

Graciela Speranza

# Fuera de campo

Literatura y arte argentinos  
después de Duchamp



EDITORIAL ANAGRAMA  
BARCELONA

ASIF: PQ7655  
565  
E= 49303  
QUIS. compra  
OCED. Colofon  
ECHA: 13-06-11  
ACTURA: F6378

Diseño de la colección:

Julio Vivas

Ilustración: «El Mar Dulce» (detalle), Guillermo Kuitca, 1986

© Graciela Speranza, 2006

© EDITORIAL ANAGRAMA, S. A., 2006

Pedró de la Creu, 58  
08034 Barcelona

ISBN: 84-339-6246-9

Depósito Legal: B. 36978-2006

La presente edición ha sido realizada  
por convenio con Riverside Agency, S.A.C.

Impreso en Argentina

Grafnor S.A. - Lamadrid 1576 - Pcia. de Buenos Aires

## PRÓLOGO DESPUÉS DE DUCHAMP

En noviembre de 2004, como quien peregrina a un santuario laico, viajé de Nueva York a Filadelfia o, mejor dicho, al Museo de Arte de Filadelfia. Era un día gris de lluvia torrencial, y de Filadelfia sólo vi ráfagas fugaces de los alrededores de la terminal de ómnibus y un amplio bulevar coronado por un edificio suntuoso, un Partenón neoclásico que mira altivo hacia el centro de la ciudad. Aunque el acervo del museo es envidiablemente nutrido, el verdadero destino del viaje eran las dos salas que en el primer piso reúnen la mayor colección de obras de Marcel Duchamp, incluidas algunas de sus piezas más célebres, como *Desnudo bajando una escalera* (n.º 2), *Urinario*, *Rueda de bicicleta*, *La novia desnudada por sus solteros, incluso* (*Gran vidrio*) y *Dados: 1. La cascada 2. El gas del alumbrado*, su obra póstuma, gestada en secreto durante veinte años. Sólo las últimas dos justificaban cabalmente el viaje, corolario natural de otro viaje más especulativo y estático que, estimulado por la literatura y el arte argentinos, había empezado cuatro años antes en Buenos Aires. De muchas de las obras de la colección había visto réplicas en otros museos y cientos de reproducciones en estudios críticos y catálogos.

Duchamp mismo, si se quiere, desalentaba la excursión. La serie de *ready-mades* módicamente clonados durante décadas o

su museo portátil —con réplicas reducidas de las obras y copias de las notas— volvían impropia cualquier reverencia al aura de la obra original, una rémora del pasado del arte, irreverente en el caso de Duchamp. Bastó un recorrido por la primera sala, de hecho, para confirmar la inadecuación evidente de los *ready-mades* a los cánones de exhibición en el museo y a los hábitos convencionales del espectador. Frente a *Rueda de bicicleta*, por ejemplo, el visitante no puede evitar una leve incomodidad, como si estuviera haciendo el ridículo o hubiera caído en una trampa cuya lógica no termina de desentrañar. Porque ¿qué hace ahí observando la sexta versión de un banquito de cocina con una rueda de bicicleta, ensamblados en París en 1913, con el mismo fervor cultural que podría inspirarle la *Mona Lisa* de Leonardo? ¿Qué es exactamente lo que debe mirar? De tan reproducido y tan célebre, el artefacto casero —por algún motivo, más pequeño que lo que las reproducciones dejan imaginar— acaba por parecerle escultórico y bello, contrariando la voluntad de su «autor» de elegir ese y otros objetos industriales a partir de una «total abstinencia de buen o mal gusto, una completa anestesia». Dejando de lado la curiosidad fetichista de cualquier estudioso de Duchamp, casi todo lo que se exhibe en el gran salón deja al espectador insatisfecho, girando en falso, atrapado en una suerte de *loop* reproductivo que burla su impulso reverencial.

El *Gran vidrio*, en cambio, bien valía las horas de ómnibus desde Nueva York. Ubicada en el centro de la sala en el lugar preciso dispuesto por Duchamp, es una obra única completada por el azar, cuyo efecto enigmático sólo puede apreciarse frente al original. No porque esa abstrusa maquinaria figurada en los paneles de vidrio cobre más sentido *in praesentia*; el hermetismo de *La novia desnudada por sus solteros*, incluso persiste frente al artefacto, aun cuando se anticipe la experiencia con las noventa y cuatro notas de Duchamp que «explican» su funcionamiento, e incluso con la catarata de exégesis estéticas, filosóficas, matemáticas, psicoanalíticas y esotéricas que, desde que la obra

quedó «definitivamente inacabada» en 1923, ha rodeado su misterio. La experiencia que el propio Duchamp recomienda es impracticable, y el espectador no puede sino sentirse *en falta* observando los paneles. Debería acompañar la visión con el texto amorfo de las notas, según Duchamp, «para que ambos, el vidrio para el ojo y el texto para los oídos y el entendimiento, se complementen y, sobre todo, para que eviten que el otro componga una forma exclusivamente estético-plástica, o exclusivamente literaria». La concurrencia de la visión, la palabra y el pensamiento parece ser el deseo subterráneo que alimenta la máquina, tan inalcanzable en términos prácticos como el de desnudar a la novia del panel superior, perversamente distante de los solteros que la desean desde el panel inferior, o de reconciliar las mitades masculina y femenina del espectador.

Pero sólo allí, en ese preciso lugar, se puede mirar la obra mirando *a través* de la obra, como quería Duchamp [fig. P. 1]. Es imposible no hacerlo, en realidad: la mirada se posa en el vidrio y al mismo tiempo lo atraviesa y, entre las figuras, se puede ver la ventana que está detrás y, a través del vidrio de la ventana, la fuente que está en la entrada del museo, e incluso a los visitantes que de tanto en tanto deambulan entre la ventana y el vidrio e interceptan la visión, o improvisan un fondo oscuro que refleja al espectador. La mirada se demora irremediabilmente en el trayecto, como corresponde a una obra definida como un «retardo» [*a delay in glass*].

Sólo allí, además, se puede ver la miríada de rajaduras que en 1926 fracturaron los paneles de vidrio superpuestos, durante el traslado de la obra desde el Museo de Brooklyn (donde se exhibió entera por primera y única vez) a la biblioteca de The Haven, la casa de campo de West Reading, Connecticut, en que la coleccionista y amiga de Duchamp, Katherine Dreier, pensaba instalarla para su propio solaz. Sólo diez años más tarde, montado pacientemente conservando las rajaduras, el *Gran vidrio* adquirió su verdadera y azarosa cualidad: «Cuanto más



Fig. P. 1. Marcel Duchamp, *La novia desnudada por sus solteros, incluso* (*Gran vidrio*), 1915-1923, Museo de Arte de Filadelfia.

miro las rajaduras», se dice que dijo Duchamp, «más me gustan. Hay una forma, una simetría y hasta casi una intención allí que no es mía, una intención de la obra misma que podríamos llamar una intención *ready-made* y que me complace respetar.» El accidente, de hecho, le agregó a la pieza una nueva paradoja, no contemplada en los cientos de notas con que el *Gran vidrio* certifica su naturaleza conceptual: la obra original tal como la concibió Duchamp sobrevive intacta en las cuatro réplicas desperdigadas por el mundo —dos en Estocolmo, una en Londres, una en Tokio— y sin embargo, sólo frente al vidrio dañado el espectador puede apreciar el original.

La extrañeza indescriptible de la novia y sus solteros maquínicos, con todo, es apenas el prólogo de una experiencia más singular. El verdadero corazón de las tinieblas está en la sala siguiente, una especie de anexo sombrío al que conduce un vano

abierto en el extremo del salón. Lleva unos segundos acostumbrarse a la penumbra del nuevo espacio, o quizás a la rareza de lo que se ofrece a la mirada, «la obra más extraña exhibida en museo alguno», según la definición certera que hizo de *Dados*: 1. *La cascada* 2. *El gas del alumbrado* [*Étant Donnés: 1° la chute d'eau 2° le gas d'éclairage*] uno de los más sagaces herederos de Duchamp, el norteamericano Jasper Johns. En el centro de una pared cubierta de estuco, se abre un arco de ladrillos que enmarca un portón de madera español, encastrado con gruesos clavos de hierro [fig. P. 2]. No tiene bisagras ni manijas; sólo una ventanita clausurada y dos agujeros a la altura de la vista, imperceptibles desde lejos pero que, apenas el espectador se acerca y los descubre, invitan a asomarse para ir más allá del callejón sin salida y ver qué se guarda con tanto celo detrás del portón. Y es precisamente allí donde la experiencia directa cobra su verdadera —insustituible— dimensión: lo que se ve por los agujeros es inenarrable, intraducible a las coordenadas de la descripción espacial, intransferible a los códigos estéticos usuales y, sobre todo —quizás como un último ardid del gran artífice de la reproducción—, irreproducible en la imagen fotográfica, remedo torpe y plano de una visión compleja, realista en su irrealidad, vívida a su manera, tridimensional [fig. P. 3]. La luminosidad de la escena es lo primero que sorprende al observador, convertido de inmediato en inconsulto *voyeur*. Porque ahí, a poca distancia del portón, hay una pared de ladrillos con un boquete irregular que deja ver a una mujer desnuda, recostada con las piernas abiertas sobre unos arbustos, ofreciendo impudicamente su cuerpo y su sexo al improvisado mirón. El rostro de la mujer está oculto por un mechón de pelo, pero uno de los brazos extendidos sostiene una lámpara de gas que parece iluminar su impudicia y alumbrar el resto del paisaje, un bosque alpino con un lago y una cascadita de agua que fluye incesante en el fondo del cuadro, como un *trompe l'œil* algo naif. Todo está quieto salvo el salto de agua; todo es contradictoriamente naturalista y artificial salvo la lámpara



Fig. P. 2. Marcel Duchamp, *Dados: 1. La cascada 2. El gas del alumbrado (detalle)*, 1946-1966, Museo de Arte de Filadelfia.



Fig. P. 3. Marcel Duchamp, *Dados: 1. La cascada 2. El gas del alumbrado (detalle)*, 1946-1966, Museo de Arte de Filadelfia.

de gas; todo se juega en el primer impacto visual y en lo que la mirada más o menos aguzada del espectador pueda recordar. Duchamp ha condenado al observador-*voyeur* a una sola perspectiva, apenas modificable en sucesivas visiones, y no hay modo de variar el ángulo, observar los detalles perdiendo distancia, girar en torno a la obra para mirarla por los costados o por atrás. El sexo de la mujer preside cada nueva visión, aunque la carne se vea un tanto ajada mirada con atención, y el entorno engañosamente bucólico se vuelva un poco siniestro en su artificialidad. Hay algo kitsch incluso, pero involuntario, como en uno de esos dioramas de museo de ciencias, o en un *peep-show* de feria barata. ¿De dónde proviene, entonces, esa extrañeza que queda vibrando en el recuerdo del espectador apenas se aleja del portón? ¿Qué lo obliga a acercarse otra vez? ¿Qué es lo que Duchamp quiere hacernos mirar?

El detalle más desconcertante del conjunto, en una segunda o tercera visión, es sin duda el sexo abierto de la mujer, el pubis impúber que ocupa el centro, un tajo un poco grotesco en el cuerpo exangüe, que no conduce a nada y refracta la mirada. De *voyeur*, razona Octavio Paz, el espectador pasa a clarividente, capaz de atravesar con la mirada los objetos materiales: «Si el deseo es una segunda visión, la clarividencia es el *voyeurismo* transformado por la imaginación, el deseo vuelto saber.» Pero ¿es efectivamente así? ¿La mirada *atraviesa* los objetos como en el *Gran vidrio*? Freud diría que el sexo de la mujer es lo *unheimlich* por antonomasia para la mirada (masculina), la entrada no familiar —siniestra— a lo que alguna vez fue el *Heim* —el hogar— de todos los seres humanos. Con perspicacia femenina, Amelia Jones ha precisado el efecto de ese segundo y definitivo callejón sin salida: «El cuerpo desnaturalizado de *Dados...* capta esa ansiedad masculina reprimida, la trae a la superficie, negándole al espectador un lugar adonde ir. Sólo puede mirar, pero la mirada es rechazada por una hendidura descubierta que no conduce a ninguna parte.» *Dados...*, se concluye, es otra máquina de ver lo que no se puede

ver, el misterio del sexo femenino arrojado insidiosamente al espectador integrado a la obra, en una versión no anotada, «realista» y más participativa de la maquinaria del *Gran vidrio*. Cada obra a su manera «vuelve visible lo visible», como quería Hegel, valiéndose literalmente, sobre todo en la última, de la luz, «ese factor de visibilidad de los objetos en general». Sólo allí, después de todo, tras una vertiginosa cadena de copias y reproducciones, la novia, desnudada al fin, puede prescindir incluso de los solteros para ofrecer su máquina de mirar, último capricho paciente de Duchamp o de su álter ego femenino, Rose Sélavy. «*Eros c'est la vie*», «*Sex is sex*», concluyó contradictoriamente Duchamp, pero el arte, parece decir, va más lejos que la palabra. Es pensamiento visible y encarnado, formas que hacen ver y hacen pensar. El impacto de lo que se ha visto es difícil de olvidar.

El efecto de las obras, de hecho, se recupera de otra manera, desandando el camino que lleva a *Dados...* Casi todo lo que se muestra en las salas de arte contemporáneo del museo —de Jasper Johns y Robert Rauschenberg a Sol Le Witt, Andy Warhol, Josep Kosuth o Jeff Wall— recuerda o interpela a Duchamp, como si la combinación explosiva de sus invenciones —el *ready-made*, la réplica, la interacción de imagen y texto, la instalación, el multimedia, el arte «no retiniano»— hubiese conmocionado el paisaje del arte moderno a su paso, transformando su misma esencia, los medios y los lenguajes. «Y luego está ese movimiento de un solo hombre», dijo alguna vez Willem de Kooning, presente también en las salas, «un verdadero movimiento moderno porque implica que cada artista puede hacer lo que debe hacer, un movimiento para cada artista y abierto a todos.»

El efecto de las obras perduró durante el viaje de vuelta a Nueva York y se reavivó al día siguiente en Chelsea, espejo de aumento del arte globalizado. «*Soho on crack*», llamó al barrio uno de los más de doscientos galeristas que conviven entre la calle 13

y la 29, la Décima Avenida y el West Side Highway de Manhattan, para describir el frenesí de esa Meca barroca y algo obscena del mercado del arte actual, que crece y se reproduce a un ritmo desenfrenado. Por mucho que lo haya intentado, ninguna de las coartadas estratégicas de Duchamp —el *ready-made*, la réplica, la irrisión de las instituciones del arte, la instalación, la automuseificación, la indiferencia— ha conseguido desbaratar la maquinaria comercial del arte, negocio millonario de coleccionistas y *marchands*. «El gran artista del mañana será subterráneo», vaticinó en 1961, pero su esperanza de una revolución ascética que «una serie de iniciados» emprenderían «en los márgenes de un mundo cegado por los fuegos artificiales económicos» está muy lejos de haberse cumplido. El efecto redivivo de su obra, en cambio, está en todas partes, como un poderoso «transformador» que ha expandido los campos cercados de los medios específicos con las posibilidades abiertas por la reproducción, y operado un viraje irreversible hacia la conjunción estética de visualidad, palabra y pensamiento. Un recorrido por la obra de muchos de los artistas que exhibían en las galerías de Chelsea —de los ingleses Gilbert & George al suizo Thomas Hirschhorn o el norteamericano Richard Tuttle— alcanzaba para recuperar su legado infinitamente transformado.

Pero fue en una feria de ediciones y libros de arte donde el viaje a Filadelfia encontró su coda más perfecta, el prólogo o el epílogo del viaje más personal. Al Starrett-Lehigh Building de la calle 26 entré por casualidad, alentada por el nombre de DJ Spooky, que unos días antes había inaugurado la exposición, de camino entre una muestra de delicadísimo Morandis y un vídeo de animación sombrío y apocalíptico del artista chino Paul Chan. A escasos metros de la entrada, sobre un pequeño vidrio verdoso en pie sobre una tarima, la imagen inconfundible del *Gran vidrio* reapareció como un *déjà vu*. En una caja de madera dispuesta a un lado, se leía el nombre de la obra y el autor, y se describía el sofisticado proceso de reproducciones, copias y

desvíos por el que la pieza de Duchamp se había vuelto una obra de otro: «Hiroshi Sugimoto, *La boîte en bois* (*The Wooden Box*), 2004. Dos negativos originales únicos del artista acompañados de copias blanco y negro en papel de fibra, colocadas entre vidrios, en una caja activa [*“boxaction”*] de madera japonesa» [fig. P. 4]. Que precisamente antes del viaje hubiese editado la traducción de un texto crítico sobre Sugimoto con reproducciones de obras suyas me pareció una indicación oportuna del azar. La crítica, dice un escritor argentino considerado en este libro, es la forma moderna de la autobiografía; uno acaba por escribir sus viajes y sus hallazgos, cuando cree escribir sus lecturas. *La caja de madera* era una suerte de versión perfeccionada, abreviada y traducida de mi propio recorrido duchampiano.

La mirada, potencialmente infinita *a través* del *Gran vidrio*, se extendía ahora *a través* de la obra replicada en otra obra de un artista japonés, completada casi un siglo más tarde como una materialización estética de su efecto literalmente atemporal y universal. Pero decir que la mirada *atraviesa* la obra original de Duchamp fotografiada en el pequeño vidrio de *La boîte en bois...* sería un doble error. Sugimoto fotografió una *réplica* del *Gran vidrio* exhibida en Tokio (el *Gran vidrio* «japonés» de Duchamp) con un fondo negro detrás, y después fotografió el negativo de la foto [fig. P. 5], como parte de una serie más amplia, *Conceptual Forms*, fotos de modelos matemáticos duchampianamente fotografiados como *ready-mades* escultóricos que quieren visualizar el pensamiento abstracto. Aunque la imagen de la novia y sus solteros se volvió claramente visible en el proceso, el fondo negro transformó el negativo en positivo y le dio así la profundidad que ambicionaba el original: el pequeño vidrio de Sugimoto es opaco pero es pura transparencia en realidad. La caja que lo guarda, a su vez, *replica* desviándolas la *Green Box* de Duchamp (la caja con facsímiles de sus notas) y la *Boîte-en-valise* (su pequeño museo-valija de copias reducidas), y las *traduce* a una versión oriental, una caja minimalista de madera japonesa que le da a la

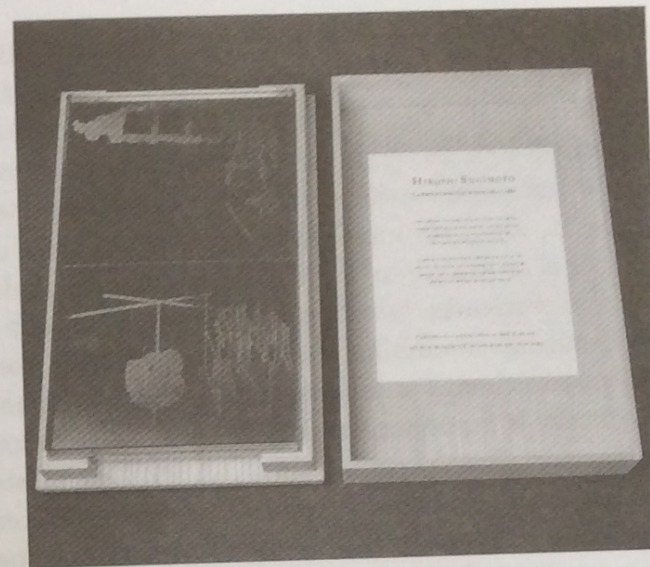


Fig. P. 4. Hiroshi Sugimoto, *La boîte en bois* (*The Wooden Box*), 2004.

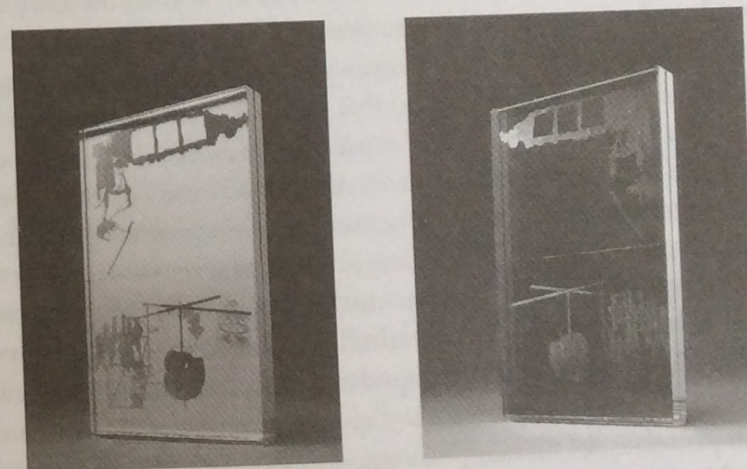


Fig. P. 5. Hiroshi Sugimoto, *La boîte en bois* (*The Wooden Box*) (detalles), 2004.

obra su doble título en francés y en inglés, un juego de palabras que recuerda los retruécanos de los títulos de Duchamp: *La boîte en bois* (*The Wooden Box*).

Réplica de réplicas, gran vidrio convertido en fotografía *ready-made* y en pequeño vidrio, juego de palabras sobre el juego de palabras, «original» multiplicado en treinta y cinco copias firmadas por el artista según se indica en la caja, mezcla de lenguas, medios y culturas, la obra de Sugimoto se apropia de la obra de Duchamp, multiplica y actualiza su herencia conceptual, y al mismo tiempo la traduce en una obra absolutamente propia y, si cabe la expresión, original. Empeñado desde sus primeras series en registrar el paso del tiempo a través de la fotografía —un arte del instante—, Sugimoto ha investigado las complejas derivaciones de la destrucción del aura benjaminiana operada por la invención de la fotografía, mediante fotos que quieren captar la duración, los pliegues temporales e incluso la dimensión histórica de la imagen representada. En *La boîte en bois...* el tiempo expandido del original inacabado (1915-1923), replicado por un artista japonés en 1981, se extiende hasta el nuevo siglo en una pieza que en 2004 lo perpetúa en otro medio y a la vez lo transforma en una obra personal.

Mientras hilaba estas y otras paradojas, una mujer sentada detrás de la mesa donde se exhibía la caja me preguntó si me interesaba la obra. Le consulté el precio por curiosidad y, para desalentar cualquier expectativa, le dije que vivía en Buenos Aires. La mujer me aclaró amablemente que las copias se embalaban con cuidado para evitar los riesgos del traslado; no tuve más remedio que confesarle que los motivos reales de mi interés eran más abstractos. La caja materializaba una suerte de «efecto japonés de Duchamp», en las antípodas de otro efecto que me había permitido releer la literatura y el arte argentinos, y al mismo tiempo releer a Duchamp. Se me ocurrió, de todos modos, un final imaginario para el viaje, que le conté para alentar el diálogo: el pequeño vidrio de Sugimoto viajaba desde Tokio, por así

decirlo, a sus antípodas, Buenos Aires, y llegaba totalmente quebrado, con simétricas rajaduras horizontales. La mujer sonrió y prometió mandarme fotos de la obra tomadas por el propio Sugimoto por correo electrónico. «A fin de cuentas», agregó, «todas son copias. ¿Dónde están los verdaderos originales?»

El relato de mi viaje, obstinadamente duchampiano, no le hubiera sorprendido al historiador del arte Benjamin Buchloh. A principios de los noventa, en respuesta a un ineludible ensayo suyo sobre el arte conceptual de los sesenta, «Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions», el artista Joseph Kosuth y el galerista Seth Siegelaub, figuras centrales del conceptualismo norteamericano, lo acusaron de distorsionar la verdadera historia del movimiento, por efecto, entre otros motivos, de una «fijación con Duchamp». La respuesta de Buchloh fue contundente: «Creo que tendría que admitir que sufro de una fijación con Duchamp (como un físico podría sufrir de una fijación con Einstein), en la medida en que considero, efectivamente, que la contribución de Duchamp a la teoría y la práctica estéticas es extraordinaria, un legado cuya verdadera dimensión sólo ahora empieza a hacerse evidente.»

Con la analogía gráfica y la dócil aceptación de su fijación duchampiana, Buchloh resumía claramente el lugar de Duchamp y la magnitud de su herencia en la historia del arte moderno y contemporáneo. Su redefinición radical del arte y su legado en el pop, en el minimalismo y, sobre todo, en el arte conceptual, sólo empezaban a evaluarse entonces en su justa medida, resignificados a la luz de mucho arte que vino después, incluido el conceptualismo más acérrimo, cuyos límites Buchloh consideraba en el ensayo. En su manifiesto conceptual de 1969, el propio Kosuth le había atribuido a Duchamp la paternidad de una nueva concepción del «arte en general», capaz de trascender las disciplinas



estéticas convencionales. «Todo el arte (después de Duchamp) es conceptual (por naturaleza)», había escrito en «Art after Philosophy», «porque el arte sólo existe conceptualmente.» El *ready-made*, en efecto, había reducido la obra de arte a un enunciado, y al artista, a «autor de una definición».

Pero mucho antes de la disputa arqueológica sobre el origen del conceptualismo, en realidad, la obra de Duchamp y su claro ataque al arte retiniano habían arremolinado las aguas del arte en la modernidad, desviando la corriente teleológica y esencialista que su teórico más lúcido, Clement Greenberg, había trazado retrospectivamente en los cincuenta, a partir de su culminación en el expresionismo abstracto. Mirada en perspectiva, la historia del arte como sucesión de saneamientos formales y genéricos capaces de definir la especificidad de cada medio acusaba una conmoción radical en 1912: el *ready-made* no sólo había contaminado la pureza de los medios con objetos masivos industrializados, sino que había subvertido el criterio de autoridad y los cánones convencionales del valor estético. La obra de arte, en tanto objeto material creado por un autor y dotado de un cierto valor institucionalizado, se reemplazaba por una indicación enfática: «Esto es arte.» «Desde Duchamp», se lamentaba Greenberg a principios de los setenta, «la eventual formalización del arte “en bruto” se ha convertido en un estereotipo de la práctica vanguardista, alegando siempre que se han ganado nuevas áreas del no-arte para el arte. (...) Pero no se han ganado nuevas áreas para el arte sino para el arte mal formalizado.» Veinte años más tarde, como corolario tardío de su *Teoría de la vanguardia*, Peter Bürger definía a Duchamp como el mayor responsable de la crisis de la modernidad, tal como había sido teorizada por Theodor Adorno y Clement Greenberg.

A casi un siglo de los primeros *ready-mades*, en cualquier caso, la evaluación crítica de la herencia de Duchamp continúa dividiendo las aguas en la escena norteamericana y también en Europa donde, con celo conservador o renovado ímpetu

vanguardista, aún se dirime el signo estético de su legado. «Lecciones de irresponsables, alentados por la idea del artista sin obra, sin talento y sin profesión», se lee en *Marcel Duchamp et la fin de l'art*, «se identificaron con Duchamp. Pero en sus acciones, sus textos, sus manifestaciones, la simplicidad se volvió pobreza; la sutileza, pesadez; la inteligencia se convirtió en estupidez; la ironía en pereza mental; la alusión, la crudeza y, por fin, el meticuloso y cambiante método del “*marchand du sel*” dieron paso a una plétora de producciones de artistas groseros, sin espíritu y sin talento.» El juicio lapidario es de Jean Clair, director del Museo Picasso de París, uno de los mayores intérpretes de la obra de Duchamp en los setenta, responsable de la gran retrospectiva de su obra en el Centro Pompidou y autor de su catálogo razonado. En el otro extremo del arco estético-ideológico y en las antípodas del lamento conservador de Clair, Nicolas Bourriaud, crítico y ex director del Palais de Tokyo parisino, en cambio, funda en la obra de Duchamp un nuevo arte de la *post producción* que desde los noventa tiende a abolir la distinción tradicional entre producción y consumo, creación y copia, *ready-made* y obra original. «Si el procedimiento de la apropiación hunde sus raíces en la historia», escribe en *Post producción*, «el relato que voy a ofrecer comienza con el *ready-made* que representa su primera manifestación conceptualizada, pensada en relación con la historia del arte.»

De un lado y del otro del Atlántico, es evidente, la obra de Duchamp ha marcado la historia del arte del siglo y su nombre emerge como única fuente de unidad por detrás de la aparente heterogeneidad de prácticas estéticas que responden a nombres diversos: neodadá, nuevo realismo, *pop art*, *assemblage*, *happenings*, arte conceptual, crítica institucional, *post producción*. Su legado se resiste a una descripción totalizadora y una evaluación unívoca, pero la potencia de un incontestable «efecto Duchamp» recorre el arte de las últimas décadas, como un catalizador de por lo menos tres rasgos notorios de las prácticas estéticas de la

segunda mitad del siglo: el impacto irreversible de la reproducción en el arte, los movimientos decisivos de las artes hacia fuera de sus campos específicos –literalmente, un *hors du champ*– y, sobre todo, un giro claro de buena parte de las artes hacia la *cosa mentale* o, más precisamente, un giro conceptual.

Aunque Walter Benjamin y Duchamp se encontraron una sola vez, la sintonía de intereses centrados en *el impacto de los nuevos medios de reproducción* en el arte y la cultura del siglo XX es innegable. Al tiempo que Benjamin postula en uno de sus ensayos más célebres la destrucción del aura de la obra única operada por los medios técnicos capaces de reproducirla, Duchamp no sólo avanza en una denodada empresa de destrucción de la marca personal del artista y el carácter meramente retiniano de la obra de arte, sino que explora una frontera móvil entre el original y la copia. Borra la huella de la mano y el aura, pero al mismo tiempo las recupera trabajosamente con métodos artesanales de reproducción, *ready-mades* asistidos, obras de estatus dudoso entre la obra única y la reproducción. En esa franja lábil de híbridos, inspira o prefigura una amplia gama de prácticas estéticas centradas en la copia, el plagio, el apócrifo, la apropiación, los múltiples y la serialidad con que el arte investigará las posibilidades de la *repetitio cum variatio*, la repetición y la diferencia.

Pero la empresa es más compleja, en realidad, y guarda relación con otras especulaciones contemporáneas del autor de los *Pasajes*. Mientras Benjamin reflexiona sobre la tarea siempre incompleta y virtualmente inacabada del traductor en otro ensayo seminal, también Duchamp, a su modo, busca una forma ambiciosa de la traducción que reúna palabra e imagen y alcance la «transmutación» o «transubstanciación». El *Gran vidrio* no sólo es fruto de su voluntad de traducir un lenguaje a otro sino que, mediante una serie de notas que acompañan su ejecución,

intenta borrar los límites entre ambos lenguajes. «Raymond Roussel fue el principal responsable de mi vidrio», confiesa en 1946 evocando una experiencia de 1912. «Me pareció que como pintor era mucho mejor estar influido por un escritor que por un pintor.» Desde esa iluminación inaugural, persigue una continuidad ideal entre visión, palabra e idea, que prefigura la centralidad de la batalla entre lo enunciable y lo visible en el arte y el pensamiento del siglo XX. La larga historia de tensiones dialécticas entre pintura y poesía, imagen y texto (cuya hermandad se remonta al *ut pictura poesis* de Horacio y cuya enemistad se postula por primera vez en el *Laoconte* de Gotthold Lessing), arriba a un capítulo central en el arte y el pensamiento modernos. La innegable omnipresencia de la imagen en la cultura del siglo lleva a explorar las relaciones entre visión y logos, imágenes y textos, representación visual y verbal. También Michel Foucault, deslumbrado como Duchamp por la «sustancia indisoluble» de lo visible y lo invisible en la maquinaria textual de Raymond Roussel, y más tarde por los «caligramas descompuestos» de René Magritte, investigará la conjunción imposible –el sueño epistemológico y estético de un isomorfismo– entre imagen y texto. «Entre la figura y el texto», escribe en *Las palabras y las cosas*, «hay que admitir toda una serie de entrecruzamientos, o más bien ataques lanzados entre una y otro, flechas dirigidas contra el blanco adverso, labores de zapa y de destrucción, lanzazos, heridas, una batalla.» Desde Duchamp, se diría, esa interacción se materializa y se vuelve constitutiva de la representación: todos los medios son mixtos en alguna medida y, aunque el impulso de purificarlos ha sido una de las grandes utopías de la modernidad, no hay ya artes puramente visuales o verbales. Empujadas por el deseo de ser *otro*, las artes visuales –pero también la literatura y el cine– se lanzan hacia el afuera de sus lenguajes y sus medios específicos, y encuentran en el *fuera de campo* una energía estética y crítica liberadora. Los campos estéticos se expanden en la posmodernidad y la transformación de

los medios individuales se abandona en favor de nuevas prácticas del «arte en general» que desestiman la especificidad de los soportes tradicionales. La progenie de esa batalla es nutrida y deriva en la necesidad de transferir la hermenéutica o la semiótica del texto a la «lectura» de los artefactos visuales, y de «leer» la imagen con los saberes de la lectura del texto. «Según el saber como problema», escribe Gilles Deleuze a propósito de Foucault, «pensar es ver y es hablar, pero pensar se hace en el “entre dos”, en el intersticio o la disyunción del ver y del hablar. Pensar es inventar cada vez el entrelazamiento, lanzar cada vez una flecha desde uno mismo al blanco que es el otro, hacer que brille un rayo de luz en las palabras, hacer que se oiga un grito en las cosas visibles.»

Y es que en la obra de Duchamp y su prolífica herencia, la preeminencia de la idea ha vuelto irrelevante la distinción entre medios y soportes, anticipando un viraje irreversible de gran parte del arte del siglo, un *giro conceptual*. Aunque la historia clásica del conceptualismo podría cerrarse a mediados de los años setenta, la centralidad del pensamiento en la producción estética permea la fluidez intermediática y la omnipresencia del concepto, la crítica y la palabra en el arte de hoy. Como ningún otro artista del siglo, Duchamp extiende su influjo a todo el arte futuro y alcanza incluso a artistas que nunca conocieron su obra. Sigue estando «en el aire», para usar una expresión de Bruce Nauman, y «vuelve a los otros creativos», como alguna vez sentenció John Cage.

Desandando el camino populoso abierto por la obra de Duchamp, conviene en este punto volver atrás. Porque el origen remoto del viaje especulativo cuyo epílogo acabo de narrar y cuyo variado periplo se reconstruye de aquí en más, está, en varios sentidos, en Buenos Aires. Aunque los motivos de su exilio argentino son dudosos, es durante la estadía de Duchamp en la capital argentina en 1918 cuando su prodigiosa máquina de mirar

se pone en marcha. Contrariando la extendida versión de que Duchamp se pasó gran parte del tiempo jugando al ajedrez, durante los nueve meses de exilio completa dos obras enigmáticas —*Estereoscopia de mano* [*Stéréoscopie à la main*] y *Para ser mirado (desde el otro lado del vidrio) con un ojo, de cerca, durante casi una hora (Pequeño vidrio)* [*To be Looked at (from the Other Side of the Glass) with One Eye, Close to, for Almost an Hour (Small Glass)*] [fig. P. 6]—, en las que investiga la relación entre visión, pensamiento, materialidad y deseo que irá a alimentar toda su obra. En la primera, la doble imagen de un poliedro dibujado sobre una masa de agua (¿el Río de la Plata?) le permite comprobar que el sentido del volumen no resulta del arte del pintor, sino que se produce en la mente del espectador; el *Pequeño vidrio* de la segunda, a su vez, irá a nutrir la compleja maquinaria de la novia desnudada por los solteros y su funcionamiento ocular. Con esos ejercicios ópticos relativamente sencillos, la mirada descarnada del perspectivismo cartesiano sufre una estocada letal. La historiadora del arte Rosalind Krauss hipotetiza allí, de hecho, el comienzo de una historia alternativa del arte moderno que, siguiendo a Benjamin, centra en la manifestación de un «inconsciente óptico». «¿Dónde comienza esa otra historia, el rechazo de la lógica óptica del modernismo central?», se pregunta. «¿Deberíamos remontarnos a algún momento de la estadía de Duchamp en Buenos Aires, en 1918 o 1919, en el que pierde interés en la metáfora mecánica del *Gran vidrio* y convierte la máquina de los solteros en un dispositivo óptico, una lección de óptica que perseguirá durante los quince años siguientes?» La transformación de la mirada estética de la modernidad, se deduce, podría fundarse en esos ejercicios de «óptica de precisión» que Duchamp acomete durante su exilio sudamericano.

Si la historia del arte del siglo XX se conmociona a partir de ese azaroso paso de Duchamp por Buenos Aires y produce un efecto de alcances insospechados, el recorrido que se propone aquí especula un *efecto argentino* de Duchamp, un dispositivo

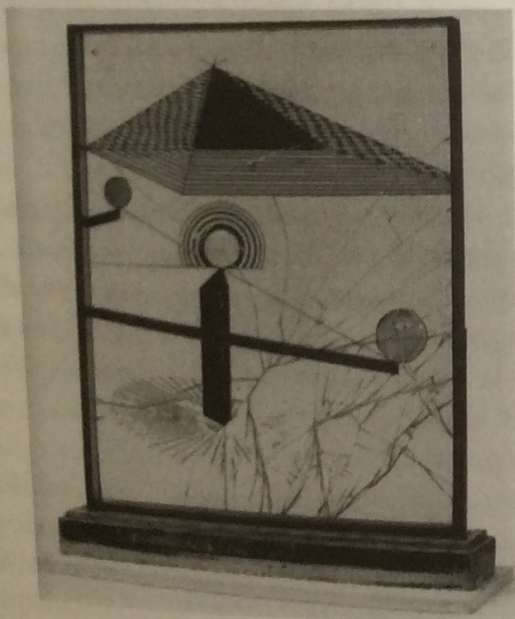
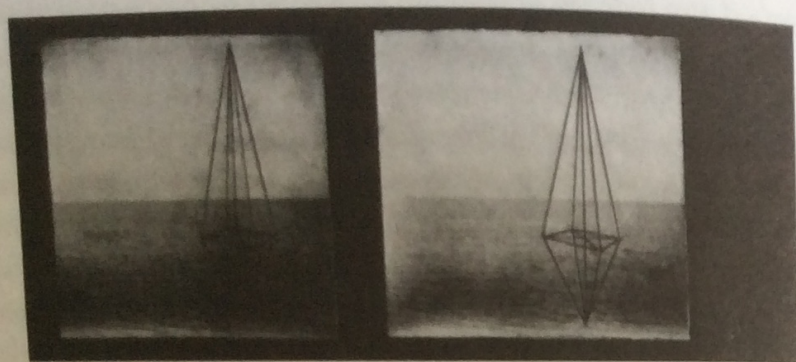


Fig. P. 6. Marcel Duchamp, *Estereoscopia de mano*, 1918-1919;  
*Para ser mirado (desde el otro lado del vidrio) con un ojo,*  
*de cerca, durante casi una hora (Pequeño vidrio), 1918.*

óptico-crítico que permite mirar la literatura y el arte argentinos *a través* de las transformaciones estéticas que su obra materializa como un poderoso catalizador del arte del siglo: la reproducción, el *fuera de campo*, el giro conceptual. No se trata, por supuesto, de una relación causal; una de las grandes innovaciones del arte duchampiano consiste en la invención de una nueva relación dialéctica con el pasado y el futuro del arte: «Toda la historia de la pintura», dijo alguna vez Duchamp, «era algo que no me interesaba continuar.»

El efecto, como se verá, es meramente especulativo y no necesariamente implica relaciones de influencia o de contacto directo; el «entre dos» del pensamiento crítico, más bien, deja releer las innovaciones estéticas de algunos escritores centrales de la literatura argentina de la segunda mitad del siglo XX, alentadas por las artes visuales y el cine y, en la dirección contraria, las relaciones que la obra de algunos artistas visuales trama con la literatura, el texto, la palabra. A partir de *close-ups* razonados a la obra de Duchamp y su legado (las «duchampianas» que abren cada capítulo), se estimula una mirada estereoscópica que interroga la interacción entre pensamiento, visión y palabra en una suerte de instalación crítica, convenientemente provista de texto e imagen. Desde las «atribuciones erróneas» de Borges hasta el continuo narrativo de César Aira o las reproducciones pictóricas de Guillermo Kuitca, se revela una peculiaridad reproductiva, «intermediática» y conceptual de gran parte de nuestra narrativa moderna, y una denodada búsqueda del *fuera de campo* en algunos de nuestros artistas, que explica quizás la paradójica cualidad excéntrica de nuestra tradición central. La vocación vanguardista, clara en esos desvíos calculados, los aleja de los caminos más transitados del *mainstream*, en busca de una revelación en el «entre dos». Los escritores y artistas considerados son así, en su mayoría, centrales, pero es precisamente en las obras más «leídas» por la crítica donde la mirada duchampiana pone a prueba su poder revelador. Cuando la lectura de Borges, por

ejemplo, parecía agotada, la perspectiva revela un nuevo Borges, artista conceptual intermediático, adelantado de muchas prácticas del arte contemporáneo. Basta pensar en su «Pierre Menard, autor del Quijote», azaroso precursor literario de la *Mona Lisa* afeitada de Duchamp.

El recorrido, con todo, no es taxativo y podría ser extendido no sin reparos. La máquina de mirar duchampiana aplicada a la literatura y el arte argentinos es elocuente en lo que revela y también en lo que refracta la mirada. Como el pequeño vidrio de Sugimoto, tiene un lado brillante y otro opaco. La obra de algunos escritores y artistas indiscutiblemente centrales de nuestra historia moderna permanece intacta bajo la lente; la defensa modernista de la pureza del medio o la exploración de nuevas variantes del realismo los vuelve inmunes a la óptica duchampiana. Con todo su *voyeurismo* proustiano y su fenomenología objetivista, Juan José Saer, por ejemplo, uno de nuestros grandes narradores modernos, ha escrito una obra única, orgullosa en la defensa de la especificidad poética y el estilo personal. «Basta mirar una página de su escritura», escribe María Teresa Gramuglio, «para reconocer esa textura que la hace inconfundible. Una textura que se alcanza con un trabajo encarnizado y minucioso sobre los recursos prosódicos, rítmicos, sintácticos y léxicos de la lengua literaria, y que es el principio fundante de su poética.» También la literatura de Fogwill, por dar otro ejemplo, se resiste a la lente: con todo su despliegue pop de indicios de la cultura contemporánea y su mezcla experimental de pensamiento y narración, explora nuevas variantes del realismo atentas a «las formas confusas del conflicto social» que se distancian del artificio más conceptual. Muchos artistas visuales, del mismo modo, han consolidado una obra personal, sustentada en la preservación de la especificidad de sus lenguajes. Y aun en los escritores y artistas considerados, la lente duchampiana obtura rasgos constitutivos de sus respectivas poéticas; sólo magnifica su sustrato reproductivo, su vocación intermediática y su potencia conceptual que,

sin embargo, por los motivos que se investigan en cada caso, se revelan como principios constructivos esenciales.

Más allá de estas salvedades razonadas, se mira también por el gusto de mirar y es ahí donde la instalación crítica es irremediablemente personal. Se intenta sí, a conciencia, abrir la lectura al «entre dos» que impone la cultura contemporánea y liberar a los objetos de análisis de la miopía forzada, producto de la especificidad estéril o la estrechez de miras en el panorama más amplio de las artes y el contexto transnacional. El efecto Duchamp es de doble dirección y, lejos de implicar un epigonalismo periférico, revela, en su faz política, la libertad renovadora de mucho arte americano, amparada en el *uso creativo* de la copia o la reproducción. «En París, en Europa», comenta Duchamp a su biógrafo Calvin Tomkins a propósito de la independencia estética americana, «los jóvenes de cualquier generación actúan como nietos de algún gran hombre. De Victor Hugo en Francia, de Shakespeare, supongo, en Inglaterra. No pueden evitarlo. Aunque no crean en eso, entra en su sistema y así, cuando llegan a producir algo propio, hay una suerte de tradicionalismo indestructible. Eso no existe aquí. Aquí no se sienten nietos de Shakespeare en lo más mínimo. De modo que es un terreno perfecto para la innovación.»

En 1951, el Borges conceptual inventó una «máquina de leer» con la que piezas heterogéneas de la literatura universal —desde la paradoja de Zenón a un cuento de Lord Dunsany— pueden leerse como «profetizando» la obra de Kafka; por efecto de la máquina, a la vez, la obra de Kafka desvía nuestra lectura de esos textos hasta volverlos anacrónicamente kafkianos. El mecanismo está regido por una idea que desdeña la identidad o la pluralidad de los hombres: cada escritor *crea* a sus precursores y su labor modifica nuestra concepción del pasado y el futuro. La máquina de leer duchampiana (el efecto argentino de Duchamp), si se quiere, tiene una operatoria similar aunque parezca inversa: su obra mirada hoy profetiza

piezas heterogéneas de la literatura y el arte argentinos que no se parecen entre sí, y *crea* una herencia insospechada. La obra de algunos de nuestros escritores y artistas, al mismo tiempo, deja ver un Duchamp sensiblemente desviado. La lectura, auspiciosamente, modifica también nuestra concepción del pasado y el futuro del arte.

El viaje, ahora sí literal, empieza en Buenos Aires.

## ORIGINALES

Los comentarios de Duchamp sobre el *Gran vidrio* se citan en Calvin Tomkins, *Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 1999. La cita de Octavio Paz pertenece a «Water Writes in Plural», en Anne d'Harnoncourt y Kynaston McShine (eds.), *Marcel Duchamp*, Filadelfia, The Museum of Modern Art y Philadelphia Museum of Art, Prestel, 1989; la de Amelia Jones, a su *Postmodernism and the En-gendering of Duchamp*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994. De la copiosa bibliografía sobre el *Gran vidrio* y *Dados...*, han sido particularmente estimulantes la biografía de Tomkins citada, el texto de Anne d'Harnoncourt y Walter Hoops «*Étant Donnés: 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage*». *Reflections on a New Work by Marcel Duchamp*, Filadelfia, Philadelphia Museum of Art, 1987; los textos compilados por d'Harnoncourt y McShine en *Marcel Duchamp* (ed. cit.), y el ensayo de Gérard Wajcman *El objeto del siglo*, Buenos Aires, Amorrortu, 2001, de donde se extrae la cita de Hegel. El comentario de Willem de Kooning aparece en «What Abstract Art Means to Me», *Museum of Modern Art Bulletin*, vol. 18, n.º 3, junio de 1951.

Para una reflexión sobre el crecimiento de Chelsea y el mercado neoyorquino del arte se puede consultar Roberta Smith, «Chelsea Enters its High Baroque Period», en *The New York Times*, 28 de noviembre de

2004. La cita de Duchamp sobre «el arte del mañana» pertenece a «Where Do We Go From Here?», 1961, en Anthony Hill (ed.), *Duchamp: Passim. A Marcel Duchamp Anthology*, Langhorne, G+B Arts International, 1994.

Sobre Hiroshi Sugimoto, véase Norman Bryson, «En todo lo que miramos hay una Troya», en *Otra parte*, n.º 4, primavera/verano 2004, y los ensayos incluidos en *Sugimoto Portraits*, Nueva York, Guggenheim Museum Publications, 2000, donde se publicó originalmente el ensayo de Bryson. Agradezco a Carolina Nitsch las reproducciones fotográficas de *La boîte en bois*.

El texto de Benjamin Buchloh, «Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions», fue publicado en *October*, n.º 55, invierno de 1990; las respuestas de Joseph Kosuth y Seth Siegelaub («Joseph Kosuth and Seth Siegelaub Reply to Benjamin Buchloh on Conceptual Art») y la de Benjamin Buchloh («Benjamin Buchloh replies to Joseph Kosuth and Seth Siegelaub»), en *October*, n.º 57, verano de 1991. La cita de Joseph Kosuth pertenece a su «Art after Philosophy», en *Studio International*, n.º 915-917, octubre-diciembre de 1969. La evaluación de Clement Greenberg sobre Duchamp aparece en su «Counter-Avant Garde», en *Art International*, vol. XV, n.º 5, 20 de mayo de 1971; y la de Peter Bürger, en su «Duchamp 1987», en Klaus Beekman y Antje von Graevenitz (eds.), *Avant Garde: Interdisciplinary and International Review*, n.º 2, Amsterdam, Rodopi, 1989.

Sobre la recepción y la influencia de Duchamp, pueden consultarse todo el número de homenaje de *October* (n.º 70, otoño de 1994); Thierry de Duve, *Kant after Duchamp*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1996; Jean-François Lyotard, *Les Transformateurs Duchamp*, París, Galilée, 1977; Anne d'Harnoncourt, «Postscript», en Anne d'Harnoncourt y Walter Hoops, «*Étant Donnés: 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage*». *Reflections on a New Work by Marcel Duchamp* (ed. cit.); John Tancok, «The Influence of Marcel Duchamp», en Anne d'Harnoncourt y Kynaston McShine, *Marcel Duchamp* (ed. cit.); Joseph Masheck (ed.), *Marcel Duchamp in Perspective*, Cambridge, Da Capo Press, 2002; y Thomas Girst, «(Ab)Using Marcel Duchamp: The Concept of the Ready-made in Post-War and Contemporary

American Art", en *tout-fait, The Marcel Duchamp Studies Online Journal*, vol. 2, n.º 5, 2003. La evaluación enfrentada de la herencia duchampiana en el arte contemporáneo según la perspectiva francesa puede recuperarse en Jean Clair, «Duchamp at the Turn of the Centuries», extraído de *Marcel Duchamp et la fin de l'art* (París, Gallimard, 2000), traducido al inglés en *tout-fait*, vol. 1, n.º 3, 2000; y en Nicolas Bourriaud, *Post producción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004, de donde se han extraído las citas.

Sobre las derivaciones benjaminianas y duchampianas de la reproducción en el arte, resultaron insoslayables o inspiradores: Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1993, y también «Reinventing the Medium», en *Critical Inquiry*, vol 25, n.º 2, 1999; Francis Naumann, *Marcel Duchamp. The Art of Making Art in the Age of Mechanical Reproduction*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1999; y Marjorie Perloff, *21st-Century Modernism. The «New» Poetics*, Malden y Oxford, Blackwell, 2002. Los textos aludidos de Walter Benjamin son «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1982, y «La tarea del traductor», en *Angelus Novus*, Barcelona, Edhasa, 1971.

El comentario de Duchamp sobre la influencia de Raymond Roussel aparece en «Declaraciones», recogidas por James Johnson Sweeney, en *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, vol. XIII, Nueva York, 1946.

La bibliografía sobre las relaciones entre poesía y pintura, imagen y texto, es inmensa. Fueron especialmente inspiradores para este prólogo y para todo el libro: de Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1984 (aquí citado), y *Raymond Roussel. México, Siglo XXI*, 1973; también su *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Barcelona, Anagrama, 1973; de Gilles Deleuze, *Foucault*, Barcelona, Paidós, 1987 (aquí citado); de Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*, Berkeley, University of California Press, 1994, y también «Scopic Regimes of Modernity», en Hal Foster (ed.), *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press, 1998; de W. J. T. Mitchel, *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago,

University of Chicago Press, 1986, y también *Picture Theory*, Chicago, University of Chicago Press, 1994; y de Wendy Steiner, *The Colors of Rhetoric*, Chicago, University of Chicago Press, 1982.

Sobre la expansión de los campos estéticos: Rosalind Krauss, «Sculpture in the Expanded Field», en *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1986; y también su «A Voyage on the North Sea». *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Nueva York, Thames & Hudson, 1999.

Sobre el movimiento conceptualista y su herencia: Benjamin Buchloh, «Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions» (cit.); y Tony Godfrey, *Conceptual Art*, Londres, Phaidon Press, 1998. La cita de Bruce Nauman aparece en Jane Livingston y Marcia Tucker, *Bruce Nauman: Work from 1965 to 1972*, Los Ángeles, Los Angeles County Museum of Art, 1972; la de John Cage, en Thomas Girst, «(Ab)Using Marcel Duchamp: The Concept of the Ready-made in Post-War and Contemporary American Art» (cit.).

La pregunta de Rosalind Krauss se formula en su *The Optical Unconscious* (ed. cit.). La cita de María Teresa Gramuglio sobre Juan José Saer fue extraída de su «El consul», en *Diario de poesía*, n.º 70, septiembre a diciembre de 2005. La última cita de Duchamp referida al arte en América se incluye en Calvin Tomkins, *Duchamp* (ed. cit.).