite así analizar el proyecto autorial de un autor con relación al espacio de posibles que lo circunscriben y lo determinan [...]” (Meizoz, 2015, pág. xix).

La posición de Duchamp se puede imaginar como una interesante estrategia: mostrarse como una especie de inconformista ante el arte de su tiempo; rehusarse a pintar, a exponer, hacer comentarios despectivos de las corrientes de su tiempo; por ejemplo, renegó del arte retinal, palabra que encierra cierto grado de recriminación. A la vez, adoptar, como se verá en este capítulo, una posición de admiración por las artes y las ciencias del Renacimiento, el Barroco y la Ilustración, pero de una manera no muy explícita, más bien penumbrosa y velada. Lo que lograría es poner al mundo y a la historia del arte en una especie de *Zugzwang*; rechazando de alguna manera expresiones modernas, a la vez que alineándose con la literatura y especialmente con una especie de clasicismo ortodoxo no manifiesto. En relación con la influencia barroca, renacentista, y científica de los siglos XVII y XVIII, se propone que él utilizó estos movimientos históricos como una especie de arma o base para enfrentar al menos una parte de las vanguardias. Es una pugna contra el arte retinal o ciertos elementos superficiales del arte de su época. Esta pugna se intuiría en la decepción que le produjo el cubismo o en su negativa de casarse con el dadaísmo o el surrealismo, en su abandono del arte en favor del ajedrez, y más ejemplos. Es posible ver a Duchamp como el más vanguardista de los vanguardistas, pero también se puede ver, al menos en cierta medida, como un antivanguardista. Esta no es una lectura canónica, pero puede ayudar a

³ Más sobre este tema en el capítulo 4.

comprender algunas de sus posturas y amplía las posibilidades de interpretación de la figura de Duchamp.

Por momentos se puede tener la impresión de que Duchamp nunca muestra todas sus cartas en aras de presentarse como original; un esfuerzo por ser visto como autoridad y autor, como fuente, o para volver a usar terminología de Foucault, como creador de una nueva discursividad. Por ejemplo, en *El gran vidrio* se puede observar una influencia de Velázquez y *Las meninas*: una preocupación por el mirar, el punto de vista, los mecanismos o técnicas en juego a la hora de fabricar la obra representados en ella misma, una división compositiva como en diferentes reinos o áreas de influencia y, por supuesto, el aspecto autoral. Velázquez es a su vez una figura representativa de la autoría, con su seriedad, su carácter casi mítico, su donaire, su influencia en la historia del arte, su valor para plasmar sus puntos de vista.

Incluso hay cartas que no se han descubierto hasta ahora. Hay una influencia que Duchamp al parecer nunca mencionó, una influencia no estudiada, si acaso mencionada. Puede ser interesante porque proviene de un autor científico. Es una propuesta que abre las puertas a una concepción más amplia de la autoría, a la idea de que esta no solo se tiene que reducir a las artes, sino que también es aplicable a otras, o todas, las áreas del conocimiento y los quehaceres humanos. Esta daría cuenta de ese Duchamp que buscaba trascender el mundo del arte y de su búsqueda por autoridades superiores, al menos distintas. La idea de que en el campo de las ciencias haya autores puede por momentos parecer extraña, pues la fuerza lógica de la ciencia y la razón no necesitaría de promotores. Sin embargo, en siglos pasados ese no necesariamente era el caso, hacia allí apunta dicha influencia. Antes de discutir esta influencia, es relevante hablar más de *La novia desnudada por los solteros*, incluso, también conocida como *El gran vidrio*.

El gran vidrio parece un alto y delicado armatoste de cristal, metal y polvo que mide casi 3 metros por 2 metros. Abajo, el dominio de los solteros: un cúmulo de figuras abstractas; un aparatejo como mecánico que quienes han estudiado el trabajo de Duchamp podrán reconocer como un molino de chocolate; unos patrones como los que utilizaban los oftalmólogos para medir la visión de los pacientes; y como unos conos en un movimiento parabólico, entre otros elementos. Las figuras abstractas de la izquierda son *Los 9 solteros*, a estos también se les conoce como los 9 moldes mágicos. Es una obra arcana y compleja que podría representar muchas cosas: los mecanismos del deseo, las fuerzas del universo, la reproducción, los mecanismos del progreso, o la institución del arte. También parece una máquina autónoma e impersonal que se ajusta bien a la

imagen de Duchamp como un anartista con una obra “no de arte”. No obstante, el autor proporcionó una ayuda, una especie de obra por fuera de la obra que funge como una especie de marginalia o comentario.

¿Qué mejor manera de explicar cualquier cosa que con un manual de instrucciones o una guía? *La novia desnudada por sus solteros, incluso* viene con una. El título de la guía no pareciera muy original, también se llama *La novia desnudada por sus solteros, incluso*, pero es mejor conocida como *La caja verde*. Contiene decenas de notas y dibujos. Guía y vidrio juntas se podrían ver como una metáfora de la compleja simbiosis entre la figura de autor y el mundo, la sociedad, las instituciones, etc. El cruce entre lo visual y lo escritural también recordaría obras del pasado como los manuscritos iluminados o las notas (técnicas y escritas) de Leonardo, que hoy día se consideran arte. Es una especie de volver a una concepción más holística del arte.



La Marie mise a nu par ses celibataires même (Boîte verte). *La novia desnudada por sus solteros, incluso (La caja verde)*, 1934. Cartón, fotografías en blanco y negro, tela y notas manuscritas. 33 x 28.3 x 2.5 cm. Artists Rights Society (ARS)

La caja verde, también evoca catálogos comerciales, manuales técnicos y los manuales de instalación de máquinas y aparatos eléctricos. Es un indicio firme del autor, y crea una dependencia similar a la que puede sentir, un usuario con un manual, o un visitante con una guía. El mismo Duchamp quiso que la caja sirviera como una especie de catálogo de un gran almacén tipo *Manufacture Française d'Armes et Cycles de St. Etienne* o *Sears Roebuck* (Ramírez, 2006, pág. 144). Viene a la mente *Fuente*, apropiada del mismo mundo comercial/industrial y posiblemente elegida de un catálogo de artículos de plomería.

Aunque los elementos de *El gran vidrio* no se mueven, en *La caja verde* sí hay muchas alusiones al movimiento. Describe una auténtica máquina (incluso se puede pensar en una máquina de movimiento perpetuo), procesos que imaginariamente ocurren dentro de esos cristales, partes que interactúan entre sí, pistones, vapor, aceite. Según las notas e interpretaciones sexuales y psicológicas que se desprenden de ahí, *La novia* es un motor. La parte de abajo es también *la Máquina-soltera* (Duchamp, 1978, pág. 49). Las notas y dibujos y los elementos dentro del vidrio tienen cierto parecido, como se dijo, con los dibujos técnicos de Leonardo. El interés general de Duchamp por Leonardo es evidente:

Hay varios obvios paralelismos que se pueden encontrar en las preocupaciones intelectuales de Leonardo y Duchamp. A los dos les interesaban los sistemas matemáticos, los fenómenos ópticos, y la ciencia de la perspectiva, los mecanismos rotatorios, y en el uso del azar para activar la imaginación, y ambos compartían la creencia de que el arte no debía ser solo una experiencia visual o “retinal” sino “una cosa mentale” para utilizar la famosa frase de Leonardo: un asunto de la mente (Tomkins, 2014, pág. 219).

Más que una cosa de la mente, sería cuestión del arte al servicio del intelecto y del intelecto al servicio del arte y la técnica; y de ambos al servicio de la creación y el dominio de la naturaleza: el hombre, el artista, como dios y custodio del fruto del árbol del conocimiento. Es en últimas la misma historia del mito del Edén, la manzana que cuelga, símbolo del deseo, el conocimiento y la ciencia. Y estos deseos como vapor o combustible que mueven al artista, a la mujer, al hombre, a la humanidad. Es un deseo sacrílego por la omnisciencia.

Calvin Tomkins recuenta una historia de Julien Levy en la que Duchamp le confiesa a este último que soñaba con hacer una mujer mecánica de tamaño real que por medio de mecanismos internos se moviera y fuese capaz de auto-lubricarse (Tomkins, 2014, págs. 271, 272). Una idea o proyecto no realizado que es como un eslabón perdido entre *El gran vidrio* y *Étant donnés*. Julien Levy le sugirió al artista que el mecanismo se podría accionar por medio de una palanca o botón

en la boca de esta especie de Galatea dadaísta del siglo xx; cuando alguien le metiese la lengua en la boca, la muñeca cobraría vida. Ante esta sugerencia, recuenta Levy, Duchamp se ríe como un niño.

La parte superior de *El gran vidrio* es el dominio femenino, allí está la novia o *Pendu femelle*, los pistones, la Vía Láctea, entre otros. Abajo está lo masculino, los moldes málicos que representan solteros deseosos por desnudar a la novia (o de agarrar la manzana, conquistar el éxito, desvelar el conocimiento, etc.). Todos estos elementos, abajo y arriba, están detenidos entre dos vidrios. Años más tarde los vidrios se quebraron en una trasportada y quedaron unas fisuras que el autor preservó como si fueran parte de la obra. Duchamp, perpetuando una imagen de asceta, supuestamente prefirió la versión quebrada. En últimas, sí reparó y reforzó la obra, pero conservó las fisuras. Dijo que los museos se comen muchos cuentos, pero que tragarse vidrio molido (el cristal partido de *El Gran vidrio*) ya sí sería demasiado (Pohlad, 2020). También es posible que le haya dado pereza tener que reconfigurar todo desde cero.

Muchas o todas las grandes obras hablan de lo humano; esto tiene que ver con la universalidad del arte. Por otro lado, un gran retrato debería aportar una idea del carácter o psicología del sujeto retratado, lograr expresar a través del cuadro lo que siente el alma. En cierto sentido, *La novia desnudada por sus solteros, incluso* sería ambas cosas, tanto imagen de Duchamp como de la humanidad, el deseo, la lucha y las tramas que nos mueven. Sería un tipo de retrato *sui generis*, original en gran medida, no un retrato de la apariencia física, sino mental, espiritual, de lo que sucede en la mente y alma del autor y de los seres humanos. En el catálogo razonado de la obra de Duchamp, recopilado por su amigo y galerista Arturo Schwarz, este último escribe: “Los nueve moldes málicos también representan a incontables personas, a la sociedad, o a las masas. Es significativo que Duchamp quisiera perder su identidad en la muchedumbre” (Schwarz, 1997, pág. 161).

Más que mostrar una virgen en la parte de arriba y unos solteros en la parte de abajo, las dos divisiones del vidrio representarían energías que conviven en todos los seres humanos (independientemente de que se trate de un hombre o de una mujer), si acaso principalmente en los artistas. La parte de arriba, la energía creadora, la que da vida, la que carga con la responsabilidad del orden, el cuidado, la constante: la matriz. Abajo, una energía alborotada, deseosa, egoísta pero bullentemente motora: las variables. Dos energías que se maridan, que fusionan y combustionan

el acto creativo y la vida, y la creación y la autoría como fenómenos que necesitan de un sistema de conexiones, no algo fortuito, espontáneo, ni dado.

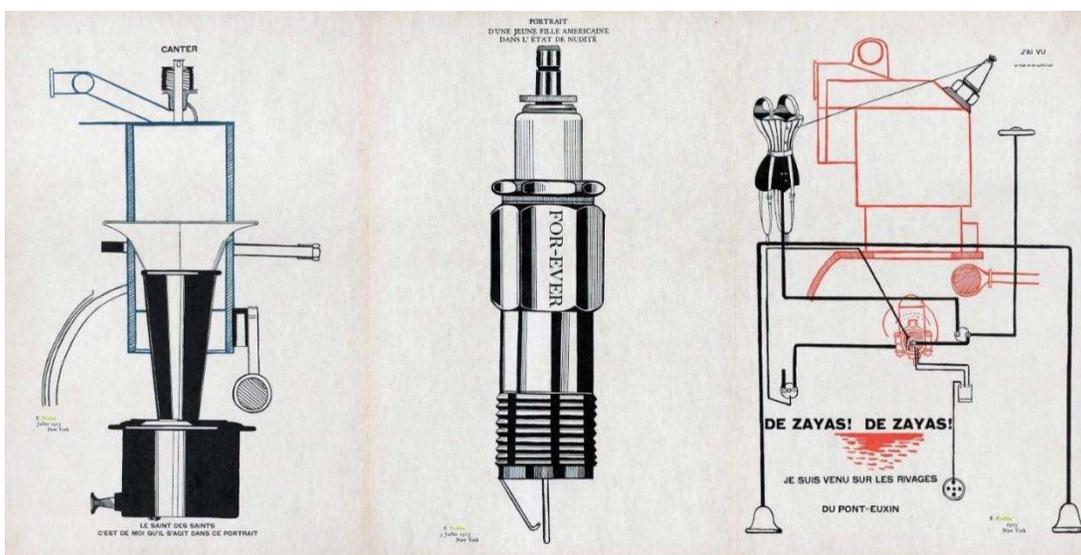
El gran vidrio también da fe de la búsqueda duchampiana por el *anartista*. “¿Se pueden hacer obras que no sean de ‘arte’?” (Duchamp, 1978, pág. 89), es una de sus frases célebres. Las casualidades y el azar son temas que explora (Duchamp, 1978). En este sentido, los quiebres en el vidrio no dejan de ser pertinentes. Los vacíos, lo sugerido, el medio, los materiales, el polvo, las notas y bocetos preparatorios, y otra vez más, las casualidades hacen parte de su paleta de colores. Justamente eligió vidrio como medio porque, a diferencia del lienzo, los espacios no intervenidos quedan transparentes; tela, imprimador, no dejan de ser algo visible, tangible. En cambio, el vidrio daría la ilusión de que las formas flotan en el aire, como si existieran en otro mundo o como imagen de rayos x. Se puede pensar en un mundo sin descubrir, velado a nuestros cinco sentidos, a nuestra experiencia espaciotemporal. *El gran vidrio* como una nueva manera de hacer arte, el descubrimiento de una técnica como el óleo sobre cartón, la serigrafía en tela, o el “poema en prosa”. En este caso se trataría de un “retraso [*retard*] sobre vidrio”. (Duchamp, 1978, pág. 37). Así se va fraguando una figura de autor innovador, pseudocientífico.

Además, el juego de sombras que permite el vidrio duchampiano puede llegar a connotar el mito de la caverna de Platón o diversas teorías de una cuarta dimensión espacial. Habría que tener en cuenta que, a la cuarta dimensión, y a lo que tiene que ver con la ciencia, Duchamp lo trabaja desde el punto de vista del artista; la imaginación por encima de la rigurosidad matemática. En entrevista con Jeanne Siegel (Siegel, 1967), Duchamp dijo que al leer un libro de física autorizado, (otra vez esa palabra, escrito por una autoridad que legitima la información), se dio cuenta de lo ingenuas que habían sido sus apreciaciones y nociones juveniles sobre física teórica. Duchamp presenta así, una imagen ambigua entre científico, diletante e iconoclasta (incluso iconoclasta de la ciencia).

Sería un retraso que habla sobre la motivación que lleva a los hombres y las mujeres a hacer, y a los pintores a pintar; sobre el deseo, las energías invisibles como si provinieran de una cuarta dimensión, tema que tanto interesó a Duchamp y a sus amigos del círculo de Puteaux⁴. Un retrato del *esprit* que representaría lo que hay dentro de Duchamp (y de cualquier hombre en

⁴ Hubo dos bandos principales de cubistas. Por un lado, principalmente Picasso y Braque, relativamente más exitosos, que exponían en la galería Kahnweiler; por otro lado, el más discursivo grupo de Puteaux, también autodenominados *Section D'or*, del que hacían parte Gleizes, Metzinger, y por supuesto, los hermanos Duchamp, entre otros.

general); no la apariencia física sino aquella apariencia *mentale*, intelectual, un espacio personal e interior; incluso espiritual, metafísico. Una obra que, por medio de un lenguaje pseudocientífico y procesos típicamente no asociados con el arte o la estética, habla de los deseos, las represiones, las neurosis, las ansias de extenderse, procrearse, sobresalir, una ventana al alma del sujeto, incluso una explicación social del arte y del éxito. “*La máquina soltera* es un autorretrato encubierto, cuyo significado personal también resuena con las condiciones históricas que llevaron a Duchamp a dejar la pintura [...]” (De Duve, 1996, pág. 185). Algo que refuerza esta posibilidad es el hecho de que Picabia, su gran amigo, hubiera realizado en 1915 varios retratos, (de Stieglitz, Marius de Zayas, Paul Haviland, entre otros) en los que, en vez de presentar efigies, sus amigos aparecen como máquinas.



Francis Picabia. *Le saint des saints c'est de moi qu'il s'agit dans ce portrait; Portrait d'une jeune fille américaine dans l'état de nudité; J'ai vu et c'est de toi qu'il s'agit, De Zayas! De Zayas! Je suis venu sur les rivages du Pont-Euxin* (1915).

El santo de los santos soy yo en este retrato; Retrato de una chica americana en estado de desnudez (5 Julio 1915); *¡He visto y eres tú, De Zayas! ¡De Zayas! Llegué a las costas del Pont-Euxin* (1915). De la revista 291, No. 5–6, pp. 2–4, 1915, New York.

La manipulación de los vidrios suponía un gran esfuerzo físico. Los procesos tuvieron que ser ideados, desarrollados y depurados por él mismo, con ensayo y error (*una cosa mentale*). Hubo registros del proceso, colaboración con otros artistas, tiempo y cuidado para hacer trazos con alambres, incluso la labor tediosa, aunque maternal, de “criar el polvo”; la reparación que Duchamp realizó años después, luego del sustancial quiebre, supuso traslados e incomodidad para el artista. Aunque *El gran vidrio* no demuestre aquello que en francés llaman *la patte* (la garra, la

maestría y destreza manual y espiritual del artista genio que pinta con gran facilidad), sí hay un importante despliegue artesanal y manufactura; y ni hablar de la originalidad y el carácter mental e intelectual, cual genio ilustrado, de la que dan testimonio esta obra y sus circunstancias. Es una cuestión de práctica trabajada, estudiada, de constancia, repetición; no el arte o el autor como algo ideal, que surge como por naturaleza, gracias a las musas, un don divino otorgado a unos elegidos, una comunión con lo bello; sí, simplemente algo funcional y contingente. Por último, *El gran vidrio* sin terminar, quebrado, y su uso del azar para tomar decisiones, también ayudan a consolidar esa idea del *anartista*.

La idea de un autorretrato interno, subjetivo, mental se potencia si se considera *La caja verde*. Esta se puede ver como una obra anexa o constituyente de *El gran vidrio*, o como ya se dijo, un comentario o un diálogo, un “tira y afloje” similar al de los solteros y la virgen. En *La caja verde* están las notas y descripciones de la iconografía de *El gran vidrio*. También se puede ver como un manual de las operaciones mecánicas y psíquicas que se desarrollan dentro de esa máquina. Sobre todo, se puede llegar a intuir la manera en que funcionaba la mente de Duchamp mientras desarrollaba el proyecto. Las notas por momentos alcanzan un carácter de intimidad o de ventana a la mente del autor. Bien dice Arturo Schwarz en uno de los ensayos que acompañan el catálogo razonado de la obra duchampiana que, “hemos deducido de esta multiplicación del Soltero, que los *Nueve moldes mállicos* son una alegoría que representa a Duchamp mismo” (Schwarz, 1997, pág. 126). *La caja verde* como hoja de ruta, un mapa por los vericuetos neuronales de Duchamp y una alegoría de la humanidad. Es también un indicio de ese Duchamp casi obsesionado por entender los procesos mentales y espirituales de las actividades humanas, la búsqueda por sobrevivir o por el éxito, a la vez que un meticuloso registro y catalogación de su trabajo. Al fin y al cabo, como hijo de un notario, habrá heredado esa inclinación por testimoniar y apostillar. Hay que recordar que Leonardo también fue hijo de un notario.

3.2 Grandes figuras científicas de la ciudad luz

Una interpretación acertada del término *mállico* es que hace referencia a la palabra *male*, masculino o varón en inglés. Esta sería la acepción más aceptada por los especialistas y la crítica en general, por la historia del arte, por la autoridad en todo lo duchampiano que es Arturo Schwarz

y su catálogo razonado; y era una acepción que Duchamp ciertamente no rechazaba. Los moldes málicos representan prototipos de hombre, cada uno un empleo típicamente masculino: sacerdote, repartidor, enterrador, gendarme, coracero, policía, lacayo, paje, y jefe de estación. Sin embargo, hay otra acepción de málico relacionada a un referente no literario ni plástico-visual, sino científico.

Más allá de la naturaleza masculina de los moldes málicos, ese aspecto del que no se ha hablado, si acaso nunca, en los estudios y el corpus duchampiano es el *ácido málico*: un compuesto orgánico identificado y singularizado por Carl Wilhelm Scheele en 1785, al que el venerable químico francés Antoine-Laurent de Lavoisier (1743-1794) le puso nombre. Duchamp no hizo, hasta donde se sabe, referencia directa alguna a este compuesto químico, ni a estos científicos, pero las conexiones son verdaderamente sugerentes.

El ácido málico es responsable de darles su acidez característica a las manzanas verdes y a muchas otras frutas. Hoy día se usa como un complemento nutricional. Es importantísimo en los procesos metabólicos de las plantas, animales, y personas. Metabolismo se refiere a los procesos constitutivos que hacen posible que un organismo obtenga y transforme energía y se mantenga vivo. Circulación, respiración, movimientos de músculos, todo esto y más, hacen parte del metabolismo. Es creación, movimiento, impulso, catálisis; todos los cambios físicos que definen a las máquinas orgánicas. El ácido málico cumple una labor en las reacciones químicas de las células de todos los seres vivientes. Es fuente de cambio y movimiento, como lo son los moldes málicos de la iconografía duchampiana. *El gran vidrio* también podría ser una máquina de energía, movimiento y cambio; una máquina/obra de arte que describe y referencia procesos de cambios mentales, psíquicos y hasta sociales.

Hablando de manzanas, la relación con el mito judeocristiano del Génesis salta a la vista. Ese mito da cuenta de cómo los seres humanos dejaron atrás el idilio, el paraíso, para comenzar a trabajar y producir; habla del deseo, de cómo este es motor de creación, evolución, e incluso destrucción. La manzana, símbolo del deseo, creó la fricción entre Adán y Eva; generó la mítica división con la naturaleza. El deseo es uno de los temas que se pueden descubrir en *El gran vidrio*. El deseo, motor de la vida y de la humanidad, una energía rara que motiva a perseguir, buscar, crear, conquistar; un deseo sensual, casi, o completamente, sexual. La manzana creó discordia, sacó a Adán y a Eva del paraíso; los obligó a buscar trabajo, a sufrir, a cosechar frutos con el sudor de la frente, a entrar en un círculo constante de esfuerzo y cosecha, y a pasar a un mundo donde

las cosas no suceden natural o automáticamente. “Málico” viene de *malum, mali*, que en latín quiere decir manzana o “de la manzana” (*malum* también puede significar malo). Los moldes de la manzana. O si se quiere llevar la interpretación más allá, unos moldes/prototipos del deseo.

La cita de *La caja verde* que se presentará a continuación, deja entrever mejor esta interpretación bíblica. Hay menciones a un árbol, al deseo, a los solteros (los moldes málicos) y a la desnudez. Este último concepto es especialmente sugerente dada la importancia que tiene en la Biblia. Adán y Eva, al verse desnudos, se preocupan e inmediatamente intentan hacerse vestimentas. Es el origen del trabajo⁵: “Con el sudor de tu rostro comerás el pan hasta que vuelvas a la tierra, porque de ella fuiste tomado; pues polvo eres, y al polvo volverás”⁶. De polvo también está hecho, literalmente, *El gran vidrio*. Más adelante se volverá a hablar de *La caída*, pero hay un último pasaje bíblico que da fuerza a esta interpretación: “y tu deseo será para tu marido”, dice Dios a Eva.⁷ Ahora la cita de *La caja verde*:

3.º *Expansión-corona*
(compuesto de los 2 precedentes).
La 1.ª expansión se supedita al motor de cilindros debilísimos.
La 2.ª al árbol-tipo de quien constituye el desarrollo cinemático.
El árbol-tipo tiene sus raíces en el deseo-engranaje, parte constitutiva, esquelética de la novia.

El motor de cilindros debilísimos es un órgano superficial de la novia; funciona accionado por la gasolina amorosa, secreción de las glándulas sexuales de la novia y por las chispas eléctricas de la puesta al desnudo. (Para expresar que la novia no rechaza esta puesta al desnudo por los solteros, y que incluso la acepta, puesto que ella es quien suministra la gasolina amorosa y llega a secundar una total desnudez [...]) (Duchamp, 1978, pág. 53).

Esa última frase da que pensar. Según las notas de *La caja verde*, literalmente la finalidad de los solteros del vidrio es desnudar a la novia. Y dice el mismo *Génesis* sobre Adán y Eva cuando prueban la manzana: “Entonces fueron abiertos los ojos de ambos, y conocieron que estaban desnudos; entonces cosieron hojas de higuera, y se hicieron delantales”. La desnudez se asocia con lo primitivo, con un estado humano anterior al conocimiento, pero también se puede relacionar con el descubrimiento, con el ver, el encontrar. Es como haberse topado con una paradoja típica duchampiana. ¿Es un volver o es un avanzar? Probablemente ambas, como el movimiento circular de un engranaje.

⁵ Más sobre la relación de Duchamp con el trabajo, ver Giraldo, 2019.

⁶ Génesis 3,19.

⁷ Biblia. Génesis 3,16. Reina-Valera.

Duchamp vuelve a hacer alusión a este pasaje bíblico luego en su carrera. En 1959 manda a confeccionar dos como pequeñas manoplas de las que sirven para agarrar ollas, “*deux petits tabliers*”, así se las describe a describe a André Breton en carta del 9 de noviembre de ese mismo año. (Duchamp, 1959). En inglés esta obra se llama *Couple of Laundress' Aprons*, literalmente “delantales”, como los delantales que fabricaron Adán y Eva al verse desnudos. Es algo burlesco pues más que delantales, serían taparrabos. Las interpretaciones pueden ser muchas, pero las referencias a las labores de la cocina y de la confección son evidentes y vuelven a remitir a la Biblia. También se puede pensar en la connotación de trabajos del hogar y la cocina, otro tipo de creación o hacer, quehacer.



Dos delantales (Readymade rectificado imitado), 1959. Tela y pelaje, (20.5x19.8) y (20.3 x 17.7) Galerie Cordier & Ekstrom

El tema del Génesis también fue recurrente en Duchamp cuando era joven y pintor. *Paraíso (1910)*, *Joven y chica en la primavera (1911)* son ejemplos directos. También pintó *Casa entre los manzanos (1907)*, *Casa roja entre manzanos (1908)*, *Aire sobre los manzanos japoneses (1911)*, cuadros que aunque no tratan inequívocamente sobre el paraíso, sí mencionan manzanas. Años más tarde, en 1924 o 1925, Duchamp posó semidesnudo junto a la modelo Bronia Perlmutter, haciendo de Adán y Eva para una foto comercial. Luego vino el misterioso jardín que aparece en *Étant donnés* (de este se hablará más adelante).



Man Ray. *Ciné-Sketch: Adán y Eva* (Marcel Duchamp y Bronia Perlmutter), 1915. Fotografía, 28.2 x 21.7 cm. Museo de Arte de Filadelfia.

Juan Antonio Ramírez en *Duchamp: el amor y la muerte, incluso* (Ramírez, 2006), erudita investigación, también propone la conexión entre el artista y el químico. Su libro y este trabajo han llegado al mismo lugar, pero por lados distintos. Ramírez lo hace vía la *ley de conservación de masa* de Lavoisier. Escribe Ramírez: “Cabe la posibilidad de que el viaje del gas (y sus múltiples transformaciones) sea una metáfora del viejo principio de la química de Lavoisier, enseñado durante la infancia de Marcel en todas las escuelas de Francia” (Ramírez, 2006, pág. 150). No obstante, hay paralelos entre Duchamp, su vidrio y Antoine de Lavoisier más allá del ácido málico y la conexión metafórica/metabólica con la mítica manzana.

La ley de la preservación de masa y energía como la demostró y popularizó Lavoisier, sí que puede estar presente en *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*: las dos partes, arriba y abajo, representan reacciones que se suceden balanceada y cíclicamente entre sí, cual ecuaciones de reacciones químicas. *El gran vidrio* también guarda cierta similitud con las caricaturas de máquinas de Rube Goldberg, donde la conservación y la transferencia de energía son tan importantes. Leonardo también se interesó por el problema del movimiento perpetuo y trató de diseñar máquinas similares.

Según Tomkins, Duchamp estudió a Da Vinci en la *Bibliothèque Sainte-Geneviève*, especialmente su uso de la perspectiva, el cómo representar tres dimensiones en dos dimensiones. Pero el francés emprendió una búsqueda por la representación, ya de cuatro dimensiones en dos, o como quiera que se considere un “*retard en vidrio*” más las notas que por sí dan cuenta de una

(otra) dimensión psíquica y temporal. Se podría ver *El gran vidrio* como un *Hombre de Vitruvio* psicofisiológico.⁸

Las notas de Duchamp (las de *La caja verde* y las de *La caja blanca*, entre otras) no se parecen solamente a los cuadernos de Leonardo. Lavoisier también es memorable por sus notas y contaduría meticulosa, ambas necesarias para documentar, justificar y sustentar sus experimentos y descubrimientos. Duchamp usó sus notas y escritos de manera similar. “Las notas eran bastiones de pensamiento. Preservaban ideas”. (Filipovic, 2016, pág. 16). Elena Filipovic ha hecho un estudio de las actividades intelectuales y laborales “aparentemente” no artísticas de Duchamp; una investigación sobre relaciones que existen entre expresiones artísticas, labores y vida.

La meticulosidad de los métodos de Lavoisier fue revolucionaria; él y su esposa hacían uso de laboratorios controlados y ampollas y tubos de vidrio herméticos que recuerdan, por supuesto, a *La novia desnudada por sus solteros, incluso*, pero también a otras obras de Duchamp tipo *Air de Paris* (1919) y *Belle Haleine* (1921). Una nota como, “Calcular la diferencia entre los volúmenes de aire desplazados por una camisa limpia (planchada y doblada) y la misma camisa sucia” (Duchamp, 1978, pág. 231); o el relacionado concepto duchampiano de lo *infraleve* (o *infrafino*) parecen tener una fuerte influencia de Lavoisier. En el capítulo 4 se explica mejor el concepto de infraleve, pero en pocas palabras, significa la diferencia imperceptible que existe entre dos cosas aparentemente iguales.



⁸ Un paréntesis: Charles Jean fue otro importante polímata francés. Una de sus áreas fue la entomología y se le atribuye la invención del hormiguero artificial, aquel que se construye agregando arena entre dos vidrios para así formar un hábitat para las hormigas y poder estudiarlas (una construcción idéntica a la de *El gran vidrio*). Lo que logró fue transportar al laboratorio controlado un ambiente de la naturaleza descontrolada; y también una reconfiguración de las tres dimensiones en dos. Algo similar buscaría Duchamp con su vidrio, representar 4D en 2D.

Aire de Paris (50 cc. de aire de París), 1919. Ampolleta de vidrio. 13.5 x 20.5 cm. Museo de Arte de Filadelfia.

Las contribuciones de Antoine Lavoisier a la ciencia y a la humanidad fueron varias, uno de sus éxitos fue descubrir el rol fundamental del oxígeno en la combustión. Por cierto, fuera de acuñar “málico”, también acuñó las palabras hidrógeno y oxígeno. El químico francés, basado en sus experimentos, lanzó la hipótesis de que la respiración era un tipo de combustión, causa del calor humano. Duchamp, aquel otro notable nominador de nombres se describía como un *respirateur*, no era un artista, sino que simplemente se dedicaba a respirar. Otra vez, la humanidad y el cuerpo humano como máquinas; el aire y su importancia en la combustión y la importancia de esta misma en los motores y el movimiento. *El gran vidrio* también es una máquina con combustiones, gasolinas, reacciones en cadena, pistones, poleas, revoluciones, bombeo:

La novia, en su base, es un depósito de gasolina amorosa (o tímida potencia). Esta tímida potencia, distribuida al motor de cilindros debilísimos, en contacto con las chispas de su vida constante (magneto-deseo) explota y expande a esa virgen llegada al término de su deseo.

Además de las chispas del magneto-deseo, las chispas artificiales producidas por la puesta al desnudo eléctrica han de suministrar explosiones en el motor de cilindros debilísimos (Duchamp, 1978, pág. 52).

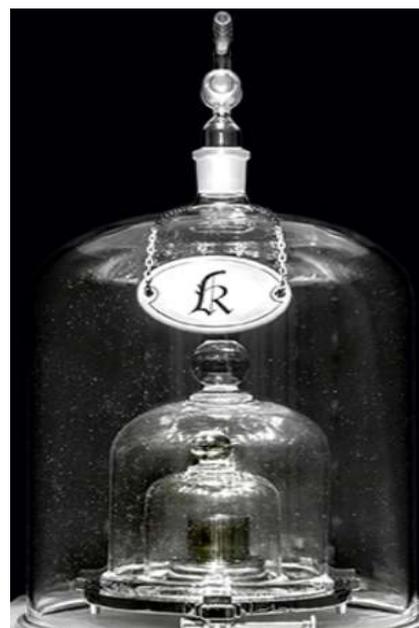
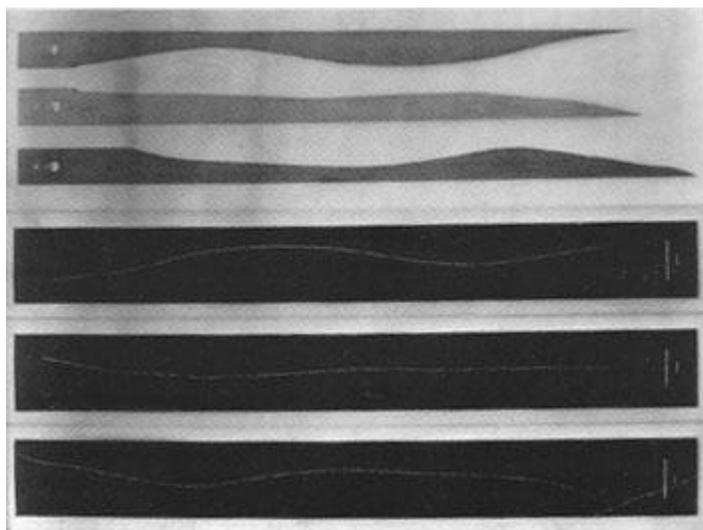
Las semejanzas no terminan ahí. Este químico de la Ilustración, fuera de científico, también dedicó mucho tiempo a obras cívicas y a mejorar el bien común. Hizo experimentos relacionados con la calidad del aire, diseñó un sistema de acueductos y recibió una medalla del rey por un trabajo sobre la iluminación pública, específicamente sobre cómo mejorar las lámparas y faroles callejeros (Esto recuerda la importancia de la lámpara de gas, *Bec Auer* para Duchamp. La figura de *Étant donnés* también sostiene una lámpara muy similar a la propuesta por Lavoisier); hizo parte de la comisión encargada de proponer la adopción del sistema métrico en Francia y de definir claramente las medidas, incluido el metro. O sea, quizás el motivo de su fama y renombre no fue solo por ser científico, sino por la manera en que vivió e interactuó con su mundo, sus coetáneos, las instituciones de su tiempo, y demás. Algo similar hizo Duchamp en su vida; lo importante no habría sido el arte en sí, sino cierto prestigio, aire, o figura que engendró. Lavoisier representaría una figura científico-autoral.

3 Stoppages Étalon (1913-14), se puede traducir al español como *3 patrones zurcidos* o *3 prototipos de zurcidos*. Esta es una de esas obras duchampianas basadas en el azar, parte de esa búsqueda por la obra que no fuese de arte. Cortó un hilo de un metro y lo dejó caer al azar tres

veces sobre una superficie; cada vez, delineó con un lápiz el contorno del hilo; luego, cortó esos contornos logrando tres patrones, o prototipos de unos nuevos “metros” basados en el azar, en vez de en medidas científicas exactas.



3 *Stoppages Étalon*, 1913-14. Caja de madera (28,2 x 129,2 x 22,7 cm.), con tres hilos (100 cm), pegados a tres tiras de lienzo pintadas (13,3 x 120 cm), cada una montada en un panel de vidrio (18,4 x 125,4 x 0,6 cm), tres listones de madera con forma a lo largo de un borde para que coincidan con las curvas de los hilos. MOMA.



Le Grand K resguardado por tres campanas de vidrio. BIPM

Originalmente lo que son un metro y un kilogramo eran definidos por, fijados a, unos prototipos o *étalons* (que en francés también quiere decir sementales), objetos físicos que se guardaban en la bóveda de La oficina internacional de pesas y medidas ubicada cerca de París. El estándar del metro, que Lavoisier ayudó a definir, dejó de basarse en una vara física en 1983, su definición ya se referencia a la velocidad de la luz. El *étalon* del kilogramo, cariñosamente conocido como *Le grand K*, dejó de ser el estándar oficial solamente desde el 20 de mayo de 2019. Fue reemplazado por una complicada ecuación que tiene en cuenta la velocidad de la luz y la constante de Plank.

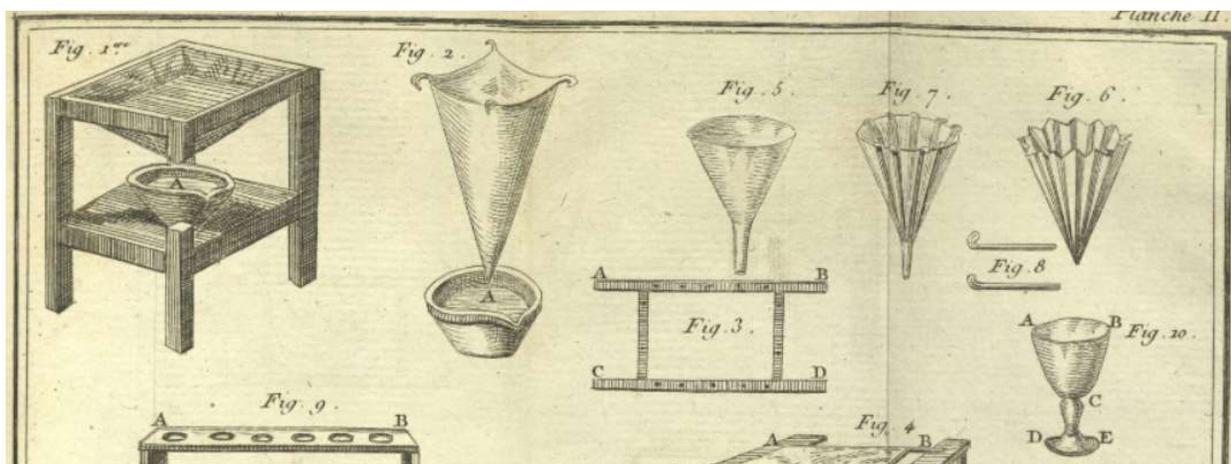
Los tres patrones que construyó Duchamp son similares a los patrones y metros que utilizan los costureros. Sus *trois stoppages* los reutilizó para hacer una especie de dibujo, pintura o collage llamado *Reseaux des stoppages* (*Red de zurcidos* o *Network of Stoppages*, 1914), que parece el mapa de una red de trenes (*metropolitanos*), montado sobre una copia de su cuadro de un joven y una chica en la primavera de 1911. Luego, esos patrones fueron reutilizados en su *Gran vidrio* para trazar unas líneas que salen de la cabeza de cada molde málico y cortan “el gas en pedazos” (Duchamp, 1978, pág. 62) y terminan en los dos semisifones. En este caso, Duchamp medio en parodia, medio en tributo, a su manera, desde el arte y el azar, trató de copiar lo que Lavoisier hizo desde la ciencia: instaurar una nueva forma de medida, una medida autoral e irreverente como ninguna. Es paradójico que el tiempo haya demostrado que la ciencia no siempre es tan exacta como aspira, mensaje al que Duchamp también apuntaba. Con el tiempo, por cuestiones inevitables de la física atómica, el *étalon* del kilo va perdiendo peso a magnitudes de microgramos por siglo, cantidades infralevés que ejemplifican ideas duchampianas de lo azarosa e inefable que es la existencia, ya sea artística, científica o cotidiana. En esa constante reutilización de los tres patrones a lo largo de su carrera (algo que también hizo con otras obras) también logró crear una especie de marca propia, dejar marcado y remarcado en la conciencia de su público un símbolo que contribuye en ese proceso de creación de una figura de autor. Él creó un mundo propio donde incluso controló la definición y medida de un metro.

Las invenciones y escritos de Lavoisier concernientes al acueducto y el alumbrado público también trazan un fuerte paralelo con Duchamp. En 1959 Robert Lebel escribió la primera monografía sobre el artista; para la edición limitada de lujo, Duchamp preparó una especie de *readymade* que fungía de portada: la copia de un aviso, que por ley debían colgar los nuevos edificios residenciales de la época en París, en la que se leía: *Eau & Gaz: A tous les étages*, “agua

y gas en todos los pisos”. Idea que se puede relacionar con los sistemas metabólicos del cuerpo y por ende con *El gran vidrio*; la ciudad como organismo, sistemas de conexiones, redes, acueductos, gas; y la ciudad como apoteosis de la humanidad, su progreso, sus búsquedas, la ciudad como el máximo símbolo de la conquista de la naturaleza; de los deseos cumplidos del ser humano; dominar calor, fuego, y agua y siempre a la mano; una conquista casi sensual. También se relacionan con *Étant donnés: 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage* (capítulo 5).

La ciudad, la comunidad, lo social, las instituciones, (¿la autoría?) y *El gran vidrio* como máquinas, sistemas; escenario y cuerpo de deseos, movimientos y transformaciones que se autodeterminan. André Leroi-Gourhan decía que “la función particularizante de la estética se inserta en una base de prácticas maquinales, ligadas en su profundidad a la vez con el aparato fisiológico y con el aparato social. Una parte importante de la estética se relaciona con la humanización de comportamientos comunes al hombre [...]” (Leroi-Gourhan, 1971, pág. 267). Todo esto se puede asociar con la carrera de Duchamp y al concepto de la *figura de autor* en general. Y la carrera de Duchamp como un excelente ejemplo de la importancia de perfilarse, ser considerado, insertarse en un sistema como una figura de autor específica que se adapta o fluye bien en esa maquinaria de instituciones e instancias intercomunicadas, cual redes de energía, agua, gas en una ciudad o en un edificio. En este caso la autoría actuaría como función, tal como lo dice Foucault, y también el arte. La valoración y eficacia de un autor o de una obra de arte en un sistema de prácticas sociables dependería especialmente del hecho de ser considerado un elemento natural, necesario o simplemente presente en dicho sistema. Lo importante no sería que la obra sea, por ejemplo, bella, sino el hecho de que quepa dentro del sistema; circunstancia que terminaría dependiendo más del autor, que de la obra misma. Y si la obra deja de caber, se marchita. Las obras sí tienen expectativa de vida.

La última relación entre Duchamp y Lavoisier comienza por los diagramas y por quién hizo los diagramas de Lavoisier: Marie-Anne Pierrette Paulze, que se casó con el científico en 1771. Fue científica, artista y estudió bajo la tutela de Jacques-Louis David, quien a su vez pintó un cuadro de la pareja. Como tal, era la encargada de asistir a su esposo en el laboratorio y, sobre todo, de dibujar los bocetos y diagramas que aparecen en el *Tratado elemental de química*. Eran una pareja unida, más que esposos eran colaboradores y socios (Pellón, 2002, pág. 85). Luego del asesinato de Antoine, Marie fue la encargada de publicar sus obras y de defender su nombre. Fue una mujer liberal que influyó sobre su marido y fue pieza fundamental en su carrera.



Dibujos de Paulze Lavoisier. En la parte superior izquierda se ven diversos tamices. (Lavoisier, 1865)

Durante muchos años de su vida Duchamp fue un soltero empedernido, no muy distinto a Leonardo en ese sentido; casados con sus intelectos. Sin embargo, Duchamp creó una pareja/socia imaginaria, Rose Sélavy, su alter ego que firmaba obras, cuadros, y hasta posaba para retratos (Duchamp en atuendo transformista). La figura de Marie Lavoisier es conocida y admirada en Francia; algunas de las cartas entre la pareja son conocidas. Duchamp tendría su Marie en Rose.

Los dibujos de Marie también eran importantes para registrar cómo estaba organizado el laboratorio privado de Lavoisier, cómo se preparaban y se debían disponer los experimentos, y catalogar pasos y utensilios; datos importantes para que otros científicos pudieran recrear los hallazgos y resultados. Muchas veces las ideas de Lavoisier fueron debatidas, pero la evidencia, bien documentada, solía tener la última palabra.

Antes de la consolidación del método científico, la forma en la que un científico se consagraba era similar a la manera como los autores se consagran. Poseer cierta figura de autor o de autoridad era casi más importante que la calidad de las pruebas. Los experimentos eran difíciles de reproducir, los números fluctuaban, los resultados se podían adulterar (como Lavoisier, irónicamente, de hecho, lo llegó a hacer alguna vez). Antaño podía valer más la conjetura de un poderoso que la certeza de un sabio; hoy, puede valer más una firma que la belleza de un cuadro, un *readymade* de Duchamp más que un tapete persa. Lavoisier y Marie necesitaron de experimentos, explicaciones, publicaciones, hasta dibujos y esperar mucho para que el mundo científico confiara y aceptara su teoría de la combustión (Pellón, 2002).

Una última especial similitud: En *El gran vidrio*, *La caja verde*, y *Étant donnés: 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage* hay constantes alusiones al gas y al agua en movimiento. En *Ouvres de Lavoisier: Tomo III*, el científico escribe: “*étant donnés le poids de l'eau et la qualité des substances qui y sont contenues*” (Lavoisier, 1865, pág. 713) ¡Frase de Lavoisier copiada casi literalmente por Duchamp para el título de su pieza póstuma! En las notas de Duchamp, son recurrentes frases como, “depósito de la luz de gas inerte en un líquido denso que conserve las cualidades externas de las lentejuelas disueltas [...] Perfeccionamiento de [la luz de] gas hasta las cuevas” (Duchamp, 1978, pág. 83).

Juan Antonio Ramírez dice en su libro: “No me parece imposible que entre las fuentes de inspiración de *El gran vidrio* hayan estado aparatos como los empleados por Lavoisier para el estudio de la fermentación pútrida” (Ramírez, 2006, pág. 150). Nada imposible, en efecto. Incluso, se podría proponer la siguiente paráfrasis: “No me parece imposible que entre las fuentes de inspiración para Marcel Duchamp y *Rose Sélavy* hayan estado aparatos, bocetos e ideas como los empleados por Antoine Lavoisier y *Marie Paulze Lavoisier*”.

Mientras que Marcel Duchamp dijo adiós a la pintura para encontrar su quehacer (arte significa hacer), su verdadera vocación, una figura de autor, grandes personajes como Leonardo o Lavoisier mediante su quehacer y vocación, paradójicamente, encontraron su arte (y sus figuras de autor). Las revoluciones que en las ciencias crearon hombres como Leonardo y Lavoisier quizás solo encuentran equivalencias estéticas y sociales en las revoluciones que en el arte causó Marcel Duchamp.

Es sabido que Duchamp concibió tanto en la práctica, como en la teoría, diversos tipos de *readymades* (asistidos, rectificados, corregidos, recíprocos...). Existe la posibilidad de imaginarse muchos más. Se puede ver en *El gran vidrio*, su órbita, en esa especie de marco teórico/creativo, el uso de otro tipo de *readymade*. Si el *readymade* es un objeto ya existente que es elevado al estatus de arte por el artista, ¿qué pasaría si lo que se eleva no fuera un objeto? ¿Un *readymade idea* podría consistir en una idea, elevada a arte?

Un *readymade* tipo *Fuente* se relaciona con la preponderancia de la técnica, la producción masiva, discursos modernos de consumismo y fabricación, la ciencia, las fábricas, procesos y eficiencias en el mundo. Todos esos procesos y máquinas de las ciencias empíricas desencadenaron en la aparición de fábricas y sus objetos utilitarios sin aura. En la Modernidad, hasta cierto punto, se quebraron relaciones entre arte y vida, entre objeto de arte y utensilio. Desde

el siglo xv comenzó a abrirse una brecha entre dos tipos de objetos, aquellos que sirven para algo y unos objetos cuya utilidad sería simplemente ser bellos, arte por el arte, belleza desinteresada. Comienza a abrirse la brecha entre el filósofo científico y el artista, “bruto como un artista” (Duchamp, 1956). Una brecha entre el intelecto al servicio del progreso y el espíritu al servicio del arte que posiblemente encuentra una apoteosis en el Romanticismo. Da Vinci es un artista y un científico, Lavoisier solo un científico. Hay muchas similitudes entre ellos, pero a la vez una gran diferencia. Si un gran señor del xvi requería a alguien que le diseñara un puente y también le pintara un retrato de su señora, podía recurrir a Leonardo. Si un gran señor del xviii necesitaba el diseño de un acueducto y un cuadro, difícilmente encontraría lo mismo; le tocaba ir donde Lavoisier para que le diseñara un acueducto y donde David, por el cuadro. La legitimación de cada tipo de autoridad, a partir de cierto momento, se comenzó a lograr ya por caminos distintos, probablemente más virtuales, *figurales* y menos prácticos.

Una cosa es el arte y lo bello artísticamente y otra cosa es lo utilitario y lo bello por bueno. Con Duchamp y los *readymades* esta concepción en cierta medida se borró. Arte pasó a ser una cuestión de contexto y de uso, al igual que la autoría. Cuando se trata de objetos, la distinción entre arte y no arte puede ser evidente. Como dice Thierry De Duve influenciado por Foucault y posiblemente también por Dickie (Dickie, 1974): el arte como “nombre propio”.⁹ Es una lección ligada a Duchamp, arte es aquello a lo que se le da el nombre de arte y aquello que hace quien es considerado artista, la figura autoral. Por eso, la polvareda intelectual que surge con Duchamp y sus *readymades*, todo objeto se convierte en una trampa en la que cualquiera se puede atrancar, todo objeto es susceptible de convertirse en arte. Pero la extrañeza que producen objetos como orinales, palas, ruedas, bancos reapropiados no se traduce a las ideas cuando estas son reapropiadas y recontextualizadas. En *La novia desnudada por sus solteros*, incluso habría un uso de ideas como *readymades*.

Las facultades de artes hoy día comparten mucho con las facultades de filosofía. Muchos alumnos y artistas se desvelan buscando sustentos teóricos, arte como un comentario al concepto, a la filosofía. En últimas, esto lo que lograría es un arte al servicio de tales filosofías y conceptos, una estetización de la idea que muchas veces llega a ser ridícula. La analogía sería tomar *Fuente* y admirarla estéticamente, físicamente, admirar su blancura o lo puro de su manufactura (Duchamp:

⁹ Ver *Art was a proper name*, (De Duve, 1996, páginas 3-86).

“Les tiré un porta botellas y el orinal a sus caras como un desafío y ahora los admiran por su belleza estética” (Richter, 1965, pág. 208)).

Una lección de Duchamp es que el arte no está en el objeto sino en la idea. Análogamente, sería un error tomarse muy en serio las ideas, pensar que estas de por sí son bellas, artísticas, estéticas. Es decir, aplicar los parámetros o ideas de las ciencias y contextualizarlos, llamarlos arte, sería lo mismo que contemplar y admirar un orinal. Apropiarse de ideas de la ciencia y darles un giro es algo que logra *El gran vidrio*. Si Duchamp lo hubiera llamado *Homenaje a Da Vinci y Lavoisier* y las notas hubieran sido un intento por resumir los descubrimientos de la química y de la física; si en vez de una *pendu femelle* Duchamp hubiera usado una campana igual a la de Da Vinci; si en vez de hablar irónicamente de “automovilina” y “gasolina amorosa” hubiera hablado literalmente de carbón o de la máquina a vapor; si hubiera traducido fórmulas químicas, diseccionado un cadáver; el resultado sería totalmente distinto. Lo que hubiera resultado de este ridículo ejemplo, sería no más que un comentario fuera de contexto. Sería como admirar un orinal. Un orinal no es arte, *Fuente*, por el contrario, posiblemente sí. Este es un error no poco común en galerías y exposiciones modernas: exponer objetos que simplemente hacen una presentación literal de cuestiones sociológicas, filosóficas, científicas políticas de la actualidad (y mientras menos consagrado sea el artista/autor, peor). El arte siempre será arte o no será.

Lo que hizo Duchamp con los métodos y descubrimientos de Lavoisier, por ejemplo, fue no hablar de ciencia, sino de otra cosa; no de tuberías, no de motores a cuatro tiempos, no de la rotación de los hombros, sino del deseo o de las rutinas “hamsterianas” del mundo moderno. Idea *readymade* o *readythought* (*tout-pensé*), si se quiere: ideas, descubrimientos, métodos elevados al estatus de arte. En realidad, como pasa con los objetos y los *readymades* mismos, no es tanto elevarlos, pues esto presupone que hay ámbitos más importantes o mejores que otros. Más que una elevación es una mutación (o transmutación) al estado de arte. Las estrategias de Duchamp son muchas veces irónicas, o críticas sociales.

El gran vidrio esconde un método duchampiano: ideas y conocimientos del Renacimiento, Da Vinci, la Ilustración, o Lavoisier, reapropiadas para el arte; teorías de la ciencia, la técnica, el *logos* reapropiadas, con una dosis de ironía, para el mundo del arte. Ideas de Lavoisier tan útiles en las ciencias, puestas al servicio de las prácticas subjetivas de Duchamp; exploraciones de realidades a las que la ciencia nunca tendría acceso; utilizó la ciencia y los grandes logros científicos de Francia para construir un “cuadro hilarante” (Duchamp, 1978, págs. 39, 201). Una

estrategia muy similar aplicó en *L.H.O.O.Q.*, *La Mona Lisa* con bigote: una especie de reverencia iconoclasta; clásicas posturas e ironías duchampianas.

Los héroes de Duchamp por lo general no eran artistas. En su arte hay mucho de poesía, de imaginación, de *invenzioni*, artificio barroco; en Lavoisier, la modernidad científica. En ese orden de ideas, la pintura para Duchamp no solo era innecesaria (mas no estrictamente obsoleta) sino que no lo satisfacía como medio. Él buscaba una nueva forma de expresión, tal como los científicos de la Modernidad encontraron nuevas tecnologías y aprendieron a dominar las energías. Si se puede concebir un Duchamp que abandonó la pintura, ya sea porque le parecía aburrida, obtusa o desfavorable, también se podría pensar en un Duchamp que habitaba una zona gris entre el arte y la ciencia. *El gran vidrio* ocupa un lugar entre el seudo arte y la seudo ciencia: “Soy un seudo en todo”, dijo Duchamp (Tomkins C. , 2013, pág. 84).

En la magia, la alquimia, la pintura y las ciencias empíricas la cuestión de la transmisión siempre fue importante. La figura del aprendiz y la figura del recetario o del manual secreto fue común. El celo de la información comenzó a desaparecer, hasta cierto grado, en la Modernidad. Sin embargo, este mutó en otras figuras como el método científico, los manuales técnicos, los textos. Posiblemente esos cambios tienen que ver con la aparición de la autoría y con los adelantos en técnicas de difusión y preservación de la información. En este sentido, la noción de la autoría es importante, hace parte de ese mundo de legalidad y de ese interés como por una cadena de custodia de la información. Declararse seudo se puede ver como una postura irónica o arriesgada, pero así también puede llegar un autor a quitarse un peso de encima.

Parte del éxito de Duchamp habría sido jugar con la ciencia y el arte, hacer malabares con esos dos pilares de la consciencia humana: el intelecto/logos y la creatividad/inventiva. Ambos pilares muchas veces se han juntado y se juntan de manera infraleve como humo en la boca. Duchamp sería uno de esos grandes comentaristas de la tradición occidental. Por demás, al abandonar la pintura también dejó en gran medida de opinar, de filosofar, de hacer apariciones públicas. Pasó esos años dedicado al “juego ciencia”, paradójico.

3.3 Duchamp barroco

Duchamp identificó el componente intelectual de los artistas renacentistas y barrocos. En ese sentido no sería vanguardista ni iconoclasta, por el contrario, sería tradicionalista. En el Barroco la perspectiva pasó de ser ciencia, razón, descubrimiento científico y orden a ser herramienta de persuasión y espectáculo, como lo atestiguan las famosas bóvedas y cúpulas itálicas. Era un nuevo arte necesitado de persuadir, equipado con todo un arsenal técnico y teórico capaz de conquistar las mentes, el interés y el inusitado tiempo de las personas. El público como un fenómeno de la Modernidad mutó, adquirió relevancia y subieron la demanda y la oferta por el arte. Es debatible, pero los conceptos modernos de artista y público tuvieron su albor en El Barroco. Artistas como Diego Velázquez, Samuel Dirksz van Hoogstraten o Caravaggio surgieron en medio de tal mutación. Con estos Marcel Duchamp comparte el interés por la antinomia artista-espectador y una preocupación por las maneras de ver.

Las meninas de Diego Velázquez se podría considerar una obra que produce en el espectador un sentimiento como de haber penetrado en donde no debería, donde suceden cosas fuera de su control; un sentimiento de estar escuchando una conversación prohibida o presenciando una terapia psicoanalítica privada (Duchamp buscó un efecto similar en *Étant donnés*, obra de la que se hablará más en el capítulo 5). Eso se logra estudiando y conociendo la psicología y la mirada del espectador. La anterior es posiblemente una suficiencia que Duchamp comparte con varios artistas barrocos.

La dramática barroca lleva a su extremo –y más lo español– ese sentido de proyección hacia afuera, de incorporación de los espectadores a la obra que se representa. Ante una obra clasicista la actitud nuestra es solo la de contemplar algo que sucede en un ámbito y ambiente propio totalmente distinto del nuestro [...] [Ante una obra barroca] la intimidad del personaje –a veces la del propio autor– se vierte así libremente en comunicación directa con el público (Orozco Díaz, 1969, pág. 57).

Velázquez mira de frente al espectador, quien también a su vez lo mira. Ambos se presentan sin ambages ni vergüenza como lo que son. Quien se ve ahí es el pintor, no hay duda, mira de frente, pincel en mano. “Esta mano hábil depende de la vista, y la vista, a su vez, descansa sobre el gesto suspendido” (Foucault, 2018, pág. 21).

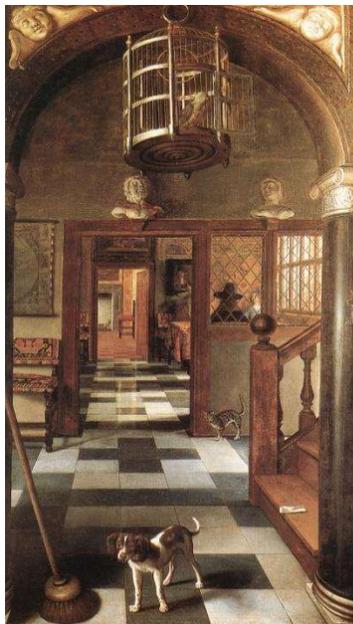
En el Renacimiento se pueden encontrar algunos importantes antecedentes. Por ejemplo, la posibilidad de que *La Mona Lisa* oculte un autorretrato de Leonardo; o que *La Piedad* en verdad

trate sobre la relación de Miguel Ángel con su madre; o que Rafael o Veronese se hayan pintado dentro de sus cuadros. En el cuadro de Velázquez no queda duda de que se ve al pintor, al creador del cuadro, a la persona que vivió ese momento. Figuración autoral. Se penetra y comulga en el mundo del pintor y los modelos, de sus miradas, de sus sonrisas. “En el momento en que colocan al espectador en el campo de su visión, los ojos del pintor lo apresan, lo obligan a entrar en el cuadro, le asignan un lugar a la vez privilegiado y obligatorio [...]” (Foucault, 2018, pág. 23). Más importante, teniendo en cuenta el trabajo actual, el cuadro en cierta medida da cuenta de instituciones que en aquella época daban estatus y estatuto al autor. Tal vez había unas jerarquías más lineales. Por ejemplo, solo quien tuviera un dominio de la técnica muy alto, sería literalmente autorizado para pintar la monarquía. Sin embargo, las barreras comenzarían a derrumbarse. Tentativamente llegaba la figura moderna de autor.

Ya no es el espectador de afuera, con mirada clínica y convencional, perfectamente alineado con el punto de fuga, enfrentado al cuadro. El arte barroco no mira a través de una ventana a una distancia segura y amortiguada. Era la mirada de quien se adentra en la escena, penetrando, fluyendo como fantasma ante los personajes. Duchamp también estaba interesado en la obra como experiencia, la obra que no se mira esterilizada, parado a siete pies de distancia. Ese interés sería evidente, por ejemplo, en *Para ser mirado (desde el otro lado del vidrio) con un ojo, cerca, durante casi una hora*.

Samuel Dirksz van Hoogstraten, talentoso y polifacético artista del Barroco holandés y maestro de la muy barroca práctica del trampantojo, produjo en su carrera varias cajitas de perspectiva y pinturas que ofrecían vistas íntimas de habitaciones típicas de su época. En el libro *Drawing on Art*, Dalia Judovitz escribe que Duchamp probablemente tenía las cajitas de Van Hoogstraten en mente cuando concibió *Étant donnés*. Estas cajas de perspectiva crean la ilusión de que se está dentro de la escena. En *Vista de un corredor*, el espectador se encuentra con las miradas curiosas, sospechosas o asustadas de un perro, un gato y un loro que aumentan ese sentimiento barroco de intrusión o de estar dentro de la escena. En el mediodondo se ve a los posibles habitantes de la casa, y similar a *Las meninas*, la cara de un hombre de espaldas se ve reflejada en un espejo que mira al espectador. Es una cuestión hasta anecdótica. Sin embargo, los ojos del hombre se funden con la sombra del sombrero. Toda la escena ilustra la capacidad de los autores para descubrir u ocultar. Duchamp, para quien la obra de arte no existe sin el espectador, busca y logra el mismo efecto en *Étant donnés*. Instalada detrás de una pared en una sala especial

en el Museo de arte de Filadelfia, los espectadores, uno a uno, deben acercarse a una mirilla detrás de la cual ven una escena privada y enigmática, como penetrando e invadiendo el subconsciente del artista.



Samuel Dirksz van Hoogstraten. *Vista de un corredor*, 1662. Óleo sobre lienzo, 140 x 260 cm. Dyrham Park.
Samuel Dirksz van Hoogstraten. *Caja de perspectiva de un interior holandés*, 1663. 30 x 42 cm. DIA.

La influencia de Van Hoogstraten no termina ahí, en obras como *Autorretrato* y *Hombre en la ventana*, por medio del trampantojo, los personajes parecen salir y mirar al espectador. *La Bagarre d'Austerlitz* y *Fresh Widow* de Duchamp son réplicas de ventanas cuyos temas, en parte, son el mirar y la relación autor/espectador. *Fresh Widow* recuerda el ventanal de Van Hoogstraten, pero en un giro tan enigmático como irónico, los ventanales están cubiertos de negro; es una obra en cierto modo anti-barroca, mientras que *Étant donnés* sería puramente barroca. También parece un guiño a la importancia del observador.



1. Samuel Dirksz van Hoogstraten. *Zelfportret*, ca 1950. Óleo sobre lienzo, 79 x 102 cm. Hermitage.
2. Samuel Dirksz van Hoogstraten. *Alter Mann im Fenster*, 1653. Óleo sobre lienzo, 86.5 cm x 43.7 cm. *Kunsthistorisches Museum*.
3. Foto de Marcel Duchamp detrás de ventana: *La Bagarre d'Austerlitz*, 1921. 62.8 x 28.7 x 6.3 cm. Staatsgalerie Stuttgart. Fotografía posiblemente de Julian Wasser o Man Ray.
4. Rose Sélavy. *Fresh Widow*, 1920. Ventana francesa en miniatura, marco de madera pintado y cristales cubiertos de cuero negro, 77,5 x 44,8 cm, sobre alféizar de madera 1,9 x 53,4 x 10,2 cm.

Se proponen dos elementos fundamentales de la figura de autor.¹⁰ Uno, más pasivo, estático, formal sería la presentación y representación del autor en su obra: en cuadros, ediciones, libros; y en Duchamp en obras como *El gran vidrio* o en la etiqueta del perfume (la estudia el próximo capítulo). El segundo elemento de la figura de autor es de una naturaleza instrumental y activa, interactiva con (y en) la compleja red de instituciones culturales, artísticas, políticas que existan. Este segundo elemento es una expresión más social y pública.

Duchamp en estos dos sentidos sería pionero y paradigma, en la manera como usa su efigie, su cuerpo, se autorrepresenta como autor en sus obras; activamente, es una especie de institución autorral que vive y respira. Duchamp crea unos personajes autor que transfiere a la obra y que quedan allí en un detenimiento, imagen pasiva de autor. De acciones activas (cambio de vestido, hacerse fotografiar, uso de accesorios, promoción, performatividad) a la pasividad inherente de las más o menos estáticas obras de arte.

El elemento activo tendría relación con la imagen de autor, tal como la estudian Meizoz, Amossy o Maingueneau (Zapata, 2014), una entidad, idea, concepto construido entre el autor y el público. En esencia esta “imagen” activa se configura fuera de la obra, es extratextual, pero al mismo tiempo se vale de indicios, descripciones e inscripciones que se encuentran en las obras. Sería la figura de autor como una concepción no *autodeterminada* sino *codeterminada*, que presupone un observador y un observado.

Por estos motivos se propone el ejemplo (o protoejemplo) de Velázquez en *Las meninas*. Por esta vía también se podría explicar el interés particular que parecen tener para la crítica y los espectadores (incluidos Foucault, Dalí y el propio Duchamp¹¹) esta pintura, otras similares (*La Mona Lisa*, *Chico mordido por una lagartija*, o las citadas piezas de Duchamp, por ejemplo),

¹⁰ Propuesta no necesariamente original ni novedosa.

¹¹ Se pueden hacer variadas conexiones entre *El gran Vidrio* y *Las meninas*.

incluso novelas y todo tipo de obras metaficcionales como *Don Quijote de la Mancha*¹², el teatro de Bertolt Brecht, o los *mockumentaries* (los falsos documentales tan prevalentes en las últimas décadas). Estas obras dan la impresión de un salirse por parte del autor y un subsiguiente diálogo mental, psicológico, atemporal entre lo observado (la obra o figura de autor pasiva), incluido el autor (figura activa) y el observador.

En el Barroco y en Duchamp, el mirar y quien observa son temas relevantes como atestiguan las ventanas. Por cierto, ventanas puertas y umbrales son recurrentes en Duchamp y en el Barroco. Estos temas o componentes también están presentes en *Las meninas*. ¿Qué piensa aquel Velázquez que nos mira? Explica Michel Foucault en *Las palabras y las cosas* que en dicho cuadro se teje un juego de espejos, de ires y venires, unas relaciones que no solo hablan del espacio físico, sino que también cuestionan las maneras clásicas de representar y definir el espacio: “En efecto, intenta representar todos sus elementos, con sus imágenes, las miradas a las que se ofrece, los rostros que hace visibles, los gestos que la hacen nacer” (Foucault, 2018, pág. 32). El artista buscaría influir en el mundo exterior, usar activamente su figura (efigie, forma, representación) autoral. No es solo la cuestión de la representación, pues esas miradas y gestos conscientes del autor apuntan al espectador y a sí mismo; esconden y proponen una psicología compleja. ¿No se podrían utilizar palabras como las de Foucault hacia Velázquez para describir la obra duchampiana? ¿Para describir *Fuente*, *Readymade malaventurado*, *Étant donnés*, las ventanas, las exposiciones surrealistas, entre otras?

Varias de las obras de Duchamp tienen que ver con presentarse ante el espectador o el público. Ejemplos son: las ventanas; *Un ruido secreto*, dentro de la cual hay un objeto incógnito que resuena cual pensamiento o alma dentro la cabeza del autor; los *readymades*, que se basan en lo contextual y se apoyan en anécdotas y demás aspectos biográficos; *El gran vidrio*, y las notas, que permitirían al lector/observador hacerse una idea de la psiquis o los pensamientos del autor; hasta su aparición en imágenes, fotos, retratos, perfiles y revistas que utilizaría figuralmente. Es un arte performativo que se basa en herramientas o fenómenos como las anécdotas para alcanzar

¹² Es célebre una escena del segundo volumen de la obra de Cervantes. El verdadero Don Quijote se entera de que en el mundo “real”, se ha publicado una versión apócrifa de sus aventuras (*Quijote de Avellaneda*, publicada en tiempos anteriores a las leyes de derechos de autor modernas). En aquella, el falso protagonista visita Zaragoza, por lo que el verdadero Quijote en el auténtico segundo volumen anuncia: “—Por el mismo caso, no pondré los pies en Zaragoza, y así sacaré a la plaza del mundo la mentira dese historiador moderno, y echarán de ver las gentes como yo no soy el don Quijote que él dice” (LIX).

su máximo significado. Todas estas características están presentes en la mayoría de las obras posteriores al *Desnudo bajando una escalera*.

Temas similares suscita *Las meninas*, si acaso a una escala menor. Es un cuadro que se podría leer como presagio, o la efectiva aparición de la figura de autor. Una precisión: no se está diciendo que solo en esa época se dan esas circunstancias, ni mucho menos que en ese entonces aparecieron los conceptos de autoría o figura de autor contemporáneos; solo que allí se distinguiría algo al menos similar a lo que ocurre en la actualidad y con lo que se podría hacer cierta relación a escala. En cierta medida reducida y estática, *Las meninas* es una obra con un carácter anecdótico, activo, es un suceso curioso, casi una pequeña historia que vivió el autor.

El cuadro no solo es un autorretrato, también connotaría y denotaría compromisos y posibilidades de la autoría tales como el reconocimiento, estar sujeto a expectativas y a actuar de ciertas maneras, responder ante los poderes o la ley, el tener que representar algo, el distinguirse, el desplegar una presencia específica, ocupar posiciones físicas y mentales; elementos activos. No es solo una representación, los hechos están como traspasando el cuadro y determinando el mundo del observador; por lo menos le hacen cuestionar su forma de mirar y, especialmente, de pensar. Hay una relación activa entre pintor y público. Es algo similar a lo que buscaría Duchamp en su lucha contra el arte retinal.

Elementos pasivos (presentativos y representativos): *Las meninas* también se podría asemejar a una especie de prototipo de aquellos videos de Picasso pintando un toro en un vidrio con suma destreza, o las películas y capturas que de Jackson Pollock hizo Hans Namuth, donde el artista (autor) sale vestido como una especie de albañil, con botas, camiseta remangada, fumando y regando pintura con frenesí. Velázquez viste sobriamente, con elegancia, en una situación de casi igualdad (o superioridad, incluso) con los monarcas; como se dijo, casi declarando que el autor es uno de los elementos fundamentales del mundo artístico y de la sociedad; no solo un súbdito o un artesano a sueldo.

En la obra de Velázquez, de los barrocos, o en el arte anterior a Duchamp, lo que es arte y autor estaba preestablecido. No había necesidad de explicarse o justificarse, es más, tener que hacerlo se podría considerar una derrota, una infamia, o sería simplemente inconcebible. A Velázquez se le juzgó como autor por lo bueno que era como pintor, su técnica, sus colores, las emociones que lograba imprimir en el lienzo. En Duchamp (y demás clásicos modernos como Joseph Beuys, Gilbert and George, Marina Abramovic, Jeff Koons [incluso su exesposa,

Cicciolina como una, si es que no la primera, autora de su disciplina], Andy Warhol, Dalí, Chris Burden, etc.), la parte autoral se desarrollaría especialmente por fuera de la obra, se le juzgaría, al menos en el mundo del arte, por su importancia percibida, por la solidez de sus ideas, por su creatividad, etc., no por su calidad técnica *per se*. Duchamp sabiamente en vez de preocuparse por los aspectos retinales, se lanzó no solo a lo *anartístico*, sino a lo antiestético (incluso a veces contradiciendo la consigna de neutralidad). En Velázquez, lo autoral en gran parte se desarrollaba casi totalmente dentro de su obra. Los rezagos de esta concepción clásica, reverente de lo formal y retinal, contraria a Duchamp y sus “herederos”, parecen evidentes: “Eso lo puede hacer mi hijo de 5 años”. –Tal vez, pero, ¿es capaz de responder una entrevista, defender y justificar su obra, pintar una serie coherente, producir un show exitoso, influir sobre sus pares, ha sido consagrado por la crítica?

Por otro lado, una perspectiva que ayudaría a comprender mejor la tarea o elemento activo de la figura de autor, sería considerar la misma palabra “figura” casi como una especie de ficha en un juego; una carta de naipe capaz de ganar una partida; o, especialmente, en su sentido poético y literario: “figura retórica”. Todas las anteriores acepciones (de ficha, de carta, de retórica) tienen relación con el afectar las cosas y su orden, se refieren a algo que hace parte de un sistema. También se puede pensar en una función en su sentido matemático, una caja negra en la cual se deposita por un lado información, que sale transformada al otro lado. En el mundo contemporáneo, el artista ya no depende de un rey, una ciudad, la iglesia, ni del comercio, no depende de todo eso para consagrarse y estos no le dictan normas ni cánones. No está sometido a ser pasivo, sino que el autor, usando su figura de autor, interactúa y se vuelve constitutivo de los cánones, normas, etc.; tanto es así que, como en el caso de Duchamp, el autor, la figura del autor puede llegar a adquirir la potestad o fuerza de convertir (elevant) un objeto ajeno, exterior, en arte. No es artista o autor *vs.* norma o realidad, sino artista o autor como parte de la norma y realidad, figura de autor como una pieza de la red o rompecabezas que sería la sociedad cultural mundial.

Por otro lado, la figura de autor en, por ejemplo, las ciencias, como se preguntaba Foucault, tendría una fuerza análoga o similar. No sería coincidencia que Einstein, uno de los científicos más importantes del siglo XX y de la historia, tenga una apariencia tan impactante y sea una especie de fenómeno cultural y de la cultura popular, hasta el punto de que sus teorías y pensamientos se hayan vuelto sinónimos de creatividad e incluso de belleza. Cada vez que él o un autor similar

llegase a proponer una nueva idea, todo el mundo la escucharía con un cuidado y una expectativa especial.¹³

En épocas como El Siglo de Oro, artistas y pintores tenían que ser maestros de la técnica, y cumplir otros requisitos de alcurnia. Pero con el auge de los medios masivos, las instituciones democráticas y la gran cantidad de movimientos culturales, la misma autogestión del autor (he aquí uno de los grandes aciertos de Duchamp en el arte), es un elemento fundamental para la consagración o para adquirir el estatus (ambiguo y fumoso) de autor. La figura de autor como autorrepresentación, autofiguración, autogestión se vuelve más importante y característica; son funciones que quizá intuían, antes del siglo xx, artistas como Velázquez, Van Hoogstraten, Caravaggio o Sofonisba Anguissola, etc.

A lo largo de su trayectoria, Duchamp desempeñó muchas actividades paralelas al arte, entre las que se pueden destacar la curaduría y la dirección y montaje de exposiciones surrealistas, invitado por André Breton. En 1938, para la exhibición surrealista en París, utilizando una estrategia casi barroca que cuestionó la perspectiva y la manera en que el público observa, Duchamp preparó una experiencia inmersiva y dialógica que mezcló artistas, obras y público. Atiborró el techo con costales de carbón (llenos de papel periódico, pues el peso del carbón hubiese sido peligroso), las paredes las pintó de negro y el piso lo llenó de maleza; las luces apagadas. A cada uno de los asistentes se le entregó una linterna. Man Ray relata que algunos artistas protestaron, pues las personas preferían usar la luz para iluminar y ver las caras de sus acompañantes y colegas que para alumbrar las obras; ya no el arte representativo, sino “las interacciones sociales como la verdadera materia de la exposición” (Judovitz, 2010, págs. 191, 265). Hay cierta similitud entre esta creación duchampiana y el Barroco. Por un lado, está la cuestión de la teatralidad, esa relación con lo profundo, lo abierto y lo indistinto, características típicamente asociadas al estilo barroco, esa estética del colmar todo el espacio de elementos; por otra parte, esos conceptos velazqueños y duchampianos del espectador como coprotagonista, actor activo en la recepción de la obra de arte y en la red de miradas e interrelaciones entre todo tipo de sujetos y objetos.

Velázquez y Van Hoogstraten fueron artistas virtuosos y perspicaces; hijos de su tiempo, se percataron de la importancia de la subjetividad y de lo psicológico en el arte dado un nuevo

¹³ Algunas de las herramientas y similitudes entre autores de distintos estamentos, son justamente la imagen personal y la anécdota, como se estudian, especialmente, en los capítulos 4 y 5.

público libre e informado que no seguía ciegamente los mitos de sus confesores. En ese sentido, Duchamp se asemeja a los barrocos, pues comprendió que el arte no se conjuga solo en la tela, la obra, el objeto, sino en la mente, el intelecto y la psiquis de quien lo mira.

A Duchamp podría considerársele el artista más iconoclasta, el más original, el que declara la guerra y crea un gran boquete o peaje en la historia del arte y la pintura; también encarna, vive y disfruta de las contradicciones. En una conversación con el poeta español José Miguel Ullán, filmada para la televisión mexicana, Octavio Paz opina: “En Duchamp confluyen por una parte la vanguardia más radical y por otra parte la crítica de la vanguardia” (Paz & Ullán, 1984). Conviven el entregarse a la tradición y a la iconoclastia más radical.

Tomando en cuenta todos estos planteamientos que relacionan a Duchamp con la ciencia, el humanismo, el Barroco y lo clásico, se propone una imagen de autor: un autor sumergido en las corrientes clásicas del conocimiento, del logos griego, de los mitos griegos y cristianos, de la tradición del arte al servicio de un bien superior; en contra de la superficialidad literal que representa lo retinal. Así suene a oxímoron, Marcel Duchamp se puede ver como un artista conservador y revolucionario que buscó evolucionar el arte, no cortando la Historia del Arte (o la Historia Social), sino emulándola, incluso parodiándola.

Para ilustrar lo anterior, en la misma conversación citada arriba, Ullán propone una relación entre San Juan de la Cruz y Duchamp; específicamente entre *El cántico espiritual* y *Étant Donnés*. Relación fácilmente extensible a *El Gran vidrio* y a otras obras. Observa Ullán que hay muchos símbolos semejantes. En el cántico de San Juan aparecen: una “interior bodega”; la importancia del cabello; un lecho de plantas; una “cristalina fuente”, “do mana el agua pura”; una lámpara, fuente de luz que se ilumina “con llama que consume y no da pena”; “Y no toquéis al muro, / Porque la esposa duerma más seguro”; también se podrían agregar el manzano y el desposamiento. Luego explica, o advierte Paz, que no se puede suponer una relación directa entre Duchamp y el poeta místico. Simplemente ambos autores hablan, precisamente, desde la misma tradición, beben de la misma fuente. Es una precaución que debe tener siempre presente cualquiera que estudie o analice a Marcel Duchamp: no creer que porque se parece a una idea u obra anterior, necesariamente la está aludiendo o emulando, también puede ser una coincidencia natural¹⁴:

Lo que pasa es que Duchamp representa algo muy profundo. En realidad, recoge la gran tradición de occidente, como San Juan de la Cruz la recoge y como la recogen otros artistas [...]. Lo que pasa es

¹⁴ Si en algún momento el presente trabajo parece estar cometiendo ese error, recuérdese esta advertencia.

que Duchamp recoge el gran tema de occidente; el tema del amor mezclado al tema del éxtasis y al tema del conocimiento. Y también al tema de que es inalcanzable o indecible este momento (Paz & Ullán, 1984).

Y también recoge el tema de la mirada, el tema del deseo, el tema del recuerdo, el tema de la creación, el tema del nominalismo, el tema de los universales, el tema de la representación, el tema de la metafísica, el tema del individualismo, el tema de autor.

4. FOTOGRAFÍA, AUTORRETRATO E IMAGEN

Eso se explica si tenemos en cuenta que en la cultura del espectáculo, en la era del marketing de la imagen, todo individuo que se encuentre arrojado al espacio público está obligado a construir y a controlar la imagen que proyecta de sí mismo.
Jérôme Meizoz

Este capítulo se ocupa de un Duchamp que utiliza su ser como filtro y herramienta. Un arte muy propio que explora extrañas simbologías, y que puede parecer una especie de precursor del arte conceptual y del *body art*. Duchamp utiliza la fotografía y el cuerpo para explorar los temas y conceptos de la ambigüedad, el tiempo, la fama, entre otros. Crea un *alter ego* femenino, viaja al futuro y vuelve al presente, se aparece como niño cometa, se codea con grandes fotógrafos, bellas mujeres, artistas *in*, despliega dominio de los lenguajes visuales y mediáticos modernos.

Se trata de una puesta en escena de una corporeidad en exhibición. También una corporalidad trasladada a retratos de terceros en los que usa la teatralidad, la creación de una mitología, y justamente de una imagen de autor, a través de poses y posturas. Temas similares se pueden ver en *El gran vidrio*, aunque de modo más teórico, intelectual y metafísico, en un marco más explícito, como mostró el capítulo anterior.

Un concepto fundamental de la retórica clásica, desde la Antigua Grecia, es el de *ethos*, palabra relacionada con la ética, las morales, las costumbres y el carácter. Alguien con ética es alguien a quien se le cree, alguien que ha probado su idoneidad, capacidad, autoridad para defender un punto de vista, un discurso. El *ethos* es lo firme y estable, la palabra de honor. Nietzsche en el aforismo 317 de *La gaya ciencia*, habla del *ethos* como algo perdurable, opuesto al *pathos*, a emociones transitorias.¹⁵

¹⁵ “Rara vez tomamos conciencia del *pathos* propio de cada período de la vida, mientras estamos inmersos en él. Por el contrario, pensamos que ese será en lo sucesivo nuestro único estado posible, el único razonable, el único que es plenamente *ethos* y no *pathos* –para hablar y distinguir como lo harían los griegos–. Unas notas musicales me han traído hoy el recuerdo de un invierno y de una casa, de aquella existencia mía totalmente solitaria junto a los sentimientos de mi vida de entonces, cuando yo creía que iba a vivir indefinidamente así. Pero ahora comprendo que aquello no era más que *pathos*, pasión, algo parecido a esta música dolorosamente impetuosa y consoladora. Hay que evitar que este tipo de pasiones nos duren años o eternidades, porque acabaríamos convirtiéndonos en demasiado ‘supra terrenos’ para este planeta” (Nietzsche, 2019, p. 193).

Paradójicamente, pero de acuerdo con su carácter, Duchamp parece rehuir a un *ethos*, construiría justamente una figura “anética”, congruente con un anartista, si acaso un *ethos* de antinomias y dualidades, como se verá en este capítulo. Duchamp se retira del arte, se declara anartista, deja de pintar, pero aun así termina posicionándose como uno de los artistas más importantes de la historia y como un artista de artistas. Su *ethos* logra trascender negaciones, alejamientos y logra una imagen de valor y autoridad en el mundo del arte. Ante sus colegas artistas, especialmente el influyente Breton, Ray, y jóvenes americanos como Johns o Rauschenberg, y en gran parte por la manera en que gestiona sus ausencias, adquiere un aura de gran artista y de autoridad. Boris Groys dice que “la actitud estética no necesita del arte ya que funciona mucho mejor sin él” (Groys, 2015, pág. 12). Esta frase (que también se puede adjudicar al *readymade*) aplica especialmente a Duchamp el hombre, un Duchamp que utiliza su imagen física, y su cotidianidad como herramienta.

Groys continúa: “El debate político que tenía lugar en la antigua ágora griega presuponía la presencia inmediata y en vivo, así como la visibilidad de los participantes. Actualmente cada persona debe establecer su propia imagen en el contexto de los medios visuales” (Groys, 2015, pág. 14). Se puede pensar el concepto de *ethos* como el elemento perdurable de la imagen de autor. Por otro lado, Ruth Amossy en sus estudios literarios explica cómo el *ethos* ayuda en la fundamentación del discurso: “De ahí que se elaboren y circulen discursos que esbozan una figura imaginaria, un ser compuesto de palabras al que se le atribuye una personalidad, unos comportamientos, un relato de vida y, por supuesto, una corporalidad auxiliada por fotografías y por sus apariciones en televisión” (Zapata, 2014, pág. 68). A la cita se le podrían agregar apariciones no solo televisivas, también públicas, publicitarias, divulgativas, sociales, etc.

Este capítulo analiza justamente la presentación que Duchamp hace de sí mismo a través de la fotografía. Sin embargo, va más allá y trata también el uso del autorretrato en general. La primera parte analiza el uso del autorretrato en su obra como vehículo de expresión, representación y significación. La segunda parte está dedicada a la imagen que presenta, o que permite que de él se presente, por medio de la fotografía retratística documental, periodística e institucional; y su colaboración con diversos fotógrafos en quienes se apoya para crear una imagen de autor y un *ethos* de artista serio, institucional, que sigue las corrientes principales de la cultura occidental. Como dice Juan Zapata, la imagen de autor “no solo se construye en los textos, sino que también se construye en las actitudes, en las poses, en las formas de hablar de vestirse y de comportarse

que el escritor adopta en su vida institucional (entrevistas en los medios de comunicación, participación en eventos públicos, etc.)” (Zapata, 2014, pág. 22).

4.1 Retrato y autorretrato en la obra duchampiana

Marcel Duchamp fue un innovador, se le podrían reconocer contribuciones fundacionales a formas de expresión tan actuales como el *body art*, el *performance*, y la fotografía conceptual. Un derrotero que marcó su carrera fue la búsqueda por formas visuales de representación y expresión que trascendieran el cuadro. Esto se patentiza en su abandono de la pintura, en *El gran vidrio*, en sus notas y cajas, por solo mencionar unos ejemplos. Cuestiones de autoría, originalidad y una exploración de la subjetividad en los discursos hacen parte de su capital intelectual. Otro de sus grandes objetivos fue llegar a un arte del intelecto que trascendiera lo sensual y puramente visual. Gran parte de su obra busca justamente presentar las subjetividades que conviven en los artistas, autores, personas, instituciones y sociedad en general.

Puede haber autorrepresentaciones de Duchamp en pinturas tempranas como *Paraíso (1910)*, *Joven y chica en la primavera (1911)* y en algunos bocetos preparatorios. No obstante, la primera vez que demostrablemente la figura de Duchamp aparece en su obra sería en *Joven triste en un tren (1911)*. Este cuadro es interesante porque, como connotaría el título, es una figura del autor como alguien sensible, incluso introspectivo y caviloso. La forma masculina que se vislumbra en el cuadro es casi abstracta, difícil de distinguir; se sabe que es un hombre por el título, pero se puede identificar como Duchamp por el hecho de que así lo confirmó él mismo en entrevista con Pierre Cabanne:

P. C. — El joven triste en un tren, ¿era usted?

M. D. — Sí, era autobiográfico: un viaje que hice de París a Rouen solo en un compartimento. Mi pipa estaba ahí para identificarme. (Cabanne, 1972, pág. 25).

Formalmente la obra muestra similitudes con el famoso *Desnudo bajando una escalera (1911)*. *Joven triste* explora el movimiento, característica preocupación de Duchamp en esa época; un tema que también estaba tratando el futurismo, vanguardia que Duchamp aseguraba no conocer en ese momento (Cabanne, 2018, pág. 21). Los esbozos de movimiento son una de las principales razones por las que *Desnudo bajando una escalera* fue rechazada por sus colegas, no se ceñía lo

suficiente a los lineamientos de lo que supuestamente debía ser la pintura cubista, convencionalmente estática (Tomkins, 2014, pág. 78). *Joven triste en un tren* también demuestra un interés por representar no solo cambios físicos, sino, especialmente, cambios psíquicos y mentales en los sujetos con relación al tiempo. Este cuadro es una de las primeras obras en las que Duchamp trabaja el concepto de *paralelismo elemental*, la búsqueda de una manera de representar cambios. Tiempo y cambio serían, precisamente, otros dos *leitmotivs* duchampianos.

Además del autorretrato del tren, por esos mismos años de juventud también pintó varios retratos de jugadores de ajedrez. De 1910, con estilo fauvista, es un retrato de sus hermanos. Luego, en 1911, hizo unos retratos y varios bocetos de ajedrecistas, cada uno más *cubista* que el anterior; y una ilustración basada en el poema de Jules Laforgue, *Encore a cet astre*. Este dibujo muestra un desnudo, pero subiendo una escalera. Sin contar el primer retrato de sus hermanos, todas estas obras y el famoso *Desnudo bajando una escalera* presentan una figura humana muy similar a la que se ve en el autorretrato del triste joven hombre en el tren. Estos autorretratos hacen parte de una obra de juventud, cuando todavía no habría desplegado la gran fuerza conceptual que luego lo caracterizaría. Se mencionan, si acaso, para establecer que desde el principio tuvo de referente a los retratos. También sirven para establecer que era un artista enterado de los últimos estilos y que seguía una temática normal, paisajística, retratística y religiosa.

No obstante, rápidamente parece comenzar a tantear formas de expresión más arriesgadas y unos posibles intereses en establecer una postura de singularidad. De la citada entrevista con Pierre Cabanne, es interesante notar la mención que de “su pipa” hace Duchamp. Se puede ver en esta relación obra/artista/receptor una especie de sugerencia de figura de autor: primero Duchamp se pinta con una pipa, luego menciona este hecho y planta la idea ante el entrevistador y el público lector, de que ese objeto es característico de él.

La pipa se convertirá en una postura recurrente. Como dice Lewis Kachur en un ensayo sobre la relación entre las exposiciones y la formación de una “identidad pública”: “La pipa ha sido asociada por mucho tiempo con la reflexión y con los artistas”. (Goodyear, 2014, págs. 142, 146). Esto lo dice debido a una foto de Duchamp en la exhibición *Primeros papeles del surrealismo*, de 1942, donde figura con su pipa detrás de un enredo de cuerdas.¹⁶ A veces, sobre todo en años posteriores, los cigarrillos ocupan el lugar de la pipa. En cuanto al cigarrillo, Herbert

¹⁶ Ver foto de Newman más adelante o en el anexo 1.

Molderings, quien trabaja el tema del uso de la fotografía por parte de Duchamp, dice: “Pues el cigarro era el atributo más marcado de Marcel Duchamp, y nunca se le veía en público sin él” (Molderings, 2013, pág. 64). Utensilios que pueden recordar la boina de Rembrandt, la batola de Klimt, el bastón de Dalí, el sombrero de Beuys o el traje manchado con pintura de Basquiat. La foto de Duchamp fue tomada por Arnold Newman.

Otras asociaciones del fumar pueden ser el relajamiento, el control, la inspiración, el respirar, el fuego, muy acordes con este célebre *respirateur*. Sin embargo, misterioso y metonímico como era Duchamp, lo más importante no serían la pipa y el cigarro, sino aquella asociación posterior, oculta, casi invisible, enigmática: el humo. Con la muleta postural del fumar y la pipa crea una imagen de misterio y complejidad. La asociación con el humo también le ayuda a crear una relación sinonímica con su obra, en la que como se ha visto, y se verá, imágenes del mismo humo, gases, la combustión, el cambio, son recurrentes.

La contraportada de la revista *View* de marzo de 1945, diseñada por Duchamp, contiene un ejemplo del concepto duchampiano de lo infraleve: “Cuando el humo del tabaco también huele a la boca que lo exhala, los dos olores se mezclan de forma infrafina”. La portada, también diseñada por él, muestra una botella con su nombre. De la botella salen unas volutas de humo contra un cielo estrellado. La simbología del humo es inmensa y muy presente en la obra de Duchamp. Como han apuntado Herbert Molderings y otros, la portada puede recordar al genio en la botella, e incluso a la botella de perfume *Belle Haleine*; el humo también remite a lo efímero, lo voluble, como son los gustos y la fama, el arte y su esfera; remite a lo inatrapable e incorpóreo; a aquello que intoxica u ofusca; y a señales como las de humo de los chamanes y guerreros nativos americanos. El humo, por supuesto, también es producto de la combustión.



Portada y contraportada de la revista *View*. Marzo de 1945

Similar a esta obra, se puede mencionar un poster que Duchamp hizo junto a Claude Givaudan para la exhibición *Ready-Mades et Éditions de et sur Marcel Duchamp*, de 1967, un año antes de su muerte. Es una mano extendida y abierta, en rojo y blanco con un cigarro entre los dedos índice y cordial, del que sale una nube de humo.

El artista contemporáneo Jeffrey Vallance, que se enfoca en el tema de lo paranormal, en uno de sus proyectos contrató a una médium para que se comunicara con los supuestos fantasmas de artistas muertos. Para una serie que siguió a dicho acto performativo, hizo (o apropió) retratos de artistas en los que intentó capturar el supuesto espíritu de ellos y ellas. A Duchamp lo muestra con su pipa y rodeado de un humo como ectoplásmico, que parece salir en grandes cantidades por la parte superior de la cabeza. Es un ejemplo de cómo un artista construye una imagen de autor a partir de posturas como fumar pipa, sostener un cigarro o estar en una nube de humo, que calan en la cultura e influyen en la percepción que se forma el observador; una construcción dialéctica. En este caso se trataría de un Duchamp intelectual, profundo, complejo, difícil de asir, ambiguo. Vallance se apropió de una foto originalmente tomada por John D. Schiff para hacer su metafísico retrato que también incluye en el fondo imágenes del *vidrio*, del *desnudo*, una ficha de ajedrez, una ardilla voladora, entre otros símbolos.

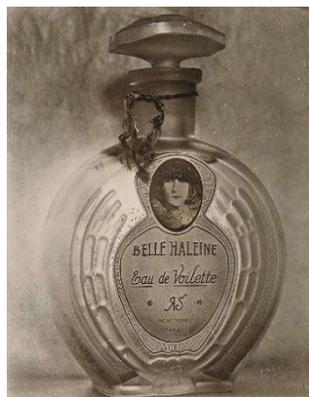
En 1920, como en un soplo de vida, Duchamp hace surgir a Rose Sélavy, un alter ego femenino. A este personaje hace referencia Calvin Tomkins en la biografía del artista:

¿Por qué Duchamp, que daba más rienda suelta que la mayoría de los hombres al lado femenino de su naturaleza, sintió la necesidad de inventar un *alter ego* femenino? “No fue para cambiar mi

identidad”, dijo una vez, “sino para tener dos identidades”. Su primer pensamiento fue elegir un nombre judío para compensar su origen católico. “Pero entonces la idea me saltó a la cabeza, ¿por qué no un nombre femenino? Mucho mejor que cambiar de religión sería cambiar de sexo [...] Rose era el nombre más cursi para una chica en ese momento, al menos en francés. Y Sélavy era un juego de palabras con *c'est la vie*”. [...] (Tomkins, 2014, pág. p. 228).

La primera seña de Rose es de 1920, con la firma que aparece en *Fresh Widow*, aquella pequeña ventana francesa de vidrios forrados en cuero negro, “anti-vidrios” que impiden ver a través. No era la primera vez que Duchamp jugaba con las antinomias ver/no ver, velado/desvelado, oscuro/claro; antes estuvieron, por ejemplo, el *readymade Pliant de voyage* (conocido como *Traveler's Folding Item, Underwood brand typewriter cover, readymade*, 1916; para algunos la obra pionera de la *Soft sculpture*) y diversas obras en vidrio, incluido *El gran vidrio*. En 1921 Duchamp le agregó la otra *r* al nombre que pasó de Rose a Rrose. El juego de palabras quedó más claro: *Eros c'est la vie*, “Eros es la vida”.

De la misma época es *Belle Haleine, Eau de Voilette, readymade* consistente en un recipiente de perfume, pero con la etiqueta cambiada por otra manufacturada por Duchamp. El retrato de Sélavy sirve como logo en la parte alta de la etiqueta. La foto fue tomada por Man Ray, una de sus primeras incursiones en la fotografía de moda. Luego, ya en París, en parte gracias a los contactos de Duchamp, se convertiría en uno de los fotógrafos de glamour más famosos de su época. Ray también contribuyó haciendo el letreado de la etiqueta, como en un estilo Art Nouveau: “Belle Haleine” / “Eau de Voilette” / “RS” / “New York” / Paris. La “R” en “RS” aparece girada en el eje vertical, como si estuviera reflejada en un espejo. Está inversión, junto con los dos títulos y las dos ciudades, resaltan el carácter dual de la obra. En ese juego de oposiciones, el aspecto sexual hombre y mujer asumido por Duchamp es quizás el más evidente. París y Nueva York pueden remitir al carácter cosmopolita de Duchamp, quien vivió la mayor parte de su vida entre estas dos ciudades. “Voilette” es un juego de palabras que trastoca la palabra “Violeta” en la palabra “velo”, otra posible alusión a lo transparente como opuesto a lo velado, “el agua que oculta”. Por supuesto, la palabra perfume comparte etimología con humo. El humo del cigarro o la pipa se podrían interpretar como contraparte masculina a ese “humo” femenino atrapado en su receptáculo. Tanto el perfume como el humo desprenden olores que ocultan realidades. Posiblemente se puede ver en este objeto una imagen de autor de Duchamp ambiguo, velado, misterioso.



Belle Haleine, Eau de Voilette; 1920. 16.5 x 11.2 cm. (Museo de Arte de Filadelfia)

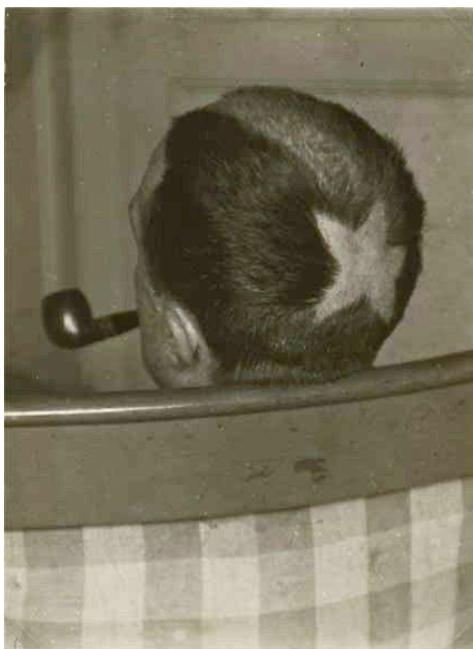
En 1921, Francis Picabia, enfermo, hizo un cuadro icónico, *L'Œil cacodylate* en colaboración con muchos amigos, entre los que destacan Duchamp y “Sélavy”, que firmaron y escribieron mensajes sobre el bastidor. Duchamp inclusive pegó dos pequeñas fotos de su cabeza rapada; una apariencia marcadamente distinta al pelo largo de Rose. Era la época en la que Duchamp se hizo una famosa tonsura en forma de estrella de cinco puntas. Más exactamente es un cometa. Según James Housefield, el peluqueado se lo hizo Duchamp motivado por un misterioso fenómeno astronómico acaecido el 7 de agosto de 1921; posiblemente un cometa, aunque hasta el día de hoy la ciencia no sabe certeramente qué fue, ni incluso si en verdad acaeció (Goodyear, 2014, pág. 47). Estas fotos, de las que se conocen al menos cuatro versiones, ocupan una posición ambigua (como tantas de sus cosas) en la carrera y vida de Duchamp. ¿Son simples retratos o son el registro de una obra? ¿Se podrían considerar parte de un performance? ¿Son originales ejemplos de arte performativo y *bodyart*? Por cierto, en una de las fotos, sentado en un elegante sillón y de espaldas a la cámara, solo se le ve la tonsura, y la pipa sobresale por encima, dándole la ya subrayada apariencia de reflexión intelectual.

La cola de este cometa no va por detrás, sino por delante y recuerda una nota de Duchamp: “Este niño-faro podrá, gráficamente, ser un cometa, que llevaría la cola delante, siendo esa cola apéndice del niño-faro, apéndice que absorbe al tiempo que la desmenuza (polvo de oro, gráficamente) esta carretera Jura-París”¹⁷(Duchamp, 1978, pág. 54). También tiene ecos

¹⁷ La traducción al español de ese libro contiene un error, dice “una cometa” en vez de “un cometa”. El escritor ha corregido este caso. La versión original en francés dice: “Cet enfant phare pourra, graphiquement, être une comète, qui aurait saqueue en avant...”

autobiográficos, de cuando llegó a Nueva York por primera vez y se encontró con que la fama del *Desnudo bajando una escalera* lo precedía, cual cola frontal de cometa. Posiblemente ese fue un evento definitorio, que le ayudó a descubrir que los indicios son tan importantes como los hechos; que primero viene la imagen, la figura y luego viene el autor; que el arte no es solo el objeto, la cosa, sino la sumatoria de procesos interrelacionados, no necesariamente casuales.

Los cometas han sido vistos como seña de un gran evento o augurio de una nueva era; pareciese Duchamp estar resaltando su carácter de portento, autor y fundador de un arte original y poderoso. También se puede pensar en los gases y humos que acompañan, traen y hasta esparcen estos. En el cometa, el viaje a Jura, el concepto de infrave, Rose Sélavy, la pipa y demás elementos, quizás se puede ver la construcción de una iconografía propia. Un mundo mítico duchampiano que contribuiría a ese *ethos* de misterio, complejidad y profundidad.



Man Ray. Retrato de la tonsura de Duchamp. 1921 (Centro Pompidou)

Cabe resaltar, como lo hace Housefield en su ensayo, que las colas de los cometas no son resultado del movimiento de estos, sino de la posición del sol en relación con la nube de gas y polvo que los rodea; o sea que un cometa que se acerca al sol, desde la tierra, se le ve con la cola por delante. La tonsura de Duchamp plantea otra coincidencia: la palabra viene del griego *kome* (cabello), y se podría traducir algo así como estrella peluda. Un dato ocurrente es que Duchamp

sufría de una aversión o fobia a los pelos, y prefería los cuerpos depilados. Así lo declaró su primera esposa Lydie Sarazin-Levassor (Sarazin-Levassor, 2004, pág. 74).

En Nueva York, Duchamp hizo *Wanted: \$2,000 Reward*, 1923. Un cartel de “Se busca” reapropiado. El cartel original era una parodia a los avisos de las películas de vaqueros, pero en este caso haría referencia a un tipo de empresa fraudulenta. Juega con la expresión *Hook, line and sinker*, referente a la pesca, que se puede traducir como “Se la tragó enterita (la carnada/la mentira)”. En este cartel *readymade* aparecen dos fotos de Duchamp cual criminal, una de frente y otra de perfil. El perfil es recurrente en los retratos y la obra de Duchamp. Posiblemente esta obra hace referencia al carácter transgresor del arte vanguardista, a su explotación comercial, e incluso a la importancia de la figura del artista y a las estrategias que estos utilizan para mover su obra; el mundo del arte como un gran fraude, temática más relevante actualmente que nunca.



Wanted: \$2,000 Reward, 1961 Litografía (réplica del original de 1923) Man Ray Trust.

De vuelta en Europa, su siguiente obra, *Obligations pour la roulette de Monte-Carlo* (*Monte Carlo Bond*, 1924), tiene algunas similitudes con la anterior, también tiene elementos performativos. Duchamp, que cada vez se declaraba más y más alejado del arte, supuestamente había diseñado un sistema para romper la banca jugando ruleta en los casinos. Durante meses practicó, jugó, y depuró su método; pidió a sus amigos y patrocinadores que invirtieran para

financiar tan riesgosa empresa. A cambio recibirían un porcentaje de las ganancias y un bono que fungiría como recibo y que los acreditaría como inversionistas. Toda esta circunstancia recuerda al mercado moderno del arte, donde tantas obras inmateriales traspasan su valor material al certificado de autenticidad. ¿Qué buscaban los compradores del bono? ¿Especulaban con juegos de azar? ¿Ayudaban económicamente a Duchamp? ¿Perseguían una firma en el bono? ¿Simplemente confiaban ciegamente en Duchamp? Todas estas preguntas y sus respuestas no son excluyentes entre ellas. Un *Montecarlo Bond* hoy día vale literalmente millones de dólares. Originalmente Duchamp vendía los bonos a 500 francos (Molderings, 2013, págs. 42-47), que en plata de hoy, equivale más o menos a 1.000 dólares (según cálculos y análisis de la presente investigación¹⁸). Como referencia, un automóvil Citroën B10 de la época podía costar 25.000 francos y el alquiler de un estudio grande en París podía costar 2.000 francos al mes. Duchamp alquiló un apartamento pequeño en un barrio popular en 1927 que le costó 3.000 francos por un año (Sarazin-Levassor, 2004, pág. 133).

En posterior entrevista televisiva de 1956, James Johnson Sweeney le preguntó al artista si su sistema para la ruleta había sido exitoso. Con una cara que parecía honesta, incluso con un ligero toque de vergüenza, Duchamp admitió que no. La correspondencia de la época (Naumann & Obalk, 2000, pág. 145), especialmente con los compradores, también demuestra a un Duchamp serio y dedicado en su empresa. Sin embargo, teniendo en cuenta el cartel de “Se busca” y la foto que aparece en el mismo bono, queda la duda de si la intención era irónica, un comentario sobre el carácter especulativo del arte y el azar.

La foto que corona al bono (el billete físico que recibía cada cliente como recibo) también fue tomada por Man Ray. Es la cara de Duchamp mojada y cubierta de espuma o crema de afeitar, especialmente en el pelo y en la barbilla; su pelo húmedo tirado hacia atrás, levantado y partido en dos; la apariencia es como de fauno o pequeño demonio. La espuma está dispuesta en forma de barba.

¹⁸ Un cálculo muy investigado, ponderado y cotejado, pero cálculo empírico, al fin y al cabo.



Obligation pour la Roulette de Monte-Carlo (No. 30), 1924. Técnica mixta, 31.2 x 19.3 cm. Post-war & contemporary art|auction preview|october 20, 2015

La espuma puede ser representativa de aquello capaz de subir muy rápido (cual los precios o la fama en el mercado del arte) e igualmente desaparecer; no muy diferente al humo, oculta, traba, deja tras de sí una huella infraleve. Otra vez el tópico del pelo, negación o conjuro de la cabellera, y con una barba falsa o de juguete. Es otra foto que parece hacer alusión al carácter juguetón, travieso, superficial o embustero del arte y los artistas. La nota está firmada por Rose Sélavy y Marcel Duchamp. Se puede hacer relación con la primera interpretación de Molderings (Molderings, 2013, pág. 44) que ve en ella una alusión al dios Hermes, patrono de los comerciantes, y también, especialmente, de los ladrones y los embaucadores. Hermes también símbolo de la interpretación, por ende, la hermenéutica, y padre de Hermafrodito, el hermafrodita.

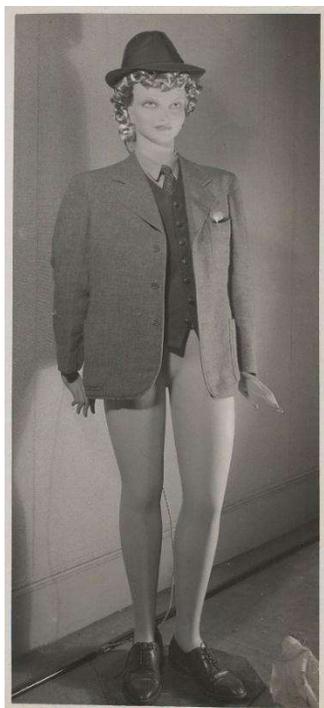
Una foto tan ambigua y colaborativa como el bono mismo (¿es una obra o un documento mundano?) plantea la cuestión de qué tanto influyen las actividades “extracurriculares” sobre la recepción de la obra, carrera, *ethos* y figura del artista. Catherine Craft dice que el cuerpo de Duchamp se convirtió en un tipo de sustituto de las obras que habría dejado de producir cuando abnegó su condición de artista (Collins & McManus, 2014). Mediante estas obras ambiguas, híbridas, como entre artísticas y documentales, Duchamp estaría contribuyendo a presentar ese *ethos* e imagen de anartista, como de prospector del arte. Craft también resalta el hecho de que entonces fuese común que las fotos y retratos de los artistas equipararan lo que eran con lo que hacían y menciona las fotos que Hans Namuth tomó de Pollock.

El valor o el estatus de obra o autor, no lo otorgarían la noción subjetiva de consagración, ni los museos, ni demás instituciones, sino la colaboración compleja de todos estos con los contextos de las sociedades en general y, en el caso puntual del *Bono*, el grupo social reducido de Duchamp. Ese fenómeno que suponen el sistema de ruleta, los compradores/inversionistas y el propio *Bono*, se podría extrapolar (como si fuera un fractal) al arte y la autoría, a aquella “topología” que conforman la cultura, la sociedad, los medios, las instituciones, el mundo del arte, etc.¹⁹

Aun en el mundo artístico, a cualquier personaje que hubiera hecho algo parecido (con la posible excepción de otro dadaísta o similar), lo podrían haber acusado de haber perdido la cabeza (crítica de la cual Duchamp tampoco se ha salvado). Pero gracias a su estatus de autor, su figura de autor, de autor anartista y travieso (figura que literalmente encabeza y aparece en su *bono*); sus amigos y coleccionistas sabrían qué estaba pasando, lo habrían perdonado o habrán celebrado el “éxito rotundo de su fracasada empresa”. Por situaciones como esta es que sirve definir y presentar una figura de autor propia y específica.

Volviendo a la relación entre el artista de carne y hueso y su *alter ego* femenino, aquella fue reforzada en la exhibición surrealista de 1938 que Duchamp organizó y en la que presentó una obra hermafrodita. En uno de los salones de la exhibición, varios artistas diseñaron cada uno un maniquí. El de Duchamp tenía cuerpo de mujer, con peluca de mujer y desnuda de la cintura para abajo, pero con el saco, corbata, sombrero y zapatos de Duchamp. La tarjeta de información/presentación, confirmaba que se trataba de Rose Sélavy, aquella famosa hermafrodita duchampiana. Es interesante notar el uso consciente y específico del vestir y cómo por medio de este, se trastoca y se vuelve ambiguo ese maniquí/obra de arte. ¿Es mujer, hombre o ninguno de los dos? ¿Es autor o artista?

¹⁹ Ejemplos equivalentes en la literatura pueden ser el mundo los *fanzines*, *ezines*, los blogs independientes, o precisamente, el estilo literario de Raymond Roussel. Este último, escrito con base en unos parámetros y un sistema preestablecido; diferente a como se hacen la literatura y escritura habitual.



Rose Sélavy en la *Exposition Internationale du Surréalisme*.
París, 1938. Maniquí femenino medio vestido con la ropa de Duchamp.

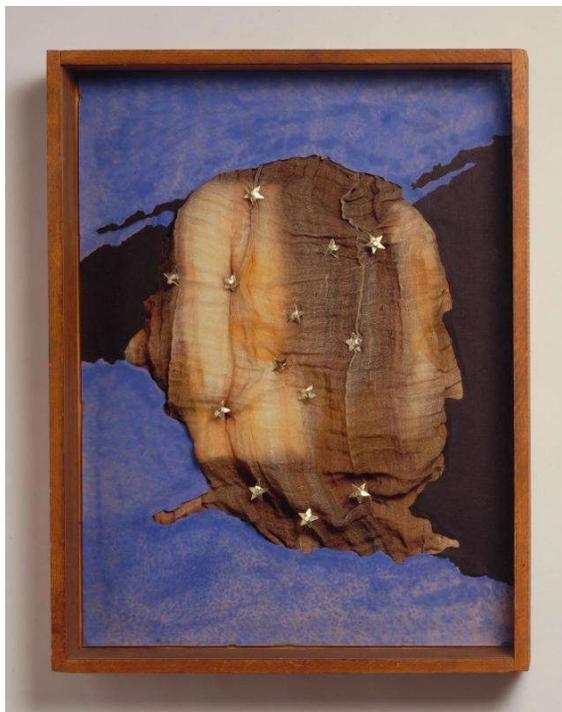
Algo similar sucedió en la exhibición surrealista de 1942 en Nueva York que Duchamp también instaló. Como algunos artistas no mandaron foto propia para el catálogo, se decidió utilizar “retratos de compensación”, retratos de otros personajes que sustituyeran las fotos personales reales. Duchamp para el suyo eligió una foto documental tomada por el artista socialista Ben Shahn: la cara de una pobre y flaca mujer durante la Gran Depresión. Supuestamente Duchamp la eligió porque físicamente se parecía a él mismo, otra Rose Sélavy (Hopkins, 2003, pág. 47).

De 1937, tomada por Konstantinos “Costa” Achilopulu, hay 2 (por lo menos) fotos enigmáticas de Duchamp posando como una especie de Juan el Bautista junto a Salomé. Salomé interpretada por Mary Reynolds, por muchos años pareja sentimental, amiga, *liaison* de Duchamp. La cabeza incorpórea del artista se come algo que parece una cinta de medir de costurero.



Costa Achilopulu. *Mary Reynolds and Marcel Duchamp*, 1937.

En 1957, la cabeza de Duchamp vuelve a ser protagonista con *Self-portrait in profile*. Una silueta recortada a partir de un molde de plancha en metal, otro ejemplo de las búsquedas duchampianas por métodos de expresión novedosos diferentes a la pintura, y de la persistencia de su imagen como protagonista de las obras. Duchamp llamaba a estos diseños manuales *dechiravits*, una malformación del verbo francés *dechirer*, rasgar o romper; y/o una palabra híbrida, hermafrodita, un *portmanteau*, aquello que en francés llaman *mot-valise*, que combina el verbo *dechirer* con *vite*, rápido (The Met, s.f.). *Dechiravits* del perfil de Duchamp fueron utilizados en ediciones de serigrafías, portadas de libros, y como regalos para amigos. Hay muchas versiones y variaciones de colores, incluso una versión firmada e intervenida por él y Dalí. El uso recurrente de su cabeza, especialmente inclinada hacia adelante, se podría asociar con posturas intelectuales y mentales. Duchamp posiblemente utilizó una plancha similar para lograr la efigie/mapa de George Washington en *Genre Allegory* (1943). Esta obra fue luego adquirida por André Breton, quien la publicó en la revista surrealista VVV (Centre Pompidou, s.f.).



Genre Allegory, 1957. Gasa teñida, algodón, papel de gouache recortado, papel de oro, clavos, en caja de madera y vidrio, 54,8 x 42 x 8,4 cm. Centro Pompidou.

Rostro y perfil de Duchamp son recurrentes en la última década de su vida. Fueron utilizados en dos obras tardías que vale la pena mencionar: *With my tongue in my cheek* y la escultura *Marcel Duchamp Cast Alive*. Es irónico que una de las características más notables de *Étant donnés*, sea justamente la falta de cabeza. Sin embargo, otro gran tema, la sexualidad, sí está presente en esa póstuma obra.

En Nueva York Duchamp conoció al escultor italiano Ettore Salvatore, profesor universitario y especialista en hacer moldes de personas. Alrededor de 1945 Salvatore sacó un molde en yeso del artista. De este molde salió la máscara de bronce de la escultura *Cast Alive*, una de las obras más literales de Duchamp, una cara apoyada sobre un brazo como en pose reflexiva; mano y cara, paradigmas de la humana inteligencia, están contemplando un tablero de ajedrez (exactamente tres octavas partes del tablero) con un caballo en la casilla F1 (Schwarz, 1997).

With my tongue in my cheek, de 1959, posiblemente es un estudio para *Étant donnés*. Justamente por esto Duchamp contrató a Salvatore, para que le enseñara a hacer moldes de partes del cuerpo con un efecto de verosimilitud biológica, moldeados que parecieran piel, cual Pigmalión. *With my tongue in my cheek* es un sencillo dibujo del perfil del artista al que se le ha sobrepuesto un fragmento de escultura, un cachete de yeso blanco pero con esbozo de barba negra

recientemente rasurada (posiblemente esparció raspaduras de grafito sobre la mezcla) (Molderings, 2013, pág. 120). El título hace referencia a la expresión inglesa *tongue in cheek*, o sea un comentario solapado, irónico, en broma, ¿Una pista o guiño travieso hacia la secreta *Étant donnés*?

Se pensaba que en una sesión con Salvatore se tomó la foto retrato de *Duchamp at the age of 85* que apareció en el número especial de la revista *View*. Hace poco se comprobaron con exactitud las circunstancias de esta significativa pero relativamente desatendida obra. De hecho, la foto fue tomada en el estudio del fotógrafo jamaicano-estadounidense Percy Rainford. La información se descubrió gracias a *The Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation*, donde reposa el archivo de Frederick Kiesler, arquitecto y artista austriaco, gran amigo y colaborador de Duchamp. Entre los papeles de Kiesler había un texto narrativo escrito para la revista (al fin no publicado) en el que el arquitecto cuenta lo sucedido: Duchamp llega de afán, con polvo de maquillaje blanco, con un lápiz de maquillaje negro en su bolsillo para reteñirse las líneas de las arrugas, una boina y unos anteojos intencionalmente sucios. *Duchamp a la edad de 85 años* es posiblemente el uso más conceptual de la fotografía que hizo el artista. Como bien opina Catherine Craft: “La imagen no es más que una intensificación de su identidad contemporánea como se entendía entonces: un anciano, retirado de la creación artística, como ‘cegado’ al atractivo retiniano de la pintura, pero con la sabiduría interna que trae la edad”. (Goodyear, 2014, pág. 131).

Estas obras juegan con la identidad, cuestionan y dialogan con el arte, con nociones autorales y con lo que significa ser un autor. Son trabajos que utilizan voces y puntos de vista plurales. Se crea una conjunción del arte con la vida; se combinan estas dos actividades. Los límites entre lo creado y lo vivido, entre lo artesanal y lo natural, se mezclan. Las verdades y las identidades se cuestionan. Son obras que recuerdan las fotografías de aquella gran posduchampiana, Cindy Sherman, que también creó personalidades con un pie en el mundo real y otro en el mundo de la promoción, de la ficción, de las cámaras, los lentes y los medios de comunicación.



Marcel Duchamp moulé vif, 1967. Bronce con pátina marrón, ónix y mármol negro belga, 54.5 x 42.5 x 23 cm., edición de 6. Editions les maitres ltd.



Percy Rainford. Marcel Duchamp at the age of 85, 1945. (View. V.1, p. 54. 1945)

Duchamp no quiere ser Duchamp, quiere ser muchos duchamps; figura que recorriera una era; un paralelismo elemental; humo en el mundo del arte que desaparece dejando un olor que impregna la habitación; un cometa augural que llega cíclicamente con la cola por delante; a los 58 años se anuncia al Duchamp de los 85, edad a la que desafortunadamente nunca llegó físicamente. Pero sí lo hizo de manera simbólica y con su influencia. La foto vuelve a ser relevante; de olvidada, posiblemente apócrifa, pasa a ser hoy en día una obra con todo el peso del corpus duchampiano, como parte de su carrera, en *retard*, en demora. Es de esas piezas que hacen al público preguntarse si en verdad se trata de una obra o no. Antes de resolverse la incógnita, algunos pensaban que era una apropiación del retrato de un anciano anónimo que sencillamente se parecía a Duchamp. Algo similar había hecho el artista con el retrato de aquella mujer de la Depresión, pero Duchamp no suele repetirse tan literalmente; otros pensaban que se trataba de un fotomontaje; Arturo Schwartz no presentó la foto en la primera edición del catálogo razonado; en gran medida fue olvidada; se confundió con una versión sin anteojos tomada durante la misma sesión; tuvo una vida tenue, pero compleja (Molderings, 2013). Toda la mística alrededor de la foto es muy duchampiana, otro *trébuchet*. Sea como sea, es posible hacer muchas conexiones con temas duchampianos de fama, autoría, público y de lo subjetivo de las percepciones, con el concepto de *retard* y con la teoría de que las obras y sus significados tienen tiempo y vida. Así respondió Duchamp en una entrevista a George Heard Hamilton:

La distorsión que, cada cincuenta años, la nueva generación da a las viejas obras de arte, y a las nuevas también, no es justificable. En otras palabras, hace cincuenta años nos gustaba esto, pero hace cien años nos gustaba aquello, lo que demuestra el dudoso juicio de la humanidad sobre las obras de arte. Por eso me gusta que solo sean veinte años. El arte debe tener una vida corta (Artspace, 2018).

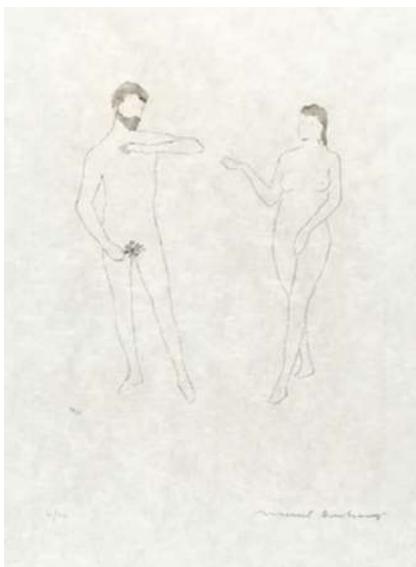
El *ethos* de un autor inasible, indefinible quizás se puede ver en el retrato a los 85. Puede ser también un intento por fomentar una consagración, como dejar una semilla que en el futuro germinará, como una profecía autocumplida de su relevancia en épocas futuras (algo que también habría buscado con *Étant donnés*). Y un testamento a la capacidad de engaño inherente al arte y los autores.

Hay otros dos hechos interesantes de este retrato. El principal es que fue presentado justo al lado de otro retrato de Duchamp en perfil que Stieglitz le había tomado en 1922, cuando el artista tenía 35 años. La foto joven es con fondo blanco, la posterior es con fondo negro

(Molderings, 2013). El segundo hecho es que la foto fue tomada el año en el que Duchamp cumplió 58, una inversión de los números similar a la que hizo George Orwell con aquella gran novela, *1984* escrita en 1948; transposiciones típicas duchampianas.

Entre las últimas obras que presentó Duchamp en vida hay una gran variedad de obras eróticas muy sencillas y lineales. En la primera tanda de estos dibujos y serigrafías hay una representación de Adán y Eva desnudos. Es casi un calco directo de la foto fija tomada por Man Ray de Duchamp y Bronia Perlmutter actuando en el ballet *Relâche* de Francis Picabia y Erik Satie. Otros de estos sencillos diseños copian o recuerdan a famosas obras de la historia del arte como *Mujer con medias blancas* de Courbet. Sorprendentemente, Duchamp criticó por retinal a Courbet en entrevistas (Cabanne, 1972, pág. 36), a la vez que constantemente aludió a él no solo en sus conversaciones, sino también en sus obras, incluida *Étant donnés*. Es una contradicción que, si se atiene a su propia lógica, lo que en verdad dice es que Courbet es uno de los más grandes. Duchamp famosamente declaró: “Me obligo a contradecirme para no conformarme con mi propio gusto” (Tomkins, 2014, pág. xi).

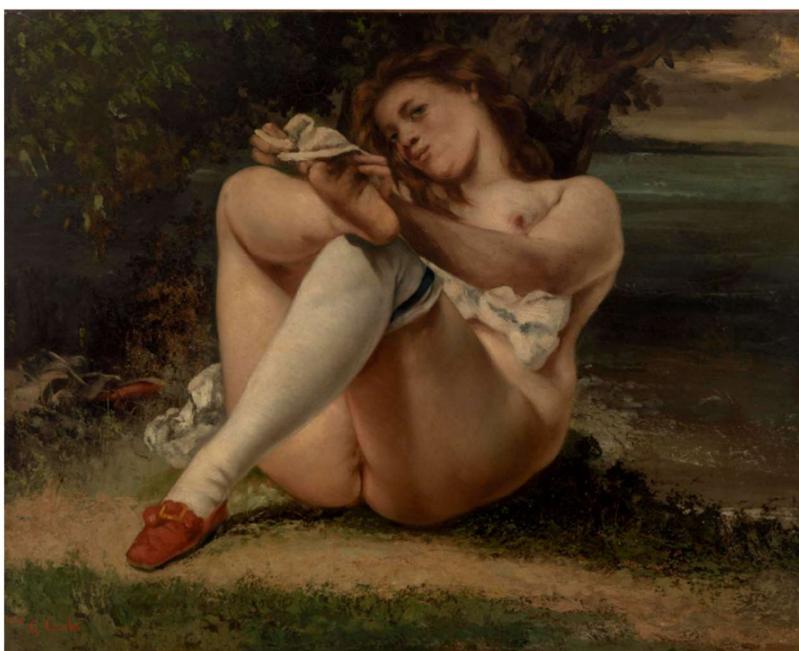
Hasta aquí el recuento de aquellas imágenes aparentemente más artísticas y creativas en las que jugaba con la realidad objetiva, con su figura y presentación. Muchas fueron fotos manipuladas, que a su vez habrían contribuido a crear cierta imagen de complejidad, de espejismo. Fotos que también juegan con dicotomías como obra vs. vida, incluso artisticidad vs. autorialidad. A continuación se analizarán otras fotos, aparentemente más documentales o “reales”.



Morceaux choisis d'après Cranach et 'Relâche', 1968. Técnica mixta. 50.5 × 32.6 cm. Christie's.



Morceaux choisis d'après Courbet, 1968. Grabado y aguatinta sobre papel, 34.5 x 23.2 cm. Museo de arte de Filadelfia.



Gustave Courbet. *La Femme aux bas blancs*, 1864. Óleo sobre lienzo, 65 x 81 cm. Fundación Barnes.

4.2 Imagen de autor de Duchamp: fotos tomadas por fotógrafos profesionales

Terminado el recorrido de las representaciones en su propia obra, se puede pasar a un análisis de los retratos que otros fotógrafos hicieron del anartista, especialmente aquellos de carácter divulgativo, documental y comercial. Duchamp demostró ser consciente de la manera en la que se puede aprovechar el poder de la fotografía para influenciar la imagen que de sí mismo se proyecta y de la importancia de la imagen fotográfica en la publicidad y la autopromoción. Así logró formar una conexión o creó un vínculo entre su obra y su imagen pública. Es interesante que en general Duchamp no pasa a ser un simple modelo pasivo. En varios de los casos a continuación presentados se percibe o se conoce la manera como el autor se autodirigió, propuso ideas, privilegió poses, contribuyó a un ambiente de espectáculo. Estos manejos darían cuenta de cierta conciencia autoral y performativa que cabalga y borra los límites entre la creación, la subjetividad y la representación, la vida real y lo objetivo. En ninguno de los dos casos, ni en el de la sección anterior, ni en esta, en contra de lo que parecería lógico, deja de haber un elemento de creatividad, incluso de manipulación. Sería fácil dividir ambos tipos de fotos en categorías tipo histriónicas y serias, personaje y persona, artista y autor, pero especialmente en Duchamp, las cosas no son siempre tan claras como parecen.

Resulta natural que un artista preocupado por el contexto que rodea las obras, consciente de la importancia y fuerza de la publicidad, y que se aprovecha hábilmente de los avances tecnológicos, esté tan relacionado con la fotografía. Como ya se ha visto, Duchamp fue gran amigo y colaborador de Man Ray, incluso fue instrumental en el posicionamiento y evolución del fotógrafo americano insignia del surrealismo. Las formas de ver, la óptica y la experimentación fueron intereses que compartieron.

Fuera de Man Ray, Duchamp trabajó con una variedad impresionante de fotógrafos, entre los que están Alfred Stieglitz, Edward Steichen, Henri Cartier-Bresson, Robert Doisneau, Duane Michals, Irving Penn, Ugo Mulas, Julian Wasser, Gisèle Freund, Denise Bellon, Lusha Nelson, Carol-Marc Lavrillier, Alexander Liberman, Bruce Davidson, Nat Finkelstein, Ed van der Elsken, Eric Sutherland, Arnold Rosenberg, Arnold Eagle, Arnold Newman, Victor Obsatz, John D. Schiff, Richard Hamilton, Marvin Lazarus, Allan Grant, Roger Viollet, Michel Sima, Francesc Català-Roca, Berenice Abbott, Mark Kauffman, Gordon Parks, Maya Deren, Eliot Elisofon, Sam Shaw, Percy Rainford, Frank J. Thomas, George Karger, Vera Mercer (Ver anexo 1).

Hay símbolos recurrentes en muchas de las fotos: la pipa, el humo, las sombras, los vidrios, sus propias obras y el ajedrez. También se puede ver una especie de división natural en la evolución de los retratos fotográficos hechos a Duchamp, como se puede reconocer en el anexo de retratos cronológicos al final de este trabajo. Una primera etapa temprana de cuando la fotografía todavía era relativamente novedosa, impráctica y escasa, antes de la revolución mediática de la televisión y la tal llamada época dorada del fotoperiodismo.

Esa primera época, que coincidiría con un Duchamp joven, que aún no había encontrado su voz, abarca desde sus inicios, su primera llegada a Nueva York, hasta su descubrimiento del *readymade*. Abarcaría más o menos los años 1913 hasta 1918. Esta época se caracterizaría por unos pocos retratos elegantes que acentuaban su imponente aspecto físico, y retratos con familiares y amigos.

Una segunda y larga época, entre mediados de los años veinte hasta principios de los cincuenta, en la que, aunque la fotografía en general vivió un boom, hay relativamente pocas fotos de él; justamente la época que, paradójicamente, abarca las obras fotográficas mencionadas al principio de este capítulo, entre *Belle Haleine* (1921) y *Duchamp a la edad de 85* (1945). Corresponde con los años en los que más jugó ajedrez y supuestamente estuvo alejado del arte.

Finalmente, la época que abarca más o menos sus últimos 25 años de vida, repleta de retratos en aperturas, fotos sociales, exhibiciones, museos, muchas veces posando ante sus obras icónicas. Esta iría más o menos de 1942, año de las fotos tomadas por Newman, hasta su muerte en 1968. Habría algo de traslapeo entre esta última época y la del medio, tipificado en la exhibición surrealista del 42 y la edición de la revista *View* de 1945, que dan muestra de una interesante conjunción entre creatividad y autogestión.

En la biografía del artista, escrita por Calvin Tomkins, aparece la que sería una de las primeras, si es que no la primera imagen de Duchamp. Se ve un bebé de tres años con un vestido aparentemente de niña. Según Tomkins, ese tipo de atuendo a esa edad no era común para niños. La señora Duchamp había perdido una bebecita pocos años antes; paradójico que el creador de Rose Sélavy haya tenido que competir con el recuerdo de una hermana difunta. Aparte de esta, hay dos fotos del niño Duchamp de ocho o nueve años vestido con uniforme de militar y quepis. Es cuanto menos una coincidencia divertida que desde temprana edad existiera esa afinidad por el disfraz, el cambio de identidad, y la ambigüedad.



s.a. Marcel Duchamp en 1888. (Alice, 2002, pág. 16)

Las primeras fotos de su carrera profesional fueron tomadas en 1912, alrededor de los veinte años, cuando vivía en Puteaux con sus dos hermanos. Los tres posan elegantes, bien peinados, con saco y corbata. Son fotos entre familiares, sociales y documentales. El cubismo empezaba a despuntar y los hermanos Duchamp eran ya importantes en esos círculos artísticos. Guillaume Apollinaire preparaba su célebre primer libro del movimiento; justamente en este, *Les Peintres cubistes: Méditations esthétiques*, aparece un retrato que Marcel Duchamp se hizo tomar por Heinrich Hoffmann, quien luego se convertiría en el fotógrafo oficial de Hitler.²⁰

La foto de Duchamp con sus hermanos fue utilizada en artículos de la época sobre el *Armory Show* e hizo parte de los archivos de esta misma institución, luego pasó a los archivos Walter Kuhn (Society, 2013 -2014). Hay tres fotos parecidas, posiblemente del mismo día, ya que no cambian el estilo ni la largura del cabello; se ve la misma ropa; la luz es similar y el clima parecido. Siempre serios, los dos hermanos mayores (Villón y Duchamp-Villon eran sus seudónimos) aparecen cada uno cargando un gato; el perro *Pipa* también aparece al costado. Estas fotos probablemente fueron tomadas en la época posterior al retrato de Alemania y poco antes del *Armory Show*. Similar, pero posterior, existe una foto de Raymond Duchamp-Villon vestido de militar con su esposa, su suegra y su cuñada, Marcel los acompaña sentado en unas escaleras. Poco después se trasladaría a Nueva York.

²⁰ Ver la instalación *Zugzwang* (1995) de Rudolf Herz.



s. a. Jacques Villon, Marcel Duchamp y Raymond Duchamp Villon en Puteaux, 1912. (Mink, 2013)

De sus primeras estancias en América se pueden destacar los dos retratos tomados por Steichen, circa 1917; el retrato de Stieglitz de 1923, y un retrato de Ray de 1930. Son fotos de busto, sobrias, con mirada penetrante y técnicamente perfectas. Es un Duchamp que posa serio, misterioso, enigmático; contrasta con el controversial autor del *Desnudo bajando una escalera*. Estos retratos también tienen cierta similitud con los utilizados en los reportajes de *Vanity Fair* de 1915 y del *New York Herald Tribune* de 1917. En este último sí se puede intuir un toque de rebeldía dada la recostada y relajada pose, con actitud de que nada importa. Se puede decir también que la mayoría, si no es que todas las fotos hasta esta época son entre personales y funcionales; sus cartas de presentación como artista.



Información de fascículo. 1915. (*New York Herald Tribune*)

Desde el año 1917 hasta 1950, aproximadamente, se conocen muy pocas fotos de Duchamp. Las excepciones serían aquellas obras del periodo anartista analizadas en el subcapítulo 4.1: las fotos de Sélavy, el cartel de *Se busca*, el *Bono de Montecarlo*, etc. Es un periodo en el que la fama *mainstream* y mediática se le escapa a Duchamp, más bien, él activamente la deja escapar. Es esa época en la que la *Fuente*, desaparecida, casi había pasado a ser una extraña anécdota de la vanguardia de principios de siglo, exiliada en Nueva York. Entre 1917 y 1936, pocos sabían a ciencia cierta que Duchamp era el autor de esa obra, pues él no la asumía públicamente. En cierta medida eso comenzó a cambiar gracias a *La Boîte-en-valise* en la que el artista, al menos, insinuó ser el autor.

Desde 1923 hasta 1942 las pocas fotos que hay de Duchamp son primordialmente personales, con amigos o asociadas al ajedrez. Pareciese haber un esfuerzo explícito por presentarse solo jugando ajedrez. Para Duchamp, negar algo inmediatamente daba valor positivo a esa misma cosa que se niega, y viceversa (Duchamp, 1978, pág. 205). Dado esto, ¿su afición por el ajedrez era un interés puro? o, ¿hasta qué punto lo utilizaba como un contrapunto al arte? Posiblemente usaba al juego ciencia como muleta para sostener justamente la postura de abandonar el arte, del anartista y para no parecer “tan tonto como un artista” (De Duve, 1991, pág. 139). En un ensayo muy pertinente titulado *Intrusion in the Enchanters' Domain: Duchamp's Exhibition Identity*²¹, Lewis Kachur cuenta cómo la fotógrafa francesa Denise Bellon logró rastrear a un “desinteresado” Duchamp, quien aceptó tomarse fotos, pero solo junto al ajedrez y sus *rotorrelieves*, experimentos visuales/mentales “no artísticos”:

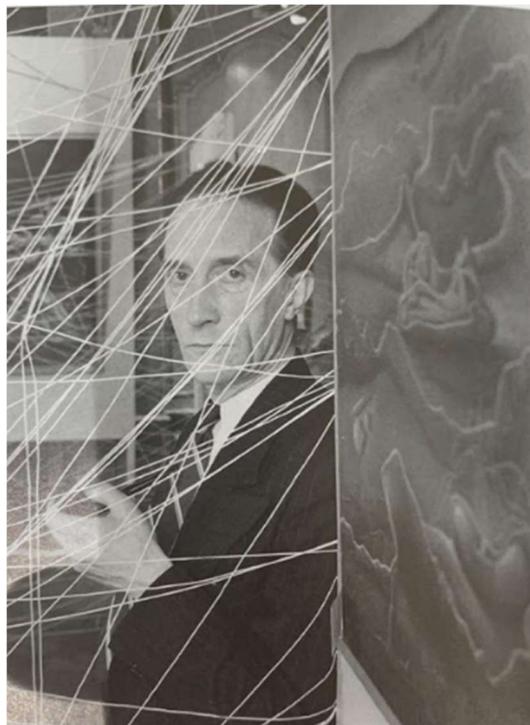
Aquí participan en la construcción de la identidad de Duchamp como jugador de ajedrez, no como artista. En una vista perpendicular a la ventana del taller, vemos un tocadiscos con uno de sus rotorrelieves. Si estas fotos hubieran sido publicadas, como se quiso en ese momento, habrían contribuido a la engañosa imagen de Duchamp como retirado del arte, dedicado al ajedrez y a las invenciones ópticas (Goodyear, 2014, pág. 146).

²¹ Intrusión en el dominio del hechicero: Identidad de Duchamp en las exhibiciones.



Denise Bellon. *Marcel Duchamp chez lui, rue Larrey, Paris, 1938.* (anousparis.fr).

En 1942, de vuelta en Nueva York, escapándose de la Segunda Guerra Mundial, comenzó una nueva etapa en la carrera de Duchamp. Es como una etapa de administración de su imagen, una consagración ayudada por exhibiciones, conferencias, entrevistas, artículos y la fotografía. Es el año en el que organiza la exhibición *The First Papers of Surrealism*. Duchamp instaló millas de hilos que atravesaban toda la sala creando un enredo monumental que impedía la vista de las obras y el libre movimiento de las personas. Duchamp no acudió a la inauguración (una postura de desinterés que constantemente repetía) pero sí posó, cuando la sala estaba vacía, para el fotógrafo Arnold Newman, quien llevaba varios años realizando una serie de retratos a artistas famosos. Newman tomaba los retratos en su estudio, pero en el caso de Duchamp, excepcionalmente, lo capturó en su ambiente: Duchamp tras las tiras de hilo con pipa en mano y solo algunos cuadros surrealistas visibles en el fondo. Una foto icónica, hierática, que va muy bien con esa imagen del autor enigmático, ofuscado, un nudo gordiano.



Arnold Newman. *Marcel Duchamp*. 1942 (Goodyear, 2014, pág. 174).

Duchamp también produjo la famosa exhibición de 1938 en París. Allí presentó el maniquí de Sélavy. El artista estuvo durante toda la instalación, que fue bien documentada, pero solo aparece accidentalmente en el trasfondo de una foto. En 1947 hubo una última exhibición, nuevamente en París, diseñada por Frederick Kiesler y Duchamp, pero a la que ni siquiera viajó, permaneció en Nueva York trabajando a distancia. Por cierto, de 1949 y 1956 hay dos fotos tomadas por Man Ray en las que Duchamp aparece con tocado de mujer, reminiscentes de Sélavy. Y hay una foto similar, tomada por Denise Hare, de Duchamp celebrando su cumpleaños con una corona. Estas fotos parecen ser más una cuestión de charla entre amigos, no necesariamente deben tenerse en cuenta en un análisis autorial.

Hay indicios anteriores de ese interés duchampiano por administrar su imagen y la percepción del público, por ejemplo, *de ou par Marcel Duchamp ou Rose Sélavy (La Boîte-en-valise)* (1935–1941). Esta obra se puede ver como un museo portátil, una retrospectiva en miniatura perfectamente empacada en una valija. Sería también un prototipo del artista curador, y del archivismo como práctica artística. Por otra parte, deja entrever a un autor que sabe de la importancia del público, que trabaja su figura de autor y que trabaja sobre la percepción que el público tendría de su obra; sería un adelantarse a esa idea de la postura de autor, como “la puesta

en escena mediática de un rasgo físico o de un gesto propio del hombre célebre” (Meizoz, 2015, pág. 10), y de la imagen de autor como una construcción hecha entre el artista y el público. Fue como un comenzar a trabajar, no con la materia, sino en el reino intangible que existe entre el observador y lo observado (en la escisión). A partir de *La caja en maleta* y de la instalación de los hilos se vuelve común ver fotos de Duchamp posando con sus creaciones. En gran medida el hombre comienza a ser más emblemático que la obra.

De 1942 es una singular foto: *Artists in Exile Group Photo of Surrealists*; tomada por Hermann Landshoff en Nueva York, lo particular es que Duchamp, quien rehuía de los grupos, en este caso aparece junto a estos trece artistas, casi todos surrealistas. Lewis Kachur especula que aceptó posar para la foto por su amistad con Peggy Guggenheim, en cuya galería todos ellos exhibían, y por la condición de exiliados que compartían (Goodyear, 2014, pág. 148). Del mismo año sería la imagen en la que posa con su *Caja en maleta*, como organizando los contenidos para que el público pueda verlos, casi como un comercial. De 1945, aproximadamente, hay una foto similar por la pose y el formato, presentando una caja con la edición de *rotorrelieves*. En 1962 repite con una edición especial del libro de Lebel y una reproducción de *Eau & gaz à tous les étages*. Al fin y al cabo fueron proyectos comerciales que tenía que mercadear.



1. Hermann Landshoff. *Artists in Exile Group Photo of Surrealists*. 1942. (scalar.usc.edu).
2. s.a. Duchamp presentando *La caja en maleta*, 1942. (Filipovic, 2016, pág. 130).

En 1943 participó en la película experimental *Witch's Cradle* de Maya Deren. Tal vez por la influencia de la exhibición surrealista, al personaje masculino (Duchamp) lo cercan y ciñen unas

cuerdas que recuerdan la instalación *16 Miles of String*. Como se dijo, a partir de estos años hay una especie de explosión de fotos y retratos de Duchamp.

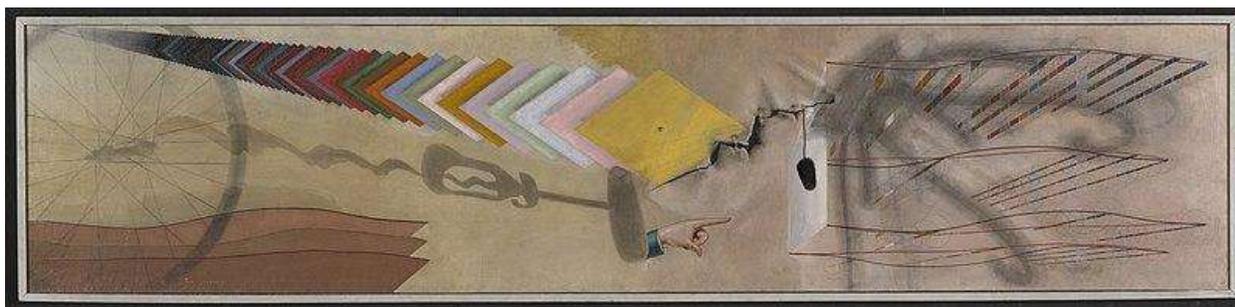
En 1945 sale al mercado aquella edición de *View* donde están los retratos *a los 35 años* y *a los 85 años*, y la botella de la que sale humo. La pieza central de la revista es un tríptico desplegable, una especie de *collage* y fotomontaje realizado por Kiesler a partir de fotos tomadas por Percy Rainford. En el tríptico se puede apreciar mucha de la iconografía duchampiana: sombras, espejos, vidrios, dualidades, blanco y negro, el número 3, el ajedrez, los fenómenos ópticos, la pipa, el humo que emana de esta. Elena Filipovic pertinentemente aclara que ese humo es una ilusión, un efecto especial (Filipovic, 2016, pág. 271). El título que está marcado dentro de la obra misma es *Poème d'espace dédié à H(ieronymus) Duch'amp (Poema de espacio dedicado a H(ieronymus) Duch'amp)*. Se ven posibles alusiones a El Bosco y a San Jerónimo (Goodyear, 2014, pág. 216). La pequeña pipa que reposa delicadamente en la mano de Duchamp tiene forma de retrete, indirectamente hace un guiño, otra vez, a su autoría de *Fuente*, que por esos años comenzaba a resurgir en la consciencia pública y a relacionarse manifiestamente con el creador del *readymade*.



Frederick J. Kiesler y Marcel Duchamp. *Center fold-out triptych for View*, vol. 5, no. 1 (March 1945), 1945. (toutfait.com).

De 1946 es una fotografía emblemática de Duchamp bajando una escalera, que justamente así se llama, tomada por George Karger. Fue el mismo artista quien contrató al fotógrafo y quien se imaginó la escena, posiblemente parte de una gran estrategia para promover, ante el público, la

asociación de su obra con su vida (Collins & McManus, 2009, pág. 17). La iluminación es fuerte y crea una sombra muy nítida del cuerpo que desciende y de los muy delgados balaustres. La atracción particular de Duchamp hacia las sombras puede venir del concepto de la cuarta dimensión. Así como un objeto tridimensional genera sombras con la luz, la existencia del ser humano sería una sombra del lugar donde habita la cuarta dimensión. El uso de “sombras” se puede encontrar en *El gran vidrio* y en *La caja verde*, en las que esta palabra aparece decenas de veces. Y en su última pintura *Tu m'* (1918), se ven las sombras de unos *readymades*: la rueda de bicicleta, el colgador de sombreros y un sacacorchos que nunca se presentó o que se perdió. Estos objetos en el cuadro parecen literalmente sombras y también así fueron creados, el artista con una fuente de luz los proyectó sobre el lienzo y allí los delineó.



Tu m', 1918. Óleo sobre lienzo, 303 x 69.8 cm. Universidad de Yale.

Los *readymades* en gran medida son importantes no por el objeto, por su existencia física, sino por esa idea que dejan en la mente de los espectadores, son metafísicos. La figura de autor también es algo que existe en la mente del observador. La foto de Karger se puede considerar emblemática por la pose y mirada de Duchamp, como no interesado en el asunto, la mirada enigmática en otro lado. La luz fuerte lo hace ver más blanco, como un santo o un ser paranormal. Las delgadas líneas de las deformadas sombras de las balaustradas, otra vez más, parecen esos hilos de la instalación *16 Miles of String*.

Una de las fotos más conocidas y publicadas de Duchamp es un retrato hecho por Irving Penn en 1948. La escenografía es típica de Penn, quien retrató a muchas otras personalidades en el mismo ambiente. Es una esquina exagerada, creada por dos grandes paneles que forman un ángulo de aproximadamente 35 grados. Hay dos versiones por lo menos. En ambas hay un uso del

tropo de la pipa en mano. También viste una bufanda que le da un aspecto especialmente elegante. En una entrevista, Edward Ruscha dice:

Lo hice, y tuve la suerte de conocer al Sr. Duchamp. Él era algo así como lo contrario de lo que esperábamos que fuera un artista, pantalones de pintura y desaliñado y todo eso. Estaba en su mejor atuendo de misa de domingo. Tenía traje y corbata. Fumaba su cigarro mientras se instalaba su exhibición. Y tuve la suerte de conocerlo e ir a la inauguración, y fue algo muy especial. Creó un gran revuelo entre los artistas, muchos artistas se presentaron, y fue algo muy bueno. La circunstancia también era buena, porque nunca había tenido una exposición retrospectiva. Se las arregló para alterar las cosas diciendo que no iba a hacer más arte. Quería jugar al ajedrez por el resto de su vida (Elie, 2016).

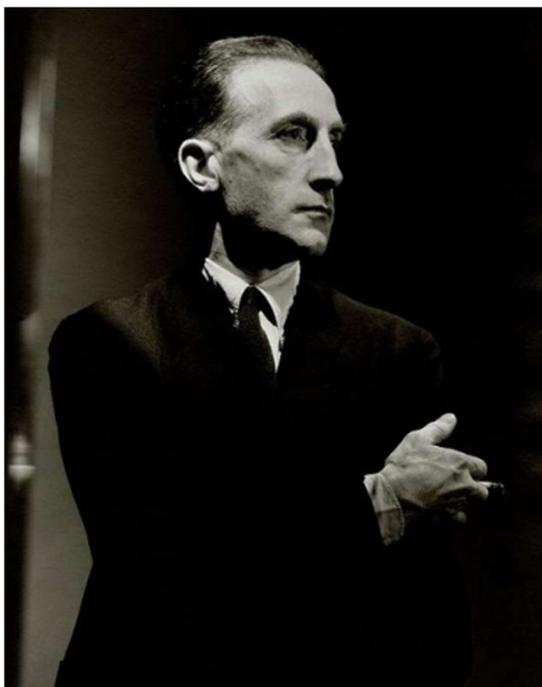
La impresión de Ruscha puede ser complicada, pues el buen vestir nunca fue exclusivo de Duchamp, ni antes, ni durante, ni después de su carrera. Por el contrario, pareciera que el saco y la corbata eran el uniforme de los dadaístas y los surrealistas. Antes de la Revolución francesa y la democratización de las labores, históricamente, gran parte de los artistas generalmente seguían un código de vestir elegante: “El texto de Leonardo da Vinci donde habla del pintor como un gran señor, de la pintura como un gran lujo donde el pintor es un gran aristócrata que viste refinadamente puesto que va a hacer un acto de suprema nobleza” (Juanes, 2011). Duchamp no vería el pintar como un “acto de suprema nobleza”, pero sí sabría que cierta elegancia es necesaria en una posición de influencia, y para ser invitado a museos, comidas y reuniones sociales, para ser parte de una aristocracia cultural, social e intelectual moderna.

A partir de esta época sus retratos suelen ser más divulgativos, casi promocionales. Se puede intuir en ellos un interés por venderse, por tratar de ocupar una posición relevante en los medios, las revistas, las instituciones, la sociedad. Se puede intuir una búsqueda por un reconocimiento, por una consagración. Las posturas de hombre elegante y cosmopolita así lo revelarían.

No obstante, tras las revoluciones políticas y artísticas del XVIII, especialmente después del Romanticismo, no es poco común encontrarse con artistas que se posicionan desde un ángulo emocional, vistiendo acordemente, ya sea con ropa estafalaria, o estilos descuidados, contribuyendo así a crear una imagen de autor específica. Un vestir desarreglado se puede interpretar como el atuendo de alguien tan entregado a sus emociones, a su arte, que no alcanza a prestar atención a lo mundano. Por el contrario, Duchamp querría presentarse entre desprendido y

pragmático. Se delinear en Duchamp dos tipos de artista: el de los sentimientos, del arte, del espíritu, de la inspiración; y el intelectual, cosmopolita, racional.

El vestir se puede convertir en un punto de partida hacia la construcción de una imagen de autor específica. Las apariciones en público, junto a una cierta administración de la imagen y una conjugación fluida entre esta, la obra y el discurso, pueden influir sobre la obra. Bien dice Jérôme Meizoz: “[...] la postura como la presentación de sí que hace un escritor tanto en la gestión del discurso como en las conductas literarias públicas” (Zapata, 2014, pág. 86). En este caso habría que cambiar “literarias” por “artísticas”, lo cual no debería representar ningún problema, por el contrario, puede ser aún más pertinente, dado el carácter mediático y performativo de estas. Como dice (Juanes, 2011), el buen vestir se asocia con un artista de cierta posición social. En cuanto a sobriedad y elegancia se puede resaltar la foto de 1934 tomada por Lusha Nelson.



Lusha Nelson. *Marcel Duchamp*, 1934 (Conde Nast).

Entonces, se puede decir que la vestimenta es importante, por lo menos es un escalón básico que elige un artista para construir una imagen, asumir una postura. Y solo porque no se piense específicamente en el tema, no quiere decir que no se cree una imagen. Si el artista es desinteresado y no marca su lugar dentro del mundo del arte por medio de su presentación, habrá un público que sí que se encargará de categorizarlo, así como muestran las observaciones de Ruscha o de Lawler. La no elección es en sí una elección.

Duchamp, en últimas, por más iconoclasta y revolucionario que haya sido, fue un artista institucional, hace parte de una corriente principal de la historia del arte. Bien sostiene Thierry De Duve que los *readymades*, especialmente *Fuente*, sean o no sean pintura, están inscritos en dicha tradición (De Duve, 1991, págs. 154-163). En gran medida lo que hace Duchamp es llevar las convenciones del arte a una máxima expresión, a un *terminus*, un gran salto rectilíneo, no un desvío, no una excentricidad.

Fotos de Duchamp posando gallardo con su obra son recurrentes. De estas, se puede resaltar la famosa foto de Eliot Elisofon para *Life*; con múltiples exposiciones del artista bajando una escalera, el fotógrafo recrea el famoso cuadro. Se intuye un Duchamp que refuerza esa relación casi metonímica con sus obras más icónicas; es decir, un esfuerzo por construir justamente una imagen de autor apoyada en la revolución de los medios y en la boyante escena cultural de la *América* de posguerra: “Lo curioso sobre Duchamp es la manera como reposicionaba su obra una y otra vez en relación con una cambiante red de estructuras institucionales”, (Buskirk, 1996, pág. 215).

En toda su vida, especialmente en la década de los cincuenta, hay variadas fotos de Duchamp jugando ajedrez; en distintas poses; con tableros y fichas diseñados por él mismo; contra el ajedrecista Larry Evans en un lago con la tabla flotando sobre el agua; dirigiendo una partida de ajedrez a escala humana donde las fichas son personas, foto tomada probablemente durante el rodaje del filme *Sueños que el dinero puede comprar* de Arnold Eagle, con quien también colaboró en *8 x 8*; jugando ajedrez a través de vidrios; con su amigo Salvador Dalí; con Man Ray en el filme *Entr'acte*; con Eve Babitz; con Jean-Marie Drot; con Raoul de Roussy; etc. También posa con los *rotorrelieves*; con las máquinas *Rotary Demisphere (Precision Optics)* y *Rotary Glass Plates (Precision Optics)*; y el *Rayon Vert*. Muchos otros diseños, invenciones, máquinas, lo ayudaron a formar una imagen de artista intelectual, inventor, un cuasi Leonardo moderno. Duchamp creó una imagen que magistralmente canalizó y condensó Kiesler en su famoso tríptico de *Life*, con su estudio-laboratorio rodeado de cachivaches, herramientas y creaciones. No obstante, un análisis más completo, también revela un Duchamp “acientífico”. Como lo hizo con el arte, en ocasiones también cuestionó y trató a la ciencia con ironía.



Arnold Eagle. *Marcel Duchamp vs. Larry Evans*, 1958 (toutfait.com).

Las apariciones públicas, conferencias, actividades de gestión cultural, las exhibiciones, especialmente la de California en Pasadena, pueden servir como prueba del interés, incluso expreso, que Duchamp depositaba en su autopromoción y autogestión. Fue un maestro olfateador de mutaciones sociales, especialmente en los ámbitos artísticos y culturales, fue capaz de percibir variaciones en los regímenes de visualización y de enunciación del arte. Una gran lección fue el escándalo que suscitó el *desnudo* comenzando su carrera. Escándalo que más o menos inconscientemente recreó en el “*affaire Fuente*” en el marco de la Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York.

Fuente se extravió muy rápidamente, solo se conoce su forma exacta por la foto que Duchamp le hizo tomar de Stieglitz, no cualquier fotógrafo: uno de los fotógrafos más celebrados y conectados de la época. Esta circunstancia daría cuenta de una estrategia que confiere un rol especial a la fotografía. Otro gran fotógrafo con quien tuvo contacto fue Robert Doisneau, quien tomó un retrato histórico en 1950 de Marcel junto a su hermano Gaston (Jacques Villon) y su hermana Suzanne. El campo de batalla se libraba ya no en los *salons*, sino en el tribunal de la opinión pública, en la imagen, en los posicionamientos, en la administración de la carrera, en la vida como principal obra y en la vida de la obra. No solo el público ayuda a crear la obra, sino que también ayuda a crear al artista.



Robert Doisneau. *Marcel Duchamp, Jacques Villon and Suzanne Duchamp*, 1950 estimado (Getty Images).

La exhibición de Pasadena, en la meca del sistema de estrellas, fue un evento parteaguas en la carrera de Duchamp, tanto profesional como autoralmente. Mientras que el libro de 1959 de Lebel sobre Marcel Duchamp fue la primera gran monografía dedicada exclusivamente al artista, *Marcel Duchamp en Pasadena* fue la primera gran retrospectiva o exposición individual; ambos momentos de consagración. A partir de esta exhibición, los *shows* dedicados a Duchamp se multiplicaron a la par que su influencia sobre jóvenes artistas.

De esta exposición también sale una imagen icónica. Allí fue tomado el retrato de Duchamp enfrentado a una hermosa y voluptuosa mujer en una partida de ajedrez. La fotografía es de Julian Wasser y la modelo es la artista y escritora Eve Babitz. La foto es famosa e interesante, combina típicos elementos y temas de la obra duchampiana: el intelecto y el sexo; el cuerpo y la mente; el erotismo como técnica; y por supuesto, las máquinas, el ajedrez y el arte.



Julian Wasser. *Duchamp y Babitz en Pasadena*, 1963. (Mouche Gallery).

Otro documento importante asociado con la retrospectiva de Pasadena es el documental *Jeu d'échecs avec Marcel Duchamp* de Jean-Marie Drot de 1963. Es además otro “primero”: el primer documental de largo alcance sobre el artista; se muestran entrevistas a él y sus colegas, se le ve recorriendo la exhibición en California hasta donde Drot fue a grabarlo y entrevistarlo. Es surreal ver a Duchamp hablando en un enorme carro americano con las luces y neones del exterior, diciendo en tono levemente irónico que “llegar a Hollywood es símbolo de haberlo logrado”, de haber triunfado. El narrador pronuncia una frase ilustrativa relacionable con la *imagen de autor*; es seguida por una toma de los rotorrelieves y de unas maquinarias y se intercalan partidas de ajedrez:

Mirando las fotografías de Duchamp pensé “No será fácil entender a Marcel Duchamp”, pero cuando lo observé caminando entre sus cuadros, lo vi como un estratega de la vida y de la mente que había preparado sus defensas hace mucho tiempo. Quizás ya había alcanzado un estrato mental tan alejado del nuestro que cada vez era más difícil, incluso imposible, llegar a él.²² (Drot, 1979).

²² Hay dos versiones, una de 1963 en blanco y negro y otra de 1979 con algunas ediciones y adiciones a color: <https://www.youtube.com/watch?v=z9jRMxPOEVI> 12:00

De sus dos últimos años hay unas fotos que vale la pena resaltar. Es una serie de fotos de cuando Andy Warhol le hizo uno de sus famosos *Screen Tests*, retratos en movimiento para los cuales posaron gran cantidad de personalidades de la época. Interesantemente, la prueba habría sido capturada por dos de los tres fotógrafos principales de Warhol, Nat Finkelstein y Stephen Shore. Otra foto interesante es la múltiple exposición que le hizo John D. Schiff a un Duchamp en primer plano con su cigarro, en plano medio y en primerísimo primer plano, pero girado a un poco más de 90 grados; una foto oscura y fumosa, sobria y enigmática, duchampiana, cerebral, inasible como el artista francés.



Nat Finkelstein. *Warhol tomando prueba de Duchamp*, 1966. (artnet.com). Quien se ve atrás es posiblemente Stephen Shore capturando el mismo momento (ver anexo 1).

En 1964 Duchamp haría uno de sus últimos *readymades*: utilizó un desagüe de baño para hacer una impresión de la que sacó una especie de moneda conmemorativa o medalla que convirtió en una edición de cien piezas en bronce. La obra se llama *Sink Stopper*. De 1967 hay una fotografía con fondo negro en la que se ve exhibiendo la medalla en la palma de su mano. En la otra mano tiene el cigarro, del que sale tanto humo que opaca y bloquea gran parte de la imagen. Se encuentran dos elementos de *Étant donnés*, dos símbolos culmen de su obra: el gas de iluminación representado por el cigarro y el fluir del agua representado en el desagüe.



s.a. *International Collectors Society sales brochure cover*. Duchamp posando con Bouche-évier (sink stopper), 1967. (publishing.cdlib.org).

Por último, se puede resaltar la foto de Duchamp en un escenario, durante la velada de inauguración de la danza *Walkaround Time* de Merce Cunningham con escenografía de Jasper Johns, inspirada en *El gran vidrio*. Un final con venia de Duchamp ante un avatar de su obra maestra. Cuando el joven artista Johns y el coreógrafo Cunningham se acercaron a Duchamp para proponerle la idea, este, preocupado, preguntó quién se encargaría de todo el trabajo. Solo aceptó cuando los otros dos le aseguraron que ellos se encargarían, que él no tendría que hacer nada (Tomkins, 2014, pág. 442). Es la foto, en un ambiente apoteósico, de autor *autoritas* consagrado por sus pares.

Man Ray, su amigo y colaborador durante décadas, habría tomado la última foto de Duchamp: un sobrio perfil del gran maestro ya sin vida, pocas horas después de su muerte, en una noche de principios de octubre de 1968. Pero el autor pervive en la memoria del público, en parte gracias a muchas de estas imágenes icónicas. Y no son solo estas imágenes visuales, sino aquellas que persisten en el mito, la fábula, la anécdota, es decir en el lenguaje. Justamente ese es el foco del próximo capítulo.



Oscar Bailey. *Walkaround time opening night bow*, 1968. (nancydalva.com).



Detalle de *Étant donnés*, 1946-1966. Instalación. Museo de Arte de Filadelfia.

5. ÉTANT DONNÉS LA VIDA Y LA MUERTE... LA ANÉCDOTA INCLUSO

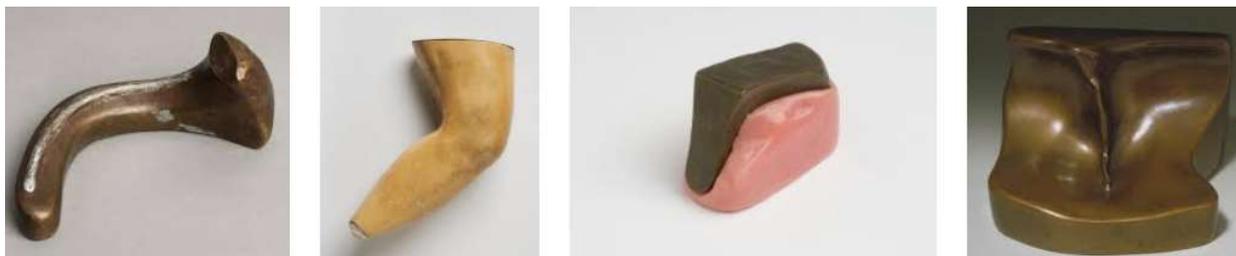
Generalmente hay una crasa exageración. La idea de la gran estrella surge de una suerte de inflación a partir de pequeñas anécdotas. Era lo mismo en el pasado. No les parece suficiente que luego de doscientos años tengamos que contemplar a ciertas personas como si fuesen parte de un museo; toda esa cuestión es basada en una Historia artificial.

Marcel Duchamp

5.1 Anécdota personal y no contada

Marcel Duchamp había supuestamente abandonado el arte. Sin embargo, con las participaciones en las exposiciones surrealistas comenzó una especie de reencuentro. El reencuentro se afianzó gracias a obras en cierta medida autopromocionales como *Duchamp a los 85 años*, el collage de la botella o *Alegoría de género* y otras que hizo para las revistas *View* y *Vogue*. Y similar al mito duchampiano del “niño faro” con su cola de cometa por delante, su fama lo precedía, así hubiera estado alejado del arte, su nombre y sus historias, su imagen y figura seguían trabajando para él. En varios de los recuentos sobre las primeras impresiones que diversos personajes (Roché, Dalí, Tomkins, Ruscha, etc.) tuvieron de Duchamp, un punto que parece haber en común es que, más que la obra, lo primero que conocían era el nombre y las anécdotas de Duchamp. Lo conocían “de palabra”, puro “boca a boca”, “*word of mouth*”. Lo anecdótico, lo narrativo, lo discursivo es esencial para una figura de autor.

Sin embargo, hubo alguien que pareciera nunca haber sido deslumbrada por el mito. En 1943 Duchamp conoció a la artista y diplomática brasilera María Martins (Tomkins, 2014, pág. 354), poco después comenzaron un *affaire* que coincidiría con una especie de aumento en su creatividad. Aparecieron obras eróticas como *Paysage Fautif* o un collage sin título para su amigo Roberto Matta, hecho con vellos de cabeza, axila y pubis. También surgieron unos moldes y esculturas en forma de seno, que desencadenaron en la edición de lujo del catálogo para la exposición surrealista de 1947. El catálogo es un libro normal, pero de su carátula sobresale un seno realista de espuma; la parte posterior llanamente dice: “Por favor tocar”. Finalmente aparecen unos extraños objetos con títulos como *Objet-dard* (1951), *Sin título (Pierna izquierda) yeso pintado* (c1949) *Cuña de castidad* (1954), u *Hoja de parra femenina* (1961).



Objet-dard (1951); *Sin título (Pierna izquierda)* (c1949); *Cuña de castidad* (1954); *Hoja de parra femenina* (1961): Bronce 7 x 19 x 12 cm.; Yeso (50 cm. ±); Bronce y plástico dental 6,2 x 8,8 x 4,5 cm.; Cobre 9 cm x 13 cm x 13 cm.

En Duchamp arte y vida parecen indisociables, borraba la línea entre arte y vida (y muerte), viviendo en ese espacio social infrafino. La anécdota, como lugar liminal entre la realidad factual y el recuerdo, puede ayudar a fabricar un mito de sí mismo. Aquella sería una forma de comunicación útil e ilustrativa, por lo punzante, corta y solidaria que puede ser. Quizá las anécdotas comunican información en bloques, en una especie de comunicación *readymade*, fácilmente trasmisible; formas comunicativas empáticas que ayudan a conformar comunidad e identificación entre las partes.

La personalidad de Marcel Duchamp podía ser reservada y elegante; sus obras, complementariamente sencillas y misteriosas, buenas veces guardaban secretos o interpretaciones personales. Para comprender gran parte de la obra se requeriría un conocimiento de las anécdotas que la rodearon. A muchas de sus obras se les puede encontrar una conexión directa, consciente y esencial con la vida del artista, del autor. Si se aceptan estas correspondencias entre obra y artista, se podría inferir que la obra no solo habla de sí misma y de lo que hay por fuera de ella, sino que también habla del autor, sobre su autoría, su figura de autor. Ambas partes se autodeterminan. Justamente el morfema *auto* quiere decir “por uno mismo”, otra vez, la asociación con original, propio, fuente.

La relación con María Martins, anecdóticamente, ayuda en la interpretación de aquellas obras eróticas. Muchos de esos objetos se relacionan, incluso hacen parte de *Étant donnés: 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage*, última obra de Duchamp. Es posiblemente su obra más voluminosa, mimética y pictórica; también se puede asemejar con las cajas de Van Hoogstraten que se vieron en el capítulo 3. Los objetos mencionados tienen relación con el proceso de construcción de esta obra, específicamente con la central y misteriosa figura femenina recostada que ocupa el punto central y predominante de la composición. *Objet-dard* es una copia del soporte

interior que Duchamp construyó para el pecho de la figura. Parece un pene flácido, como la “anticostilla” de Adán. De la costilla del primer hombre surgió una mujer, pero de Duchamp y su maltrecha figura de mujer salió esa cosa.

María Martins le sirvió de modelo (Tomkins, 2014, pág. 354), como una Galatea para Pigmalión/Duchamp: un humano jugando a ser Dios, tratando de dar vida a un sueño por medio de artificios. Duchamp, tantas veces estoico e inatrapable, como convertido en el deseante, en el aspirante enamorado. En cartas quedan consignados los ruegos de Duchamp a Martins para que se fueran a vivir juntos (Naumann & Obalk, 2000) (Duchamp, 2009). Pero Martins era casada y una mujer práctica, nunca abandonó su familia ni la glamurosa y cómoda vida diplomática por irse de artista y subsistir de ideales.



That Is for Maria (Please Do Not Throw This on Floor), c. 1946.
Tinta y lápiz en el papel impreso, 7,6 × 14 cm. Colección privada.

Independientemente de motivos o explicaciones, cronológicamente la génesis de *Étant donnés* coincide con esa etapa de la vida en la que Duchamp vivió un amor no correspondido. Como dice Calvin Tomkins: “ella valoraba su propia libertad casi tanto como él valoraba la suya, y esto probablemente sirvió para acrecentar su deseo hacia ella” (Tomkins, 2014, pág. 352). Si a su primera esposa, Lydie Sarazin-Levassor, la trató con desaire, a María Martins le regalaba noticas con dibujitos de corazones que decían “Por favor no tires esto (un corazón) al piso”.

Étant donnés parece una obra muy personal; de hecho, físicamente conecta al espectador con ella, lo une en una especie de experiencia íntima. Lo primero que ve el visitante es un portón de madera en el costado opuesto de una habitación. Si es curioso y se acerca, encontrará dos orificios binoculares por los cuales puede mirar, “conectarse” por una mirilla y ver un espacio oscuro, un muro de ladrillos viejos en penumbra y un gran orificio a través del cual hay un paisaje campestre con cielo nublado, azulado, montañas amarillentas, una cascada pequeña a lo lejos, y un

cuerpo desnudo de mujer. Esta figura central, en primer plano (o una especie de muy próximo cuarto plano, para ser más exactos) sostiene una lámpara de gas tipo *Bec Auer* con llama. Se crea una experiencia que solo puede vivir una persona a la vez; contrasta con otras grandes obras, por ejemplo, *La Mona Lisa*, ante la que muchas veces hay docenas de turistas amontonados tratando de empujarse para verla bien. Por el contrario, *Étant donnés* sería como un secreto que la obra, o también el artista, le quiere contar al espectador. Es una experiencia única y personal que se alía con esa idea de crear una obra en la que el artista sea quien dicte al observador el punto exacto desde dónde debe mirar.

Étant donnés guarda cierta similitud, a escala, con *Un ruido secreto*, obra de 1916 que Duchamp hizo para uno de sus principales coleccionistas y patrocinadores, Walter Arensberg. El apartamento de este y su esposa era escenario de reunión constante para la crema y nata artística y social de Nueva York, incluido Marcel Duchamp. *Un ruido secreto* es un carrito de cordel “ensanduchado” entre dos placas de metal unidas y encajadas con dos largos tornillos; en medio del cordel, antes de cerrar esa pequeña cajita, Arensberg, introdujo un objeto; al mover la cajita se produce justamente un ruido secreto. El secreto radicaría en que Arensberg nunca reveló qué puso adentro. Hoy, nadie (o muy poca gente) sabe a ciencia cierta qué contiene. En la parte exterior de cada placa se encuentra una inscripción tallada con palabras sin sentido a las que les faltan algunas letras, tal como ocurre en un aviso de neón al que se le funde una letra o trazo.

En las veladas de los Arensberg eran comunes los juegos de mesa y de palabras. Muy posiblemente la obra esté relacionada con esos juegos. Aquellas fiestas eran épicas. *Un ruido secreto* se puede imaginar como una sombra sonora; las sombras que tanto interesaban a Duchamp. También puede hacer alusión al alma de las personas o a todo aquello no dicho ni expresado que se guarda en ese contenedor que es el cuerpo humano. También puede verse como una metáfora de una reunión con gritos, chistes y chismes en la cual todos presentan su mejor cara, pero nadie sabe qué piensa verdaderamente el otro. La metáfora y la anécdota sirven para analizarla. Otro aspecto importante es el carácter colaborativo, interactivo, relacional. Esta obra da pie para otro comentario sobre la autoría y sus nociones complejas, una imagen autorial de Duchamp ambigua, misteriosa, etérea; y una obra con niveles íntimos, comunitarios, y universales. En este momento probablemente está inerte, encerrada en su caja en el museo, como hibernando, pero siempre con la energía potencial para ofrecer su ruido secreto. Por último, demuestra la manera cómo Duchamp

solía incorporar al público, que a su vez se convierte en un repetidor de anécdotas, en un magnificador de la figura de autor.

Un ruido secreto habla de momentos y lugares precisos vividos por Duchamp. Posiblemente *Étant donnés* es de naturaleza similar, incluso más personal y circunstancial. Si *Un ruido secreto* está ligado al apartamento de los Arensberg, cual anécdota autoral, *Étant donnés* también está unida a un lugar específico y especial. Ambas tienen una relación directa con el momento y lugar que vivió el autor. Un cuadro típico puede ser la representación visual de algo que vio el pintor. En cambio, estas obras de Duchamp no solo se pueden ver, sino que crean un referente auditivo y sensible. “Podemos ver mirar. ¿Podemos oír escuchar, oler, olfatear, etc. [...]?” (Duchamp, 1978, pág. 235). Se puede recordar que la puerta con la mirilla posee un elemento táctil y sensorial cuando se acerca la cara, se apoya la frente, las manos contra la puerta, incluso el olor de la madera, sumadas a aquella conexión con los ojos.

Los órganos visuales del visitante casi se conectan, como enchufados a esas mirillas de la puerta. Los ojos son apéndices de la mente. Los nervios ópticos, cuyas células y estructura son similares al cerebro, entran al cráneo por dos orificios y ligan directamente con el diencéfalo en las profundidades del cerebro. En ese aspecto, *Étant donnés* se puede asociar con la siguiente frase de Duchamp: “entender las cosas con la mente como la vagina atrapa el pene” (Tomkins, 2014, pág. 82). Esa idea adquiere aun mayor relevancia si se tiene en cuenta que lo observado sería justamente una vagina (¿quiasmada?); y que la mirada, dominante y activa, mirada penetrante, en este caso es subyugada; ahora las mirillas cavernosas son las que dictan cómo mirar; los otrora masculinos y altivos ojos (por algo existirá la expresión mirada “penetrante”) ya atrapados por las femeninas grietas de la puerta. Las anécdotas también buscarían atrapar la atención.

Étant donnés sería como una anécdota secreta, un misterio que Duchamp trata de comprender y compartir con otro, siempre y cuando ese otro se atreva a mirar por las mirillas, entregarse, dialogar con vivencias a través del tiempo. Ella encierra entre una sensación y una epifanía en aquel espacio del diorama, así como un “ruido” en un cordel, como la mente encierra el pensamiento y el pecho encierra el alma. La obra es misteriosa. No hay nada fijo, cada cual se forma una impresión propia. *Étant donnés* resulta contradictoria, aun comparada con el resto de la obra de Duchamp, y eso sería mucho decir teniendo en cuenta la consigna duchampiana de no repetirse. A diferencia de otras piezas, tiene mucho de mimética, representativa, hasta barroca; a

primera vista parece una representación exacta de la realidad. Hay profundidad, variados planos, perspectiva, material biológico, una cascada que se mueve de verdad.

Parte importante de la historia de *Étant donnés* tiene que ver con el amor, tanto carnal como platónico, posiblemente también con lo secreto y las emociones y vivencias prohibidas. Cuando Duchamp conoció a Martins todavía mantenía cierta relación sentimental con Mary Reynolds, que vivía en París, no en Nueva York. Con esta última pasó unas vacaciones en Chexbres, Suiza en 1946. Allí hay una cascada que parece le causó una gran emoción e impresión al artista. Le tomó varias fotos que le sirvieron para elaborar el trasfondo del diorama. Se podría intuir que al ver ese paisaje vivió una epifanía, una especie de sentimiento de confluencia de circunstancias y emociones cercanas a él.

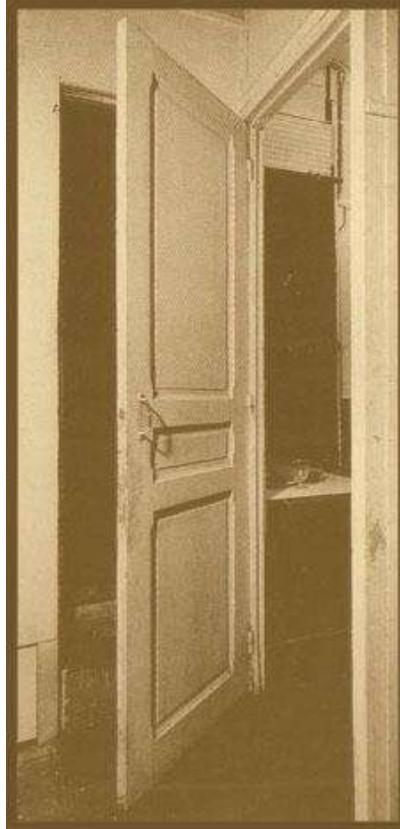
Pocas personas supieron de la existencia de *Étant donnés* antes de la muerte de Duchamp. María Martins, su modelo y compañera en las clases de moldeado de Ettore Salvatore, sí supo. Luego supo Teeny (Sattler/Matisse) Duchamp con quien el artista comenzó una relación en 1951; y se casaron en 1954. Al fondo del estudio que Duchamp utilizaba para recibir visitas había un cuarto de escobas. Pero no era un cuarto de escobas. Era un estudio secreto donde mantenía el montaje del diorama, una mesa de trabajo, cajas con fotos, moldes de partes humanas y toda cantidad de herramientas y pruebas. Otra verdad oculta. Todas estas circunstancias se pueden asociar con *Un ruido secreto*, pero también se parecen a otra extraña obra de Duchamp, *Puerta del estudio en el 11 de la rue Larrey*.

Otra anécdota: como su apartaestudio de los años veinte, ubicado en la calle Larrey de París, era muy pequeño y lo compartía con su primera esposa, Duchamp tuvo que recurrir al ingenio para hacerse la vida más cómoda. Las puertas del baño y la habitación estaban muy cerca una de la otra, en paredes contiguas, formando un ángulo de 90 grados, abrían hacia el mismo lado, ocupaban el mismo espacio, no se podían abrir las dos a la vez. Una sola ventana iluminaba esos dos cuartos. Pero el baño se calentaba mucho si se cerraba su puerta y la luz no llegaba hasta el estudio si se cerraba la puerta de la habitación. Duchamp hizo un arreglo, instaló una puerta que pudiera encajar en ambos marcos con una sola bisagra (Schwarz, 1997, pág. 717). Si el baño se cerraba, se podían usar la habitación y el estudio al mismo tiempo; se creaba un cuarto híbrido, mitad alcoba de dormir, mitad estudio, y ambos espacios tendrían luz natural. Si se cerraba la parte del estudio, se podía usar el baño con el aire que entraba por la ventana; se creaba otro cuarto híbrido mitad alcoba de dormir, mitad baño. Años más tarde, cuando comenzó la carrera entre

museos y coleccionistas por comprar obras de Duchamp, la puerta se la pidieron a la señora que en ese momento habitaba el apartamento; no entendió por qué alguien querría comprar esa vieja puerta (Cabanne, 1972, pág. 70).

Puerta del estudio en el 11 de la rue Larrey no solo permitía la entrada física a la habitación y al baño, también abriría un abanico de interpretaciones y conocimientos sobre la obra y la autoría de Duchamp. Parecido a lo que decía el principio de este capítulo, la anécdota es como una bisagra que junta el mundo del espectador con el mundo de la obra y el artista, una comunicación. Sin la anécdota, sin el marco, esta obra probablemente no dejaría de ser una puerta. Como el orinal y los demás *readymades*, es esa parte narrativa, anecdótica, la que activa el significado de la obra y activa la figura del autor, en *retard*. También permite identificar la acción o la obra como objeto de arte. La anécdota puede fungir como una bisagra entre la obra y el autor. Lo anecdótico en cuanto discurso que fluye, ayuda a mantener la relevancia de la obra. Ya bien decía Duchamp que las obras tienen periodos de vida y que cada cierta cantidad de años, su DNA (él utilizaba una expresión distinta) muta. La anécdota, para utilizar una analogía duchampiana, sirve como el aceite de aquellas máquinas que, si no se usan, se echan a perder.

La anécdota de la puerta recuerda aquella vez que Duchamp dijo que le gustaba lo que denota la etimología de la palabra arte: un artista como un hacedor. Pero no es solo el aspecto físico, objetual, retinal, son las posibilidades que se abren en la mente y la imaginación. *Puerta del estudio en 11 rue Larrey* guarda cierto parecido con la primera obra en vidrio de Duchamp: *Glissière contenant un moulin eau (en métaux voisins)* (*Batiente continente un molino de agua (en metales vecinos)* 1915). La puerta habla de los límites, de las transiciones, de las cosas que a la vez son dos o más, como Rose Sélavy y Duchamp o el paso de la novia a la esposa.



Door, 11 rue Larrey, 1927. Puerta de madera 220 x 62.7 cm. Colección Fabio Sargentini.

¿Puerta o arte? Hay una línea delgada, posiblemente infrafina. El concepto de infrafino, se podría pensar como el límite que separa lo visible o fácilmente comprobable, de lo imperceptible pero medible; medible solo por medio de instrumentos especiales o una observación meticulosa, especializada; medible con técnica. Duchamp decía que no se podía definir, solo dar ejemplos. La diferencia entre dos sillas del mismo modelo y molde hechas en una fábrica es infrafina. Sin embargo, posiblemente lo infrafino se puede también aplicar a conceptos e ideas. El paso del arte al no arte estaría en un límite infrafino. A Duchamp le gustaba trabajar conceptualmente con los umbrales: las ventanitas, *El pasaje de la virgen a la novia*, *Aire de París*, la puerta/obra de arte para la galería Gradiva de Breton, entre otros. Las anécdotas, los conceptos y preocupaciones de la vida de un autor pueden ayudar a interpretar la obra y a encontrar líneas, y corrientes a través de carreras artísticas.



Glissière contenant un moulin eau (en métaux voisins), 1915. Óleo, vidrio semicircular y plomo, 150,8 x 83,7 cm. Museo de Arte de Filadelfia. Foto: Karl Bissinger. 1950. Glissier (Glider) instalada en el apartamento del matrimonio Arensberg.

Otra manera de describir “infrafino” sería: límite que hay entre la percepción y la intuición; una intuición real, no metafísica. Se podría decir que muchos descubrimientos científicos, como la penicilina o el espectro invisible de la luz, se encontraron en lo infrafino, en lo infraleve (recordar que ambas son traducciones válidas de *inframince*). Duchamp se interesó en la ciencia, la cuestionó, la trató con ironía o con respeto (capítulo 3). La pregunta por la validez de la ciencia comparada a la superstición, los sentimientos, la intuición, es un tema y una característica de Duchamp, y es característica de eso que algunos llaman la tradición occidental. Incluso la cuestión está presente en la tradición filosófica de la Antigua Grecia y Platón; el *logos* contrapuesto a la *doxa*.

Duchamp no coloca a la ciencia en una posición de superioridad sobre la imaginación, da valor a ambas, por lo que se podría catalogar como un pensador en el caudal de la tradición, y un humanista (Cabanne, 1972, pág. 32). No quería destruir el arte ni equiparlo con la ciencia. Sus actividades e intereses se movían dialógicamente entre ambos campos. Alguna vez dijo que no creía en las certezas, que cuando alguien dice “yo sé”, en realidad está diciendo “yo pienso” (Duchamp, 1956).

No es pues extraño que se vea en su obra una gran influencia de los mitos griegos y judeocristianos. El cristianismo adoptó ciertas ideas platónicas como la inmortalidad del alma (Fedón), o el mundo suprasensible; el cielo ante ideales platónicos. La alegoría bíblica del soplo divino (las palabras alma y espíritu vienen del latín, aliento y soplar respectivamente) se podría relacionar con el humo duchampiano y su pipa o, literalmente, con *Belle Haleine*. *El gran vidrio* se puede imaginar como la representación de una realidad superior e incomprensible que despliega sombras a partir de las figuras opacas: los moldes málicos, la novia, los tamices, la vía láctea, la molienda. *Étant donnés*, con su pared, con sus agujeros, con su gas de iluminación, también puede asociarse con el Mito de la caverna.

Adicionalmente, el tema del amor es recurrente en la obra de Duchamp. Como acotó Octavio Paz, “el tema del amor mezclado al tema del éxtasis y al tema del conocimiento” (Paz & Ullán, 1984) está presente en la tradición y en tantas obras eróticas de Duchamp, *El gran vidrio*, *Chica y hombre joven en primavera*, *Rose Sélavy*, etc. Agatón en el *Banquete* de Platón dice: “¿Podrá negarse que todos los seres vivos son obra del Amor bajo la relación de su producción y de su nacimiento?” (*Banquete*, 186a). En el original griego se utiliza la palabra *eros*, el alter-ego de Marcel es Rose Sélavy, que se lee “Eros c’est la vie” o “Eros es la vida”.

5.2 Las anécdotas son materiales incorpóreos y colores invisibles

En algún momento, tal vez debido al progreso del comercio, la industria, la ciencia, los avances de la técnica desbordaron requerimientos e ideales que satisfacía el arte. El concepto “arte” habría dejado de ser sinónimo de habilidad, ingenio, divinidad, perfección, maestría, alquimia; perdido su misterio, su brillo, su filo; a veces un divertimento, un hobby, un enser, una reliquia del pasado, un fetiche de épocas salvajes y avasallantes. El antónimo de “especial” es “común”. Simbólico y didáctico, Duchamp se pudo haber dado cuenta de que lo único que le quedaba al arte en uno de sus límites, era justamente aquello que siempre le había dado su valor, su máxima fuerza y atributo: el poder simbólico, el arte como medio o receptáculo de sentido. Algo posiblemente olvidado desde cuando se talló el primer ícono prehistórico, es que la fuerza del arte no emanaría de él mismo. El poder que tiene el arte sería equivalente al que le confieren quien lo hace y quien lo mira, el poder que es capaz de atribuirle quien lo creó, lo nombró o eligió (como en el caso de

los *readymades*). Ese poder, depende de atribuciones y procesos culturales complejos. Esta es una de las enseñanzas que se desprende del concepto de figura de autor. Dicho de otra manera, el autor puede ser una fuente que imbuye de sentido al arte.

La anécdota, a veces apodada mito, sería uno de los insumos que se pueden utilizar para agregarle valor al arte. En tiempos de Duchamp, la técnica manual había perdido valor. Cualquiera con una cámara o con una imprenta adquiría influencia superior a la que pudiera tener una efigie, profeta o predicador inerme. Esto pudo llevar a un arte en crisis que, desde los primeros ismos, Cézanne y el impresionismo, pasando por el cubismo, el futurismo, el modernismo, hasta el posmodernismo desencadenó una carrera (en la que algunos todavía están) por descollar, por suscitar el mayor escándalo, la mayor provocación, el máximo impacto retinal.

En los años anteriores a los *readymades*, la carrera podía asimilarse a la paradoja de Aquiles contra la tortuga, una especie de sistema regido por la ley de los rendimientos marginales decrecientes. Parte del genio duchampiano habría sido darse cuenta de que la carrera, más que lineal era circular, imposible de ganar. En consecuencia, la mejor opción es quedarse quieto, no participar, sustraerse de la espiral y volver a una concepción más textual, anecdótica y vivencial. La revelación habría desencadenado en la postura duchampiana de anartista. ¿Cómo se promueve al anartista o cualquiera otra figura similar? Por medio de la fotografía, la anécdota, el discurso. Sería trabajar con, o darse cuenta de que lo que hay alrededor del arte es más importante que el objeto o resultado final. En ese sentido, el arte de Duchamp se devuelve conceptualmente, compartiría características con una concepción antigua más pura del arte. Arte al servicio de un bien superior al arte mismo. ¿Por qué hablar de autor y la autoría más que de artista y arte? Posiblemente la autoría, el ser autor, explorar y estudiar la autoría, ofrece dimensiones más sustanciales o fundamentales. Quizás intuyendo esto fue que Duchamp se declaró anartista. Es un giro metodológico y teórico que más allá de Duchamp, es el *quid* del actual trabajo.

La concepción del arte (o de la autoría) a la que llegó Duchamp fue disruptiva para la época. Fue un arte que buscó superar cierta superficialidad, estar a la altura intelectual de, por ejemplo, la literatura; no un arte por el arte, sino un arte que estimulara el *esprit*. El provecho que obtenía el hombre antiguo de una estela, el vasallo de una reliquia, o Leonardo del *Hombre de Vitruvio* era más que (o ni siquiera) placer estético. El arte habría sido una necesidad social que brindaba protección, magia, éxito, enseñanza, motivación, consejo; ligado a la vida y al

pensamiento. Las obras de Duchamp o un *readymade* no valdrían como objeto, sino por los problemas, relaciones, preguntas que plantean. Son una plataforma del pensamiento.

Fuente, *Rueda de bicicleta*, o *Peigne* se podrían considerar obras académicas en cuanto están relacionadas con la pregunta por el arte, autorreferenciales e intelectuales. Duchamp, al mismo tiempo, exploraba las posibilidades emocionales, íntimas, anecdóticas, discursivas y poéticas que ofrece un *readymade* o el arte en general. Adquieren relevancia elementos externos, autorales, dialógicos, anecdóticos.

Readymade malaventurado (*Unhappy Readymade* o *Readymade Malheureux*, 1919), *Why Not Sneeze?*, o *Un ruido secreto* se pueden considerar obras emocionales y poéticas. Estos *readymades* dan cuenta del valor de un referente exterior. Por ejemplo, del primero solo existen ahora unas fotos, lo que con más razón haría necesario conocer sus circunstancias y anécdotas. Estas se convierten en elementos fundamentales de las obras, especies de sellos autorales, motivos de ser, recordatorios, vehículos de significado y más. La conciencia que se puede tener de la figura autorial ayuda a comprender mejor las obras.

Este trabajo ha tratado de mostrar que las obras más importantes de Duchamp no dependen del objeto, sino del contexto, de la idea, de la foto, del registro, de la anécdota. Estas son herramientas que activan y vehiculan la figura de autor. La obra de Duchamp, la literatura en general o una novela, por ejemplo, comparten características: los libros en esencia no valen como objeto, son un atado de hojas repetidas billones de veces a través de los medios, el mundo, el tiempo. Lo que importa es la historia que hay adentro, la información que contienen, su carácter indicial, su utilidad como repositorio de cosas que nos queremos decir, de anécdotas. Como dice Efrén Giraldo, las obras de Duchamp tienen mucho de textual, de literario (Giraldo, 2019). Siempre y cuando haya una voz que sea capaz de recitar una obra literaria (como las canciones con letras conmovedoras), o una mente que recuerde una historia, la obra no dejará de existir. Muchas obras de Duchamp son anecdóticas, se pueden contar y así no se olvidan.

La obra de Duchamp no habla de sí misma. *Fuente* no es sobre orinales, *Trébuchet*, no es sobre percheros, la foto de Duchamp a los 85 años no muestra a Marcel Duchamp a los 85 años, la foto de la señora delgada, tampoco muestra a Duchamp (muestra un ser desgastado y anónimo), los colores de un *readymade* no son bellos, ni feos, las formas son aleatorias o neutras, no se busca la ejecución impecable ni la perfección, etc. Estas piezas, hablan de temas casi totalmente exteriores a ellas. Los *readymades*, y especialmente esas piezas que utilizan su efigie, presentan

no tanto una imagen de Duchamp, sino una imagen de lo que significa ser un autor en general. En cierta medida es una paradoja, pues Duchamp es el autor, y la imagen de ese autor, de Duchamp, está ahí. A la vez no es Duchamp, no es el verdadero Duchamp, es simplemente una imagen construida y performativa de Duchamp, es él interpretando un papel, canalizando y encarnando diversos avatares del personaje autor. A la vez, la autoría de Duchamp no es explícita, todo lo contrario, hay como un esfuerzo por borrarla, por ocultarla: la firma de R. Mutt, la intromisión de Rose Sélavy, la corrupción por medio del azar, el disfraz, etc. La paradoja se resuelve por fuera, con la anécdota, con las circunstancias y el contexto que rodea las obras. Se resuelve en el lugar donde es posible una verdadera influencia activa del autor, por medio de la figura de autor, en ambientes institucionales, sociales, en la vida misma.

Suzanne, la hermana de Duchamp que le seguía en edad, se casó con Jean Crotti mientras Duchamp vivía en Argentina. Durante la juventud los hermanos habían tenido una relación muy cercana y cómplice, por lo que Duchamp se podría haber sentido excluido, sentimiento que habría sublimado en su arte (Ramírez, 2006, pág. 255). Aunque Jean Crotti era amigo de Marcel, posiblemente este matrimonio se le antojó malaventurado. Así parece, si el regalo de bodas es indicación.



Foto de *Ready-made Malheureux*.
Museo de arte de Filadelfia.

No fue un regalo físico, sino que desde Buenos Aires Duchamp les envió unas instrucciones para producir *Readymade malaventurado*: un libro de geometría, colgado de un hilo, en la parte exterior de la baranda del balcón del apartamento de la pareja en París. Los recién casados siguieron las instrucciones. Según Duchamp, le interesaba la idea de que un *readymade* pudiera tener sentimientos, crear una obra de arte sensible. Al “malaventurado” libro le tocó soportar las inclemencias del clima y las estaciones. Solo sobrevivieron unas pocas fotos borrosas que dan cuenta de la importancia que tienen la fotografía, los registros y las anécdotas para Duchamp, su obra y la autoría.

Readymade malaventurado puede ser vista como una advertencia de que dejarse someter por las formas rígidas de la sociedad, cual una figura geométrica, siguiendo textualmente instrucciones, puede traer infortunio. Puede considerarse símbolo de que el tiempo destruye y borra los ideales más puros. Quizás busca demostrar que una realidad práctica es más complicada que una teoría ideal o que la vida da lecciones más implacables que las de los libros. Hay mil posibilidades más, cual páginas que se agitan al viento.

Para muchos artistas puede ser incómodo tener que describir su obra, o detestan que esta se reduzca a écfasis. Pues, si se puede contar lo que se ve, no habría necesidad de pintarlo o construirlo en primer lugar, lo mismo daría hacer una buena descripción. Irónicamente, muchas de las obras de Duchamp son prácticamente inmunes a interpretaciones formales, pero dependen totalmente de su descripción (en este sentido tienen cierta similitud con los performances y demás prácticas artísticas contemporáneas no objetuales. Ambos paradigmas también son muy dependientes de la fotografía, el video, el registro), como se dijo, lo mismo daría verlas que escuchar hablar de ellas, son casi pura anécdota.

Lo importante no es tanto la apariencia de la obra, sino todo lo que esta significa, el infinito abanico de interpretaciones que propone, las lecciones que de ella se puedan sacar, la actividad maquina que bate en el cerebro del espectador. *Readymade malaventurado* es un buen ejemplo de cómo Duchamp le dio un giro al arte y a lo que significa ser artista, por medio de actos puramente autorales. *Readymade malaventurado* no tiene ninguna relación con un museo ni con una exhibición formal, es casi anécdota pura. Las fotos o dibujos existentes dan tan poca información, ofrecen tan poco contexto, que la obra existe y se mantiene vigente solo por medio de écfasis y anécdotas.

En la misma historia del *readymade* se podría ver el recorrido infrafino de un fin del arte; un camino que, ante un callejón sin salida, emprende un regreso. Los *readymades* de Duchamp representarían la última sección de una curva. *Rueda de bicicleta* representaría un penúltimo momento. *Fuente* sería el proverbial punto ideal, la cúspide de una evolución del arte, el muro del callejón sin salida, el comienzo de la curva descendente.

En sus orígenes el arte habría sido indistinguible de la naturaleza: cuando un cazador-recolector tallaba un animal, creaba el animal, poseía el espíritu del animal. Habría sido un arte en partes iguales representación y esencia, símbolo y concepto; ninguna división entre canto, dibujo, arquitectura, danza, etc. La curva escala. El arte iría perdiendo fondo y gravedad. Llegaría el arte de las vanguardias, casi una mera experiencia visual vacua, al menos para Duchamp, a veces. Kant ya lo intuía, Duchamp lo volvería realidad, lograría el giro, hacer una obra de arte ideal, vacía, punto cero de la representación, puro concepto: La *Fuente*. El lenguaje y los ejemplos de Kant y Duchamp llegan a ser similares.

[...] parece el gusto fijarse no tanto en lo que la imaginación aprehende en ese campo, como en lo que sobre él tiene ocasión de figurar, es decir, propiamente en las fantasías con que se entretiene el espíritu cuando la diversidad con que el ojo tropieza lo despierta continuamente; así, por ejemplo, ocurre cuando se miran las figuras cambiantes de un fuego de chimenea o de un arroyo que corre, los cuales, sin ser ninguno [244] de los dos bellezas, llevan consigo, sin embargo, un encanto para la imaginación, porque mantienen su libre juego (Kant, 2007, pág. 161).

Ahora, Duchamp:

Ver que la rueda giraba fue muy relajante, muy reconfortante. Me gustó la idea de tener una rueda de bicicleta en mi estudio. Disfrutaba mirándola, igual que disfrutaba mirando las llamas bailando en una chimenea. Fue como tener una chimenea en mi estudio (Lampkin, s.f.).

Con *Rueda de bicicleta* Duchamp habría hecho, mediante una mínima intervención, una última obra de arte dentro de aquella tradición en la que estaba inscrita la vanguardia. Si arte es hacer, lo que hizo con *Rueda de bicicleta* fue poco: solo atornillar un objeto a otro. Y si el sentido del arte es funcional y práctico, la rueda ofrece muy poco, solo un giro cual chimenea que se apaga, un entretenimiento sumamente básico, de troglodita; un sencillo girar cual móvil de bebé.²³ *Rueda de bicicleta* sería una última obra antes de la negación del arte, una obra si acaso “interesante”.

²³“Duchamp acuñó la palabra móvil al ponerles nombre a esos simpáticos objetos/esculturas que creaba Calder” (Tomkins, 2014, pág. 290).

Si a Duchamp no le gustaban algunos cuadros de su época porque solo servían para ser vistos, el orinal es una parodia de esos cuadros que por lo menos tienen lindos colores o dan la impresión de movimiento o de una luz natural. El orinal sería eso llevado al extremo, la obra que no serviría para “nada”, apropiadamente en color blanco puro, un símbolo cero que solo se puede leer desde afuera, una obra de no arte.

El punto final es un simple orinal sin *aísthesis* ni sentido. El sentido está por fuera, es contextual: *Fuente*, una nada o una total concentración de energía; omega o alfa; fin y principio. *Fuente* sería ese punto ideal de final y de un nuevo comienzo cual *Big Bang* tras un *Big Crunch*. Una máxima obra anartística, sin sentido ni belleza inherentes; sin aura, como diría Benjamin. Un objeto sin intervención, si acaso el colocarlo, y la firma como punto final o indicio, un mínimo contraste que permite distinguir que ahí hay algo. Y con la firma de *Mutt* empezaría a subir la curva, a renacer el arte. Con la anécdota, con la revista *The Blind Ban* se emprende el viaje de vuelta a un arte al servicio de algo más allá del arte mismo.

Surge la pregunta otra vez, ¿el arte para qué o qué? Una noción cultural y social. Duchamp creaba cada vez objetos un poco más intelectuales, *Trampa*, o *Why Not Sneeze*; más espirituales, más complejos, *El gran vidrio*, los experimentos ópticos, las historias y personajes que cuenta con sus fotos, la histriónica Rose Sélavy; culmina con *Étant donnés*, que sería como un arte idílico e ideal, representativo, diametralmente opuesto al orinal, sumamente mimético y aurático.²⁴ Aquellos que acusarían a Duchamp de destruir el arte, o al menos de llevarlo a un “callejón sin salida”, de nihilista, tendrían algo de razón. Duchamp y sus *readymades* marcan un final, una posibilidad de final:

[Según otros], Duchamp lleva el arte a una especie de callejón sin salida, pues con el *ready-made* y la clausura que este efectúa sobre la mimesis, la belleza y la estética se produce una especie de interrupción. De acuerdo con visiones más ponderadas y analíticas, solamente ha muerto una manera de entender el arte, lo que incluso no supone su anulación práctica –pues se sigue pintando y haciendo arte estético-retiniano– (Giraldo, 2019, pág. 41).

La anterior cita explica algunas de las posiciones que la crítica ha tenido en contra de Duchamp e ilustra parte de la situación complicada que vivían la estética y el arte visual, presentativo, sensual, retinal. El mismo Duchamp siguió pintando y haciendo arte mimético. Por

²⁴ Áureo quiere decir viento apacible y suave o soplo, aliento, hálito.

ejemplo, en 1918 pintó *Tu m'*, su último óleo. Si las obras posteriores son estéticas o no, es discutible. Lo que sí es conocido es que Duchamp pasó años promoviendo una imagen de anartista. También es cierto que en mucho de ese tiempo participó, al menos periféricamente, en el mundo del arte: curó, comerció, se codeó y colaboró con gran variedad de artistas e intelectuales; desempeñó actividades “aparentemente marginales”, como las llama Elena Filipovic, que de alguna manera ayudarían a construir cierta imagen de autor; actividades de figura de autor.

Étant donnés es una obra difícil de interpretar, en parte contradictoria, y difícil de conciliar con el resto de la carrera de Duchamp. No en vano Jasper Johns alguna vez dijo que era “la obra de arte más extraña que algún museo haya jamás tenido” (Filipovic, 2016, pág. 259). Ha sido, especialmente al principio, incomprensida, incluso rechazada por algunos que anteriormente acogieron la obra de Duchamp. Efectivamente parece una obra más mimética y menos intelectual que cualquier otro trabajo “post haber dejado la pintura”. Pero tampoco es una simple escultura u obra. Sería un dispositivo complejo que combina varios de los intereses de Duchamp. Por ejemplo, puede apuntar a una conciliación entre su intelectualidad y su *artesanalidad* o ser una burla final contra súbditos del arte retiniano. En verdad hay poco consenso y unidad entre aquellos que la han estudiado. Es una obra que parece todavía guardarse varios secretos y que vale la pena seguir estudiando.

Posiblemente parte del motivo por el cual *Étant donnés* no haya sido inmediatamente bien recibida sea justamente la no existencia de un discurso que la precediera o una anécdota que la caracterizara. Por tercera vez, luego de *Desnudo bajando una escalera y Fuente*, una obra controversial habría devenido icónica con el tiempo. Duchamp acuñó el concepto de *retard*, y también se habría hecho maestro y figura de él. Algo similar sucede con casi todos esos autores que Foucault llama autores “fundadores de discursividad”. Por cierto, los bonos son otras cosas que necesitan *retard* para alcanzar su valor, su fecha de maduración. Los cometas también llegan, deslumbran, se van y hay que esperarlos muchos años para que vuelvan. *Duchamp a los 85 años* daría merito a la noción de que el *retard* era una cuestión, temática o preocupación que Duchamp trabajaba activamente. A medida que surgen sus anécdotas, es discutida, permea en la conciencia colectiva, *Étant donnés* adquiere sentido, o sentidos. El hecho de que sea una obra hecha para vivirla en persona acentuaría dichas circunstancias. Valdría la pena pensar en todas aquellas anécdotas que rodean los descubrimientos, inventos, figuras y discursividades importantes, sean ciertos o apócrifos (y aparentemente muchos los son): la bañera de Arquímedes, la manzana de

Newton, el Fort-Da de Freud, el accidente aéreo de Beuys, las máscaras africanas de Picasso y Braque, etc. Como se dijo anteriormente, las anécdotas también permiten identificar la acción o la obra como objeto de arte.

En *¿Qué es un autor?* Foucault menciona la manera cómo la exégesis cristiana, influenciada por San Jerónimo,²⁵ usó cuatro criterios de legitimación autoral: la calidad de la obra (autor como constante de valor); si una obra (texto) específica se contradice doctrinalmente con las otras obras de un autor (coherencia); el estilo; y si se encuentra una anacronía (Foucault habla específicamente sobre citar personajes posteriores a la vida del autor). Supuestamente, esos cuatro criterios son muy similares a los que usa la crítica moderna “para ‘encontrar’ al autor en la obra” (Foucault, 1998, págs. 49-51). Posiblemente se le puede criticar a Foucault no haber dado ejemplos específicos. Esos criterios parecen muy estructurales, por así decirlo. Son criterios que también se pueden asemejar a las maneras cómo un animal o un granjero, acogen o rechazan una cría. Podría haber un quinto elemento: para construir una figura de autor o para atribuirle una obra a un autor, las anécdotas también son cruciales. La noción de Foucault es interesante por al menos dos motivos: primero, ayuda a definir muchos de los problemas que algunos críticos encontraron en *Étant donnés*; segundo, puede ayudar a ilustrar por qué la figura de autor y la autoría siempre deberían ser una herramienta y una preocupación para artistas y críticos.

Ejemplos de prejuicios contra *Étant donnés* son que se trata de una obra única; que no hace parte de una serie o periodo; que no es cubista; no es un *readymade*; es muy literal. *Étant donnés* es un fenómeno muy distinto ahora, comparado con lo que fue en 1968 o los setenta, en plena revolución conceptual. Duchamp trajo a luz una obra huérfana que aparenta tener más de pesebre, o de atracción de feria, que de arte. “Pareciera el producto de una mente senil”, dijo Joseph Masheck (Filipovic, 2016, pág. 160). *Étant donnés* parece contradictoria, pues es cuantitativa y cualitativamente manufacturada, diametralmente opuesta a un *readymade* como *Fuente* y, aunque mimética, no ofrece una fácil explicación. Algunos la habrán visto como una copia pobre de *El gran vidrio*, una autoparodia (afección de la que sufren tantos artistas consagrados, vueltos autocomplacientes). Otro prejuicio pudo haber sido la falta de una anécdota asociada a ella.

Pero los exégetas más juiciosos encontraron lo duchampiano en esas aparentes contradicciones. A cada crítica se le puede encontrar valor. Esta póstuma pieza, comparada con *El*

²⁵ Se puede recordar que Kiesler asoció a Duchamp con la figura de San Jerónimo.

gran vidrio, sería lo suficientemente distinta para saciar el gusto duchampiano por no repetirse, lleva el mismo concepto hacia otra dimensión, por así decirlo. Y aunque puede tener elementos paródicos, estos parecen tener motivaciones complejas; aunque fuera iteración, agrega suficiente complejidad para seguir siendo interesante. Duchamp ya había hecho piezas similares si se cuentan sus instalaciones y su dirección en las exhibiciones surrealistas. En estas también intervino espacios interiores, los convirtió en diversos escenarios en los que el problema por el mirar y el descubrir fue también un elemento fundamental. En gran medida, *Étant donnés* no era tan excéntrica comparada con el resto de su creación. Y con los años se le han descubierto anécdotas y se ha vuelto anecdótica.

5.3 Una anécdota visual y memorial

Si *El gran vidrio* es para ser observada y analizada, *Étant donnés* es para ser vivida, en esta el público se vuelve protagonista y determinante. Ambas están claramente divididas en dos partes. En la primera obra, la parte de arriba es el dominio femenino (*pendu femmelle*) y a la vez lugar de la creación. En la segunda obra, la parte femenina está al “otro” lado, en el lado alejado (la mujer postrada). Ambas partes están respectivamente vedadas y bloqueadas para los de abajo (los solteros) y los de “este” lado, los de acá (los que observan). Dicho de otra manera, los solteros en una y el observador en otra se encuentran en situación de impotencia, ver como posición subsidiaria del hacer. Ni los solteros pueden alcanzar la novia, ni el observador puede cruzar la mirilla para tocar y conocer aquella postrada figura del deseo. Parece una alegoría de la situación del arte en ese momento si solo pretendía ser admirado. En ambos lados hay testigos. En *El gran vidrio* son los testigos “oculistas” y en el diorama, el visitante mismo, que cuando espía por la mirilla se convierte literalmente en testigo pasivo, en *voyeur*.

Algunos han descrito *Étant donnés* como un aparato para ver, o un aparato de visión. En ese sentido no es muy distinto a *El gran vidrio*. Ambas obras tratan el problema occidental y artístico del mirar. Ambas son sobre la importancia que Duchamp (posturalmente anartista) le da al observador, a la idea de que es el observador quien hace la obra. En el vidrio están los testigos oculistas, en *Étant donnés* el observador exterior; pero ya el mirar no es subsidiario del hacer. La obra nace al ser mirada, el testigo es quien fertiliza la obra. No en vano, testigo y testículo, comparten etimología. Testigos y testículos relegados a ser componentes más o menos pasivos,

pero indispensables para fecundar; orgánicos en la reproducción, la réplica, el crear, cual semidioses o semiartistas. En últimas, sí hay valor en el mirar, sobre todo hay potencialidad. Es necesario estar dispuestos a entrar y salir de los ciclos; a veces meditar y observar para luego poder crear.

Como se discutió en el capítulo 3, *El gran vidrio*, y por analogía *Étant donnés*, son obras que hablan del deseo en general y del deseo como motor. Justamente, a los 50 años más o menos, se evidencia un último envión creativo de Duchamp que coincide con la planeación inicial de *Étant donnés*, cuando conoció a ese amor imposible, María Martins. También hay coincidencia con el viaje a Suiza junto a Mary Reynolds, momentos en los que Duchamp quizás ya intuía que esa relación estaba terminando. Efectivamente, Reynolds le confesó a una amiga que Duchamp no tenía tiempo para ella en Francia, pues él estaba casado con Nueva York (Banz, 2010, pág. 82). Reynolds murió en 1950.

Étant donnés tiene tanto de muerte como de origen. Una figura central da la impresión de estar muerta y fría pero a la vez sostiene una lámpara con llama sobre una pira de yesca lista para arder; la llama, símbolo de vida y energía y de holocausto. Y atrás, la cascada, vida y flujo. La obra está hiperbólicamente en un museo, al final de unos salones sin salida: fin y comienzo en la casa de las musas donde se exhiben las máximas obras de la creación humana; fin y comienzo en el museo, posada de la muerte y el pasado.

Duchamp, como evidencian los *readymades* y sus estrategias curatoriales y promocionales, conoce muy bien las instituciones artísticas y autorales, incluidos los museos, la consagración y la memoria (si se permite considerar instituciones a las dos últimas). Si estrategias exteriores al *readymade* son fundamentales para su éxito, es posible que Duchamp haya visto en la comunión entre el museo y su última obra una estrategia de apalancamiento en aras de consolidar relevancia y reconocimiento póstumos. Como artista, fue consciente (a la vez que crítico) de la importancia simbólica y cultural del museo.

Dado el museo como máquina de inmanencia, como conjuro de la muerte, y *Étant donnés* como relacionada a la muerte y el renacer, se puede interpretar esta obra como un monumento, incluso un cenotafio duchampiano. *Étant donnés* evoca un final y un comienzo. La pieza de Duchamp se asemeja al cenotafio de Antonio Canova, diseñado por él mismo y que alberga su corazón. El cenotafio de Canova, con un doble portón y un color verdoso, es similar al de Duchamp. Ambos memoriales póstumos parecen fuera de lugar; el de Canova con su forma

piramidal y su simbología masónica en una iglesia; y el de Duchamp con su puerta y materiales pedestres dentro de un museo. Es interesante notar el *lekythos*, urna, jarra, que podría contener aceite o agua, que la figura femenina lleva; y detrás un joven con una antorcha encendida: el gas que ilumina y el agua que cae.



Cenotafio de Antonio Canova, 1827. Basílica de Santa María dei Frari, Venecia.

En el referido viaje a Suiza con Mary, Duchamp vio un paisaje que le llamó la atención, o que lo conmovió. Ese paisaje está dominado por una cascada (aquel símbolo que tanto le interesaba) llamada Forestay²⁶ a la que le tomó muchas fotos. Fuera de eso, por coincidencia y por naturaleza, en ese mismo lugar coexistían varios símbolos duchampianos. En la misma cuenca donde estaba la cascada, opuesta a ella, había una galería de tiro, que recuerda los *nueve disparos* de *El gran vidrio*, el azar y las dianas. Al lado izquierdo del salto de la Forestay había un molino o molienda para fabricar aceite, que recuerda tantos molinos de Duchamp, incluido el del *Vidrio*, y los lubricantes de, por ejemplo, las máquinas: “Siempre ha habido una necesidad de círculos en mi vida, de, cómo se dice, rotación. Es un tipo de narcisismo, esta autosuficiencia, una especie de onanismo. La máquina gira y por algún proceso milagroso que siempre me ha parecido fascinante, produce chocolate” (Duchamp, 1968).

²⁶ Desde 2013, la Forestay produce energía hidroeléctrica. El simbolismo duchampiano es impresionante: las máquinas, la ciencia moderna, la vida, etc.

Para tener una vista total de la cascada era necesario descubrir, retirar ramas y arbustos; el velo y los obstáculos también son símbolos recurrentes en Duchamp. *Étant donnés*, por ejemplo, está bloqueada por un portón. Finalmente, es muy interesante que en esa zona de la Forestay habían temperado varios grandes artistas del pasado, incluido Courbet. Este justamente había muerto a pocos metros del hotel donde se hospedó Duchamp. Toda esta información sobre la cascada prototípica de *Étant donnés* se debe a Felix Kalin y Stefan Banz, que independientes uno del otro la redescubrieron; el primero tras una larga y consagrada pesquisa en 1980 y el segundo hace pocos años, ya que vive cerca. Banz editó un maravilloso libro con una gran colección de ensayos escritos por variados investigadores, donde se describe detalladamente esta misma información.²⁷

Courbet es importante por varios motivos: es paradigma del arte que Duchamp decía rechazar, retiniano y puramente sensual. La semejanza entre *El origen del mundo* y *Étant donnés*, es evidente y ha sido señalada por varios (Banz, 2010, pág. 8). Difícil deshacer la impresión de que Duchamp apreciaba a Courbet más de lo que aparentaba. Posiblemente sus comentarios negativos eran una postura para mantener la imagen de anartista antirretiniano, de iconoclasta y de revolucionario. Hay más relaciones entre ambos maestros franceses: Duchamp muy posiblemente conoció el cuadro de Courbet cuando fue a cenar a la casa del propietario en 1958: el psicoanalista Jacques Lacan (Banz, 2010, pág. 50). Otros sostendrían que Duchamp nunca en su vida vio *El origen del mundo*. Entre los dibujos eróticos que el anartista antirretiniano elaboró en sus dos últimos años de vida, hay un calco de *Mujer con medias blancas* de 1861 de Courbet. *El origen del mundo* estuvo escondida y perdida varios años. Finalmente fue descubierta detrás de un panel de madera. *Étant donnés* estuvo y en gran medida se mantiene escondida detrás de una puerta de madera.

Existen muchas posibles influencias que Duchamp usó al planear y hacer su diorama cenotafio. Entre ellas están el cuadro de Courbet y *La Monalisa* de Leonardo. La relación y ascendencia del maestro italiano ya se comentó en el capítulo 3. Tanto *La Monalisa* como *Étant donnés* utilizan una paleta de colores similares. Ambas tienen un paisaje montañoso con agua y árboles y una especie de bruma. Leonardo era un maestro del *sfumato*. Las dos piezas parecen poseer una dimensión psicológica misteriosa. A *La Monalisa* la visitan millones de personas todos

²⁷ Marcel Duchamp and the Forestay Waterfall. Cully: jrp ringier. 2010.

los años. Pocos artistas tienen una relación tan sinonímica con una de sus obras. No sería extraño que Duchamp se haya inspirado en la carrera y obra maestra de Da Vinci para concebir un contrapunto. Esto último lleva a una teoría probablemente polémica: el motivo por el cual esa vulva parece tan extraña es que en realidad no es vulva sino boca (ver anexo 2). Vale hacer la salvedad de que puede ser una teoría excéntrica pues, aunque hay diversos ensayos y trabajos sobre el tema, este parece ser el único que propone la misma conjetura.

No sería extraño para Duchamp consumir tal travesura. Como se ha dicho, ya mientras secretamente construía *Étant donnés*, había hecho un molde de su boca con un título que hace referencia directa a la ironía, la picardía, la mentira piadosa: *With my tongue in my cheek*. ¿Pudo haber sido ese molde un estudio para la obra final y ese título un guiño? Duchamp había aprendido de su propia carrera, e incluso de la obra maestra de Leonardo, que casi siempre son más importantes, poderosas y lucrativas la ambigüedad y el misterio que la certeza; una obra inquietante o imposible de asir asegura que el público piense más en ella. Puede ser más cautivante lo que pícaramente no se dice, que una literalidad tipo “vagina ante tus narices” de Courbet. Duchamp, admirador de Leonardo, fácilmente habría querido rendirle un tributo o simplemente hacer una especie de apropiación artística. Un gran misterio de la obra es la falta de labia menor. Esta teoría lo resolvería. ¿Conocía o intuía Duchamp lo que dicen las teorías sobre que *La Mona Lisa* es en realidad un retrato secreto de Leonardo? ¿Es *Étant donnés* un retrato secreto de Duchamp u otra persona?



With my tongue in my cheek, 1959. Yeso, lápiz sobre papel montado sobre madera, 25 x 15 x 5 cm. Centro Georges Pompidou.

Otro indicio de que el elemento central de *Étant donnés* es en realidad una boca es la tendencia de Duchamp a jugar con la dirección y la posición, con voltear la posición natural de las cosas, como efectivamente habría volteado esos labios de boca haciéndolos algo vagamente parecido. Así hizo con *Fuente*, que por la posición y título pasó de ser un objeto por donde se evacuan los desechos y las células muertas, a representar vida y pureza, una fuente.

El título *Étant donnés* también podría hacer referencia tanto a la boca como a las zonas adyacentes al periné. La función principal y originaria de la boca es, literalmente, servir como *chute* de agua (*la chute d'eau*), también sirve para expulsar gases (*le gaz d'éclairage*). No hay necesidad de exhibir los paralelos contrapuestos. Por cierto, parte de *Wedge of Chastity* (*Cuña de Castidad*), uno de los mentados objetos ambiguamente sexuales fabricados por Duchamp, fue elaborado con ese tipo de plástico que se usa para hacer las encías postizas de las cajas de dientes.

Courbet asocia la vagina con la vida, nada más lógico, así nacen los niños; es muy literal, hace un retrato de un órgano reproductor y le da el nombre de *El origen del mundo*, si acaso un poco ocurrente. Duchamp, por su parte, ofrecería conexiones más ambiguas, sugerentes y poéticas; literalmente poética: asociar la vida, la creación, el origen, a la “palabra”. El Evangelio de San Juan canta: “Al principio existía la Palabra, y la Palabra estaba junto a Dios, y la Palabra era Dios”. La versión en griego usa la palabra “logos”. En la pieza de Duchamp habría así un simbolismo similar, el mundo nace de la palabra.

Hay otro dato que podría ser indicio. Duchamp le tenía un apodo a la obra, le decía *chat ouvert*. Una interpretación sería chat (*pussy*, gatita en inglés) como un eufemismo. Puede haber otra interpretación, posiblemente delirante, *chat* como conversación. *Chat ouvert*, un *switching* lingüístico o neologismo que denotaría una “conversación abierta”. Esto acentuaría la dimensión verbal de la obra, relacionada a la idea de que las obras hablan y a la idea de que el arte de Duchamp es narrativo.

Al principio de este capítulo se mencionó la anécdota como forma de comunicación y de exposición, un catalizador de significados. Parte del motivo por el cual *Étant donnés* es difícil de comprender puede ser la falta de anécdotas relacionadas con ella. *Étant donnés* parece ser una obra muy personal, el misterio que posee encaja perfectamente con elementos formales como las mirillas, la puerta, o la ambigüedad del paisaje. Su tema sería justamente el silencio, el secreto cual “sonrisa de Monalisa”, lo inefable que es la mente humana; parece una representación de la mente.

Se puede pensar en lo fríos que son los museos, y en lo poco que dicen de las piezas que guardan. En vida de Duchamp muy pocos supieron de la existencia de *Étant donnés*. Teeny supo. María Martins llegó a conocer una idea general, pero probablemente no conoció el montaje final. Una persona que estuvo hasta cierto punto enterada fue Salvador Dalí. Al parecer, Duchamp imprimió parte del paisaje de fondo en una impresora especial que el catalán guardaba en su casa de Cadaqués.

Duchamp y Dalí fueron amigos. A primera vista podrían parecer muy distintos, el uno serio, callado y reflexivo; el otro estrafalario, e histriónico. Sin embargo, compartían dos similitudes fundamentales, precisamente autorales, ambos hacían arte que hablaba de algo más allá de lo retinal; se interesaban y estaban enterados de los adelantos científicos, así no comprendieran a cabalidad los conceptos. Ambos estudiaron los misterios de la percepción, la óptica y problemas similares, por ejemplo, el efecto *Wilson-Lincoln* y el efecto *Abraham Lincoln*; ambos delataban un interés en la mitología; los dos trataron el tema de *Gradiva*; ambos crecieron en ambientes sociales muy similares, ambos tuvieron papás notarios (junto a Leonardo); varias similitudes más.

Más significativa fue una conciencia afilada de la importancia estratégica de la autogestión, del *networking*, de la promoción y de los medios visuales, que probablemente fortalecieron sus figuras de autor. Duchamp desplegó una postura de misterio y sobriedad; Dalí, por el contrario, exhibía una imagen vistosa, de estrella célebre y multimillonaria. Un loco no tan loco y un anartista que vivió toda su vida del arte. Otra coincidencia es la visión que tuvieron para sus carreras y la posteridad. Los dos se encargaron de gestionar el destino final de sus obras, Duchamp en una sección especial del Museo de Arte de Filadelfia y Dalí en su propio museo de Figueras, su ciudad natal. En ambos museos reposan obras ligadas a sus últimos performances: estar muertos. La tumba de Dalí está en su museo, en un nicho bajo la entrada; el cenotafio *Étant donnés*, está en la última de las salas dedicadas a Marcel Duchamp en Filadelfia.

Lo infrafino, los límites, los umbrales, las puertas, remiten a principios y finales. El erotismo y el sexo, como los estudiaron Freud y Foucault, entre otros, también comparten una fuerte conexión con los principios y los finales (pulsiones de muerte, sobrevivencia, procreación, transmisión y perpetuación). Sumado a lo anterior, Duchamp como artista de la tradición y artista del erotismo, también tiene al sexo y a la muerte de referentes. En *Étant donnés* parece evidente: la vagina y un cuerpo aparentemente muerto y sin cabeza; el fuego y el agua; la pira y la cascada. Filipovic menciona que quien visita el museo y termina su recorrido, experimenta una especie de

cambio o transformación. El museo sería una heterotopía foucaultiana, un ambiente raro con temperatura regulada, luz especial, silencio, un resonar de ecos con poder para crear un cambio en quienes lo penetran, una especie de renacer en un vientre simbólico. *Étant donnés* se encuentra al final de uno de esos pasillos, un fin literal. No hay más paso. Solo queda comenzar otra realidad. En vez de un muro y la intuición de la calle y la ciudad exterior, se muestran otro cielo y otro horizonte, fin y comienzo, alegoría del nacer.

Duchamp está en el cauce de la tradición occidental. *Étant donnés* justamente recogería dos tópicos fundamentales y clásicos. Uno es el *locus amoenus*, el lugar bello, ameno, lleno de vida, que puede significar renacer, un lugar como el Jardín del Edén o la Arcadia (aquella región de Pan, al que también se parece el Duchamp de los cuernos de espuma en *El Bono de Monte Carlo*). Un lugar idealizado que contrasta con el acartonado y moribundo museo.

Otro tópico representa casi lo opuesto al *locus amoenus*, *Étant donnés* como un *memento mori* (recuerda que morirás). Duchamp le dijo a Cabanne que trataba de pensar lo menos posible en la muerte, pero que su a su edad la muerte de vez en cuando aparecía (Cabanne, 1972, pág. 98). En ese momento Duchamp ya sabía cuál sería el destino de *Étant donnés*. En 1966 convenció a William Copley de que cambiara el nombre de su fundación, de *The William and Noma Copley Foundation* a *Cassandra Foundation*, entidad a la que Duchamp le “vendió” o concedió *Étant donnés* para que después de su muerte la donara y ayudara a instalar en el museo de Filadelfia. Esta anécdota, como resalta el libro de Elena Filipovic (Filipovic, 2016), es otro ejemplo de ese rol profesional más allá del artista como mero hacedor que caracterizó a Duchamp y que habría contribuido a elevarlo como figura autoral.

Anteriormente se escribió sobre cómo Duchamp creó especies de personajes autorales que transfirió o encarnó en sus piezas. Una vez la pieza se termina, estos personajes autorales quedan como en un detenimiento histórico, el rastro de una imagen pasiva representativa del autor. De un acto activo (disfraz, sesión de fotos, performance, juego, incluso anécdota) a la pasividad inherente de la foto u obra de arte. La anécdota se puede ver como una especie de mensajera o mediadora entre la obra y su comprensión, entre un elemento pasivo y uno activo. Lo que sigue viviendo es la manera en que el público se relaciona con la obra, con el recuerdo del artista, justamente con la “figura” del artista, no con el artista mismo. En el pasado, lo que más le aseguraría la pervivencia al autor después de su muerte habrían sido el museo o instituciones similares muy monolíticas o relacionadas a poderes centrales. Hoy día hay más posibilidades, como se ve en la forma en que la

figura de Duchamp sigue viva en gran parte gracias a sus anécdotas y a su permanencia casi viral en la mente del público. Sin embargo, los seres humanos, como presencias físicas en el mundo, siguen teniendo grandes apegos a los trazos, a lo sensible. No solo de ideas vive el hombre. Tras la muerte, la posibilidad de agregar anécdotas, promoverlas, repetirlas, enmarcarlas, se restringe. *Étant donnés*, sería como una anécdota vuelta forma, como una tumba en el bosque, una manera de dejar un recuerdo.

Aunque Duchamp profesaba predilección por lo mental, aquello que deja huella física es una parte fundamental de la experiencia. Lo retinal proviene de luz que golpea los nervios sensibles de los ojos y espolea al cerebro. Hay pocas cosas que motiven más a las personas que el peligro de la muerte y los signos que la representan. Quizás *Étant donnés* fue un intento de Duchamp por hacer una obra complementaria a sus etéreas y anecdóticas obras anteriores, una obra que estimulara físicamente al cuerpo y a la mente y que dejará un legado físico, una marca tras la muerte. En últimas, las anécdotas por su carácter discursivo tienden a tener vida propia, son dadas a mutar, en cierto modo son como dejar el trabajo a otro. *Étant donnés* serviría de conjuro, una obra sólida e inamovible, incontable, como un oráculo al que hay que peregrinar para increparlo en persona.

Memento mori es una expresión que se utiliza para recordarles a los individuos que deben aprovechar la vida. *Et in Arcadia ego* es a su vez el título de al menos tres pinturas clásicas y una expresión latina cuyo significado aproximado es: También en Arcadia estoy (Yo, la muerte). Es otro ejemplo de *memento mori*, pues la muerte les recuerda a los personajes o espectadores que los espera. El pintor barroco Guercino habría sido el primero en utilizar la frase en una pintura. En el cuadro dos pastores miran sorprendidos, cual turistas ante *Étant donnés*, un cráneo con dos ojos muy marcados. La puerta de Duchamp con sus dos orificios, cual ojos, se ha gastado con el tiempo, pues la gente pega la frente e incluso la cara contra ella, dejando una mancha con cierta apariencia de calavera. Es poético, dada la importancia que Duchamp daba a los espectadores, que *Étant donnés* haya sido afectada y complementada (completada) de tal manera por las marcas y pedazos infraleves dejados por esos mismos husmeadores sobre la puerta. Según Francis Naumann, citando a Taylor, Denise Browne Hare encontró bolsitas con pelo en el ya vacío y descubierto estudio secreto de Duchamp (Banz, 2010, pág. 155). No sería extraño que Duchamp haya dejado, literalmente, algo de sí dentro de la obra; ya lo había hecho con *Paysage fautif* y con el regalo a Matta.



Sin título, 1946. Vellos de cabeza, axila y pubis y lápiz, 19.1 x 14.6 cm. Colección Privada.

Guercino (*guercio* en italiano significa tuerto o bizco), irónicamente sufría de estrabismo y veía bien solo por un ojo. Los *rotorrelieves*, que lastimosamente fueron un fracaso financiero, aparentemente tenían beneficios medicinales. Un científico le dijo a Duchamp que podrían “ayudar a restaurar la visión tridimensional a las personas que habían perdido la capacidad de ver por un ojo” (Tomkins, 2014, pág. 299). Si tan solo Guercino hubiera alcanzado a conocer a Duchamp... podría haber aprovechado *Para mirar (el otro lado del cristal) con un ojo, de cerca, durante casi una hora* (1918).

Anécdota quiere decir inédito en griego antiguo, aquello no publicado, no conocido públicamente. *Fuente* se hace pero su significado e importancia solo se concretan con información inédita, con las anécdotas que la rodean y posteriormente se cuentan sobre ella. Anécdota también puede ser todo aquello que queda sin decir después de la muerte. Esto da cuenta de una fundamental relación entre obra, vida y muerte. En los *readymades* hay sobre todo un flujo de la obra de arte hacia el día a día; de ese objeto se pasa a hablar del contexto y allí florece el significado, se activa con la figura de autor y la anécdota. En *Étant donnés* el flujo en cierta medida se invierte, parece la colocación de un recuerdo en el museo. Es como una inversión de su impersonal, únicamente explicable desde afuera, obra anterior, un intento por dejar que sea la obra sola, la obra huérfana, la que hable por sí misma.



Giovanni Francesco Barbieri (Guercino). *Et in Arcadia ego* (o *Los pastores de La Arcadia*), 1618–1622. Óleo sobre lienzo, 81 cm × 91 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica.

Et in Arcadio ego (o *Los pastores de Arcadia*) también es el título de dos pinturas de Poussin posteriores a la de Guercino. Ambas son relativamente duchampianas. En la primera que pintó, unos pastores descubren una tumba tapada con maleza y enredaderas. Ellos parecen sorprendidos por la inscripción en el bloque y lo que este puede contener. A la derecha hay un hombre viejo que derrama el agua de un jarrón. Este jarrón puede significar la vida que se escurre y se va, hasta se puede asociar con la misma cascada o fuente de *Étant donnés*, incluso con el recipiente que lleva la mujer en el cenotafio de Canova. A la izquierda, hay una mujer semidesnuda, posiblemente una diosa, que destapa su pierna. La leve similitud con *Étant donnés* es sugerente, casi como si la obra de Duchamp fuese una secuela que mostrara un momento posterior con la diosa ya desnudada. En la segunda obra, un pastor toca con el dedo la frase. La sombra de la cabeza del pastor también cae sobre la frase. Algunos interpretan la sombra como la guadaña de la parca y ven a la diosa como un símbolo del triunfo de la pintura sobre la muerte y el olvido (Collins & Mulcahy, s.f.). En este sentido también se asemejaría a *Étant donnés*.



Nicolas Poussin. *Et in Arcadia ego*, c. 1627. Óleo sobre lienzo, 101 x 82 cm. Chatsworth House.

Nicolas Poussin. *Et in Arcadia ego*, 1638. Óleo sobre lienzo, 85 x 121cm. Louvre.

Otro motivo por el cual la obra de Duchamp tiene correspondencia con la anécdota es que su producción fue relativamente poca. Así, el objeto de arte se convierte en un marcador singular, símbolo de momentos, épocas, relaciones, viajes, amistades, ideas, conceptos. Al artista no le valdrían la pena el tiempo y el esfuerzo de estar fabricando constantemente cosas nuevas. Los recursos serían mejor invertidos en pensar, vivir, imbuir esos objetos con subjetividad e historias. Puede haber más valor en la imagen o en la anécdota de Duchamp trabajando en misteriosas obras en un estudio oculto, y más misterio en el recuerdo de un viaje a Suiza (que comparte con quien

mira por esas dos mirillas), que en una pintura. Hay más emoción en la historia, el plan, la preparación y la ejecución mediante los cuales *Étant donnés* llegó a su museo que en la propia construcción. Por algo Henri-Pierre Roché habría comentado que el mejor trabajo de Duchamp fue su uso del tiempo. La vida fue su arte. Creación constante similar a una fuente siempre brotando e impulsando. Duchamp se podría comparar con filósofos como Pirrón o Heráclito, personajes cuya vida fue coherente con lo que hicieron y que pensaron más de lo que construyeron. Sus legados están en sus ideas, anécdotas y autoría, no tanto en sus obras: la vida como arte.

Gracias a su naturaleza anecdótica, a esa unión de lo vivido con lo creado, las obras de Duchamp se asemejan al concepto barthesiano de biografema:

Si yo fuera escritor, y estuviera muerto, cómo me gustaría que mi vida se redujera, por los cuidados de un biógrafo amistoso y desenvuelto, a ciertos detalles, ciertos gustos, ciertas inflexiones, digamos “biografemas”, cuya distinción y movilidad pudieran viajar fuera de cualquier destino (Barthes, 1989, pág. 9).

Quizás las singulares y escasas obras de Duchamp se puedan ver como biografemas. *Étant donnés*, un momento, una tarde; *Rueda de bicicleta*, un gusto; *Rose Sélavy*, una inflexión; *Fuente*, una broma, un acontecimiento. Es inevitable que muchas vidas, no solo las de los escritores, se reduzcan a biografemas y anécdotas.

Étant donnés podría ser un biografema cuya parte “bio” sea muy personal, indistinguible, relacionada con alguna visión que tuvo, y cuya parte “grafema” sea ese cenotafio o diorama, un monumento labrado en el museo; un acto tan deliberado como el escribir. La obra tiene mucho de administración o gestión del recuerdo. Hay en ella una búsqueda por la consagración, por dejar un rastro biográfico en detenimiento. Duchamp pionero de la profesión curatorial, curando su carrera incluso después de la muerte.

Efectivamente, Duchamp llevaba reafirmando su autoría y curando su carrera durante décadas por medio de sus actividades, de sus fotos, de su presencia social y de su arte. Un arte que, como se ha analizado, es en parte temáticamente autoral. Esa curaduría biográfica (o biografemática, o bioindicial) también se ve en su *Caja en maleta*. Esta caja con miniaturas y copias de sus obras icónicas parece el maletín de un vendedor puerta a puerta con sus muestras, el maletín de un asalariado o de un “mercader de sal” (título aproximado de la compilación de escritos de Duchamp). Sería una pieza irónica que habla de los artistas como comerciantes, del arte como mercancía, comercio, publicidad y promoción; o como vendedores de sueños, cuentos y anécdotas.

Una máxima de la publicidad es justamente “contar una historia”, algo que Duchamp pareciera haber hecho con cada una de sus obras icónicas y sus respectivas anécdotas. *La caja en maleta* es también como un baúl de anécdotas o una “biografemoteca”, si se quiere.

La maleta o museo portátil posee la capacidad de abrirse al mundo, es accesible y manipulable, un producto que el público puede asir e inspeccionar. Es un archivo, novedosa forma de expresión artística en la que Duchamp también fue pionero. Duchamp ya había explorado y explotado el archivismo con sus notas y *La caja verde*, un curar el pensamiento presentado como arte. En esta se haría explícito el símil de la memoria como archivo del pensamiento y de la vida. También se podría considerar un acceso directo a la figura de autor. En esas notas quedan apuntados, archivados procesos mentales y se intuye el funcionamiento de la mente del autor Duchamp. Se podría hacer una asociación con la palabra griega *hypomnema* (*hypomnemata* en plural) que Ana María Guasch, en su libro sobre el arte y el archivo contemporáneo, describe así:

[...] el aspecto documental o monumental de la memoria como hypomnema (consideremos, al respecto, la distinción entre mnemé o anamensis –el recuerdo vivo, espontáneo, fruto de la experiencia interna– e hypomnema, el acto de recordar) el que hace que el archivo pueda entenderse cómo el suplemento mnemotécnico que preserva la memoria y la rescata del olvido, de la amnesia, de la destrucción y de la aniquilación [...] (Guasch, 2011, pág. 13).

Antes, Foucault había realizado un análisis profundo del concepto, tal cual se utilizaba en su contexto original, en la Grecia Antigua:

Hypomnemata, en el sentido técnico, podrían ser libros de cuentas, registros públicos, o cuadernos individuales que servían como ayuda para la memoria. Su uso como manuales para la vida, como guías de conducta, parece haberse convertido en algo común para un público culto. En ellos se escribían citas, apartes de libros, ejemplos y acciones que se habían presenciado o leído, reflexiones o razonamientos que se habían escuchado o pensado. Constituían un registro material de cosas leídas, escuchadas o pensadas, para ser ofrecidas como un caudal de conocimientos para su posterior relectura y meditación [...].

[...] Los hypomnemata [...] constituyen la base y el material para ejercicios que se pueden realizar con frecuencia: leer, releer, meditar, conversar con sí mismo y los demás. Y esto para tenerlos, como dice la recurrente expresión, prokheiron, ad manum, in promptu: “A la mano”[...] (Foucault, 1994, pág. 210).

Es interesante que en los textos de Guasch y Foucault se comente o se intuya la contraposición de dos tipos de memoria: la memoria práctica, prótesis de la mente y del

conocimiento, una ayuda para la vida; y una memoria no práctica, más ideal, personal, universal, biológica, imperfecta, “el recuerdo vivo, espontáneo, fruto de la experiencia interna”. Se pueden asociar tres obras de Duchamp con tres tipos de memoria: *Caja en maleta* como un hypomnema en su sentido original, lista, registro técnico, inventario; *La caja verde* como un hypomnema en su sentido final, manuales del correcto pensar o ejercicios intelectuales; por último, *Étant donnés* como un recuerdo íntimo, universal, casi abstracto y prelingüístico, “*mnemé* o *anamensis* –el recuerdo vivo, espontáneo, fruto de la experiencia interna–”. *La caja en maleta* incluso sirve como una gran máquina nemotécnica parecida al hypomnema que menciona Guasch. Cada obra que se va sacando (o leyendo) de la maleta, representa una de las obras de Duchamp y un pedazo de su vida.

Étant donnés funciona como una obra monumental en varios sentidos. La palabra “monumental” viene del latín *monere*, que quiere decir recordar. Se trataría de un “monumento al recuerdo”. Monumento entendido como una obra física con valor histórico, hecho por un artista “por lo general de importancia”, “obra bajo la protección del Estado” (RAE). En este caso específico, la protección institucional y gubernamental del Museo de arte de Filadelfia, ficha clave en la consagración del autor. También *Étant donnés* como sepulcro (otra definición de monumento), *memento mori*, recordatorio y/o advertencia de la muerte (*monere* también significa advertencia).

Étant donnés es una obra compleja, parte monumento, parte naturaleza muerta, parte paisaje, incluso retrato (paradójicamente todas estas son temáticas típicas del arte decorativo) y parte la obra de un artesano aislado en un estudio sin ventanas, cual san Jerónimo en su celda o un misantrópico filósofo griego. Un *antireadymade*, tradicional, ancestral; con horas de manufactura, estudios, experimentación. Y una obra prolífica que utiliza gran cantidad de técnicas: marroquinería, escultura, encolado, fotografía, dibujo, gouache, pintura, arreglo, carpintería, instalación, cinética. Un contrapunto al arte reposado de su pasado.

Duchamp había dominado el “anarte”, superado lo retinal, era una especie de maestro de las “artes autorales”. *Étant donnés* quizás era un intentar repetir las hazañas de clásicos como Velázquez o Leonardo, lograr combinar técnica e intelecto. Uno de los defectos puntuales del arte moderno sería que, en general, ni el pintor más celebre elabora sus propias pinturas, a diferencia de grandes maestros del pasado que no solo pintaban exquisitamente, sino que eran maestros que resolvían problemas; eran químicos, mecánicos, psicólogos, directores, físicos, etc. Para

Duchamp, un tubo de pintura es un *readymade* (De Duve, 1991, pág. xiv), y por añadidura, todo cuadro un *readymade asistido*. Duchamp posiblemente quería hacer lo que los grandes maestros hicieron, construir una obra de arte desde cero. Para *Étant donnés* Duchamp recreó la piel, hizo el esqueleto de la figura y del montaje, carpinteó, etc. Aún más, incorporando ciencia, habría creado un mito de creación propio. Creó su propio mundo en el museo. No es extraño que un artista que se jactaba de no repetirse, cuya obra es tan difícil de asir y explicar (cual humo) haya fabricado un “monumento” a sí mismo. Duchamp habría querido construir una auténtica obra, una heteropía, un mundo que la gente pudiera, y tuviera que ir a ver (solo se vive *Étant Donnés* verdaderamente si la persona “individual” se para frente a esas dos mirillas, ojos, y se conecta con la obra de Duchamp). Diría algún místico: ¿Qué es el mundo sino una anécdota divina?

Janis Mink escribe una frase que en cierta medida justifica el presente trabajo y especialmente este capítulo: Los *readymades* contienen “casi siempre una referencia autobiográfica, y el elemento humorístico está todavía más acentuado” (Mink, 2013, pág. 63). Haría falta encontrarle una anécdota a *Étant donnés* para comprenderla cabalmente, como se hace con los *readymades*. Si cada obra “contiene una referencia autobiográfica”, en cierto sentido cada obra también contendría al menos una anécdota. De esto se puede desprender la importancia de las anécdotas en la obra de Marcel Duchamp. *La caja en maleta* sería un fichero que guarda todo el discurso autoral de Duchamp. Casi todo el discurso, quedaría faltando *Étant donnés*, obra que no tendría cabida en la maleta y que se espía desde afuera, a través de los dos orificios y la pared sólida, “fragmentada-mente”, irreductible. Similar a *Un ruido secreto*, oculta algo universal, inefable.

Cada anécdota sería como el retrato de un discurso. Así como una fotografía, un retrato, condensa un momento preciso de la vida, una anécdota puede condensar un aspecto de un discurso. La palabra retrato en sus orígenes significaba volver atrás o abreviar. Lo que hace un retrato con la vida se asemeja a lo que hace una anécdota con un discurso. Etimológicamente la palabra retrato se puede considerar antónimo de discurso. Discurso es un discurrir, un fluir, viene del latín *discurrere*, “correr de un lado para otro”; retrato, del latín *retrahere* que significa “traer hacia atrás, hacer volver” (Gómez de Silva, 1998). La pregunta sería, *Étant donnés*, ¿es discurso?, ¿es retrato?, ¿es anécdota?

6. CONCLUSIÓN

Hay algunos hombres excepcionales que prefieren perecer a trabajar en cosas que no deleitan; son minuciosos y difíciles de contentar y no les basta con ganar mucho si el trabajo no es por sí mismo la ganancia de las ganancias. A esta especie de hombres raros pertenecen los artistas y los contemplativos de todas clases, pero también los ociosos que se pasan en la vida cazando en aventuras e intrigas de amor.

Friedrich Nietzsche

Duchamp habría logrado su cometido: por medio de la mente, sin mayor sufrimiento ni ataduras, cambiar la concepción de lo que significa ser artista. Él tuvo la fortuna de poder decir casi al final de su vida: “Estoy muy bien [...] soy muy feliz” (Cabanne, 1972, pág. 98). Sus herramientas fueron el día a día, las relaciones, las anécdotas, los juegos, los chistes, el lenguaje, el humo, el polvo, el aire, respirar, estar, hacer, simplemente ser. Similar a como se puede dar forma a la materia, se le puede dar forma al vivir, a las relaciones, a las interacciones, a las instituciones, a las actitudes, a los valores, a las maneras de ver (propias y ajenas) y a una manera de ser. La figura de autor es una construcción artística. Los *readymades*, *Fuente*, las *cajas*, *Étant donnés*, muchas de sus obras y el uso que Duchamp hacía del tiempo se pueden entender no solo como productos, sino como herramientas que forman, y a la vez son formadas por el mundo.

Janis Mink escribe que “Duchamp buscaba la inspiración en otros campos: la ciencia, la industria, o la literatura” (Mink, 2013, pág. 8). Alguna vez, tras visitar el Salón de la Locomoción y la Aviación, el artista le comentó a Brancussi sobre una grande hélice de avión: “La pintura ha perdido su lustre. ¿Quién hará algo mejor que esa hélice? Dime, ¿puedes hacer eso?” (De Duve, 1991, pág. 110). Si las ciencias habían casi suplantado al arte en la capacidad de captivar la imaginación humana, allí habría oportunidades de utilizar métodos de la ciencia para hacer arte. Igual lo hizo Duchamp en varias de sus obras influenciado por Raymond Roussel, quien compuso unas de sus obras por medio de fórmulas predeterminadas y funcionales.

Un acierto de Duchamp fue haber resaltado que el valor de las artes y sus derivas no necesariamente es universal, ni inherente a sí mismo, sino que estas son participativas y sociales; la atribución, rótulo o figuración de autor es un fenómeno complejo, mediado por una red de relaciones y mediaciones entre personas e instituciones. Un paradigma tal proporcionaría un

campo fértil para el surgir de manifestaciones autorales en el que la figura de autor se convierte en una herramienta especialmente útil. La que algunos llaman Modernidad está marcada por aperturas culturales, sociales, internacionales que se reflejan en artistas del Renacimiento y especialmente del Barroco. Pintores como Velázquez, guardando las proporciones, intuyeron la importancia de las instituciones, las relaciones sociales y el público. Fueron conscientes de estar siendo observados y de la necesidad por representarse, promocionarse, presentarse públicamente.

El capítulo 3 analizó complejidades de la figura de autor y su construcción en un sistema de conexiones e interdependencias siempre en evolución. Quizás artistas como Velázquez ya comprendían la importancia de construirse a sí mismos, se sentían vistos y se sentían autores, promotores, figuras activas. En parte ese sería el tema de *Las meninas*, el autor como diciendo: “Estoy consciente de que me miran, estoy consciente de mi labor, no estoy solo pintando un cuadro sino mi vida, mi labor, mi manera de ‘ser’ en el mundo”. Como dice Octavio Paz: “No es la primera vez que un artista incluye en su pintura a aquellos que la miran y en mi estudio anterior sobre Duchamp recordé a Velázquez y a sus *Meninas*; pero lo que en *Las meninas* y en *El gran vidrio* es representación, en *El Ensamblaje* es acto; realmente nos convertimos en Voyeurs y, también, en testigos oculares. Nuestro testimonio es parte de la obra” (Valdebenito, 2010). Cuando habla de *El Ensamblaje* se refiere a *Étant donnés*. La figura de autor presupone y necesita de un exponerse y una conciencia del estar siendo mirado. Por tal motivo se propuso la conexión entre algunas obras barrocas, Duchamp y la figura de autor.

Velázquez y, con mayor razón, Duchamp, se sentirían no solo vistos sino elementos simbólicos constitutivos de la obra, de sus carreras, de una sinergia que combinaba sus mundos personales e internos con mundos públicos y externos. “Yo te veo, tú me ves; yo sé que tú sabes que yo te veo, y tú sabes que yo sé que te veo”. Como una figura literaria da vida y sentido al lenguaje y la escritura poética, la figura de autor le daría vida y sentido a una obra y a un discurso. Bajo esta interpretación, se ve la posibilidad de Duchamp como un artista inserto en la tradición occidental, que trabaja y llega a cultivar expresamente una identificación con autores y preocupaciones clásicas y occidentales.

La figura de autor sería, en parte, un deseo del artista por convertirse en autor y por ser él mismo una obra. Así, metafóricamente se podría interpretar *El gran vidrio* no solo como una máquina del deseo, sino también como una máquina autorial; una obra que representa a la sociedad y a la autoría como aparatos complejos en los que todas las partes tienen que configurarse,

determinarse de manera eficiente, para así lograr crear una figura de autor específica y singular. La figura de autor no como una simple decisión, sino como un resultado solo obtenible si las diversas partes de la máquina (el objetivo, el deseo, el espacio, los testigos, el mostrarse, los observadores, el público, y diversas instituciones e instancias) así lo permiten. Una perspectiva sociológica de la vida y obra de Duchamp marcaría una línea de estudio interesante y prometedora. Así, se podría propiciar un terreno interdisciplinario. Por cierto, la interdisciplinarietà se podría considerar una cualidad definitoria de Duchamp y su obra, y un instrumento imprescindible hoy en día.

Hablando de la relación entre las obras de Duchamp y otras áreas del conocimiento, un ejemplo sería cierta literalidad y textualidad en sus preocupaciones. También se podría decir que entre sus temáticas están la historia, los mitos, el lenguaje, la ciencia, la filosofía. Volviendo al tema sociológico, Duchamp sería un referente de las artes visuales en términos del trabajo intelectual, inmaterial y cultural. Esta descripción también haría parte de su figura de autor. A esos aspectos sociales e institucionales apuntaron especialmente los capítulos 4 y 5. En uno, se vio la manera cómo Duchamp usó e incorporó la fotografía y los medios de comunicación, sobre todo los impresos. Se tocaron temas como las apariciones en televisión y otros audiovisuales, y su manera de presentarse o figurar en entrevistas, documentales, perfiles.

El capítulo 4 discutió cómo Duchamp utilizó la fotografía y la representación de sí mismo para construir y promover una imagen de autor en general y específica. Se siguió una línea que venía del capítulo 3, en cuanto a que se propusieron diversas imágenes que lo identificaban con una tradición logocéntrica, filosófica, griega, occidental; en Duchamp hay una puesta en escena, como se dijo en el capítulo 4, “de calma y de razón” y análisis, apoyada en su vestir sobrio, sus poses elegantes, su manera pausada de hablar. También se valió de retratos que hacían gala de su relación e interés por la ciencia, la óptica, el ajedrez, lo mental. Sumado a esto, hay una relación con lo espiritual, como planteaban Kiesler (y otros), hasta una similitud o aire de santo, cual con el ascetismo y frugalidad que promulgaba, desplegabam y figuraba en público, en privado y en entrevistas:

Me dijeron: “Si le ofrecieran 100.000 \$, ¿aceptaría?”

Yo les expliqué la historia de Nueva York en 1916, cuando Knoedler, después de haber visto el *Nu descendant un escalier* me ofreció 10.000 \$ al año, y toda mi producción, naturalmente. Me negué, y sin embargo yo no era rico. Hubiera podido aceptar perfectamente los 10.000\$, pero no, inmediatamente presenté el peligro (Cabanne, 1972, pág. 97).

Lo que hizo Duchamp en fotos como el tríptico de Kiesler para *View*²⁸, el *Duchamp a los 85 años*, *El gran vidrio*, *La caja verde*, etc., se podría asemejar con lo que Velázquez hizo en *Las meninas* al pintarse y presentarse él mismo dentro de su obra. Otro ejemplo que vendría a la mente sería *El caminante sobre el mar de nubes* de Caspar David Friedrich, que en gran medida retrata o resume no solo a un individuo, sino a un movimiento y una época. Ejemplos seguramente hay muchos más. Se podría hacer, incluso, un trabajo entero analizando los retratos y autorretratos de artistas para buscar qué relaciones pueden tener con los respectivos y diversos autores, discursos o movimientos.

En relación con Duchamp hay espacio para profundizar en más campos. Se pueden tratar de rastrear todas las entrevistas posibles. El presente trabajo identificó al menos 25, unas citadas y otras que de alguna manera u otra tuvieron influencia o relación con esta investigación.²⁹ De las entrevistas se podrían analizar las respuestas, las contradicciones, los aspectos que parezcan más posturales y los más naturales.³⁰ También quedó espacio para investigar las apariciones públicas, televisivas, teatrales, sociales y similares. Todos estos son aspectos fundamentales de la figuración autoral, pero por cuestiones de extensión, el trabajo se centró en otros aspectos.

El capítulo 5 investigó *Étant donnés*, esa rara obra póstuma que ocuparía tantos años a Duchamp en trabajo secreto. Esta, como gran parte del *opus* duchampiano, parece tener un componente autoral importante, si acaso camuflado. *Étant donnés* da cuenta de una conciencia autoral, promotora, una especie de custodia de la figura de autor más allá de la muerte.

Las cuestiones relativas a la autoría abarcan una órbita más vasta que el mero hacer artístico o el mero escribir. En gran medida, en épocas de Duchamp, las artes plásticas estaban restringidas a una concepción manual. La elección en la frase anterior de la palabra “plásticas” es a propósito. Actualmente, el término “artes plásticas” puede estar en desuso comparado con “artes visuales”.

²⁸ También conocido bajo el nombre de *Les Larves d'imagie d'Henri Robert Marcel Duchamp*

²⁹ 1. George Charbonier 1961; 2. James Johnson Sweeney 1946; 3. Colette Roberts 1968; 4. Katherine Kuh; 1962; 5. Tomkins 1964; 6. Cabanne 1967; 7. Harriet and Carrol Janis 1953; 8. Francis Roberts 1968; 9. CJ Bulliet 1938; 10. Serge Stauffer 196x; 11. Russel 1968; 12. Dore Ashton 1966; 13. Phillipe Collin 1967; 14. William Seitz 1963; 15. Jean Antoine 1966; 16. Alexander Liberman; 17. Gil Blas 1912; 18. Neyens, Jean; 19. Otto Hahn 1964; 20. Crehan 1961; 21. Siegel 1967; 22. Guy Viau 1960; 23. Robert Fulford 1968; 24. Martin Friedman; 25. Schuster 1957.

³⁰ Esta es una cuestión difícil de tratar y comprender, pues “postural” no quiere decir postizo, ni se puede entender como una especie de trampa o engaño. Ser más o menos consciente o demostrar una manera de ser, inherente y natural, también puede tener un carácter postural. En contrapartida, una persona puede hacer comentarios, descripciones o actuar con toda franqueza y convicción, para luego cambiar de opinión o decidir que estaba equivocada.

Ese alejarse como de lo plástico, de aquello que es mero hacer, pareciera coincidir con la aparición de Duchamp, e ideas similares a las de él. Pero el concepto de artes visuales no deja de ser limitado. El arte de Duchamp, y el posterior, pareciera haber adquirido, reencontrado, una motivación más simbólica, más significativa. Tal vez es más pertinente y relevante hablar ya de “artes autorales”, en vez de artes plásticas o visuales.

En conclusión, el arte ha sido visto durante gran parte de su historia solo como una *techné*, un *ars*. Duchamp habría sido quien lo viró definitivamente hacia algo eminentemente autoral. En parte esto lo habría logrado, como muestra el capítulo 3, mirando hacia referentes fundamentales de la Modernidad, resaltando que en Leonardo hay una cosa mental, sugiriendo que todo ese arte clásico estaba siempre, en últimas, al servicio de algo más allá de lo visual o meramente sensual; o exhibiendo en entrevistas ideas como: “El Grand Verre constituye una rehabilitación de la perspectiva que había sido totalmente ignorada” (Cabanne, 1972, pág. 35).

La autoría y la dimensión mental del arte ya no parecen algo excepcional. Hacer es distinto a crear. Duchamp habría captado y ayudado a causar un giro. La suya sería una figura de un autor de la autoría. Hay otros indicios expuestos y analizados en el presente trabajo que apoyarían dicha hipótesis: haber sido influenciado por maestros autores de antaño; su registro, presentación y divulgación de procesos creativos; ese desnudar de la mente que sugieren, por ejemplo, *El gran vidrio* y las cajas de notas acompañantes; su uso más o menos planeado o empírico de los medios de comunicación, la fotografía, las entrevistas, la gestión cultural, la autopromoción, las alianzas interpersonales e interinstitucionales; lo anecdótico y biográfico que impregna sus obras; los autorretratos que hizo. Finalmente, de alguna manera se intuye una gran carga autoral en *Étant donnés*. Sin embargo, con una obra tan arcana es difícil proponer una interpretación unívoca. Las obras también tienen expectativa de vida (Duchamp, 1966). *Étant donnés* es una obra que daría cuenta de la perspicaz conciencia autoral de Marcel Duchamp, quien parecía tener siempre en mente la importancia de la promoción, el uso de los medios, el contexto del museo, la ambigua institución de la consagración.

Duchamp no solo es una referencia importante para aquello que llamamos autor y figura de autor, sino para todo ser humano que desea tener un lugar activo, no pasivo, en el mundo, para todo aquel que construye una figuración de sí. Ser autor y desplegar cierta figura resulta útil si se quiere “ser su propio jefe”, si se quiere labrar un lugar en ese mundo cada vez menos atado a lo material, al trabajo manual, al terruño geográfico; más cercano a lo virtual, intangible, creativo.

Los seres humanos deberán pensar como autores para poder “ser” en el mundo globalizado del diseño de sí, de la autopromoción. La autoría algún día podrá ser lo que el cazar era para los antiguos. Y la figuración autoral será un arma. Será un mundo en el que, como dice Boris Groys: “El arte se vuelve parte de la cultura de masas, no como fuente de obras que serán comercializadas en el mercado del arte sino como práctica de la exhibición” (Groys, 2015, pág. 50). Es interesante terminar con la figuración o imagen que de Duchamp creó otra de las más icónicas figuras autorales del arte del siglo xx:

De haber escuchado a Duchamp, hubiera quemado mis pinceles. Él había ya arrojado por la borda al arte y al antiarte. Había resuelto los problemas como un profesor de ajedrez. Las únicas soluciones que le interesaban eran imaginarias. Su ironía le bastaba. Consideraba que había gustado los placeres de una vez por todas y que la repetición mataba todo orgasmo. Su carrera era, desde entonces, la de alguien de vuelta de todo. Se había divertido con el impresionismo pintando un *Courant d'air sous un pommier au Japon*, había jugado con el cubismo, asimilándolo y superándolo en ocho meses con una habilidad suprema. Su *Jeune homme triste dans un train* es un poco él mismo, desolado por estar en la cima de todo, tan rápidamente y tan bien. Nuestras relaciones eran como las de la materia y la antimateria. Después de haber expuesto en 1912 el *Nu descendant un escalier* que le hizo célebre, renunció a todos sus contratos y se puso a enseñar francés a cualquiera que se lo pidiese, por cuatro cuartos a la hora, lo justo para pagarse el pan y la cerveza, a fin, como él decía, “de vivir su libertad”. Había escogido no ser nada y podía serlo todo. Una mentalidad noble entre los vagabundos. Teníamos en común el orgullo y el genio, algo nada despreciable, por cierto. Pero él era de otro planeta, como su *Mariée mise à nu par les célibataires*, donde el sacerdote, el soldado, el gendarme, el agente de policía, el botones, el repartidor, el enterrador, el lacayo y el jefe de estación danzaban un ballet de amor inhumano y mecánico sobre un argumento imaginado desde el punto de vista de Sirio. Su sola presencia creaba una distancia, lo mejor de él era el secreto. Estaba tan ausente, que algunos días yo creía hablar a su sombra. Tenía la mirada helada de sus ready-made y mi pasión catalana se enervaba ante su soberana indiferencia (Dalí, 2003, págs. 571,572).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Libros**Libros sobre Duchamp**

Apollinaire, G. (1913). *Les Peintres cubistes. Méditations esthétiques*. Paris: Eugène Figuière et Cie Éditeurs.

Banz, S. (2010). *Marcel Duchamp and the Forestay Waterfall*. Cully: jrp ringier.

Buskirk, M. y. (1996). *The Duchamp Effect: Essays, Interviews, Round Table*. Cambridge: The MIT Press.

Collins, A. & McManus, J. (2009). *Inventing Marcel Duchamp*. Cambridge: The MIT Press.

Dalí, S. (2003). *Obra completa volumen II*. Barcelona: Ediciones Destino.

De Duve, T. (1991). *Pictorial Nominalism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

_____. (1996). *Kant after Duchamp*. Cambridge: The MIT Press.

Duchamp, M. (1978). *Escritos Duchamp du signe*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

_____. (2016). *Cartas sobre el arte: 1916-1956*. Barcelona: Elba.

Filipovic, E. (2016). *The Apparently Marginal Activities of Marcel Duchamp*. Minnesota: The MIT Press.

Giraldo, E. (2019). *Incluso, Duchamp: arte y trabajo*. Viña del Mar: MIMESIS.

Goodyear, A. y. (2014). *Aka Marcel Duchamp: Meditations on the Identities of an Artist*. Washington: Smithsonian Institution Scholarly Press.

Hopkins, D. (2003). The Politics of Equivocation: Sherrie Levine, Duchamp's 'Compensation Portrait', and Surrealism in the USA. *Oxford Art Journal*, 26(1), 47-68. Obtenido de <https://art1020blog.files.wordpress.com/2017/09/the-politics-of-equivocation.pdf>

Judovitz, D. (2010). *Drawing on Art: Duchamp and Company*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Lampkin, F. (s.f.). Rueda de bicicleta. El primer Ready Made. *HA!* Obtenido de <https://historia-arte.com/obras/rueda-de-bicicleta>

Mink, J. (2013). *Duchamp*. Koln: Taschen.

Molderings, H. (2013). *Marcel Duchamp at the Age of 85: An Incunabulum of Conceptual Photography*. Köln: Buchhandlung Walther König.

- Moure, G. (2009). *Marcel Duchamp: Obras / escritos / entrevistas*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- Paz, O. (2008). *Apariencia desnuda: La obra de Marcel Duchamp*. México D.F.: Ediciones Era.
- Naumann, F. M. & Obalk, H. (2000). *Affectionately, Marcel: The Selected Correspondence of Marcel Duchamp*. Ghent: Ludion Press.
- Ramírez, J. A. (2006). *Duchamp: el amor y la muerte, incluso*. Madrid: Siruela.
- Richter, H. (1965). *Dada Art and Anti-Art*. New York: McGraw-Hill.
- Sanouillet, M. & Peterson, E. (1975). *Marchand du Sel: The Essential Writings of Marcel Duchamp*. London: Thames and Hudson.
- Sarazin-Levassor, L. (2004). *Un échec matrimonial: Le cœur de la mariée mis à nu par son célibataire, même*. Dijon: Les presses du réel.
- Schwarz, A. (1997). *The Complete Works of Marcel Duchamp Revised and Expanded Edition*. Vol. 1: The Text. New York: Thames and Hudson/Delano Greenidge.
- Tomkins, C. (2013). *Marcel Duchamp: The Afternoon Interviews*. Brooklyn: Badlands Unlimited.
- Tomkins, C. (2014). *Duchamp: A Biography*. New York: MoMA.

Libros teóricos y de Historia

- Barthes, R. (1989). *Sade, Fourier, Loyola*. Berkeley: Universidad de California.
- Burke, S. (2008). *Authorship: From Plato to the Postmodern*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Burke, S. (2011). *The Death and Return of the Author: Criticism and subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Casas, A. (2012). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: ARCO/LIBROS, S.L.
- Couturier, M. (2017). *The Figure of the Author*. Beau Bassin: Éditions Univesitaires Européennes.
- Dickie, G. (1974). *Art and the aesthetic : an institutional analysis*. Ithaca: Cornell University Press.
- Dubois, J. (2014). *La institución de la literatura*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Foucault, M. (1994). *Ethics: Subjectivity and Truth*. New York: The New York Press.
- _____. (1998). *¿Qué es un autor?* Córdoba, Argentina: Litoral.

_____. (2018). *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*. Ciudad de México: Siglo veintiuno editores.

Gammel, I. (2003). *Baroness Elsa*. Massachusetts: MIT.

Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Ediciones Akal.

Lavoisier, A. L. (1865). *Oeuvres de Lavoisier publiées par les soins de son excellence*. Vol. III. Paris: Imprimerie Imperial.

Leroi-Gourhan, A. (1971). *El gesto y la palabra*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

Meizoz, J. (2015). *Posturas literarias: Puestas en escena modernas del autor*. Bogotá: Ediciones Uniandes.

Orozco Díaz, E. (1969). *El teatro y la teatralidad del Barroco*. Barcelona: Editorial Planeta.

Pellón, I. (2002). *Un químico ilustrado: Lavoisier*. Tres Cantos: Nivola.

Premat, J. (2006). *Cahiers de LI.RI.CO.: Littératures contemporaines du Río de la Plata: Figures d'auteur: Figuras de autor*. Saint Denis: Université der Paris 8.

Taylor, R. (2006). *Los constructores romanos. Un estudio sobre el proceso arquitectónico*. Madrid: Akal.

Zapata, J. (2014). *La invención del autor: Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Medellín: Universidad de Antioquia.

Obras literarias, filosóficas y diccionarios

Foucault, M. (1969). ¿Qué es un Autor? Recuperado el 25 de 01 de 2021, de *El Seminario*: <http://www.elseminario.com.ar/>

Gómez de Silva, G. (1998). *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Granés, C. (2011). *El puño invisible: Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Madrid: Taurus.

Groys, B. (2015). *Volverse público: Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.

Kandinsky, W. (2016). *De lo espiritual en el arte*. epub libre Piolín.

Kant, I. (2007). *Crítica de juicio*. Madrid: Tecnos.

Nietzsche, F. (2019). *La gaya ciencia*. Barcelona: Ediciones Brontes S.L.

Pauls, A. (2019). *El factor Borges*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Literatura Random House.

Platón (2005). *Timeo* (trad. C. Eggers Lan). Buenos Aires: Colihue.

Premat, J. (2009). *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.

Roché, Henri-Pierre. (2010). *Victor*. Madrid: Ardora.

Entrevistas

Artspace. (21 de Febrero de 2018). A 1959 Interview with Marcel Duchamp: The Fallacy of Art History and the Death of Art. Recuperado el 22 de junio de 2020, de https://www.artspace.com/magazine/art_101/qa/a-1959-interview-with-marcel-duchamp-the-fallacy-of-art-history-and-the-death-of-art-55274

Cabanne, P. (1972). *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona: Editorial Anagrama.

_____. (2018). *Dialogues With Marcel Duchamp*. Middletown, DE: Da Capo Press.

Drot, J.-M. (1979). *Jeu d'échecs avec Marcel Duchamp* [Película].

Duchamp, M. (1956). A Conversation With. (J. J. Sweeney, Entrevistador). NBC. Philadelphia. Recuperado el 1 de octubre de 2020, de https://www.youtube.com/watch?v=Wuf_GHmjxLM

_____. (1966). My Life as a Work of Art. (J. Antoine, Entrevistador). <https://www.youtube.com/watch?v=VVfQmtYOJ1o>

_____. (1968). I Propose to Strain the Laws of Physics. (F. Roberts, Entrevistador). From the Archives: An Interview with Marcel Duchamp, from 1968. Recuperado el 24 de noviembre de 2020, de Art News: <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/archives-interview-marcel-duchamp-1968-11708/>

Siegel, J. (1967). Jeanne Siegel interviews Marcel Duchamp (12 April 1967). The House of Hidden Knowledge. Recuperado el 02 de diciembre de 2020, de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=7-hhLx2mdps>

Fuentes de Internet y electrónicas sobre Duchamp

Centre Pompidou. (s.f.). *Marcel Duchamp: Allégorie de genre. 1943*. Recuperado el 07 de diciembre de 2020, de <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/9Ce78Kh>

Duchamp, M. (2009). *Marcel Duchamp's letters to Maria Martins*. 1946-1967/68*. Recuperado el 08 de diciembre de 2020, de Milan Golob: <http://www.golob-gm.si/32-Marcel-Duchamp-s-letters-to-Maria-Martins.htm>

_____. (9 de noviembre de 1959). *Lettre*. Recuperado el 18 de marzo de 2020, de André Breton: <https://www.andrebretton.fr/fr/work/56600100816910>

Elie, C. S. (16 de octubre de 2016). *Artist on Art: Ed Ruscha on Marcel Duchamp*. Recuperado el 29 de junio de 2020, de LACMA. UN FRAMED: <https://unframed.lacma.org/2017/10/16/artists-art-ed-ruscha-marcel-Duchamp>

New York Historical Society (octubre 11, 2013 – febrero 23, 2014). Duchamp brothers in Puteaux. Recuperado el 07 de mayo de 2020, de *The Armory Show at 100*: <http://armory.nyhistory.org/duchamp-brothers-seated-with-dog/>

Paz, O. & Ullán, J.-M. (1984). *Conversaciones con Octavio Paz: Las máquinas eróticas de Duchamp*. Recuperado el 03 de noviembre de 2020, de https://www.youtube.com/watch?v=MV1aNsB_DxM

Pohlad, M. (2 de 12 de 2020). “Macaroni repaired is ready for Thursday...”. Marcel Duchamp as Conservator. Recuperado el 03 de junio de 2020, de *Toutfait.com. The Marcel Duchamp Studies Online Journal*: https://www.toutfait.com/macaroni-repaired-is-ready-for-thursday-marcel-duchamp-as-conservator/#N_57_

Shambroom, D. (diciembre de 2000). Involuntary Muscular Action as an Untapped Energy Source: An Invention by Leonardo da Vinci and Marcel Duchamp. Vol. 1. Recuperado el 16 de marzo de 2020, de *Tout-fait. The Marcel Duchamp Studies Online Journal*: https://www.toutfait.com/issues/issue_3/Notes/shambroom/shambroom.html#N_1_

The Met. (s.f.). Self-Portrait in Profile 1957. Marcel Duchamp American, born France. Recuperado el 06 de mayo de 2020, de THE MET: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/492560>

Fuentes generales, Fuentes de Internet y electrónicas. Otros

Collins, N. & Mulcahy, A. (s.f.). Et in Arcadia Ego (1637) by Nicolas Poussin: Interpretation of Baroque Mythological Painting. *Art Encyclopedia*. Recuperado el 10 de diciembre de 2020, de <http://www.visual-arts-cork.com/famous-paintings/et-in-arcadia-ego.htm>

Duchamp, M., Wood, B. & Roché, H.-P. (2017). *The Blind Man*. (S. Seita, Ed.) Brooklyn, New York: Ugly Duckling Presse.

Juanes, J. (2011). Modernidad e Ilustración, parte I [Serie Radiofónica] Territorios del arte contemporáneo. *Programa 9*. México: Radio Educación e Instituto Nacional de Bellas Artes. Recuperado de https://e-radio.edu.mx/Territorios-del-Arte-Contemporaneo?id_podcast=2275&step=40

Maingueneau, D. (2015). Escritor e imagen de autor. *Tropelias. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 24 (2015), 17-30. Recuperado de <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/download/1139/990>

The value of *francs* in Maigret stories. Trussel. (s.f.). Recuperado el 05 de mayo de 2020, de <https://www.trussel.com/maig/franc.htm>

Valdebenito, C. G. (2010). Marcel Duchamp: Apariencia. *Analecta. Revista de Humanidades*, Primer Semestre 2010 (N°4), 59.

Wikipedia. (s.f.). Citroën Type B10. Recuperado el 05 de mayo de 2020, de Wikipedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Citro%C3%ABn_Type_B10.

Zucker, B. & Harris, S. (2013). *Nicolas Poussin, Et in Arcadia Ego*. Recuperado el 23 de noviembre de 2020, de Kahn Academy: <https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/baroque-art1/france/v/poussin-et-in-arcadia>