La resistencia de la imagen. Duchamp y el arte militante

El arte es una de las formas más altas de la existencia, a condición de que el creador escape a una doble trampa: la ilusión de la obra de arte y la máscara del artista.

Octavio Paz

Pierre Cabanne: ¿No tenía un significado simbólico?
Marcel Duchamp: En absoluto. Sino que consistía en introducir en la pintura unos medios algo distintos. Era una especie de escapatoria. Sabe, en mí siempre ha habido esa necesidad de escaparme...

Pequeño boceto. A manera de introducción

Al igual que el cine, el nacimiento del *ready-made* puede concebirse como un nacimiento surgido desde las contradicciones interiores que se encuentran en la sociedad industrializada occidental. Los dos pueden ser entendidos, desde esta perspectiva, como artes industriales, cuya esencia busca señalar la limitación del arte clásico y moderno para generar representaciones de las nuevas sociedades y su desarrollo.

Así, el caso Duchamp como un acontecimiento que reformula la historia del arte es un caso aún abierto y sin resolver. Muchas son las interpretaciones acerca de su obra y casi todas ellas ponen de manifiesto la imposibilidad de encasillarla en un estilo específico. Ahora bien, un pequeño vistazo por la historia del arte daría cuenta de que incluso la temporalidad del caso Duchamp es complicada de entender, dado que, de forma fantasmal, este fenómeno se desenvuelve a través del tiempo para actuar una y otra vez, actualizándose incesantemente.

Es esto último lo que permite hablar de la obra de arte contemporánea como un fenómeno continuado del impulso duchampiano. Pero afirmar lo anterior trae consigo una doble problemática. Si no es posible definir la obra de Duchamp entonces ¿cuál es la potencia que el gesto duchampiano hereda como característica a la obra contemporánea? Por otro lado, si caemos en la tentación de afirmar que lo que deja de operar es la obra de arte misma entonces la cuestión que surge es ¿hay aún un acontecimiento de lo artístico en el arte contemporáneo? Y si lo hay, ¿cómo es que siempre parece desplazarse hacia un lugar en el que no puede ser aprehendido, es decir, la obra de arte contemporánea nunca puede ser experimentada como una obra, sino que siempre debe ser buscada en sus efectos satelitales y las experiencias, no necesariamente estéticas, que ella produce? Incluso llega a formularse la crítica de que lo único que hay detrás es el discurso, un relato de legitimación que nada tiene que ver con el dispositivo artístico que está operando o, simplemente, la institución.

En las líneas siguientes se busca establecer una crítica de la de la obra de arte contemporánea a partir de la problematización del concepto de imagen en Marcel Duchamp, la irrupción que éste lleva a cabo en la historia del arte y el conflicto que está en el fondo: la discusión en contra del arte retiniano y las formas de acceso a él que se presuponen y, en última instancia, la nulificación de todo acceso en la mercantilización de la obra y la experiencia estética contemporáneas. Pareciera entonces que la única posibilidad de resistencia frente a tal operación es un retardo en la obra, una operación perezosa que impida un acceso dúctil y de consumo inmediato.

La mirada perdida

La figura de Duchamp como una resistencia a la imagen o bien como una imagen siempre en falta está referida casi siempre a esa paternidad incómoda que el *ready-made* ha dejado sobre el arte contemporáneo y por supuesto, como bien ha señalado Cuauhtémoc Medina a ese trauma originario: “el momento en que la inestabilidad acerca de la condición del objeto artístico se hizo manifiesta, que creó

un nuevo régimen de relación estética donde el artista aparece como responsable de escenificar en la práctica las paradojas y poderes del sistema cultural",[1] sin embargo, también es una imagen que falta incluso como autor, recuérdese la figura de Rrose Sélavy y el "apartamiento" del mundo del arte que fueron sustituidos con innumerables juegos de ajedrez. Ahora bien, la imagen de Marcel Duchamp como una imagen siempre faltante busca dar cuenta del fenómeno artístico que, más allá de la invención del *ready-made* o de soportes artísticos por demás extraños, en su momento, dio lugar a un acontecimiento que modifica definitivamente las formas del arte.

Hablar de una figura que falta es intentar seguir un rastro que lleva a diversos ámbitos. Y en ese sentido la imagen que nos falta de Duchamp, si es que se puede tomar ahora como hipótesis provisional, es la de la redefinición total del arte a partir de un proceso creativo que toma como base la suspensión de la obra y el cuestionamiento sobre el sentido que ésta pudiera tener para incidir directamente en la existencia. Contrario a la idea del mantenimiento de una entidad morfológica como depositaria de una verdad existencial como puede entenderse en la ontología de la obra de arte heideggeriana o bien, contrario a una obra cuyo sentido dependa precisamente de la exposición masiva al gran público como sería la obra de arte (cine) benjaminiana.

Deseo y consideración

En una conferencia sobre pintura antigua titulada *La imagen que nos falta,* el francés Pascal Quignard señala que hay en todos nosotros imágenes que faltan. Nadie asiste a la escena sexual que da lugar a su nacimiento. El niño la imagina continuamente. Es lo que los psicoanalistas llaman *Urszene*. Sin embargo, no es sólo en el origen donde nos falta una imagen. Al final, ninguno de nosotros asistirá

[1] Cuauhtémoc Medina, *Apropos del already-made: notas sobre una genealogía en disputa*, La sonora. http://www.lasonora.org/pdfs/album2/apropositodelreadymade.pdf. (Consultado 2 de octubre 2017.).

a su muerte, imaginamos interminablemente el mundo de los muertos, de las sombras.

Ahora bien, prosigue Quignard, hay algo aún más radical, pues hay en toda imagen una imagen que falta y con ello un deseo por ver tal falta. La palabra deseo proviene de un astro ausente (*de-siderium*). Nos dice Quignard:

> […] la *desideratio* se entiende como la dicha de ver al ausente a pesar de la ausencia. En una traducción del latín, la palabra *desiderium* se vuelca al francés, las más de las veces por la palabra recuerdo [*souvenir*] o pesar. Y claro alguna vez por la palabra deseo a la que dio lugar.[2]

Entonces, podemos decir que hay un regreso de aquello que se ha perdido. El astro retorna (*sou-venir*). En todo *de-siderium* hay un retorno que se muestra una vez más a pesar de su pérdida. Ahora bien, dice Quignard: "El arte busca algo que no está ahí […] si el deseo es el apetito por mirar lo ausente, el arte mira ausente".[3] Pero ¿cómo puede el arte mirar algo ausente? Es necesaria una *con-sideratio* que, en latín, nos dice el autor francés: "consiste en descubrir cómo los astros se ensamblan para formar un signo en el cielo nocturno […] los *sidera* traen las estaciones, asombran, ya que rigen su aparición y su desaparición." [4]

Urszene **y el coeficiente del arte**

Ahora bien, no se olvide lo que se planteó al principio, la obra de Duchamp es un trabajo por asistir a una imagen que siempre nos falta. Faltamos y nos falta siempre una imagen, una escena primigenia a la que nunca se llega y que siempre se pierde.

Hacer una consideración de la obra duchampiana es en este caso descubrir cómo los pensamientos que orbitan alrededor de su obra forman los signos, los

---

[2] Pascal Quignard, *La imagen que nos falta* (México: Ediciones ve, 2014), 11.

[3] P. Quignard, La imagen que… 11.

[4] P. Quignard, La imagen que… 12.

rastros de un acontecimiento. La tarea sigue siendo la misma que Platón se planteó hace ya más de dos mil quinientos años, ir en busca de aquello que se ha perdido y que da origen a la existencia. En el caso platónico, la sabiduría es la *Urszene* de la filosofía. Amar a la sabiduría es ir en busca de esa escena primordial. De esa misma manera siempre hay una imagen que falta dentro del arte, un coeficiente de arte como lo llamó Duchamp, una diferencia que resulta a través de una decisión, una elección y una pérdida. Señala Duchamp:

> En el acto creativo, el artista va de la intención a la realización, a través de una cadena de reacciones totalmente subjetivas. Su lucha hacia la realización es una serie de esfuerzos, penurias, satisfacciones, renuncias, decisiones, que tampoco son, y no deben serlo, completamente auto-conscientes, por lo menos, en el plano estético.
>
> El resultado de esta lucha es una diferencia entre la intención y su realización, una diferencia de la que el artista no es completamente responsable. Consecuentemente, en la cadena de reacciones que acompañan el acto creativo, un eslabón está faltante. Esta separación que representa la inhabilidad del artista para expresar totalmente su intención; esta diferencia entre lo que se ha intentado realizar y lo efectivamente realizado, es el «coeficiente de arte» personal contenido en la obra.
>
> En otras palabras, el «coeficiente de arte» personal es como una relación aritmética entre lo inexpresado pero intentado, y lo expresado no intencionalmente.[5]

[5] Presentación de Marcel Duchamp en Houston (Texas) en 1957, ante la Conferencia de la Federación Americana de Artes. Publicada en *Art News*, vol. 56 N° 4, 1957.

Original: *In the creative act, the artist goes from intention to realization through a chain of totally subjective reactions. His struggle toward the realization is a series of efforts, pains, satisfaction, refusals, decisions, which also cannot and must not be fully self-conscious, at least on the esthetic plane.*

The result of this struggle is a difference between the intention and its realization, a difference which the artist is not aware of.

Sin embargo, en este proceso aún tiene pendiente la intervención del espectador que completa con su desciframiento e interpretación de las cualidades internas de la obra, mas, en todo caso lo que el coeficiente del arte hace es llevar a cabo una expresión en estado bruto (*à l'état brut*) que será, según Duchamp, refinado por el espectador en su interpretación.

La historia del arte y la historia del pensamiento coinciden en el siguiente punto: Siempre van a la búsqueda de una *escena primordial*, ya sea como una escena perdida, una cita a la que se ha llegado tarde o demasiado temprano. En el caso del pensamiento, hablamos de una falta en la imagen de su nacimiento; en el del arte, de un intento por vencer a la muerte. De éstas dos carreras tal vez sólo una llega y conquista a la muerte, pero si como pensaba Duchamp el arte está tan cerca del pensamiento que incluso se fusiona con él, entonces el arte tampoco asiste a su nacimiento, necesita del pensamiento para salvar la ilusión, para obtener la creación, así como la filosofía necesita del arte, ella la interpreta. Necesita una estética que le permita no sólo confrontar su orfandad, sino afrontar su existencia como un acto creativo, algo que Aristóteles intuyó muy bien en la poesía, el paso del no ser al ser, donde la idea no es la realidad detrás del mundo aparente, sino la manifestación de una realidad que está en permanente devenir y que termina por producir un *eídos*, una forma para poder ser vista. En este caso la idea (forma) es pura como pensaba Platón, sólo en el sentido de que es una donación gratuita del devenir, la cual permite el paso al ser. Sólo bajo la mirada de la creación se vence a la muerte, sólo ante un profundo deseo de no mirar lo real, podemos ver la imagen que falta, dice Quignard. Pero este no mirar no debe ser tomado como una renuncia

---

Consequently, in the chain of reactions accompanying the creative act, a link is missing. This gap, representing the inability of the artist to express fully his intention, this difference between what he intended to realize and did realize, is the personal 'art coefficient' contained in the work.

In other works, the personal 'art coefficient' is like a arithmetical relation between the unexpressed but intended and the unintentionally expressed.

de la mirada, sino por el contrario, como su condensación en la facultad de ver que el arte otorga y que puede ser entendido como una capacidad crítica de la mirada.

Un ejemplo basta por ahora para ilustrar el encuentro constante entre arte y pensamiento: En el movimiento DA-DA el pensamiento busca retornar al momento que le dio origen. Recuérdese el origen de la palabra da-da, una palabra en disputa, cuyo origen se lo debemos a un acto aleatorio y desconocido de Tristan Tzara y que recuerda al momento en que el pensamiento surge, un balbuceo acerca del mundo, la posibilidad del paso de la mirada al ver.

Por otra parte, no puede dejarse de lado el contexto en el que el movimiento Dada surge. Un grupo de artistas refugiados en Zurich durante la Primera Guerra mundial (1916–1922). Al respecto Hugo Ball fundador del movimiento señala: "Dada libra un combate contra la angustia de los tiempos y la embriaguez de la muerte".[6]

El arte es cosa mental. En contra del arte retiniano

Con tan sólo veinticinco años Duchamp va de vanguardia en vanguardia. Desilusionado deja atrás la pintura y con ello emprende una lucha contra todo arte retiniano. La mirada ya no es suficiente. Es necesario crear un nuevo pensamiento para el arte, no circunscrito a la pintura y la escultura. No se trata de mirar, se trata de pensar.

La afirmación de la pintura como el espacio de libertad, lugar de pasiones y penumbras, así como de alegrías y luces, parece causar ruido en Duchamp. Si todo eso es la pintura, cómo es posible que su potencia sea cada vez menor dentro del mundo moderno y su influencia en el gusto tan grande. Como bien señala Jorge Juanes:

> Para derrocar el imperio de la retina no es suficiente, entonces, como pensaba Picasso, con poner en crisis la mirada fija y la focalidad perspectivística; ni siquiera

[6] Un análisis más desarrollado acerca del surgimiento y el desenvolvimiento del movimiento DA-DA puede consultarse en: Jed Rasula. *Destruction was my Beatrice. DADA and the unmaking of the twentieth century*. N. York: Basic Books a member of the Perseus Books Group, 2015.

> basta en el caso del futurismo y los Delunay y compañía, con apelar a la sensación dinámico-simultánea de lo existente. Hay que romper de plano con el lenguaje visual, y si algo queda a la vista (Gran vidrio) que sea sólo irónico.[7]

La necesidad es la de crear un nuevo espacio, un nuevo soporte para el arte. ¿El soporte? El pensamiento mismo, la creación de nuevos conceptos de lo que el arte puede ser, es decir, concebir una nueva idea de arte que cambie el tiempo y el espacio de la pintura, del arte retiniano, y eso sólo se logra yendo a un momento anterior. Afirmando la concepción como algo nuevo donde acontece el tiempo propicio para el arte. El nuevo lugar del arte es el concepto.

Duchamp sabía que el lenguaje es el medio a partir del cual se expresa el deseo, no es gratuita la gran carga semántica y semiótica que hay en sus obras.[8] La búsqueda de un arte diferente al arte retiniano es la búsqueda de un nuevo aparato de expresión. Según Joseph Kosuth:

> El evento que hizo concebible el descubrimiento de que era posible 'hablar con otro lenguaje' y aún tener sentido fue el primer "*ready-made* no asistido" [rueda de bicicleta pegada a un banco] de Duchamp. Con el *"ready-made* no asistido", el arte cambió su enfoque, pasando de la forma del lenguaje hacia un planteamiento sobre lo que se estaba diciendo. Lo cual quiere decir que cambió la naturaleza del arte, pasó de un cuestionamiento morfológico a un cuestionamiento de función. Este cambio –que va de la "apariencia" a la "concepción"— fue el comienzo del arte "moderno" y el comienzo del arte "conceptual". Todo el arte (después de

[7] Jorge Juanes, *Itinerario de un desconocido* (México: Ítaca, 2014), 34.

[8] Análisis de la obra de Duchamp y su vínculo con el deseo como erotismo pueden encontrarse en Octavio Paz. *La apariencia desnuda*. México: Era. 1995.**,** y José Jiménez. "La vida es eros. Una mirada sobre Marcel Duchamp" Edit. Rafael Saavedra González. *Reflexión, arte y educación* (Universidad Autónoma de Aguascalientes), nº 3 (4): 17-27.

> Duchamp) es conceptual (en su naturaleza) porque el arte existe sólo conceptualmente.[9]

Todo concepto proviene de una concepción del mundo. Concebir una idea del mundo. Esa es la tarea del arte para Duchamp, sin embargo, Kosuth reduce el acto artístico a una simple intención, cuya tarea es la formulación de proposiciones que introduzcan nuevas definiciones respecto a la naturaleza del arte. Una tautología que modifica la definición del arte, pero que se queda en un soliloquio incapaz de influir en la vida.

Lo que Duchamp sabe es que hay que usar el lenguaje como camino a esa imagen que falta. El lenguaje es el camino para llegar a la escena primordial, *Urszene,* donde se genera el arte, sin embargo, no hay seguridad alguna en los rastros que seguimos a través del lenguaje, porque esos rastros que seguimos nunca llevan al origen, sino a otros rastros y de eso es completamente consciente Duchamp. Al respecto señala: "Una característica importante: la breve frase que escribí, en la ocasión, sobre el *ready-made*. Esta frase, en lugar de describir al objeto, como un título, tiene como fin ofrecer a la mente del espectador un viaje por otras regiones, más verbales."[10] Ese camino fuerza a no mirar la realidad, sino nuevamente, a pasar a una región donde el pensamiento como un prisma que concentra la luz produce el filtro a través del cual vemos, no la imagen duplicada del mundo, sino la interpretación de éste; no la representación, sino la presentación. Ahí está el acontecimiento artístico.

---

[9] Joseph Kosuht, *Art after philosophy,* http://www.ubu.com/papers/kosuth_philosophy.html. (Consultado el 8 de diciembre 2017).

[10] Marcel Duchamp. "A propósito de los *Ready-made*". En *Escritos. Duchamp Du signe* (Barcelona: Gustavo Gili, 1978). 164.

Formas de ver: Del *ready-made* a la pintura-lenguaje

Pero ¿cómo se realiza este arte conceptual? Es necesario antes establecer aquí una diferencia. Si bien el proyecto de Duchamp es un proyecto que va de la pintura al *ready-made* y a dos grandes obras que bien pueden ser entendidas actualmente como instalaciones,[11] no hay en el *ready-made* un intento por mantener la noción de obra. Aquí la historia del arte, en el sentido de un *status quo de la obra*, parece haber adoptado la práctica ante una especie de miedo de lo que tal práctica pudiera ejercer a posteriori; una forma de neutralizar la ruptura. Aquí el *anartista* es llevado a una continuidad positiva que de ninguna forma puede decirse que haya sido la intención de Duchamp:

> No tardé en darme cuenta del peligro que podía haber en usar sin discriminación esta forma de expresión y decidí limitar la producción de los *ready-mades* a una pequeña cantidad cada año. Comprendí por esa época que, para el espectador más aún que para el artista, el arte es una droga de hábito y quise proteger mis *ready-mades* contra una contaminación de tal género.[12]

Sin embargo, no es la finalidad aquí un esclarecimiento sobre la taxonomía que Duchamp impone a sus prácticas, amén de que su obra es ampliamente conocida, me parece por ahora suficiente establecer que tanto el *ready-made* y las producciones artísticas de Marcel Duchamp están unidas por algo más profundo que poco tiene que ver con la materialidad de los objetos. Esa bisagra que une las dos actividades en Duchamp es el lenguaje. Si bien el *ready-made* ha sido la vía

[11] *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (La novia desnudada por sus solteros, incluso) y *Étant donnés, la chute d'eau, et deux le gaz d'éclairage* (Dados, la cascada de agua, dos la luz de gas).

[12] M. Duchamp. “A propósito… 164.

que más ha trascendido de Duchamp, sería incorrecto tomarla como la única forma de concreción en términos del trabajo del artista francés.

Me parece prudente en este punto retomar algunas aportaciones del filósofo español José Jiménez en aras de precisar un poco más cuál es la importancia de Duchamp y cuál es el peso del lenguaje que, como bisagra, da unidad al proyecto duchampiano, el cual ha sido tratado muchas veces de manera superficial. Se ofrece, la más de las veces, como un proyecto disperso, una ocurrencia que tuvo la suerte de entrar a la historia; una buena puntada. Es importante entender que, si bien hay una lucha en contra del arte retiniano por parte de Duchamp, no es necesariamente el *ready-made* el que condensa toda esa lucha en sí mismo, sino que, por encima de éste y mucho más importante quizás, la vía que Duchamp establece como campo de lucha es la vía del lenguaje.

Como bien ha señalado José Jiménez, la importancia de Duchamp como uno de los máximos artistas del siglo XX radica en que a partir de "[…] una comprensión anticipatoria de lo que había supuesto la expansión de la tecnología, asumió que había que abrir el arte a nuevas formas de concepción y transmisión".[13] El problema de la representación que supuso el final del arte academicista y el nacimiento de las vanguardias históricas no es indiferente a Duchamp, más aún, él comprende que seguir sobre la base de un arte destinado a la simple imitación y reproducción del gusto es un arte que poco puede hacer para incidir en la vida de las personas. Aquí es necesario, una vez más, citar al pensador español: "[…] si la tecnología posibilita ya una multiplicidad de imágenes y representaciones, el trabajo del artista no ha de basarse sólo en su gran maestría mental, corporal y manual, sino ante todo en una visión mental, en un trasfondo poético-conceptual".[14] Lo que Duchamp crea no es sólo una nueva forma de representación contra la simple imitación y duplicación del mundo, sino un nuevo lenguaje del arte que permite desbordar los límites del arte

[13] J. Jiménez. "La vida es eros. Una mirada sobre Marcel Duchamp". Rafael Saavedra González [Edit]. *Reflexión, arte y educación* (Universidad Autónoma de Aguascalientes), nº 3 (4).18.
[14] J. Jiménez. La vida es eros. Una mirada… 18.

mismo y lo traslada, como hemos visto, a otras regiones. Va del sentimiento al pensamiento. “La *Mariée* es una *pintura-lenguaje*, una propuesta de la imaginación que funciona, simultáneamente, como *artefacto lingüístico y visual”*,[15] señala Jiménez. Pero ¿qué hay detrás de la pintura-lenguaje? Un intento por extender el universo de la poesía, que como bien hace notar Jiménez, fueron sentidos abiertos por Stéphane Mallarmé y Raymond Roussel a los cuales Duchamp se siente cercano. Al respecto señala: “El *mentalismo* poético de Mallarmé y *la destrucción de los sentidos* lingüísticos habituales de Roussel están, pues, en la búsqueda de *expansión poética* de la pintura que tiene lugar con *El gran vidrio*”.[16]

Lo que Duchamp crea no es sólo un conjunto de obras, sino toda una nueva forma de entender el arte, de (des)ordenarlo con la finalidad de que no haya una actividad pasiva del espectador. La pasividad mental tiene que ser finiquitada; el lenguaje no debe servir, a partir del título de una obra, como un correlato que refuerza y acompaña la representación visual, sino antes bien, como un momento de digresión que obliga al espectador a evadir los procesos convencionales del lenguaje, de la vista y poner en operación el pensamiento. Aquí, en el retardo, acontece el momento de lo infraleve. Así, lo que la pintura-lenguaje permite es poner el acento, nos dice Jiménez, “en el carácter intelectual de la actividad artística, reintegra a las obras~~,~~ la densidad de sentidos que pierde en el esteticismo y enriquece al público que, como receptor, es quien cierra el proceso creativo.”[17]

Velocidad, Movimiento y retardo

Al igual que muchos de sus contemporáneos, artistas adheridos a movimientos de vanguardia, Duchamp estaba fascinado por la velocidad y el movimiento, símbolos poderosos de la modernidad. Inspirado en las técnicas crono-cinemat~~r~~ográficas de

[15] José Jiménez. “El artista poeta: Marcel Duchamp”. En *Arte y escritura*. José Luis Molinuevo [ed.] (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1995). 28.
[16] J. Jiménez. “El artista poeta: Marcel… 30.
[17] J. Jiménez. “El artista poeta: Marcel… 43.

Étienne-Jules Marey. Duchamp intenta representar el movimiento en uno de sus cuadros *Desnudo bajando una escalera* (1913). Sin embargo, no es la única fascinación de Duchamp, la cuarta dimensión es para él~~,~~ el momento más relevante en el arte, aquel momento en el que el movimiento y el estatismo se encuentran. Es a través de la obra *Molinillo de café* como Duchamp encuentra ese momento de superación que puede definirse entre el movimiento propio del futurismo y el estatismo propio del cubismo.

Con esta pequeña pintura afirma Maurizzio Lazarato:

> Duchamp da un primer paso hacia el descubrimiento, no de la velocidad, sino de lo posible, no del movimiento, sino del devenir, no del tiempo cronológico, sino del tiempo del acontecimiento. Lo posible, el devenir y el acontecimiento abren «regiones no reguladas ni por el tiempo ni por el espacio», regiones animadas por otras velocidades.[18]

La dimensión en la que está pensando Duchamp es la de un presente que no es ya el presente del instante, sino un presente que tiene extensiones múltiples. Para Duchamp el tiempo propio de este presente no es ya el tiempo cronológico, lineal y medible, sino un tiempo que contiene el pasado, el presente y el futuro. Bajo esta concepción, la afirmación del capitalista "tiempo es dinero" no es ya posible, en tanto, no hay nada por acumular. Así, aquello que Duchamp concibe como retardo es una pereza que opera en las obras, frente al tiempo cronológico y al movimiento incesante de la industria. El retardo es punto de flexión de lo nuevo, aquella novedad que no sucede, sino que acontece. Quizá esta temporalidad y movimiento pueden ser ejemplificados en los *ready-made* creados por Duchamp, específicamente en *Rueda de bicicleta*. La forma en la que el retardo opera en esta obra es ralentizando

[18] Maurizio Lazzarato, *Marcel Duchamp y el rechazo del trabajo*, seguido de *Miseria de la sociología* (Madrid: Casus Belli, 2014), 26.

la rueda hasta el punto en el que se llega al absurdo en donde la rueda propia de la velocidad funciona bajo la temporalidad que hay en el fuego de una chimenea. Plasmaticidad es el nombre que Sergei Eisenstein concibe en el movimiento y temporalidad del fuego, una inmovilidad metafísica que al mismo tiempo es un flujo constante de imágenes en devenir. Duchamp también propondrá un nombre, lo *Infraleve* [*L'inframince*]. Es en lo infraleve donde acontece la posibilidad y al mismo tiempo no hay lugar para las leyes de la lógica, es el lugar posible de lo imposible, como piensa Badiou. [19] El lugar propio el devenir.

Pero ¿cómo acceder a lo infraleve? Inventando otra forma de vivir: La forma de hacerlo es quizás, una especie de holgazanería, cuya finalidad no es la de un trabajo, ni siquiera, la de evitarlo, sino simplemente rechazarlo. Así dice Lazzarato: "El *ready-made* es una técnica perezosa, ya que no implica ningún virtuosismo, ningún saber-hacer especializado, ninguna actividad de producción, ningún trabajo manual".[20]

En el *ready-made* ya no es posible la expresión de una interioridad, no es posible la creación, y con ello la función clásica de la mirada queda sin objeto, su complemento estético que es la contemplación queda sin efecto. Lo que Duchamp quiere evitar es la monetarización de la obra de arte que opera bajo la petición de una originalidad y la adquisición de un aura. Sin embargo, el problema no es la monetarización o el simple paso de la obra a la mercancía, sino el mantenimiento del aura o la originalidad. Esto implica la valoración y la posibilidad de generación de un plusvalor que no sería, sino una mentira.

Lo que Duchamp puede ayudarnos a comprender, con respecto al arte como una actividad inscrita en la división social del trabajo, es que en las sociedades de

[19] Para Badiou lo infraleve "es el ejercicio del punto crítico como punto de discontinuidad mínima; el punto de discontinuidad desde lo idéntico a lo otro idéntico. El nuevo pensamiento productivo y reproductivo debe pasar por este punto." Véase Badiou, Alain. "Some remarkrs on Marcel Duchamp". The Sympthom. Núm 9 (2018). *http://www.lacan.com/symptom/?p=39*.

[20] M. Lazzarato, Marcel Duchamp... p. 29.

control que comienzan a anunciarse en los inicios del S. XX, el arte, nos dice Lazzarato:

> […] no representa una promesa de emancipación, sino que construye, al contrario, una nueva técnica de gobierno de la subjetividad. El arte «es una droga de acostumbramiento. Es un sedante para esta vida que vivimos». Sólo el rechazo puede revelar no la posibilidad de un acceso al arte para nuevos públicos (su aculturación «democrática»), sino la posibilidad de la constitución y del enriquecimiento de una capacidad de actuar sobre lo real que parece faltar terriblemente en nuestra época.[21]

El arte como una actividad capitalista, cuyo culmen se efectúa en la producción de siempre más dinero en las subastas, no se queda solamente en el ámbito económico, sino que, al mismo tiempo, genera una percepción y una sensibilidad inherentes. Por el contrario, piensa Lazzarato, la acción perezosa se sitúa en las antípodas de esa acción para la cual el dinero como su finalidad, lo es todo y el proceso no es nada. La existencia del último queda sin efecto sin la existencia del dinero. El retardo como una acción de pereza se concentra en el proceso y en su potencia que, como ya se había señalado más arriba, es el lugar del acontecimiento.

Un último comentario egocéntrico: A las sombras del *ready-made*

En un breve texto titulado *A propósito de los ready-mades*, Marcel Duchamp sentencia: “Una última declaración para este discurso egocéntrico: ya que los tubos de pintura usados por el artista son productos fabricados y listos para su uso (*ready-made*), debemos concluir que todas las pinturas del mundo son *ready-mades*

[21] M. Lazzarato, Marcel Duchamp... p. 46.

asistidos así como obras de ensamblaje".[22] Esta sentencia parece haberse cumplido, no precisamente en un cambio en el nombre para las obras de la historia del arte anteriores al *ready-made*, sino, como hemos visto, en la forma de las obras que siguieron y que están en espera de su paso a la posteridad.

La actualidad de la obra de Marcel Duchamp debe verse a través del gran crisol que nos permite mirar al arte como potencia y no como resultado, es decir, que nos permite pensar el arte y su influencia en la vida del ser humano. Sin embargo, el proceso de recuperación que lleva a cabo el mundo actual busca meter ese *Gran Vidrio* como una cosa más dentro del estante del supermercado, para hacerlo pasar por un bien de consumo indispensable al que poco a poco se deja de poner atención y del que se pagan facturas por el resto de la vida, lo que paradójicamente genera la sensación de vigencia y utilidad.

En ese sentido la "marca Duchamp", como llama Cuauhtémoc Medina al fenómeno producido por el artista francés, parece haberse extendido implacablemente por toda la gradación ontológica del arte, al punto de monopolizar y tiranizar toda manifestación al margen de este fenómeno como simple y pura tradición artesanal, desheredándolas de la posibilidad de acudir al acontecimiento artístico. Sin embargo, esta extensión parece haber perdido de vista la falta de claridad que encerraba por sí mismo el proceso anestésico contra el gusto emprendido por Duchamp.

Y es que el arte contemporáneo se mueve en el mismo nivel del *kitsch*, y, según lo describe Slavoj Zizek:

> […] habría que invertir la concepción habitual que opone la profundidad del genuino arte a la superficialidad del *kitsch* comercial. En realidad, el problema del *kitsch* es que es demasiado profundo, manipula arcanas fuerzas libidinales e ideológicas,

[22] M. Duchamp, "A propósito… 165.

> mientras que el auténtico arte sabe permanecer en la superficie y sustraerse de su contexto «más profundo» de realidad histórica.[23]

Podríamos decir que el *ready-made* contemporáneo no sabe evitar la anécdota, perdió de vista el camino al que Duchamp se acercó a través del largo proceso iniciado con los *ready-made* y culminado en el Gran Vidrio o el *Étant donnés*, es decir, el evitar la vulgar anécdota como un ejercicio de modelado del mundo. Duchamp pone al pensamiento a trabajar en la operación que mejor sabe hacer: la abstracción, es decir, la captación de la necesidad universal que se deshace del exceso de realidad y da paso a una idea del mundo, un juicio y finalmente una razón, es decir, un conocimiento nuevo que queda en espera de esa diferencia en el acto creativo y que produce finalmente esa imagen que falta en el porvenir y que vence a la muerte. Razón que parece haber perseguido en toda su actividad el ajedrecista, como se mencionó al principio, a través del *ready-made*, de la desfiguración de la categoría de autor, del silencio, de la lucha contra el arte retiniano y finalmente del acto creativo.

El "*ready-made contemporáneo*" falla justo en su parte medular. Duchamp intentaba liberarse de la vulgar anécdota, de la destreza manual y del arte retiniano en la medida en que éstos desviaban el pensamiento a puntos innecesarios, producían un acercamiento innecesario y en ese sentido una enajenación hacia los objetos como figuras comprobables del mundo. El arte contemporáneo produce a partir no ya de una indiferencia del gusto, y ni siquiera de una búsqueda originaria, sino de una simple duplicación y multiplicación de las imágenes del mundo como corroboración de un deseo individualizado. El problema del arte con Duchamp nunca fue la imposibilidad para discernir entre la obra y los objetos cotidianos del mundo, sino que una cosa cotidiana pudiera ser el núcleo de un pensamiento, que pudiera ser una abstracción morfológica. El *ready-made* contemporáneo usa las

[23] Slavoj Zizek, Arte e ideología en Hollywood, en *Arte, ideología y capitalismo* (España: Círculo de Bellas Artes), 40.

cosas cotidianas sólo para duplicar y aumentar el mundo del goce en el que se derrama el capitalismo posindustrial, la imagen que falta intenta ser llenada con una imagen de fuera que opera como fetiche del deseo. El arte no es sólo un conjunto de obras, formas o proposiciones sino, a la par, un territorio abierto que incita a pensar y sentir la vida hasta sus últimas consecuencias.

Como vemos, la obra de arte duchampiana responde a la necesidad de una nueva experiencia de la obra de arte, sin embargo, un paso radical es necesario y éste es el de la desaparición de la obra de arte. Sólo en la desaparición de la obra de arte pensaba Duchamp que podía acontecer el arte mismo y su potencia como experiencia emancipadora.

La posibilidad de novedad radical de la obra de arte no se juega, lo intuyó Duchamp, en una novedad material, sino en la posibilidad del acontecimiento del pensamiento. Así, lo que Duchamp parece intentar con sus “obras” es cancelar la novedad propia del mercado, al hacer gestos retóricos sobre las relaciones establecidas. Producir simulacros que señalen lo innecesario y absurdo de la novedad que requiere el mundo tecno-científico y mercantil. Si puede aún haber arte entonces debe darse primero la experiencia del arte mismo, pero ya no desde la obra, sino desde el pensamiento. Pero también debe cancelarse la posibilidad de la instrumentalidad comunicativa, que sólo se dedica a describir el cúmulo de relaciones que se presuponen como “el mundo real”.

Por último, si la obra de arte contemporánea tiene aún una posibilidad de acontecimiento, *Ereignis* en Heidegger, o bien como productora de experiencias emancipatorias (revolución) en Benjamin, tal acontecimiento sólo es posible como una asunción de la falta donde lo único que no hay es un correlato de la realidad para con el arte bajo la forma de una comprobación epistémica. Como en el *ready-made* duchampiano, parecería que la condición para que haya arte sería presuponer que la imagen frente a nosotros en realidad no es la obra y tampoco su propia imagen; no hay ya nada que exhibir. Y siempre que se piense la obra como mirada privilegiada del mundo, puede ser que no se esté sino buscando una economía de la imagen cuyo ejercicio taxonómico no es sino, en última instancia, una distinción

elitista, dada desde antes por el mismo sistema de referencias que la enmarcan. Economía que funciona perfectamente en el aparato normativo del capital y que rápidamente desactiva la posibilidad de todo acontecimiento. La apuesta entonces es por una imagen que en tanto faltante sólo abre un hueco sin referencias positivas, que pone en operación un ejercicio teórico que funda nuevos horizontes de sentido. No se piense esto último como una nueva separación entre teoría y praxis. En última instancia, la posibilidad de evitar la obra es la posibilidad de hacer estética como disciplina filosófica. Si el arte no se realiza en lo útil, si la obra no es un útil con agregado estético (estética de la mercancía), tal vez, entonces, el llamado sea el llamado propio del arte. La exigencia de un arte militante, donde es el propio sujeto el que puede crear nuevos procesos de relación con el mundo. En última instancia, la posibilidad del pensamiento emancipatorio, al menos como un simple nuevo no mirar, como un nuevo ver del pensamiento y un nuevo pensar de la mirada.

Bibliografía:

- Benjamin, Walter. (2003). *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica*. México: Ítaca.
- Duchamp, Marcel. 1978. Escritos. Duchamp Du signe. Barcelona: Gustavo Gili
- ----------. 2012. *Marcel Duchamp. Escritos.* Editado por José Jiménez ~~Jiménez~~. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Juanes, Jorge. 2014. *Itinerario de un desconocido*. México: Ítaca.
- Kosuth, Joseph. *Art after philosophy*, http://www.ubu.com/papers/kosuth_philosophy.html. (Consultado el 3 marzo 2017).
- Heidegger, Martin. 2006. “El origen de la obra de arte”. En *Arte y poesía*. México: F.C.E.
- Heinz Holz, Hans. 1979. *De la obra de arte a la mercancía.* España: Gustavo Gili.
- Jiménez, José. 1995. “El artista poeta: Marcel Duchamp”. En *Arte y escritura*. José Luis Molinuevo [ed.] 27 - 46. Salamanca: Universidad de Salamanca.

- ----------. 2017. “La vida es eros. Una mirada sobre Marcel Duchamp” Edit. Rafael Saavedra González. *Reflexión, arte y educación* (Universidad Autónoma de Aguascalientes), nº 3 (4): 17-27.
- Lazzarato, Maurizio, 2014. *Marcel Duchamp y el rechazo del trabajo seguido de Miseria de la sociología*. España: Casus Belli.
- Marx, Karl. 2014. *El capital: crítica de la economía política*. México: F.C.E.
- Medina, Cuauhtémoc. *Apropos del already-made: notas sobre una genealogía en disputa*, La sonora. http://www.lasonora.org/pdfs/album2/apropositodelreadymade.pdf. (Consultado 2 de octubre 2017).
- Minsk, Janis. 2013. *Duchamp*. China: Taschen.
- Paz, Octavio. 1995. *La apariencia desnuda*. México: Era.
- Quignard, Pascal. 2014. *La imagen que nos falta*. México: Ediciones ve.
- Rasula, Jed. 2015. *Destruction was my Beatrice. DADA and the unmaking of the twentieth century*. N. York: Basic Books a member of the Perseus Books Group.
- Zizek, Slavoj. 2008. “Arte e ideología en Hollywood”. En *Arte, ideología y capitalismo*. España: Círculo de Bellas Artes.