

OCTAVIO PAZ , JOHN CAGE , MONIQUE FONG ,  
OTTO HAHN , JASPER JOHNS ,  
ANN D'HARNONCOURT

## EN EL CENTENARIO DE DUCHAMP

### MARCEL DUCHAMP

OCTAVIO PAZ

Marcelo  
                  mar de cielo  
cielo de campo  
                  maricel y campocel  
invisible  
                  mente de vidrio  
vidrio demente  
                  Aparece desaparece  
tejida de miradas  
                  destejida en deseos  
desvestida desvanecida  
                  La Novia  
Dulcinea inoxidable  
                  Cascada polifásica  
Molino de refranes  
                  Aspa de reflejos  
La Novia  
                  tu creatura y tu creadora  
tú la miras del otro lado del vidrio  
del otro lado del tiempo  
                  Marcelo  
eras la mirada  
                  eros tu mirada  
lámpara encendida en pleno día

*México, a 28 de Julio de 1987*

# PARA EL CENTENARIO DE MARCEL DUCHAMP

JOHN CAGE

SI MARCEL DUCHAMP no hubiese vivido, habría sido necesario que alguien exactamente como él existiera para configurar el mundo tal como empezamos a conocerlo y experimentarlo. Teniendo este punto de vista, me sentí obligado a poner una distancia prudente.

Lo conocí en los años cuarenta, y escribí música para su secuencia en la película de Hans Richter *Sueños que el dinero puede comprar* (*Dreams That Money Can Buy*). Luego, afortunadamente, durante las vacaciones de invierno del 65 y 66, los Duchamp y yo éramos invitados frecuentemente a las mismas fiestas. En una de ellas, fui a ver a Teeny Duchamp y le pregunté si creía que Marcel me enseñaría a jugar ajedrez. Dijo que pensaba que sí. Cuando las circunstancias lo permitían, nos reuníamos una o dos veces por semana, excepto en Cadaqués, en donde nos encontrábamos todos los días.

Los demás eran artistas. Duchamp recogía polvo.

El cheque, la cuerda que él soltó, la *Mona Lisa*, las notas musicales sacadas de un sombrero, el *Vidrio*, la pistola de juguete que pinta, las cosas que

él encontró... Así pues, todo lo visto, cada objeto que es, más el hecho de mirarlo, es Duchamp.

Me dijo que había vivido cincuenta años antes de su tiempo.

Allí está, columpiándose en esa silla, fumando su pipa esperando a que yo acabe de gemir. Todavía no puedo oír lo que me dijo entonces.

Años después, lo vi en mi calle del Village neoyorquino. Hizo un gesto que yo interpreté como un "de acuerdo".

Parece que Pollock intentó hacerlo. Pintar en un cristal. Estaba en una película. Se admitió el error. Esa no era la manera de hacerlo. No es cuestión de hacer otra vez lo que Duchamp ya hizo. Ahora debemos por lo menos ser capaces de mirar a través, lo que está más allá, como si estuviera dentro mirando afuera.

Él pide que sepamos que ser un artista no es un juego de niños. Es tan difícil como jugar al ajedrez, eso sí. Además, nuestro trabajo de arte no es sólo nuestro, sino que también pertenece al oponente, que está ahí hasta el final.

¿Anarquía? Simplemente encontró el objeto y le dio su nombre. Identifica-

ción. ¿Qué debemos hacer entonces? ¿Lamarlo por su nombre? ¿Lamarlo por el nombre que él le dio? No es una cuestión de nombres.

Pero, como supimos más tarde, estaba ocupado cada minuto, y componiendo *Etant donnés*. Como él dijo, se había ido bajo tierra ("underground"). Dijo que, hoy en día, un artista debe ir bajo tierra para hacer su trabajo.

"No hay diferencia entre la vida y la muerte" (Suzuki). Es coherente decir que la muerte es lo más importante un día y el siguiente día decir que lo más importante es la vida.

Saca a Dios del mundo de las ideas; saca el gobierno, la política, de la sociedad. Mantén el sexo, el humor, las herramientas. Deja la propiedad privada. Me hablaron de alguien que tenía un problema, lo metió en la discusión. Él no le dio ningún consejo, pero el otro se fue contento.

Las preguntas que pude haber aprendido a hacer ya no recibirán respuestas.

El telegrama vino. Lo leí, siempre esperamos la muerte, y todo lo que obtenemos es vida.

## DADO MARCEL DUCHAMP

MONIQUE FONG

TRADUCCION DE: SOFÍA GONZÁLEZ DE LEÓN

Las preguntas Mismas  
que hAbría  
apRendido a hacer  
no reCibirán  
de ahora En adelante  
respuesta aLguna

John Cage

TENDRÍA 100 AÑOS. Cien años como en los cuentos, 10,000 dirían en chino —medida de un tiempo muy largo. Yo lo conocí: que su nacimiento se remonte tan lejos, que lo haya hecho contemporáneo no sólo de Apollinaire sino de Rimbaud, es menos

inconcebible que el hecho de que ya no esté vivo. Sin embargo, hemos tenido que aprender a reconciliarnos con una vida sin él, que reconciliaba los contrarios. No es lo contrario de la vida con él; es la vida con el mito, sin el hombre afable y límpido que lo volvía ligero.

Había dicho: "no habrá ninguna diferencia entre mi muerte y ahora porque no lo sabré". Nosotros lo sabemos. Bien que mal, nos hemos convertido en su posteridad. Posteridad que volteja la frase tan citada: "perder la posibilidad de reconocer dos cosas semejantes" (M.D.). El hombre está nimbado de la misma prohibición que la Novia.

Un año después de su muerte, John Cage construye un cuadro, *Not Wanting to Say About Marcel*, utilizando "decir" (to say) y no "hablar" (to talk). ¿Qué es lo que no quería decir? ¿Que vacilamos en emplear la palabra "capricho", demasiado enfática? ¿Que no podemos hablar de él más que con rodeos? ¿Que tenemos miedo de sobrepasarnos? Cage es uno de los "testigos oculistas" que permanecen, uno que

puede tener el valor de decir que "no comprende la obra de Marcel Duchamp" y que prefiere los libros sobre él que dejan de lado la explicación. También dijo: "si Duchamp no hubiera existido, tendría que haber habido alguien exactamente igual a él para inventar el mundo tal y como lo conocemos". Sospecho que Duchamp se sabía necesario, mito y todo, y que se ofreció como una clave incompleta ("con ruido secreto") a los artistas de su siglo para que accedan a ellos mismos sin imitación. "El arte, para Duchamp, es un secreto que debe ser compartido y transmitido como un mensaje entre conspiradores" (Octavio Paz). De la misma manera pasó su vida, rodeado de artistas o gente relacionada con ellos.

Había sido para mí, de lejos, un personaje legendario, impreciso, y tampoco yo entendía su "cuidador de gravedad" más que la gravitación misma. Mientras me fue posible verlo, me pareció que aquello no tenía importancia; él parecía pensar igual, y yo no le hacía preguntas. Se volvió, fatalmente, fuera de mi memoria, legendario e impreciso detrás de la intimidante proliferación de lo que se ha escrito sobre él. Leí una buena parte de ello, ritual de reconocimiento por la suerte, retrospectivamente más y más sorprendente, de haberlo conocido. Interrogo. Lo recobro sin recobrarlo, con simpatía creciente por los que, sin haberlo conocido, entendieron. Más aún por aquellos que me ayudan a recuperarlo detrás del vidrio borroso.



Si admitía "la cristalización en proezas legendarias de sus acciones más banales" (Michel Sanouillet), éstas se han vuelto de nuevo, por su ausencia, banales; simples recuerdos para los que lo amaron en lo cotidiano. ¿Demasiado banales? Aquellos para quienes es hoy un gurú retrospectivo, soportan mal que haya sido "muy humano y extremadamente simple, como Teeny lo recuerda" (Gianfranco Barucello)\*. Un Potala mantiene a distancia (él tan disponible), no podría darle chocolates a una niñita. A lo sumo los habría triturado en cierto pasado.

Continúo pues relatándomelo: sobre ese mapa del metro puesto como cuadro en el estudio (también legendario) de la calle 14, me enseñaría como se llega a Utopia Avenue, en dónde Joseph Cornell construía sus cajas mágicas. Me diría en dónde se consigue (en Nueva York) el enrejado para gallinero del Almanaque surrealista de 1943. Me acuerdo del gusto que le dio cuando le llevé los Cuadernos de Patafísica que acababa de recibir de Jean Brun. Respondo a cosas que me dijo o que me escribió aquí y allá, me repito (cual sendos tesoros) las palabras inofensivas, asimiladas después, como fragmentos de una enseñanza no-dicha. Lo escucho decir: "La communauté réduite aux acquets"\*\*\*, en voz baja, riéndose solapadamente. "Cuanto más ha sido explicado, más inexplicable se ha vuelto" (Kim Levin). Entre las evidencias "duchampianas" está la que dice que nada es simple, que no todo se

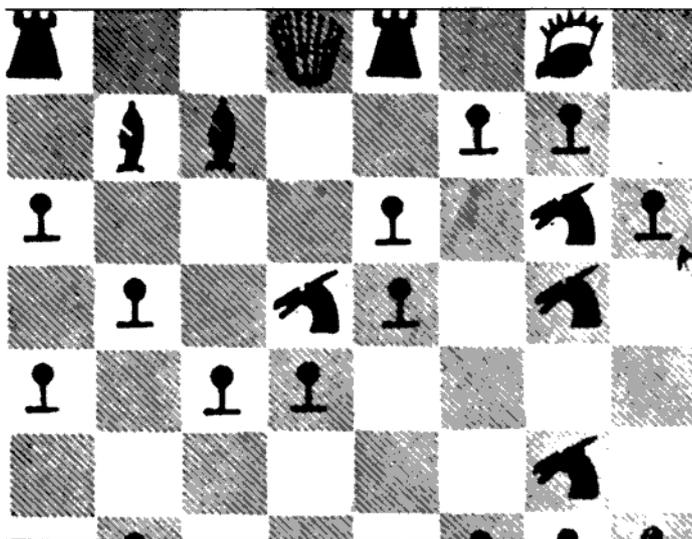
encuentra en la facilidad de los recuerdos.

"Siempre esa necesidad de escaparme" (Marcel Duchamp). Se da sin revelarse. Extranjero transatlántico, sin drama, que parte sin ser forzado. Maleta o caja, no lo encasillaremos. No hay mensaje. Hay la invitación, hasta el final, a buscar, a retener solamente lo que inventamos. "Paseo en silencio" (John Cage).

NOTAS

\* Gianfranco Barucello, quien reseñaba las entrevistas de M. Duchamp con Pierre Cabanne para la revista "La Quinzaine", es el autor, junto con Henri Martin, de un libro maravillosamente libre: *¿De qué sirve Marcel Duchamp?*, que hasta ahora ¿por qué? no ha encontrado editor en Francia.

\*\* La communauté réduite aux acquets: frase notarial que significa "la comunidad de bienes gananciales" y que Duchamp usa con humor.



## LA PINTURA NO ES LA NIÑA DE MIS OJOS

MARCEL DUCHAMP ENTREVISTADO POR OTTO HAHN

"SOY UN provinciano. Vivo al margen de todo. Sólo en Nueva York me envían trescientas tarjetas de invitación al mes... Pero, como no voy a las exposiciones, no estoy al corriente. Naturalmente, conozco a Morris, a Bob e Yvonne Rainer, muy encantadores ellos y a los que aprecio mucho. Cage también es muy importante. ¿Oldenburg?, ése va a su aire. Muy buena su última exposición. También me gusta Segal...

"A veces también asisto a 'happenings': es una buena manera de emplear el tiempo. En el teatro de la calle Cuarenta he visto un 'happening' de Wesselmann. También se ofrecía otro de Oldenburg. Recientemente, en la exposición-venta presentada por la galería Cordier-Ekstom a beneficio de la Asociación Americana de Ajedrez, topé con Andy Warhol. Era al final de la exposición: Dalí acababa de finalizar su pieza, y se había organizado una pequeña ceremonia.

Warhol había venido con su cámara y me pidió que posara para él: la única condición era que tenía que estar con la boca cerrada durante veinte minutos."

—Su nombre se asocia a menudo con el de John Cage.

—Es que somos muy amigos. Viene cada semana a casa a jugar al ajedrez. Lo conocí en 1941, en Nueva York, en casa del pintor Max Ernst y Peggy Guggenheim. En aquella época él debería tener unos veinticinco años. Si a la gente le gusta relacionarnos, es sobre todo a causa de nuestra comunidad de espíritu, de nuestra similar actitud a la hora de afrontar las cosas. Es una persona extraordinaria a la que le resulta fácil ser constante. Piensa de una manera divertida.

—¿Cuáles han sido sus relaciones con Erik Satie?

—Mantuvimos una cierta relación debido a *Entracte*. Estaba en lo más alto de los Campos Elíseos con para-

guas y bombín. Pero nunca he mantenido con él una relación constante: nos veíamos por azar. Él llevaba una vida un poco mundana, para sobrevivir se veía obligado a comer en casa de duquesas y baronesas. Sin embargo, se reía de sí mismo.

—¿A usted no le gusta la música?  
—No es que sea una persona antimúsica, pero tolero mal su vertiente de órgano de gatos. Entiéndame, la música no es más que tripas contra tripas: los intestinos responden a la tripa de gato del violín. Hay una especie de lamentación, de tristeza, de alegría, totalmente sensorial, que corresponde a esa pintura retiniana que tanto me horroriza. Para mí, la música no es una expresión superior del individuo. Me gusta más la poesía, incluso la pintura, si bien hoy ya no es tan interesante. No, no lo es porque es necesario que ésta sea sancionada por un público. En lugar de obligar al público a venir hasta la obra, se va a mendigar su bene-

plácito. Lo que me enoja del arte tal como se entiende actualmente es esta necesidad que hay de ganarse al público. Incluso cuando había monarquía era mejor: la sanción de la obra corría a cargo de una sola persona o a lo más de una pequeña corte. También era una lata, pero numéricamente, menor.

### DEMOCRACIA, MEDIOCRIDAD.

—Eso que usted afirma no es muy democrático que digamos...

—Ya lo sé, se me tratará de reaccionario, de fascista... Pero me da igual: el público todo lo hace mediocre. El arte no tiene nada que ver con la democracia.

—Eso es cierto. En el Museo de Arte Moderno de París a menudo se encuentran uno con cuadros que complacen a todo el mundo.

—Los museos están llenos de mediocres. En Rusia, la cosa todavía es peor, es un auténtico delirio. Y todo para complacer al público.

—¿Hay falsificaciones de obras de Duchamp?

—No, si hablamos seriamente. Un día Walter Peck me llamó por teléfono porque había encontrado en Nueva York, en una pequeña y mugrienta sala de subastas un "Sous-verre", un cuadrito montado a la inglesa, firmado por Duchamp. Fui allí y vi que se trataba de una serie de dibujos académicos que representaban un desnudo descendiendo por una escalera. No dije nada, ni chisté. En otra ocasión, Saindenberg había comprado un dibujo firmado. Había pagado 60 dólares. Era falso. Se quedó sin sus 60 dólares y dio el dibujo al museo de las falsificaciones, al Fogg Museum de Cambridge. Dándolo a un museo recuperaba 30 dólares, que podía deducir de sus impuestos. Yo he visto este dibujo en Boston, donde hay toda una sala dedicada a falsificaciones. Hay falsos Utrillo, falsos Cézanne, falsos Renoir... Un fondo secreto que sólo se muestra a los alumnos aplicados.

Yo ahora soy un asiduo de los juzgados de instrucción, que me llaman regularmente. Eso se debe a que a mi hermano, Jacques Villon, que es literalmente plagiado, lo llaman para que haga de experto. He de firmar declaraciones que atestigüen que no se trata de obras de mi hermano.

### LAS FALSIFICACIONES Y LA PUBLICIDAD.

—¿Entablaría procesos judiciales contra los falsificadores a los que se les ocurriría copiarlo?

—No haría nada. Tanto me da. Una falsificación es una forma de publicidad. A menos que esa falsificación sea tendenciosa. Incluso me resultaría divertido ir a ver la falsificación. Bueno, a decir verdad, tampoco me divertiría tanto. Para ver falsificaciones voy al Museo Metropolitano de Nueva York con mi amigo Robert Lebel, que me las enseña. Se tendrían que marcar las obras, poner etiquetas en las que dijese que la obra es falsa, o casi falsa o no del todo falsa... Con comentarios en los que figurase que el cuadro era un 50 por ciento falso, o un 25 por ciento o un 75 por ciento... Mostrarlo públicamente, entrar en el juego de las falsificaciones.

—¿Usted siempre ha estado interesado por el surrealismo?

—Es el único movimiento del siglo. El único que haya pretendido dar un aspecto técnico a la pintura, que haya querido quitarse de encima su aspecto visual —no digo retiniano, porque hablo demasiado de este concepto, en cada entrevista hablo de mi rechazo a la pintura retiniana que sólo se dirige al ojo... Los surrealistas buscaban librarse de este aspecto sensual y superficial, en el que a fin de cuentas han caído también. André Breton es a pesar de todos los pesares un hombre de la generación de 1920, no del todo liberado de las nociones de calidad, de composición o de belleza de la materia...

—Cuando se habla de dadá, se cita siempre el binomio Duchamp-Picabia, ¿por qué?

—Otra característica de este siglo es que los artistas van por parejas: Picasso-Braque, Delaunay-Léger, y de la misma manera Picabia-Duchamp... Es un curioso matrimonio. Una especie de pederastia artística. Por parejas, se llega a un intercambio de ideas muy estimulante. Picabia era divertido. Era un iconoclasta por principios. Los aceptaba diez días, un mes, y los destruía para dar paso a una nueva exageración. Siempre acababa por reírse de sus principios... No gozó de mayor consideración debido a eso. Los pintores han de ser personas serias.

### EL ARTISTA COMO ACTOR

—Su vida se ve como una trayectoria muy definida. ¿Es esto así o se trata simplemente de una ilusión retrospectiva?

—Se trata de una ilusión. Nada es querido. Yo jamás había decidido ganarme la vida con la pintura. No se trata de una trayectoria ni de una virtud, ni de una obra de arte en sí misma. Si usted prefiere ponerlo así, la pintura nunca ha sido la niña de mis ojos. Hoy en día, pasa todo lo contrario: los pintores ganan mucho dinero y lo van amasando continuamente... No se lo reprocho. Tienen toda la razón pero no puedo impedir ponerlos en el mismo saco que al de los buenos hombres de negocios. La producción va por delante de todo, y producen tanto como pueden. Esto es lo que me inquieta. Y es que me tengo que inquietar, claro. Antes esto no pasaba. El artista no interesaba a nadie, los periódicos no hablaban de él para nada. Se seguía trabajando porque se tenían ganas. Hoy en día, se coloca al artista en un lugar de honor. Está a la diestra de la señora de la casa.

—Así que no le satisface esta promoción social del artista...

—Los pintores creen que la cosa va bien porque se han montado su propio "show". No se dan cuenta de la trampa que se les tiende. Como le decía un día, hay montones de genios. En estos momentos, hay cincuenta, o cien. Lo importante es conseguir conservarlos, que no formen parte del gusto general. El público lo estropea todo. Hace creer al artista que ha llegado a la cumbre, después lo abandona, le rechaza todo.

A pesar del escándalo y de la publicidad de *Nu descendant l'escalier*, si me hubiera muerto en 1912, nadie hablaría en absoluto de mí. Pero di nueva vida al cuadro con los "ready-made", con *Le Grand Verre*. El éxito no es más que una llamarada, enseguida hace falta encontrar madera para alimentar este fuego.

—¿Cómo se hizo el *Grand Verre*, con tiralíneas o con compás?

—Había encontrado un truco: en vez de trazar una línea, cogía un hilo de plomo y lo estiraba por debajo. Eso hacía una línea. Para las redondas, también había puesto en práctica otro truco. Siempre iba guiado por la intención de desacreditar la idea de la mano. Para borrar la idea del original, que

no existe ni en música ni en poesía, se venden muchos manuscritos, pero esto no es lo importante. Incluso en escultura: se trata de vaciados o de obras ejecutadas por estudiantes en prácticas y ni un milímetro del objeto pertenece al artista. En pintura nos hemos quedado en el culto al original. Es una aceptación de la idea de la distancia en el tiempo: como los sellos de correos, que sólo tienen valor porque han sido impresos en 1860 y se los ve desde 1966. Esto es lo único que les da valor. Hay una hipocresía en el hecho de poseer una obra de arte. Aquel que compra un Van Gogh lo hace para decir que tiene un Van Gogh. El valor de la obra está en el hecho de poseerla y no en su valía profunda. Como aquel que cree comprar un Holbein por su verdadero valor: pero es el bastidor, la tela o la madera lo que cuesta caro porque son de hace quinientos años.

#### LA RUEDA DE BICICLETA

—¿Cuál es la interpretación que se le puede dar a la *Roue de bicyclette*?

—Esta máquina no tenía otra intención que librarme de la apariencia de la obra de arte. Era una fantasía. Yo no la llamaba obra de arte, en absoluto. Quería acabar con las ganas de crear obras de arte. ¿Por qué razón las obras de arte han de ser estáticas? La cosa —la rueda de bicicleta— llegó antes que la idea. No hubo intención de hacer una montaña de esto y decir: "Yo he hecho esto y nunca nadie jamás lo había hecho antes que yo".

—¿Y qué me dice del libro de geometría expuesto a la intemperie?

—Era una pura cuestión de humor. Simplemente se trataba de hacer humor, humor para denigrar la seriedad de un libro de principios.

—A partir del hecho de las numerosas notas acumuladas para el *Grand Verre*, hay la tendencia a pensar que todas sus obras, todos los "ready-made" son fruto de una larga elaboración.

—Los "ready-made" son una cosa completamente diferente al *Grand Verre*. Los hice sin intención o sin otra intención que la de librarme de los

pensamientos. Cada "ready-made" es diferente. No se encuentra ninguna característica común en ninguno de los treinta o treinta y cinco "ready-made", aparte de que están hechos a mano. No hay ninguna idea directriz. Quizás la indiferencia, la indiferencia en el gusto. Habría podido elegir veinte cosas al mismo tiempo, pero hubieran acabado pareciéndose. Y en absoluto quería que pasara eso. Naturalmente, la gente siempre acaba por encontrar parecidos. Es el precio del tiempo.

—Hay personas que consideran que, al autorizar la reproducción de sus "ready-made", usted había renegado de su actitud heroica, de desprecio al comercio, en la cual usted se había hecho fuerte durante cuarenta años.

—¡Ah! ¿Se quejan, protestan? Deben decir: "Es despreciable, es una infamia, es una vergüenza..." Pensaban que yo les iba a permitir que me encerraran dentro de una categoría, dentro de un cliché. Pero mi espíritu no es así. ¿Que no les gusta? Pues tanto me da. Hay que pasar de estas cosas...

## UNA APRECIACIÓN

JASPER JOHNS

EL YO INTENTA el equilibrio, descende. Perfume: el aire estaba por heredar a egos de artistas. El mismo, velozmente hecho pedazos. Con ironía.

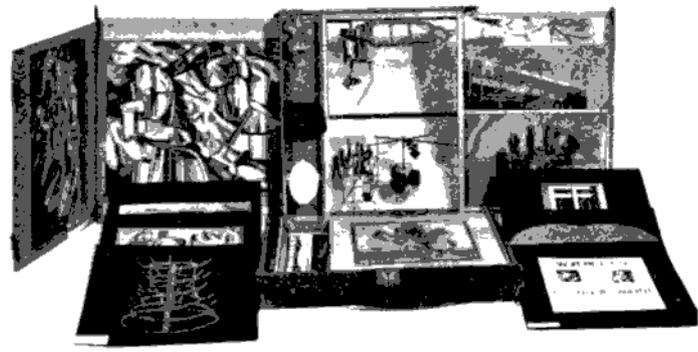
Marcel Duchamp, uno de los artistas pioneros de este siglo, llevó su obra más allá de los límites retinianos establecidos con el impresionismo hasta un terreno donde lenguaje, pensamiento y visión actúan unos sobre otros. Allí esa obra cambió de forma a través de un complejo interjuego de nuevas materias físicas y mentales, preanunciando muchos de los detalles técnicos, mentales y visuales del arte más reciente.

Dijo que estaba por delante de su tiempo. Uno imagina que debía sentirse allí cierta soledad. "La frase: 'el tiempo tiene una sola dirección'" observó Wittgenstein, "debe de ser un sin sentido".

En los años 20, Duchamp se rindió, abandonó la pintura. Consintió la mitología concomitante, y puede que la haya alentado. He meditado sobre esa decisión, sobre su deseo de que aquello parara, y sin embargo en una oc-

sión dijo que no era así. Habló de cuando uno se rompe una pierna. "No lo hacemos adrede", dijo.

El "Grand Verre", un invernadero para su intuición. Maquinaria erótica, la novia, guardada en una jaula trans-



parente: "un dibujo hilarante". Las referencias recíprocas de visión y pensamiento, cambiantes focos de los ojos y la mente, dan al tiempo y el espacio que ocupamos un sentido nuevo, niegan cualquier lazo con el arte entendido como transporte. No se divide fin alguno en este fragmento de nueva perspectiva. "Al fin uno pierde el in-

terés, así que no sentí la necesidad de acabarlo".

Declaró que quería matar el arte ("para mí"), pero sus persistentes intentos de destruir normas de referencia alteraron nuestro modo de pensar, establecieron nuevas unidades mentales: "un pensamiento nuevo para ese objeto".

La comunidad del arte siente la presencia de Duchamp y su ausencia. El ha cambiado la condición del estar aquí.

*De "Marcel Duchamp (1887-1968): An Appreciation", "Artforum". Nueva York, volumen VII, no. 3, noviembre de 1968.*

## MARCEL DUCHAMP

POR ANNE D'HARNONCOURT

TRADUCCIÓN DE: LILIA GRANILLO VÁZQUEZ

*Este ensayo con variantes menores, es la introducción de Marcel Duchamp, un volumen editado por Anne d'Harnoncourt y Kynaston Mc Shire, y publicado conjuntamente por el Museo de Arte Moderno de Nueva York y el Museo de Arte de Philadelphia, simultáneamente a esta exposición. c 1973 del Museo de Arte Moderno.*

“PARA MARCEL Duchamp la cuestión del arte y de la vida, así como cualquier otro asunto capaz de dividirnos en el momento actual no tiene sentido”. Las palabras que André Bretón pronunció en 1922 adquieren un tono profético cincuenta años después. Rara vez, la vida de un artista parece desplegarse según el funcionamiento de leyes internas a tal grado que uno se sienta tentado a considerar la vida misma como producto de la inventiva del artista. El homenaje de Henri-Pierre Roche a su gran amigo sigue la misma dirección: “Su mejor obra es su uso del tiempo”. El arte de Duchamp, su actitud hacia el “Arte” y una larga vida en el mundo del arte forman una imagen de hilos tramados de manera tan intrincada como la milla de cuerda con la que entretrejió las instalaciones de la exhibición “Primeros papeles del Surrealismo” en Nueva York, en 1942.

Nacido en 1887, hijo del notario de un pequeño pueblo de Normandía, luego de cumplir veinte años, Duchamp pasó la mitad de su vida en París y la mitad en Nueva York, dedicó la mi-

tad al arte y la mitad al ajedrez, y murió convertido en una leyenda moderna a la edad de ochenta y un años. El *Desnudo bajando la escalera*, que le dio fama por doquier en 1913, continúa siendo su obra más famosa, pese a que el efecto de la misma sobre otros artistas ha sido insignificante; mientras que, el *Gran Vidrio* y una variedad de objetos enigmáticos y determinados gestos han ejercido una influencia permanente sobre las sucesivas generaciones de vanguardia. Sus notas acerca del *Gran Vidrio*, que figuran entre los textos más enigmáticos y difíciles de este siglo, fueron traducidos al sueco y al japonés (así como al inglés, español, italiano y alemán) en vida del autor, y su actitud tanto como su obra se han convertido en piedra de toque para los artistas, muchos de los cuales no han visto más que algunos dibujos suyos.

La manera en que alcanzó una posición única en la historia del arte moderno fue asombrosamente veloz, comprendida en el espacio de cuatro años decisivos. A principios de 1910, estaba creando pinturas con una influencia fauvista, con un ojo en Cézanne y el otro en Matisse; a finales de 1912 había pasado por los experimentos con la fragmentación cubista del espacio y por los estudios de figuras en movimiento hasta alcanzar un estilo mecanomórfico único en la *Novia*. Para 1914, había realizado cantidad de notas y estudios para su gran proyecto, la *La Novia desnudada por sus solteros*, también (el

*Gran Vidrio*); había dejado de pintar, en todo sentido tradicional del término, y cuando compró un objeto de uso cotidiano en una tienda de departamentos de París, lo firmó como si se tratara de una escultura de su propia mano.

A partir de este momento, el desarrollo de su obra parece menos una cuestión de avance lineal cronológico que la integración gradual de una pintura total, más bien como el armado de un rompecabezas. Vista en conjunto, la compleja disposición de pinturas y dibujos, notas y retruécanos, artefactos giratorios y una película, objetos *ready-made* y construcciones elaboradas, ofrece una asombrosa diversidad de medios y de métodos. Gertrude Stein puso el dedo exactamente sobre el problema que Duchamp había decidido enfrentar en su carrera:

Es tremendamente duro seguir pintando. A menudo pienso en ello. Es tremendamente duro para cualquiera seguir haciendo algo, porque a todos nos inquieta todo. Habiendo hecho algo, uno naturalmente quisiera volver a hacerlo otra vez y si uno lo hace de nuevo entonces sabes que lo estás volviendo a hacer y ya no es interesante. Eso es lo que nos preocupa a todos, cualquier que haya hecho algo naturalmente lo hace otra vez, sea un acto criminal o una obra de arte o una ocupación diaria, o cualquier cosa como comer y dormir y bailar, y la guerra. Y bien, ahí estás, habiéndolo hecho lo

haces otra vez y el saber que lo estás volviendo a hacer te echa a perder la existencia original... Un pintor conoce más este problema que cualquier otro.<sup>3</sup>

La respuesta de Duchamp a este dilema básico fue la resolución de "poner la pintura una vez más al servicio de la mente"<sup>4</sup>. A menudo expresó su descontento con los pintores "de retina", preocupados solamente con impresiones del sentido, quienes, en la opinión de Duchamp, volvían a pintar la misma imagen una y otra vez. Evitando la influencia de las pinturas del pasado reciente, rápidamente llegó al punto (alrededor de 1912) en el que deliberadamente escogía sus propias fuentes. No eligió a Courbet (el padre de la pintura "de retina") sino a Mallarmé; no la estructura de pintura, sensorial y arquitectónica, de Cézanne, sino la imaginaria enigmática de Odilon Redon<sup>5</sup>, no a Picasso ni a Braque, sino a Alfred Jarry y a Raymond Roussel como *agentes provocadores*. No capturó su imaginación la pintura, sino el lenguaje, a veces literario y a menudo coloquial; no lo atrajo la teoría del color sino la cronofotografía y el concepto de una cuarta dimensión. Pese al pequeño conjunto de pinturas mayores, Duchamp no era un pintor sino un "aprendiz de todo" y tal vez también un poeta. Su contribución alcanza al vasto campo del arte mismo, un campo que bajo el escrutinio inteligente y los métodos subversivos de Duchamp, se expandió, se distorsionó y ocasionalmente estalló en todas direcciones.

La decisión definitiva de nunca repetirse a sí mismo produjo una obra con infinitud de oportunidades para las referencias cruzadas, oportunidades que se ofrecen en piezas de arte distantes en el tiempo y que tienen muy poco o nada de semejantes. Tal como le dijo a Harriet y a Sidney Janis "me he esforzado en contradecirme a fin de evitar conformarme con mi propio gusto"<sup>6</sup>. Los estrechos nexos visuales que acostumbramos trazar entre las pinturas de un mismo artista están reemplazados por una interconexión temática subyacente o por una inquietud común que pudiera ser difícil advertir al principio: "Diga que no es un Duchamp", observaba John Cage "déle la vuelta y verá que sí lo es"<sup>7</sup>. Muchas de las pinturas y las notas y de los objetos de Duchamp que sobreviven no son obras

independientes en realidad, sino que se trata de estudios preparatorios, de instrucciones para él mismo y de herramientas prácticas para la ejecución de sus planes para los dos proyectos mayores: el *Gran Vidrio* que acaparó su atención de 1915 a 1923, y *Dados: 1° La caída de agua, 2° el gas del alumbrado público* que evolucionó gradualmente entre 1946 y 1966. Incluso sus primeras producciones revelan signos inconfundibles de los intereses que habría de perseguir en estos dos proyectos prolongados.

Por ejemplo, los numerosos bosquejos iniciales de hombres uniformados o dedicados a algún oficio en particular (*forjador de cuchillos, chofer de pompas fúnebres, medidor de gas*) encuentran su completa realización en las formas ampulosas, irónicas, de los Nueve Molde Mállicos, los solteros en frustrada persecución de la Novia. De manera semejante, el pequeño estudio a lápiz de una lámpara de gas, obra escolar de alrededor de 1904, es innegablemente el prototipo del artefacto que el desnudo reclinado sostiene en alto en la escena de *Dado*, terminado unos sesenta años después. Puede considerarse que obras tan diversas como el *Gran Vidrio*, *Cine Anémico* y *Dado*, surgen de una inquietud fundamental por el erotismo como fuerza oculta, pero poderosa. El tema sexual del *Gran Vidrio* es invisible (se revela solamente en las notas que lo acompañan) y sin embargo, tiene suma importancia. La ondulación rítmica de las espirales y el contenido a menudo lascivo de los retruécanos de la película *Cine Anémico* apuntan al tratamiento oblicuo del mismo tema, que se vuelve más explícito, aunque igualmente misterioso, en la mujer desnuda que se ofrece a nuestra vista en el cuadro de *Dado*. Igualmente podría decirse que el *Vidrio*, la película y el cuadro (espías a través de una mirilla) comparten los fenómenos de la visión y la percepción humana como tema principal.

De todas las creaciones de Duchamp, los objetos preelaborados o *ready-mades* son los que más se resisten a ser clasificados o a incorporarse en algún todo temático. Aparecen de manera súbita, sin previo aviso, durante el largo y prolífico período de trabajo manual dedicado al *Gran Vidrio*, como trazos de ingenio e intelectualidad sin relación aparente con la obra en proceso. Entre 1914 y 1921, Duchamp acostumbraba

elegir dos o tres objetos al año, los firmaba; ocasionalmente, los alteraba, siguiendo su principio rector de completa indiferencia. Transferidos desde su insignificante existencia de artículos de manufactura común a la esfera de lo estético, estos objetos actuaron como una presión muda, exasperante, en contra de los límites tradicionales de tal esfera. Los *ready-mades* no constituyen simplemente un gesto de desafío, sino que componen más bien una tentativa de aventurarse en un territorio inexplorado. Forman un grupo desigual de obras; Duchamp dejó algunos tal y como los encontró (la cubierta de una máquina de escribir, el porta-botellas, la pala para la nieve); otros están elaborados casi totalmente a mano (*Con ruido oculto, ¿Por qué no estornudar?*). Los más iconoclastas, como L.H.O.O.Q., no fueron necesariamente los que significaron una mayor ruptura con la tradición artística: la modificación pequeña y la firma de una reproducción aparecida en un calendario barato (*Farmacia*) constituyeron una jugada más devastadora que la broma a expensas de la Mona Lisa. Con todo, *Farmacia* no es solamente un *ready-made* radical, sino que también constituye una obra vinculada íntimamente a cierto tema (el paisaje que adquiere vida con la presencia del agua) que aparece primero en una de las pinturas iniciales de Duchamp, que queda sugerido en la rueda del molino de agua de *Gran Vidrio*, y que se vuelve recurrente de manera explícita en el elaborado paisaje de fondo y la caída de agua de *Dado*.

La persistencia de ciertos temas y preocupaciones en la obra de Duchamp se percibe sólo a medias en la evidencia visual que dejó tras de sí. Hay un estrato de proyectos visibles, acabados, que flota sobre la superficie de un mar de ideas, algunas irrealizables ("l'électricité en large")<sup>8</sup>, otras exploradas prácticamente en detalle, pero que en las notas adquieren solamente carácter de recordatorios para cuando el autor las acometiera en el futuro. El conocimiento completo de su creación implica tanto un acto de lectura como de contemplación. El *Gran Vidrio* y la *Caja verde* son obras interdependientes, de igual importancia, y llevan título idéntico: *La Novia desnudada por sus solteros, también*. Las notas de Duchamp —la mayoría data de entre 1911 y 1920— reunidas en la *Caja de 1914*,

la *Caja Verde* de 1934 y *Al infinitivo* de 1967, y ocasionalmente publicadas en selecciones menores, constituyen una de sus más sobresalientes contribuciones a la historia del arte y del pensamiento de este siglo. Revelan la ilimitada convicción estimulante de Duchamp de que el arte puede crearse a partir de cualquier cosa, de todas las cosas, a partir de los materiales más efímeros y mundanos (aire, sombras, chocolates, jabón para afeitarse), y por medio de los procesos más complejos (de la física, de la fotografía, del cálculo de perspectivas) o de los actos más simples ("Comprar tenazas para hielo, *ready-made*,"<sup>9</sup>). Muchas de sus notas son poesía pura: "sculpture musicale. Sons durant et partant de différent points et formant une sculpture sonore qui dure"<sup>10</sup>.

Es imposible llevar a cabo todas sus propuestas, y sin embargo, a la vez evocan en la mente del lector una serie de complejas ideas visuales que de por sí constituyen una obra de arte:

Hágase una pintura o escultura conforme se enrolla el carrete de una película de imágenes en movimiento. A cada vuelta, en un carrete largo (de varios metros de diámetro si fuera necesario), una nueva toma continuando la vuelta precedente y eslabonándola a la siguiente —esta clase de continuidad no tendría nada en común con las películas de imágenes en movimiento, ni siquiera se le parecería<sup>11</sup>.

Armado de sus herramientas favoritas, el humor y la ocasión, y tomando prestadas las técnicas de un sinfín de disciplinas no artísticas, Duchamp construye un universo irónico al "estirar ligeramente las leyes de la Física y de la Química"<sup>12</sup>. La densidad "oscila", la simetría se "subvenciona", los metales se "emancipan"; y el deseo humano se abastece con "gasolina del amor" y consta de "cilindros más bien endebles", como cualquier automóvil viejo. La vista que las notas ofrecen del sistema alternativo de realidad duchampiano, es como la inesperada imagen de uno mismo que observamos en la casa de los espejos —la imagen familiar se distorsiona lo justo para requerir de un poco más que un simple reconocimiento mediante los sentidos. El concepto de Lo Posible es la regla suprema: "un mate-

rial caústico (del tipo virulento) consumiendo toda estética o callística y similares"<sup>13</sup>.

Duchamp practicaba una forma única de economía estética, nacida en parte, tal vez, del amor que el notario francés sintiera por el minucioso detalle. Invariablemente su atención se volvía hacia los fenómenos más insignificantes, los menos apreciados; desarrolló la escurridiza categoría que llamó "infra-mince" (cuya traducción aproximada sería lo "infra-mínimo o leve") al recopilar una serie de ejemplos: el tenue sonido provocado por el roce de unos pantalones de terciopelo, la diferencia entre el espacio que una camisa limpia, doblada, ocupaba y el de la misma camisa, pero sucia.<sup>14</sup> Lo infra-mince está explorado específicamente en unas cuantas notas aisladas, incluyendo a la de la propuesta de un "transformador destinado a utilizar pequeñas energías desaprovechadas"<sup>15</sup> (como la risa, la caída de las lágrimas, la exhalación del humo de un cigarro). Y sin embargo, bien puede decirse que permeó la vida y la obra de Duchamp de la misma forma en que la preocupación por el color y la luz irradiaba en el arte de Matisse. Por ejemplo, el retruécano, uno de los recursos favoritos de Duchamp, opera sobre la base del principio "infra-mince" ya que se incluyen dos o más significados dentro de una expresión —uso muy económico del lenguaje, basado en ligeros cambios de sonido o de ortografía—. El *Gran Vidrio* representa el triunfo de lo "infra-mince", dado que Duchamp empleó las operaciones físicas más diminutas para determinar la apariencia visual de la obra: la deformación de un pedazo de gasa provocada por el aliento, la caída ocasional de un metro de hilo, los débiles "disparos" de una mecha de madera humedecida en pintura y proveniente de un cañón de juguete.

Duchamp expresaba de vez en cuando su insatisfacción incluso ante los últimos refinamientos tanto de las artes visuales como del lenguaje, debido a que los consideraba inadecuados para la expresión precisa de una idea. Aceptaba esta frustrante limitación como desafío: "Las herramientas que no son del todo buenas, requieren de habilidad mayor"<sup>16</sup>. Con sus retruécanos y con todo su *modus operandi*, Duchamp correa a la ambigüedad y a los finales abiertos. Deliberadamente dejó incon-

cluso el *Gran Vidrio*, y describió su último proyecto mayor como "une apertaximation demontable"<sup>17</sup>.

Continúan todavía las deliberaciones en torno al grado en que los objetos de Duchamp, sus montajes y publicaciones, pueden considerarse obras de arte. ¿Pertenecen la portada de una revista, ejecutada con esmero infinito, o la instalación del escaparate de una libreta, al mismo conglomerado al que se incorporan un estudio para el *Gran Vidrio* o un *ready-made*? Aun teniendo presente que, los *ready-mades* y el *Gran Vidrio* parecen pertenecer a mundos distintos, uno encuentra la misma red de tramas interconexas, enlazando a los artículos más dispares en su producción. El mismo Duchamp incluyó el diseño óptico de la portada de *Cahier's d'Art (Corazones palpitan)* en su museo-portátil-para-un solo hombre, la *Caja en una maleta*; y existe una nota importante, que data de 1913, que se refiere a "las exigencias de un escaparate"<sup>18</sup>.

Paradójicamente, al presentar por primera vez ciertos trabajos, Duchamp eliminó todo marco de referencia estética, marco que hubiera podido lograr que encontrarán una acogida más rápida como objetos "artísticos", pese a que dichos objetos habrían de ser incluidos también en la *Maleta*. Escribió a Jacques Doucet, quien le había encargado la *Semiesfera Giraatoria*, que no deseaba que tal obra fuera exhibida: "también lamentaría que alguien pudiera ver en este globo algo más que cuestiones ópticas"<sup>19</sup>. Cuando expuso por vez primera sus retorrelieves no quiso presentarlos en una galería de Arte; decidió hacerlo en el salón anual de los inventores de París donde competían (en vano) por la atención del público junto a un pelador de verduras y a un compresor de basura. Los dos *ready-mades* que pendían de una pared y que fueron ignorados por los visitantes neoyorquinos (en busca de arte) a la exhibición de arte moderno de la Galería Burguesa en 1916, constituyen un claro contraste con los rotorrelieves, girando muy despacio, frente a un público parisense, de 1935, desatento, en busca de objetos útiles para la casa. En ambas ocasiones, Duchamp debe haberse sentido profundamente complacido.

Acaso se haya hecho la pregunta decisiva de su carrera en una de las primeras notas dirigidas a sí mismo:

"¿Puede uno hacer algo que no sea obra de arte?"<sup>20</sup> "Arte" en el sentido de estar cargado de las exigencias tradicionales que censuran su apariencia y la forma en que debe ser admirado. La misión particular de Duchamp y sus repercusiones sobre el público asistente, fue desnudar al vocablo "Arte" de toda artificio acumulado y devolverle uno de sus significados etimológicos, el de "hacer", fabricar simplemente. Protestaba porque la etiqueta de "anti-arte" no describía su postura. "Seas 'anti' o 'pro' se trata de los dos lados de la misma cosa"<sup>21</sup>. En su lugar, determinó anular las exigencias de definir el arte. La Ana-estética: "No hay solución porque no hay problema"<sup>22</sup>. Sus propias obras operan con persistencia en ese campo estético que él ensanchó vastamente, pero que nunca destruyó; y aunque prefirió describirse como un "respirador", admitió por último que era "nada más que un artista"<sup>23</sup>.

Esta última afirmación tiene la misma validez incluso para el período de veinte años entre la suspensión de los trabajos para el *Gran Vidrio* y los primeros estudios sobre *Dado*. Durante esos años, Duchamp se dedicó a una serie de experimentos ópticos (dos artefactos giratorios, *Cine Anémico* y *los rotorrelieves*) y se sumergió en los riesgos calculados de la ruleta y en la intensa actividad mental propia del ajedrez profesional. Aplicó su agudo sentido de la belleza cerebral a la tarea de derrocar a la banca en Monte Carlo, en lo que describió como el acto de "un espíritu mecanizado contra una máquina"<sup>24</sup>. La semejanza entre la rueda de la ruleta y sus máquinas giratorias debe haberlo divertido muchísimo. A propósito de ruletas, su comentario a Picabia en una carta de 1924, no era solamente irónico: "Vous voyez que je n'ai pas cessé d'être peintre, je dessine maintenant sur le hasard"<sup>25</sup>. Para un artista que ya levantaba ámpula, que había esbozado las sombras de los *ready-mades* y que incluso había logrado aislar 50 cms<sup>3</sup> de aire parisienne, bosquejar en una sustancia tan inmaterial como el azar o la ocasión expresaba una continua inquietud estética.

Incluso la actitud, descrita comúnmente como la decisión de Duchamp de abandonar el arte por el ajedrez, no fue (el mismo autor ha sido claro en ello) una decisión deliberada, ni era cuestión de reemplazar a un interés con otro. El ajedrez había sido un pasatiem-

po frecuente, a menudo apasionante, desde la infancia, y se sentía atraído hacia él por ser una de las formas más puras de la actividad mental y artística. "Un juego de ajedrez es muy plástico" le decía a Truman Capote en cierta ocasión. "Uno lo construye. Es escultura mecánica y en el ajedrez, uno crea problemas bellos y esa belleza se fabrica con la cabeza y las manos"<sup>26</sup>. Debe haber intrigado a los miembros de la Asociación Neoyorquina de ajedrez con el pensamiento de que "la belleza del ajedrez no parece ser una experiencia visual. La belleza en el ajedrez se acerca más a la belleza en la poesía"... 27

Indudablemente, el ajedrez es una de las formas más íntimas de la actividad artística, puesto que lo que el artista construye, por bello que sea, sucede en el plano invisible del pensamiento y no puede decirse que llegue a agradar a un vasto público. Uno recuerda entonces el comentario de Duchamp a Walter Pach, cuando este último lo reconvenía porque había dejado de crear pintura de caballete luego de la *Novia*: "No he dejado de pintar. Toda pintura debe existir en la mente antes de trasladarla al lienzo, y siempre pierde algo cuando se transforma en pintura. Prefiero ver mis imágenes sin enturbiarlas"<sup>28</sup>. Incluso en el immaculado reino del ajedrez, Duchamp volvió visible una serie de sus pensamientos, al menos así lo hizo en su tratado sobre un extraño tipo de final de juego: *Oposición y casillas hermanas se reconcilian*, publicado en 1932. Este libro de ajedrez, compilado e ilustrado con sumo esmero, formó parte de una serie de publicaciones a las cuales dedicó sus energías durante la década de 1930. Versiones facsimilares de las notas ("Antiguos papeles respetados y enmarcados exclusivamente en su forma original"<sup>29</sup>) se reprodujeron en la *Caja Verde* de 1934; réplicas en miniatura y reproducciones geniales de sus trabajos fueron reuniéndose a lo largo de varios años para la *Caja en una muleta*. En su resolución de volver visible lo invisible, de brindar al público acceso a sus ideas tanto como a sus obras, Duchamp evade la carga de esoterismo o de elitismo. Sin embargo, las publicaciones son esotéricas por su naturaleza propia de ediciones limitadas, "limitadas" de manera inevitable por la cantidad de laborioso trabajo manual que requiere el armado y, por lo

tanto, irónicamente, accesibles sólo a un pequeño número de sus más consagrados estudios y admiradores. La vida y la obra de Duchamp deambula en los campos de lo público y lo particular, y por ello, la paradoja florece.

Los *ready-mades*, por ejemplo, funcionan como el método particular del autor de destruir el arte "para mí mismo, eso es todo"<sup>30</sup>, por medio de, al elegir un objeto, la sustitución del buen o mal gusto con la mera indiferencia. Con todo, una pala para la nieve colgada en la pared junto a cierta pintura conlleva implicaciones obvias para cualquier público del arte. *L.H.O.O.Q.*, que se tomaba ciertas libertades con respecto a una obra de arte cuya popularidad había alcanzado proporciones míticas, estaba obligada a constituir una provocación. Las obras más agresivas de Duchamp no son típicamente insultos al público ni a otros artistas, sino que se trata más bien de asafos a las reacciones lentas y al pensamiento enturbiado de los llamados grupos de vanguardia. La *Fuente* revela que la exhibición de 1917, de los "Independientes", libre de jueces, implicaba, después del todo, una serie de restricciones invisibles. El breve telegrama *Pode Bal* enviado en respuesta a la invitación para unirse a un salón. Dadá reveló que incluso los dadaístas de 1920, radicales y devastadores, suponían por adelantado que Duchamp cooperaría en sus actividades.

Como el reverso del proverbial filósofo que amaba a la humanidad, pero detestaba a los hombres, Duchamp afirmaba: "El arte no me interesa. Los artistas son lo interesante"<sup>31</sup>. Podía librar una brillante batalla contra la jactancia y comercialización en el mundo del arte, y a la vez animar afectuosamente a los artistas en particular, o calibrar con ojo sensible y penetrante el valor de la obra individual. Sus repetidos ataques contra la pintura "de retina" no entraban en conflicto con la profunda admiración que profesaba a Matisse, como tampoco su disgusto ante los precios inflados o el mercado artístico, le impidieron ayudar a Brancusi comprándole un gran conjunto de esculturas de la colección Quinn cuando en 1926, la amenaza de una subasta pública se cernía sobre la reputación y el medio de vida del escultor. Su con-

\* Se trata de la famosa reproducción de la Mona Lisa, con barbas y bigotes añadidos a lápiz. N. de la T.



vicción de que la obra de arte tenía una "vida" de veinte años aproximadamente, y de que la posibilidad de esa vida y de un renacimiento posterior dependían profundamente del espectador, no lo desalentaron en sus esfuerzos por conservar la obra propia mediante la *Caja en una maleta* o en las colecciones de sus amigos.

Durante toda su existencia, el intenso deseo de vida privada alternó con una participación activa en sucesos públicos. Desde las tempranas épocas de 1912-13, se sabía que Duchamp desaparecía por intervalos, supuestamente para pensar y trabajar en el aislamiento; "Se iba de gira" a su propio cuarto, como dijera Gabrielle Buffet.<sup>32</sup> Richard Hamilton ha señalado que las explosiones de actividad creadora coincidieron con visitas a Munich (1912), a Herne Bay (Inglaterra, 1913) y a Buenos Aires (1918-19); a lugares en donde no tenía conocidos, y cuya lengua, si acaso la conociera, hablaría poco y con dificultades. Los estudios en París y en Nueva York eran, por lo regular, cuartos alejados, al final de varios tramos de escaleras, sin teléfono. Seguramente hubo períodos en que los amigos, salvo uno o dos de los más cercanos, le perdieran la pista completamente. El *Gran Vidrio* se llevó a cabo en la relativa oscuridad de una secuencia de ocho años en cuartos polvorientos de Nueva York y *Dado*: se mantuvo en absoluto secreto durante veinte. Ciertos acontecimientos aislados como la publicación de la *Caja Verde* en 1939 o la aparición del número de 1945 de *View* dedicado a la obra de Duchamp deben haber sido recibidos como mensajes únicos, y muy signifi-

cativos, pero enviados desde el fondo de la tierra.

Y sin embargo, su presencia, a veces vigorosa y estimulante, otras benévola, aunque taciturna, fue esencial en las reuniones de por lo menos cinco diferentes grupos de fértil creatividad en el arte. Se mudaba discretamente de París y de Nueva York, y reaparecía en cada lugar en el momento decisivo. Los años de 1911-15 lo vieron involucrarse con el círculo cubista en torno a sus hermanos en Puteaux, en el cual se discutían vigorosamente las teorías de la simultaneidad y de la cuarta dimensión. La asociación proto-dadá con Picabia y Apollinaire data del mismo período. En 1915, cuando llegó a Nueva York, fue celebrado inmediatamente, y se le consideró como una adición catalítica para el mundo del arte de vanguardia, hasta que partió hacia Argentina en 1918. Breton y sus colegas dadaístas lo saludaban con considerable reverencia cada vez que se reunía con ellos en el Café Certá de París, durante la época de 1919 a 1922. Cuando, en la Segunda Guerra Mundial, los surrealistas expatriados se reunían en Nueva York, Duchamp volvió a surgir como la figura clave de los proyectos para exhibiciones y publicaciones, e incluso como árbitro de las polémicas. Finalmente, su asistencia a los festivales de rock y otros espectáculos improvisados o a las exhibiciones de fines de la década de los cincuenta y durante la de los sesenta, y el interés mostrado a la nueva generación de artistas de Nueva York y de París, deben constar en todo recuento de los acontecimientos recientes. Conviene destacar también que aunque solitario por naturaleza, disfrutaba los placeres de conspirador que ofrece la colaboración, ya fuera al urdir un acto dadaísta con Picabia, al filmar sus estratagemas ópticas con Man Ray, o al preparar 999 senos de plástico, coloreados a mano, con Enrico Donati para la edición de lujo de un catálogo. El círculo de sus amigos era vasto, y conocía a buen número de personajes notables cuya importancia artística en lo internacional era paralela a la suya propia. El círculo incluía a personalidades tan diversas como Edgard Varèse, Alfred Stieglitz, Jean Cocteau, Gertrude Stein y John Cage.

Su presencia no fue sólo un estímulo para ideas y actividades nuevas de amigos y colegas. Merced a su auto-

promovida reputación de "respirador", de facilitador de la respiración, su participación en importantes manifestaciones públicas de arte moderno era frecuente y causaba gran efecto. Ayudó en la planeación y organización de una larga serie de exhibiciones decisivas. Ello comenzó con su integración en las discusiones de Puteaux que precedieron a la creación del salón de la *Section d'Or* de los cubistas en París, en octubre de 1912. Cuando años más tarde, sería el presidente del comité encargado de colgar los cuadros para la primera exposición de la Sociedad de Artistas Independientes en Nueva York. Como tal, propuso que los cuadros de los concursantes —sin previo juicio de admisión— se colgaran en orden alfabético, la primera letra sería elegida al azar. Cuando el fin de año de 1918 lo sorprendió en Buenos Aires, intentaba disponer una exhibición de pinturas cubistas que serían enviadas desde Nueva York, proyecto que se vino abajo debido a que sus correspondientes no contestaron.<sup>33</sup> Como fundador, junto a Katherine Dreier y a Man Ray, de la *Société Anonyme* en 1920, Duchamp se impuso el objetivo de reunir el arte más reciente de muchos países y mostrarlo al público. Participó activamente en diversos proyectos, incluido el de la muestra de un solo hombre, la de Eilshemius, y el de la magna Exposición Internacional de Arte Moderno del Museo de Brooklyn en 1926. La renuencia a exhibir su propia obra —"de acuerdo a mis principios", según le escribiera a los Arensberg— duró de 1918 hasta cerca de 1930, pero no menguó su deseo de que el trabajo de amigos y colegas como Picabia y Brancusi



fuera ampliamente exhibido y vendido. Después de 1926, se convirtió en el representante de Brancusi en los Estados Unidos, y organizó y montó dos exposiciones en la Galería Brummer de Nueva York. Comenzando por la Exposición Surrealista Internacional, en París, a principios de 1938, Duchamp desarrolló ideas para una serie de sofisticadas instalaciones y montajes que, siguiendo el típico modo duchampiano, se convirtieron no sólo en proyectos para favorecer a sus colegas, sino que adquirieron en sí la categoría de obra de arte. El mismo fenómeno se observa en una sucesión de portadas de catálogos que forman parte de la historia del movimiento surrealista, y que, a la vez serían piezas en un catálogo sistemático de la producción de Duchamp.

Es imposible enlistar aquí todas las contribuciones de Duchamp en las empresas de sus compañeros artistas, sin embargo, tanto las afirmaciones, como los retuécanos, y dibujos para innumerables catálogos de exposiciones o de colecciones merecen ser mencionados al igual que su participación durante años en la asignación de subvenciones para artistas, en su calidad de director de la Fundación *Cassandra*.<sup>35</sup> Los comerciantes en arte lo consultaban con frecuencia en relación con la obra nueva. Julien Levy ha señalado que Duchamp sugería con delicadeza y de manera casual al artista cuya obra debería ser exhibida, y que sus sugerencias rara vez eran rechazadas. El ejemplo típico de estas innumerables ocasiones menores, referentes al trabajo de otro artista, lo constituye el hecho de que fuera Duchamp quien sugirió que el mural encargado a Jackson Pollack por Peggy Guggenheim fuera pintado en un gran lienzo, y no directamente sobre el muro del apartamento de Nueva York. Luego, el mismo Duchamp acudió al rescate durante el lance de colgar la pintura terminada en el sitio elegido.<sup>37</sup>

En el papel de eminencia gris que aconseja a un número de distinguidos coleccionistas y comerciantes, Duchamp determinó de manera directa lo que el público del siglo veinte ha admirado efectivamente en museos y galerías. A pesar de que se impuso la difícil tarea de mantener una absoluta indiferencia visual para la elección de un *ready-made* de alguna ferretería de Nueva York, pocos de sus contemporáneos igualan su sensibilidad ante

el "eco estético", nombre que prefirió usar para designar la calidad permanente, de una amplia gama del arte.<sup>36</sup> No es casual que la colección de sus amigos Louise y Walter Arensberg —a quienes servía de guía y mentor— comprenda un conjunto de obras de belleza y coherencia notables. Cada objeto es prácticamente un ejemplo soberbio del trabajo de un artista en particular y constituye una pieza clave del período correspondiente. Por otro lado, para Katherine Dreier, Duchamp ejercitaba el amor por la universalidad y la gran variedad: la colección permanente de la *Société Anonyme* consta de 616 piezas, producto de 169 artistas, desde Alajalov hasta Zeller. Peggy Guggenheim ha escrito acerca de Duchamp lo siguiente: "Tengo que agradecerle que me haya introducido en el mundo del arte moderno"<sup>39</sup>. Y seguramente que él debe ser el responsable, al menos inicialmente, de la estimulante calidad que se muestra en el Palazzo Venier dei Leoni, tanto como de sugerir las ideas para las exposiciones de la galería *Guggenheim Jeune* en Londres, durante el final de la década de los años treinta.

A lo largo de su vida, Duchamp se mantuvo firme en su decisión de que el modo de ganarse la vida no dependiera de la venta directa de su obra. Walter Pach ha explicado claramente la posición de su amigo. En el otoño de 1915, cuando recurrió a John Quinn para ayudarlo a Duchamp a conseguir un empleo en el Instituto Francés de Nueva York, Pach afirmaba: "Siempre se ha ganado la vida con otro trabajo, y a pesar de que ni él ni yo creemos que pudiera volverse comercial si decidiera depender de su creación para vivir, creo que de hacerlo, no volvería a gozar de la clase de independencia que ha tenido hasta ahora, independencia que ha sido de capital importancia para él"<sup>40</sup>.

Con excepción de una racha de ventas de las primeras exposiciones (las cuatro obras de la Muestra *Armory* se vendieron), regalaba las pinturas y los objetos a parientes o amigos; o simplemente los dejaba en el estudio, de donde, como resultado, a menudo se extraían. Originalmente, el *Gran Espejo* fue adquirido por los Arensberg a cambio de haber pagado durante varios años la renta del autor en Nueva York. Deade sus primeros días en París, como bibliotecario en la Biblioteca de Santa

Genoveva, Duchamp encontró trabajos eventuales que le acomodaran, que estuvieran lo suficientemente alejados del quehacer artístico y que a la vez no fueran incompatibles con sus intereses más profundos. Una anotación en *A l'infinitif*, por ejemplo que se refiere a "toda la sección en perspectiva" en el catálogo de la Biblioteca de Santa Genoveva sugiere que Duchamp dio el mejor uso al tiempo que estuvo ahí.

Lógicamente, prefería el trabajo independiente, fuera de nómina, y no una ocupación fija, y sus labores en la Biblioteca de París y en el Instituto Francés duraron poco. En los años siguientes, se contentó con ganar cantidades pequeñas a intervalos irregulares, daba clases de francés o hacía traducciones. El breve experimento con su propia empresa comercial, un establecimiento para teñir textiles que inició a principios de los años veinte en colaboración con otro francés expatriado, León Hartl, produjo una camisa verdebotella que le agradó muchísimo, pero que resultó ser un fracaso comercial. En 1937 acogió con beneplácito la oportunidad de escribir una columna semanal sobre ajedrez en la revista parisense de Louis Aragon, *Ce soir*. Tal ocupación le había agradado tanto por el tema como por la modesta suma que le significaba. Lo mismo puede decirse de una serie de conferencias que Duchamp dictó acerca de su trabajo en varios museos y universidades de los Estados Unidos durante la década de 1960.

Duchamp, el bibliotecario, el ajedrecista, el maestro de francés, el jugador de Monte Carlo, el comerciante en arte, el "técnico benevolente" de las exposiciones surrealistas, el diseñador de libros, el asistente de camarógrafo (de Man Ray), parece deslizarse de una a otra de estas identidades siempre con la misma mezcla de humor y seriedad perspicaces, con la que asumiera el nombre de R. Mutt para firmar *Fuente* o con la que creó la enigmática personalidad de *Rose Sélavy* (una obra de arte en sí), a la manera de un *alter ego*. Su intenso repudio de la imagen tradicional del artista "como una especie de superhombre" —solemne, en gorra y bata de pintor, oliendo a pinturas de óleo y a aguarrás— lo llevó a invertir su ingenio creador en una variedad de distintas profesiones de tiempo parcial que, en parte ocultaban, en parte revelaban, al artista que llevaba dentro.

Duchamp aceptó su fama —que fulguró luego de la Muestra *Armony* y que aumentó en forma estable durante los últimos veinte años de su vida con cierto aire de despreocupación filosófica y de divertida cortesía. Hallaba placentero el hecho de que, para el resto del mundo, la importancia propia quedaba oscurecida por la celebridad de sus obras. Describía su existencia como semejante a la que se encuentra "en esa neblina tras el vidrio".<sup>41</sup> Sus hábitos de vida, simples, casi ascéticos, cambiaron muy poco con el transcurso de los años, luego de la breve ronda de vigorosas tertulias y travesuras que caracterizaron su paso por el círculo de los Arensberg, entre 1915 y 1918. Pese a la fama, seguramente hubo períodos en los cuales sus recursos financieros eran bastante reducidos. "Vivir es más una cuestión de lo que uno gasta que de lo que uno gana", le aseguraba a Pierre Cabanne.<sup>42</sup> Sólo en contadas ocasiones careció de un proyecto silenciosamente en pie, si bien, nunca tuvo uno lucrativo. Podía tratarse de la disposición gráfica para una revista, de la preparación de una secuencia filmica, o del avance lento, intermitente de una de sus obras mayores. Su actitud de observador amable y ocioso, fumando pausadamente una pipa en medio de un estudio aparentemente vacío, no puede ser confundida con la inercia, es más bien el reflejo de la serenidad, el principio de *inframine* en acción: un "mínimo de acción"<sup>43</sup> y una abundancia de ideas y de inventiva. Rara vez rechazó a quienes buscaban su ayuda o su consejo, rara vez cerró la puerta a quienes deseaban una entrevista. Para ser un hombre de intensa vida privada, Duchamp era extraordinariamente accesible.

Su actitud hacia la escuela de estudiosos y académicos empeñados en catalogar y analizar su obra fue de extrema tolerancia, por no decir benevolencia. La convicción de que "es el espectador el que crea las pinturas"<sup>44</sup> le consiguió un público imparcial e interesado en las teorías propias sobre el significado de su misma obra. Franqueando el paso a quienes deseaban explorar las enigmáticas regiones de su actividad creadora, a menudo él mismo les daba la mano en la exploración. Lamento profundamente que su participación, posible en tanto otros libros, proyectos y exposiciones dedicados a su labor haya estado ausente en ésta. Só-

lo nos queda esperar que el esfuerzo colectivo y los diferentes puntos de vista de compañeros, críticos y admiradores que contribuyeron a crear esta exposición y el volumen que la acompaña ofrezcan el reflejo de la imagen del hombre y de su arte, imagen que él mismo hubiera encontrado fascinante.

## NOTAS

<sup>1</sup> André Bretón, "Marcel Duchamp", reimpresso en *The Dada Painters and Poets*, ed. Robert Motherwell (Nueva York: Wittenborn, Schultz, 1951), p. 211.

<sup>2</sup> Henri-Pierre Roché, "Souvenirs of Marcel Duchamp", en *Marcel Duchamp*, libro de Robert Lebel, ed. rev. (Nueva York: Pantheon Books, 1967), p. 87.

<sup>3</sup> Gertrude Stein, *Everybody's Autobiography*, 1937 (Nueva York: Random House, Vintage Books, 1973), p. 28.

<sup>4</sup> Véase: Walter Pach, en *Queer Thing: Painting* (Nueva York: Harper Brothers, 1938), p. 163.

<sup>5</sup> Véase: "Eleven Europeans in America", ed. James Johnson Sweeney, *The Museum of Modern Art Bulletin*, Nueva York, (Volumen XIII, números 4-5, 1946), p. 19.

<sup>6</sup> Citado por: Harriet y Sidney Janis en "Marcel Duchamp: Anti-Artist", reimpresso por Motherwell en *The Dada Painters and Poets*, p. 307.

<sup>7</sup> Uno de los "26 statements re: Duchamp" en el libro de John Cage, *A Year from Monday*, (Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1969), p. 72.

<sup>8</sup> Una nota de la *Caja de 1914*, publicada en *Marchand du Sel, écrits de Marcel Duchamp*, ed. Michel Sanouillet, (París: Le Terrain Vague, 1958), p. 31. "Electricidad a lo ancho" y "Electricidad en ambos lados" son dos posibilidades de traducción.

<sup>9</sup> Una nota de la *Caja Verde*. Este y todos los fragmentos traducidos de la *Caja Verde* están tomados de la versión tipográfica hecha por George Heard Hamilton y Richard Hamilton a *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even* (Londres, Lund, Humphries, 1960), sin paginar.

<sup>10</sup> Nota de la *Caja Verde* "Escultura musical. Sonidos duraderos provenientes de diferentes lugares y formando una escultura resonante que perdura".

<sup>11</sup> Una nota de *A l'infinifitif*, trad. de Cleve Gray (Nueva York: Cardier Ekstrom, 1966).

<sup>12</sup> Este fragmento y las frases cortas que le siguen son parte de las notas de la *Caja Verde*.

<sup>13</sup> Nota intitulada "Posible", publicada por primera vez en 1968, traducida por Arturo Schwarz en *Notes and Projects for the Large Glass* (Nueva York: Abrams, 1969), p. 78.

<sup>14</sup> El ejemplo de los pantalones de terciopelo lo proporciona Duchamp citado por Denis de Rogemont en "Marcel Duchamp, mine de rein", *Preuves* (París) núm. 204, Febrero de 1968, p. 46. El ejemplo de la camisa es de una nota "Physique de bagage" de Duchamp en *Anthologie de l'humor noir* (1940), ed. André Breton (París: Jean-

Jacques Pauvert, 1972), p. 333.

<sup>15</sup> *Anthologie de l'humor noir*, p. 335. Traducción de la autora de "transformateur destiné à utiliser les petites energies gaspillées".

<sup>16</sup> Cage, *A Year from Monday*, p. 71.

<sup>17</sup> Inscrición en el libro manuscrito de instrucciones para el armado de *Etant Donnés*: "una aproximación desarmable" (traducción del autor)

<sup>18</sup> Parte de una nota en *A l'infinifitif*.

<sup>19</sup> Carta a Jacques Doucet, fechada el 19 de octubre (1925?), publicada en *Marchand du Sel*, p. 190. Traducción de la autora de "Je regretterais aussi qu'on voie dans ce globe autre chose que l'optique."

<sup>20</sup> Nota en *A l'infinifitif*, fechada 1913 al reverso.

<sup>21</sup> Entrevista de Richard Hamilton para la British Broadcasting Corporation, 27 de septiembre de 1961.

<sup>22</sup> Citado por George Heard Hamilton, "Inside the Green Box", apéndice de la traducción tipográfica de *La Novia desnudada por sus solteros, también*.

<sup>23</sup> Entrevista de Richard Hamilton de la BBC.

<sup>24</sup> Carta a Ettie Stettheimer, conservada en el Archivo Stettheimer, Colección de Literatura Americana de Yale, Biblioteca Beinecke de libros raros y manuscritos, Universidad de Yale.

<sup>25</sup> Carta a Francis Picabia, fechada "le jeudi, 1924", publ. en *Marchand du Sel*, p. 193. "Verás que no he dejado de ser un pintor, ahora hago bosquejos al azar". (Traducción de la autora).

<sup>26</sup> Citado por Richard Avedon en *Observations* (Nueva York: Simon and Schuster, 1959), p. 55.

<sup>27</sup> Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp* (Nueva York: Abrams, 1969), p. 68.

<sup>28</sup> Walter Pach *Queer Thing: Painting*, p. 155.

<sup>29</sup> Carta a Alfred Stieglitz, sin fecha (probablemente de fines de 1934), conservada en el Archivo Stieglitz, Colección de Literatura Americana de Yale, Biblioteca Beinecke de Libros Raros y Manuscritos, Universidad de Yale.

<sup>30</sup> Observación hecha por Duchamp durante el simposio para la exposición, "The Art of Assemblage" que se llevó a cabo en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el 19 de octubre de 1961.

<sup>31</sup> Entrevistado por William C. Seitz y publicado en "What's Happened to Art?" *Vogue* (Nueva York) 15 de febrero de 1963, p. 129.

<sup>32</sup> Gabriele Buffet "Some Memories of Pre-dada: Picabia and Duchamp" reimpresso en Motherwell, *The Dada Painters and Poets*, p. 256.

<sup>33</sup> Duchamp refiere sus intentos de organizar una exhibición cubista en cartas dirigidas a Louise y a Walter Arensberg, desde Buenos Aires, fechadas el 8 de noviembre de 1918 y el 7 de enero de 1919 y "fin mars" en 1919, en la Biblioteca Francis Bacon, Claremont, California. Los corresponsales en Nueva York eran Gleizes, Henri-Martin Barzun y Marcus de Zayas.

<sup>34</sup> Carta fechada el 8 de noviembre de 1918, en la Biblioteca Francis Bacon.

<sup>36</sup> Originalmente, Fundación William y Noma Copley.

<sup>37</sup> En conversaciones con la autora. 37. Véase el libro de Peggy Guggenheim, *Confessions of an Art-Addict*, (Nueva York: Macmillan, 1960), pp. 160-7. 38. Véase las afirmaciones de Duchamp en "The Western Round Table on Modern Art" en *Modern Artists in America*, ed. por Robert Motherwell y Ad. Reinhardt (Nueva York: Witterborn, Schultz, 1962), p. 27.

<sup>39</sup> Peggy Guggenheim, *Confessions of an Art-Addict*, p. 47.

<sup>40</sup> Carta de Walter Pach a John Quinn, fechada el 10 de octubre de 1915, en los Papeles de John Quinn, División de Archivos y Manuscritos, Biblioteca Pública de Nueva York, Fundaciones Astor, Lenox y Tilden.

<sup>41</sup> Carta a André Breton, fechada el 4 de octubre de 1964, publicada en *Marchand du Sel*, p. 164. Traducción de la autora de "dans cette brume derrière le verre".

<sup>42</sup> Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, trad. Ron Padgett (Nueva York: Viking, 1971), p. 83.

<sup>43</sup> En una carta a Katherine Dreier, fechada el 11 de septiembre de 1929, Duchamp anota: "Estoy tratando de llegar a un mínimo de acción, gradualmente". Archivo Dreier, Colección de Literatura Americana de Yale, Biblioteca Beinecke de Libros raros y manuscritos, Universidad de Yale.

<sup>44</sup> Entrevistado por Jean Schuster, "Marcel Duchamp, Vite", *Le surréalisme, Meme*, (París), núm. 2, Primavera de 1957, p. 144. Traducción de la autora de "Ce sont les Regardeurs qui front les tableaux".

## VUELTA

felicita a sus amigos y colaboradores

- Joseph Brodsky, Premio Nobel de Literatura 1987,
- Carlos Fuentes, Premio Cervantes 1987,
- Alí Chumacero, Premio Nacional de Letras 1987,
- Juan Soriano, Premio Nacional de Artes Plásticas 1987,
- Teodoro González de León y Mario Lavista, por su ingreso a la Academia de Artes.

### ENTRE NUESTROS COLABORADORES:

- Guillermo Sucre, antiguo colaborador de *Vuelta*, es el autor del libro de poemas *La vastedad*, que el próximo año publicará nuestra editorial.
- Raymond Carr ha publicado, entre otros libros, *The Spanish Tragedy: Civil War, in Perspective, Spain: Dictatorship and Democracy and Modern Spain: 1875-1980*. Fue, hasta hace muy poco, Warden de St. Antony's College, Oxford.
- José María Jover, español, miembro de la Real Academia de la Historia, es autor de libros como *Carlos V y los españoles* y *1635: Historia de una polémica*.
- Vladimir Rothschild es un joven poeta nicaragüense.

### A LOS LECTORES

Durante once años, *Vuelta* inició su ciclo anual en diciembre para concluirlo en noviembre del año siguiente. A partir de este número doble, el año de *Vuelta* se cumplirá con la vuelta del año: de enero a diciembre.