

# La Obra de Marcel Duchamp. Acercamiento Historiográfico.

Roselin Rodríguez Espinosa  
Historiografía del Arte  
Primer Semestre  
Curso 2008-2009

Ciencias del Arte y Gestión Cultural  
Universidad Autónoma de Aguascalientes  
Diciembre de 2008

# Índice

I. <u>Introducción</u> .....	3
II. Marcel Duchamp. Datos biográficos.....	5
III. La obra en el tiempo.....	8
- IV. “Estricta Unidad”.....	15
V. Repercusión de la obra. <u>Reflexiones finales</u> .....	18

## I. Introducción

Cuando se habla de los pintores más influyentes del siglo XX sin duda Marcel Duchamp aparece entre los primeros candidatos. Por unanimidad tanto de la crítica especializada como de un público medianamente informado, la decisión está entre éste y Pablo Picasso. No obstante Duchamp es el más controvertido de la historia del arte en los últimos tiempos.

La polémica en torno a su propuesta “artística” es tan polarizada que resulta difícil formarse un criterio sólo a partir de la crítica. Por otra parte lo novedoso y complejo de su obra, además de una profunda sensibilidad, exige un acercamiento historiográfico para su cabal comprensión (si fuera posible).

La búsqueda se torna problemática e interesante al encontrar que en el amplio debate sólo algunos llegan a acercarse a la esencia de la obra de Duchamp, de distintas maneras. El péndulo de la opinión va desde las categorías más estereotipadas (enciclopédicas) hasta la excesiva mitificación de su obra. Así mismo, entre la repulsa total, generalmente de un público común, hasta el endiosamiento por parte de algunos críticos.

Lamentablemente encontramos pocos puntos de equilibrio y la concepción más superficial, por demás alejada de la realidad, es la más generalizada. Algunas de ellas contradicen del todo lo que el propio autor intento mostrar. Otras en su afán de encontrar la profundidad del asunto, como Octavio Paz, se pierden en mitificaciones que causan el mismo efecto: alejarse de la propuesta original.

En este punto, incluso para la crítica es difícil destejer la madeja puesto que Duchamp no hablo suficiente, ni suficientemente claro de su obra como para crear un “concepto” que pasara a la historia. Otros de su época como Dalí y otros pertenecientes a movimientos dadaístas y surrealistas se encargaron de dejar un testimonio escrito para decodificar su obra. Incluso, como en el caso de Dalí explicaron detalladamente cada uno de sus símbolos e intenciones semánticas para no dar lugar a malentendidos (aunque persistan las dudas).

A pesar de la recurrente asociación de Duchamp con el dadaísmo, en sus documentos y publicaciones no aparece referido como parte del grupo. Su obra es

utilizada comúnmente como estandarte del movimiento, por identificación, pero Duchamp nunca directamente se expresa a través de dadá.

Es viable establecer relaciones entre Duchamp y el dadaísmo en términos de posibles influencias de ambas partes pero no es justo categorizar una obra cuyo autor, si algo dejó claro fue su posición distanciada de todo movimiento o categoría “artística”, que mutilara el significado fluyente de su propuesta.

Las armas secretas para enfrentarnos a la obra de Duchamp, con la simple intención de comprender, sólo se completan con su conocimiento historiográfico.

A partir de la investigación documental identifiqué puntos clave del debate en torno a Duchamp como representante del *anti-arte*, como dadaísta, como promotor de “la muerte del arte” y el “todo es arte” con los ready-mades y otros mitos más herméticos estudiados por Octavio Paz.

Siguiendo este rastro, el ensayo estará orientado a mostrar lo controvertido del “mito Duchamp” a partir de sus historiadores y a intentar rescatar posibles caminos que nos acerquen a la justa comprensión de su obra, en este momento del debate.

## II. Marcel Duchamp. Datos biográficos.

Marcel Duchamp nació en Francia en 1887. Pertenece a una familia burguesa y aficionada a las artes, de ahí que sus tres hijos varones- Gastón (Jacques Villon), Raimond y Marcel- acabaran siendo famosos artistas. Marcel, el más pequeño ya antes de cumplir los veinte años, estaba en Montmartre, centro de la comunidad artística parisina. Estudió en la Academia Julian. Al tiempo que empieza a pintar, publica caricaturas y dibujos humorísticos en la prensa, avanzando así hacia el perfil que definiría su obra posterior: la ironía, el humor y la parodia. En 1908 expone por primera vez en el Salón de los Independientes junto a las últimas tendencias artísticas. Hasta 1911 explora todas las propuestas pictóricas que le ofrece el panorama, desde el postimpresionismo y el fauvismo hasta llegar finalmente al cubismo. A partir de 1910 aproximadamente, comienza a reunirse con el Grupo Puteaux, donde coincide con Francis Picabia. En tales reuniones se hablaba de temas tan importantes para Duchamp como era la cuarta dimensión y el arte interpretado por la mente en lugar de por la retina. “Frente al cubismo ortodoxo de Gleizes, Metzinger, Le Fauconnier o Gris, los de este grupo representan una vertiente más conceptual, que cuaja en la fundación en 1912 de la Section d’Or”<sup>1</sup>. Entonces empieza a interesarse por la plasmación pictórica de la *idea* movimiento. La obra cumbre de esta experimentación fue *Desnudo bajando una escalera No.2*. El cuadro debía exhibirse en la exposición cubista del Salon des Indépendants, pero a causa de las tensiones causadas por las diferencias del grupo el autor tuvo que retirar el cuadro.

Duchamp conoce al poeta Apollinaire. Recibe influencias de Raimond Roussel y sus representaciones maquinistas en el teatro. Pasa algún tiempo en Munich trabajando en pinturas centradas en el movimiento como transito entre dos estados. Estudia tratados de perspectiva, geometría y matemáticas. La incompreensión parisina se vuelve éxito rotundo en la Exposición Internacional de Arte Moderno de New York<sup>2</sup> en 1913 -conocida como Armory Show-, donde

---

<sup>1</sup> Faerna García-Bermejo, José María (Dir. de la colección).”Marcel Duchamp (1887-1968)” en *Duchamp*, Barcelona, Ediciones Poligrafía, 1995, p. 5

<sup>2</sup> La Exposición Internacional de Arte Moderno de New York en 1913, puso en contacto al arte estadounidense con la vanguardia europea.

cuelga su *Desnudo bajando la escalera*. Como consecuencia Duchamp viaja a New York en 1915, se reencuentra con Picabia y conoce al fotógrafo Man Ray. Tras regresar a Francia se aprecia como abandona el principio de la sensibilidad creadora y lo sustituye por el dibujo mecánico, la escritura, la ironía y la experimentación con el azar. También se aprecia el gran interés de Duchamp por la cuarta dimensión y la geometría no euclidiana. Viaja constantemente de Nueva York a Paris y es en New York donde comienza a notarse sus probables relaciones con el dadaísmo y el futurismo.

A tono con estas corrientes se entiende la creación de su primer ready-made, *Rueda de Bicicleta*, una rueda delantera de bicicleta dispuesta bocabajo sobre un taburete de cuatro patas, con el que inaugura la idea de objeto “estéticamente anestesiado”<sup>3</sup>. Su obra pictórica de esta época avanza hacia la realización de su obra clave: *La mariée mise á un par ses célibataires, même...*, también conocida como el *Gran Vidrio*. Duchamp trabajó en ella desde 1915 hasta 1923. Con esta obra finaliza su creación pictórica, aunque en 1918 acaba *Tu m’*.

Los ready-mades y el arte cinético de Duchamp constituyeron dos de las principales rupturas en el campo de la escultura en el siglo XX. Los primeros consistían simplemente en la combinación o disposición arbitraria de objetos de uso cotidiano, tales como un urinario (*La fuente*, 1917) o un portabotellas, que eran descontextualizados y resignificados por elección del autor.

Con Man Ray y Picabia entre otros, a principios de la década del veinte, protagoniza algunas iniciativas de aire dada como las revistas *The Blind Man* y *Rongwrong*.

De esta fecha data su alter ego *Rrose Sélavy*, fotografía de Man Ray a Duchamp vestido de mujer. A lo largo de los años treinta y cuarenta mantiene estrechas relaciones con André Breton y los surrealistas, para los que realiza el montaje de varias exposiciones.

En 1934 se publica la *Caja Verde*, colección de 93 documentos (fotos, dibujos, notas manuscritas de los años 1911-1915). Entre 1946 y 1966 trabaja en *Étant*

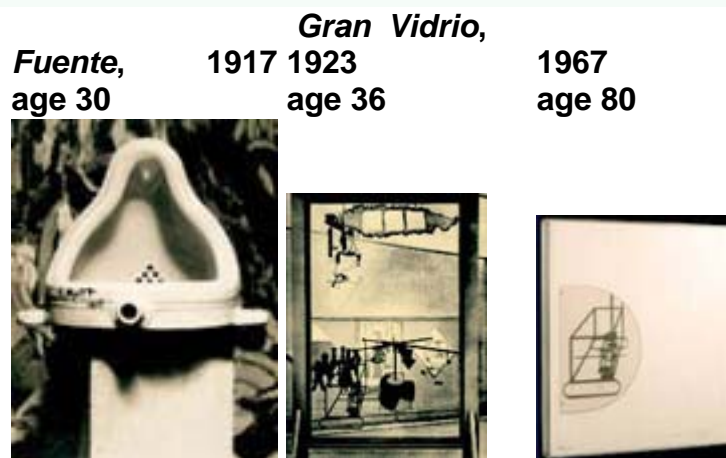
---

<sup>3</sup> *Idem*. p.8

*donnés*,<sup>4</sup> una instalación que constituye su legado, al mismo nivel que *La mariée*...En 1955 Duchamp se nacionalizó estadounidense. Murió en Neuilly-sur-Seine en 1968.



***Desnudo...*1912 age 25**    ***L.H.O.O.Q.*, 1920 age 33**    ***Caja Verde*, 1934 age 47**    ***Étant donnée...*1968 age 81 (Duchamp Dies)**



<sup>4</sup> Se trata de un ensamblaje llamado originalmente *Étant Donnés*: 1º *La chute d'Eau*, 2º. *Le Gas d'éclairage* (Dados: 1º. *La cascada*, 2º. *El gas del Alumbrado*), que se encuentra actualmente en el Museo de Arte de Filadelfia, como la mayoría de las obras de Duchamp.

### III. La obra en el tiempo.

Marcel Duchamp es uno de los pocos artistas que en vida ha sido testigo de su trascendencia. En sus últimos años de vida ya presencié los efectos de su obra en el sistema del arte y en el público general. En más de una ocasión se manifestó por (y contra) los múltiples y míticos significados que le atribuían a su obra.

Con el tiempo, lo que él sólo pudo percibir desordenadamente se ha asentado en posiciones bastante definidas, si se puede hablar así de criterios sobre una obra que se autoproclama inconclusa y en movimiento.

Como es costumbre en nuestra cultura occidental y específicamente en el mundo del arte, es difícil valorar un autor y su obra sin encasillarlo en categorías o tendencias. Con intenciones de contextualizar un fenómeno se termina por anclarlo en tendencias o espíritus de época olvidando rasgos claves de su peculiaridad. Así aunque, como es el caso de Duchamp, se pretenda mantener una propuesta al margen de toda categoría, las instituciones artísticas, empezando por la crítica, integran todo lo que en materia creativa sobresalga.

Al tiempo, con la mercantilización del arte se ha hecho necesario “traducir” el arte al público común y con ello se reagrupan por asociación datos de diversa procedencia, para su fácil comprensión. Un arte orientado al público, como las más generales reglas de mercadotecnia.

Duchamp en una entrevista realizada por Otto Hahns<sup>5</sup>, protesta contra este fenómeno: “En lugar de obligar al público a venir hasta la obra, se va a mendigar su beneplácito. Lo que me enoja del arte tal como se entiende actualmente es esta necesidad que hay de ganarse al público... 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”.

Evidentemente un autor tan hermético y polémico como Duchamp deja mucho que decir. Se ha escrito y dicho mucho sobre la obra de Duchamp desde su impacto en el Armory Show y una obra donde convergen tantos elementos, influencias y relaciones se presta a varias reinterpretaciones.

---

<sup>5</sup> Aparecida en la revista VUELTA, numero 133-134. 1988.



De una obra que intentó ser un signo de interrogación a través de la ironía, y una “crítica al moderno sistema de las artes”<sup>6</sup>, resultó una categoría: “anti-arte”. Así, a pesar de que el autor jamás se expresó a través de ningún movimiento, es aceptado comúnmente como dadaísta. El hecho de elegir objetos de la vida social y resignificarlos en los ready-mades, ha significado que el autor pretendía que “todo es arte”. De este modo, de categorías excluyentes y extremas como anti-arte y “todo-arte”, oscilan opiniones, lamentablemente generalizadas en un público poco informado en estos temas.

Con pocas excepciones, las fuentes de consulta rápida, por demás de consulta más habitual por un público general, tienden a estereotipar la obra de Duchamp de esta forma.

La mayoría de este tipo de fuentes referenciales define al autor y su obra como “dadaístas”<sup>7</sup>. Es común encontrar referencias de Duchamp como parte o “participante” del dadaísmo. Cada condición sugiere un sentido distinto, a veces confuso. Se encuentran escritos como los de la enciclopedia Océano *El mundo del arte*, donde en una sección llamada *Dadaísmo, la provocación como respuesta*, se asume la “participación” de Duchamp en el grupo, distinta de los representantes.

En la enciclopedia Salvat, *Historia del Arte*, separada por artículos independientes escritos por especialistas en los distintos temas, a pesar de incluir a Duchamp en la sección dedicada al dadaísmo no se afirma como parte del grupo, sino en relación con este. Según el crítico Patrick Waldberg<sup>8</sup>, autor del artículo “ni Picabia, ni Marcel Duchamp dieron a Dadá la importancia trascendental que otros le atribuyeron con el fin de darse importancia a sí mismos”

El propio Duchamp a raíz de la exposición del Grupo Punteaux, cuando lo llamaron para que retirara su *Desnudo...* comentó: (...) “no repliqué. Dije muy bien, muy bien, cogí un taxi para la exposición, recuperé mi cuadro y me lo llevé. Fue un

---

<sup>6</sup> Paz, Octavio. *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Ed. Era, México D.F, 1973, p.9.

<sup>7</sup> Wikipedia.org, artespaña.com, antehistoria.com, todoarte.com etc.

<sup>8</sup> Patrick Waldberg (1913-1985): destacado crítico de arte, norteamericano. Será el testigo y a la vez el ensayista del movimiento surrealista. Se interesó además por los estilos artísticos de la modernidad y la postmodernidad.

auténtico giro en mi vida. Me di cuenta de que, después de aquello, nunca más volverían a interesarme demasiado los grupos”<sup>9</sup>

Este tipo de conclusiones devienen también de comentarios como los de Picabia: “El espíritu dadá ha existido realmente durante tres o cuatro años. Fue expresado por Marcel Duchamp y por mí, a fines de 1912”<sup>10</sup>; además de la participación de Duchamp en exposiciones dadaístas y en la fundación de publicaciones de este perfil con Picabia y Man Ray en Nueva York.

Jorge Juanes<sup>11</sup> señala que Duchamp “estuvo con dadá, por lo que dadá negaba, no por lo que afirmaba. Más profundas fueron sus afinidades con el surrealismo pero su participación en ese movimiento, aunque constante, fue siempre tangencial”.<sup>12</sup>

Según interpreta Juanes, “con el deslinde de las vanguardias, Duchamp consuma el arte moderno y representa, a la vez, un nuevo comienzo que, he aquí la ironía, continua a su manera, la gran tradición de la pintura de Occidente, es decir se remonta al arte del Renacimiento en la medida que este se debe al mundo de las ideas”.

En referencia al hallazgo de los ready-mades Patrick Waldberg refiere que “superan ampliamente en su desconcertante simplicidad, todo cuanto dadá pudo imaginar en otros lugares para socavar los cimientos del arte tradicional...”

---

<sup>9</sup>Marcel Duchamp cit. en wikipedia.org

<sup>10</sup> comentario de Picabia publicado en *Esprit Nouveau*, en junio de 1921, cit. en Salvat tomo 11, p. 168

<sup>11</sup> Jorge Juanes, filósofo y crítica de arte de Puebla, El 5 de noviembre de este año presentó un libro titulado *Marcel Duchamp., Itinerario de un desconocido*, editado por ITACA.

<sup>12</sup>Juanes, Jorge. “Octavio Paz y Duchamp”. *Crítica*, No.128, 2008, p.3.

Por estas obras peligrosamente perturbadoras, Dadá fue precedido por Duchamp y dominado por él”.<sup>13</sup>

En su libro *La pintura del siglo XX (1900-1974)*, Jorge Romero<sup>14</sup> relaciona el orinal de Duchamp con la idea dadaísta y hasta futurista de resignificar los objetos y la realidad cotidiana. Así mismo refiere: “el famoso orinal de loza que expuso Marcel Duchamp en New York no sólo revela un agudo sentido de farsa; también la idea más profunda de que no es necesario llegar a la creación absoluta -obra de arte- para trascender, y que basta descubrir el modo de hacerlo entre los objetos, como algo que presta sentido a lo común y trivial”. Relaciona esta actitud con la idea futurista expresada por Carlo Carrá<sup>15</sup>: “Son las cosas comunes las que recorren el velo de la sencillez, las que nos hacen recordar un estado superior y de trasfondo del ser, el cual conforma y define todo el esplendor del arte”<sup>16</sup>

En otras obras de consulta como *El Mundo del Arte* de la editorial Océano, se asumen los *ready-mades* como “intención de convertir la descontextualización y consecuente relectura de un objeto en una obra de arte” y su obra *Rueda de bicicleta* se complementa con un texto que anuncia: “El dadaísmo propuso la contemplación como obras de arte de objetos descontextualizados”<sup>17</sup>. En primer término la obra de Duchamp se asume dadaísta y luego al referir la pretensión la “contemplación como obras de arte de objetos...”, tergiversa lo que el propio Duchamp manifestó claramente respecto a los ready-mades: una crítica ante el moderno concepto de obra arte y la idea misma de contemplación.

En una entrevista realizada por Otto Hahns, Duchamp dice respecto a la *Rueda de Bicicleta*: “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.

---

<sup>13</sup>Waldberg, Patrick, “Dadá o la función de repulsa” en Salvat, *Historia del Arte*, tomo 11, Barcelona, Editores Salvat S.A, 1976, p. 145-223.

<sup>14</sup> Jorge Anibal Romero Brest (1905-1989) fue un influyente y discutido crítico de arte argentino, vinculado a la promoción de las escuelas de vanguardia entre las décadas del 60 y del 70 en América Latina.

<sup>15</sup> Carlo Carrá (1881-1966), pintor italiano, líder del movimiento futurista que floreció en Italia a principios del siglo XX. Su obra más famosa es *Funeral por el anarquista Galli* de 1911.

<sup>16</sup> Romero, Jorge. *La pintura del siglo XX (1900-1974)*. México D.F, FCE, 1978, p.227

<sup>17</sup> “Fuente” y “La novia puesta al desnudo por sus solteros, incluso” en Carlos Gíster (dir. editorial), *El mundo del arte. Autores, movimientos y estilos*. Barcelona, Editorial Océano, p. 216.

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”.

En otros textos se refiere justamente como “su propósito no era convertirlos en obra de arte ni siquiera como a menudo hacen los dadaístas... más bien se trataba de “anestesiarnos estéticamente”, esto es anular todo aquello que pudiera haber en su contemplación de complacencia en el hecho mismo de la mirada como ocurre con la pintura y la escultura. Duchamp “asistía” y “rectificaba” el objeto, activando en él significados insólitos”<sup>18</sup>

El *ready-made* es un concepto difícil de definir incluso para el propio Duchamp, que declaró no haber encontrado una definición satisfactoria. Lo que si esclarece en varias entrevistas es que con ello “pretendía trascender lo que con aguda precisión llamó pintura “retiniana”, es decir subordinada a la representación e interpretación de los datos perceptivos”.<sup>19</sup>

Para explicar esta visión básica en Duchamp y parte del espíritu de su época Jorge Romero incluye una cita donde el autor expresa que “es inadmisibles que el dibujo y la pintura estén en el mismo estado que la escritura antes de Guttemberg”, aludiendo al yo sentimental el arte. “Duchamp proponía ir más allá del yo individual, alejarse del arte (“hacer arte”). El surrealista André Breton agrega a esta idea que “el deleite en el color, sobre la base del placer olfativo es tan miserable como la deleitación en el trazo, sobre la base del placer manual. La única salida de estas condiciones es desaprender a pintar, a dibujar”<sup>20</sup>

Duchamp reconoce en la citada entrevista de Otto Hahns:

-“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”,

---

<sup>18</sup> Faerna García-Bermejo, José María (dir. de la colección), “*Marcel Duchamp (1887-1968)*” en *Duchamp*, Barcelona, Ediciones Poligrafía, 1995, p.7,

<sup>19</sup> Idem. p.8

<sup>20</sup> Romero, Jorge. *La pintura del siglo XX (1900-1974)*. México DF, FCE, 1978, p.233

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.”

Encontramos otras interpretaciones sobre los *ready-mades* como alusión a la esencia del arte: “Así ratificaba Duchamp la operación básica del arte y del artista: señalar un objeto, darle un nuevo significado en un nuevo contexto. Y asimilaba el arte a una operación lingüística: la separación entre significante y significado; el arte como actividad intelectual antes que como una serie de conocimientos técnicos”.<sup>21</sup>

Octavio Paz, “profundo conocedor de las aventuras artísticas de su tiempo” escribe *Apariencia Desnuda. La obra de Marcel Duchamp en 1973*, texto dedicado al análisis minucioso de la obra del autor, y fruto de la revisión de dos textos anteriores sobre el tema; el primero titulado *El castillo de la pureza* (1966). El libro se centra fundamentalmente el análisis del *Gran Vidrio y Ettant donée...* completado con un análisis integral de la Obra de Duchamp.

A pesar de no encontrar los *ready-mades* en el centro de análisis, Paz le dedica un espacio significativo dentro de esa “estricta unidad” que para él significaba la obra de Duchamp. Para Paz el mismo gesto de seleccionar un objeto y convertirlo en “obra de arte”, disuelve la noción de “objeto de arte”. “La contribución es la esencia del acto, es el equivalente plástico del juego de palabras: este destruye el significado, aquél, la idea de valor”. Así para Paz los *ready-mades*, alejados del concepto convencional de obra, son “signos de interrogación o de negación frente a las obras, son *a-artísticos*, no anti-arte. (...) y “no postula un valor nuevo: es un dardo contra lo que llamamos valioso”. “Ni arte ni anti-arte, sino algo que esta entre ambos, indiferente, en una zona vacía.” Reflexiona que “su interés no es plástico, sino crítico y filosófico” y más estéticamente, “es un puntapié contra la obra de arte sentada en su pedestal”<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Szeemann, Harald, “Inteligencia en movimiento. Marcel Duchamp.” en [www.masdearte.com](http://www.masdearte.com)

<sup>22</sup> Paz, Octavio. *Apariencia Desnuda*. Ediciones Era. Barcelona. Año

Para Paz la crítica coincide esencialmente en dos puntos: crítica al gusto y crítica a la noción de obra de arte. “Para Duchamp el buen gusto es tan nocivo como el mal gusto” por lo epidérmico de la apreciación. Paz analiza como Duchamp se rebela ante este fenómeno que viene desde el Impresionismo donde “la idea se reduce al tubo de pintura y la contemplación a la sensación...Después de haberse probado a sí mismo “que dominaba el oficio” Duchamp denuncia la superstición del oficio”. No discrimina la forma en relación con el contenido, es conciente que “la forma es un aparato de significar... pero las significaciones de la pintura “retiniana” son insignificantes: impresiones, sensaciones, secreciones, eyaculaciones”.<sup>23</sup>

Juanes, en el citado artículo<sup>24</sup> critica la dispersión de las ideas de Paz en *Apariencia Desnuda*. De modo general coincide con su reflexión sobre los *ready-mades*, empero, señala algunas contradicciones en su discurso como el hecho de referirse a los *ready-mades* como “obras de arte” por el hecho selectivo del artista.

De modo general, Juanes critica a Paz por su exaltación o mitificación de la obra de Duchamp, por el exceso en las interpretaciones, que conducen a incongruencias y por el hermetismo del estilo de redacción al tiempo que hace notar todos sus momentos de lucidez analítica. Comenta que cuando Paz le envió el texto terminado a Duchamp, este respondió en un irónico telegrama: “Gracias he aprendido muchas cosas”

---

<sup>23</sup> Idem. p.33

<sup>24</sup> Juanes, Jorge. *Octavio Paz y Duchamp*, artículo publicado en el No.128 de la Revista Crítica de la Universidad Autónoma de Puebla.

#### IV. ¿Qué es “estricta unidad” en la obra de Duchamp?

La definición de Octavio Paz de la obra de Duchamp como “conjunto que obedece a una estricta unidad” representa un tema puntual en el debate. Definir la obra de modo global ha significado para unos manifestar su “indeterminación”, para otros describirla hasta lo posible y para otros llegar a tesis concluyentes.

Para Paz desde el *Desnudo...hasta la muchacha del Ensamblaje* (*Étant donné...*), todo conforma distintos momentos de un mismo recorrido.”En el ensamblaje las ideas se vuelven imágenes y la ironía desaparece”.

Describe la obra pictórica de Duchamp como “la repretación del movimiento: el análisis, la descomposición y el revés de la velocidad” (...) A través de juegos entre movimiento y retardo, sus cuadros son una reflexión sobre la imagen, no una imagen en sí”. Identifica como directriz de su obra, la pintura-idea, la pintura-ironía o meta-ironía, la pintura-crítica, lo cual critica Juanes aduciendo que lo que Duchamp pretendía precisamente era romper con la identificación arte-pintura y así extender los límites del arte.

Para Octavio Paz el *Gran Vidrio* es la clave para comprender la totalidad de la obra de Duchamp y este se completa con las notas- clave de la *Caja Blanca* y la *Caja Verde*. Jorge Juanes hace notar que, más allá de la reconstrucción que intenta Paz de toda la obra de Duchamp, “nunca nos entrega las claves últimas, ya que estas son indescifrables”<sup>25</sup>

Paz entiende el *Gran Vidrio* como texto enigmático que hay que descifrar. En el encuentra “las tres ciencias que rigen el universo de Duchamp- la erótica, la meta-ironía y la metafísica”. Relaciona los significados del Gran Vidrio con conceptos metafísicos de origen neoplatónico, como “Idea”, que Duchamp nunca refiere en sus textos y entrevistas<sup>26</sup>.

Jorge Juanes identifica varios mitos atribuidos por Paz a la Novia del *Gran Vidrio*: “el símbolo erótico”, “El Mito de la Virgen”, “el motor del placer”, “ejemplo del fracaso de la relación amorosa en la era técnica”, “Mito de la Crítica” (representante de la idea-mito del Occidente Moderno: La crítica) <sup>27</sup>. Además

---

<sup>25</sup> Idem.p 10

<sup>26</sup> Idem.p.9

<sup>27</sup> Idem.p.11

encontramos implicaciones filosóficas en relación a Giordano Bruno y Schopenhauer entre otros.

Para Juanes, Duchamp, utilizando la ironía como arma, se aparta de los mitos ancestrales, empezando por la crítica moderna y busca “forjar una crítica del mito de la crítica que pone en duda las pretensiones cognitivas de la crítica misma”.

En este punto del debate la ironía se superpone a la mera crítica, y Juanes propone la comprensión de la obra de Duchamp partir de esta idea. “Al apostar por la profundidad y el exceso, tanto del mundo como de la existencia, la ironía afirma el saber cualitativo y, en consecuencia, la abundancia interpretativa”.<sup>28</sup>

Dado que *La mariée...* se considera como el legado concentrado de toda la obra de Duchamp, a menudo el debate en torno a su Obra (visión global) coincide con el debate en torno a este *Vidrio*. Es interesante como comúnmente se relaciona la inconclusión del Gran Vidrio con la “suerte final” de toda la Obra de Duchamp.

En uno de sus análisis sobre Duchamp, Jorge Romero critica su actitud, con ciertos aires de reproche en algunos casos, aunque sin profundizar en argumentos. Expresa que Duchamp “pretende eludir el objeto, abstraer el movimiento, y no lo logra, así como aspira a destruir la pintura y no deja de moverse entre sus límites.” Al igual que concluye que “va a perseguir la factura de un sólo cuadro, de vidrio esta vez, que nunca llega a terminar: *La mariée mise á un par ses célibataires, même...* Finalmente abandona la pintura en 1923 para dedicarse al ajedrez. Marcel Duchamp, aventurero de la pintura, persuade y sugiere, abre ancha vía que no recorre”. Romero pretende no sólo concluir la obra de Duchamp, sino que el propio Duchamp la hubiera concluido claramente y esto es lo que precisamente el artista nunca pretendió. En este caso el carácter inconcluso o indeterminado de la obra de Duchamp forma parte de un simbolismo conciente. Respecto a *La mariée...* “la inconclusión forma parte de su naturaleza y descarta, por tanto toda interpretación concluyente”.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup>Idem.p 5

<sup>29</sup>Faerna García-Bermejo, José María (dir. de la colección). “Marcel Duchamp. Más allá de la pintura” en *Duchamp*, Barcelona, Ediciones Poligrafía, 1995, p. 11



Duchamp aniquila este tipo de definiciones cuando dice: “para mi hay algo más que el sí, el no y lo indiferente, y eso es, por ejemplo, la ausencia de ese tipo de investigaciones”.

Este mito persiste en el debate. Al respecto comenta Octavio Paz como al dejar “definitivamente inacabado” el *Gran Vidrio*, “comenzó la leyenda: uno de los pintores más célebres de nuestro siglo había abandonado el arte para dedicarse al ajedrez”.<sup>30</sup>

En torno al *Gran Vidrio*, es posiblemente donde se tejan la mayor parte de los mitos *duchampianos*. En la enciclopedia Océano se concluye que “sin duda, se refería a la pasión que los dadaístas habían mostrado por el uso de imágenes maquinistas”.

En el libro-catálogo sobre el autor de 1995, se refiere que “la obra no es exactamente la máquina sino una improbable representación de la misma”<sup>31</sup> Algunos críticos sugieren que el *Gran Vidrio* es como los esquemas que acompañan a las instrucciones de máquinas y aparatos. El propio Duchamp albergó el proyecto de acompañarlo de algún tipo de texto lo más amorfo posible; ambos debían completarse “y sobre todo impedirse mutuamente la posibilidad de cobrar una forma estético- plástica o literaria. *El Gran Vidrio* es así un artilugio humorístico, pero también una reflexión sobre el erotismo, el conocimiento n-dimensional.”<sup>32</sup>

En Salvat se afirma directamente que *La Mariée...* no pertenece al fenómeno dadá. “Su interpretación pertenece más bien al terreno de las meta-ciencias, o de los meta-lenguajes”.<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> Paz, Octavio. *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. Ed. Era, México; 1973, p.24

<sup>31</sup> Idem. p.31

<sup>32</sup> Idem. p.56

<sup>33</sup> Waldberg, Patrick. “Dada o la función de repulsa” en Salvat. *Historia del Arte*. Salvat Editores. Barcelona, 1976, tomo 11, p.145

## **V. Repercusión de la Obra de Duchamp y Reflexiones finales.**

Pareciera que la ironía que tanto desarrolló Duchamp se volviera sobre él. Evadir los límites del sistema del arte fue entendido como algo tan “significativo artísticamente” que su obra (especialmente los ready-mades) se ha convertido en una nueva forma de rutina académica. Es inútil mencionar el alcance de los ready-mades en el arte contemporáneo, a distintos niveles cualitativos. Se han utilizado para desacralizar el arte de muchas maneras, desde afirmar que “cualquiera es artista”, y “todo es arte” hasta el “anti-arte” propiamente dicho. Actualmente, entiendo que la utilización de los *ready-mades*, a sido, sobre todo, en el campo de la semiótica, al ampliar los significados de los objetos de uso cotidiano y llevar a una reflexión sobre la relatividad de los significados en función del contexto. Pero la idea original de Duchamp de libertad relacionada con “la belleza como indiferencia”, se ha degradado con el tiempo.

Sus conceptos más abstractos y teorías específicas tuvieron gran influencia sobre la escena artística de los años cincuenta y sesenta, tanto sobre pintores como Rauschenberg y Jasper Johns, como sobre el músico John Cage o el coreógrafo Merce Cunningham. En Europa su nombre abanderó las prácticas artísticas de grupos como Fluxus o lo que se dará en llamar “arte de acción”.

Son innumerables al tiempo, los importantes tributos a Duchamp en distintos grados de interpretación.

En 1973 se celebró en los Estados Unidos una exposición retrospectiva de Duchamp, organizada por el Museo de Arte de Filadelfia y el Museo de Arte Moderno de Nueva York. En 1984 la Fundación Joan Miró de Barcelona organizó una gran exposición del artista. Una exposición que ha quedado en la memoria de muchos convirtiéndose en un referente. En 1993 fue el Palazzo Grassi de Venecia

durante la Bienal de aquel año. Recientemente la Fundación Joan Miró y la Tate Modern de Londres y el MNAC, organizaron una exposición de Duchamp acompañado de Man Ray y Picabia. Al juntar a estos tres nombres, iconos del arte del siglo XX, se esquivo tanto la idea de monografía de un autor, como una explicación que los integrase en un movimiento (adecuada con el propio devenir de sus trabajos, no anclados en un movimiento sino en una serie de confluencias). Más bien se centran en la historia de la amistad que dio lugar a una colaboración y múltiples encuentros a lo largo de más de cuarenta años.<sup>34</sup>

Así mismo encontramos la trascendencia de Duchamp, en temas apenas tocados de su obra: la curaduría. La curadora Elena Filipovic, estudiosa de Duchamp estuvo a cargo de la primera exposición sobre Duchamp en América Latina, en Buenos Aires, organizada por la Fundación Proa, el pasado año. Elena expresa en una entrevista: “me he centrado en el diseño de Duchamp del montaje de las exhibiciones y la manera en que él presentaba las obras de arte al público, ya que pienso que su trabajo innovador como curador y diseñador de exposiciones revela mucho acerca sus concepciones de la obra de arte. Y esto es un aspecto de la práctica de Duchamp que no ha recibido la atención que merece”.<sup>35</sup>

Dada la dispersión en las ideas sobre Duchamp y sus múltiples influencias en el mundo del arte y el imaginario social, se hace necesaria la publicación prudente de trabajos sintéticos del tema a fin de desmitificar su obra y estudiar su repercusión.

---

<sup>34</sup> Información proveniente de: David G. Torres. “Duchamp y el contexto” en [www.portalmundos.com](http://www.portalmundos.com)

<sup>35</sup> Entrevista publicada en el sitio oficial de la Fundación Proa, en Internet.

A pesar de las limitantes en la bibliografía disponible para este ensayo, creo haberme al menos asomado a la polémica y sus centros claves. Faltó por consultar obras claves como *Sur Marcel Duchamp* (Paris, 1959) de Robert Lebel, ampliamente citada por los estudiosos del tema. Empero intenté conformar un panorama que permitiera comprender la obra de Duchamp desde perspectivas puntuales y diferentes. En lo personal me satisface, si bien no quedo conforme por el alcance y la profundidad, que gracias a este trabajo comprendí, tiene la obra de Marcel Duchamp, apenas aprensible en tantas páginas escritas en el tiempo.

## Bibliografía comentada

- Paz, Octavio. *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. México DF, Ed. Era, 1973.
- Faerna García-Bermejo, José María (dir. de la colección). *Duchamp*. Barcelona, Ediciones Poligrafía, 1995.
- Mateos, José. *Pintura y escultura del siglo XX*, Barcelona, Ediciones Ramón Sopena, 1979.
- Romero, Jorge. *La pintura del siglo XX (1900-1974)*. México, FCE, 1978.
- Elger, Dietmar. *Dadaísmo*. Madrid, Taschen, 2004.
- Descharner Robert y Nèret, Gilles. *Salvador Dalí., Corea del Sur*, Taschen 1998.
- Juanes, Jorge. "Marcel Duchamp y Octavio Paz" en *Crítica*, No.128, México, 2008, p. 3-13
- Waldberg, Patrick. "Dadá o la función de repulsa" en Salvat, *Historia del Arte*, tomo 11, Barcelona, Editores Salvat S.A, 1976, p. 145-223.
- Gispert, Carlos (dir.editorial) *El mundo del Arte, Autores movimientos y estilos*. Barcelona, Océano.
- Del Conde Teresa, "Fluxus" en *La Jornada* (digital), México DF, 2004.
- Szeemann, Harald. "Inteligencia en movimiento" en [www.masdearte.com](http://www.masdearte.com).
- Redacción Iberarte. "El "antiarte" de Duchand, Man Ray y Picabia en Barcelona" en [www.iberarte.com](http://www.iberarte.com), junio 2008.