

EN EL NOMBRE DE DUCHAMP

MARÍA ELENA MUÑOZ

En una muestra local de prototipos de diseño, un autor exhibe una pieza de mobiliario construida enteramente de objetos en desuso. En su presentación (un sintético texto que acompaña al modelo) explica que su referentes son —sin distinción alguna— el ready-made duchampiano y los *objets trouvés* surrealistas¹. En una de tantas colectivas realizadas últimamente, un artista de la escena intenta darle consistencia a su obra desde el referente Duchamp, particularmente, el paradigma del ready-made. Los mencionados no son más que un par de ejemplos, extremadamente casuales, que señalan cómo a noventa años del montaje de la «Rueda de Bicicleta» (sobre el taburete de cocina), el nombre de Duchamp continua siendo invocado. Resulta curioso que esta mención tenga todavía hoy un efecto legitimador, garantía de la autoridad que otorga la pertenencia a una tradición crítica y transgresora.

¹ Me parece que no está demás insistir que, en el caso del ready-made el concepto clave, vale decir, necesario, es desfuncionalización. Por lo mismo, un objeto de diseño sólo se relaciona con el ready-made en términos de oposición, ya que en el ámbito de esta disciplina lo que opera, necesariamente, es la refuncionalización.

Las anécdotas referidas hablan del cumplimiento reincidente de una paradoja: la de inscribirse en una tradición (la duchampiana) para asegurarse un lugar en la práctica de una ruptura. No obstante, la «lección» duchampiana que sido más productiva, significativamente más fértil, modeladora a fin de cuentas de buena parte de la producción tardomoderna es la que aprovecha la condición de apertura generada desde sus propuestas, en lugar de insistir con la viciada estrategia de la ruptura respecto de una tradición. ¿Cómo fue que estas bromas objetuales, que con el nombre de ready-mades llegaron a ser percibidas como las agudas operaciones conceptuales que remecieron las bases sobre las que se edificaba el concepto (moderno) de arte se convirtieron en paradigma?, ¿reside ese carácter modélico en el gesto que las instituyó o en las posibilidades que a partir de allí se generaron?

El valor subversivo del gesto que configuró los ready-mades ha sido hipostasiado de modo que se ha establecido como su valor único y distintivo. La condición paradigmática de este gesto se ha sostenido gracias al modo aséptico y descontextualizado con el que se le ha observado respecto del resto de la producción duchampiana. Me explico; cuando la operación del ready-made es analizada a la luz de todo el «corpus», el entronizado carácter subversivo se vuelve ostensiblemente menor. Una mirada en perspectiva, hace visible que el gesto irónico de Duchamp no fue un dardo dirigido a la institución (o sólo a ella) sino más bien una provocación burlesca destinada a irritar la pretenciosa solemnidad de buena parte de la vanguardia. Además la mirada de conjunto permite reparar en dos cuestiones que han permanecido de cierto modo opacadas: una tiene que ver con la cualidad evocadora de los ready-mades (opuesta a la lectura tautológica que se impuso en los años setenta en conexión con el triunfo de las tendencias conceptuales). La otra tiene que ver con la compleja operación que termi-

nó con la institucionalización del ready-made en el escenario cultural dominante a partir de la posguerra, la cual estuvo comandada por el propio Duchamp y que por lo mismo debiera entenderse como parte de su proposición.

Una reciente interpretación de la obra total de Duchamp² sugiere que los ready-mades debieran leerse como obras satélites respecto de *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, o «Gran Vidrio», cuya realización lo tuvo ocupado oficialmente entre los años 1915 y 1923. Leída en ese contexto, la posición ocupada por los ready-mades dentro de la actividad duchampiana de esos años sería más bien periférica, incluso parasitaria, respecto de las preocupaciones que movilizaban el desarrollo de su *Gran Obra*, las mismas que, por lo demás, reaparecieron en su último gran proyecto, el ensamblaje *Étant Donnés*. Lo útil en este caso, es que la perspectiva que da la comprensión integrada del corpus duchampiano, relativiza, por no decir reduce, el tono definitiva y estrictamente subversivo que se le ha asignado a estas operaciones.

Situados orbitalmente, los ready-mades flotan ajenos a cualquier pretensión. No son altas manifestaciones del espíritu, ni albergan la declaración de ningún tipo de principio. Actúan en la denuncia al mito de la obra maestra de un modo en que ningún otro artista de vanguardia había o

² «La actividad de Duchamp puede presentarse (...) como un «sistema solar», con un astro resplandeciente (la gran obra sobre cristal) y una serie de planetas (los otros trabajos coetáneos) que giran a su alrededor, como si recibieran de él la luz que facilita su explicación». Ramírez, José Antonio: Duchamp, el amor y la muerte, incluso. Ed. Siruela, Barcelona, 1999. Anteriormente, Octavio Paz había señalado con lucidez respecto de la obra total de Duchamp «Estamos frente a una verdadera constelación, en la que cada cuadro, cada ready-made y cada juego de palabras está unido a los otros como las frases de un discurso». Paz, Octavio: *Apariencia Desnuda*. Alianza Forma. Madrid, 1994.

estaba dispuesto a realizar (la vanguardia, por cierto creó muchas obras maestras). Ellos, sabemos, no fueron concebidos como obras sino como ejercicios de aguda ironía. Circulan, de hecho, en la misma órbita que los retruécanos y los célebres juegos de palabras que divertían a su «autor» y a algunos poetas ligados al surrealismo: constituyen algo así como sus proyecciones materiales. Como aquellos, los readymades antes de ser operaciones subversivas, eran — son— juegos de doble (o múltiple) sentido.

El tono irónico de ambas operaciones está dado por el doble juego de negación y afirmación que ellos comportan. Se trata de lo que el propio Duchamp ha designado como meta-ironía en relación con todo su trabajo³. Y aunque este tono irónico participa de todo lo que lleva la firma de Duchamp, puesto que también es el que articula al *Gran Vidrio* (y algunas obras previas), en el caso del ready-made esta operación meta-irónica constituye por sí misma el objeto. Esta apreciación ya ha sido bien establecida. Por ello, lo que intentaré sugerir un poco más adelante, respecto de la operación meta-irónica, es que esta no sólo define el objeto o mejor, el gesto electivo que lo señala, sino que también organiza el periplo que culmina con la instalación del ready-made en el espacio institucional. Dicho de otro modo, lo que es (meta)irónico no es solo la operación selectiva que define al ready-made, sino que lo son también los movimientos del propio Duchamp (y sus colaboradores) en orden a hacer circular y luego emplazar institucionalmente a estos objetos.

³ Este concepto ha sido trabajado amplia y agudamente por Pablo Oyarzún en su *Anestésica del Ready-made*. Lom ed./U. Arcis. Santiago, 2000. La definición que da O. Paz de meta ironía es la siguiente: «Es una ironía que destruye su propia negación y así se vuelve afirmativa». Paz, O., op. cit.

EL SENTIDO DOBLE

Duchamp siempre rehuyó a la militancia —política o artística. Aun así, se lo suele inscribir en el concierto dadaísta en vistas a su posición anti-arte. Creo que es útil, sin embargo, atender a su manifiesta inclinación por el surrealismo. Es desde una filiación surrealista que se puede reconocer el carácter polisémico de los ready-mades. La orientación poético-metafórica del surrealismo calza bastante bien con las operaciones duchampianas⁴. Además de los ejercicios de lenguaje practicados por Breton y otros, el surrealismo exploró la generación de imágenes dobles en la expresión pictórica las cuales fueron explícitamente desarrolladas por Salvador Dalí. La imagen doble es una que en un sólo plano significante genera una doble significación: en realidad no es la imagen la que es doble, sino su decodificación. El mismo principio rige al ready-made: un objeto que, liberado de la condena unívoca de su uso, puede ser dos o más cosas a la vez. Así también el ready-made comparte con las obras surrealistas su carácter invitacional; el llamado, la convocatoria a ser interpretadas.

Como bien se ha señalado (Jakobson), la orientación surrealista es metafórica (opuesta a la orientación metonímica del cubismo, experiencia de la cual Duchamp venía huyendo). En la interpretación de una pintura o escultura surrealista y de un ready-made priman las relaciones paradigmáticas *in autentia*. No es el encuentro feliz de las relaciones formales lo que se impone, sino la posibilidad del que el objeto-obra catapulte la mente del espectador hacia otras dimensiones de la experiencia. No es el dentro del cuadro una instancia autónoma. La posibilidad que se genera de tensionar el dentro con el fuera (del cuadro, de

⁴ Calza también con la idea de Duchamp de preferir influencias venidas del ámbito de la literatura en lugar de referencias pictóricas.

la escultura, el objeto o de lo que sea) es lo que busca promover en la mayor parte de las obras. En los ready-mades el o los sentidos están determinados por la apariencia del objeto, pero ésta siempre es una que gatilla un nivel de sentido. Es cierto que la indiferencia estética patrocinó la elección del objeto, pero ésta también estuvo condicionada por la fisonomía evocadora del mismo.

La sensación estética no fue nunca un fin para Duchamp. De ahí su rechazo al arte retiniano. Refiriéndose al *Gran Vidrio* dijo: «Tuve la intención de hacer no una pintura para los ojos sino una pintura en la que el tubo de colores fuese un medio y no un fin en sí. El hecho de que llamen literaria a esta clase de pintura no me inquieta (...) Hay una gran diferencia entre una pintura que sólo se dirige a la retina y una pintura que va más allá de la impresión retiniana —una pintura que se sirve del tubo de colores como de un trampolín para saltar más lejos. Esto es lo que ocurre con los religiosos de Renacimiento. El tubo de colores no les interesaba. Lo que les interesaba era su idea de la divinidad en esta o aquella forma. Sin intentar lo mismo y con otros fines, yo tuve la misma concepción: la pintura pura no me interesa en sí ni como finalidad. Para mí la finalidad es otra, es una combinación o, al menos, un expresión que sólo la materia gris puede producir»⁵. Creo que, aunque no se está refiriendo a los ready-mades, esta declaración también puede aplicar a ellos, para revertir la lectura tautológica de los mismos. El que el objeto busque la nulidad o definitivamente niegue la posibilidad de desencadenar una experiencia de tipo emotiva-estética no significa, en caso alguno, que la emanación de sentidos esté también clausurada. Más bien al contrario, cuando lo que se

⁵ Conversación con Alain Jouffroy, en *Une révolution du regard*. Citado por O. Paz, op. cit.

quiere precipitar es una experiencia de desciframiento (intelectual) que tiene por objeto elucidar los sentidos posibles, diversos, contradictorios y siempre cruzados que modelan el corpus duchampiano.

Vale la pena recordar que en un principio el valor provocador del ready-made no fue explícito para el propio Duchamp. «Rueda de Bicicleta», el primero de la serie, aunque el término todavía no existía, consiste en un montaje donde dos objetos al unirse anulan su función originaria. Cuando Duchamp lo concibió, no contempló en ningún momento hacerlo ingresar a un espacio artístico ni conferirle, de ninguna otra forma, un estatuto de objeto de arte. Su humilde propósito era el de contar en su estudio con un aparato giratorio que le proporcionara un personal placer de contemplación: «Me gustaba mirarla, lo mismo que me gusta ver las llamas en la chimenea». «Cuando puse una rueda de bicicleta sobre un taburete, con la horquilla hacia abajo, no existía la idea de ready-made o algo parecido. Fue sólo una distracción. No tuve ninguna razón especial para hacerla, ni tampoco ninguna intención de mostrarla o describirla»⁶.

El gusto por este movimiento rotatorio está íntimamente relacionado con el sentido otorgado por el propio Duchamp al sector inferior (genital) del *Gran Vidrio*: círculo vicioso, onanismo, movimiento mecánico, definen el tipo de actividad repetitiva realizado por los solteros. Refiere a la letanía de la sempiterna masturbación que los nueve moldes viriles están condenados a cumplir. Cronológicamente hablando, *Rueda de Bicicleta* coincide por lo demás, con el momento en que Duchamp tenía más

⁶ Cabanne, Pierre: *Dialogues with Marcel Duchamp*. Da Capo Press. New York, 1987.

o menos resuelto la fisonomía que iba a adquirir la parte superior del *Gran Vidrio*, es decir el dominio de la *Novia-Virgen* y se aprestaba a resolver la fisonomía de la inferior. Poco tiempo después realiza los trabajos *Molino de Chocolate* y *Corredera con molino de agua*, los cuales son trasladados luego al *Gran vidrio* para ocupar un rol protagónico del dominio de los solteros para refrendar el motivo de la mecanicidad circular. El movimiento giratorio que define a aquellos objetos es también el que gobierna los artefactos rotatorios o rotorrelieves que realizó un tiempo después.

En el caso de «Escurrebotellas» no hay ensamblaje alguno, ni movimiento mecánico que lo anime. El objeto, por el sólo hecho de haber sido escogido, sufre una conversión desde lo utilitario a lo inútil, es decir, es transformado en objeto de contemplación⁷. Cuando en 1915 Duchamp adquiere en una ferretería de Manhattan una pala para la nieve surge finalmente el término. «En previsión de un brazo partido» es el primer ready-made concebido como tal, el primero que lleva su firma y además una inscripción (nombre). Se trata plenamente un objeto cotidiano, fabricado industrialmente (producido en serie). Un objeto virgen, nunca usado (carente de carga existencial), escogido por el artista en función a su neutralidad estética, su indiferencia visual, liberado completamente de su compromiso utilitario y por lo mismo de su unívoca determinación de sentido⁸. A

⁷ Se sabe que cuando se traslada a Nueva Cork, Duchamp deja a este par de objetos extraños a abandonados en su estudio parisino. Meses después de su arribo vino a su mente la idea de hacer una inscripción y poner un firma sobre ellos. Escribió entonces a su hermana Suzanne y le encargó llevar a cabo estos ready-mades a la distancia, lo cual no fue posible, puesto que en una operación limpieza, ambos habían sido descartados como basura.

⁸ Conocida es la declaración duchampiana que señala el criterio de selección de los objetos propuestos: «Es preciso lograr algo de una indiferen-

pesar de la referida indiferencia estética, esta pala de nieve debe su elección también a la admiración de Duchamp por la industria norteamericana. Es un ejemplo de lo que él mismo llamó «belleza industrial».

La voluntad de elegir un objeto con el propósito deliberado de hacerlo ingresar a un espacio artístico se manifestó recién con *Fuente*, el urinario que Duchamp y su amigo y protector Walter Arensberg compraron en una tienda de artículos sanitarios. Este legendario artefacto se ha establecido, desde entonces, como la expresión más provocadora, el gesto más subversivo jamás ejecutado por artista alguno, el gesto que transformó de una vez y para siempre las convenciones en torno a las categorías de arte, artista y obra. Aún así, todo parece indicar que el envío de *Fuente* al primer salón de la Sociedad de Artistas Independientes tuvo más que ver con el deseo de perturbar la pretendida solemnidad de algunos jurados (que por cierto constituyeron el único público) que con la intención de provocar un sismo en la institución-arte.⁹ No se trataba de cualquier jurado. Entre estos jueces estaban las mentes más abiertas y progresistas del ambiente cultural neoyorquino; figuras que se habían distanciado críticamente de la academia. La mayor parte de ellos pertenecía al círculo de la vanguardia norteamericana que había acogido a Marcel Duchamp: ahí estaban sus más cercanos, ahí estaban aquellos que se empeñaban en ventilar la costumbrista y añeja escena artística nor-

cia tal que no provoque ninguna emoción estética. La elección de los ready-made está basada siempre en la indiferencia visual, al mismo tiempo que en la ausencia total de buen o mal gusto». Cabanne, P., op. cit.

⁹ Para usar la definición de Berger, «Con el concepto de institución arte queremos designar tanto al aparato de producción y distribución del arte como a las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras». Berger, Peter *Teoría de la Vanguardia*. Ediciones Península. Barcelona, 1987.

teamericana con los aires renovados de la modernidad. Pero, aún así, la exhibición de *Fuente* no fue aprobada.

No era aquella la primera vez que sus colegas vanguardistas rechazaban alguna de sus propuestas. En 1912, en el tiempo en que se relacionaba con los llamados cubistas de Puteaux (Gleizes, Léger, Metzinger, Delaunay, Jaques Villon y Raymond Duchamp-Villon), Duchamp envió al Salón de los Independientes organizado por estos mismos artistas su recién terminado *Desnudo bajando la escalera*. Un día antes de la apertura, fue notificado por sus hermanos mayores que su obra no podría ser expuesta ya que, a juicio de los organizadores, no era «fiel a sus líneas». Esta experiencia desmotivó a Duchamp respecto de participar nuevamente en un grupo de vanguardia y además fue determinante en su mentado abandono de la pintura.

Si en aquella ocasión el rechazo fue una sorpresa para el entonces joven pintor, en el caso de *Fuente* se trataba de un efecto esperado, incluso deseable. De todos modos, es muy posible que supusiera que en Nueva York —ciudad que no estaba condicionada por el respingamiento de la cultura altomodernista europea— se iba a percibir su gesto con mayor soltura. Después de todo, él había arribado allí precedido por la fama de su célebre *Desnudo bajando la escalera*, el gran chiste —así fue al menos como lo entendió el gran público norteamericano— del Armory Show de 1913. El *Desnudo...* ya había delatado la inclinación irónica de Duchamp expresada a través de la paradójica fórmula: mecanismo-delirante, la cual iba a desarrollarse en pleno en el *Gran Vidrio*.

Desde su llegada a la ciudad de los rascacielos, Marcel Duchamp empezó a trabajar en la realización material del *Gran Vidrio* cuya ideación había comenzado tres años estimulado por su descubrimiento de Raymond Roussel lue-

go de haber atendido a la representación teatral de su obra *Impresiones de Africa*¹⁰. En 1923 deja de trabajar en ella por la misma razón que en 1912 había cesado de pintar al óleo: simple aburrimiento. No obstante, en 1936 la vuelve a abordar emprendiendo su restauración.¹¹ Pese a que, en un lapso de más de veinte años Duchamp «hizo de ella el centro y el punto de referencia de todas sus actividades»¹² continuó proponiendo algunos ready-mades, la mayoría de los cuales obedecen a la condición de «asistidos» como es el caso de «El ruido secreto», «Aire de París», «L.H.O.O.Q.» o «Por qué no estornudar Rose Sélavy», este último aludiendo en el título a su heterónimo femenino. Rose Selavy, el travestido, el transexual opera también como figura clave en el desciframiento de sus obras.

La relación de los ready-mades con el *Gran Vidrio* es constante aunque puede ser más o menos directa. La sentencia *Eros c'est la vie* (Rose Selavy) actúa como leitmotiv. Artefactos como el *Escurrebotellas*, *Plegable de viaje* o el mismo *Fuente* son objetos ambiguos que en su fisonomía evocan características a la vez masculinas y femeninas. Fuente, el urinario jamás usado, es un artefacto relativo a lo masculino por su función original (y por su estatuto de erecto dado por su posición invertida) y a lo femenino por su condición de recipiente. Podría entenderse como una

¹⁰ Buena parte de la obsesión dadaísta por los mecanismos delirantes tuvo que ver con la referida obra. Duchamp señaló claramente que en la concepción del *Gran Vidrio* había preferido ser influido por un escritor en lugar de un pintor (luego de su decepción con sus colegas cubistas de Puteaux ello parecía razonable).

¹¹ El «*Gran Vidrio*» fue expuesto por primera vez en 1926 en el Museo de Brooklyn donde pasó sin pena ni gloria. En el trayecto de vuelta a la residencia de su entonces propietaria, Katherine Drier se produjo la trizadura de ambos paneles.

¹² Ramírez, J. A., op.cit.

versión objetual del *Gran Vidrio*: una novia, blanca y virgen que nunca llega a recibir la cascada (fluido) masculino. En un mismo objeto estarían así representadas las dos mitades del vidrio, así como la imposibilidad de su encuentro, la cópula. L.H.O.O.Q, la postal barata de *La Gioconda* convertida en imagen ready-made, alude también una condición de ambigüedad sexual y al mito del andrógino: la modelo —mujer— que, con bigotes y pera, se vuelve hombre a la vez. Podría ser algo así como la inversión del proceso de Rose Selavy, que desde una identidad masculina se convierte (también) en mujer.

LA PUESTA EN ESCENA DEL READY-MADE

Cuando cesó de trabajar en el vidrio no comenzó, como se suele insistir, el gran silencio duchampiano. Si efectivamente Duchamp no hubiera hecho otra cosa que jugar ajedrez durante el resto de su vida, es muy probable que la radiación de sus gestos hubiese sido bastante menor. A lo largo de los años treinta se mantuvo ocupado en la elaboración de sus dos cajas: *La Caja Verde*, que contiene las anotaciones que sirven de pauta para despejar ese verdadero acertijo que es el *Gran Vidrio* y, la *Caja en la maleta*, un estuche que contiene miniaturas de las obras, tanto cuadros como objetos. Participó además en la organización, diseño y montaje de célebres exposiciones en Europa y América, la más destacada la Exposición Internacional de Objetos Surrealistas celebrada en París en 1938. A comienzos de los cincuenta él mismo se encargó de hacer las negociaciones y afinar todos los detalles para la instalación (en principio por 25 años) del conjunto de sus obras (la colección Arensberg más el «Gran Vidrio») en el Museo de Arte de Filadelfia.¹³

¹³ Obviamente, la más importante de sus actividades de últimos veinte años de vida lo constituyó *Etant Donnés*, en la que trabajó paciente-

La difusión de los ready-mades y del resto de la obra duchampiana estuvo en gran medida a cargo del propio artista. Pero también en ello colaboró el emergente y triunfante aparato artístico norteamericano. En la década del cincuenta comenzó recién la edición de algunas «réplicas». La primera fue de responsabilidad del galerista Sidney Janis. Fue él quien tuvo, en 1950, la ocurrencia de comprar un urinario para presentarlo en su galería firmado por Duchamp dado que el «original» de 1917 se había extraviado.¹⁴ Duchamp accedió complacido a esta iniciativa y autorizó más tarde la elaboración de otras «réplicas». Es consecuencia, la producción serial del ready-made (que nunca llegó a ser masiva) comenzó recién a concretarse en la era del triunfo glorioso de la sociedad de consumo norteamericana.

Con la edición de estas «réplicas» y su consecuente ingreso a los espacios expositivos comenzó a verificarse todo un fenómeno de recuperación dadaísta (duchampiana) que alcanza su clímax hacia el año 1960 y que por cierto no se ha extinguido. Los ensamblajes de Rauschenberg, las acumulaciones de Arman, los vaciados de Johns son ejemplos notables de ésta. Y aunque la utilización de desechos (en el caso de los dos primeros nombrados) remite más al trabajo de otro artista fundante como fue Schwitters, estas experiencias neodadaístas estaban operando a la luz del precepto duchampiano que delega la importancia de la acción artística a los aspectos ideacionales de la obra y no a la manufactura de la misma. Esta dirección continuo siendo explorada por el arte pop y por el minimalismo, los cuales

mente y sin ayuda, ocupando y pensionando todos los elementos y preocupaciones que habían motivado sus experiencias anteriores.

¹⁴ La muestra en la que el urinario apareció, esta vez colgando desde el techo se llamó «Challenge & Defy».

desde la imitación de los procesos industriales, lograron acortar peligrosamente la distancia entre objeto de arte y producto industrial de consumo.

En esa época el ready-made apareció amparando también a las orientaciones más estrictas del conceptualismo lingüístico (Kosuth, el primer Art & Language). Desde una cierta posición teórica asociada con el discurso estructuralista, el ready-made fue leído como el paso ulterior de la crítica a la representación que ya se venía verificando en otras opciones vanguardistas¹⁵. Este paso estaría dado por la abolición de todo mecanismo representativo y su sustitución por la (auto) presentación del objeto; el objeto se presenta y se significa a sí mismo: tautología pura. De cualquier modo es indiscutible que, ya sea que hablemos de minimalismo, arte pop, arte objetual o conceptual en todos ellos aparece interviniendo el concepto medular de la crítica duchampiana: el reconocimiento del carácter proposicional y no factual del objeto artístico; la negación de el valor intrínseco de la obra de arte y la aprobación del hecho que, en este mundo moderno, la definición de cualquier cosa como arte es absolutamente convencional e incluso arbitraria, tanto como lo es llamar arte —o exhibir en un espacio artístico— a unas cucharas africanas de madera o a cualquier otro producto funcional perteneciente a las culturas llamadas primitivas.¹⁶

¹⁵ Menna, Filiberto. *La opción analítica del arte moderno*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1977.

¹⁶ «Las cucharas de madera africanas no eran nada en el momento en que fueron hechas. Eran simples objetos utilitarios. Luego, ellos se convirtieron en objetos bellos, en obras de arte». Esta referencia de Duchamp denuncia el carácter convencional de la atribución de estatuto estético o artístico. Carácter promovido desde el momento en que el mundo moderno decide aislar la praxis artística del resto de las funciones sociales.

Volviendo al tema de la inscripción duchampiana en el concierto del arte moderno, ésta, como ya he señalado, estuvo a cargo del propio artista apoyada por una escena de artistas y galeristas. ¿De qué escena se trataba? De una que compartía el empeño en desafiar la autoridad del crítico más influyente de los últimos tiempos en la escena americana: Clement Greenberg. Como se sabe, la posición de este crítico —aval de la Escuela de Nueva York— consistía en la defensa de un arte puro y en la fe en el valor intrínseco de la obra de arte. Greenberg creía en la superioridad de un arte abocado a la solución de problemas de forma, depurado de cualquier referencia o relación con la contingencia, con el mundo y creía también en el valor de la originalidad de la obra y en la del estilo del artista. Consecuentemente, Duchamp aparecía ante sus ojos como una amenaza feroz, ubicándose demasiado cerca de la vulgaridad del kitsh. Agente desacralizador de la experiencia estética, Duchamp conspiraba contra la religión del arte y se reía de las pretensiones arribistas de los artistas de la posguerra que querían rehabilitar la poética romántica de lo sublime.

Frente a aquello, artistas como el músico John Cage, el coreógrafo Merce Cunningham o el discípulo de ambos Robert Rauschenberg, además de galeristas como el mencionado Sidney Janis o Leo Castelli, encuentran en Duchamp su estandarte de lucha para oponerse al autismo que caracterizaba al expresionismo abstracto y promover así manifestaciones artísticas vinculadas la experiencia con el mundo, en particular la experiencia colectiva de vivir en la floreciente sociedad del consumo. La banalidad del pop, tan despreciado por Greenberg, tiene en efecto tanto que ver con el recurso de las fuentes provenientes de la cultura de masas como de los problemas heredados del procedimiento ready-made. La disolución del aura (desacralización

de la obra única) por otra parte, no es sólo el resultado de la ampliación de las posibilidades de la reproductibilidad técnica sino de la aplicación crítica y práctica de aquellos problemas. La obra ya no única, sino serial, el autor no ya un adelantado artífice sino el ideador, la anulación de la manualidad, la producción en serie, la peligrosa cercanía (casi confusión) entre el objeto de arte el objeto industrial, tienen que ver con el planteamiento central derivado de las operaciones duchampianas, esto es la arbitraria convencionalidad de las definiciones de arte, artista y obra.

Fue justamente esa atmósfera la que favoreció la emergencia del pop, el minimal, el arte conceptual e incluso las experiencias con acciones. Visto en forma aislada, el ready-made sirvió muy convenientemente para legalizar algunas opciones que veían el momento actual del arte como el de una superación (negación). Superación de cualquier forma de trascendentalismo, superación de carácter retiniano de la pintura, superación de los medios convencionales de expresión, superación (abolición) de aspecto artesanal e incluso material de la obra de arte. En esa atmósfera —teñida por las actitudes contestatarias, contra sistémicas y contraculturales de los años sesenta— se tendió a sobredimensionar el abandono del sistema de la pintura por parte de Duchamp, faltando de considerar el hecho de que también la proposición de ready-mades cesó tempranamente. Lo que indica que no hubo allí una suerte de reemplazo o sustitución del medio pintura por el soporte objetual.. Duchamp, por lo pronto, nunca quiso convertir ese virtual abandono en una sentencia ni menos en una suerte de predicamento.

Era natural que en la época de su recuperación el ready-made asumiera el tono de estandarte de la ruptura. Eran los tiempos en que el cuestionamiento a las instituciones era urgente: la marca del gran rechazo (lo que incluía tam-

bién en el contexto de la escena norteamericana, a la autoridad de Greenberg). En ese escenario lo que se acentuó fue la primera parte de la ironía duchampiana; es decir aquella donde el gesto es negación de los valores de la tradición y la institución. La segunda parte, es decir aquella donde el objeto en principio no artístico se hace parte de la institución es la que revela la meta ironía de Duchamp: la negación del objeto como arte y su posterior consagración como objeto artístico, niegan el carácter transgresor del mismo. «La ironía es un camino lúdico para aceptar algo» señaló Duchamp a su amigo Sidney Janis. El más iconoclasta de los artistas es el que niega el más iconoclasta de los gestos, el propio. Se constituye así una ironía de la ironía, una negación de la negación, finalmente, una afirmación. Una afirmación definida por una búsqueda pertenencia a la tradición, ya que «Contrariamente a la impresión que pueda causar en un espectador profano, Duchamp desea, según sus propias palabras, incorporarse a la tradición occidental de un arte que siempre ha representado contenidos religiosos, filosóficos o literarios y que en esencia es un arte de la fe»¹⁷. Y es que, la única tradición con la cual rivaliza es la del altomodernismo: la definida desde Monet a Pollock (Greenberg) como pintura de pura superficie, como pura retinianidad.

Teniendo en cuenta que fue el propio Duchamp quien, se preocupó de institucionalizar el ready-made, lo provocativo, lo transgresor del gesto no va más como valor supremo. El ready-made es tradición. Lo es desde que el mismísimo Duchamp lo instala en el Museo, cuando decide ponerlo en escena, es decir no sólo exhibirlo sino inscribirlo dentro de la Historia. Los artistas más lúcidos saben

¹⁷ Bocola, Sandro, *El arte de la modernidad*.

que no se trata de una comodidad repetible, sino algo que —como todo lo que pertenece a la tradición, a la Historia del Arte— puede constituirse en referente, en problema a partir del cual se puede pensar y hacer arte. Si es que es paradigma de algo lo es de la apertura (del horizonte de lo artístico) y no de la ruptura.