

José Luis Menéndez

## MARCEL DUCHAMP: CRÍTICA DE LA SIGNIFICACIÓN. LO POSIBLE Y EL ESTILO\*

El objetivo que se persigue en esta ocasión es el de realizar una lectura de la obra de Marcel Duchamp con el fin de destacar qué reflexiones le movieron a emprender una crítica del espíritu romántico característico del arte del último tercio del s. XIX y buena parte de las Vanguardias Históricas. Tal y como se ha destacado repetidas veces, Duchamp reacciona contra esa exacerbación de la subjetividad que tendrá como resultado la sustitución de la imaginación moderna por la apoteosis de la sensibilidad, así como el ensimismamiento del arte. Y reacciona también ante la reconsideración de la función social del arte, característica de este período, y su renuncia a cualquier forma de intervencionismo estético o artístico más allá de los límites que le resultan constitutivos.

Será contra este nuevo arte que Marcel Duchamp emprende sus obras más destacadas desde que en 1912, en plena eclosión vanguardista, comienza a trabajar en *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, y desde que en 1913 lanza su primer *ready-made*: *Roue de bicyclette*. Du-

champ participa de la crítica dadaísta orientada en esta misma dirección pero a la vez la supera al sortear su estancamiento nihilista con la elaboración de una propuesta artística que removerá los cimientos del arte occidental. La prueba más contundente, tantas veces repetida, es su toma de conciencia de los peligros que entraña eso que denomina la *fisicalidad* de la pintura, su carácter *retiniano*, y la necesidad expresa de recuperar un arte puesto al servicio de las ideas, de un modo similar al que caracterizaron las artes anteriores a la inflexión romántica<sup>1</sup>. Evidentemente, este arte de la idea es la recuperación de los vínculos entre arte y realidad pero adaptado y actualizado al pulso cultural contemporáneo. Como un calco de la dialéctica hegeliana, si la vanguardia supone la crítica del arte anterior, Duchamp fundamenta su actividad artística en una crítica de la crítica, esto es, en la superación de las pautas que rigen los últimos *ismos* para lograr una suerte de síntesis entre la pintura moderna y las vanguardias. Su concepción del arte niega el lugar predominante de la subjetividad así como la glorificación

\*D.G.E.S. Ref. PB97-0975.

<sup>1</sup> DUCHAMP, M., «Consideraciones», *Duchamp du Signe*, Barcelona, G. G., 1978, pp. 151-154 (transcripción de la entrevista mantenida con James Johnson Sweeney, New York, 1946).

<sup>2</sup> «Cuanto más apelaba un cuadro a los sentidos —cuanto más animal se volvía— más valor alcanzaba» (DUCHAMP, M., *Consideraciones*, op. cit., p. 153).

«La expresión intelectual, antes que la expresión animal. Ya estoy harto de la expresión “pintamonas”» (DUCHAMP, M., *Ibid.*, p. 154).

[Sobre la pintura] «He aquí lo que quiero decir, sobre todo hoy que se ha convertido en algo esotérico y que todos pintan cuadros, todos los compran, todos hablan de ellos. Me pregunto si todo esto es válido desde el punto de vista de una

del objeto artístico, características ambas de las vanguardias<sup>2</sup>; el arte no es un vehículo de excitación sensible, y mucho menos un fin en sí mismo. El arte para Duchamp es el medio por antonomasia para interrogar los fundamentos de la cultura; cultura que en el siglo xx se interpreta desde un punto de vista lingüístico.

A pesar de que sus relaciones con el dadaísmo, juntamente con el potencial disolvente de algunas de sus propuestas artísticas y la presencia asfixiante de la crítica y la ironía en su pensamiento, han sido interpretadas en ocasiones como manifestación de una actitud nihilista, nada de eso se halla realmente en Duchamp<sup>3</sup>. Más bien el artista francés entronca con una línea de pensamiento estético que tiene sus principales jalones en F. Nietzsche y M. Heidegger. Ya el Nietzsche del período intermedio había destacado en el mundo contemporáneo la clausura del arte —junto con la religión— como fuerza supra-histórica capaz de hacer frente a la autoridad simbólica de la ciencia y la historia. En sintonía con lo que será el pensamiento de Duchamp, Nietzsche ya había observado en el arte de vanguardia un proceso de vulgarización creciente, resultado de una desvirtuada democratización de la cultura. Sin embargo, es el Nietzsche de la superación del mediodía nihilista, el Nietzsche más profético y literario del eterno retorno de lo idéntico y del superhombre<sup>4</sup>, el que se encuentra más cercano al núcleo del pensamiento duchampiano.

Con el pragmatismo ético característico de esta fase, el último Nietzsche no maquilla la crisis de la contemporaneidad, bien al contrario, la impone exponiendo la desolación de un mundo ruinoso. Sin embargo, también se atreve a sugerir la úni-

profundización del pensamiento.» (Entrevista concedida a Jean Antoine para la RTBF [Televisión belga francófona], 1966.)

<sup>3</sup> Tal y como afirma el mismo artista en su conversación con J. J. Sweeney de 1946, sintió por Dadá una sincera simpatía pero también advirtió su carácter limitado. Cf.: DUCHAMP, M., «Entrevista Marcel Duchamp-James Johnson Sweeney», *Duchamp du Signe*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p. 161.

<sup>4</sup> Sólo las palabras del Zarathustra podían condensar estas líneas de fuerza del pensamiento nietzscheano:



Marcel Duchamp. *Roue de bicyclette*, 1913.

ca actitud posible ante esta visión luctuosa: frente a un mundo huérfano de hechos y que se ve reducido a mero trasunto alegórico debe erigirse la voluntad de poder. Sólo de este modo adviene el superhombre como aquel individuo apto para aceptar esta época y vivirla *constructivamente*. En manos de este hombre renovado, el arte se vuelve entonces justificación estética de la existencia; nunca tanto el arte se fundió con la vida y nunca antes se le asignó tamaña importancia. El ademán

«Vendré eternamente de nuevo a esta misma e idéntica vida, en lo más grande y también en lo más pequeño, para enseñar de nuevo el eterno retorno de todas las cosas, para decir de nuevo la palabra del gran mediodía de la tierra y de los hombres, para volver a anunciar el superhombre a los hombres» (NIETZSCHE, F., *Así habló Zarathustra*, El convaliente, Madrid, Alianza, 1972, pp. 303-304, edición de A. Sánchez Pascual).

de ese hombre esperado, uno cualquiera de sus gestos cotidianos, prosaico por esa renuncia a toda afectación, mas poderoso por su carácter original, es el Gran Estilo<sup>5</sup>. Nietzsche recupera la esencia del primer Romanticismo, pero trasladándola desde la creencia de una realidad inaprensible por su dimensión supra-humana a la silenciosa vacuidad ontológica del ser contemporáneo. Y si el mundo contemporáneo es un mundo derruido, si su única realidad se resume en el fragor incesante de las representaciones, si hay alguna fuente de sentido, ésta sólo puede hallarse, como pura posibilidad, en un presente radical. Se abre en este punto una suerte de nueva metafísica, apenas esbozada en el pensamiento nietzscheano, que es una *metafísica del instante*<sup>6</sup>.

Si en Nietzsche esta metafísica acompaña en tono menor a la idea del eterno retorno de lo idéntico, en M. Heidegger podemos considerarla implícita como uno de los pilares maestros de sus reflexiones acerca de la esencia del arte y la poesía. En

<sup>5</sup> Dos fragmentos, especialmente significativos:

«Ce style a ceci de commun avec la grande passion qu'il dédaigne de plaire; qu'il oublie de persuader; qu'il commande, qu'il veut... Maîtriser le chaos que l'on est: contraindre son chaos à devenir forme; devenir nécessité dans la forme; devenir logique, non équivoque, mathématique; devenir loi — c'est là la grande ambition.» (NIETZSCHE, F., *Fragments posthumes*, XIV: *Début 1888-début janvier 1889*, Paris, Gallimard, 1977, 14[61], p. 48, edición de G. Colli y M. Montinari; traducción de J.-C. Hémerly).

«Une capacité d'entendre sa volonté sur de grandes superficies de son existence et à mépriser ainsi qu'à rejeter tout moyen médiocre comme tel, qu'il s'agisse en l'occurrence des plus belles et "des plus divines" choses du monde. *Deuxièmement*, il est plus froid, plus dur, plus résolu et sans crainte de l' "opinion"; il lui manque les vertus qui sont liées au "respect" et au fait d'être respecté, en general tout ce qui appartient à la "vertu du troupeau".» (NIETZSCHE, F., *Fragments posthumes*, XI: *Automne 1884-automne 1885*, Paris, Gallimard, 1982, 14[61], p. 48, edición de G. Colli y M. Montinari; traducción de M. Haar y M. B. de Launay).

<sup>6</sup> «¡Mira ese portón! ¡Enano!, seguí diciendo: tiene dos caras. Dos caminos convergen aquí: nadie los ha recorrido aún hasta su final.

plena coincidencia con las actitudes de Duchamp y Nietzsche, y como premisa obligada para exponer su concepción del arte, Heidegger también necesita someter a crítica al espíritu de las vanguardias. Éstas son el resultado de una actividad artística que se desarrolla justamente a espaldas de ese alcance ontológico constitutivo de la obra de arte para el filósofo alemán. Dado que en todo el pensamiento heideggeriano esta ontología se encuentra firmemente soldada al acontecer fenoménico, el arte se presenta como una aproximación privilegiada al fundamento de lo real. La crítica de la vanguardia es entonces el lógico resultado de este presupuesto ontológico: frente a la necesidad de centrar el análisis en la *obra de arte* —y este término adquiere en Heidegger un significado activo, verbal: lo que sobreviene en el fenómeno artístico—, la estética vanguardista se quedaba en una exaltación del *objeto de arte* y sus repercusiones sobre la subjetividad<sup>7</sup>.

Esas largas calles hacia atrás: dura una eternidad. Y esas largas calles hacia adelante — es otra eternidad.

Se contraponen esos caminos: chocan derechamente de cabeza: — y aquí, en este portón, es donde convergen. El nombre del portón está escrito arriba: «Instante.» (NIETZSCHE, F., *Así habló Zaratustra*, De la visión y del enigma, Madrid, Alianza, 1972, pp. 225-226, edición de A. Sánchez Pascual)

«Oh Zaratustra, dijeron a esto los animales, todas las cosas mismas bailan para quienes piensan como nosotros: vienen y se tienden la mano, y rien, y huyen, y vuelven.

«Todo va, todo vuelve; eternamente rueda la rueda del ser. Todo muere, todo vuelve a florecer, eternamente corre el año del ser. [...]

En cada instante comienza el ser; en torno a todo "aquí" gira la esfera "allá". El centro está en todas partes. Curvo es el sendero de la eternidad.» (NIETZSCHE, F., *Así habló Zaratustra*, El convaleciente, Madrid, Alianza, 1972, pp. 299-300, edición de A. Sánchez Pascual).

<sup>7</sup>«Por más que toda cultura artística se haya elevado al extremo, para cultivar la obra por ella misma, sólo alcanza siempre al ser-objeto de la obra, que no es su ser-obra. [...] La obra, como tal, únicamente pertenece al reino que se abre por medio de ella. Pues el ser-obra de la obra existe y sólo en esa apertura.» (HEIDEGGER, M., «El origen de la obra de arte», *Arte y poesía*, FCE, México, 1958, p. 56, traducción de S. Ramos).

En términos heideggerianos, el arte es la exhibición de la fractura ontológica en la que se instala el ser humano y a partir de la cual funda un mundo, lo cual quiere decir, de un modo más prosaico, que el arte es una indagación sobre los fundamentos que posibilitan la significación, y con ella la aparición de una visión ordenada y una mirada ordenadora. Es lo que Heidegger denomina «la *desocultación* del ente», en rigor, la fase embrionaria de los objetos que constituirán la realidad<sup>8</sup>. Aunque no sólo esto: junto a este aspecto, la obra de arte también debe funcionar como una caja de resonancia del vacío ontológico que razonablemente se presupone anterior a todo proceso de significación: ese incognoscible que recibe el nombre de «tierra»<sup>9</sup>. En otras palabras, el filósofo define la obra de arte como una suerte de actualización de la epopeya humana encarnada en un acto singular y concreto que termina siendo su paradigma: sutura del abismo que se abre entre la pura posibilidad y la efectiva existencia en la significación. Porque el arte recorre el camino a la inversa: no desde el no-ser a la

<sup>8</sup> «La esencia del arte sería, pues, ésta: el ponerse en operación la verdad del ente» (HEIDEGGER, M., *El origen*, op. cit., p. 51).

Y, comentando el cuadro de Van Gogh «Los zapatos» que le sirve como ejemplo en sus disquisiciones:

«En el cuadro de Van Gogh acontece la verdad. Esto no significa que en él se haya pintado correctamente algo que existe, sino que al manifestarse el ser útil de los zapatos, alcanza el ente en totalidad, el mundo y la tierra en su juego recíproco, logra la desocultación. En la obra está en operación la verdad, no solamente una verdad. [...] [Las obras de arte] no dan sólo a conocer lo que son estos entes en particular, en rigor, no dan a conocer en absoluto, sino que permiten acontecer a la desocultación como tal en relación al ente en su totalidad.» (Ibid., p. 71).

<sup>9</sup> «Ilumina [el arte] a la vez aquello donde y en lo que funda el hombre su morada. Nosotros lo llamamos tierra. Lo que aquí significa la palabra dista mucho de la representación de un depósito de materia, como también de la representación sólo astronómica de un planeta.» (Ibid., p. 57).

«Llamamos la tierra aquello a lo que la obra se retrae y a lo que hace sobresalir en este retraerse. Ella es lo que encubre haciendo sobresalir. La tierra es el empuje infatigable que no tiende a nada. [...] La tierra sólo se abre e ilumina como es ella

significación, sino desde ésta hacia esa primera emergencia del ente. La obra de arte es ya un objeto en disolución, en tanto que se ha emancipado de las servidumbres de utilidad a través de las cuales, como objeto que también ella es, tiene un lugar en el mundo. Y es de esa guisa, una vez que el útil deviene objeto de contemplación, que se presenta lo específico de la obra de arte: por un lado, una huella de humanización recogida en lo que hay de significación en la obra, por otro, lo *cósico* que es la primera objetivación de la inefabilidad de la tierra en el ente, y que tiene en la materia su manifestación más simple —que es también ya su segura desvirtuación— en el mundo<sup>10</sup>. Se podría decir que lo *cósico* es lo contemplable de la *tierra* pensada desde el *mundo*. Es la atracción del vértigo frente al vacío, frente a la inconsistencia ontológica del mundo emergente en la representación concreta de la obra, frente a la imposibilidad de todo significar fuerte; lo *cósico* es el rastro de una realidad negada una y otra vez en cada acto de significación. En lo *cósico* radica la capacidad del arte para repensar el mundo<sup>11</sup>.

misma allí donde se preserva y se conserva como esencialmente infranqueable [...]» (Ibid., p. 62).

<sup>10</sup> De ningún modo debe interpretarse lo *cósico* como una emergencia de la naturaleza entendida en contraposición con la cultura.

«Nunca percibimos [...] en el manifestarse de las cosas, primero y propiamente un embate de sensaciones, por ejemplo, sonidos y ruidos, sino que oímos silbar la tempestad en la chimenea [...] Las cosas mismas están más cerca de nosotros que todas las sensaciones. [...] Para oír un puro ruido necesitamos oír aparte de las cosas, quitar nuestro oídos de ellas, es decir, oír abstractamente. En el concepto de cosa ahora citado [...] [hay] el intento exagerado de traer la cosa a nosotros en la máxima inmediatez. Pero a ello no llega nunca una cosa [...]» (Ibid., p. 40).

<sup>11</sup> «Mientras más puramente está la obra extasiada en lo manifiesto del ente por ella misma abierto, más sencillamente nos inserta en eso manifiesto y al mismo tiempo nos saca de lo habitual. Seguir este cambio quiere decir transformar las referencias habituales con el mundo y la tierra y acabando con toda acción, estimación, conocimiento o visión corrientes, atenerse a esas referencias para demorarse en la verdad que acontece en la obra.» (Ibid., p. 81.)

M. Heidegger coloca el arte en la encrucijada, centrado en ese punto cero en el que emerge la significación; reconoce en el arte el medio idóneo para formular la pregunta primera: qué acontece en la creación<sup>12</sup>. Se trata, por consiguiente, de una interrogación concentrada en ese instante en el que se produce la máxima tensión<sup>13</sup>: la lenificación de la fractura ontológica con la desocultación o apertura del ente. Cualquier otra operación posterior, que abundará sin duda en la afirmación del ente en el significado, lo cual es ya su plena conversión en objeto, no sólo no alcanzará el paroxismo de este instante, sino que será una simple derivación de lo allí sucedido. Una vez más, aquella metafísica del instante, posible únicamente sobre una aproximación estética a la existencia y sobre una conciencia lingüística de la cultura. Tal y como ya se dijo, la creación es, en Heidegger, un acto de significación, un efecto de sentido, de modo que el arte se constituye en un auténtico laboratorio en el cual diseccionar el lenguaje en busca de ese decir, de ese nombrar originario, que es fundación del mundo<sup>14</sup>. Por el mismo hecho de que ese decir creador es pura metáfora, y por el mismo hecho de que la poesía es ese volverse escueto y profundo del lenguaje sobre sí sabiéndose signo, todo arte es poesía<sup>15</sup>.

Sumida en esta corriente de pensamiento que lleva de Nietzsche a Heidegger se encuentra la aportación de M. Duchamp al arte contemporáneo:

<sup>12</sup> «La instalación de la verdad en la obra es la producción de un ente tal que antes todavía no era y posteriormente nunca volverá a ser. [...] Cuando la producción trae consigo la apertura del ente, la verdad, el producto es una obra. Tal producción es la creación.» (Ibid., p. 77.)

Como se verá acto seguido, la creación heideggeriana tiene una dimensión esencialmente lingüística: es, ante todo, una producción de sentido. A partir de esta aclaración, parece evidente que la lectura sobre el problema de la creación se realiza desde el punto de vista de la creatividad como fundamento de toda producción de sentido. La creatividad es la única respuesta sensata del ser humano ante la concepción ontológica de la realidad del filósofo. Para Heidegger —y también para Duchamp—, la creación es esa producción específica que es, al mismo tiempo, una apertura difusa e inefable y un impulso que se proyecta en una reinterpretación continua del mundo.

sobre esa misma conciencia lingüística y sobre esa misma consideración de la función social del arte como testigo sutil de los entresijos de la cultura. Para decirlo en una palabra, Duchamp inaugura el interés del arte por el problema de la representación, una de las claves no sólo de la cultura sino de toda la civilización contemporánea. Naturalmente, ya no se trata en el caso del artista francés de una preocupación por la representación como un problema específico de las artes plásticas. La actividad artística pasa a ser un *medio* —concluye consiguientemente la concepción vanguardista del arte como finalidad— para reflexionar sobre aquello que se pone en obra en cualquier representación; y desde la certidumbre de que no hay nada más que hallar tras lo representado.

Duchamp invierte la importancia relativa entre el objeto y, más que la idea —destacada por la crítica en tantas ocasiones—, el proceso que se pone en marcha en todo quehacer artístico y del que el objeto resultante es simple testimonio: la actividad creativa. Es sabido que el ejemplo más claro de lo que aquí se está diciendo es el *ready-made*: una intención que no es tanto la de destacar la idea particular vinculada al objeto, como poner el énfasis en una actitud generalizada que acompaña —consciente o inconscientemente— al individuo en todo tiempo y lugar<sup>16</sup>. En este sentido, podría decirse que a Marcel Duchamp no le interesan tanto los *ready-mades* como el *ready-*

<sup>13</sup> «La desocultación del ente no es jamás tan sólo un estado existente, sino un acontecimiento.» (Ibid., p. 69.)

<sup>14</sup> «El lenguaje es el que lleva primero al ente como ente a lo manifiesto. Donde no existe ningún habla como en el ser de la piedra, la planta y el animal tampoco existe ninguna patencia del ente [...] Cuando el habla nombra por primera vez el ente, lo lleva a la palabra y a la manifestación. Este nombrar llama al ente a su ser, partiendo de él. La invocación se convierte en seguida en revocación, en la sorda confusión en que el ente se oculta y se sustrae.» (Ibid., p. 88.)

<sup>15</sup> «En lo existente y habitual nunca se puede leer la verdad. [...] La verdad como alumbramiento y ocultación del ente acontece al poetizarse. Todo arte es como dejar acontecer el advenimiento de la verdad del ente en cuanto tal, y por lo mismo es en esencia Poesía.» (Ibid., pp. 86-87.)

<sup>16</sup> «¿Se pueden hacer obras que no sean de "arte"?»

*made*, es decir, bien lejos de la pieza artística concreta, en su singularidad un producto accidental de los avatares del autor, le importa esa reflexión global que se explicita crípticamente en cada uno de sus extraños objetos. Más aun, la caracterización del propósito duchampiano como idea previa, como proyecto que dirige la ejecución de cada *ready-made*, sucumbe ante el hecho de que la genuina técnica del *ready-made* exige necesariamente del azar. En la *Caja Verde* (1934) Duchamp aclara que el verdadero *ready-made* es un objeto impensado que se encuentra de modo imprevisto al fijar con antelación el día, hora y minuto del acto intencionado<sup>17</sup>. Si es que existe una idea particular para cada uno de estos objetos, ésta no es previa sino posterior al hallazgo. Y toda la operación creativa se circunscribe única y exclusivamente a la acción de nombrar el nuevo descubrimiento; el mismo Duchamp señala que ponerle un título al *ready-made* es el ademán que le confiere en verdad su carta de naturaleza<sup>18</sup>. El artista francés se presenta entonces como un fidelísimo ejemplo de la concepción heideggeriana del arte cuyos fundamentos se hallaban también en Nietzsche: el arte como medio en el que se exponen los fundamentos de la construcción-descubrimiento del mundo a través del lenguaje en lo simbólico.

En su intento de plantearse el problema de la representación en su primer nivel, el acto mismo de nombrar, Duchamp debe superar en primera instancia el hecho de que él se encuentra ya en lo simbólico, en un mundo. Precisamente por ello, su envite no podría haberse llevado a cabo sino como propuesta artística: su indagación, que quiere ser eminentemente práctica, es sólo posible

(DUCHAMP, M., «En Infinitivo. «Caja Blanca»», *Duchamp du Signe*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p. 89). Con este pronunciamiento realizado en fecha muy temprana (1913), Duchamp se sitúa en estrecha proximidad con la preferencia heideggeriana de la obra de arte sobre su objeto; sin embargo, frente al filósofo alemán, en este aspecto más tradicional, Duchamp dilata la esfera de lo artístico hasta confundirla con cualquier otra actividad del ser humano: el arte se iguala en la práctica con la vida.

<sup>17</sup> DUCHAMP, M., «La novia puesta al desnudo por sus

en un espacio liberado de la presión instrumental de los objetos, en el que resalte del objeto su *efecto simbólico* cristalizado en una forma sin más pretensiones que la de manifestarse. Nuevamente vuelve a la memoria M. Heidegger y la superación ontológica del útil por la obra de arte. Ante un sujeto —el propio Duchamp— y un mundo —el conjunto de objetos que lo completan—, constituyentes obligados de toda representación, M. Duchamp requiere en primer lugar su *deconstrucción*: la acechanza de todo elemento simbólico, de cualquier rastro de cultura. Naturalmente, esta empresa sólo compete al artista y no al hombre, pero el compromiso de Duchamp es buscar la máxima coincidencia entre ambas facetas.

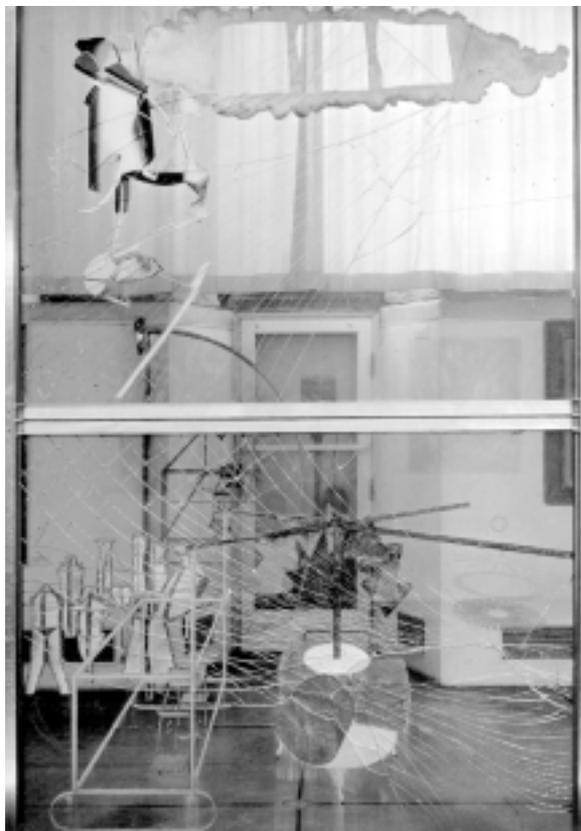
La neutralización del objeto es ilustrada perfectamente por el *ready-made*, que responde a una doble operación de descontextualización y eliminación de su naturaleza funcional<sup>19</sup>. Sin embargo, Duchamp muy pronto toma conciencia de que si de este modo el objeto deja de ser instrumento para ser motivo de contemplación, lo cual forma parte de los propósitos del artista, a la vez tiene lugar una indeseable magnificación de la singularidad del objeto que provoca a la postre su redefinición como útil. En efecto, su transformación en objeto artístico supone su inexorable integración en otro sistema de valores que relegan a un segundo plano, nuevamente, su carácter contemplatorio. Es contra esta *contaminación* que Duchamp dispone la ironía, por su capacidad de provocar la suspensión del juicio en el espectador cuando ésta se utiliza en toda su potencia, y no como desgastado recurso estilístico. La ironía, como figura retórica por antonomasia de la ambigüedad, le permite sustraer el *ready-*

solteros, mismamente (la «Caja Verde»», *Duchamp du Signe*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p. 42.

<sup>18</sup> DUCHAMP, M., «A propósito de los «Ready-mades»», *Duchamp du Signe*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p. 164.

<sup>19</sup> Y aquí, una vez más, las palabras de M. Heidegger:

«Sin embargo, en general, ¿será jamás accesible la obra en sí? Para poder lograrlo se necesitaría arrancar la obra de todas las relaciones que tiene con lo que no es ella misma, para dejarla descansar sola por sí y sobre sí.» (HEIDEGGER, M., *El origen*, op. cit., p. 55.)



Marcel Duchamp. *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, desde 1912.

made a la tradicional axiología del arte y, en consecuencia, mantener incólumes por más tiempo sus efectos sobre el espectador. En síntesis, lo que pretende Marcel Duchamp no es destacar del objeto su pura apariencia, no es lograr que la sensibilidad del espectador quede afectada, sino plantear el intrínquilis de un objeto semánticamente desplazado y, consiguientemente, inestable en el mundo.

En lo que respecta a la revocación cultural del sujeto, una empresa que comienza por el propio artista, ésta se realiza sobre un severo control de los procesos de integración cultural activos en el individuo, en los que el lenguaje ocupa un lugar preponderante. Y aquí es necesario repetir una vez más que Duchamp hace del ámbito artístico una auténtica alegoría de los procedimientos de

significación constitutivos de toda cultura, que no por inconscientes son menos reales. La crítica al lenguaje afecta al lenguaje natural y al lenguaje plástico de la pintura, por su especial relación con la formación artística del autor. Por consiguiente, podría decirse que Duchamp aborda respectivamente el problema general de la significación y el de la representación; pero conviene tener presente que, desde un punto de vista general, ambos extremos discurren al unísono en los usos culturales. Aquella crítica de lo lingüístico comprende en primer lugar el silencio: su negativa a argumentar su obra y a expresar su parecer sobre el arte o los artistas, que sólo interrumpirá en un momento avanzado de su vida. Todos los comentarios que pueden encontrarse sobre arte en la etapa más fructífera de su actividad artística son un cúmulo de notas preparatorias sobre sus proyectos artísticos y escuetas reflexiones que adquieren una forma hilarante por su carácter incompleto, desordenado y críptico; notas que son difícilmente comprensibles y que, en consecuencia, más que explicitar, sugieren y, de este modo, excitan la interpretación del lector. De hecho, todos estos comentarios, por su potencia sugeridora, no son muy diferentes de sus obras de arte: como ellas, más que demostrar exhiben. Así ocurre con su *alter ego*, la *Boîte-en-Valisette* (1938-1941) en relación con sus obras más conocidas; con su *Boîte* (1914), un trabajo preparatorio para la más completa *Boîte Verte* (1934), esta última a su vez contrapunto indispensable de *La mariée*, y asimismo con su *Boîte Blanche* (1966), todas ellas auténticos muestrarios, cajas de Pandora en donde se esconden los resortes de la reflexión duchampiana.

El mismo talante crítico se halla, en segundo lugar, en toda esa producción literaria de Rose Sélavy, editada bajo el título *Rose Sélavy* (1939) o en revistas dadaístas y surrealistas (1921-1965). La intervención de Duchamp se centra en este caso en una operación de subversión gramatical, de acoso y derribo del lenguaje natural. Pero si

su estrategia anterior había consistido en oscurecer la significación eliminando los referentes inmediatos o el contexto en el que el mensaje adquiere sentido, ahora lo hace actuando morfológicamente sobre lo enunciado. Estas incursiones ya habían sido teorizadas de pasada en algún fragmento de la *Boîte Verte*, como aquél en el que se exponía la necesidad de un nuevo alfabeto, más apropiado para referenciar *La mariée*, a partir de una manipulación irreverente de un diccionario Larousse, para concluir espetando que «este alfabeto muy probablemente sólo se ajusta a la escritura de este cuadro»<sup>20</sup>. El efecto de este procedimiento sobre el lector es especialmente perverso porque la práctica totalidad de los resultados, bien lejos de constituir una operación calculada que el lector debe desanudar, tienden a dejarlo chasqueado. Ni siquiera es posible interpretar aquí un intento de recuperar el lenguaje en su dimensión fonética. En otro fragmento de 1914 recogido en su *Boîte Blanche* en el que vuelve con el tema de los diccionarios y los alfabetos, certifica lacónico: «Sonido de esta lengua, ¿es hablable? No»<sup>21</sup>. Todos estos ejercicios rayan en su ejecución —que no en la finalidad perseguida— con la más absoluta puerilidad: son simples ocurrencias de una mente inquieta, iluminaciones de un juego caprichoso<sup>22</sup>. Duchamp ya sabía que cualquier operación intencionada sobre el lenguaje incurría en la peligrosa ostentación de un estilo, y con él, un reconocimiento del marco simbólico correspondiente. Se trata de una nueva modalidad de silencio. Recuperaré el problema del estilo más adelante.

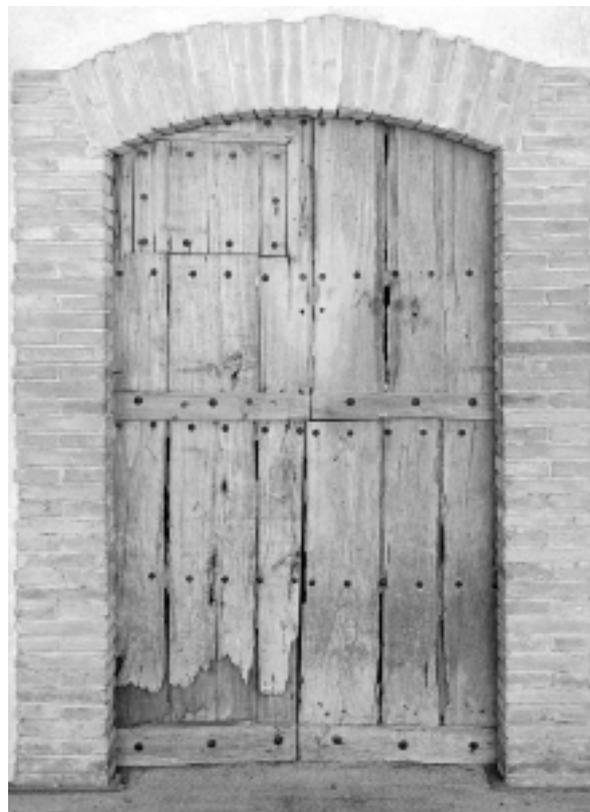
En tercer y último lugar, su reflexión crítica sobre el lenguaje no podía olvidar la pintura, y aquí tiene lugar su apuesta más radical: en 1923 abandona la práctica de la pintura, un gesto que, al

<sup>20</sup> Cf.: DUCHAMP, M., *La novia*, op. cit., p. 41.

<sup>21</sup> DUCHAMP, M., *En Infinitivo*, op. cit., p. 92.

<sup>22</sup> También el juego es un motivo presente en el pensamiento de M. Heidegger íntimamente vinculado a la esencia del arte.

«La poesía se muestra en la forma más modesta del juego. Sin trabas, inventa su mundo de imágenes y queda ensimismada en el reino de lo imaginario. Este juego se escapa de lo serio de



Marcel Duchamp. *Étant donnés: 1 la chute d'eau*, 1946-1966.

margen de su alcance en la crítica del arte *retiniano*, constituye el necesario correlato en el terreno de la plástica de su crítica al lenguaje natural, y tiene también derivaciones en su actitud anti-estilística.

Pero la neutralización del sujeto exige, además, la crítica de los mecanismos a través de los cuales se expone en unas coordenadas culturales. Se trata, también antes que nada, de la alegórica erradicación de todos aquellos vínculos que unen al artista francés con la contemporaneidad, permeable —como se vio hasta 1923— a los

la decisión que siempre de un modo o de otro compromete. Poetizar es por ello enteramente inofensivo. E igualmente es ineficaz, puesto que queda como un hablar y decir. No tiene nada de la acción que inmediatamente se inserta en la realidad y la transforma.» (HEIDEGGER, M., «Hölderlin y la esencia de la poesía», *Arte y poesía*, FCE, México, 1958, p. 100.)

prejuicios artísticos de su época. El nuevo reto adquiere la forma de la inhibición del artista y, en este sentido, la ausencia de esa huella artesanal en la obra es ya un lugar común en la interpretación de la obra de Duchamp. Pero la demolición emprendida del artista va mucho más allá: por un lado, al incumbir también aspectos omnipresentes de la civilización contemporánea, y por otro, estirando el efecto de su crítica con una ironía despistada sólo en apariencia. Ni se ve la mano del artista en su obrar, ni se ven los géneros ni las modalidades artísticas tradicionales. Y para colmo, el artista abre el círculo exclusivo del arte a los objetos más prosaicos del vivir cotidiano, eso sí, tras someterlos a una manipulación sutil: Duchamp se vale del diseño mecánico, de la producción de máquinas fantásticas pero inmóviles, cuyas machaconas operaciones se producen sólo en la imaginación.

El paradigma es *La mariée*. No es ésta la ocasión de afrontar el comentario de una de las dos obras más enigmáticas de Duchamp —la otra sería sin duda *Étant donnés: 1º la chute d'eau, 2º le gaz d'éclairage* (1946-1966)—, de la que Octavio Paz nos ha legado una interpretación personal cuya estructura debe servir de pauta todavía hoy<sup>23</sup>. Me detendré únicamente en resaltar el material destacado en esta obra, porque en él se encuentra una de las claves de lectura. ¿Por qué podemos hablar del *Gran Vidrio*? Porque lo que se expone en la obra no adquiere todo su sentido sin el fondo que el vidrio trasluce; un fondo que es pura fenomenología, el mundo tal y como éste se presenta. Y la obra cambia, actualizándose, cada vez que se dispone en otro sitio. El *Gran Vidrio* depende del *allí* que se abre al fondo, pero también del más acá, de un primer término virtual en el que se sitúa el sujeto. Por consiguiente, lo que Duchamp está exhibiendo es una bisagra, una charnela que posibilita la integración del individuo en el acontecer cotidiano; una bisagra que está explicitada con la rotundidad material de

ese listón de acero que a su vez divide la obra en dos planos verticales. *La mariée* funciona en realidad como una de esas gafas bicolors que proporcionan la ilusión de profundidad, que hacen de la mirada estereoscópica pura ficción; y no es necesario repetir el interés, suficientemente probado, que Marcel Duchamp mostró por todos los fenómenos ópticos y su incidencia en gran parte de su obra. Esa profundidad con la que se resuelve ambos planos, pero sobre todo el inferior —ejecutado sobre la base de una perspectiva lineal—, dilata la superficie de la obra hasta fundirla con la realidad circundante, y es aquí en donde se pone en funcionamiento la gran máquina, recurrente motivo contemporáneo, tras filtrarla por la lente aberrante de la ironía. Porque, en efecto, *La novia* reproduce el gran ingenio de la representación: su estatismo, puesto que allí nada se mueve, es justa alegoría —en contraste con el funcionalismo acostumbrado— de su imperceptibilidad; en cambio, su dinamismo imaginario remite a la mirada simbólica. *La novia*, toda ella, es el simulacro de ese objeto de deseo universal, de esa apetencia por lo originario, por lo virginal, por lo generador. *La mariée* es una reflexión sobre lo que se pone en obra al simbolizar.

Especialmente significativa al respecto es también la diferencia que remarca el artista entre los conceptos de «apariciencia» y «aparición», recogida en su *Boîte Blanche*<sup>24</sup>. Tal y como dice expresamente Duchamp, la apariciencia de un objeto «será el conjunto de los datos sensoriales usuales que permitan poseer una percepción ordinaria de dicho objeto», mientras que «su aparición es el molde», y más aún, la aparición es «como una especie de imagen-espejo que tiene aspecto de servir para la fabricación de ese objeto, como un molde, aunque este molde de la forma no es un objeto en sí mismo». A primera vista, sobre todo tras esta última definición, podría pensarse que en ese concepto de aparición se encuentra la referencia a una idea o arquetipo,

<sup>23</sup> *Apariciencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Madrid, Alianza, 1989, especialmente pp. 39-90.

<sup>24</sup> DUCHAMP, M., *En Infinitivo*, op. cit., p. 108.

entendida aquí la idea no en su acepción vulgar sino en su sentido metafísico clásico. Sin embargo, una concepción de este tipo no acaba de encajar con el pensamiento general del artista, así como tampoco con la denotación del vocablo. Es evidente en primer lugar que, en términos duchampianos, la aparición del objeto es anterior a su apariencia y que, además, la posibilita. Por otro lado, debe ser igualmente indicativo que Duchamp haya utilizado este término y que, si hubiese querido referirse a un sentido estrictamente filosófico, a buen seguro que habría elegido otra voz —«idea», por ejemplo. En último lugar, es necesario tener presente también su interés continuo por los fenómenos ópticos y su incidencia en la representación de los objetos. En consecuencia, lo más verosímil es suponer que por «aparición» Marcel Duchamp alude al acto mismo del aparecer del objeto, de presentarse improvisadamente, y, en este sentido, conviene no pasar por alto esa remisión al carácter extraño, sorprendente, sobrevenido que recoge una de las acepciones del término. En suma, es posible considerar este vocablo como una nueva llamada al acto de la pura creación, mientras que la «aparición» sería ya ese acto manifestado estilísticamente; y Duchamp resultaría ser el artista de las apariciones, no de las apariencias, el artista que se desvive no por las representaciones sino por aquello que las hace posibles, el artista inclinado no hacia los objetos artísticos sino hacia el obrar creativo.

<sup>25</sup> Hay dos fragmentos especialmente clarificadores:

«Un objeto cualquiera en el espacio geométrico de 3 dimensiones se halla situado por la medición de cada una de sus 3 dimensiones. Esta medición, fórmula aritmética (o crónica) de su forma, determina su *Realidad*, por la *constante* relación de estas 3 dimensiones, cada una con cada una. Esta Realidad de 3 dimensiones es la ocasión de la repetición al infinito de imágenes mayores que, iguales o más pequeñas que el objeto [...]. El conjunto innumerable (infinito a priori [?]) de estas imágenes virtuales constituye un continuo de 4 dimensiones [...].» (Ibid., p. 121-122.)

En esta misma dirección cabe interpretar todas esas disquisiciones sobre la tercera y la cuarta dimensión que han sido recogidas en su *Boîte Blanche*. Tal y como aclara suficientemente algún fragmento, la cuarta dimensión duchampiana no tiene nada que ver con el tiempo, ni siquiera con un tiempo psicológico o existencial —la duración bergsoniana<sup>25</sup>. Parece más acertado interpretar esa cuarta dimensión como la pura posibilidad: aquel ámbito imaginario en estrecho contacto con la realidad y constituido por todas aquellas infinitas formas susceptibles de ser encarnadas por un objeto de las que la real es sólo una de ellas. De nuevo, el motivo de trabajo del artista queda centrado en la articulación entre dos planos, en donde acontece el paso a la existencia simbólica en el mundo.

¿Pero qué martingala se encuentra detrás de todo este despropósito que parece dirigir la obra plástica del artista? El mismo Duchamp, en la entrevista concedida a J. J. Sweeney, y hablando del *Molinillo de chocolate*, lo indica expresamente: «ese deseo de no repetirme nunca»<sup>26</sup>. Porque si uno se repite se expone... tal vez al aburrimiento a la postre; porque sólo consintiendo una cierta repetición uno consigue exponerse en la expresión y Duchamp pretende justamente lo contrario, *exponerse*, esto es, ponerse fuera del estilo. De ahí la obligación recogida en su *Boîte Verte* de restringir la producción anual de *ready-mades*. Para Duchamp prescindir de una voluntad de estilo es apostar por la creación en su estadio más puro, y ese es su objetivo teórico; que lo consiga o no es otro pro-

Y también: «La Novia o el Ahorcado hembra es una "proyección" comparable a la proyección de una "entidad imaginaria" de 4 dimensiones en nuestro mundo de 3 dimensiones (y hasta en el caso del vidrio plano a una reproyección de esas tres dimensiones en una superficie de 2 dimensiones).» DUCHAMP, M., «Alfa (B/CRI) tico», *Duchamp du Signe*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p. 201, carta fechada en 1954.)

<sup>26</sup> DUCHAMP, M., *Entrevista*, op. cit., p. 157.

<sup>27</sup> Ibid., p. 158.

blema. Y la aclaración viene poco después<sup>27</sup>: la repetición supone un hábito que transgrede el acto creativo para derivar en un motivo de gusto y de categoría estética<sup>28</sup>. Se entiende ahora su acritud respecto a la belleza: lo bello adviene con la *mundanización* del impulso creativo, con su domesticación, con su absorción cultural. Por eso mismo, Duchamp desplaza sus propuestas artísticas del público contemporáneo para apostar por otro venidero, a cincuenta o cien años vista. Quiere esto decir que el artista discurre sobre el arte desde un modelo de centroperiferia: situar el quehacer artístico en las afueras de la estética reconocida, que es en donde el arte puede desplegar su efectividad sgnica. Y no debe olvidarse en este punto que la preocupación duchampiana por ese instante creativo en su estadio más puro es ya una reflexión general sobre la irrupción del sentido.

Aquí se encuentra nuevamente la problemática del estilo. Duchamp es el primer valedor de una voluntad anti-estilística, aun cuando, paradójicamente, dicha voluntad pueda suponer ya una marca de estilo. Aquí se halla una notable diferencia entre el artista francés y la personalidad de F. Nietzsche. Este último todavía participa de ese espíritu finisecular al mantener en su idea del superhombre un rastro de ese genio romántico y, consiguientemente, una preocupación por el estilo: el estilo como esa expresión del artista que

<sup>28</sup> Esta desvinculación de la obra de arte respecto a las consideraciones estéticas imperantes se observa tanto en F. Nietzsche como en M. Heidegger, si bien el primero se encuentra todavía preso del estilo:

«Le grand style est fait du mépris de la beauté petite et breve; c'est le sens du peu et du longtemps.» (NIETZSCHE, F., *Fragments posthumes*, X: *Printemps-automne 1884*, Paris, Gallimard, 1982, 25[321], p. 110, edición de G. Colli y M. Montinari; traducción de J. Launay.)

«Hasta ahora el arte tenía que ver con lo bello y la belleza y no con la verdad. Aquellas artes que crean tales obras se llaman bellas artes [...]» (HEIDEGGER, M., *El origen*, op. cit., p. 51.)

<sup>29</sup> «Le style doit prouver qu'on croit à ses idées et qu'on ne se contente pas de les penser, mais qu'on les ressent.» (NIETZSCHE, F., *Fragments posthumes*, IX: *Été 1882-printemps 1884*, Paris, Gallimard, 1997, 1[45], p. 32, edición de G. Colli y M. Montinari; traducción de A.-S. Astrup y M. de Launay.)

es su imposición en la cultura<sup>29</sup>. Bien al contrario de Nietzsche, y en plena consonancia con la actitud duchampiana, M. Heidegger, por su parte, se pronunciará sin paliativos en contra de la voluntad estilística<sup>30</sup>. Duchamp y Heidegger muestran la misma beligerancia respecto al estilo porque quieren destacar la obra de arte como algo dinámico, en proceso, y porque si de lo que se trata es de redescubrir su función social, esto sólo puede tener lugar desde el punto de mira de una estética de la recepción. El compromiso estilístico supone la aceptación de un marco previo, un espacio de pertinencia, en donde la impresión de uno —del artista en este caso— es reconocible. Desde este punto de vista, el estilo es una exposición legible de la creatividad, pero que conlleva por eso mismo su perversión al destacar sus analogías con lo ya dado y, por tanto, al favorecer la repetición. En este sentido, si la creatividad es la fuerza centrífuga que dinamita la cultura, el estilo es justo su antítesis: esa fuerza centrípeta que abre la puerta a la absorción —y neutralización— de la crítica en el seno de la cultura.

De resultas de todo esto, también en Duchamp se observa esa *metafísica del instante* vista con anterioridad, pero en este caso explícita bajo la noción de «lo *infradelgado*» —*inframince*. Lo *infradelgado* es el gozne mismo, es la quintaesencia del acto creativo, la cosa todavía emergente sustraída aún al estilo, sustraída a esa mirada

Esto le lleva incluso a reflexiones acerca de la forma estilística:

«La volonté de GRAND STYLE (peu de phrases principales, et celles-ci dans la plus rigoureuse connexion; pas d'esprit, pas de rhétorique).» (NIETZSCHE, F., *Fragments posthumes*, XII: *Automne 1885-automne 1887*, Paris, Gallimard, 1978, 7[23], p. 294, edición de G. Colli y M. Montinari; traducción de J. Hervier.)

<sup>30</sup> «Precisamente en el arte grande, y aquí sólo se habla de éste, el artista queda ante la obra como algo indiferente, casi como un conducto a la producción, que se destruye a sí mismo, una vez creada la obra.» (HEIDEGGER, M., *El origen*, op. cit., p. 55.)

«Justamente cuando es desconocido el artista, el proceso y las circunstancias en que nació la obra, resalta desde la obra y en su mayor pureza ese empuje, ese "que es" del ser-creación.» (Ibid., p. 80.)



Marcel Duchamp. *Étant donné: 2 le gaz d'éclairage*, 1946-1966.

intencionada que concluirá transformándola en objeto. Desde otro punto de vista, lo *infradelgado* es la leve distancia existente entre lo posible y lo real; y esa leve diferencia es el espacio de la creatividad. En términos heideggerianos, lo *infradelgado* sería el instante fundacional: la emergencia del ente entre la pura posibilidad y el devenir de los objetos. La elección de Duchamp ya no puede entrañar ninguna duda a estas alturas; toda su obra pretende:

<sup>31</sup> DUCHAMP, M., «Posible», *Duchamp du Signe*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p. 88.

<sup>32</sup> Hay otras referencias a lo *infradelgado*; en todas ellas se observa su condición de bisagra que se despliega bajo la forma del instante.

«Cuando/ el humo del tabaco/ también se nota/ de la boca/ que lo exhala,/ los dos olores/ se casan por/ infra-leve» (DUCHAMP, M., «Infra-leve», *Duchamp du Signe*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p. 233).

«La pintura sobre vidrio, vista desde el costado sin pintar, da un infradelgado.»

La figuración de un posible  
(no como contrario de imposible  
ni como relativo a probable  
ni como subordinado a verosímil)  
Lo posible es únicamente  
un «mordiente» físico [género vitriolo]  
que quema cualquier estética o calística<sup>31</sup>.

El artista se detiene en las palabras; un detenerse que ilustra el calado de sus reflexiones. En ningún momento habla de que su objetivo sea la representación de un posible porque, claro está, de lo posible sólo es viable su presentación; porque apuntar hacia lo posible es demorarse en ese momento primordial en el que todo viene, por primera vez, a la existencia. Y todo ello ocurre en lo *infradelgado*<sup>32</sup>. Es en este instante, en la materialización de lo *infradelgado*, que adviene un *efecto de sentido*. Toda la obra de Duchamp es una reflexión sobre este hecho, y ello es lo que le da toda su relevancia. Es verdad que en este *ser efecto de sentido* en que se sintetiza la propuesta de Duchamp, su obra no se diferencia de cualquier otra representación artística e incluso de cualquier signo en general. No se diferencia salvo en una sutileza: en la historia del arte hasta Marcel Duchamp, este efecto de sentido fue un *efecto de sentido aplicado*, es decir, se producía en la aprehensión de una diversidad existente entre dos objetos: el representado —tanto un objeto de consistencia fenoménica como un objeto puramente mental o imaginario— y, por decirlo así, su representación, el propio objeto artístico. En la aprehensión de esta diversidad sucumbía el hecho sustancial del desplazamiento del sentido; en la comparación entre los objetos se disolvía la

«Lo posible es un infradelgado. La posibilidad que diversos tubos de colores devengan un Seurat es la explicación concreta de lo posible como infradelgado.»

«Lo posible, suponiendo la conversión, el tránsito de uno a otro, tiene lugar en lo infradelgado.» Cf.: TONO, Y., «Duchamp i «inframince»», AA.VV., *Marcel Duchamp (Catálogo de la exposición organizada por la Fundació Joan Miró y la Fundació Caixa de Pensions, febrero-marzo, 1984)*, Barcelona, 1984, p. 54.

distancia inefable existente entre ambos<sup>33</sup>. En el ámbito específico del arte, ahí, en esa comparación, se encontraba el fundamento del estilo. Sin embargo, el efecto de sentido duchampiano, teñido de ironía como está, es de tipo fundamental: pretende ser ese acto de significación congelado sobre sí mismo, en el que cada impulso de abordar un objeto, y concluir felizmente la representación, es rápidamente abortado. El efecto de sentido perseguido por Marcel Duchamp aspira a la suspensión del proceso significante para que, de este modo, sea él mismo el que resulte significado.

Así, la propia naturaleza del efecto de sentido duchampiano exige la presencia activa del espectador. En efecto, desde la atalaya del arte, justa alegoría de todos los procesos de significación que tienen su lugar en el mundo, sus propuestas revelan ese discurrir que es un escurrirse de todo signo al no disponer de un referente último, a la postre Realidad en su acepción fuerte. Este aspecto es clave en la consideración de que Duchamp es el artista que lleva a la práctica más radical —y, por descontado, por primera vez— no ya el desplazamiento del arte desde una estética de la creación a otra de la recepción, sino a fundir y a fundar esa estética de la creación también en la orilla del espectador. Recuperando por un momento el tono nietzscheano, Duchamp alude a un mundo que, sobre todo desde su trasfondo mediático, es simple desplazamiento de sentido —alegoría—, pura hermenéutica. Pero al mismo tiempo, remarca también el momento vivificante que esto supone para el espectador activo: precisamente por ese carácter textual del mundo, que obliga al detenimiento, a la interpretación, y a que el sujeto se exponga —en su doble acepción de expresarse y de arriesgarse—, el instante en que se realiza ese esfuerzo es un instante pleno de significación.

<sup>33</sup> «La alegoría (en general) es una aplicación de lo infra-delgado», espeta directamente el autor. Cf.: TONO, Y., *Duchamp*, op. cit., p. 54.

<sup>34</sup> DUCHAMP, M., *A propósito*, op. cit., p. 165.

<sup>35</sup> «El artista no es el único que consuma el acto creador

Marcel Duchamp no tardó en darse cuenta de la importancia que tenía esa breve frase soldada al *ready-made* como gatillo del juego metafórico, de la importancia de limitar su producción para no erosionar su efectividad, de abstenerse de toda explicación sobre su obra para no inhibir la actividad del receptor (por eso prohíbe durante años la publicación de sus notas sobre el *Gran Vidrio* o sobre *Dados*). Las obras de arte no son sino «trabajos de acoplamiento», dirá en un coloquio realizado en el MOMA de Nueva York en 1961<sup>34</sup>. Y ciertamente así es, las obras de arte son para el artista francés auténticos goznes: ilustración de esas bisagras en donde se originan los procesos de significación, pero también espacios en los que se confunden creador y espectador<sup>35</sup>.

Pero el que quizá sea el ejemplo más literal de su intención de implicar activamente al espectador en el proceso creativo de sus obras y, en consecuencia, la exposición más diáfana de su significado, sea su obra *Étant donnés*, a la que se dedicó en secreto desde 1946 hasta 1966. Si el *Gran Vidrio* pudo ser considerado como una representación de lo que tenía lugar en el proceso de significación y, por consiguiente, quedaba centrado en ese punto intermedio entre objeto y sujeto, su última obra se decanta sin tapujos por el lugar que ocupa el sujeto. Un sujeto cuyo hacer se resume, en primera instancia, en una mirada interesada siempre, orientada a consumir su encuentro con un objeto incipiente en ese poseer irrefrenable que se da en la significación. Ese sujeto es siempre un sujeto inmoderado que sólo se hace a sí mismo a partir de su lascivia, pero que de este modo también obliga al objeto a rebasar el umbral de la mera posibilidad. Por eso, *Étant donnés* no existe al margen de un sujeto que, en

pues el espectador establece el contacto de la obra con el mundo exterior descifrando e interpretando sus profundas calificaciones para añadir entonces su propia contribución al proceso creativo.» (DUCHAMP, M., *El proceso*, op. cit., p. 163.)

ese momento, concentra toda su actividad en el acto de mirar *inquisitivamente*, buscando un algo, tras un portón infranqueable de cualquier otro modo. Por ese portón sólo es posible mirar, y es entonces cuando la obra de arte emerge en ese contacto privado, esporádico, fecundo. Y allí, de nuevo, tras la mirada interesada, y por ella, se abre un paisaje que es justo remedo del mundo, el objeto erótico primordial. En esa mirada inauguradora se concentra un acontecimiento que, en la obra de Duchamp, queda congelado en la presencia del cuerpo desnudo de una mujer resumida en los atributos explícitos de su género. Porque la mujer es motivo central de las mitologías de la creación, porque ella es origen del verbo que significa y, al mismo tiempo, porque ella es objeto erótico de la mirada que quiere.

Una vez más vuelve a resonar el pensamiento de F. Nietzsche en las propuestas del artista. Duchamp reivindica el sujeto-superhombre como esa voluntad interpretativa consciente de su papel y su lugar. Un estado de plenitud que se convierte en ejemplo palpable de una justificación estética de la existencia posible en el mundo contemporáneo. En consecuencia, como también había reivindicado el filósofo alemán, el arte de Marcel Duchamp es un reconocimiento de una felicidad disfrutada<sup>36</sup>.

## Resum

El propòsit d'aquest article és el de realitzar una lectura de l'obra de Marcel Duchamp posant-la en relació amb aquell pensament estètic que té com a principals exponents a F. Nietzsche i M. Heidegger i que s'integra en una reflexió més general al voltant dels fonaments de la cultura des d'un punt de vista eminentment lingüístic. Marcel Duchamp convertirà l'art en el mitjà idoni per a elaborar una crítica general de la significació centrant tots els seus esforços en aquell llindar on s'es-

devé l'emergència de sentit. És aquí, en aquest lloc privilegiat que hi ha entre la pura possibilitat i la representació on s'ha de resoldre la paradoxa entre creativitat i estil; i és aquí on Marcel Duchamp situa el punt de partida de la consciència contemporània.

## Abstract

The purpose of this article is to present a study of Marcel Duchamp's work relating it to aesthetic thought which is integrated into a more general reflection on the foundations of culture, mainly from a linguistic point of view, whose foremost representatives were F. Nietzsche and M. Heidegger. Marcel Duchamp transforms art into the most suitable medium in order to realize a critic of signification, centring all his efforts on this borderline where the emergence of meaning happens. It is there, in the gap between the pure possibility and the representation, where the paradox between creativity and style should be solved; and it is there where Marcel Duchamp places the starting point of contemporary awareness.

<sup>36</sup> «Al contrario la tristeza, el dolor no son necesarios, en el fondo no tienen razón de ser, pero la gente se siente obligada a llorar más que a reír.» (Entrevista concedida a Jean Antoine para la RTBF [Televisión belga francófona], 1966.)