

La afirmación del rechazo es muy clara: «Rechazo ser un artista tal y como se entiende hoy en día», «quería transformar completamente la actitud respecto al artista», «he intentado realmente matar al pequeño dios en que se ha convertido el artista a lo largo del pasado siglo», «ya lo sabes, yo no quería ser artista», etc.

El rechazo del trabajo «artístico» no es una simple oposición. No constituye la negación de una pareja de términos solidarios (arte/no arte) que se oponen a causa de su misma semejanza. Duchamp es muy claro sobre este punto: su rechazo no expresa la oposición dadaísta que, «oponiéndose, se convierte en la cola de eso a lo cual se opone. [...] El Dadá literario, puramente negativo y acusador, es favorecer lo que estábamos decididos a ignorar. Si me permite, le daré un ejemplo: con el '*stoppage étalon*'³, quería dar otra idea de la unidad de longitud. Podría haber cogido un metro de madera y romperlo en cualquier punto: eso habría sido dadá.»

El rechazo abre una heterogeneidad radical. Nada está más alejado del capitalismo que la acción perezosa, cuyo despliegue del potencial político-existencial debe deshacer tanto el arte como su simple negación. «Estoy en contra de la palabra 'anti' porque es un poco como 'ateo', comparada con 'creyente'. Un ateo es casi tan religioso como un cre-

³ Duchamp mismo explica su intención en la obra titulada 3 *stoppages-étalon*: «Esta experiencia se realizó en 1913 para aprisionar y conservar formas obtenidas por azar, por mi azar. Asimismo, la unidad de longitud, un metro, cambiaba de una línea recta a una línea curva sin perder efectivamente su identidad en tanto que metro, pero sembrando una duda patafísica sobre el concepto según el cual la recta es el camino más corto de un punto a otro». Véase *Duchamp du signe*, capítulo «À propos de moi-même», (1946?), Champs Flammarion, París, 1994, pp. 224-225. [N. d. T. - mi traducción]

yente, y un anti-artista es casi tan artista como un artista. [...] 'Anartista' estaría mucho mejor, si pudiera cambiar de término, que 'anti-artista'.»

Duchamp rechaza la conminación a ser artista —él se define como alguien que ha colgado «los hábitos del arte»—, pero no abandona las prácticas, los protocolos, los procedimientos artísticos. El «anartista» requiere un nuevo despliegue de las funciones y de los dispositivos artísticos. Se trata de un posicionamiento sutil, encarnado por un rechazo que no se instala ni en el exterior, ni en el interior de la institución «arte», sino en su límite, en sus fronteras; y, a partir de estas, intenta desplazar la posición dialéctica entre arte/anti-arte.

El *Molinillo de café*, entre el movimiento (futurista) y el estatismo (cubista)

«Ud. declaró que el *Molinillo de café* era la clave de toda su obra»

«Sí. [...] Se remonta a finales de 1911.»

Intentemos ahora comprender cómo la acción perezosa y su no-movimiento permiten repensar la acción, el tiempo y la subjetividad.

Duchamp declaró varias veces la importancia de ese pequeño cuadro, titulado *Molinillo de café* [*Moulin à café*], pintado en 1911; le había permitido, desde muy temprano, distanciarse de la influencia de las vanguardias, a cuyos principios nunca se había adherido totalmente. Como muchos de sus contemporáneos, Duchamp estaba fascinado por el movimiento y la velocidad, símbolos de la modernidad galopante.

Con el *Desnudo bajando una escalera* [*Nu descendant un escalier*], intentó representar el movimiento inspirándose en las técnicas crono-cinematográficas de Etienne-Jules Marey, pero se trata más bien de una representación indirecta del movimiento. A través del *Molinillo de café*, encontró un medio para superar la oposición entre la celebración futurista del movimiento y la estética estática de los cubistas («Estaban orgullosos de ser estáticos. No paraban de mostrar cosas bajo facetas diferentes, pero no era movimiento»), descubriendo así otra dimensión del movimiento y del tiempo.

Duchamp descompone el molinillo de café en todos sus componentes, realizando así lo que los historiadores de arte consideran el primer cuadro «maquinista»; introduce el primer signo diagramático de la historia de la pintura, la flecha, que indica el movimiento del mecanismo. «He hecho una descripción del mecanismo. Ves la rueda dentada y ves la manilla rotativa encima; también utilicé la flecha para indicar en qué sentido giraba la mano. No es solo un momento, son todas las posibilidades del molinillo. No es como un dibujo.»

Con esta pequeña pintura, Duchamp da un primer paso hacia el descubrimiento no de la velocidad, sino de lo posible, no del movimiento, sino del devenir, no del tiempo cronológico, sino del tiempo del acontecimiento. Lo posible, el devenir y el acontecimiento abren «regiones que no están reguladas por el tiempo ni por el espacio», regiones animadas por otras velocidades (velocidades infinitas, diría Guattari) o por la máxima velocidad o la máxima lentitud (Deleuze).

Lo que Bergson, en filosofía, está teorizando en esa misma época (un tiempo que no está subordinado al movimiento), Duchamp lo descubre realizando esa pintura. Con una sola diferencia, a saber, que Duchamp añade una condi-

ción fundamental, ignorada por los filósofos: la pereza como otra manera de vivir esos tiempos y la acción perezosa como una nueva manera de explorar un presente que es duración, que es posible, que es acontecimiento⁴. Para Deleuze, el acceso a esa temporalidad, a los movimientos que derivan del tiempo, es el privilegio del «vidente» —para Duchamp, del «perezoso».

Este último se interesará por el movimiento toda su vida, pero la manera inédita en que lo concibe es, hablando propiamente, irrepresentable y solo es comprensible a través de las *Notas* que acompañan al *Gran Vidrio* [*Grand Verre*] y que forman parte integrante de la obra: «En cada fracción de la duración, se reproducen todas las fracciones futuras y anteriores. [...] Todas esas fracciones pasadas y futuras coexisten, pues, en un presente que ya no es eso que llamamos normalmente el instante presente, sino un tipo de presente con extensiones múltiples.»

«El tiempo es dinero», dice el capitalista. «Mi capital no es el dinero, sino el tiempo», le responde Duchamp. Y el tiempo del que se trata aquí no es el tiempo cronológico que puede medirse y acumularse, sino ese presente que, conteniendo a la vez el pasado, el presente y el futuro, es un foco de producción de lo nuevo.

«Acabado el movimiento, acabado el cubismo», dice Duchamp en una entrevista de 1959 en la que habla de esa

⁴ «El acontecimiento viene como una ruptura en relación con las coordenadas temporales y espaciales. Y Marcel Duchamp extrema el punto de acomodación para mostrar que siempre hay, al margen de las relaciones de discursividad temporal, un índice posible sobre el punto de cristalización del acontecimiento fuera del tiempo, que atraviesa el tiempo, transversal respecto a todas las medidas temporales», Félix Guattari, «Félix Guattari et l'art contemporain», *Chimères*, n° 23, p. 63.

época. En su primer *ready-made*, titulado *Rueda de bicicleta* [*Roue de bicyclette*], encontramos de nuevo el movimiento, pero la rueda de bicicleta que gira –como lo explicará Duchamp más tarde– «era un movimiento que [le] gustaba, como el fuego en la chimenea». Serguei Eisenstein explicita de qué tipo de movimiento se trata: «El fuego es susceptible de suscitar, en su mayor plenitud, el sueño de una multiplicidad fluida de formas». La atracción del fuego está en su «eterna variabilidad», en la modulación de «sus incesantes imágenes en devenir». El fuego representa «una contestación original de la inmovilidad metafísica», sin conceder nada a la velocidad futurista. «El rechazo de la forma fijada para siempre, la libertad en relación con la rutina, la facultad dinámica de tomar cualquier forma», lo que Eisenstein llamará «plasmaticidad», se adaptan perfectamente a la concepción de Duchamp.

A lo posible descubierto gracias al *Molinillo de café*, Duchamp le da también otro nombre: «Lo infraleve» [*L'inframince*]. Lo infraleve es la dimensión de lo molecular, de las pequeñas percepciones, de las diferencias infinitesimales, de la co-inteligencia de los contrarios, en cuyo seno las leyes de la dimensión macro –y especialmente las leyes de la causalidad, de la lógica de la no-contradicción, del lenguaje y de sus generalizaciones, del tiempo cronológico– no valen. Es en lo infraleve, precisamente, donde tiene lugar el devenir; es en el nivel micro donde se realizan los cambios. «Lo posible implica el devenir –el paso de lo uno a lo otro tiene lugar en lo infraleve.»

Y, para acceder a esta dimensión, la condición es siempre la misma –inventar otra manera de vivir: «El habitante de lo infraleve es un holgazán».

¿Es el ready-made una técnica perezosa?

El *ready-made* es una técnica perezosa, ya que no implica ningún virtuosismo, ningún saber-hacer especializado, ninguna actividad de producción, ningún trabajo manual. Duchamp extrae simplemente la *Fuente* [*Fontaine*], el *Seca-botellas* [*Sèche-bouteilles* o *Porte-bouteilles*] o *La pala quitanieves* [*Pelle à neige*] de la «estantería de ferretería perezosa» donde la producción en serie y el consumo de masa los había colocado.

Para deshacerse de la subjetividad creadora del artista y de sus técnicas, Duchamp empieza –con el *Molinillo de café*– a utilizar el dibujo industrial y, apropiándose del saber-hacer tradicional del artesano y la hipermodernidad de las máquinas, produce obras «mecanomorfos»⁵. El *ready-made* hecho por la máquina «reforzaba el carácter impersonal».

El *ready-made* se sitúa en el cruce de tantas preguntas que hoy en día sigue despertando el mismo asombro. La definición más sencilla que Duchamp dio es: «una obra sin artista para realizarla». Es, de entrada, «un acto de desafío, (...) una divinización» del artista, por los cuales se rebaja su «rango en la sociedad, en lugar de situarlo muy alto, de hacer de él algo sagrado». Con el *ready-made*, no se trata, para el artista, de expresar su interioridad y tampoco hay ya creación, de la misma manera que la función clásica del que mira

⁵ «Sí, es lo que se llama la edad de la máquina, ¿no? Me refiero a que todo se vuelve mecanizado en esta vida. Todo ello ha creado un clima favorable para que yo desee expresarme bajo la forma mecanografiada, por decirlo así, en lugar de utilizar el viejo camino de la pintura. Me interesaba utilizar un procedimiento mecánico para salir de la tradición.»