

ARTÍCULO

Levedad

La desnudez de Rose Sélavy

PEDRO ANTONIO ROJAS VALENCIA



EDICIÓN NÚMERO 7 / ENERO - JUNIO DE 2018
ISSN 2389 - 9794



LEVEDAD

LA DESNUDEZ DE RROSE SÉLAVY*

PEDRO ANTONIO ROJAS VALENCIA**

Resumen

Este artículo presenta la *Levedad* como estrategia para el pensamiento, la escritura y la creación plástica. Partiendo de las *Notas* de Marcel Duchamp y la idea de que “lo posible es un infraleve”, se propone dar una mirada a la vida y obra de Duchamp a partir de los conceptos de *Infra-ordinario*, *Infra-diferente*, *Infra-sexualidad* y *Desnudez*. Dichos conceptos son entendidos como estrategias creativas para enfrentar la pesadez de la existencia y como una posibilidad de transformar la mirada.

Palabras clave: Duchamp, levedad, infra-ordinario, infra-diferente, infra-sexualidad, desnudez.

***Artículo recibido:** 15 de octubre de 2018 / **Aceptado:** 30 de octubre de 2018. Este texto fue presentado en el “ENCUENTRO A 100 AÑOS DE LA FUENTE DE DUCHAMP”, realizado en Mayo 17 y 18 de 2018 en el Auditorio Tulio Gómez Estrada la Sede Palogrande de la Universidad de Caldas.

**Magister en Estética y Creación, Universidad Tecnológica de Pereira. Estudiante del Doctorado en Diseño y Creación, Universidad de Caldas. Docente del Departamento de Artes Plásticas de la Universidad de Caldas.



Abstract

This article presents *Lightness* as a strategy for thinking, writing and art making. By analyzing Marcel Duchamp's *Notes* and the idea that "possibility is *infralight*", it is proposed to look at Marcel Duchamp's life and work from the concepts of *Infra-ordinary*, *Infra-different*, *Infra-sexuality*, and *Nakedness*. Such concepts are understood as creative strategies to face the weight of existence and as a possibility of transforming the way of seeing the world.

Keywords: Duchamp, infra-ordinary, infra-different, infra-sexuality, nakedness.

Advertencia

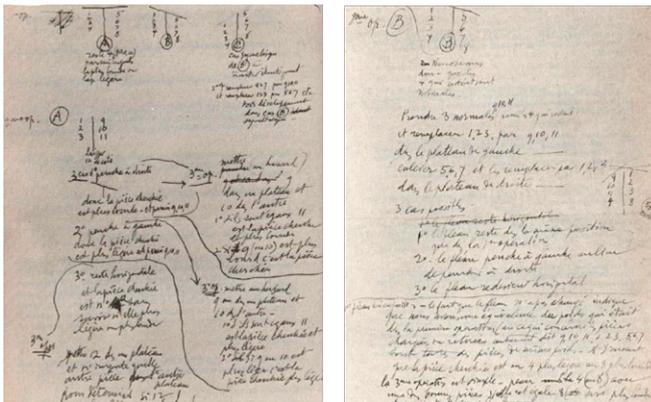
Cuando me invitaron a realizar una conferencia en un evento llamado *A 100 años de la Fuente*, me sentí un poco incómodo, no me gustan los homenajes, suelen ser rígidos, tratan de construir monumentos en esos lugares donde antes había movimientos estrepitosos, precipitaciones y caídas ingravidas. Quizá por esto tomé la decisión de hablarles de la *levedad* como estrategia para el pensamiento, la escritura y la creación plástica. La filosofía —para muchos estudiosos— surge con Tales de Mileto, y debemos recordar que se trataba de un hombre que por mirar al cielo se cayó a un hueco. Debo reconocer que me agrada imaginarlo precipitándose a la tierra, ingravido, mientras su mirada aún surca el firmamento¹. En todo caso, mi deseo es escribir con la ligereza de quien, a pesar de todo, se dedica durante horas a encontrar formas en las nubes y a hablar de las cosas que carecen de importancia.

1. Platón nos refiere la anécdota en boca de Sócrates en Teeteto: "Como también se dice que Tales, mientras estudiaba los astros y miraba hacia arriba, cayó en un pozo, y que una bonita y graciosa criada tracia se burló de que quisiera conocer las cosas del cielo y no advertiera las que tenía junto a sus pies" (Platón, 1988, 174a).

Tres variaciones de la Levedad

Quisiera comenzar hablándoles de unos manuscritos desordenados: las notas realizadas por Marcel Duchamp (1887-1968). Cuando se cumplían cien años del nacimiento del artista, la teórica del arte Gloria Moure dirigió la publicación de estos textos en español. En la introducción afirma que se trata de una escritura “protoplástica”. Allí se pueden encontrar palabras escritas con una caligrafía temblorosa, enumeraciones, sucesiones de letras en mayúscula, tachaduras, énfasis y líneas. Por esta razón, no quisiera sostener que se trata de un “sistema ordenado” a la manera de los estudios de filosofía antigua que le confieren “coherencia” a una serie de narraciones, relatos y sentencias fragmentarias y residuales.

Figura 1. Notas (Marcel Duchamp, 1914)



Estos apuntes parecen escritos en distintos tiempos, tienen la marca del azar y lo indeterminado, obedecen a un “proceso infinitesimal de instantes en desorden” (Duchamp, 1989, p.10). En este sentido invitan a una lectura también fragmentaria y aleatoria —me parece que deben ser leídos a la manera de quien tira las cartas, como si se tratara de una especie de lenguaje cifrado—; en todo caso, estoy convencido de que si los hubiera leído en otro momento no podría compartirles las siguientes estrategias que llamé variaciones sobre la levedad y que encontré por accidente.





1. Lo infra-ordinario

Me gustaría que pensáramos lo *Infravele* (*inframince*) como estrategia creativa; en este sentido se hace inevitable la exploración sensible de lo cotidiano, de lo trivial, de lo minúsculo, de lo sencillo, de lo infra-ordinario². El olor a tabaco que se cruza con el aliento de quien fuma (nota 11); las caricias tenues, el calor de un asiento que se acaba de dejar (n. 4); el aliento sobre una superficie pulida en la que se puede dibujar con el dedo mientras la imagen desaparece de nuevo; el jabón que se resbala, el ligero silbido de los pantalones al andar y el roce de las piernas (n. 9); la disolución del azúcar en el líquido; la gente que pasa en el último momento por las puertas del metro (n. 8); la delgadez de las hojas de papel, sus texturas y porosidades.

Duchamp, en sus notas, nos presenta una variación de esta preocupación cuando sostiene que existen personas que “habitan” en lo infravele —que se toman el tiempo para atesorar estas experiencias— y los llama los holgazanes (*fainéants*). Me parece que el mismo Duchamp tenía algo de esto, al parecer nunca le prestaba demasiada importancia a nada. Recuerdo la manera en que Pierre Cabanne lo presenta:

Él es uno de esos escasos hombres a los que se puede oír decir, sin sorpresa o extrañeza: “No hago nada”. [...] Marcel Duchamp ha convertido esa vida en un desafío reposado, sereno, despreocupado, frente a todo lo que limita, todo lo que encarcela, todo lo que pesa, frente a todo lo que *importa*. (Duchamp, 1989, p. 54)

2. Esta noción tiene resonancia con el trabajo de Georges Perec en su libro *Lo infraordinario*, quién nos invita a preguntarnos por nuestra vida, por aquello que generalmente dejamos a un lado: “Lo que vivimos es lo que pasa verdaderamente, el resto, todo el resto ¿dónde está? Lo que pasa cada día y regresa cada día, lo trivial, lo cotidiano, lo evidente, lo común, lo ordinario, lo infraordinario, la música de fondo, lo habitual ¿cómo dar cuentas de eso?, ¿cómo interrogarlo?, ¿cómo describirlo? Para qué interrogar a lo habitual. No estamos habituados a eso. Nosotros no lo interrogamos ni nos interroga, parece no dar problemas, lo vivimos sin pensar en ello, como si no llevara consigo ni pregunta ni respuesta, como si no fuera portador de ninguna información. No es siquiera condicionamiento, es anestesia. Dormimos nuestra vida en un sueño sin sueños. ¿Pero dónde está nuestra vida? ¿Dónde está nuestro cuerpo? ¿Dónde está nuestro espacio? Cómo hablar de esas cosas comunes, cómo acorralarlas antes, cómo apartarlas, cómo arrancarlas a lo estéril a lo cual permanecen ligadas, cómo darles un sentido, una lengua: que hablen al fin de lo que existe, de lo que somos” (2008, p.10).



En una entrevista concedida a Cabanne, Duchamp le confiesa que:

A menudo no se disponía de dinero, pero era algo sin importancia. Debo decir que eso era más fácil en los Estados Unidos que ahora, había una gran camaradería y, además, no se tenían enormes gastos, vivíamos en lugares muy baratos. ¿Me comprende?, ni siquiera puedo hablar de ello puesto que no me afectó hasta el punto de decir: era desgraciado, llevaba una vida de perro. No, en absoluto (Duchamp, 1989, p.54).

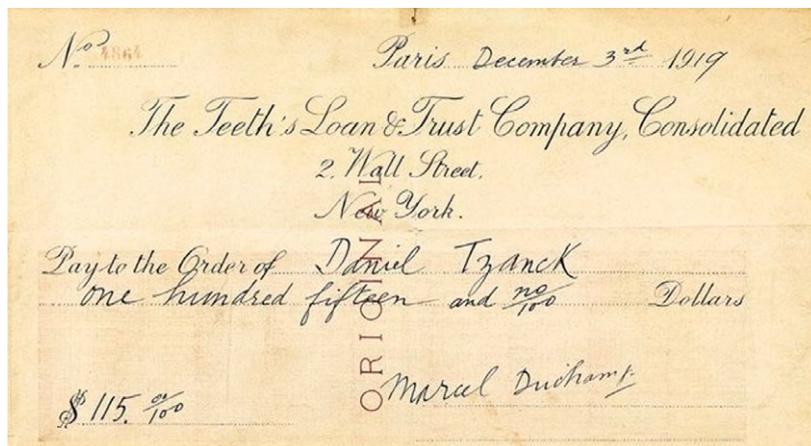
Más adelante, el periodista le pregunta que si no tenía interés por el dinero, entonces de qué vivía; a lo que el artista contesta:

Cuando se es joven no se sabe cómo se vive. No tenía mujer, ni hijos, no tenía “equipaje”, comprende. Las personas me preguntan siempre cómo vivía, pero no sé, es algo que se logra. La vida sigue su curso. (Duchamp, 1989, p.54).

Recordemos que Duchamp solía pagar a sus amigos con obras de arte. En 1919, Daniel Tazanck, que por aquel entonces era su dentista, recibió como contraprestación por sus servicios una obra llamada *Chéque Tazanck*, en la que el artista realiza a mano un cheque por 115 dólares; se trataba de la burla: “si la firma de un artista confiere valor a un dibujo, ¿por qué no iba a dibujar sus propios cheques?” (Tomkins, 1999, p.247). Podemos ver que el artista fue de los primeros en realizar crítica al mercado del arte y sus mecanismos de validación desde la práctica artística misma. Rosalind Krauss señala que los *readymade* de Duchamp pueden ser interpretados en dos sentidos: Por un lado, como la valorización escandalosa de un objeto cotidiano y, por otro, como el cuestionamiento al exceso de valor que le hemos dado a esos objetos que llamamos obras de arte.



Figura 2. Chéque Tazanck (Marcel Duchamp, 1919)



En otro apartado de la entrevista confiesa Duchamp que, como los antiguos cínicos, su estrategia consistía en reducir sus necesidades al máximo y así mantener su independencia. Duchamp se dedicó a todo tipo de actividades evasivas: en su juventud —para evitar prestar servicio militar— fue obrero de arte³; más adelante, cuando fue estudiante de la Académie Jullian, solía escaparse a jugar billar; también declara haber buscado la tranquilidad siendo bibliotecario. Al llegar a Nueva York se dedicó a enseñar francés; solía decir que las personas a las que daba clase eran encantadoras. Sin embar-

3. Duchamp, en la entrevista realizada por Cabanne, nos recuerda la manera en que terminó trabajando como obrero de arte: “Entonces busqué qué tipo de obrero de arte podía ser yo. Descubrí que se podía ser impresor-tipógrafo o impresor de grabados, de aguafuertes. Eso es lo que se llama un obrero de arte. Yo tenía un abuelo que era un meritorio grabador y del que la familia había conservado algunas placas de cobre en las que había grabado aspectos totalmente extraordinarios del viejo Rouen. Así pues, me fui a casa de un impresor y le pedí que me enseñara a imprimir esas planchas. El impresor aceptó. Trabajé con él y me examiné en el mismo Rouen. El jurado estaba compuesto por maestros artesanos que me pidieron algunos detalles sobre Leonardo da Vinci. Como examen escrito, si así puede definírsele, se trataba de imprimir los grabados y enseñar lo que se sabía hacer. Yo imprimí la plancha de mi abuelo y regalé una prueba a cada miembro del jurado, que quedó encantado. Me dieron 49 de los 50 puntos posibles. Por tanto, me vi dispensado de dos años de servicio y destinado al pelotón de los alumnos-oficiales” (Cabanne, 1967, p.11).



go, ser ajedrecista era lo único que realmente lo apasionaba —desde niño jugaba con sus hermanos—; hacía parte de un club de ajedrez neoyorquino y solía jugar con sus amigos Man Ray, Jhon Cage y Picabia. Me parece que es quizá lo único a lo que parece prestarle importancia. En 1919, le confiesa a su hermana Suzanne que ha realizado muchos progresos en el ajedrez, trabajando en ello como si se tratara de un esclavo y que, a pesar de todo, es la parte de su vida que más disfruta (Tomkins, 1999, p.257).

Se trata de una especie de holgazán apasionado por las actividades improductivas. Constantemente se le escuchaba decir: “Me gusta más vivir y respirar que trabajar”. Incluso, después de veinticinco años decide abandonar paulatinamente la pintura. Cuando Cabanne le pregunta por qué toma esta decisión, el artista contesta: “Desde que los generales ya no mueren a caballo, los pintores no están obligados a morir en su caballete” Esta respuesta ha sido considerada tanto una burla al oficio, como un gesto de renuncia a la pesadez del arte burgués. Más adelante sostiene:

He sido realmente un monje que ha colgado los hábitos en el sentido religioso de la expresión. Pero sin hacerlo voluntariamente. La cosa me cansó. [...] Para mí no tiene ningún interés. Se trata de una falta de atracción, de una falta de interés. Creo que la pintura muere, ¿me comprende? El cuadro muere al cabo de cuarenta o cincuenta años debido a que desaparece su frescor. La escultura también muere. Se trata de una pequeña manía mía que nadie acepta, pero me da igual. Creo que un cuadro, al cabo de un cierto número de años, muere como el hombre que lo ha pintado; después eso se llama historia del arte. Hay una enorme diferencia entre un Monet de hoy que es negro como todo, y un Monet de hace sesenta u ochenta años que cuando fue pintado era brillante. Ahora ha entrado en la historia, es aceptado como eso, y, por otra parte, está muy bien, eso no cambia nada en absoluto. Los hombres son mortales, los cuadros también. (Duchamp, 1989, p.76)

Me pregunto qué pensaría Duchamp ahora que sus obras hacen parte de la historia del arte. Acaso podemos recordarlas sin que queden atrapadas en esa pesadez que tienen las cosas muertas, los objetos que se conservan en los



museos. Debemos mencionar el papel de Walter y Louise Arensberg⁴, quienes no solamente lo apoyaron económicamente —le pagaron el alquiler durante varios años y compraron gran parte de su producción plástica— sino que donaron su colección al *Philadelphia Museum of Art*. Suele decirse que en una ocasión le costearon un viaje a Francia con la intención de que tomara un poco de “aire parisino” y así lograra reanimar su producción plástica. Entonces, el artista que se dedicó a visitar a su familia y jugar ajedrez, les trajo como regalo una ampollita con una etiqueta que decía *50cc Air de Paris* (1919). Hay quienes sostienen que se trata de una provocación a sus “mecenas”; en todo caso, en este gesto podemos encontrar el *infraleve* por excelencia.

Hoy en día, esta preocupación —por lo cotidiano, con las cosas pequeñas que generalmente pasan desapercibidas— se ha convertido en una línea de trabajo que ha estado presente en distintos trabajos de mis estudiantes de arte: recuerdo especialmente un fanzine de Jennifer Rubio, llamado *Sobre cosas diminutas* (2012 y 2018), que mide aproximadamente 2 x 3 centímetros, en el que se ocupa de las huellas de las hormigas y las hojas de los dientes de león. También hemos trabajado a partir de los oficios inútiles, de la holgazanería. Recuerdo que Andrea Zuñiga y Mateo Quintero instalaron un dispensador del que se podía extraer un paquete con una piedrita, una tiza y el dibujo de una rayuela, se trataba de una invitación para jugar en cualquier lugar; al proyecto lo llamaron *Instrucciones para llegar al cielo* (2014).

4. Los Arensberg fueron personas amables y curiosas intelectualmente. El mismo Duchamp se mostraba muy interesado cuando se refería a las aventuras intelectuales de Walter: “Éste se había enterado de que iba a los Estados Unidos y sin saber nada de mí, quiso verme. Me quedé en su casa un mes, y de allí surgió nuestra amistad —después tomé un estudio propio— que duró toda la vida. Era un gentil muchacho, poeta en un principio, un Harvard-man que tenía suficiente para vivir, y que escribía una poesía imaginista. En esa época existía en Nueva York una escuela inglesa, los imaginistas, de la que él formaba parte junto con un grupo de poetas norteamericanos que conocí en ese momento. Arensberg tenía un difícil carácter, pobre hombre; era un poco mayor que yo, no mucho, y no fue reconocido muy rápidamente, o suficientemente, como poeta, por ello estaba asqueado de la poesía; dejó de escribir hacia 1918-1919. Entonces cogió una manía fantástica, la de la criptografía, que consistía en encontrar los secretos de Dante en la *Divina Comedia* y los de Shakespeare en su teatro. Usted ya conoce la vieja historia, quién es Shakespeare, quién no lo es. Se entretuvo en ello toda su vida. Con respecto a Dante escribió un libro que publicó por su cuenta, evidentemente, puesto que no se trataba de que un editor lo quisiera, y, posteriormente, fundó una sociedad, la Francis Bacon Foundation o algo parecido, para demostrar que quien escribió el teatro de Shakespeare era Bacon” (Cabanne, 1967, p.44).

Figura 3. 50cc Air de Paris (Marcel Duchamp, 1919)



Figura 4. Sobre cosas diminutas (Jennifer Rubio, 2012)



2. Lo infra-diferente

Duchamp, en otra de sus notas, sostiene que lo *infraleve* aparece en los objetos que se asemejan: “dos formas modeladas en el mismo molde, que difieren entre sí” (nota 34). Se interesa por las diferencias sutilísimas, por los detalles ínfimos —casi imperceptibles— entre dos gotas de agua. Incluso llega a afirmar que son *infraleves*: “todos los idénticos, por muy idénticos que sean” (n. 35).





Cuando leía estos fragmentos pensé que no solo se refería al ejercicio de encontrar micro-diferencias, sino a esa especie de identificación fallida que —en ocasiones— hacemos de los mismos objetos, cuando por un instante aparecen ante nosotros como si fueran otras cosas. Sin lugar a dudas, esta línea de trabajo puede encontrarse en la mayoría de sus *readymade*, de allí que su obra haya sido considerada como el detonante de un cambio radical al interior del pensamiento estético. Muchos teóricos afirman que su plástica orquestó un cambio en nuestras inquietudes filosóficas: pasamos de estar enfrascados en una reflexión que se reducía a la búsqueda de criterios para la producción de juicios de gusto a otro tipo de problemas como: ¿Qué es una obra de arte? ¿Quién la valida? ¿Cómo podemos diferenciarla de las meras cosas?⁵

En otras de sus notas, Duchamp hace explícita su preocupación por la relación entre la repetición y la identidad. Como sabemos, en términos estrictos la igualdad perceptual no puede confundirse con la mismidad (identidad). Me parece que esta premisa filosófica fue el motor de la provocación más famosa del arte contemporáneo. En 1916 se conformaría la *Society of Independent Artists*, a la que pertenecerían artistas realistas como William Glackens y George Bellows, acuarelistas como John Marin y artistas de intereses no-representacionales como Man Ray, Stella y Marcel Duchamp. Este grupo variopinto organizaría el *Salon des Indepedants*, cuya consigna era “ni jurado, ni premios”. Recordemos que cualquier persona podía exponer sus obras si pagaba seis dólares. El salón contó con más de mil artistas (1200) y de dos mil obras (2125); hasta el momento no se había realizado una exposición de esas magnitudes, se trataba de más de tres kilómetros de arte.

El escritor Calvin Tomkins nos recuerda que las disputas no se hicieron esperar, incluso algunos integrantes abandonaron el grupo. Estas se agravaron cuando recibieron un orinal firmado por un tal R. Mutt.

5. Hal Foster señala que los *readymade*, incluida la fuente, permitieron un cambio en las preguntas regentes del arte hasta el momento. Estas preguntas derivan en las preguntas por la originalidad, la intencionalidad, la validación del artista y su valor como mercancía: “De las antiguas cuestiones estéticas del oficio, el medio y el gusto (¿es buena o mala pintura o escultura?) a nuevas cuestiones que eran potencialmente ontológicas (¿qué es el arte?), epistemológicas (¿cómo lo conocemos?) e institucionales (¿quién lo determina?)” (Foster et. al., p.128).

Figura 5. La fuente (Marcel Duchamp, 1916)



Según Tomkins, Beatrice Wood presenció la discusión causada por el orinal, de allí que sus declaraciones le permitieran escribir la siguiente narración de la disputa:

-No podemos exponerlo, insistía Bellows acalorado, al tiempo que sacaba un pañuelo y se secaba la frente.

-Tampoco podemos rechazarlo. Ha pagado la cuota de admisión, repuso Walter, sin perder los estribos.

-¡Es una indecencia! -exclamó Bellows a gritos.

-Eso depende del punto de vista, puntualizó Walter, reprimiendo una sonrisa.

-Lo deben de haber mandado para gastarnos una broma. Lo firma un tal R. Mutt y me huele a chamusquina, refunfuñó Bellows contrariado.

Walter se acercó al objeto en cuestión y acarició su superficie reluciente.





-Revela una forma hermosa, liberada de su utilidad funcional, aclaró Walter, con la dignidad del catedrático que habla ante los miembros de Harvard, por consiguiente, esta persona ha realizado una clara contribución estética.

-Bellows retrocedió unos pasos y avanzó de nuevo enfurecido, como si quisiera llevárselo por delante.

-No podemos exponerlo y se acabó.

-Pero si de eso se trata precisamente en esta exposición, le explicó Walter, cogiéndole amablemente del brazo. Es una oportunidad que permite al artista enviar lo que se le antoje, que sea el artista y nadie más quien decida qué es arte.

-¿Estás insinuando, replicó Bellows, desasiendo el brazo, que si alguien nos mandara boñigas de caballo pegadas a un lienzo tendríamos que aceptarlo?

-Me temo que sí, asintió Walter, con el tono triste del sepulturero. (Tomkins, 1999, p.203)

Como se puede ver, este objeto suscitó todo tipo de reacciones, desde las diatribas inquisidoras de Bellows, hasta las interpretaciones eruditas de Arensberg. Hay quienes sostienen que la *fuelle* no solo fue idea de Duchamp, sino que también estuvieron involucrados Arensberg y Stella. En todo caso, el círculo de amigos de Duchamp, incluida Beatriz Wood, Arensberg y Roché, publicaron una revista, *The Blind Man*, en la que se encuentra la defensa más famosa del orinal:

EL CASO RICHARD MUTT

Dicen que cualquier artista que pague seis dólares puede exponer.

El señor Richard Mutt envió una fuente. Sin mediar discusión, este artículo desapareció y nunca llegó a exponerse.

He aquí los motivos para el rechazo de la fuente del señor Mutt:

1. Unos adujeron que era inmoral, vulgar.
2. Otros que era un plagio, una mera pieza de fontanería. Ahora bien, la fuente del señor Mutt no es inmoral, sería absurdo, cuando menos no más inmoral que una bañera. Es una pieza de mobiliario que vemos todos los días en los escaparates de los fontaneros.

El hecho de que el señor Mutt realizara o no la fuente con sus propias manos carece de importancia. La ELIGIÓ. Cogió un artículo de la vida cotidiana y lo presentó de tal modo que su significado utilitario desapareció bajo un título y un punto de vista nuevos. Creó un pensamiento nuevo para ese objeto. (Tomkins, 1999, p.203)

Como se puede ver, esta línea de trabajo, que he llamado *infra-diferente*, se ocupa de aquellos rasgos casi imperceptibles entre los objetos, al tiempo que se puede leer como un ejercicio de provocación. Esta estrategia ha proliferado en el arte contemporáneo; incluso, recuerdo el trabajo de numerosos artistas que han presentado orinales: Sherrie Levine, por ejemplo, expone un orinal de oro llamado *After Marcel Duchamp* (1991); Robert Gober, *Tres urinarios* (1988) y Mike Bidlo realizó centenas de dibujos de la *fuelle* en su obra *The Fountain Drawings* (1993-1997).

Este tipo de propuestas fue abordado por Andrea Ospina Santamaría en su trabajo de grado *CtrlC/CtrlV Una curaduría en el límite difuso entre lo propio y lo ajeno*; allí se pregunta por el papel que tienen en el arte contemporáneo prácticas como la postproducción, el apropiacionismo, el plagio y la copia; especialmente recuerdo *Copyright #1* (2016), en la que realiza una serie de instrucciones (calcar, dibujar y modelar) para que las personas sigan al entrar a la sala, lo que termina convirtiéndose en una exposición en la que muros y repisas son llenados por las “obras” de los asistentes.





Figura 6. Copyright #1 (Andrea Ospina, 2017)



3. La infra-sexualidad

En sus notas, Marcel Duchamp escribe que los *infralevés* también son pequeñas transformaciones de las cosas, como cuando una tela de araña se hace convexa o un rayo de luz escapa por una rejilla. Le interesaban las variaciones que se producen en el encuentro entre la luz y la sombra —a la que llama luz negra— entre las que podemos encontrar los reflejos, los brillos, lo tornasolado, lo diáfano y las transparencias. Esta afirmación se refería al intersticio entre los opuestos, a las formas de lo fronterizo. Por esta razón, es coherente que el artista afirme que lo infra-levé no es una barrera y que tiene dos géneros: “macho y hembra” (nota 23).

La infra-sexualidad que atraviesa varias de sus obras también se puede rastrear en la *fuerite*. Tomkins sostiene que se trata de un objeto con atributos femeninos, argumentando, por ejemplo, que los orinales sirven de receptáculo de los fluidos masculinos e incluso llega a decir que: “no hay que forzar la imaginación en exceso para adivinar, en las amables curvas de ese urinario colocado bocabajo, la cabeza velada de una clásica madonna del Renacimiento” (1999, p.204). Debo reconocer que cuando me propusieron escribir un texto sobre la *fuerite* lo primero que me pregunté fue: ¿por qué se trata de un urinario para hombres? Entonces me pareció inevitable fijar-



me en que tenía cierto parecido con las caderas de Alice Prin (Kiki de Montparnasse) en la fotografía de Man Ray llamada *Le Violon d'Ingres* (1924).

Aunque no estoy muy convencido de que estas asociaciones sean precisas —deben existir, por ejemplo, miles de receptáculos para fluidos masculinos, desde un pañuelo, hasta una camiseta—, me parece que las referencias andróginas se tornan inevitables. Recordemos que en 1919, el mismo año en que Duchamp realizó *Air de Paris*, este le pintó un bigote y una barba a una réplica de la Gioconda de Leonardo. En la parte inferior de la pintura se encuentran las letras *L.H.O.O.Q.*, siglas que cuando son leídas en francés significan: “ella tiene el culo caliente”. Además de caricaturizar la obra más reconocida del mundo del arte, Duchamp le asigna un género que no tenía. Esta trasfiguración —años más tarde— le seguía pareciendo sorprendente: “Lo curioso del bigote y la perilla es que, cuando la miras, La mona lisa se convierte en un hombre [...] No es una mujer disfrazada de un hombre; es un hombre de verdad y ahí estaba mi descubrimiento, aunque entonces no me diera cuenta de ello” (Tomkins, 1999, p.249).

Figura 7. L.H.O.O.Q. (Marcel Duchamp, 1999)





Ahora bien, esta estrategia no solamente se puede encontrar en sus objetos; el artista francés se propuso una transfiguración de sí mismo. Con esto no quiero decir que buscara representar sus sentimientos o emociones a la manera de los expresionistas, sino que se enfrenta a la distancia tan problemática entre vida y obra de arte. No me parece descabellado afirmar que su existencia es en sí misma una apuesta estética. En este sentido, se hace mucho más sencillo comprender porque Gloria Moure sostiene que la potencia de las notas de Duchamp se debe a que exploran un “erotismo andrógino” (Duchamp, 1989, p. 11). Según la historiadora, en estas anotaciones es donde se “genera y nace Rose Sélavy”. Pienso que este gesto puede ser leído como un ejercicio de des-identificación con las formas tradicionales de la masculinidad, se trata de un desdoblamiento. El artista afirma: “no fue para cambiar de identidad, sino para tener dos identidades” (Tomkins, 1999, p.258). Rosalind Krauss señala que con esta acción el artista “se declara un sujeto disyuntivo, fracturado, escindido axialmente en dos polos enfrentados”; menciona que también se trata de una apropiación, en este caso del “yo es otro” de Arthur Rimbaud y concluye que: “el desplazamiento de la subjetividad fue quizá el acto más radical de Duchamp” (Foster et. al., 2006, p.159).

Figura 8. Rose Sélavy (Man Ray, 1999)





Duchamp declara que la primera vez que firmó con el nombre de Rose fue en el *Oeil cacodylate* de Francis Picabia, obra que fue realizada mientras el artista estaba hospitalizado, y en la que pedía a los amigos que lo visitaban que firmaran este *collage*, siendo un testimonio de la escena artística de ese entonces y uno de los primeros cuadros participativos realizados con palabras. Duchamp sostiene que, en principio, fue un juego de palabras: Rose Sélavy se lee como “éros, c’est la vie”, que se puede traducir como “el amor físico es vida”. El primer registro que se tiene de una obra firmada por Sélavy es *Fresh Widow* (1920); se trata de una ventana a la manera francesa que está bloqueada por un cuero negro y opaco. Duchamp brillaba todos los días esa superficie como si se tratara de sus zapatos. Podemos leer esta obra desde dos puntos de vista: por un lado, están quienes consideran que con ella tematiza la espera de las viudas francesas de la primera guerra mundial, realizando un gesto repetitivo que las asocia con Penélope; por otro lado, hay quienes sostienen que *fresh* también puede interpretarse como “fresca” y que realmente la ventana puede abrirse fácilmente. Estos rasgos ambivalentes parecen ser asignados por igual a Sélavy.

Figura 9. Fresh Widow (Rose Sélavy, 1920)



En la fotografía de Man Ray es donde aparece, por primera vez, en carne y hueso. Un año más tarde, esta imagen hará parte de un *readymade* llamado *Belle Haleine-Eau de voliette* (1921) [Precioso aliento-Agua de velo], la cual apareció en la portada de la revista *New York Dada* y en la exposición surrealista de Wildenstein en 1938.



Figura 10. Belle Haleine-Eau de voliette (Rose Sélavy, 1921)



La relación de la feminidad con la levedad, con el aliento y la veladura es inevitable; ahora bien, creo que más allá de realizar una descripción de la mujer en términos universales, el artista pretendía darle rienda suelta a su propia feminidad, de una manera casi involuntaria. Esto se puede notar en una de sus obras menos mencionadas, me refiero a *Why not sneeze* -¿Por qué no estornudar?-. Generalmente no estornudamos por voluntad propia; incluso, se han realizado asociaciones de este acto con el orgasmo. Recordemos que por aquel entonces Duchamp ya se había propuesto fundar la *Société Anonyme*, con Katherine Dreier y Man Ray con el propósito de crear una colección de arte moderno en New York. Aunque Duchamp insistía constantemente en que se trataba de un proyecto que solicitaba un poco más de ligereza, la relación con sus amigos lo mantuvo en el proyecto durante más tiempo del esperado. *Why not sneeze* fue un encargo de Dorothy Dreier, la hermana de Katherine, en lo que algunos biógrafos consideran una búsqueda por hacer parte del círculo que se había consolidado. Finalmente, la obra que constaba de una jaula, barras de madera, huesos, cubos de mármol y un termómetro, no fue del agrado de la hermana Dreier. Sin embargo, me parece que su propuesta tiene numerosos elementos que refieren a la levedad, no solamente porque es fácil asociar jaula con pájaro, sino porque los cubos de mármol son una simulación muy cuidadosa de unos terrones de azúcar y me gusta pensar que con el paso del tiempo llegarán a disolverse.

Figura 11. Why not sneeze (Rose Sélavy, 1921)



Esta estrategia infra-sexuada ha sido leída de distintas maneras —especialmente desde el campo de la psicología y el psicoanálisis—; muchos teóricos se han propuesto analizar la infancia, traumas, sueños y fantasías eróticas del artista. Sin embargo, me parece que no debemos caer en las asociaciones simplistas que, generalmente, se formulan respecto a su obra y sexualidad. Desde mi perspectiva, Duchamp no se compromete con una diferenciación de género demasiado rígida. En este sentido, sus prácticas estéticas pueden ser pensadas como estrategias que se oponen a la normalización heterosexual. Esta línea de trabajo también se puede rastrear hasta nuestros días. Recuerdo las fotografías en las que aparecen Ana Mendieta y Barbara Kruger con bigotes protuberantes, en el cartel de la segunda se encuentra un escrito que dice: el “género no importa”. Quizá la obra más famosa —en esta línea de trabajo— es la fotografía de Lynda Benglis (1974), en la que aparece desnuda simulando tener un pene (la artista critica la asociación de este órgano con el poder).

También me parece relevante el trabajo fotográfico de Matthew Barne y Urs Lüthi, además de las exposiciones de arte *trans* que se han venido realizando en Colombia como *La noche de las Luciérnagas*. Quisiera mencionar especialmente el trabajo de Fiyerann Guaitarilla, quien, en el primer festival de performance de Manizales, pone en discusión la formación que tienen los hombres en nuestro contexto y se transfigura con los artículos de sus tías. Sin embargo, la acción que me parece más estremecedora es





The party is over, en la que se va despojando lentamente de su vestimenta, unos meses antes de su suicidio⁶.

Figura 12. *The party is over* (Fiyerann Guaitarilla, 2015)



Desnudez

Hace tiempo leí un ensayo de Ítalo Calvino llamado *Levedad*. Allí el escritor asocia la pesadez con una *petrificación* de todos los aspectos de la vida: con la hostilidad y oscuridad del mundo, con las tragedias humanas

6. En el marco de *Deseo: Tercer salón de aquí* (2016), realizamos una instalación con mensajes de sus allegados y algunos de sus trabajos. Quisiera compartirles el breve texto que escribí en su memoria, que comenzaba con un epígrafe de Georges Bataille: “El erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte”. El texto decía así: “Hay noches en que siento que no todas las muertes son iguales, a lo menos no lo son cuando pienso en aquello que nos dejan: un cúmulo desordenado de sonrisas y abrazos cálidos. Estoy convencido de que algunas muertes nos invitan a vivir con la mayor intensidad posible, a luchar contra los límites de nuestra existencia, contra toda su miseria, fragilidad y penuria. Siento que la muerte de Fiyherann es un gesto de este tipo: con sus acciones se enfrentó a una sociedad machista, homofóbica y despótica, portaba la vida en todo su cuerpo. Sin lugar a dudas su muerte nos invita a pensar y sentir a plenitud nuestra vida, no tanto a preguntarnos por lo que somos sino por lo que podríamos ser: qué tan libres, aguerridos, amables, felices y entregados al arte podríamos ser. Sospecho que experimentó un placer tan intenso que no pudo sobrevivirlo, ejerció la libertad máxima, subir a un árbol de eucalipto para alcanzar el mismo cielo que Van Gogh, ese que llamamos tierra.”



y la realidad que en muchas ocasiones se nos ha presentado como un espectáculo vergonzoso y grotesco. Incluso sostiene que Milán Kundera, en su novela *La insoportable levedad del ser*, no se ocupa de la levedad, sino de la inevitable pesadez de la existencia. Desde la antigüedad podemos encontrar textos que se asocian con esta pesadez. Recuerdo, especialmente, las palabras de Sófocles: “El no haber nacido triunfa sobre cualquier razón. Pero ya que se ha venido a la luz lo que en un segundo lugar es mejor, con mucho, es volver cuanto antes allí de donde se viene” (2010, p.86). En nuestro tiempo, estas palabras han tenido eco, los poetas afirman que vivimos en tiempos sombríos. Especialmente, recuerdo que Primo Levi, después de salir de un campo de concentración, escribe que nuestra época no deja sobrevivientes: “Quienes lo hicieron y vieron el rostro de la Gorgona, no regresaron, o regresaron sin palabras” (1989, p.66).

Ítalo Calvino confiesa que el propósito de su literatura es *sustraer el peso* de las figuras humanas, de los cuerpos celestes, del lenguaje y, por supuesto, de las ciudades. Entonces, como Levi, nos recuerda el mito de la Gorgona: “En los momentos en que el reino de lo humano me parece condenado a la pesadez, pienso que debería volar, como Perseo a otro espacio” (Calvino, 1989, p.12). Debo reconocer que me siento un poco distante de esta lectura del mito, me causa ruido pensar que ese ser —cuya mirada petrifica a los hombres y que, por consiguiente, debe ser degollada para que los héroes porten su cabeza como trofeo— sea una mujer. Incluso recuerdo que en una fotografía Man Ray nos presenta a Marquise Casati semejante a una Gorgona. Esta imagen fue motivo de análisis por parte Hal Foster, quien encuentra una relación con el complejo de castración; dice que estas mujeres terribles, emancipadas, amenazan la virilidad de quien las observa. En todo caso, considero que —por el contrario— lo que nos enseña *Rrose Sélavy* es que es la exploración de la feminidad lo que nos permite enfrentarnos a la normalización, la petrificación y la pesadez del mundo.

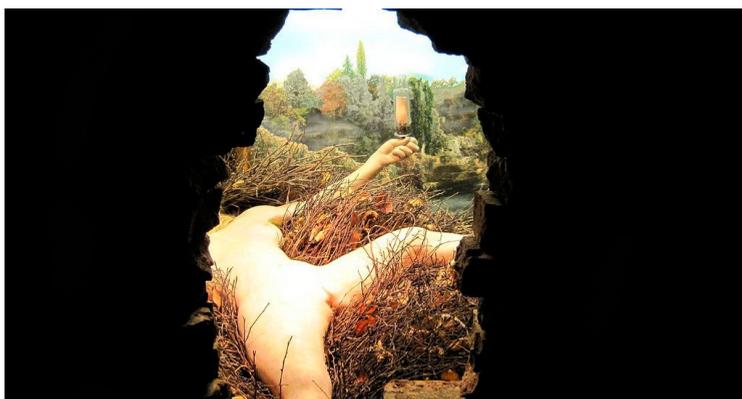
Con esto no quiero decir que Duchamp fuera *feminista*, incluso no faltará quien lo acuse de machista. Recuerdo su última provocación, *Etant donnés*: 1. *La chute d’eau*, 2. *Le gaz d’éclairage* [Siendo así 1. La cascada 2. El gas alumbrado], pensada para exhibirse un año después de su muerte (1969). El artista instala una puerta en el museo, invitándonos a que nos asomemos por sus rendijas, entonces —para sorpresa de muchos— presenciamos una



mujer desnuda. Podemos imaginar, por lo menos, tres tipos de reacciones: por un lado, el enojo de las feministas que afirman —con justa razón— que el arte las ha reducido a simple objeto de contemplación; por otro lado, a quienes lo habían asociado exclusivamente con el conceptualismo, tener que soportar: “un diorama atterradoramente realista, una exhibición erótica que no dejaba lugar a la imaginación” (Foster et. al., 2006, p.497); y, por último, al asistente que se avergüenza por convertirse en *voyeur*.

Etant Donnés solo puede ser vista por un espectador a la vez; por esta razón, a pesar de estar ubicada en un museo se encuentra “dándole la espalda a la naturaleza pública”. Sin embargo, en esta transformación del asistente en *voyeur*, el otro aparece bajo la forma de la vergüenza: “el espectador, lejos de asumir la postura desapegada del desinterés estético, se da perfectamente cuenta de que, mientras permanece pegado a la mirilla para penetrar con la mirada en el espacio del espectáculo erótico, queda expuesto a que alguien le mire a él”. Rosalind Krauss afirma que “esta experiencia visual, hace que uno siempre pueda ser “descubierto en flagrante delito”, nunca puede trascender el soporte físico del cuerpo para conectarse con el objeto de su juicio; más bien, ese cuerpo pasa a convertirse en objeto, devenido carnal por su apertura a sentimientos de vergüenza” (Foster et. al., 2006, p.498). Incluso Lyotard sostiene que en esa transformación en mirón es inevitable centrarse en la vulva y sentir que ella también nos regresa la mirada: “el que ve es el coño”.

Figura 13. *Etant donnés* (Rose Sélavy, 1969)





Para finalizar, quisiera volver al comienzo, a la primera de las anotaciones de Duchamp, que dice: “Lo posible es un infraleve”. Pienso que por esto le gustaba el ajedrez, solía reconocer que el juego se trata de elegir, de enfrentar todo tipo de condicionamientos: “Las piezas no son hermosas por sí solas, así como tampoco la forma del juego, pero lo que es bello —si es que puede utilizarse esa palabra— es el movimiento” (Duchamp, 1989, p.21). Ítalo Calvino sostiene que para enfrentar la pesadez debemos transformar la mirada: “No hablo de fugas al sueño o a lo irracional. Quiero decir que he de cambiar mi enfoque, he de mirar el mundo con otra óptica, otra lógica, otros métodos de conocimiento y de verificación” (1989, p.86). Tal vez por eso las obras posteriores, de Rose Sélavy fueron relacionadas con la mirada. Recuerdo especialmente *Anemic cinema* (1926). En uno de sus discos llenos de juegos de palabras escribe: “yo viví en espiral”. El creador no es alguien que se quite sus máscaras para encontrarse a “sí mismo”, la desnudez consiste en esa transformación de la sensibilidad que produce el encuentro con el otro; esto es lo que Duchamp llama “coeficiente-arte”; no trata del reconocer al espectador como un validador de las obras de arte, sino de invitar a la creación, de ocuparse de hacer palpables todas las variaciones de lo posible, de la levedad.

Bibliografía

Agamben, G. (2011) *La desnudez*. Mercedes Ruvituso y María D´Meza (trd.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Cabanne, P. (1967) *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Jordi Marfá (trd.). Barcelona: Anagrama.

Calvino, I. (1989) *Levedad*. En: Seis propuestas para el próximo milenio. Aurora Bernárdez y César Palma (trds.). Madrid: Siruela.

Duchamp, M. (1957) El proceso creativo. Alberto Montealegre (trd.). *Art News*, 56(4). <https://pablomontealegre.wordpress.com/2008/08/21/marcel-duchamp-el-proceso-creativo/>

Duchamp, M. (1989) *Notas*. Dolores Díaz Vaillagou (tr.). Madrid: Ténos.



Foster, H. (2008) *Dioses prostéticos*. Alfredo Brotons (tr.). Madrid: Akal. (Una pequeña anatomía [Cap. 6], Una parte que falta [Cap. 8])

Foster, H., Bois, Y-A., Krauss R. y Buchloh, B. H. (2006) *Arte desde 1900*. Fabian Chueca, Francisco López y Alfredo Brotons (trds.). Madrid: Akal.

Guasch, A-M. De la diferencia sexual al transgénero. En: *El último arte del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.

Howarth, S. (2000) ¿Por qué no estornudar *Rrose Sélavy*?. Londres: Tate. <https://goo.gl/hg6snh>

Levi, P. (1989) *Los hundidos y los salvados*. Pilar Gómez Bedate (trd.). Barcelona: Muchnik.

Mink, J. (1996). *Marcel Duchamp. El arte contra el arte*. Carlos Caramés (tr.). Alemania: Taschen.

Paz, O. (2002). *Apariencia Desnuda. La obra de Maecel Duchamp*. México: Era.

Perec, G. (2008). *Lo infraordinario*. Pilar Ortiz Lovillo (trd.). México: Verdehalago.

Platón. (1988) *Diálogos V. Parménides, Teeteto, sofista, político*. M. Isabel Santa Cruz, Álvaro Vallejo Campo, Néstor Luis Cordero (trd.). Madrid: Gredos.

Ramírez, J-A. (1993) *Duchamp el amor y la muerte, incluso*. Madrid: Ciruela.

Sófocles (2010) *Edipo en Colono*. María Inés Crespo (trd.). Buenos Aires: Losada.

Tomkins, C. (1999) *Duchamp*. Mónica Berdagué (tr.). Barcelona: Anagrama.

Figuras

Figura 1. Duchamp, M. (1914). Notas [Apuntes]. Extraída del libro: Duchamp, M. (1989). Notas. 2ed. Dolores Díaz Vaillagou (tr.). Madrid: Técnos.

Figura 2. Duchamp, M. (1919). Chèque Tazanck [Readymade]. Milán, Colección Arturo Schwarz.

Figura 3. Duchamp, M. (1919). 50cc Air de Paris [Readymade]. Milán, Colección Arturo Schwarz.

Figura 4. Rubio, J. (2012). Sobre cosas diminutas [Fanzine]. Manizales, Cortesía de la artista.

Figura 5. Duchamp, M. (1916). La fuente [Fotografía]. Nueva York, Alfred Stieglitz.

Figura 6. Ospina, A. (2017). Copyright #1 [Instalación]. Manizales, Cortesía de la artista.

Figura 7. Duchamp, M. (1999). L.H.O.O.Q. [Pintura]. París, Centro Pompidou.

Figura 8. Ray, M. (1999). Rose Sélavy [Fotografía]. Philadelphia, Museum of Art.

Figura 9. Sélavy, R. (1920). Fresh Widow [Readymade]. New York, MoMA.

Figura 10. Sélavy, R. (1921). Belle Haleine-Eau de voliete. [Readymade]. Nueva York, Colección privada.

Figura 11. Sélavy, R. (1921). Why not sneeze [Readymade]. Colección privada.





Figura 12. Guaitarilla, F. (2015). The party is over [Video-Performance].
Disponibile en <https://www.youtube.com/watch?v=gHfgh6la2t4>

Figura 13. Sélavy, R. (1921). Étant donnés: 1. La Chute d'eau, 2. Le gaz d'éclairage [Readymade]. Philadelphia, Museum of Art.



Carrera 65 Nro. 59A - 110
Campus El Volador, Bloque 43, oficina. 419

Conmutador: (57-4) 430 9000 Ext. 46218 Fax: (57-4) 260 44 51

Correo electrónico: redestetica_med@unal.edu.co

Medellín, Colombia, Sur América