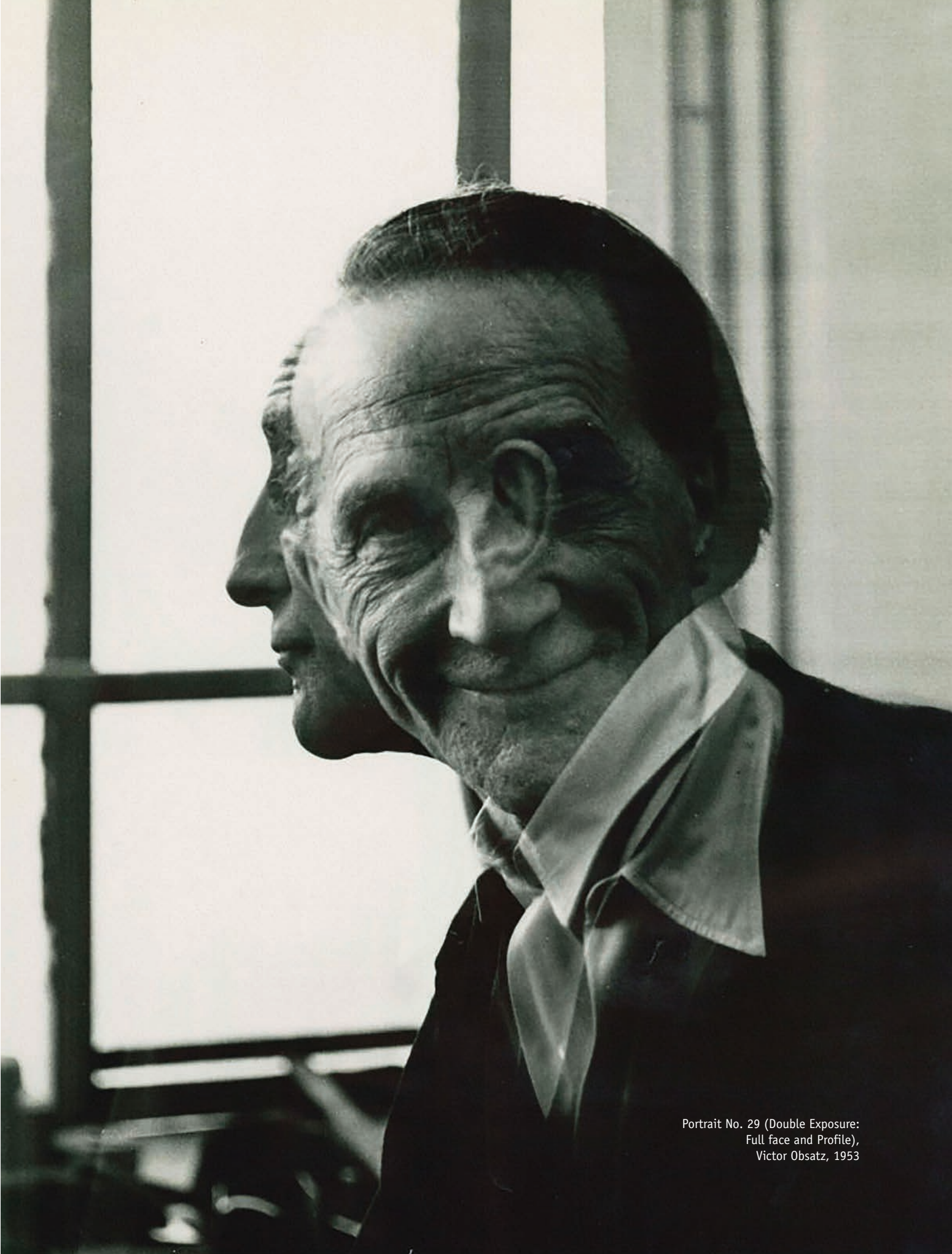


Que cien años no son nada, y la obra de Marcel Duchamp

ANA CRISTINA VÉLEZ CAICEDO • Repercusión

En general, pues siempre habrá excepciones a toda regla, cuando la gente que está por fuera del mundo del arte observa una de las obras de Duchamp puede sentir asombro, aburrimiento o confusión, pero, difícilmente sentirá emoción estética. Los que sí la sienten llevan usualmente una carga de información grande sobre lo que están viendo, y pueden estar motivados por la curiosidad o por la reverencia que se produce al saber que se está parado justo sobre la línea ecuatorial, o al tener en las manos una carta de amor, original, escrita por Federico Chopin a George Sand. Los seres humanos somos animistas. Hasta los menos esotéricos reaccionamos de manera ilógica y emocional ante los objetos con historia, creyendo que tienen algo especial (un pañuelo de Elvis, un brasier de Marilyn). Por ejemplo, si se perdiera nuestro anillo de matrimonio, y lo reemplazáramos por otro igual, a pesar de que fueran imposibles de distinguir, nos parecería que este último no contiene en su esencia la historia y el significado, tal como si



Portrait No. 29 (Double Exposure:
Full face and Profile),
Victor Obsatz, 1953

estos aspectos fueran algo que está dentro del objeto y no en nuestra mente. Ahora bien, el caso es que la emoción estética ante algunas obras de Duchamp, como la *Fuente*, un orinal de segunda mano, firmado por el desconocido R. Mutt, no debería variar, ya se tratara del original o de una copia idéntica; pero como somos animistas, sí lo hace, y sustancialmente, debido a que sabemos quién es su autor y conocemos la novelesca historia del objeto. Las obras de arte, incluso las que no son únicas porque pertenecen a una serie, son percibidas como piezas únicas (para aumentar este efecto, los artistas las numeran). Lo más valioso de las obras de Duchamp no son ellas en sí mismas, es el revolcón que produjeron en el reino del arte, pues obligaron a los estudiosos y críticos a redefinir lo que debería ser aceptado como una obra de arte.

El contexto

En 1913, Duchamp sabía que en la pintura tradicional no había ningún tabú, nada por descubrir; que el impresionismo había agotado sus posibilidades; el cubismo era bastante académico y estático, y no le interesaba; y el futurismo no tenía futuro, era solo un sueño ideal de la época. Desde 1908 se gestaba en Europa el movimiento Dadá o dadaísmo: un movimiento anarcoindividualista —que casaba muy bien con la personalidad de Duchamp—, que llamaba a desprenderse de todas las convenciones y reglas, y clamaba por la supremacía del yo, la que jerarquiza, cuantifica y vuelve importante cualquier capricho individual. Los tres *moscarteros*, Man Ray, Picabia y Duchamp, compartían la misma meta: hacer antiarte, ser irónicos frente a la realidad y las tradiciones, burlarse de lo establecido y hacer todo lo posible porque sus obras y actos fueran en contra de la Institución del Arte. La gran ironía es que 40 años más tarde, la misma Institución que ellos aborrecían modificó sus paradigmas y bautizó como obras maestras lo que ellos tres habían deseado que fueran lo opuesto: antiobras; y, además, los caminos que encontraron para irse en

contra de la tradición se volvieron moda, uno de tantos “ismos”, tendencias o estilos artísticos. Debe ser una pesadilla que uno trate de hacer un chiste y todo el mundo se lo tome en serio, que uno invente un acto para insultar, y sea emulado hasta convertirse en respetable corriente. Todavía, cien años después, muchos artistas quieren crear arte haciendo “antiarte”.

El antiarte de Duchamp

Que las obras de Duchamp no le parecieran a la gente objetos artísticos era lo esperable, pues tampoco lo eran para Duchamp. Ahora él es un personaje fundamental en la escena del arte occidental porque sus obras son para los críticos “obras maestras”. ¡Qué paradoja! La gente por fuera del mundo del arte ve sus obras como una farsa y, en el mejor de los casos, como juegos irónicos o chistes desafiantes. Su *Monalisa con bigotes* (1919) tiene escritas las iniciales L. H. O. O. Q., un homófono de “Elle a chaud au cul”, que en español significa: “Ella tiene el culo caliente”; la hizo para burlarse de la homosexualidad de Leonardo Da Vinci. Sus famosos *ready-mades* (la traducción es: *ya hechos*) muestran su intención de no hacer; y él mismo lo dijo: “el acto de elección de un objeto del mundo es como un acto de creación” (entrevista de la BBC, 1968). Los objetos que nos rodean son obras de arte, según Duchamp; solo hay que retomarlos y mirarlos de nuevo, presentarlos de nuevo, con otra expectativa. Para demostrarlo, escoge una rueda de bicicleta, la pone sobre un taburete (1913) y de esta manera crea uno de sus más famosos *ready-mades*. Cuando en 1917 Duchamp mandó al Salón de los Independientes otro objeto, en esta oportunidad, un orinal, causó un gran escándalo. A pesar de que la consigna del salón era que el artista fuera quien definiera lo que era arte, y que por esa sola razón la obra tenía que ser exhibida, los directores del salón la vetaron. Y cuando Duchamp hizo la obra *La novia desnudada por sus solteros* (1915-1923), llamada también *Gran vidrio*, introdujo en el arte nuevas posibilidades

con características trasgresoras: la inclusión del lenguaje escrito como parte de la obra (esta viene con un manual incomprensible), el hecho de dejarla inconclusa (después de trabajar en ella ocho años, una obra relativamente fácil de hacer, la abandonó, así, sin más) y la inclusión del azar en el acto creativo: el vidrio se partió y a él le pareció bien no cambiarlo. “Soy lo bastante fatalista para aceptar lo que venga”, dijo (entrevista de la BBC, 1968). Y con esto hizo tambalear el valor de la planeación y el de la ejecución total en la obra de arte, además de que puso en entredicho la importancia de la “intención” del artista con la misma.

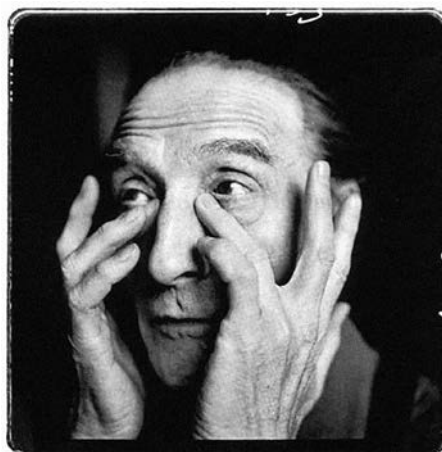
La personalidad

No todos los artistas logran la notoriedad de Duchamp. Desde que llegó a Nueva York fue tratado como un actor de cine, como una verdadera estrella; lo buscaban incesantemente para entrevistarlo. En el mundo del arte y en el de los neoyorkinos ricos se le rindió pleitesía. Nada fascinaba más a los estadounidenses de esa época que el aspecto sofisticado y glamuroso de los franceses. Con el carisma se nace, y Duchamp poseía ese *Je ne sais quoi* que reconocemos sin la intervención de la razón. Cuando esto ocurre, cada gesto que la persona hace es tenido en cuenta, y cada palabra, escuchada con atención. Además, él era libre y escurridizo; libre de verdad, sin poses, pues no buscaba el aplauso ni necesitaba la admiración ni la aprobación de nadie. Lo colmaban de amor, porque desdénaba el amor.

Hay personas que nacen con tendencias a ser librepensadoras, que no se someten a las reglas impuestas por la sociedad, por la tradición, que son capaces de romper con su educación, con lo establecido, y de modificar el entorno. Cuando caen en una sociedad intransigente van a la hoguera, pero cuando lo hacen en una sociedad tolerante influyen sobre ella. Duchamp no albergó ningún plan de conmover la conciencia del mundo; atrevido y trasgresor, se trasladó de Francia a Estados Unidos, justamente en el momento en que la sociedad estaba preparada para

recibir con los brazos abiertos a los nihilistas, a los trasgresores y a los iconoclastas.

Comparemos momentáneamente a los dos artistas del siglo xx más reconocidos por la crítica: Duchamp y Picasso. Mientras que el español era una máquina de producción pictórica y escultórica, el francés hacía con parsimonia uno que otro gesto artístico. El español hacía todo lo que era posible; agotaba las posibilidades de la pintura, la escultura, el grabado y la cerámica (trabajó hasta los 92 años); el francés dejaba de hacer todo lo que podía, y en cambio se burlaba del arte recogiendo objetos ya hechos y proponiéndolos como antiarte. Duchamp muy pronto abandonó la pintura, luego trabajó un poco hasta 1915, y no hizo nada después de 1923 (tenía 36 años). Con ironía, se podría decir que si Picasso agotó las posibilidades de las bellas artes, Duchamp las llevó a su fin.



Duchamp no albergó ningún plan de conmover la conciencia del mundo; atrevido y trasgresor, se trasladó de Francia a Estados Unidos, justamente en el momento en que la sociedad estaba preparada para recibir con los brazos abiertos a los nihilistas, a los trasgresores y a los iconoclastas.

A Duchamp no lo asustaba el fracaso. Cuando le dijeron que sacara de la exhibición cubista su *Desnudo bajando una escalera*, expresó su sentimiento de no querer pertenecer a ningún movimiento (entrevista de la BBC, 1968). Una libertad como la suya explica el atrevimiento de inventar el *ready-made*. A su hermana, de regalo de matrimonio, le envió por correo desde Buenos Aires las instrucciones para hacer en casa un *ready-made*: debía colgar con un cordel, de una ventana, un libro de geometría, para que el viento pasara las páginas, y el libro aprendiera tres o cuatro cosas de la vida. La obra se llamaba *Readymade desdichado*.

Duchamp pareció poner más empeño en ser un gran ajedrecista que en ser un gran artista. Eso puede explicar que le importara tan poco lo que ocurriera alrededor de su obra; por eso aceptaba todas las interpretaciones que le hicieran, y se negó a explicarla. Siempre le pareció que lo más creativo artísticamente eran las interpretaciones de los críticos y de la gente, pues imaginaban mucho más de lo que él era capaz. A pesar de su fama, Duchamp no pudo lograr el éxito durante su vida activa como artista; sin embargo, sus gestos artísticos se quedaron en la memoria de los otros artistas y de los críticos de arte, y cuatro décadas después renacieron y florecieron, como esas semillas que aguardan silenciosas las condiciones ideales para estallar.

El cambio en la definición de arte

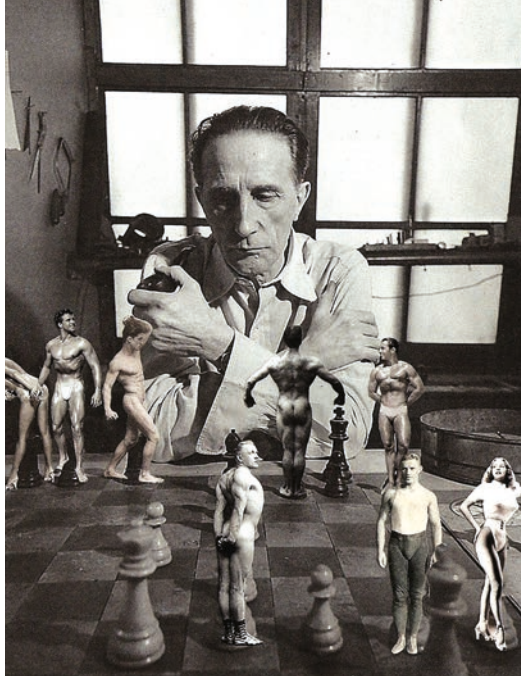
El arte es como el color, no está en el objeto, pero depende de las características de este para producirse. También necesita, para poder ser apreciado, unos “ojos” y un aparato cognitivo que funcionen de una determinada manera. El arte no se materializa en un conjunto de objetos o de acciones, sino que incluye una forma de valorarlos, de verlos, de calificarlos, de pensar sobre ellos. Todo el pensamiento occidental sobre el arte posee un mismo origen: la filosofía griega, sobre todo la obra de Platón. Él y Aristóteles indagaron acerca del común denominador de actividades como la música, la arquitectura,

la poesía, la pintura y la escultura, y buscaron su relación con la representación y su poder de afectar las emociones. La estética reflexiona sobre las cosas bellas, pero estas pueden estar en el arte o por fuera de este.

Todavía la filosofía se mueve alrededor de las definiciones del arte que han imperado desde el siglo XVIII. La influencia de Immanuel Kant fue definitiva en la definición del concepto de arte. En el siglo XX, dos filósofos, Arthur Danto y George Dickie, llevaron la batuta en lo que a las definiciones de arte se refiere. Para Danto, una obra de arte puede serlo sin que sus cualidades se diferencien de un objeto común, como ocurre con las *Cajas de brillo* de Andy Warhol. El arte existe en el contexto que le da ese nombre y valor. Para Danto, el arte no existe sin teoría del arte. Dickie, por su parte, dice que algo es una obra de arte si es un artefacto que posee un conjunto de aspectos, de los cuales uno necesario es que se le haya conferido el estatus de candidato para ser apreciado por alguna persona o personas que actúen en representación del mundo del arte. Para Dickie, ese estatus de candidato a obra de arte no lo da el público, sino el especialista, pues es este quien tiene la autoridad (147).

La validación de la obra de Duchamp por la Institución del arte demostró que para merecer el nombre de *obra de arte* no se necesitaba ni ser bello ni original ni expresivo, ni tener la intención de ser obra de arte ni poseer estilo ni representar algo ni ser auténtico; no se necesitaba ninguna de aquellas cualidades que hasta el siglo XIX habían definido los objetos de arte; incluso, después de él, una obra puede pertenecer al mundo del arte y no tener ninguna cualidad, ni siquiera la necesidad de existir.

Recordemos que son numerosas las obras “escandalosas”: Yves Klein, cuya exposición *El vacío* consistió en presentar una galería de París completamente vacía; *1000 horas mirando fijamente*, de Tom Friedman, no es más que una hoja en blanco a la que el artista juraba haber mirado durante mil horas; Itziar Okariz, a modo de *performance*,



A su hermana, de regalo de matrimonio, le envió por correo desde Buenos Aires las instrucciones para hacer en casa un *ready-made*: debía colgar con un cordel, de una ventana, un libro de geometría, para que el viento pasara las páginas, y el libro aprendiera tres o cuatro cosas de la vida. La obra se llamaba *Readymade desdichado*.

se ha orinado en diferentes espacios públicos; *My Bed*, de Tracey Emin, es la cama de la artista, rodeada por su ropa interior sucia; *4'33"*, de John Cage, consiste en 4 minutos y 33 segundos de silencio; *Vaso de agua medio lleno*, de Wilfredo Prieto, es exactamente eso; *Caja de zapatos*, de Gabriel Orozco, es una caja de zapatos vacía; Jerry Lee Lewis, después de un concierto, prendió fuego a su piano; Alexander Jodorowsky, al final de una presentación para la televisión, partió su piano en pedazos, con un hacha; Sheridan Simove publicó un libro titulado *¿En qué piensan los hombres aparte de sexo?*, que, irónicamente, consiste en 200 páginas en blanco.

Digamos que Danto y Dickie tenían la razón solo relativamente, pues dejaron por fuera el hecho de que el vulgo juzga, siente, practica y denomina como artísticas ciertas actividades, al margen de la Institución, y lo ha hecho durante su historia, con un cerebro que funciona de una manera muy parecida en toda nuestra especie. La gente atesora piezas porque las considera artísticas, y canta y baila, no importando que para los críticos estas acciones y objetos estén o no en el reino del arte. Ciertamente, las definiciones de Danto y de Dickie solo dan cuenta de una parte mínima del fenómeno.

La validación institucional de una obra se da en un nicho social específico. Somos animales sociales y jerárquicos; así que no todo el mundo tiene el mismo poder y

capacidad de influencia en el grupo social. Un chiste o un poco de mierda puesta en una caja de aluminio pueden entrar en el reino del humor o del arte, aun sin poseer aquellas características que valora el cerebro humano común o el de los expertos; basta que alguien con poder así lo haya decidido y haya tenido la suerte de imponerlo. Pero a la larga, la historia del arte muestra que esta categoría no ha sido por completo arbitraria. Por lo regular, las acciones y objetos artísticos que han perdurado en la historia han tenido un denominador común: la excelencia. Aunque la cualidad en sí misma no sea fácilmente definible, podemos pensarla como lo que supera los estándares normales, lo que está por encima del promedio. La mente humana saca todo el tiempo promedios y compara las características de los objetos, presta especial atención, para bien o para mal, a lo que se sale de la norma. Es una economía para el cerebro habituarse a lo estándar, y sentirse atraído solo por lo que lo supera. Incluso, cuando encontramos obras por fuera del contexto de nuestra cultura, como los dibujos de las cuevas de Chauvet o las construcciones antiquísimas de Göbekli Tepe, las metemos en la categoría de obras de arte, porque detectamos en ellas algún tipo de excelencia.

Con el ensalzamiento de la obra de Duchamp por parte de los críticos, se quebró el marco referencial en el cual las obras

de arte existían. Desde entonces, críticos y artistas se han aprovechado de esto para sacar beneficios. El fenómeno Duchamp, una vez más, deja al desnudo una característica de la psicología humana: la sumisión, esto es, la capacidad de seguir y de creer lo que el poderoso decida y desee (las aberraciones de la moda se explican de la misma manera, y si no, ¿cómo entender que la gente encuentre deseable un bluyín roto y pague caro por uno de ellos?). Críticos poderosos logran incluso persuadir a los coleccionistas para pagar sumas absurdas por objetos absurdos.

Una obra puede ser considerada artística durante unos años y luego ser olvidada. Y no solo eso, también hay formas de arte que pasan de moda. Como dice el filósofo Félix de Azúa: “La orfebrería, el arte del mosaico, o el tapiz, géneros supremos en tiempos pretéritos, sufren un eclipse milenar. Y el arte de la fotografía nació hace poco. Otros, como la pintura de caballete, continúan sobreviviendo a pesar de su escasa presencia en la teoría del Arte contemporánea” (2000: 15-22).

Una obra que nadie considera arte en una época puede llegar a serlo en otra, como ocurrió con la obra de Van Gogh. En últimas, la obra empezará a serlo en virtud, no de sus características intrínsecas, sino de sus características relativas a los otros objetos que hay en el medio, pertenecientes a la misma categoría, contra los cuales será comparada. Nada de esto niega que en algunas obras haya cualidades que el cerebro humano valora como extraordinarias, por hermosas, por elevadas intelectualmente, por importantes en su función o en su valor político, por placenteras, por escasas y costosas, por improbables de imaginar, de crear, de hacer. El cerebro humano, en su cableado, posee instrucciones para calificar y categorizar los artefactos del mundo, y resuena de la misma manera ante ciertos objetos, como si estos señalaran que se ha llegado a los límites de alguna capacidad humana. Pero en ese mismo cableado está la obediencia, el miedo a contravenir a los poderosos, el

deseo de pertenecer a las élites, y entonces somos capaces de aceptar lo absurdo, de seguir las modas por aberradas que sean.

Un objeto artístico es exitoso cuando perdura a lo largo del tiempo por la acción de los entes selectores (conformados, tanto por la gente común, como por los críticos). Y su importancia va a fluctuar dependiendo del valor relativo de la obra respecto al entorno en el cual está situada. No obstante, se puede predecir que si ha pasado mucho tiempo, y la obra no ha perdido valor, lo más probable es que su valor no solo no se pierda, sino que aumente. Pero cien años no son nada, ni es feliz la mirada del vulgo ante la obra de Duchamp. Para los “iniciados” y expertos del mundo del arte, que es cada día más pequeño, pues se ha ido disminuyendo en virtud de sus atrocidades, probablemente seguirá importando y teniendo valor; también porque a la historia pasan, tanto los que construyen como los que destruyen, y a Duchamp se le recordará como el más importante instigador y cómplice de la muerte del arte. ■

Ana Cristina Vélez Caicedo (Colombia)

Diseñadora industrial y magíster en Historia del Arte de la Universidad de Antioquia. Fue profesora en la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia y directora de la revista *Artes, la Revista*, de la misma facultad. Investiga y escribe sobre temas de arte. Tiene un blog que alimenta semanalmente en *El Espectador*, Catrecillo. Dedicó varios años a la escultura, la pintura y el dibujo. Es autora de *Homo artisticus. Una perspectiva biológico-evolutiva* (Editorial Universidad de Antioquia, 2008); *Creatividad e inventiva. Retos del siglo XXI* (en coautoría con Antonio Vélez, Editorial Universidad de Antioquia, 2012); *Pensamiento creativo* (en coautoría con Antonio Vélez y Juan Diego Vélez, Villegas Editores, 2010); *Neuróbicos. Los caminos del razonamiento* (en coautoría con Antonio Vélez y Juan Diego Vélez, Editorial Universidad Nacional de Colombia, 2016). Este año saldrá su nuevo libro, *Los invisibles de lo visible. La imagen explicada* (Editorial Universidad de Antioquia).

Referencias

- Azúa, Félix de (2000). Yo diría que... *Revista Archipiélago, Cuadernos de Crítica de la Cultura*, N.º 41 (abril-mayo). Madrid, 15-22.
- Duchamp, Marcel (1968). Entrevista de la BBC. <https://www.youtube.com/watch?v=Bwk7wFdC76Y>
- Levinson, Jerrold (ed.) (2003). *The Oxford Book of Aesthetics*. New York: Oxford University Press.