

# Para explicar (te) a Duchamp

**RAYMUNDO RAMOS**

I. Para explicar (te) a Duchamp

**E**l gusto es formación social y cultural de matriz persistente y se defiende con la doxa, compuesta de lo que sé, de lo que creo y de lo que quiero; por eso es tan difícil desclavar las raíces de lo que me gusta y, más aún, de lo que no me gusta. Porque mis aficiones positivas las puedo silenciar (por cortesía a la aversión del otro), pero mis propias aversiones –tan de origen oculto e inconsciente– las defiendo con esa fuerza insospechada con que solemos aferrarnos a nuestras creencias, a nuestras carencias. Al fin de cuentas, podemos conceder que alguien no tenga lo que nosotros estamos seguros de poseer (lo que a mí me gusta); pero nadie nos volverá a meter en el bolsillo lo que ya decidí tirar al cesto de la basura (lo que no me gusta).

Quisiera traer en mi auxilio –al menos para esta premisa– un basamento orteguiano (por más que para muchos éste sea un filósofo sospechoso de claridad y sentido descomunal): su distinción entre ideas y creencias.<sup>1</sup> Cuando queremos entender la vida de un hombre –gloso sin comillas– procuramos averiguar cuáles son sus ideas, pero las ideas de alguien pueden ser muchas cosas. De hecho son muchas cosas. Pensamientos vulgares, comunes, rigurosos o científicos, propios o impropios, inventados por nosotros o insuflados por mentes ajenas. Lo cierto es que las ideas ya estaban allí cuando las encontré y antes de acabar de conocer el objeto juzgado en su totalidad (o el universo del sujeto llamado a juicio) emitimos nuestra opinión de afinidades o de reluctancias. En realidad, estas ideas básicas no son más que creencias, «constituyen el continente de nuestra vida y, por ello, no tienen carácter de contenidos particulares dentro de

ésta. Cabe decir que no son ideas que tenemos, sino ideas que somos.»<sup>2</sup> «Con las creencias propiamente no hacemos nada, sino simplemente estamos en ellas.»<sup>3</sup>

La argumentación orteguiana es, por supuesto, más jocunda y va, por supuesto, a probanzas más importantes, pero como no podemos seguirla a todas partes la abandonamos aquí, después de dos reflexiones de significado evidente, la de que nuestras ideas de la realidad no son siempre nuestra realidad y la de que, suscitar la duda o estar en la duda es como la de estar «en un abismo, es decir, cayendo.» Sólo este beneficio (por el momento) quisiera de quien esté dispuesto a seguirme para entender –como yo la entiendo– la realidad de Duchamp.



Guillermo Ceniceros

II. Una ficha para la enciclopedia

Marcel Duchamp nació en 1887 en Blainville, Francia, y murió en Nueva York en 1968. Se inició en la pintura en 1911, participando en una exposición cubista de la «Sección Áurea». En 1913 tomó parte en la célebre exposición del «Armory Show» de Nueva York, de la que sale todo el arte moderno norteamericano, en la que presentó un Portabotellas metálico y una Rueda de bicicleta montada sobre un taburete, primeros ready-made asistidos. Puede considerársele como el creador de los objetos surrealistas (y el iniciador del arte conceptual) pues en 1914 y 1915 comenzó a crear sistemáticamente sus ready-made (objetos comunes cuya sola nominación conceptual les otorga un sentido distinto del que tienen en su circulación mercantil). En 1915, reside en los Estados Unidos e inicia la ejecución de una obra sobre vidrio, que logró captar la atención de la crítica: *La marié mise à nu par ses célibataires*, La novia puesta al desnudo por sus solteros, aún...: obra “definitivamente inacabada” [parte] de el Gran vidrio, concluida en 1923. En 1917 edita dos periódicos de Nueva York: *The Blind Man* y *Rong Wron*. Al finalizar la primera guerra mundial, retorna a Francia y se vincula al grupo europeo de Dadá. En 1923 abandona la pintura y se dedica al ajedrez: en 1926 publica *Jeu de reine*. Desde 1924 participó en casi todas las exposiciones internacionales del surrealismo. En 1958 se publicó en París la recopilación completa de sus escritos bajo el título de *Marchand du sel*.

Unos meses después de su muerte el gran público descubrió que Duchamp había trabajado en secreto durante veinte años (1946-1966) en una obra probablemente no menos importante y compleja que el Gran Vidrio. Se trataba de un ensamblaje llamado *Etant Donnés*: 1o. *La Chute d'eau*, 2o. *Le Gaz d'éclairage* (Datos: 1o. *La Cascada*, 2o. *El Gas de Alumbrado*), que se encuentra ahora en el Museo de Arte de Filadelfia, como la mayoría de sus obras. El título del ensamblaje alude a una de las notas más importantes de la Caja Verde, la colección de 93 documentos (fotos, dibujos y notas manuscritas de 1911 a 1915) publicada en 1934 y que constituye una especie de guía o manual del Gran Vidrio. Así pues, esta obra puede considerarse como un complemento de *La novia puesta al desnudo*... Así, pues, si el documento 93 de la Caja Verde es un manual del Gran Vidrio y el Gran Vidrio un complemento de *La novia puesta al desnudo*... y los

Dados (1y 2) aluden al documento 93 de la Caja Verde, lo que cabría concluir es la circularidad gráfico-conceptual de la obra total de Duchamp, en la que, sin duda, encajan conceptualmente los ready-made y aún sus especulaciones ajedrecísticas. En 1973 se celebró la gran exposición retrospectiva de Duchamp, organizada por el Museo de Arte de Filadelfia y el Museo de Arte de Nueva York.

El vanguardismo de Duchamp, al buscar la «estética de la máquina», esto es, el artificio de los objetos creados por el hombre, se emparenta con la corriente futurista de Marinetti en una obsesión por hallar una nueva dimensión del arte, pero mediante procesos de autorreflexión crítica que tocan los bordes de la creación y, frecuentemente, con ella se confunden. En el Congreso de París (para la determinación de las directrices y la defensa del espíritu moderno) de abril de 1922, André Breton le reconoce a Francis Picabia, a Marcel Duchamp ya Jacques Vaché, la verdadera dirección ideológica del movimiento Dadá.

III. Caerse en un espejo

Qué magnífica envidia la de caerse en un espejo y ver reflejado en él el accidente –doloroso sin duda– de la propia belleza; maltratada por la solicitud de las tareas cotidianas. Esta fugaz justificación me viene a la mente por la lectura del brevísimo texto que Breton dedica a su admiración por Marcel Duchamp.<sup>4</sup>

El caso de Marcel Duchamp nos ofrece hoy en día una valiosa línea de demarcación entre los dos espíritus que van a tener que enfrentarse cada vez más en el mismísimo seno del «espíritu moderno», según que este último pretenda o no la posesión de la verdad representada, con toda razón, como una mujer ideal y desnuda, que no sale del pozo más que para volver a sumirse en su espejo.

«Un rostro cuya admirable belleza no se impone por ningún detalle conmovedor...» y cuya admirable inteligencia se impone, precisamente, por algunos detalles conmovedores (yo y alguien más sabe lo que me digo). Todos los personajes (el personaje) deben atravesar la delgada superficie del vidrio para encontrar la connotación de los significados en su propia reflexión expectante. La pregunta está allí, esperando esa contestación, y todas las demás. La fórmula Breton: «¿Será que Marcel Duchamp llega más de prisa que los demás al punto crítico de las ideas?» Dos hechos

son indiscernibles de la verdad: la velocidad del pensamiento para anudar conclusiones, y la perfección de la mano para mover el pincel en cuanto artefacto técnico.

De nuevo Breton, «Que nadie se equivoque, no pretendemos en absoluto codificar el espíritu moderno ni volver la espalda –por el placer del enigma– a aquellos que aparentan resolverlo. Ojalá que llegue el día en que una vez adivinada, la esfinge se arroje al mar»<sup>5</sup>. Desgraciadamente, para entonces, toda revelación no será más que una tardía comprobación del naufragio que en su momento fue evitable.

#### IV. La metáfora visible

¿Cómo acercarnos al mundo connotado de los símbolos, si no es por las percepciones de los sentidos que al conceptualizarse forman hatados categoriales? Unas veces por el transportador de la metáfora pública, otras por el rodar semántico de los términos que acabaron por ser cosas distintas de lo que fueron en su origen; no pocas veces por la arbitrariedad del secreto compartido; digamos, la metáfora para uso particular.

En este sentido, el «mundo poético» es, en efecto, un mundo de relaciones interiores en el que se alumbra la zona de emociones con el pabulo analógico de la razón, y de esta penumbra de contrastes nace la fantasía de un nuevo objeto real: conceptualmente real, primero; ontológicamente indestructible después.

El giroscopio semántico, en el fondo, no opera de manera distinta: un concepto ya no es lo que era y, sin embargo, no ha dejado de ser lo que fue. Resulta más fácil el ejemplo que la teorización.

Para los griegos clásicos la voz Kosmos vino a ser –los fisicalistas mediante– el orden universal de las cosas. Pero en tiempos de la construcción del idioma era, simplemente, el ejercicio de un oficio que venía de «peine» y se usaba para describir la acción de cardar lana o arreglarse el cabello; es decir, desatar nudos y poner en orden las hiladas. En la *Iliada*, Homero llama al general del ejército Kosmetore: el que establece el orden, y hoy todavía las mujeres suelen usar cosméticos para poner orden en sus caras. Cuando digo que el pelo de una mujer es un estado de ánimo afirmo, al mismo tiempo, que es el reordenamiento de su belleza interior como metáfora visible.

La metáfora visible (la publicada en el arte) connota –esto es obvio– el símbolo metasémico de la segunda intención, de toda plurisemia que termina en la punta de cualquier ironía. Digamos, sin más vueltas, las Máquinas irónicas de Francis Picabia, esa serie de dibujos mecaniformes, basados en el mundo de los constructos industriales; o la creación de los objetos inútiles de Man Ray, o esa especie de poesía visual, en tanto lingüisticidad del significado, de los ready-made de Duchamp. Se le da lengua al significado porque el nombre y la firma apartan al objeto –de manera irónica– de la línea de montaje como en la Rueda de bicicleta (en tanto escultura collage o bricolage inútil: un reciclar para nada); El molino de chocolate (1914) (Óleo, lino, mina de plomo sobre lienzo) en tanto artefacto hiperbólico para producir sabor, o el orinal invertido (Fuente), taza de porcelana con la que provocó un gran escándalo, tan deseado como El violón de Ingres (1924): la fotografía en azul de Man Ray. Agresiones irónicas todas a la semiótica de la recepción del merchand de galerías y del bonn burguise; objetos manipulados y, más aún, en el caso de Duchamp, firmado el suyo con el nombre de Mutt (el de un conocido fabricante de materiales sanitarios) a quien habría que reclamar, en todo caso, en la primera exposición del objeto, como un ente artístico, en los Independientes de Nueva York, en 1917.

La gran obra de esta época es *Le grand verre* (1915-1923), una realización en vidrio, que había empezado a idear Duchamp en 1912. Roto el original en un traslado en 1926, realizó varias réplicas. Este compendio de investigación plástica (y toda obra de arte es, al fin de cuentas, un proceso de investigación) ha dado lugar a interpretaciones de todo tipo: científicas y esotéricas, lo mismo que eróticas y psicoanalíticas.

#### V. En busca del tiempo detenido

Las obras de Duchamp no llegan a medio centenar y fueron ejecutadas en menos de diez años. Ahora es fácil pensar en una pintura que analiza en secuencias sucesivas el movimiento y, de alguna manera, en el movimiento el paso del tiempo: un tiempo que no se acelera sino, más bien, que se retarda. En una nota de la Caja Verde apunta Duchamp: «decir retardo en lugar de pintura o cuadro...» Esto es, ir en busca del tiempo detenido y, para ello, utilizar cualquier material a la mano. Decía, que hoy es fácil concebir lo que en 1916 pintó Duchamp: el *Desnudo bajando una*

escalera. Dice Octavio Paz: «todo lo que hizo [Duchamp] a partir de 1913 es parte de su tentativa por sustituir la “pintura-pintura” por la “pintura-idea”<sup>6</sup>. Esto nos puede gustar o no. Pero seremos irremediabilmente injustos si no valoramos al artista total en su época y en su obra y la aportación que hizo para manumitir a la pintura dimensional de su marco de significados útiles y bonitos. Duchamp, el más platónico de los plasticistas de su tiempo, pensó y pintó la poiesis de la pintura.

Dice Octavio Paz (y yo lo entiendo sin estar de acuerdo): «El caso de Duchamp –como los de Max Ernest, Klee, Chirico, Kandinsky y otros pocos más– me apasiona no por ser “mejor” sino por ser único. Esta última palabra es la que le conviene y le define.»<sup>7</sup>

A mí me parece y, por supuesto, me apasiona también, por ser obra de creador múltiple: por ser todos los pintores y todos los estilos en un simultaneísmo que supera y quema –en brevisimo tiempo– todas las etapas del arte «retiniano» para transformarse en un «pintor de ideas.» Frente a la pintura sensualista de la mano que pinta conectada con el nervio óptico, que delata la frescura juvenil del realizador, Duchamp en cambio pinta con el cerebro y, por ello, envejece rápidamente; tal vez, por ello, su afán biológico –vitalista y protestatario– de retardar su envejecimiento. Pasa fugazmente (en descenso acelerado) por el cubismo, «materialización en cartón ondulado, el futurismo en goma, el dadaísmo en papel secante», según advierte con su raro instinto Breton.<sup>8</sup>

Resulta obvio que no se trata aquí de argumentos estéticos sino de un rápido esbozo de poiesis plástica; tampoco de un ensayo sociológico sobre el gusto sino de un acercamiento comprensivo para el entendimiento de una idea.

Peine (el antiguo Kosmos) es otro de los ready-made de Duchamp (modificados o puros) alineados en el primitivo «orden irónico» de la crítica activa: «un puntapié contra la obra de arte sentada en su pedestal de adjetivos»<sup>9</sup>; tal la reproducción de la Gioconda con barbas y mostachos. ¿Y qué más, en esta procesión de «antiobras de arte»? La cláusula de hierro: «todas las cosas manipuladas por el hombre tienen la fatal tendencia a emitir sentido... y se vuelven objetos de contemplación, estudio o irritación.»<sup>10</sup>

Por eso es tan difícil para el observador conservar su neutralidad. El grado cero de cualquier juicio sobre su esteticismo, más gesto que obra de arte. El gesto de la producción en serie es su insignificancia frente a su utilidad: sacarlo de la línea de montaje y nominarlo es –per se– volver inútil al objeto y darle nombre significativo. Deja, por ello, de ser objeto para volverse obra de arte y al desobjetivarse se torna metáfora de otra cosa. No hay, pues, manera, de ver al ready-made sin sospechar de su naturaleza.

Digamos, a manera de conclusión provisional, que esa es la virtud de su esencia, y la prudencia exige la formulación de una categoría nueva para designarlo. ¿Es bello o feo, hermoso u horrible el número que separo de la serie de los números naturales y al que apuesto –en tanto «concepto mental enunciabile»– mi fortuna en un golpe de dados regido por el azar?

¿Es la Fuente de Duchamp un simple orinal de losa que ha perdido su vocación utilitaria; es la metáfora pitagórica de una gran vagina invertida? Lo cierto es, que a casi noventa años de su rechazo por el Comité de Selección, es el único objeto conocido de su generación que sobrevive a sus clones industriales merced al gesto de su padre adoptivo. Poco hemos avanzado en materia estética desde aquella evocación platónica del refranero griego en el Hippias mayor...

#### VI. Dos maneras de ver a Duchamp

Duchamp parece no agregar nada a la teoría del arte conceptual y, aquí recojo sólo dos testimonios que me interesan, porque son prosopografía y etopeya del personaje, dibujados por dos escritores predilectos: «Un señor mayor, delgado, fumador de cigarros avanza por la calle con mirada distraída (Marcel Duchamp). Pronuncia palabras medidas con semblante severo, frases sabias concisas, definitivas de un (verdadero) poeta. Le interesa el ajedrez y la expresión pictórica, nada más. La casi dolorosa atracción de una vida así; al margen del mundo, al margen del tiempo»<sup>11</sup> (Describe Imre Kertész, Premio Nobel de Literatura, 2002, nacido en Budapest en 1929.

La mujer-metáfora es, sin duda, una mujer construida por la necesidad reconstructiva de la mujer-idea; la mujer otredad translaticia (metonímica y fractal) que es nominada como puente entre la estética-espejo del caballerismo medieval y el

objeto de uso funcional confeccionado en serie sin la firma de la mano maestra que selecciona en el grado existencial. «Un creador absolutamente de nuestro tiempo –dice Francisco Umbral en su Tratado de perversiones–, nos ha dado en una de sus obras, La novia desnudada por sus solteros, una visión dinámica, irónica y protectora de la mujer de hoy, en correspondencia y alternancia continua con el hombre, con los hombres y con el mundo. En otra obra, Marcel Duchamp (que es el artista de que hablo) nos brinda una vieja puerta con un pequeño agujero, por el que hay que mirar para descubrir un paisaje soleado con una muchacha desnuda que tiene en la mano una luz, una pequeña luz que brilla en la luz grande del sol. Es otra vez la mujer anónima, porque lo que caracteriza a la mujer moderna, a la mujer-metáfora, es casi siempre el anonimato, la exaltación de lo femenino y genérico como una fuerza natural en contacto con las fuerzas naturales, frente a la entronización del idealismo»<sup>12</sup>

Contra el diagnóstico de Oscar Wilde –«los dos sexos morirán ignorándose, cada uno por su lado»– Duchamp, con una profunda impregnación vaginal de su obra, nombra (y eso es más que suficiente) –Umbral lo dice refiriéndose a Virginia Woolf– un capullo de porcelana transformando, metamorfoseado en fuente de vida, no para degradar a la mujer sino para rescatar al objeto y sacarlo de su soledad serial. «Lo que se trata de conquistar no es un cuerpo, claro, porque un cuerpo siempre es asequible, sino todo el proceso emocional de una relación intensa; celos, sadomasoquismo, exhibicionismo, ternura, melancolía»<sup>13</sup>; Umbral. En suma: la almificación de un concepto que nos aparte de la soledad. ■

<sup>1</sup>José Ortega y Gasset. Ideas y creencias. Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1945, pp. 15-35.

<sup>2</sup>José Ortega y Gasset. Ob. Cit., p. 17.

<sup>3</sup>Ibidem

<sup>4</sup>André Breton. Los pasos perdidos. Madrid, Alianza Editorial, 1972, pp. 107-110.

<sup>5</sup>André Breton. ibidem

<sup>6</sup>Octavio Paz. Apariencia desnuda México, Era, 1973, p.17.

<sup>7</sup>Octavio Paz. Ob. Cit., p. 18.

<sup>8</sup>André Breton. Ob. Cit., p. 109.

<sup>9</sup>Octavio Paz. Ob. Cit., o. 34.

<sup>10</sup>O. Paz. Ob. Cit., p. 36

<sup>11</sup>Imre Kertész. Diario de la galera. Barcelona, Acantilado, 2004.

<sup>12</sup>Francisco Umbral. Tratado de perversiones. Barcelona,

<sup>13</sup>Francisco Umbral. Ob. Cit., P. 73, Editorial Argos, 1977, P. 41

**Instituto Nacional de Bellas Artes**

---

**Palacio de Bellas Artes** **MAYO**

Av. Juárez y Eje Central, Centro Histórico **Sala Manuel M. Ponce**

**Andrés Iduarte**

**Homenaje en el centenario de su natalicio**

Participan: Miguel Ángel Granados Chapa, Hugo Gutiérrez Vega, Vicente Quirarte y Miguel Ángel Sánchez de Armas.  
Lectura: Fernando Becerril

Domingo 6, 12:00 hrs. **Entrada libre**

---

**Coordinación Nacional de Literatura**

República de Brasil 37, Centro Histórico

**Gabriel García Márquez a los 80.**  
**Cien años de soledad a los 40**

Exposición documental y fotográfica que honra al célebre escritor colombiano en los festejos de su natalicio y de la publicación de su obra más reconocida.  
Presenta: Jorge F. Hernández

Jueves 3, 18:00 hrs. **Entrada libre**

---

**Centro de Lectura Condesa**

Nuevo León 91, Col. Condesa, Tels: 5553 5268 y 5553 5269 *a sus autores*

*Un lugar para disfrutar un libro y a sus autores*

El Centro de lectura Condesa cuenta con instalaciones modernas y confortables para que lectores jóvenes y adultos gocen de su variado acervo literario. Además, tiene programas que buscan el acercamiento entre los escritores y sus lectores.

**Los escritores y sus lecturas** De 17:00 a 19:00 hrs.

Escritores de reconocido prestigio ofrecerán charlas acerca de su experiencia como lectores.

<p>“Textos mutantes” Jorge Volpi Miércoles 2</p>	<p>“Lecturas” Alberto Ruy Sánchez Miércoles 9</p>	<p>“Emisarios de la poesía” Sergio Mondragón Miércoles 16</p>
<p>“Historia y novela” Gerardo Laveaga Miércoles 23</p>	<p>“Leer sin daño cerebral” Álvaro Enrigue Miércoles 30</p>	

**Guías de lectura** De 17:00 a 19:00 hrs.

Las lecturas podrán acercarse de manera individual y directa a autores de diversos géneros a solicitar sus recomendaciones literarias.

<p>Poesía Rocio Cerón Jueves 3</p>	<p>Narrativa Arturo Trejo Villafuerte Jueves 17</p>	<p>Poesía Saúl Ibargoyen Jueves 31</p>
--	---	--

50% de descuento con credencial vigente de maestro, estudiante o adulto mayor en todos los programas.  
e-mail: centrodelecturacondesa@yahoo.com.mx

Horarios de servicio: Martes a viernes, de 12:00 a 21:00 hrs. Sábados, de 11:00 a 18:00 hrs.

---

**AVISO**

En la inserción de los Premios de Literatura 2007 del Instituto Nacional de Bellas Artes publicado el mes de abril en este medio

**Dice:**

PREMIO INTERNACIONAL	SEDE	MONTO
Premio Iberoamericano de poesía Carlos Pellicer para obra publicada	Villahermosa, Tabasco	\$250,000.00

FECHA DE CIERRE: 6 DE JULIO DE 2007

**Debe decir:**

PREMIO INTERNACIONAL	SEDE	MONTO
Premio Iberoamericano de poesía Carlos Pellicer para obra publicada	Villahermosa, Tabasco	\$100,000.00

FECHA DE CIERRE: 6 DE JULIO DE 2007

Programación sujeta a cambios Informes: 5282-1964  
Lada: 01 800 904 4000