DUCHAMP, LA IRONÍA Y EL RETARDO DE EROS; CONSIDERACIONES SOBRE CINISMO CONTEMPORÁNEO

Jorge Lorca

Para mi hija Javiera

Resumen

Marcel Duchamp, ese “ingeniero del tiempo perdido” como le gustaba denominarse a sí mismo, ha elaborado una grandiosa y compleja obra. Materia de elucubración para exégetas y teóricos del arte. En este artículo, intentamos elaborar un cruce de miradas con respecto a la propia reflexión que tenía el artista sobre su trabajo y la estrategia filosófica que llevó a cabo el filósofo griego Diógenes de Sínope; figura fundamental del cinismo antiguo.

¿Pueden contener sus modos de elaboración, en cuanto producción de pensamiento y praxis, rasgos comunes o fraternos? ¿Puede considerarse a Duchamp una suerte de Diógenes actual a la manera de un *clown* cínico? ¿Fue el arte para el francés, el tonel que le procuró la libertad para ganar en franquía?

Estas y otras preguntas intentan ser abordadas aquí, a la luz de textos, cartas y anécdotas que podrían hacer resaltar cierta camaradería entre sus dos figuras.

Palabras clave: Duchamp – Diógenes – arte contemporáneo – *readymade* – cinismo.

Abstract

Marcel Duchamp, the “Engineer of Lost Time” as he liked to call himself, he has developed a great and complex work. Vagary matters for exegetes and art theorists. In this article, we try to develop an exchange of glances with respect to self-reflection that had the artist about his work and philosophical strategy that held the Greek philosopher Diogenes of Sinope; key figure of the old cynicism.

They can contain their modes of production, as production of thought and practice, common traits or fraternal? It can be considered a sort of Duchamp current Diogenes in the manner of a cynical clown? Was the art for the French, the barrel that sought freedom and franquia necessary?

These and other questions are intended to be addressed here, in the light of texts, letters and anecdotes that could bring out certain camaraderie between the two figures.

Keywords: Duchamp - Diogenes - contemporary art - *readymade* - cynicism.

“Duchamp ha ganado sumas irrisorias con sus cuadros -la mayoría los ha regalado- y ha vivido siempre con modestia... Más difícil que despreciar al dinero es resistir a la tentación de hacer obras o de transformarse uno mismo en obra. Creo que, gracias a la ironía, Duchamp lo ha logrado: el ready-made ha sido su tonel de Diógenes.”

Octavio Paz.

Pensar la obra de Marcel Duchamp (Blainville-Crevon, 28 de julio de 1887 - Neuilly-sur-Seine, 2 de octubre de 1968), Artista y seleccionado nacional de Ajedrez Francés (dato importante si se piensa en el tiempo y la pasión que le dedicó a esta actividad), es de algún modo, internarse en uno de los métodos creativos más extravagantes e importantes de la historia del arte contemporáneo. Es descubrir, al mismo tiempo, a uno de los personajes más estrictos en la unidad temática de su obra y que, además, ha influenciado a un gran número de artistas posteriores. Ha sabido dotar de reflexividad y humor a la obra de arte, inoculando de aura a la imagen del artista, pero de manera muy diferente a como lo hicieron hasta entonces Picasso, Dalí, o Andy Warhol.

Duchamp, como pocos artistas, desde su obra *«La Mujer desnuda que desciende una escalera»* —o incluso de mucho antes, en las pinturas que pertenecen a su primer período— el *«Ensamblaje de Filadelfia»*, pasando por *«La novia puesta al desnudo por sus solteros, mismamente...»*, refleja, en su conjunto, el mismo problema o la misma unidad temática bajo distintas apariencias; vale decir, la profunda enunciación obsesiva y ancestral de lo femenino y de Eros, pero desde un prisma negativo que pone en duda toda posibilidad de consumación o comunicabilidad entre el estrato femenino y masculino de la naturaleza humana.

Es también el primer artista en *producir* creativamente una “obra de arte” incompatible con todo lo conocido como creación artística hasta ese momento. Todo ello, en cuanto negación tácita del canon y la tradición. Este *gesto* instala una enorme revolución en el campo del arte, tanto en sus famosas “pinturas”, *ready-mades*, instalaciones y homofonías irónicas, las que acompañan a gran parte de sus realizaciones.

Un rasgo presente de manera permanente en su producción es el tema de la relentización visual, es decir, la demora viscosa que provoca un objeto dispuesto para una conciencia que es obligada a detenerse en un efecto persistente de “cámara lenta”. Como si el movimiento se hubiese quedado trabado, descompuesto infinitesimalmente en la escena, congelado en su punto deíctico. A propósito de tal descripción analítica, Duchamp acostumbraba a dar a sus cuadros o pinturas el nombre de “retardos”, como si ellos manifestaran en sí el revés de la velocidad o su desarticulación micro-tópica.

A los veinticinco años abandona la pintura (esto es durante el año 1913) pero no de manera definitiva, siempre con miras a desplazarla en pos de una concepción tridimensional y en aras de una Idea plástica reflexiva con materiales poco ortodoxos. Tal vez toda su obra pueda ser resumida en «*El gran vidrio*», pues desde el cuadro «*Retrato o Dulcinea y lo Desnudo descendiendo una escalera*», se percibe la fijación obsesiva en el núcleo temático de su obra: la mujer, el desnudo, *Eros*, el movimiento analítico y la inconfluencia de los mundos femenino y masculino. Aunque es cierto que en sus cuadros previos también se perciben algunos de estos rasgos, es sólo en la suma de sus elementos y fuera de la esfera pictórica tradicional, donde logra provocar ese efecto de “diálogo mítico moderno sobre lo humano” propuesto en una lejanía discursiva tanto representacional como lingüística.

Es el primero que descarta el título descriptivo-tautológico, para convertir al lenguaje en una textura “holográfica”, en “otro color”, un color invisible, pero que a la vez abre el significado psicológico hacia una nueva referencialidad y sentido, opacando lo visual y relentizando la mirada, obligándola a empantanarse. Eliminando, por un lado a *Krónos* (el tiempo real) y permitiendo que *Kairós* (el tiempo interior, subjetivo) tome su lugar. A este respecto, Octavio Paz señala que en Duchamp: «*Su fascinación ante el lenguaje es de orden intelectual: es el instrumento más perfecto para producir significados y, asimismo, para destruirlos.*» (1994 : 133).

Es así como en una carta del 25 de diciembre de 1949, enviada a Jean Suquet escribe a propósito del “*Gran vidrio*”:

“Un punto importante que usted ha sentido con mucha exactitud, se refiere a la idea de que el vidrio, a fin de cuentas, no está hecho para ser mirado (con ojos “estéticos”); debía ir acompañado de un texto de “literatura” tan amorfo como sea posible que no tomara nunca forma; y los dos elementos vidrio para los ojos, texto para los oídos y el entendimiento debían completarse y, sobre todo, impedirse el uno al otro tomar una forma estético-plástica o literaria.” (2010 : 35).

Opacidad y obstaculización premeditada y ambivalente del asentamiento morfológico de las diferentes esferas discursivas. *El Vidrio* como una especie de enclave *sui generis* que obliga a la mirada a comportarse de manera inhabitual en la geografía *política* de su territorio, una geografía maquina que ocupa sus signos hieráticos para hablar de lo humano y su escurridiza esencia.

Un elemento importantísimo a recalcar también en toda su “obra” es el dispositivo de acción irónico, al cual el artista da el nombre de *meta-ironía*. Ésta expresa, llanamente, que ella no es una ironía simple; sólo como negatividad, sino una ironía que desintegra su propia negación y se transforma ella misma en una ironía positiva.

Si en la historia de la filosofía, tanto en Sócrates como en Diógenes de Sínope, la ironía es el *gesto* que acompaña al método del *quehacer* filosófico —en el caso del primero, por medio de la mayéutica, para el segundo, a través de la vía

ascética—, en Duchamp, la ironía no se transforma simplemente en pintura o en filosofía de la pintura si se quiere, sino en *filosofía* cromática de formas y lenguaje. Una filosofía plástica que se vuelve a reencontrar con su elemento primitivo, ácido y sarcástico; el humor y el sarcasmo. Una filosofía que se torna exégesis de lo humano, obnubilando y condimentándolo todo con dosis de ingenio mordaz. Así, erotismo e ironía pueden caminar juntos y volverse elementos para una crítica. Una crítica de la crítica moderna, o una sátira al maquinismo y la técnica por medio de su empoderamiento del mundo humano; una visión del amor a través de objetos y formas deshumanizadas.

De sus primeras influencias, por allá en el año 1911, el mismo Duchamp lo ha mencionado en diferentes sitios:

“Brisset y Roussel eran los dos hombres que en aquel tiempo yo admiraba más, por su imaginación delirante... Brisset se ocupaba del análisis filológico del lenguaje —un análisis que consistía en tejer una increíble red de equívocos y juegos de palabras... Pero el responsable, fundamental, de mi vidrio *La novia puesta al desnudo por sus solteros, mismamente...* fue Roussel. Desde que vi su pieza de teatro me di cuenta inmediatamente de las posibilidades que ofrecía su concepción. Sentí que, como pintor, era mejor sufrir la influencia de un escritor que la de otro pintor. Y Roussel me mostró el camino...”¹ (1950 : 23)

De esta forma, puede decirse que *La Novia* o *El gran vidrio*, si se quiere, es una transposición del método literario de Roussel a la pintura, como el mismo Marcel comenta; una transposición en imágenes de un método retórico y de ingenio *poético*.

El método de Roussel es simple, juntar dos palabras con sonido parecido (cacofonía), pero de significado diferente, trazando líneas de sentido verbal, eso es lo que se llama comúnmente en retórica; homofonía. Un exponente feroz de este método es el mismo Diógenes de Sínope, filósofo cínico, también llamado Diógenes el Perro, que vivió alrededor del siglo IV a. C. y que ocupaba el chiste y el humor como herramienta contra-argumentativa y como economía sintética de discurso-acción. Así es como en muchas ocasiones su leyenda, relata que utilizaba estos juegos de palabras y gestos ingeniosos para mofarse y poner en aprietos a sus contendores, entre ellos, lo más famosos: Platón y Alejandro; sus dobles u opuestos.

Un ejemplo de esto, es lo que dice Diógenes Laercio en su libro dedicado a su tocayo «el Perro»: «*Era temible para embromar a los demás. A la escuela de Euclides la llamaba escólera.*» Juego de palabras que como bien hace notar Pablo Oyarzún en su libro dedicado al filósofo cínico *El dedo de Diógenes*, se basa en la homofonía de la palabra griega *skhole* “escuela” y *khole* “bilis” o “hiel”. Y en seguida Laercio agrega «(...) *a las disertaciones de Platón [las llamaba] desertaciones.*» (1996 : 175), juego de palabras entre *diatribe* “conversación” o “discurso” y *katatribe* “perdida de tiempo”.

¹ Sobre Brisset y Roussel, véase la *Anthologie de l'humour noir* de André Breton, París, 1950.

Duchamp, lo más probable, es que sin estar al tanto de esta paridad estratégica o retórica con Diógenes, según se descarta por su propio testimonio, integra biográficamente dicho método por medio de la observación de la obra "*Impressions d'Afrique*" de Raymond Roussel, en el año 1912.

Es a partir de este hito que él mismo vislumbra cómo el lenguaje puede abrirle nuevas posibilidades creativas. Una muestra concreta de estos juegos de palabras como operación en Duchamp, es el uso, del patronímico o heterónimo femenino con el que se autodesigna; "*Rose Sélavy*", que por un lado imita el sonido de un nombre judío de mujer y por otro, juega con una aproximación fonética de las palabras en Francés, que en Español significarían algo así como: "Eros es la vida."

Diógenes de Sínope comparativamente, realiza gestos muy similares en sus "acciones filosóficas" con el lenguaje, así da cuenta Laercio en aquel capítulo que le dedica; «*viendo una vez a dos centauros muy mal pintados, exclamó: "¿Cuál de éstos es Quirón?"*». Alusión lingüística que pone en evidencia el juego semiótico con la palabra griega *kheirón*, que por un lado designa el nombre propio del mítico Centauro y por otro lado, también significa "peor." Y sólo un par de líneas más adelante: «*Oyendo que una vez a Dídimos el adúltero lo habían cogido en pleno delito, dijo: "Merece que lo cuelguen de su nombre."*» (1996 : 188). El chiste acá consiste en la equivalencia del nombre propio del personaje citado, con la palabra griega *dydimoi* que significa "testículos".

Otro ejemplo, para ir describiendo cruces con la obra retórico-visual de Duchamp, es aquél que hace referencia a su primer y único film titulado *Anémic Cinéma*, anagrama casi perfecto invertido de la palabra francesa *Cinéma*. Película experimental que lleva a cabo con la colaboración de sus amigos Man Ray y Marc Allégret en el año 1926. La cinta muestra varios platos con diseños extraños que al girar, en su "tocadiscos visual", dan la sensación de profundidad y movimiento, como esos juegos de ilusiones ópticas para niños.

El corto dura aproximadamente seis minutos y en él se intercalan imágenes de discos con diseños girando y en los intervalos aparecen frases rotatorias en francés. Todas estas oraciones, sin embargo, son juegos de palabras o trabalenguas que adquieren sentido sólo al ser leídas en voz alta en francés, por lo mismo traducidas al español, pierden el humor y el doble sentido que articulan. La traducción que muestro a continuación es la literal:

- La primera de ellas es: «*Bains de gros thé pour grains de beauté sans trop de bengué.*» Que quiere decir más o menos: "Baños de té grueso para lunares sin demasiado bengué".
- La segunda frase dice: «*L'enfant qui tête est un souffleur de chair chaude et n'aime pas le chou-fleur de serre-chaude*» que significa "El niño que mama es un soplador de carne caliente y no le gusta la coliflor de invernadero caliente".

- La tercera es: «*Si je te donne un sou, me donneras-tu une paire de ciseaux?*», que significa “Si te doy un peso, ¿me darás un par de tijeras?”.
- La cuarta frase en orden de aparición es: «*On demande des moustiques domestiques (demi-stock) pour la cure d’azote sur la côte d’azur.*» La cual quiere decir: “Se piden mosquitos domésticos (semi stock) para la cura del azote en Costa Azul”.
- La quinta frase es: «*Inceste ou passion de famille, à coups trop tirés.*» O: “Incesto o pasión de la familia, por estar en desacuerdo”.
- La sexta, es la siguiente: «*Esquivons les ecchymoses des Esquimaux aux mots exquis.*» Lo cual quiere decir: “Esquivemos los moretones de los esquimales con palabras exquisitas.” Esta frase es una especie de trabalenguas.
- La séptima frase que gira en círculos es: «*Avez-vous déjà mis la moëlle de l’épée dans le poêle de l’aimée?*» O: “¿Ha puesto usted ya el filo de la espada en la olla de la amada?”.
- La octava frase dice así: «*Parmi nos articles de quincaillerie par essence, nous recommandons le robinet qui s’arrête de couler quand on ne l’écoute pas.*» Que significa: “Entre nuestros artículos de la farmacia por esencia, recomendamos la llave que deja de correr cuando nadie la escucha”.
- La novena y última: «*L’aspirant habite Javel et moi j’avais l’habite en spirale.*» O sea: “El aspirante vive en agua de cubas y yo tenía el hábito en espiral.” Frase que también es un trabalenguas.

Su imposible transliteración impide ver el ingenio contenido en cada palabra unida al resto, como puzzle de sentidos reversibles. A la vez, son elaboraciones que recuerdan sucintamente la poesía dadaísta y surrealista de aquellos años, y, por lo mismo, intentar volver discernible su significado en español es suficientemente complicado, pues su valor oscila, como en las anécdotas de Diógenes entre el sentido literal y ambiguo del lenguaje puesto de anverso y reverso, buscando un efecto de desconcierto y humor. Detención temporal que obliga a atender al significado tramposo e inútil de una frase construida para estancar el uso pragmático del lenguaje y mostrar solamente sus dimensiones lúdicas o sardónicas.

Para Jean Clair, el artista contemporáneo Joseph Beuys es la calca exacta de la imagen del filósofo cínico en la actualidad, en cuanto a indumentaria y en la utilización de elementos plásticos característicos de la estampa perruna². Sin embargo, en otro contexto, a nosotros la obra de Duchamp también nos recuerda la estrategia

² Jean Clair declara en su libro del año 2007, *De inmundo*, lo siguiente sobre la figura y obra del artista alemán Joseph Beuys: “Su personaje, vuelto un mito de la vanguardia aparece como la calca pura en la época actual del histrionismo cínico de la antigüedad. Hasta la elección de sus accesorios, la vara de pastor, la capa de fieltro y, sobre el hombro, la alforja, la *kibisis*, igual al zurrón de Hermes, que son los mismos de los grandes cínicos griegos, Antístenes y Diógenes.” Clair, Jean. *De inmundo*. Madrid. España, Arena Libros. 2007, pp. 28.

cínica de la “economía máxima de recursos” para la vida, donde todo lo necesario debiese caber en un morral o mochila (*kibisis*).

De una forma equivalente, Duchamp produce la idea de un museo portátil, un museo que quepa en una valija o maleta de viaje; «*la boîte en valise*», o Caja Maleta del año (1941) que corresponde a la presentación de todas sus obras en (tamaño) miniatura, las que caben, todas ellas en una maleta transportable. También «*La maleta dadaísta*» o «*Caja Verde*» (1934), una caja catálogo que contiene 93 documentos entre notas, cálculos, dibujos de 1911 a 1915, además de una plancha en color de *La Novia...* Con estas obras, Duchamp rompe con la interpretación tradicional de museo o lugar ceremonial para el “arte”, enlazándolo a la idea de museo en movimiento, un museo móvil o catálogo fluyente. Reconciliar arte y vida: «*el arte más difícil. Un arte que obliga al espectador y al lector a convertirse en un artista y en un poeta.*» (1994 : 186). Idea completamente contrapuesta a la noción etimológica de la palabra museo, como tumba de lo acaecido o ya hecho, como caja mortuoria *perennis*, donde la belleza de las obras de arte es taxidermizada y descansa ingravida e incorruptible como una Idea platónica, expuesta y extasiada sobre sí misma para su *contemplación* higiénica.

Esta idea de transportar toda su obra consigo —como una especie de inventario en miniatura— está dada por la intensión de completud “orgánica”. Duchamp no comprendía un cuadro o retardo suyo separado del contexto general de su totalidad, por eso, como proyecto herencial, trató hasta el fin de sus días de mantener su obra como unidad física en un solo museo (Museo de Filadelfia), agrupando la mayor cantidad de ellas para que cada una ocupase el lugar que le correspondía dentro de su unidad global de *corpus*.

Este razonamiento ha sido expresado por ejemplo, en una carta del 28 de septiembre de 1937 dirigida a Walter Pach —importante artista, crítico e historiador de arte— a propósito de la posible venta de su cuadro «*Jeune homme triste dans un train*» (Hombre joven triste en un tren), autorretrato del pintor del año 1911. Señala:

“Sigo convencido de que mi producción, por ser muy reducida, no tiene derecho a que se especule con ella, es decir, a viajar de una colección a otra desparrajándose, y estoy seguro de que Arensberg (importante coleccionista de su obra y amigo de Duchamp), igual que yo, tiene la intención de hacer con ella un todo coherente.” (2010 : 28 – 29).

En otra carta a Henry-Pierre Roché, fechada el 9 de mayo de 1949, vuelve a sostener sobre éste punto:

“A pesar de todas las demostraciones de amistad de la galería Maeght, prefiero no exponer la *Jeune soeur* (La hermana menor). En un conjunto encontraría su lugar con otras (obras) de 1911.”³ (2010 : 30).

De este modo, siempre mantiene presente ante sí, la idea de que cada obra tiene un lugar especial dentro de su *corpus* creativo y que cada una de ellas representa

3 *Ibid*, Duchamp, Marcel, pp. 30.

un momento procesual de ese trayecto expresado materialmente, como una especie de vitalogía en imágenes, pero no como una autobiografía textual, sino como la fusión de un tiempo personal (*Kairós*) y la intuición mítica de lo humano puesta en obra y complejizada laberínticamente adrede.

Este punto es, sin embargo, como toda la obra de Duchamp, un aspecto bastante problemático de analizar, ya que toda creación artística para él es siempre completada a fin de cuentas por el público, un ente “infinito” y permanentemente renovable. Teoría muy similar a la planteada por Hans Robert Jauss y su estética de la recepción⁴. Esto quiere decir, a grandes rasgos, que las obras de arte reclaman una participación activa de los espectadores.

Dicha teoría en Duchamp, plantea que existen dos polos de creación en el arte, por un lado el artista como *ejecutor* y por otro, los espectadores, cuya función es ser una especie de coautores finales, los que vienen de algún modo a completar el proceso de realización y darle un sentido que siempre es supletorio en la obra, pues ellos van cambiando y siendo renovados siempre. Idea que queda resumida en su aforismo; “*Son los que MIRAN los que hacen los cuadros.*” Aforismo con el que comienza una de sus entrevistas con Jean Schuster, realizada en Enero de 1955 y publicada en *Le Surrealisme, même*; París, n.º 2, primavera de 1957. (2010 : 59) El observador está conminado a crear una interpretación de la obra, sobre aquella obra que el artista crea, pero cuya interpretación no tiene por qué coincidir con la primera, ni mantenerse a través de los tiempos.

Sumado a eso, Duchamp ve en el artista cierta especie de *médium*, lo cual expresaría “negativamente” que su labor no es plenamente consciente y que sus acciones son hechas sobre la base de “intuición pura”, no pudiendo ser traducido este actuar con un posterior autoanálisis.

Su sentencia es lapidaria cuando se refiere al tema en su ensayo titulado *El acto creativo*:

“En última instancia, el artista puede gritar, desde todos los tejados, que es un genio; tendrá que esperar el veredicto del espectador para que sus afirmaciones adquieran un valor social y para que, al final, la posteridad le incluya en los manuales de Historia del Arte.” (2010 : 64)

En este mismo sentido, las explicaciones racionales y conscientes del artista no sirven para nada en la inclusión final de su obra en los altares y pedestales del arte. Aquello que osadamente bautiza con el nombre de “coeficiente artístico”, se explica

⁴ Una excelente síntesis de aquello que Jauss plantea, está expuesto de manera contundente y concisa por Daniel Innerarity en su introducción al texto de Jauss *Pequeña apología de la experiencia estética*: “Una de sus principales aportaciones (Dice Innerarity) consiste en haber subrayado que las obras de arte únicamente existen dentro del marco configurado por su recepción, es decir, por las interpretaciones que de ellas se han hecho a lo largo de la historia. Esta recepción es un proceso abierto de formulación y corrección de nuestras experiencias. Su estética acentúa de manera particular la historicidad y el carácter público del arte al situar en su centro al sujeto que percibe y el contexto en el que las obras son recibidas.” Jauss, Hans Robert. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona. España. Paidós. 2002, pp. 9.

como una especie de relación “aritmética” entre lo inexpresado pero intencionado y lo expresado sin intención en la obra, aunque finalmente, el resultado numérico de esa relación no pese para nada en el veredicto (in)concluyente del tiempo y el público. Ese resultado siempre depende de un *otro* que interpreta y salda el sentido de lo propuesto por el artista. Ni siquiera si, en el peor de los casos, el olvido borra su figura y trabajo, aquello podrá ser siempre relativo, ya que existe la antojadiza posibilidad que su obra vuelva a ser levantada y recobre fama “cincuenta años más tarde”, colocándolo nuevamente en la palestra de la caprichosa religión del arte.

Parece ser que a los ojos de Duchamp, el elemento consciente reflexivo, es el componente más inestable en esta ecuación y de menos peso catapultante en la consumación y éxito posterior de la creación. Sin embargo, si uno hace el ejercicio de contraponer sus propias palabras en relación con su obra, pareciera ser que para él es el componente principal de preocupación que emana de su labor y que en sus cuadernos de notas se esfuerza concienzudamente en aprehender y salvaguardar. Elemento característico que ha logrado diferenciarlo del resto de sus colegas y que ha obligado a los estudiosos de su obra a detenerse tanto en sus comentarios, como en sus escritos e ideas para poder seguir abriendo planos de interpretación fecundos. Un ejemplo de esto es que: «*el misterio de la Novia no procede tanto de la carencia de noticias como de su abundancia.*» (1994 : 151).

Eso da cuenta, de que si entendía al espectador como agente activo en la construcción final de la obra, quiso conscientemente dejar señas suficientes, pero, a la vez, confundir premeditadamente a este instigador futuro de posibles resoluciones, no haciéndole el trabajo fácil, demorarlo en la percepción, invitarlo a atravesar su obra como una maraña, a pensar los límites de lo que significa el arte y su importancia dentro de la esfera de lo humano y cultural.

Biográficamente, sus viajes tanto a Munich como a Zone con Apollinaire, Picabia y Gabrielle Buffet —esta última travesía, es a la que debemos el título del famoso poema de Apollinaire “Zona”— son cruciales para su obra posterior. Las enigmáticas notas sobre la *Caja Verde* pertenecen a este viaje y posteriormente, este mismo año, a pesar de que su obra *Desnudo descendiendo la escalera* obtiene el primer lugar en la primera exposición de arte moderno (*Armony Show*) de Nueva York, abandona la pintura y busca trabajo, un gesto suficientemente paradójico para un artista que comienza a ser reconocido. También, desde el año 1912 hasta 1923, llevará a cabo su proyecto el *Gran Vidrio*, trabajo que realizará a intervalos y bajo la constante idea de abandonarlo inconcluso, lo que finalmente sucede. Esto último, puede ser leído también, ambivalentemente, como un gesto lúdico y de libertad frente a la obra. No poner el último ladrillo, dejar la obra inconclusa, mantenerla inacabada, como si su sentido siempre tuviese la posibilidad de escaparse o cobrar una nueva forma, mantener un final abierto.

Es a partir de este momento, 1912, que la obra de Duchamp se transforma y comienza a cobrar el revuelo insospechadamente creativo que la ha convertido en punto obligado de discusión artística y teórica. Es también a partir de este año,

que creemos, logra desmarcarse irónicamente por completo de la obra como objeto “retinal tradicional de representación mimético platónica” y enmarcarse, ¡por qué no!, también dentro de ella para mostrar sus contrastes y discrepancias.

Platón, a grandes rasgos, condena y expulsa a los artistas en su conocido tratado político titulado *La República*, por considerarlos una amenaza para el orden político e institucional de la *Polis*. La imagen debe ser manejada políticamente para salvaguardar el orden público —como lo muestra alegórica y eufemísticamente su mito de la caverna—, pues el “*éidolon*” griego, que puede ser no erróneamente traducido a nuestro idioma como “imagen”, tiene una curiosa facultad, la de falsificar o simular— *Simulacrum* es la traducción latina para la palabra *éidolon*— las cosas del mundo, que ya son una copia del “mundo real” constituido por Ideas eternas. El arte se constituye de esta forma como *mímesis* de una *mímesis*, vale decir, copia o representación de segundo orden de la verdad (*Alétheia*), la que permanece suspendida orbitalmente en un mundo supraterráneo. Por lo tanto, el arte, carece de potestad gnoseológica y ética a la hora de estar vinculado con un saber como *doxa* o mera opinión. Para Platón, por lo mismo, la imagen es peligrosa y debe ser administrada políticamente, teniendo que ser “usada adecuadamente” al interior de la *Polis* para alcanzar “pedagógicamente” el *saber* y la *virtud*.

Es bien conocida, a la vez, la contraposición entre Diógenes y Platón dados sus recurrentes (des)encuentros donde se ponen en juego sus dos contrastados modos de entender y hacer filosofía. Por un lado Platón, al asegurar las bases para una *episteme*, salvaguarda las nociones fundamentales tras bambalinas, en un mundo libre de mutabilidad y corrupción material; una esfera aparte de entidades perfectas y dispuestas para el entendimiento, separadas no de manera completa e inmediata, pero dispuestas a una altura y una distancia siderales, pero cognoscibles. Diógenes, en cambio, hace todo lo contrario, pone su acento en la *naturaleza* o, si se quiere, en el mundo sensible de la *physis*. Mundo disperso y mutable, donde el azar es el que impera, y estar prevenido contra él es la mejor manera de enfrentarlo. Ya lo dice el mismo Diógenes cuando se le pregunta qué ha ganado con la filosofía y responde: «*Cuando no otra cosa, a lo menos he sacado el estar prevenido a toda fortuna.*» (1999 : 24).

Conocido es también el plan consciente de Duchamp de hacer (se) del azar como una herramienta de trabajo. En sus apuntes titulados *physique amusante*, que en español podría traducirse como “cuentas alegres”; que nos recuerdan inevitablemente el título de la *ciencia* nietzscheana como “Gay Saber”, Duchamp, con la rigurosidad de un científico, toma “*un hilo recto de un metro de longitud (que) cae de un metro de altura sobre un plano horizontal y, deformándose a su gusto, nos da una figura nueva de la unidad de longitud.*” (1994 : 139). Realizando esta operación tres veces seguidas, con ella obtiene tres medidas igualmente válidas, y no una como en la geometría tradicional. Estos hilos se conservan en su posición de caída en una caja sellada bajo el nombre “azar enlatado”.

Por otro lado, si sostenemos que Duchamp, de alguna manera, desbarata la obra como *mimesis* de segundo orden, es debido a que con un *gesto* —de manera similar a como Diógenes cogiendo un gallo desplumado provoca un contra-argumento— convierte al objeto real, en obra de arte (un inodoro, un portabotellas, etc...). Logra con ello, generar un quiasmo que descontextualiza el objeto y logra dotarlo de una nueva referencialidad y sentido. Es el nuevo contexto; una galería de arte por ejemplo, lo que logra desmontar las categorías metafísicas que descansan en un objeto “común” para embestirlo y vaciarlo de nuevas relaciones semióticas.

Los *ready-mades* como “no-obras de arte” funcionan bajo una operación de desmontaje irónico, incluso contra la exclusividad individual del “original”, pues, sobre todo en aquellos *ready-mades* puros, todos ellos son seriales, no existe la singularidad como *opera prima* ni nada por el estilo. Por ejemplo, el *ready-made* titulado *Rueda de bicicleta*, cuyo original se perdió, fue reemplazado sin mayores inconvenientes por una versión del año 1951. Lo mismo para el caso del *Portabotellas* (sin botellas) como *ready-made* “construido” a distancia. No es necesaria la intervención directa del artista. El mismo Duchamp lo expresa en una carta del 15 de enero del año 1916 a su hermana Suzanne desde EEUU:

“Aquí, en Nueva York, he comprado objetos del mismo estilo y los califico de *readymade*; tú sabes suficiente inglés para comprender el sentido de “ya hecho” que doy a esos objetos; los firmo y les doy un título en inglés. Te doy unos ejemplos:

Tengo, por ejemplo, una gran pala de quitar la nieve, en la que he escrito abajo: *In advance of broken arm*. Traducción: En anticipación del brazo roto —no te esfuerces por comprenderlo en ningún sentido romántico, o impresionista o cubista, no tiene nada que ver.

Otro *readymade* se llama *Emergency in favor of twice* (este *ready-made* del que aquí se habla, nunca ha sido encontrado). Traducción: Peligro/crisis/ a favor de dos veces.

Todo este preámbulo para decirte:

Quédate con ese portabotellas. Lo convierto en un *readymade* a distancia. Le escribirás abajo y en el interior del círculo inferior, con letras pequeñas pintadas con un pincel al óleo en color blanco de plata, la inscripción que voy a darte a continuación, y firmarás con el mismo tipo de letra como sigue:

[según] Marcel Duchamp.” (Lamentablemente la inscripción y la firma que a continuación deberían venir, están en otra hoja perdida de la carta).” (2010 : 15 – 16).

Los *ready-mades* como objetos prefabricados tampoco están escogidos según su belleza estética, todo lo contrario, buscan precisamente ser objetos neutros para producir una anestesia sensorial y del gusto; “anestésica”:

“Hay un punto que quiero establecer muy claramente (dice Duchamp) y es que la elección de estos *ready-mades* nunca me vino dictada por ningún deleite estético. Esta elección se basaba en una reacción de indiferencia visual, adecuada simultáneamente a una ausencia total del buen o mal gusto... he hecho una anestesia completa.”

Esta cita es de una breve exposición de Marcel Duchamp en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, durante el transcurso de un coloquio organizado el 19 de octubre de 1961 por William C. Seitz, en el marco de la exposición «El Arte del Acoplamiento».

Tal vez, precisamente, lo más complicado en la ejecución de este proceso de creación sea precisamente la elección de un objeto apático. El mismo Duchamp lo señala:

“Es difícilísimo escoger un objeto que no nos interese absolutamente y no sólo el día que lo escogimos sino para siempre y que, en fin, no tenga la posibilidad de volverse algo hermoso, bonito, agradable o feo...” (1994 : 147)

Un objeto desalojado y sacado de contexto, de su utilidad práctica, para que sea vaciado de sentido, “brutalmente” en bruto, sin su para *qué*. A diferencia de la cosa natural, que desde Platón y Aristóteles reclama *mimesis* en la elaboración de su “representación”, el artefacto *neutro* y puesto entre paréntesis (*epojé*), declama pura negatividad y vacío.

Artefactos suspendidos, separados, puestos a una distancia renovadora y ciegamente reveladores, a la vista de una mirada para la cual no encajan, objetos que no *dicen* nada de sí —a pesar de ir acompañados también por una inscripción nada esclarecedora— ni se dejan traducir porque aparecen dura y pesadamente como lo que *son*. Objetos útiles, prácticos, cercenados de su función, como puestos en un frasco de Formol para que ese público que completará su sentido, se exprese en el porvenir sobre esa nada incardinal, que no señala ninguna dirección.

Pero no es cierto acaso, a pesar que esa máxima duchampiana de escoger objetos apáticos para *siempre*, que cuando esos mismos útiles, tal cual se nos presentan ahora como extrañas piezas de anticuario estén totalmente fuera de su intención neutra; como formas y objetos extraños, cercenados totalmente de su mundo empírico que los dio a luz, ¿no corren el peligro de ser “embellecidos por el paso del tiempo”?

Duchamp señala, que incluso en esas condiciones en que la belleza adosada como una capa de polvo o pátina, que aunque dichos objetos insólitos acabaran como restos de cadáveres únicos (valiosos), preservados en las urnas religiosas del arte, casi como osamentas de relicario sacrosanto para hombres-*arqueólogos*, adoradores del arte del futuro. Ni siquiera en esas condiciones tan caras los *ready-made* deberían convertirse ellos mismo en obras de arte y dejar de mostrar el gesto irónico que algún día los creó. Un gesto que sólo puede ser realizado por un artista, no cualquiera; Duchamp simplemente: “*El ready-made es un arma de dos filos: si se transforma en*

obra de arte, malogra el gesto de profanación; si preserva su neutralidad, convierte al mismo gesto en obra.” (1994 : 147).

La misma *Novia* presenta un doble juego de dos dimensiones, por un lado, la parte superior que corresponde, por decirlo de algún modo, al hemisferio femenino; el de la novia propiamente tal, Duchamp lo ha descrito como; “*la proyección de un objeto de tres dimensiones que, a su vez, es la proyección de un objeto (desconocido) de cuatro dimensiones. La Novia es la copia de una copia de la Idea.*” (1994 : 154).

La *Novia* como una especie de translación de la Idea platónica en el mundo sensible; una copia de una copia de la Idea, o *Mímesis* en el más alto rigor conceptual. La Idea duchampiana juega con aquella concepción de *apariencia* como algo que nunca puede llegar a manifestarse del *todo* en la materia (por razones obvias; la materia es un medio corruptible y sujeto a la descomposición), y que nuestro entendimiento no es capaz de aprehender enteramente, sólo atisbar malograda y encandiladamente.

Pero de igual forma, no resisto la intención de comprender que hay un gesto irónico en esta traducción neoplatónica que Octavio Paz defiende. Si de alguna forma Platón necesita de la Idea para producir una gnoseología sobre el *mundo*, es para salvaguardar el conocimiento del devenir constante del que nos dan cuenta nuestros sentidos. Pero la *Novia*, no es, en ningún caso, la traducción comprensible de segundo orden de una Idea, es más, por decirlo de algún modo, es la traducción más compleja e ininteligible de lo que podría entenderse por “lo femenino”, o sea, no es una representación clara que nos lleve o transporte mnemotécnicamente por remembranza a la Idea pura de su esencia.

Me hace recordar, según esta malograda interpretación de la Idea, la anécdota del gallo desplumado en la academia platónica. Cuenta Laercio que:

“Habiendo Platón definido al hombre como animal de dos pies sin plumas, y agradándose de esta definición, tomó Diógenes un gallo, quitóle las plumas y lo echó en la escuela de Platón, diciendo: «Este es el hombre de Platón.» Y así se añadió a la definición, con uñas anchas.” (1999 : 16)

Una traducción que estropea el original o su definición. En Duchamp, el concepto es vuelto indiscernible u obscuro adrede para el entendimiento. En Diógenes, la definición permite un juego de equívoco y el chiste que desbarata la fórmula y la vuelve tonta e inútil.

En cambio, representacionalmente, la parte inferior dedicada a los solteros o al elemento masculino, estaría regido por nuestra geometría convencional de dos o tres dimensiones, por lo tanto, las figuras ahí desplegadas son formas *imperfectas*. Apariencias sensibles versus apariencias suprasensibles, pero todas siguen siendo una *traducción*; “una nueva alegoría de la caverna”. La primera o hemisferio superior femenino, es una transposición de la Idea, la segunda o hemisferio masculino, de las formas imperfectas. Un mundo ordenado maniqueamente, atado por un puente muy débil; Eros, el más fuerte e irreconciliable dios, nuevamente muestra la ambivalencia hecha signo.

Otro cruce que advertimos entre las implicancias resolutorias de la operación artística en Duchamp y la inscripción anecdótica del cinismo clásico, es la necesidad de un “tercero implícito invisible” en la construcción de la fábula discursiva o en el resultado final como coautoría. En Duchamp, en su teoría de la resonancia posterior o fabricación de sentido de la obra en el porvenir, éste hace que el tercero, siempre se levante como epígrafe reverberante para dar su pincelada final permanente. En el cinismo, debido a su carácter ágrafo, necesita de ese tercero invisible que toma nota en el punto ciego de la escena y se hace desaparecer a sí mismo para dar testimonio “verdaderamente ficticio” y literario; como fuente fantasmagórica, tal cual evangelista apócrifo, que al autorreservarse en la penumbra, logra inocular de verosimilitud el relato. Laercio acumula fuentes dispares y construye un *collage* frankensteiniano de murmullos, “cahuines”, cuchicheos, citas, etc... algunas contradictorias, otras, seguramente falsas, pero nada le impide en pos de una idea de completud curricular, presentar el dato, por menor y sabroso que sea.⁵

La última obra “pictórica” de Duchamp del año 1946; *Paysaje culpable* o «*Paysage fautif*», se asemeja a una constelación partícipe de la inexorable vía láctea, con un fondo oscuro estelar de sideral vacío, la cual es en realidad, una mancha de su propio semen esparcido en una tela de terciopelo oscuro sobre papel de impresión. Este acto nos recuerda las masturbaciones públicas o expuestas del propio Diógenes en el ágora ateniense, como si de algún modo Duchamp hubiese podido inmortalizar “pictóricamente” el gesto irreverente y salvajemente provocador del perro celeste.

Finalmente, tal vez puedan enumerarse siempre otras relaciones, unas de mayor o menor importancia, pero que atisban y señalan puentes biográficos sugerentes a la hora de relacionar, aparentemente, dos vidas en dos tiempos y mundos totalmente diferentes. Es así como el mismo Octavio Paz señala:

”Su amigo Roché (refiriéndose a Duchamp) lo ha comparado con Diógenes y la comparación es justa: como el filósofo cínico y como todos los poquísimos hombres que se han atrevido a ser libres, Duchamp es un *clown*. La libertad no es un saber, sino aquello que está después de ese saber.”⁶ (1994 : 188).

Por otra parte, tanto Diógenes de Sínope como Marcel Duchamp no tienen al parecer hijos, lo cual como José Jiménez explica en el caso del ajedrecista-pintor, le permite conscientemente mantener cierta “libertad” y autonomía para poder

5 A propósito de esto mismo, existe una nota del capítulo V de Pablo Oyarzún –la última nota de ese capítulo, titulado “Idea Anécdota Hecho” en que el autor dice: “Bosquejé esta noción en un texto de hace tiempo, que fue mi tesis de licenciatura y se llamaba *Anestésica del Ready-made* (Santiago: U. De Chile, 1979), 84 s.). Allí debía servir a la inteligencia de ese tipo de provocación que el Ready-made duchampiano hace a la historia del arte, a la historia de obras, a la tradición y tradibilidad, a la autenticidad y a la autoridad, y por esa vía a la historia secas. En una medida que no me parece en absoluto menor, se puede tender un puente entre la anécdota y el Ready-made (la anécdota es siempre un producto prefabricado).” *Ibíd.* Duchamp, Marcel, pp. 172.

6 *Ibíd.* Paz, Octavio, pp. 188.

dedicarse a sí mismos y a su obra. Nada que ate y obligue a ser responsable por otro parece ser la consigna del artista francés, que en su juventud leyó al anarquista Max Stirner. Mientras en el caso del filósofo griego, su autarquía e independencia le permite decir a Laercio que:

“*Loaba mucho «a los que pudiendo casarse y no se casan; a los que pudiendo navegar no navegan; a los que pueden gobernar la República y lo huyen; a los que pueden criar niños se abstienen de ello; a los que tienen oportunidad y disposición para vivir con los poderosos y no se acercan a ellos.»* (1999 : 13)

Palabras que nos recuerdan a la abstención laotsiana del no-obrar (*wu wei*).

También en otro lugar, Laercio menciona esa famosa y graciosa frase que ha cruzado las orillas del tiempo, una escena que parece albergar dentro de sí un aire tan provocador, en que la ironía y la desfachatez resultan un picante y sabroso aliño:

“*Entraba en el teatro en contra de los que salían; cuando le preguntaron por qué, dijo: «Esto trato de hacer toda mi vida.»*” (1996 : 194).

Un gesto tan proto-dadá.

Por último, Diógenes el perro debe huir de su Ciudad natal Sípone para poder salvar la vida luego de haber adulterado moneda en la banca pública, de la cual estaba a cargo junto su padre. Va a Atenas, luego del destierro y se hace filósofo tras seguir un duro plan de adiestramiento y ejercitación llamado *askésis*. Duchamp, antes de la inauguración oficial en Londres de su obra retrospectiva; resultado arduo pero lúdico de una vida de trabajo que le tomó años plasmar, consultado por Octavio Paz: “*«¿Cuándo se celebrará en París?».* Me contestó [afirma Paz] *con un gesto indefinible y añadió: «Nadie es profeta en su tierra.»*” (1994 : 141).

Bibliografía

- Breton, André. (1950). *Anthologie de l'humour noir*. París. (Existe una versión de este libro en inglés que se llama “Anthology of black humor”, de City Lights Publishers (2001).
- Clair, Jean. (2007). *De inmundo*. Madrid. España, Arena Libros.
- Duchamp, Marcel. (2010). *Cartas sobre el arte 1916-1956*. Barcelona, España. Editorial Elba.
- Jauss, Hans Robert. (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona. España. Paidós.

- Laercio, Diógenes. (1999). *Vidas de los más ilustres filósofos griegos*. Barcelona, España. Ediciones Folio. Capítulo II.
- Oyarzún, Pablo. (1996). *Dedo de Diógenes*. Dolmen Ediciones. Santiago, Chile.
- Paz, Octavio (1994) *Obras Completas; Los privilegios de la vista I; Arte Moderno Universal*. Fondo de Cultura Económica. México. Tomo 6.