

Duchamp: pensar *ready-made*

Daniel Capardi

El gesto duchampiano es tomar el objeto tal cual está y atribuirle el estatuto de arte. *Ready-made*. Esto plantea una vez más el problema de las relaciones entre realidad y representación, como ya lo habían hecho Kandinsky, Braque o Boccioni.

Presentar el objeto en lugar de representarlo también significa denominar el propio objeto, o mejor, llegar a una especie de “denominación primaria”, anterior al lenguaje o perteneciente, como dice Foucault, a “una lengua anterior a Babel, (...) a una escritura primitivamente natural, de la que ciertos saberes esotéricos y la cábala conservaron una memoria dispersa y cuyos poderes, largo tiempo adormecidos tratan de recoger”¹.

Habría entonces otra lectura del *ready-made*: el objeto desplazado de su contexto habitual, podría recuperar aquellos “poderes adormecidos” de los que habla Foucault, realizando en él la identidad entre la cosa y el nombre, entre “mirada y lenguaje”. Por lo demás, ¿No había dicho el mismo Duchamp que quería hallar nuevos pensamientos para objetos viejos, casi como realizando el sueño de Mallarmé, de purificar las palabras de la tribu?, y también, el *ready-made*, ¿realiza verdaderamente o solamente finge realizar esta realidad?

Lo que experimentamos, de entrada, es cierta sensación de incomodidad ante la desconexión entre la imagen visual y la frase verbal. En ello radica el núcleo del problema, puesto que aparecen como una unidad. Espontáneamente buscamos una relación entre ambos planos. Pero eso es lo que no alcanzamos a encontrar: la conexión entre el objeto y la frase. Dividida entre ambos planos, nuestra comprensión queda bloqueada y el resultado final será, probablemente, la perplejidad.

La sensación de perplejidad tiene que ver con la relación de complementariedad entre imagen visual y palabra que atraviesa la historia de la pintura de occidente. Como señala Butor la experiencia de la pintura no es nunca un fenómeno estrictamente visual, sino que de hecho comporta “una parte verbal considerable”.

Existen numerosos ejemplos de casos en que el pintor introduce frases o palabras en la pintura, práctica que se intensificó hasta convertirse en una especie de marca o registro de estilo². Está también el título de las obras, donde se busca en el proceso de la percepción.

Lo habitual en esa articulación de lo visual y lo verbal es su relación de complementariedad: palabras y títulos desempeñan un valor redundante en referencia a la imagen visual, ampliando el soporte de su significación. Es como si a través de las palabras el pintor tradujera, en los términos del lenguaje verbal, los sentidos que persiguen las imágenes visuales de su pintura, que se inscriben así en lo añadido, detectable en la superficie del cuadro, proporcionada por el soporte de la palabra.

Una forma de romper esta relación de complementariedad, en busca de la absoluta pureza visual del signo pictórico, es la eliminación de toda referencia verbal en la escena de la pintura, hasta llegar incluso a la eliminación del título o a su configuración serial³.

El objeto y la leyenda de Duchamp abren la vía a una forma distinta de ruptura de la relación de complementariedad de imagen visual y palabra. Una vía proseguida por otros, inmediatamente a Duchamp: Picabia y Magritte. “Era la época en que esperaba alcanzar una dislocación completa entre lo escrito y lo dibujado para ampliar el alcance de ambos, tan lejos como fuera posible del título descriptivo, de hecho intentaba la supresión del concepto ‘título’”⁴. Con el proceso de disociación Duchamp trata de mostrar el carácter mental del acto pictórico. La pintura no puede seguir contentándose con la mera superficialidad de la apariencia (en lo que tanto la ayuda la complementariedad tradicional del título), “ni el pintor debe seguir siendo un ‘pintamonas’”⁵.

Duchamp propugna un programa estético, devolver la pintura a una actitud mental, alejarse de su mera “físicaidad”. Esto viene a propósito de la posición de Duchamp, en cuanto a que “la pintura no ha de ser exclusivamen-

te visual o retiniana. También ha de afectar a la materia gris, a nuestro apetito de comprensión”⁶.

En cuanto a si en el *ready-made* se realiza la “purificación” visual o finge realizar esta identidad, la respuesta a esta pregunta no es fácil, ya que la ironía de Duchamp y, de hecho, la ambigüedad del *ready-made*, más bien se inclinan a una suspensión del juicio. La interpretación hermética reduce el *ready-made* a una especie de referencialismo arcaico, casi mágico, basado en las relaciones de semejanza entre el “texto primero y el infinito de la representación”⁷.

En tal caso, el recoger directamente el objeto representaría un intento de saltar la cadena de las interpretaciones, la mala infinidad de las diversas denominaciones, para alcanzar de cerca, en una relación de contigüidad, más aún de identidad, el nombre y la cosa. El objeto se situaría claramente en el dominio de la tautología, celebrando, en la semejanza con él mismo (repetición), la primera ley de identidad⁸.

Marcel Duchamp era un artista que en 1911 experimentaba su propio sentimiento de impaciencia e inquietud con un arte que celebraba el racionalismo. Había abandonado el fauvismo por el cubismo, pero se encontró igualmente alienado por el estilo que había adoptado y por los demás artistas que lo practicaban y escritores que teorizaban sobre el mismo⁹.

Unos años más tarde Duchamp comenzó su alejamiento del cubismo. Al comienzo este alejamiento fue expresado en un tema herético: Duchamp ocupado en los artefactos de la naturaleza muerta y otros temas figurativos del cubismo ortodoxo para un contenido mecanicista. En lugar de las botellas, diarios y desnudos de Picasso, Leger o Braque, su pintura comenzó a poblarse de imágenes de maquinaria elaborada para lo cual él daba nombres tales como “La novia” y “El rey y la reina rodeados por desnudos ligeros”¹⁰.

Cuando en *Los cantos de Maldoror* Lautremont habla del encuentro fortuito sobre la mesa de autopsia, entre la máquina de coser y el paraguas, funda un paradigma de la estética de este siglo. En las relecturas que se hicieron de él con posterioridad, algunos encontraron en la fórmula de ese encuentro fortuito un conjunto de revelaciones que se abrían a una infinita posibilidad de juegos de lenguaje. Jarry hablaba de la posibilidad de conjugar el sueño y la vigilia. Posibilidad de coincidencia, asociación espontánea o

automatismo, asociación creativa, objetos de procedencia diversa, no coincidentes, que una vez juntos revelan una posibilidad de entendimiento, en lo aparentemente irreconciliable, que sólo el sueño revelaba, como en la expresión de Bretón: “frases construidas con palabras sometidas al régimen de las coincidencias. En donde semejantes objetos han hallado su acomodamiento ideal, y reflejan el lenguaje que cabe esperar del ‘azar en conserva’, gran especialidad de Duchamp”¹¹.

Raymond Roussel probablemente no conocía la obra de Lautreamont, pero había descubierto un procedimiento para la creación imprevista debida a combinaciones fónicas. Las formas de Lautreamont y Roussel coinciden en proponer la “creación imprevista” a través de combinaciones fortuitas. Duchamp se refería a la obra de Roussel diciendo que “Sus *Impresiones de África* fueron las que me indicaron a grandes rasgos la línea que debía adoptar. Esta obra que ví en compañía de Apollinaire me ayudó enormemente en uno de los aspectos de mi expresión. Ví inmediatamente que podía sentir la influencia de Roussel. Pensé que, como pintor, valía más que me influyera un escritor antes que otro pintor. Y Roussel me enseñó el camino”¹².

Fue una tarde de 1911 cuando cuatro miembros de la vanguardia parisina asistió a una representación teatral excéntrica; Guillaume Apollinaire, Francis Picabia, Gabrielle Buffet-Picabia y Marcel Duchamp fueron a ver *Impresiones de África*, una puesta basada en la obra de Raymond Roussel. *Impresiones* es la historia de una fiesta organizada para celebrar la investidura de un rey africano con la corona de un país vecino destronado. En la historia rousseliana un grupo de naufragos (o europeos acabados), quienes resultaron ser actores de circo y científicos, crean un festival que trata de una serie de espectáculos o secciones que no cuentan con conexión narrativa entre sí. Pero tal discontinuidad es disipada una vez que el espectador o lector capta el tema precedente a cada uno de los actos. Rosalind Krauss se refiere a la representación de *Impresiones*, describiendo el espacio literario como “habitado por un grupo de personas que han mecanizado la rutina de hacer arte (...) Uniéndolo todos los actos se logra la imagen de una serie de máquinas primitivas (...) que concluyen realizando arte”¹³.

Las fuerzas biológicas y físicas que aprovechan se convierten en máquinas que crean imágenes, que en la representación de *Impresiones*

reconocemos como la base de la experiencia que identificamos como arte. Siguiendo la descripción que de esta representación realiza Krauss se deduce que, al automatizar la producción de arte, las máquinas llegan a un resultado en el que la estructura de la imagen está desconectada de la estructura psicológica y emocional de quien inicia el arte o pone en movimiento a la máquina.

Lo que parece estar generando Roussel es una primitiva versión de aquella parodia de arte llamada “pintando por números”, así en el artículo de Krauss, en que parece referirse a un tipo de libro para colorear, recreando obras maestras conocidas. La idea de tener un *kit*, que contiene un boceto (o un dibujo bocetado) de una obra de Ingres, por ejemplo, y tubos de pintura con instrucciones para la colocación de cada color. Parodia del arte cuyas razones provienen de nuestra creencia de que la imagen original es una expresión de los sentimientos e ideas más profundos de su creador. Esto incluye los trazos individuales de la pintura, su espesor y variación, como así también la peculiar fisonomía que el artista le da a los objetos y el espacio que ellos ocupan.

Toda obra lleva la firma de su autor (en este caso firma quiere decir legitimación de la impronta del autor). Su importancia para nosotros está en la autenticidad que acompaña la huella, marca de su propio ser. Es de esa forma que establecemos la relación entre el espacio de la imagen, lo que vemos, y su interior psicológico y el espacio invisible del autor de la imagen. Pero de hecho que el total de la obra de Roussel, como el *kit* mencionado, parecen estar contradiciendo la noción sobre que debe haber una conexión íntima y causal entre un individuo (el artista) y lo que éste hace (la obra), un pensador y sus pensamientos, o el contenido de una mente y el espacio que proyecta.

La historia de Roussel es una descripción de imágenes que ridiculizan el racionalismo occidental construido sobre la necesidad de conexiones lógicas. “Situada en el centro de una aldea africana, hay una estatua de Immanuel Kant representado como un tipo de máquina pensante caricaturesca: cuando una urraca entrenada se posa en un nivel próximo a la estatua, se encienden intensas luces dentro de la cabeza del filósofo, en una parodia del principio de la razón”¹⁴.

Duchamp al utilizar el *ready-made* para preguntarse sobre la naturale-

za del “trabajo” de arte, orientó sus pasos hacia un rousselismo extremo. Antes comenzó a producir, como trabajos, juegos de palabras en los que las oraciones o frases estaban construidas sobre la base de la repetición e inversión de un grupo de fonemas. Formando lo que él luego denominaría *Rrose Sélavy*. (*Eros c’est la vie*).

Como en cada acto de *Impresiones*, está construida a partir de transformaciones de un texto, mediante un juego de palabras¹⁵.

Es un hecho que Duchamp sustituye el procedimiento de la adición por el del *ready-made*, con la simple designación del objeto, eligiendo como *ready-made* un escurrobotellas o un rascacielos de Nueva York, de forma que la entrada del objeto en el contexto del arte (y del lenguaje como lo afirma F. Menna), se realiza con el procedimiento de *señalar*.

El escurrobotellas firmado, su primer *ready-made*, fue transferido desde el mundo de los objetos comunes al del arte, luego de haber sido *inscripto* por el artista. En este caso, como en los *ready-made* consecutivos, “La pala de nieve”, 1915, y “Fuente” de 1917¹⁶, el artista no ha fabricado o construido la escultura, pero ha seleccionado un objeto de uno de los casi infinitos *ítems* manufacturados que pasivamente llenaban el espacio de su experiencia diaria. Era un objeto en cuya confección el artista no tuvo ningún control. En consecuencia no podría ser “leído” como si llevara la impronta del acto creativo, es decir, el objeto no aparecía como algo que proviene de la matriz de las ideas o emociones que el artista sostenía personalmente. En ese sentido “el trabajo” de Duchamp al ubicar ese objeto dentro del contexto artístico, era algo similar a las acciones de Roussel en *Impresiones de África*.

Para Duchamp el “trabajo” era un acto de selección. Como tal, Duchamp se formó en un mecanismo cambiante para poner en funcionamiento el proceso impersonal para generar un trabajo de arte, pero que no podía perdurar o mantenerse en una relación convencional hacia él como su “autor”¹⁷.

Duchamp nos introduce en la interrogación acerca del proceso de constitución del significado estético, nos impide contentarnos con la simple asimilación pasiva de los significados lingüísticamente ya fijados y envejecidos, y con la posibilidad de una reescritura de nuestra imagen del mundo y de su lectura, en la medida en que la discordancia de los sentidos visuales y

verbales nos colocan mentalmente frente al significado en estado naciente, frente al proceso de constitución de la metáfora. El esfuerzo mental de comprensión se torna inevitable, al eludir una imagen apoyada en un título redundante. Ese esfuerzo nos permite apreciar, gracias al proceso de disociación, que Duchamp ha dotado a la imagen de una dimensión conceptual obtenida mediante el recurso de la comparación metafórica, inalcanzable para una observación meramente retiniana o fiscalista. En lugar de la reafirmación redundante, la disociación del objeto y la frase verbal nos abre a un horizonte metafórico. Imagen y palabra quedan envueltas en una relación que elude la complementariedad, persiguiendo la fuerza del significado en estado naciente. Un significado, por otra parte, tan opaco como el mundo que habitamos.

Los *ready-made* se convirtieron en parte del proyecto de Duchamp para hacer cierto tipo de “movidas” estratégicas, movidas que suscitarían preguntas sobre cuál es la naturaleza del trabajo en términos de “trabajo de arte”. Se sugiere claramente, a través de los *ready-made*, que el trabajo no es un objeto físico, sino más bien una pregunta, y la elaboración del arte (como hechura de la obra) podría ser reconsiderada como algo que toma una forma legítima en el acto de plantear las preguntas. Transferido desde el mundo de los objetos comunes al del arte, la inscripción de Duchamp muestra las dificultades intrínsecas de las relaciones entre el lenguaje y la realidad: *ready-made*-intersticio-infra leve (infra-mince)¹⁸.

“El intercambio entre lo que se/ofrece a las miradas/toda la/puesta en obra para ofrecer/a las miradas (todos los campos)/y la mirada glacial del público (que ve y/olvida inmediatamente)/Muy a menudo/este intercambio tiene el valor/de una separación infra leve/(queriendo decir que cuanto más/admirada/y mirada/es una cosa/menos separación/infra leve/hay”; “Cuando el humo del tabaco huele también a/la boca que lo exhala, los dos olores/se casan por infra leve (infra leve/olfativo)”; “Al implicar lo posible/el llegar a ser-el paso de/lo uno al otro tiene lugar/en lo infra leve”; “analogía infra leve”; “El calor de un asiento (que se acaba/de dejar) es infra leve”; “Semejanza/similitud/lo mismo (fabricación en serie)/apropiación práctica de la similitud. En el tiempo un mismo objeto no es él/mismo en el intervalo de un segundo-/¿qué/Relaciones con el principio de identidad?”¹⁹. Lo que

parece ocurrir en el *ready-made*, sea visual o concreto (verbal, lingüístico) ocurre en el espacio del intervalo, entre dos. Acontece en la medida en que, de modo no dialéctico, la aproximación de dos elementos (o más) despierta la conciencia de la posibilidad de entrever (de *envisager*) a otro (a un Otro). En la medida en que los dos elementos se aproximan, entre ellos, en ese espacio mínimo (el *inframince* duchampiano), se puede suscitar un tercero que aparece como una iluminación. Igualmente, el encuentro entre el espectador y la obra suscita un tercero, que es la relación que hace a la obra. Es en este espacio intervalar donde se insinúa la posibilidad de un acontecimiento.

El *ready-made* no se basta a sí mismo, y el propio Duchamp terminó por hacer *auxiliares*, como les llamó, esto es *ready-made* intervenidos o asociados: “el *ready-made* puro es raro. Necesita de un encuentro (fortuito, claro) con otro *ready-made* para exaltarse”²⁰. Generalizando se podría decir que, en relación con la obra, aquello que acontece es entre ésta, en cuanto *ready-made* (o sea “cosa ya hecha”) y el espectador (también él un *ready-made*, porque vé con la suma de sus conocimientos y sensibilidad)²¹.

Con “Fontaine”, como con otros *ready-made*, Duchamp se propone negar un sentido tradicional de narración. Las operaciones de causa y efecto, o de una secuencia racional de eventos, se deteriora y muere en el momento en que el espectador se enfrenta al *ready-made*, como si se sintiera que ha caído en ningún lugar, dentro de la corriente del tiempo estético, Duchamp celebró esta transferencia llamándola “la belleza de la indiferencia”, por medio de la cual expresó su determinación por hacer un arte separado del afecto personal. “La elección de los *ready-made* siempre se basa en la indiferencia”. “Por así decirlo es el *ready-made* quien se escoge a sí mismo”. Esto nos lleva nuevamente a la noción de encuentro, entre la obra y el público, como acontecimiento determinado que no se sabe claramente por quien es decidido: “*Ils sont les regardeurs qui font les tableaux*” le dice Duchamp a Pierre Cabanne²². “El *ready-made* es una especie de *rendez-vous*”.

Al practicar una cirugía en el cuerpo de la convención narrativa, Duchamp estaba separando, de manera clara, el objeto de aquella cadena causal, ya sea histórica o psicológica, que se observa como presente en la escultura del siglo XIX.

Duchamp estaba preparando una situación que sería totalmente opaca y resistente a la hipótesis clásica sobre que los objetos son hechos para ser naturalmente transparentes a las operaciones del intelecto.

Estaba arruinando el concepto del relieve²³, a través del cual la circulación ideológica y la contención del objeto podría ser ilusionísticamente promovida. En este sentido los *ready-made* sobre vidrio²⁴ se convirtieron en una brillante respuesta. “A fin de cuentas el vidrio no está hecho para que lo miren (con ojos ‘estéticos’), debía ir acompañado de un texto de ‘literatura’, lo más amorfo posible que jamás cobró forma. Y ambos elementos, vidrio para la vista, texto para el oído, y el entendimiento, debían completarse y sobre todo impedirse mutuamente la posibilidad de cobrar una forma estético-plástica o literaria”²⁵.

Algunos autores observan que la actitud de Duchamp presentaría, en el universo plástico y mental, una notable convergencia con las críticas de la modernidad que podemos encontrar en Marx, Nietzsche o Freud. Nuestro mundo es aquel en donde las apariencias encubren con mayor intensidad que nunca aquello que las determina. No se trata ya sólo de señalar que es un mundo poblado de máquinas, sino más aún: de indicar que todo en él se ha convertido en un mecanismo fantástico, cuyo significado nos resulta inalcanzable y desconocido. Ni siquiera podemos “destriparlo”, como lo hace un niño con el juguete que le inquieta y mueve su curiosidad. Llegar a comprender esa situación, y hacerlo sin ningún tipo de dramatismo, es el ideal que parece dibujarse en Duchamp.

La actitud escéptica frente al pensamiento abiertamente positivo lo lleva a elegir el mostrar en primer plano la dificultad de la obra moderna. Sólo desde la comprensión de esa dificultad permite atisbar una clave para un enigma que en el fondo no sería tal. El mecanismo de la obra de arte moderno tiene su génesis en la convención y el azar. Es el producto en que nos proyectamos, en el que nuestra propia opacidad se manifiesta y toma cuerpo. Es el proceso lo que permite alcanzar alguna luz y no el producto o meta final. Es la transformación en el proceso de realización de la obra, y no la obra misma, abierta y nunca concluida, lo que interesa.

El campo del relieve no es solamente un contexto espacial a través del cual emerge el objeto artístico (escultórico), también es un contexto de

significados. Sirve como un tejido de relaciones narrativas dentro del cual el objeto aparece y es comprendido. Así, el campo de vidrio *La mariée mise nu par ses célibataires, même* (el “gran vidrio”), funciona como el opuesto directo del campo pictórico convencional, el cual es conceptualmente transparente y le permite al espectador imaginar el desarrollo espacial del objeto que contiene. El campo de Duchamp literalmente transparente destruye la natural “suspensión” de incredulidad, ya que uno puede examinar el objeto desde todos los ángulos y ver la superficie del espacio que ocupa realmente. Además el campo convencional proporciona una matriz narrativa o contexto para el objeto, distinto de aquél en el que el espectador mismo puede observar la hoja de vidrio. A través del campo de vidrio el espectador simplemente ve una continuación de su propio espacio. Y el efecto de esto es la ubicación arbitraria del *ready-made* dentro del espacio en la sala del museo; lleva al espectador a concentrarse en la rareza del contexto estético *per se*.

El acto estético de traer un objeto de un contexto real y ubicarlo dentro de uno pictórico, es expuesto para ser analizado. Al fracasar como matriz ilusionística, el campo de vidrio triunfa como matriz dialéctica, revelando la base de una tradición narrativa aún mientras la rechaza.

“*Ils sont les regardeurs qui font les tableaux*”. Pero también nos construimos a nosotros mismos, diseñamos la ficción de nuestras vidas. Y por eso la utilización de la máquina ilumina la dimensión de metamorfosis de nuestra existencia. Como ha señalado Lawrence D. Steefel, en la raíz está Mallarmé, y en la prolongación de él “Duchamp deseaba convertirse en una ficción, de su idea de sí mismo. En esta autotransformación, la máquina fue tanto una fuerza motriz como un catalizador”²⁶. Tal vez el grado de transformación más intenso de lo que somos sería el que mejor nos permitiría apreciar la disociación entre la imagen que nosotros forjamos (de nosotros) y la expansión del deseo.

El efecto de disociación se intensifica. Paroxismo. El lenguaje “mecánico” se superpone al lenguaje “emotivo”: la expansión (*épanouissement*) recubre el desvanecimiento (*évanouissement*) de la novia, con el que culmina el acto de amor. Y la máquina se revela, en su comportamiento mecánico, depositaria de las esperanzas y emociones características de los seres humanos: “El coche ansía cada vez más la cima del ascenso, y al tiempo que va

acelerando despacio, como con la esperanza cansada, repite sus regulares golpes de motor a una velocidad cada vez mayor, hasta el zumbido final”²⁷.

En 1923 Marcel Duchamp dejó el trabajo artístico y se dedicó al ajedrez. En el ajedrez se puede llegar a una posición sin salida, donde ninguno de los jugadores puede alcanzar la victoria. Uno de ellos se encuentra en jaque perpetuo. Para Duchamp esta situación se convirtió en la metáfora de su relación con la vida. A. Schwartz recuerda, en el prólogo de un catálogo sobre “el gran vidrio”, cierta explicación de Bachelard a propósito de la alquimia, diciendo que “tal vez sean escasas las obras que pueden representar la inalcanzable transparencia de ésta, que en cierta medida cuenta la historia de la piedra filosofal como una historia de una serie de fracasos”. La obra de Duchamp se inscribe en la de los hombres que fracasaron con audacia, los que nos enseñan más que la de quienes obtuvieron éxitos efímeros.

“Mi trabajo es respirar” dijo. Esto permitió a sus continuadores ver los detalles de su biografía como pertinente al significado de su trabajo. Duchamp contribuyó al debate estético, a través de la producción de sus *ready-made*, promoviendo una tensión entre la cualidad legendaria de su personalidad y estilo de vida y la forma de despersonalización, que era el máximo significado de su arte.

Notas

¹ Foucault, M., *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México, 1968, p. 46.

² Ejemplos representativos de esto son los fotomontajes dadaístas, el cubismo y más recientemente el pop.

³ Los pintores no figurativos ilustran bien esta actitud utilizando términos como “composición”, “sin título” o “sin nombre”, en reemplazo del título de la obra.

⁴ En la carta enviada por Marcel Duchamp a S. Stauffer el 19 de agosto de 1959.

⁵ Duchamp, M., *Escritos. Duchamp du signe*, G. Gili, Barcelona, 1987, p. 154: “Esa es la dirección que ha de tomar el arte: la expresión intelectual, antes que la expresión animal. Ya estoy harto de la expresión ‘pintamonas’”.

⁶ *Ibid.* p. 153: “(...) también yo quería alejarme del acto físico de la pintura”. La actitud de Duchamp de alguna forma retoma la definición de Leonardo: “el arte es cosa mental”.

⁷ Foucault, M., *op. cit.*, p. 49.

⁸ Duchamp, M., *op. cit.*, p. 65.

⁹ Krauss, R., *Passages in modern sculpture. Form of ready-made*, Thames and Huston, London, 1977, p. 71.

¹⁰ Ver, "La novia", realizada en Munich, 1912, óleo sobre tela, 90 x 55 cm.; "El rey y la reina rodeado por desnudos ligeros" (o rápidos), realizada en París, 1912, óleo sobre tela, 115 x 129 cm.; ambas pinturas son exhibidas actualmente en el museo de arte de Filadelfia, forman parte de la colección de Louise y Walter Arensberg.

¹¹ Duchamp, M., *op. cit.*, p. 135.

¹² *Ibid.*, p. 154.

¹³ Krauss, R., *op. cit.*, p. 69. "Hay por ejemplo una máquina que pinta: una placa fotosensible adaptada a una rueda montada con varios pinceles. Las imágenes de un paisaje que caen sobre la placa son registrados y transmitidos al mecanismo que maneja los pinceles, los cuales a su vez registran imágenes sobre una tela. También hay una máquina de música: un gran gusano, que libera gotas que caen sobre las cuerdas de un citar, generando composiciones musicales. Otro ejemplo es una máquina de tapicería: un telar en funcionamiento, a paletas, suspendido sobre un torrente de agua en movimiento, como algún instrumento musical silencioso tocando sus cuerdas o arpeggios, representando una compleja imagen de la inundación bíblica".

¹⁴ *Ibid.*, p. 71.

¹⁵ En 1935, después de la muerte de Raymond Roussel, se publicaría, "Cómo escribí alguno de mis libros", en donde el autor de *Impresiones de África*, revela el código de esta construcción mecánica. Las estructuras homofónicas o juegos de palabras duchampianos datan de varios años antes. En cuanto a Rose Sélavy, Duchamp se refiere en sus escritos: "He querido (...) cambiar de identidad y lo primero que se me ha ocurrido es adoptar un nombre judío. Yo era católico y ya era un cambio eso de pasar de una religión a otra. No encontré nombre judío que me gustara o me tentara, y de golpe tuve una idea: ¡Porqué no cambiar de sexo! De ahí vino entonces el nombre de Rose Sélavy. Ahora quizás suene bien, los nombres cambian con las épocas, pero en 1920 Rose era un nombre tonto. La doble r viene del cuadro de Francis Picabia. Ya sabéis, "el ojo cacodilato", que está en "Le boeuf sur le Toit" -no se si lo han vendido- y Francis pidió a todos sus amigos que firmaran encima. Ya no me acuerdo cuál fue mi firma -lo han fotografiado. Por lo tanto alguien lo sabrá. Creo que puse *Pi Qu'habilla Rose* -arrose, exige dos r, entonces me sedujo la segunda r y la añadí- *Pi Qu'habilla Rose Sélavy*. Todo eso eran juego de palabras". Duchamp, M., *op. cit.*, p. 135.

¹⁶ Ver: "Porte-bouteille", también, portabotellas, o escurrebottellas o erizo, realizado en 1914, existe varias réplicas y versiones (original perdido) en la galería Schwartz de Milán. *In advance of the broken arm* o "A cuenta del brazo partido" o "pala de nieve", realizado en N. Y., en 1915, también existen varias réplicas y versiones en la galería Schwartz y en el museo de arte de Filadelfia de la colección Louise y Walter Arensberg. "Fontaine" o urinario, N. Y., 1917, original perdido (foto de Stieglitz), se realizaron varias réplicas, una en exhibición en el museo de arte de Filadelfia, colección Louise y Walter Arensberg.

¹⁷ Duchamp decide reducir el número de *ready-made*, cuya producción es al fin de cuentas

escasa, y la elección del seudónimo “Rose Sélavy”, para algunos escritos o retruécanos.

¹⁸ Duchamp, M., *Notas*, Tecnós, Madrid, 1989, p. 37.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 21-23.

²⁰ Duchamp, M., *Escritos*, cit., “A propósito de los ready-made”, p. 164.

²¹ En un artículo editado recientemente sobre el ready-made, De Almeida, apoyándose en el criterio defendido por H. Maldiney en *Regards, parole, espace*, ed. L’Age d’homme, Lausanne, afirmó que lo que acontece entre el espectador y la obra (ready-made) es una relación que presupone “el aura (en el sentido benjaminiano) del objeto artístico”. Esto desvaloriza el criterio de presencia o “lo contrasta de modo más explícito con el criterio de presencia en cuanto presentación de una energía que irradia del propio objeto”. Aquí presencia en cuanto elemento estético, suma de efectos combinados para impresionar a quien ve y conduce, emanado de un objeto de arte que no depende de la acumulación (de efectos) centrada en la obra, sino que se define por su capacidad de suscitar una vibración determinada -en el encuentro fortuito. Una obra puede llegar a un espectador y no a otro, o puede llegarle en determinadas condiciones y no en otras, o también, citando a Chedín, como un fenómeno “interminable y fulgurante, surgiendo de un pasado que emerge hacia el futuro”; como un conocimiento antiguo que no se acabaría de reconocer; lo que el arte (la obra) suscitaría es ese fulgor, como lugar del encuentro o “lugar de cambio energético” como lo llama Bernardo De Almeida en *Para una teoría del ready-made*, Revista Lápiz, n°92, año XI, ed. L. Gravina, Madrid, 1993, p. 20.

²² Entrevista de Pierre Cabanne, Belfond, Paris, p. 84, citado por De Almeida, *op. cit.*, p. 19. Cabanne, P., *Entretien avec Marcel Duchamp*, Paris, 1967, p. 9, en Bailly, J-C., *Duchamp*, Hazan, Paris, 1984, p. 73.

²³ Me refiero al bajo relieve, práctica escultórica del siglo XIX.

²⁴ Las obras que Marcel Duchamp realizó sobre vidrio son: “Planeador conteniendo un molino de agua en metales vecinos” o *Glissière contenant un moulin à eau en métaux voisins*, 147 x 79 cm., 1913-1915; “El gran vidrio” o *Le grand verre*, 272.5 x 175.8 cm., 1915-1923, ambas obras en exhibición en el museo de arte de Filadelfia y colección Louise y Walter Arensberg. También “Para mirar (del otro lado del cristal) o *A regarder (l’autre cote du verre) d’un oeil, de pres, pendant presque une heure*, 1918, probablemente realizada en Bs. As., 49.5 x 39.7 cm., exhibido actualmente en el museo de arte moderno de N. Y., donación de Katherine S. Dreier.

En cuanto a la acción de encerrar los objetos o parte entre vidrios, en “La novia puesta al desnudo por sus solteros, aún” (“El gran vidrio”), “Planeador” o “para mirar”, Duchamp realizó algunas reflexiones sobre el fin del arte, en alguna de sus entrevistas (Cabanne, P., *op. cit.*, nota 22).

Duchamp se refiere a la muerte física, atribuida al desgaste de los materiales aplicados en la obra. “El cuadro morirá (...) la pintura permanece”. Lo primero permite a la obra y a quien la hizo su entrada en la historia del arte, introduciendo la noción de valor cultural presente en la teoría de Benjamin, y que tiende a sustituir al valor exhibitivo, la permanencia, la duración de la obra, que en Duchamp estaría dado por la posibilidad de circulación de la energía que la obra contiene o irradia. Esto es lo que permite definir al ready-made como una obra sin

artista que la haga.

²⁵ Carta del autor a Jean Suquet, 25 de diciembre de 1959, en Duchamp, M., *Escritos, cit.*, p. 31.

²⁶ “Marcel Duchamp and the machine” en *Marcel Duchamp*, editado por A. d’Hamoncourt y K. McShine; museo de arte moderno de Nueva York y museo de arte de Filadelfia, 1973, p. 78, citado por José Jimenez en “El aprendiz al sol: Marcel Duchamp y la experiencia estética de la modernidad”, *Rev. de Estética*, n°7, Escuela de Altos Estudios del Centro de Arte y Comunicación CAYC, Gaglianone, Bs. As., 1988, p. 74.