

**RETROCESO EN EL TIEMPO
Y AVANCE EN EL PENSAMIENTO:
PIRRONISMO EN LA OBRA Y VIDA DE
MARCEL DUCHAMP**

INGRID MARÍA JIMÉNEZ MARTÍNEZ

Imaginemos a un hombre como Marcel Duchamp, con mirada curiosa y mente inquisitiva, absorto en la lectura de un libro que reflejaba la doble impronta del paso del tiempo tanto en el amarillo de sus páginas como en la antigüedad de sus ideas. El libro que suscitó su interés versaba sobre las ideas de Pirrón de Élida un filósofo griego al que había estudiado durante su juventud en Ruan, y por cuyas ideas sentía especial apego tanto en lo concerniente al «modo de vida» que sugerían, como en lo referente a las inclinaciones artísticas que ya comenzaban a definir su obra.

Era el año 1912 y el artista francés se encontraba en la Biblioteca Sainte-Geneviève de París donde trabajaba como bibliotecario tras el hoy famoso incidente vinculado con su **Desnudo descendiendo por una escalera**, pintura retirada por el artista de la exposición del Salón de los Independientes del mismo año. El detalle de trabajar temporalmente en una biblioteca podría minusvalorarse en un estudio de la vida y obra de un pintor. Muchos artistas se han desempeñado en menesteres ajenos al arte. Sin embargo, la decisión de Duchamp de conseguir un trabajo como bibliotecario no fue simplemente una manera de ganarse la vida sino que laborar en Sainte-Geneviève tuvo gran repercusión en sus

investigaciones artísticas e intelectuales. Releer a los filósofos griegos escépticos afianzó una actitud existencial que podría caracterizarse como pirrónica y definió conceptualmente las indagaciones artísticas que le mantuvieron ocupado gran parte de su vida.

El trabajo en la biblioteca parisina le proporcionó el tiempo para investigar varios temas, entre ellos, la filosofía pirrónica, tratados sobre perspectiva científica lineal, y libros sobre matemáticas y la cuarta dimensión, este último tema muy en boga en aquel momento. La cuarta dimensión había sido introducida en el círculo cubista del barrio Bateau Lavoisier en París por el matemático francés Maurice Princet quien conocía las ideas de Henri Poincaré.

Sainte-Geneviève era como es hoy día, un depósito de libros sobre materias variadas y manuscritos raros. Cuenta entre sus tesoros más valiosos, un ex libris del siglo XII en el que está escrito *Iste liber is Sancte Genovefa parisiensis*. La biblioteca tiene también manuscritos originales, sermones, glosas y comentarios sobre las Escrituras. La temporada que Duchamp pasó allí, posterior al rompimiento con el mundillo de los artistas vinculados al cubismo y a otras tendencias vanguardistas, le dio la oportunidad de releer algunos libros sobre filósofos griegos. Según Duchamp comenta en varias entrevistas, Pirrón de Élida (360-270^a. C), fue el que más le interesó de los filósofos griegos. Su inclinación hacia las ideas de un pensador de la Antigüedad parecería inaudita y contraria a su exploración sobre la naturaleza proteica del arte contemporáneo y a su constante asalto a las tradiciones artísticas. Acostumbrados a leer sobre la valoración de lo nuevo y el rechazo por los artistas de vanguardia en la Modernidad de la tradición y el arte académico resulta significativo el proceder de Duchamp que a los 25 años, como diría Régis Debray, retrocede en el tiempo para avanzar en conocimiento¹.

¹ Régis Debray. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Ediciones Gallimard. 1992. Pág. 19.

El episodio que protagonizó Duchamp con su **Desnudo descendiendo por una escalera** en el Salón de los Independientes de 1912 le había enfrentado a los cubistas Albert Gleizes y Jean Metzinger, éstos habían asumido el liderazgo del grupo que presentaba en dicho Salón y defendían su llamado cubismo razonable. La opinión de Gleizes y Metzinger sobre el desnudo de Duchamp era que parecía una burla a la estética cubista y que se acercaba demasiado a los postulados de los futuristas italianos que habían expuesto en París en la Galería Berheim Jeune un mes antes. Gleizes y Metzinger decidieron que el cuadro de Duchamp perjudicaría su causa, convencieron a Raymond Duchamp Villon y Jacques Villon para que su hermano Marcel retirara el cuadro de la exposición.²

Según narra Calvin Tomkins en la biografía de Duchamp, los hermanos Duchamp-Villon, con gran formalidad y vestidos de negro, como si fueran para un funeral, le explicaron a Marcel Duchamp lo que los cubistas ortodoxos pensaban de su obra. Según ellos: «los cubistas opinan que se sale un poco de la línea».³ La pequeña camarilla revolucionaria consideraba que la obra de Duchamp se apartaba del canon cubista. Duchamp retiró el desnudo y rompió con el mundillo del arte que frecuentaba. Un año más tarde el desnudo le daría notoriedad en la ciudad de Nueva York en la exposición del Armory Show de 1913. En una conversación con Pierre Cabanne Duchamp explica el episodio con los artistas del círculo cubista y amigos de sus dos hermanos mayores.

Pierre Cabanne le pregunta a Duchamp por los sucesos de 1912 expresándole que: «El mayor evento de su vida, el hecho que después de {tantos años} de estar pintando, usted de repente lo abandonó. Explique esta ruptura».⁴ Duchamp respondió:

² Calvin Tomkins. *Duchamp*. Barcelona: Editorial Anagrama 1999. Pág. 95

³ *Ibidem*. Pág. 95.

⁴ Pierre Cabanne. *Dialogues with Marcel Duchamp. The Documents of 20th-Century Art*. Nueva York: The Viking Press. Pág. 17-18.

«Vino de distintas cosas. Primero por codearme con otros artistas. El hecho que uno viva con otros artistas, que uno hable con ellos me disgusta mucho. Hubo un incidente en 1912 que me hizo cambiar: cuando yo llevé el **Desnudo descendiendo una escalera** a los Independientes y ellos me pidieron retirarla antes de la apertura. En el grupo más avanzado del período, alguna gente tenía recelos, cierto miedo. Gente como Gleizes, quien era sin embargo, muy inteligente, encontró que el **Desnudo** no estaba en línea con lo que ellos predicaban. El cubismo había durado dos o tres años y ellos ya tenían una línea o pensamiento absolutamente claro y dogmático sobre él, vislumbraban lo que iba a suceder. Yo entendí eso como ingenuamente tonto. Eso me enfrió tanto que como reacción en contra a ese comportamiento de artistas que yo creía ser libres, me busqué un trabajo. Me convertí en un bibliotecario en la Biblioteca Sainte-Geneviève de Paris. Hice este gesto para zafarme de un cierto *milieu*, de una cierta actitud, para tener una conciencia limpia y también para tener un trabajo. Tenía 25 años y me habían dicho que uno debe buscarse la vida y yo lo creí así. Luego vino la guerra, que cambio todo y yo me fui a los Estados Unidos. Continúe trabajando en el **Vidrio** por ocho años y en otras cosas. Ya yo había abandonado los bastidores y los lienzos. Ya yo sentía un disgusto por ellos, no porque hubiese demasiadas pinturas o bastidores sino porque a mis ojos ésta no era necesariamente la manera de yo expresarme. El **Vidrio** me salvó por virtud de su transparencia».⁵

Las palabras de Duchamp explican su reacción al rechazo de Gleizes y de su grupo. Califica de reaccionaria y dogmática la posición de los artistas asociados con sus hermanos porque la obra no se conformaba con lo que éstos predicaban o entendían era el cubismo. Duchamp ve claramente el sectarismo del grupo; actitud típica de los grupos vanguardistas. La hostilidad demostrada por Gleizes y Metzinger

⁵ Pierre Cabanne. *Ibidem*. 17-18.

ejemplifica la posición de otros grupos de avanzada contra cualquier obra que se apartara de los postulados del ismo de moda. La hostilidad aísla, no obstante, unifica. Este principio como señala Renato Poggioli en su libro **Teoría de la vanguardia** facilita la aparición del sectarismo en el seno del temperamento anarquista que prevaleció en la vanguardia histórica.⁶

Duchamp se alejó del grupo y en general del ambiente artístico francés. Luego comentó: «Me di cuenta de que, después de aquello, nunca más volverían a interesarme demasiado los grupos».⁷ Se zafó de cierto ambiente y de cierta actitud para tener una conciencia limpia. Su alejamiento significó también cambiar un *ethos*; una conducta o manera de ser. Duchamp manifestó: «fue un auténtico giro en mi vida».⁸ Añadió que: «Me ayudó a liberarme completamente del pasado, en el sentido personal de la palabra. Me dije: bien si es así, no tiene sentido unirme a un grupo. No voy a contar con nadie, solo conmigo mismo».⁹ Impelido por esta revelación tomó un curso de bibliotecnia y obtuvo una plaza en la biblioteca St. Genièvre. Marcel Duchamp encontró, al igual que James Joyce, bajo la hermosa techumbre de arcos de hierro de St. Genièvre, reconstruida y diseñada entre 1838 y 1850 por el arquitecto Henri Labrouste, un refugio para la investigación y la reflexión. Vivió durante ese tiempo como un solitario. Duchamp recuerda en la entrevista con Pierre Cabanne que después del trabajo en la biblioteca tenía mucho tiempo para la lectura. Algunos de los libros que le ayudarían a poner en perspectiva sus inquietudes existenciales y conceptuales fueron **Los esbozos pirrónicos** de Sexto Empírico y el libro de Diógenes Laercio titulado **Vida y opiniones de los filósofos ilustres** donde se recogen algunas ideas de

⁶ Renato Poggioli. *The Theory of the Avant Garde*. Londres: The Belknap Press of Harvard University Press. 1968. Pág. 30.

⁷ Calvin Tomkins. Op. cit. Pág. 96.

⁸ Ibidem. Pág. 96.

⁹ Pierre Cabanne. Op cit. Pág. 31. La cita lee en inglés: «It helped liberate me completely from the past, in the personal sense of the word. I said, «At right, since it is like that, there is no question of joining a group—I'm going to count on no one but myself, alone».

Pirrón de Élide. A partir de sus lecturas, Duchamp empleó en su discurso sobre el arte un vocabulario inspirado en el pirronismo. Acuñó términos como el de la belleza de la indiferencia. Noción ésta que es la exigencia de una obra que no está definida por lo valorado en el arte académico y en el arte clásico sino por el humor, la contradicción y la ironía.

Diógenes Laercio, médico e historiador de filosofía y doxógrafo (Siglo II- III a.C.), abarca en su libro titulado **Vida y opiniones de los filósofos ilustres** doctrinas filosóficas, biografías, anécdotas, leyendas y catálogos de libros. Entre las vidas que comenta incluye la de Pirrón de Élide, fundador del escepticismo. Se dice de este hombre que no escribió nada, sin embargo se inició en estudios literarios con el sofista Brisón. Diógenes Laercio dice que Pirrón de Élide pintaba, y que en el gimnasio de Élide se conservaba un mural suyo de unos lampadóforos, no obstante, abandonó la pintura por la filosofía. Comenta también de Pirrón que se relacionó con gimnosofistas y con Magos en la India.¹⁰ Permaneció pobre durante su vida la cual la llevó de manera simple, austera, irreprochable y caracterizada por la seriedad y la gravedad. Diógenes Laercio cuenta que Pirrón siempre mantenía la misma compostura. Y que fue ante todo indiferente o apático; no tomó interés por nada. Anaxarco elogió su carácter impasible e indiferente. Entre las ideas que se dice sostenía Pirrón que recoge Diógenes Laercio es aquella de que: «aseguraba que nada es bueno ni malo, ni justo ni injusto. Y de igual modo que en todas las cosas nada es verdad, sino que los hombres actúan en todo por convención y costumbre, pues no es cada cosa más lo uno que lo otro».¹¹ Estas ideas repercutieron en Duchamp, un hombre que desde joven por naturaleza se inclinó a una vida austera e indiferente al dinero y la fama. Se caracterizó por una actitud reflexiva o escéptica.

María Lorenza Chiesara señala que el término escéptico deriva del griego (σκέψις) y significa reflexión o indagación. Al igual que Pirrón

¹⁰ Diógenes Laercio. *Vida y opiniones de los filósofos ilustres*. Madrid: Alianza Editorial. 2007. Pág. 486.

¹¹ *Ibidem*. 486.

hizo de su vida una reflexión, Duchamp se interesó por la filosofía, la ciencia y el ajedrez, actividades mentales desafiantes y liberadoras. Pierre Cabanne declaró de Marcel Duchamp que:

«Toda su existencia ha estado jalonada por esos «por qué» y esos «cómo» siempre resueltos inteligentemente con un «tal vez» o un «para qué». «Tengo una vida absolutamente maravillosa». 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». ¹²

Duchamp al igual que Pirrón demostró una gran compostura, caracterizándose su crítica como dulce y ligera particularmente cuando comentaba sobre asuntos científicos. Señaló en una ocasión que: «el humor y la risa –no necesariamente la burla derogatoria– son mis instrumentos preferidos». ¹³ Marcel Duchamp abandonó la pintura por la filosofía, fue un hombre de escasos recursos económicos y, más importante aún, no le interesó trabajar para adquirir riquezas. Carecía de propiedades incluso no tenía una biblioteca personal. Duchamp afirmó en su conversación con Pierre Cabanne que él se sentía afortunado porque nunca había trabajado para vivir. Destacó que:

«Considero que trabajar para vivir es tonto desde el punto de vista económico. Espero que algún día, todos podremos vivir sin ser obligados a trabajar. Gracias a mi suerte pude manejarme sin tener que hacerlo. (*getting wet*). Entendí en algún momento que no era necesario encumbrar la vida de uno con mucho peso con muchas cosas para hacer, con lo que se llama una esposa, unos

¹² Pierre Cabanne. Conversaciones con Marcel Duchamp. Barcelona: Editorial Anagrama. 1972. Pág. http://www.merzbach.de/UNICACH/Antologia/textos/4.1.5._Cabanne_Conversaciones_con_Marcel_Duchamp. Pdf.

¹³ Juan Antonio Ramírez. *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*. Madrid: Ediciones Siruela. 1994. Pág. 73.

niños, una casa de campo y un automóvil». Apunto también: «Fundamentalmente, esto es lo más importante. Me considero muy feliz».¹⁴

Podríamos aseverar que Duchamp llevó su vida con sencillez y austeridad, aun cuando tomó algunas decisiones contrarias a ese modo de vida. Cabe recordar su matrimonio con Lydie Sarazin Lavazor, heredera de una fortuna con la que Duchamp estuvo casado varios meses y al final de los mismos se divorció de ella. No tuvo en general gran interés en asuntos económicos. Muchos episodios de su vida parecen confirmarlo. Cuenta John Cage que antes de casarse con Alexina Matisse fue a visitarla a Long Island, el hijo de ella lo recogió en la estación y al verlo le preguntó por su equipaje. Duchamp sacó un cepillo de dientes del bolsillo de su abrigo y dijo: «Ésta es mi robe de chambre».¹⁵ Henri Pierre Roché asevera lo mismo en una novela biográfica sobre el artista cuando dice que él declaró: «cuanto más se posee en el mundo menos libre se es». Afirmó también de Duchamp que daba la impresión de disfrutar la vida y que sabía cómo vivirla.¹⁶

Otro paralelo entre Duchamp y Pirrón se puede inferir de la primera cita a la que nos hemos referido anteriormente, a saber aquello de que: «El hecho que uno viva con otros artistas, que uno hable con ellos me disgusta mucho» y la anécdota que cuenta Diógenes Laercio de Pirrón. Según el médico e historiador: «Otra vez que en Élida se encontraba fatigado por los que le asediaban con cuestiones en el coloquio, se quitó su vestido y se cruzó a nado el Alfeo».¹⁷ Ambos parecen afirmar el derecho al silencio ante muchos asuntos.

Según Adrian Kuzminski se ha confundido el pirronismo con el escepticismo. Los escépticos afirmaban que no hay creencias verdaderas,

¹⁴ Pierre Cabanne Op. cit. Pág. 15.

¹⁵ Juan Antonio Ramírez. *Op.cit.* Pág. 267. Cfr. M & W Roth, «John Cage on Marcel Duchamp: An Interview». En J Masheck, M. D. *In Perspective*.

¹⁶ *Ibidem.* Pág. 12.

¹⁷ Diógenes Laercio. Op. cit. Pág. 490.

los pirrónicos, distinto a ellos, suspendían el juicio (*epoché ἐποχή*) sobre todas las creencias incluyendo aquella de que no hay creencias verdaderas.¹⁸ No es posible tomar una posición no solo en asuntos filosóficos sino también en cuestiones prácticas y cotidianas. Estas recomendaciones se ven reflejadas en las palabras de Duchamp cuando responde a la pregunta de Cabanne sobre por qué a él le irritaban otros artistas. Era por su obra o por su posición moral. Duchamp apuntó: «no, yo no tenía una posición».¹⁹ Según Paul Matisse: Duchamp no establecía diferencias entre dos convicciones opuestas; desde su punto de vista cada una de ellas no era más que el reverso de su contraria».²⁰

Las ideas que decían los biógrafos de Pirrón que él sustentaba parecen haber calado hondo en el joven Duchamp tanto que podría afirmarse que el punto de mira que asumió como pensador del arte fue el de un pirrónico. Podría pensarse que su propensión natural a simpatizar con esa posición filosófica le indujo a aplicarla al diario vivir y a su concepción de la obra de arte. Por ejemplo, los *ready-made*, que denotan un interés crítico y filosófico y no plástico, Duchamp los colocó junto las obras de arte tradicionales siendo a la vez ratificación y refutación de las mismas. Octavio Paz ha señalado que: «el ready made es un dardo contra lo que llamamos valioso».²¹ El ready made valida el lugar donde se ven los objetos que llamamos arte, no obstante, la belleza y la técnica, aspectos valorados en la obra de arte tradicional, no tienen sentido en relación al ready made. El ready made es una crítica a la técnica porque el objeto no es la creación de un artista sino que es el producto de una línea de ensamblaje constituida por varios obreros, es esencialmente un objeto anónimo. El objeto útil como el orinal o el taburete con la rueda de bicicleta pierden su utilidad al ser trasladados de la ferretería al museo o

¹⁸ Adrian Kuzminski. *Pyrrhonism: How the Ancient Greeks Reinvented Buddhism*. *Studies in Comparative Philosophy and Religion*. Lanham: Lexington Books. 2010. Pag. 3.

¹⁹ Pierre Cabanne. Op cit. Pag. ?????????

²⁰ Juan Antonio Ramírez. Op. Cit. Pag. 12. Cfr. Paul Matisse, *Marcel Duchamp*. Cahiers du Musée National d'Art Moderne, núm. 3, enero- marzo de 1980, pág. 16.

²¹ Octavio Paz. *Apariencia desnuda*. La obra de Marcel Duchamp. México: Ediciones Era. 1979. Pág. 31.

a la galería de arte ganando neutralidad en esos contextos. Su pasaje a las pinacotecas los torna en objetos de contemplación, pero carentes de belleza para ver o de técnica para apreciar. El nacimiento del ready made coincide históricamente con el momento de la plena secularización y comercialización del arte en la economía burguesa de la Modernidad, pero paradójicamente cuestiona el valor de cambio de la obra cuando cualquier objeto sustraído al uso, inclusive desgastado, deteriorado o desechado como la basura puede ser parte de las colecciones artísticas. Duchamp simultáneamente afirma y niega con el ready-made planteando la duda (*ephektike* ἐφεκτική pirrónica) sobre la posibilidad del arte.

El encuentro fortuito del artista con el ready-made garantiza poder superar el gusto o la preferencia por un objeto u otro y aproximarse a él con indiferencia. Duchamp comenta que:

«Dependía del objeto; generalmente era preciso defenderse del *look*. Es muy difícil elegir un objeto debido a que, al cabo de quince días, uno acaba apreciándolo o detestándolo. Se debe llegar a una especie de indiferencia tal que uno no posea emoción estética. La elección de los ready-made está siempre basada en la indiferencia así como en una carencia total de buen o mal gusto».²²

El buen gusto de acuerdo con él no es menos nocivo que el malo.²³ El gusto oscila entre la moda y el estereotipo e introduce rangos de preferencia. Dado que el gusto por el arte es un asunto de convención y de costumbre, al igual que expresaban los pirrónicos sobre la actuación de los hombres, es mejor suspender el juicio ante cuestiones no- evidentes. Tristan Tzara escribió en 1922 que: «el arte no tiene el valor celestial y universal que la gente le atribuye».²⁴ Tzara tenía en mente los ready-

²² Pierre Cabanne. Conversaciones con Marcel Duchamp. Barcelona: Editorial Anagrama. 1972. Pág. 41. http://www.merzbach.de/UNICACH/Antologia/textos/4.1.5._Cabanne_Conversaciones_con_Marcel_Duchamp.pdf

²³ *Ibidem*. Pág. 32.

²⁴ Citado en Calvin Tomkins. *The Bride and the Bachelors. Five Masters of the Avant-Garde: Duchamp, Tinguely, Cage, Rauschenberg, Cunningham*. Nueva York: Viking Press. 1975. Pag. 42.

mades de Duchamp que cuestionaban la función interpretativa y representativa del arte y que claramente disputaban la hegemonía de la burguesía en establecer preferencias o modas.

El *ready made* en el museo se calificaría de obra de arte mientras que en el entorno de la ferretería es un objeto útil. La imposibilidad de definir la esencia del *ready made* a partir de unas determinaciones y de su función fluctuante, dependiente del contexto, propicia la suspensión del juicio sobre su naturaleza artística. Se añade a la indiferencia del artista por el objeto que coloca en un museo o en una galería, la indiferenciación del *ready-made* en relación a los objetos que no son arte, y su distinción de los que lo son porque su artisticidad no depende de los criterios que conforman la concepción clásica de la obra de arte, a saber: lo estético, la técnica o la autoría de la obra. Podría establecerse una analogía entre el *ready made* y la idea de Pirrón sobre la indiferenciación de las cosas. Idea ésta que según María Lorenza Chiesara se desprende de una interpretación del atomismo de Demócrito a la que quizás llegó Pirrón.²⁵ Chiesara apunta que: «Y se ha pensado que Pirrón podría haber contemplado el atomismo de Demócrito no como una reflexión sobre los principios y las causas de los fenómenos, sino más bien como una descripción figurada de la ausencia de explicación y falta de sentido del mundo».²⁶ La indiferenciación de las cosas, de acuerdo con la explicación de Demócrito la describe Chiesara citándolo y elaborando lo siguiente:

«un universo formado por átomos infinitos en número y forma – ‘pues no hay una razón por la que los átomos tengan una forma y no otra’ – que se mueven en el vacío infinito dando origen a mundos infinitos y a la infinita variedad de los fenómenos desde el momento que pequeñísimas variaciones de los compuestos son suficientes para crear aparien-

²⁵ Véase Víctor Brochard. *Los escépticos griegos*. Buenos Aires: Editorial Losada. 1945. Pág. 68.

²⁶ María Lorenza Chiesara. *Historia del escepticismo griego*. Pedro Bádenas de la Peña. Madrid: Ediciones Siruela. 2007. Pág. 24.

cias opuestas. Y a sus ojos el mundo en que vivimos no es más que una entre las infinitas combinaciones posibles en la infinitud del tiempo; y el continuo agregarse y separarse de los átomos hace así que el mundo no tenga una forma estable definitiva. Todo esto podría estar en el origen de la tesis pirroniana sobre la falta de diferenciación de las cosas». ²⁷

La lectura metafórica que quizás hizo Pirrón de las enseñanzas de Demócrito podría contrastarse con la que pudo deducir Duchamp de las ideas del filósofo de Elis al reflexionar sobre la concepción de la obra de arte en la Modernidad. La transmutación del concepto clásico al concepto moderno de la obra de arte sometida a reglas inéditas abría la posibilidad al carácter indiferenciado del arte con respecto a los demás objetos no artísticos. El ready made extraño al microambiente artístico cancela la posibilidad de una diferenciación entre él y las obras de arte tradicionales y plantea una inestabilidad ontológica para el concepto de arte.

Timón de Fliunte, discípulo de Pirrón, decía que para ser feliz había que prestar atención a tres preguntas interconectadas. La primera pregunta es cuál es la naturaleza de las cosas, la segunda, cómo debemos estar predispuestos hacia las cosas y tercero cual será el resultado de aquellos que adopten la disposición recomendada en la respuesta a la segunda pregunta. Se dice que los filósofos pirrónicos tenían tres epítetos para referirse a la naturaleza de las cosas, a saber: *adiáfora* (ἀδιάφορα), *astáthmeta* (ἀστάθμητα), *anepícrita* (ἀνεπίκριτα). ²⁸ Adiáfora se traduce como indiferente. Puede ser una característica intrínseca de las cosas es decir que las cosas no poseen un rasgo que las diferencie o que nosotros no podemos discernir rasgos diferenciadores en ellas. En ese caso se podría hablar de indiferenciación. Aplicado este calificativo a los ready-made que adquieren su artisticidad por el contexto y no por sus determinantes habría que suspender el juicio sobre lo que es arte. El ready made, objeto artístico cuando está en el museo y objeto

²⁷ Ibidem. Pág. 24.

²⁸ Agradezco a Pablo Álvarez la traducción de los términos al griego.

cualquiera cuando no está allí plantea un dilema conceptual. *Astáthmeta*, el segundo apelativo, cuando es equivalente a inestable o a lo no balanceado se refiere a una propiedad objetiva de las cosas, mientras que cuando significa inmensurable atañe a nuestra inhabilidad cognitiva. El tercer epíteto *anepícrita* significa indeterminado refiriéndose a la falta de cualidades definidas de una cosa o si se define como indeterminable hace referencia a nuestra inhabilidad de determinar las cualidades de las cosas. Los tres calificativos, pueden aplicarse al ready-made siendo indiferenciado o *adiáfora* (ἀδιάφορα), inestable o *astáthmeta* (ἀστάθμητα) e indeterminado o *anepícrita* (ἀνεπίκριτα). El ready made por lo tanto plantea la imposibilidad de una definición del arte y la exigencia metafísica de suspender el juicio. El abandono de la opinión tiene como resultado para los pirrónicos la afasia, reacción ante aquello que no es evidente, y conducente a la ataraxia. La afasia se ha relacionado con la falta de pasión o con el enmudecimiento. Si Duchamp después de su desencuentro con los cubistas Metzinger y Gleizes señala que: «se enfrió tanto que como reacción en contra a ese comportamiento de artistas que yo creía ser libres, me busqué un trabajo», se podría especular que su enfriamiento sería comparable al enmudecimiento o a la falta de pasión pirrónica por el ambiente artístico parisino, actitud que contribuyó a la larga a que pensase y sintiera que había alcanzado la felicidad como él señala en la entrevista con Cabanne. El silencio se convirtió para Duchamp en un aliado y en una vocación a lo largo de una vida centrada en la suspensión de las oposiciones. El silencio fue su compañero especialmente durante momentos difíciles como el de su estadía en Buenos Aires en enero de 1919, año de la Semana Trágica y del final de la Primera Guerra Mundial.

Robert Motherwell ha comentado que Marcel Duchamp no quería imponer un lenguaje revolucionario nuevo sino proponer una actitud mental distinta. Michel Sanouillet confirma la opinión de Motherwell cuando expone que Duchamp en su vida y sus escritos nunca aceptó un principio preordinado y explicaciones intangibles. Sanouillet explica que Duchamp en un discurso corto que pronunció en Houston, Texas sobre el acto creativo manifestó que se oponía a todos los cánones, incluso al del mal gusto. La inconsistencia que mantuvo voluntariamente fue su manera de

evitar conformarse con su propio gusto. Para no engañarse asumió una disciplina rigurosa.²⁹ La disciplina pirrónica como estrategia de vida, sostén de la compostura y de imperturbabilidad parece ser el camino a seguir por Duchamp para zafarse de una cierta actitud reñida con la libertad que a los 25 años no encontró al lado de los integrantes del cenáculo cubista.

El ready-made de naturaleza indiferenciada, inestable e indeterminada deviene en uno de 1927, hoy muy famoso, conocido como la puerta de la calle Larrey. Duchamp refuta de manera jocosa con **Door II, rue Larrey**, como lo hubiese hecho Pirrón, el principio aristotélico del tercero excluido. El principio de Aristóteles establece que dado dos juicios contradictorios, no puede darse un juicio intermedio.³⁰ Si Pirrón empleó el trilema atribuido a él por Aristócles, peripatético del siglo I a.C., de que: «las cosas no son más de lo que no son, ya son, ya no son, ni son ni no son»³¹, la puerta de la calle Larrey sería la respuesta pírrica de Duchamp al principio aristotélico. La puerta de la calle Larrey era el batiente de un pequeño apartamento donde vivió por algún tiempo en París y que estaba permanente cerrado y abierto a la misma vez. Dicha puerta abisagrada había sido colocada ingeniosamente por Duchamp en una esquina cerrándose y abriéndose entre las jambas de dos vanos que daban al baño y al dormitorio adyacente. La puerta de la calle Larrey era la solución práctica al poco espacio en un apartamento humilde de un hombre con un presupuesto limitado, como también era su respuesta a un asunto filosófico.

La puerta de Duchamp nos hace pensar en la famosa paradoja del gato de Erwin Schrödinger³², protagonista de un experimento imaginario que concibió el físico austriaco en 1935. Schrödinger en un artículo

²⁹ *The Writings of Marcel Duchamp*. Michel Sanouillet y Elmer Peterson editors. Nueva York: Da Capo Press. 1973. Pág. 5.

³⁰ Thomas McEvilly. *The Triumph of Anti-Art Conceptual and Performance Art in the Formation of Post Modernism*. Nueva York: McPherson & Company, Publishers. 2005. Pág. 22.

³¹ María Lorenza Chiesara. Op. cit. Pág. 24.

³² Agradezco a Francisco Alicea el ejemplo del gato de Schrödinger.

titulado *La situación actual de la Mecánica Cuántica* que apareció en la revista alemana **Ciencias Naturales** imagina un sistema formado por un gato dentro de una caja opaca y cerrada. En su interior se instala un mecanismo que une un detector de electrones o contador de Geiger a un martillo. Debajo del martillo se coloca un frasco de cristal con una dosis de veneno letal para el gato. Por un lado, en el caso de que un electrón sea detectado se activará el mecanismo, haciendo que el martillo caiga y rompa el frasco de veneno. El gato lo inhala y muere. Al abrir la caja, se encontraría al gato muerto. Por otro lado, puede que el electrón tome otro camino y el detector no lo capte, con lo que el mecanismo nunca se activará, el frasco no se romperá, y el gato seguirá vivo. En este caso, al abrir la caja el gato aparecerá sano y salvo. Al finalizar el experimento el gato estará vivo o muerto. En el mundo de la mecánica cuántica habría un 50% de probabilidades de que suceda una cosa o la otra. Ambas probabilidades se superponen, es decir se cumplen de forma simultánea. En el mundo cuántico, el gato acaba vivo y muerto a la vez, y ambos estados son igual de reales. Pero, al abrir la caja, nosotros sólo lo vemos vivo o muerto. Lo más sorprendente es que incluso al abrir la caja y observar el resultado del experimento, se interactúa con él y se afecta. El acto de observar obliga a la naturaleza a elegir entre una u otra posibilidad. Curiosamente en la teoría cuántica el mero hecho de observar afecta el experimento definiendo una realidad frente a las demás.

Duchamp elabora la noción del *infradelgado* en la misma década cuando Schrödinger imagina su gato. La idea de Duchamp se refiere a la sutil diferencia entre dos objetos o conceptos similares o idénticos. Duchamp para explicarla ofrece algunos ejemplos. Es *infradelgado* el calor de un asiento del que alguien acaba de levantarse. El mismo objeto no es el mismo después de un intervalo de un segundo. Duchamp reflexiona sobre la diferencia infinitesimal entre dos copias idénticas. Según Duchamp: «dos formas producidas en el mismo molde difieren entre sí, por una cantidad ‘separativa’ *infradelgada*».³³ Cuenta también la dimensión

³³ Graciela Speranza. *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona: Editorial Anagrama. 2006. Pág. 112.

temporal en la percepción de la mínima diferencia del objeto. El gato vivo y no vivo de Schrödinger como el *infradelgado* de Duchamp «ya son, ya no son, ni son ni no son» como diría Pirrón.

Las constantes objeciones de Duchamp al arte retiniano merecen atención en relación a las dudas de los escépticos como Pirrón sobre las realidades. La idea de que la pintura tradicional apela principalmente al ojo se traduce para Duchamp en su insistencia de despojar la obra de todos los recursos artísticos que la conviertan en un trampantojo perfecto. Cuando Cabanne le pregunta a Duchamp de dónde proviene su actitud anti-retiniana, el francés le responde que: «De la excesiva importancia atribuida a la retina. Desde Courbet se cree que la pintura se dirige a la retina; eso ha sido un error que ha cometido todo el mundo. ¡El escalofrío retiniano! Antes la pintura tenía otras funciones, podía ser religiosa, filosófica, moral...».³⁴

La novia puesta al desnudo por sus solteros, aun, o el **Gran Vidrio** es un ejemplo de arte anti-retiniano. Uno de sus elementos iconográficos es el trineo que aparece en el registro inferior del vidrio y está dibujado como si lo hubiese hecho un delineante con una regla. La idea de Duchamp es que el dibujo del trineo no destaque por el estilo del que lo ha dibujado como tampoco por su mimetismo, sino que nos lleve a pensar en una idea y no en la identidad entre lo representado y la realidad. Su concepción sería consistente a la desconfianza de Pirrón con las realidades en tanto fundamentadas en las apariencias. Las apariencias según los escépticos, explica Víctor Brochard: «designan, no una cosa real, sino un simple estado de la persona que habla, una simple manera de ser que no implica una realidad exterior a esa persona e independiente de ella: es un simple fenómeno, como diríamos hoy, puramente subjetivo».³⁵ No nos podemos fiar de los fenómenos para alcanzar alguna certeza o conocimiento sobre el mundo. Si Duchamp

³⁴ Pierre Cabanne. Conversaciones con Marcel Duchamp. Barcelona: Editorial Anagrama. 1972. Pág. 36. http://www.merzbach.de/UNICACH/Antologia/textos/4.1.5._Cabanne_Conversaciones_con_Marcel_Duchamp.pdf

³⁵ Víctor Brochard. Op. Cit. Pág. 71.

criticaba el arte destinado a la retina, el objetivo de la obra no era estimular los sentidos para corroborar el mundo aparential en la representación sino interpelar intelectualmente al observador. Duchamp eleva y reemplaza la pintura por un planteamiento filosófico, desvinculada del logro mimético; el ilusionismo no sirve como garantía del arte. El dibujo mecánico que emplea en el **Gran Vidrio**, además, supera el gusto porque según el artista francés: «El dibujo mecánico no soporta ningún gusto puesto que está al margen de todo tipo de convención pictórica».³⁶ La desconfianza en la retina y en la pintura física exigiría buscar la ‘visión artística’ por medio de conceptos ‘vistos’ con la intuición de un Tiresias moderno.

Duchamp, sin duda, se adentró intensamente en las ideas de los filósofos griegos durante el tiempo que trabajó en la biblioteca de St. Genevieve. Murió en 1968 a los 84 años un año después de su entrevista con Pierre Cabanne. Parecería, como revelan sus palabras en la conversación, que a todas luces murió feliz y sin remordimientos. Su vida orientada en muchos sentidos por una actitud pírrónica podría pensarse como un modelo alternativo, distinto al que glorifica principalmente el mundo del arte y las escuelas de bellas artes, un modelo indiferente a la búsqueda de fama y riqueza. El *débonnaire* unido al humor y a la risa sin la burla derogatoria fueron las estrategias de Duchamp para dismantelar la grandilocuencia y afectación de las posiciones inamovibles de la ortodoxia vanguardista como también para desacreditar la precisión y exactitud de la ciencia.

Marx escribió: «Y justamente cuando los hombres parecen inmersos en la tarea de transformarse, a sí mismos y a los objetos, en crear algo que nunca antes había existido, precisamente en esas épocas de crisis revolucionaria conjuran ansiosamente los favores de los espíritus del pasado...».³⁷ Marcel Duchamp refugiado en las aulas de la biblioteca

³⁶ *Ibidem*. Pág. 42.

³⁷ Karl Marx. *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*. Citado en Susan Buck Morss. *Dialéctica de la Mirada*. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes. Madrid: Visor, Dis. S.A. 1995. Pág. 141.

Sainte Geneviève llevó a cabo una reflexión sobre el arte de su tiempo. Conjuró los «espíritus» del pasado y resquebrajó los cimientos en los cuales se apoyaban algunas de las nociones más importantes asociadas con el arte contemporáneo.

Su «diálogo», franco y humilde, aquel que no nos cansamos de leer, sigue interpelándonos. Pero no sólo sus ideas sobre la vida y el arte nos hacen meditar sino también su idea del artista. Ese artista que no es el que busca ver su nombre escrito con letras mayúsculas como el de las estrellas de cine sino aquel que trabaja en silencio rodeado de libros. Pensar a Duchamp fuera del taller del artista es imaginarlo entre los ausentes, pero presentes en las estanterías de la biblioteca. De igual manera que estableció una conexión entre percepciones de dimensiones espaciales distintas, estableció también conexiones entre ideas filosóficas y científicas distantes en el tiempo.

El «pasaje ligero» de la obra de arte como objeto retiniano a dardo filosófico plantea también una crítica sobre la obra como mercancía en la sociedad capitalista. Marx señaló: «Si uno considera el concepto de valor, entonces el objeto real es visto solo como un signo, no vale por sí mismo, sino por lo que vale».³⁸ Habiendo regalado e intercambiado la mayoría de sus obras, Duchamp rehusó someterse a las leyes del valor de cambio. Parecido a Pirrón no precisó del «peso» al que está destinada la vida encumbrada por la riqueza y la fama. Su ejemplo como el de Pirrón, podría servir de antídoto a la vida sometida a la competición, a la velocidad sin saber a dónde ir y al desmedido afán por el reconocimiento. Ambos nos recuerdan que en la renuncia, la reflexión y el enmudecimiento ante lo no evidente, parece residir el secreto de la felicidad.

*Ingrid María Jiménez Martínez, PhD
San Juan, 28 de febrero de 2016*

³⁸ Karl Marx. Citado en Susan Buck Morss. Op cit. Pág. 202

BIBLIOGRAFÍA

- Brochard, Victor. *Los escépticos griegos*. Buenos Aires: Editorial Lozada. 2005.
- Cabanne, Pierre. *Dialogues with Marcel Duchamp. The Documents of 20th-Century Art*. Nueva York: The Viking Press. 1971.
- Chiesara, Maria Lorenza. *Historia del escepticismo griego*. Pedro Bádenas de la Peña. Madrid: Ediciones Siruela S. A. 2007.
- Eco, Umberto. *La definición del arte. Lo que hoy llamamos arte, ¿ha sido y será siempre arte?* R. de la Iglesia, traductor. Barcelona: Martínez Roca, S.A. 1970.
- Empirico, Sexto. *Esbozos pirrónicos*. Antonio Gallego y Teresa Muñoz Diego, traducción y notas. Madrid: Editorial Gredos. 1993.
- Gough-Cooper, Jennifer y Jacques Cumont. *Marcel Duchamp Work and Life*. Cambridge: The MIT Press. 1993.
- Henderson Dalrymple, Linda. *The Fourth Dimension and Non Euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton: Princeton University Press. 1983.
- Jones, Amelia. *Postmodernism and the En-gendering of Marcel Duchamp*. Cambridge: Cambridge University Press. 1994.
- Kuspit, Donald. *Emociones extremas. Pathos espiritual y sexual en el arte de vanguardia*. Ricardo García Pérez, traductor. Madrid: Abada Editores, S. L. 2007.
- Kuzminski, Adrian. *Pyrrhonism. How the Ancients Greeks Reinvented Buddhism*. Lanham, Boulder, Nueva York y Toronto: Lexington Books. 2008.
- Laercio, Diógenes. *Vida y opiniones de los filósofos ilustres*. Madrid: Alianza Editorial. 2007.
- Marcel Duchamp, Artist of the Century*. Rudolf Kuenzli y Francis M. Naumann, editores. Londres y Cambridge. The MIT Press. 1989.
- McEvelley, Thomas. *The Triumph of Anti-Art. Conceptual and Performance Art in the Formation of Post-Modernism*. Kingston: McPherson & Company, Publishers. 2005.
- Mink, Janis. *Marcel Duchamp, 1887-1968. Art as Anti-Art*. Colonia, Londres y Madrid: Taschen. 2000.
- Molderings, Herbert. *Duchamp and the Aesthetics of Chance. Art as Experiment*. John Brogden, traductor. Nueva York: Columbia University Press. 2010.

Paz, Octavio. *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. México: Ediciones Era, S.A. 1978.

Poincare, Henri. *Science and Hypotheses*. Lexington: 2014.

Ramírez, Juan Antonio. *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*. Madrid: Ediciones Siruela. 1994.

Speranza, Graciela. *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona: Editorial Anagrama. 2006.

The Museum of Modern Art. *Marcel Duchamp*. Nueva York: Neues Publishing Co. 1989.

The Writings of Marcel Duchamp. Michel Sanouillet y Elmer Peterson, editores. Nueva York: Da Capo Press, Inc. 1973.

Tomkins, Calvin. *Duchamp*. Mónica Martín Berdagué, traductor. Barcelona: Editorial Anagrama. 1999.

_____. *The Bride and the Bachelors. Five Masters of the Avant-Garde: Duchamp, Tinguely, Cage, Rauschenberg, Cunningham*. Nueva York: The Viking Press. 1968.