

Título original: *Marcel Duchamp et le refus du travail*, suivi de *Misère de la sociologie*, ed. Les Prairies Ordinaires, París, 2014.

© Maurizio Lazzarato, 2014  
Published by arrangement with Agence littéraire Astier-Pécher  
ALL RIGHTS RESERVED

© Traducción y notas: Javier Bassas Vila

© de la Foto de portada: Manifestación de intermitentes del espectáculo (Rennes) Emmanuel Brossier. [www.emmanuelbrossier.com](http://www.emmanuelbrossier.com)

© Ediciones Casus-Belli, 2015  
Fuente del Berro, 29 -28009 Madrid  
[www.casusbelli-ediciones.com](http://www.casusbelli-ediciones.com)

ISBN: 978-84-942680-8-3  
Depósito Legal: M-4135-2017

Impreso en e-Versus S.L.  
C/ Violeta, 17-19 - P. Industrial El Lomo - 28970 Humanes - Madrid

En efecto, el siglo XIX no inventó la ociosidad, pero sí que tendría que escribirse una historia de la pereza, es decir, no del ocio —que es la manera en que la ociosidad se ha codificado, institucionalizado [...] recuperándola y controlándola dentro del sistema del consumo—, sino una historia de las maneras en que escapamos de la obligación del trabajo, sustraemos la fuerza de trabajo, evitamos quedar retenidos y fijados por el aparato de producción.

Es falso decir, con ciertos post-hegelianos célebres, que la existencia concreta del hombre es el trabajo. El tiempo y la vida del hombre no son por naturaleza trabajo, son placeres, discontinuidad, reposo, necesidad, instantes, azar, violencia, etc. Ahora bien, hay que transformar precisamente toda esa energía explosiva en una fuerza de trabajo continua y continuamente ofrecida en el mercado.

Michel Foucault

El rechazo del trabajo es quizá la categoría política más importante del operaísmo italiano. Nos remite a las prácticas individuales y colectivas del «obrero masa» de

---

<sup>1</sup> Escribí esta introducción para la edición italiana. En Italia, las teorías del capitalismo cognitivo y del trabajador cognitivo que aquí critico están muy extendidas, incluso en el sector artístico.

las grandes fábricas fordistas que, con sus cadenas de montaje y su concentración de obreros, representan la explotación propia del capitalismo industrial. Ahora bien, el rechazo del trabajo que Marcel Duchamp reivindica es, al contrario, una práctica individual de sustracción a la lógica del trabajo, incluyendo el trabajo artístico, que anticipa los posibles comportamientos de rechazo frente al capitalismo contemporáneo.

Duchamp se encontró en el centro de dos momentos esenciales de la historia de las relaciones capital/trabajo y capital/arte. Por un lado, su ociosidad se afirma al final de la primera fase de formación obligada de la fuerza de trabajo que, a lo largo del siglo XIX, convirtió la existencia de millones de proletarios en una realidad dependiente del trabajo asalariado. Por otro lado, Duchamp es testigo directo de los inicios de la integración del arte y del artista en el mercado, una forma diferente –pero no menos exhaustiva– de subordinación de la vida al capital.

El rechazo del trabajo cultivado por Duchamp es, sin duda, hijo del rechazo del trabajo que caracterizó todo el siglo XIX, aunque no sea más que por la evocación recurrente, en sus afirmaciones, al *Derecho a la pereza* de Paul Lafargue (1880), homenaje a esas luchas contra el trabajo asalariado.

Michel Foucault define de la siguiente manera los «ilegalismos» desplegados por los proletarios del siglo XIX que rechazan «emplear» sus cuerpos y sus fuerzas para la producción:

«1) La decisión de la ociosidad: el rechazo a ofrecer en el mercado laboral esos brazos, ese cuerpo, esa fuerza; sustraerlos a la ley de la libre competencia del trabajo, al mercado; 2) la irregularidad obrera: el rechazo a aplicar la fuerza donde tiene que aplicarse; esto equivale a *dispersar* las propias fuerzas, decidir por cuenta propia el tiempo du-

rante el cual se aplicarán; 3) la fiesta: no conservar esa fuerza en todo lo que podría hacerla efectivamente utilizable, malgastarla descuidando el propio cuerpo, cayendo en el desorden; 4) el rechazo de la familia: no utilizar el cuerpo para la reproducción de las fuerzas de trabajo bajo la forma de la familia [...] rechazo de la familia con el concubinato, con el libertinaje.»<sup>2</sup>

La irregularidad, la imprevisibilidad, la indisciplina constituyen los comportamientos que hay que domesticar, normalizar. Y ello para cada tipo de trabajo, incluyendo –según la intuición de Duchamp– el trabajo artístico.

Con la socialdemocracia, se perdió la memoria de esos comportamientos (que reaparecerá con el operaísmo italiano para desaparecer de nuevo, posteriormente), pero en el estilo de vida de Duchamp esa memoria todavía está viva de manera no directamente política.

En el siglo XIX, rechazar el trabajo es rechazar la normalización del tiempo de la vida en su totalidad, invadida, desde el nacimiento hasta la muerte, por la producción. El uso del tiempo que, justamente, constituirá la verdadera obra de arte de Duchamp es el objeto principal del control y de la disciplinarización capitalista. Hay que llevar el tiempo al mercado y transformarlo, intercambiado por el salario, en tiempo de trabajo. El gran rechazo de Duchamp tiene por objeto esa expropiación del tiempo. Ni siquiera el arte tiene el derecho de ocupar y controlar las diferentes temporalidades de la vida.

Todo ello resulta tanto más claro actualmente porque las prácticas artísticas contemporáneas, prototipo de las nuevas formas de trabajo llamado «cognitivo, intelectual, inma-

<sup>2</sup> Michel Foucault, *La Société punitive. Cours au Collège de France, 1972-1973*, Gallimard/Seuil, París, 2013, p. 192.

terial», parecen haber cumplido la profecía del «anartista»: conformistas, inofensivas, esas formas se acomodan, producen y, en última instancia, no tienen otra salida que venderse en el mercado. El arte y el artista, de la misma manera que las nuevas profesiones, son «recursos» para el turismo, para la industria audiovisual y la industria cultural en general, para la publicidad, para la mejora del territorio, para la política de las ciudades, etc.

El mercado del trabajo artístico, paradigmático de las nuevas modalidades de empleo, es el más desigual, competitivo y diferenciado que existe. Frente a unas decenas de elegidos cuyas obras son adquiridas por los enriquecidos gracias a las finanzas, hay miles de artistas pobres, precarios, «parados», sin otra consolación que la pretensión de ejecutar un trabajo creativo –concepto del que Duchamp, ya en su época, desconfiaba. La pirámide de desigualdades encuentra su representación más completa y perfecta en el trabajo artístico e intelectual.

Aquí, la distinción entre trabajo y empleo alcanza cimas impensables en otros sectores. El «artista» pasa la mayor parte de su tiempo trabajando, pero se le paga (se le contrata) muy pocas veces. No solo la mayor parte de su trabajo es gratuito, sino que también está «alienado», como se decía antaño: en efecto, tiene que adaptarse a la «demanda», responder a las posibilidades que el mercado y la producción culturales ofrecen.

La masificación de este tipo de trabajo ha ido en paralelo con una proletarización que los afectados parecen, por el momento y a excepción del movimiento francés de los «intermitentes del espectáculo», no querer reconocer. Proletarización no significa solo empobrecimiento y precariedad, sino también pérdida de control sobre los saberes, los saber-hacer y la producción.

Si es cierto que no hay un arte y un artista únicos, sino más bien una multiplicidad de prácticas y de subjetividades, estas –si es que puede existir acaso un poder de crítica, de resistencia y de ruptura de sentido– no se distinguen de otras actividades. Al contrario, las más de las veces, lejos de constituir las últimas reservas de libertad y de autonomía, esas mismas prácticas participan en el empobrecimiento subjetivo de nuestras sociedades a través de la construcción de la figura tenue e inerte del turista «cultivado», que se desplaza de museos a festivales, de salas de teatro a salas de concierto, de exposición a bienales, trienales, cuatrienales, arrastrando con él la imagen del ciudadano políticamente agotado de nuestras democracias exhaustas.

Duchamp puede iluminar la situación actual y abrir algunas vías de reflexión en la medida en que critica la dominación del capital sobre el tiempo (de la vida), y también, sobre todo, el papel y las atribuciones del artista: la creatividad, la libertad, la autonomía, perdidas por todas partes en los otros sectores, habrían sobrevivido milagrosamente en esas prácticas. En efecto, Duchamp puede ayudarnos a pesar de que, en su caso concreto, se trata de formas de vida que son difícilmente reproductibles hoy en día y que, al mismo tiempo, evitan toda forma de conflicto<sup>3</sup>. El artista, prototipo del nuevo trabajador convertido en emprendedor de sí mismo, parece encontrarse en la imposibilidad de continuar las luchas contra el trabajo llevadas a cabo a lo largo de los siglos XIX y XX porque está demasiado ligado a los «proyec-

<sup>3</sup> En los inicios de la ocupación alemana de París, mientras su compañera Mary Reynolds se compromete con una red de resistentes bajo el nombre de «Gentle Mary», en compañía de otros como Samuel Beckett y Gabrièle Buffet-Picabia, Duchamp decide, al contrario, «pirarse» a Estados Unidos.

tos» que intenta identificar con su propia vida; Duchamp, en cambio, nos muestra lo que, en el arte y el artista, puede y debe rechazarse.

No veo otra salida de la situación actual que no sea intentar aprender de ese «rechazo del trabajo» y del rechazo reivindicado por los obreros del siglo XIX y XX. Ahora bien, en la época del capitalismo financiero, cuando el trabajo ha perdido su centralidad política, cuando se ha visto reducido al empleo y condenado a no ser más que una variable de ajuste, ¿tiene todavía algún sentido reivindicar el rechazo del trabajo? Para garantizar ingresos crecientes a los inversores financieros, la disponibilidad al empleo precarizado, empobrecido, como también la disponibilidad al paro mal indemnizado, a la austeridad o a las reformas, tiene que ser total. Rechazar el trabajo hoy es negar esa disponibilidad que la financiarización querría sin límites y sin contrapartida.

Practicar el rechazo del trabajo en las condiciones de explotación contemporáneas significa inventar nuevas modalidades de lucha y de organización que sean capaces no solo de conservar los derechos heredados de las luchas históricas contra el trabajo asalariado, sino también, y sobre todo, imponer nuevos derechos adaptados a las nuevas modalidades de explotación del tiempo mediante la construcción de formas de solidaridad que puedan impedir la expropiación de los saberes y del saber-hacer; y, de esta manera, evitar que las modalidades de producción vengan dictadas por las necesidades de valorización financiera de la que no escapen ni el arte ni las industrias culturales.

Solo si asumimos esta condición, podremos retomar la radicalidad, la impertinencia, el deseo de ruptura que parecen perdidos tanto aquí como en otros ámbitos.

## Marcel Duchamp y el rechazo del trabajo

«Marx había dicho que las revoluciones son la locomotora de la historia mundial. Sin embargo, las cosas quizá se presentan de un modo muy diferente. Es posible que las revoluciones sean el acto con el que la humanidad que viaja en ese tren tira del freno de emergencia».

Walter Benjamin

«Ya no se permite que un joven no haga nada. ¿Acaso hay alguien que no trabaje? No se puede vivir sin trabajar, es algo terrible. Me acuerdo de un libro que se titulaba *El derecho a la pereza*. Este derecho ya no existe».

«¿Prefieres la vida al trabajo de artista?»

«Sí.»

Marcel Duchamp

«John Cage presume de haber introducido el silencio en la música, y yo me jacto de haber celebrado la pereza en las artes», dice en alguna parte Marcel Duchamp. La «gran pereza» de Marcel Duchamp trastornó el arte de manera más radical y duradera que el frenesí de actividad y de productividad de un Picasso con sus 50.000 obras.

Duchamp practica un rechazo obstinado del trabajo, tanto del trabajo asalariado como del trabajo artístico. Rechaza someterse a las funciones, a los roles y a las normas de

la sociedad capitalista. Este rechazo no cuestiona solamente al artista y al arte: distinguiéndose del «rechazo obrero del trabajo» teorizado por el operaísmo italiano en los años 1960, la actitud de Duchamp ilumina de una manera inédita los rechazos que se expresan desde 2008 en las plazas y en las calles del planeta (Turquía, Brasil, España, Estados Unidos, etc.).

Por una parte, su rechazo se dirige contra varios ámbitos de acción, puesto que concierne no solo al trabajo asalariado, sino también a toda función o rol que nos asignan en tanto que mujer, hombre, consumidor, usuario, comunicador, parado, etc. A diferencia de la gran mayoría de estas funciones, el artista no está subordinado a un jefe, sino a una panoplia de dispositivos de poder. El artista, con el advenimiento del neo-capitalismo, se ha convertido en el modelo del «capital humano». Actualmente, debe sustraerse no solo a esos poderes «externos», sino también al dominio de su «ego» creador, que le da la ilusión de ser libre.

Por otra parte, Duchamp permite pensar y practicar un «rechazo del trabajo» que parte de un principio ético-político que no es el trabajo. Nos hace salir así del círculo encantado de la producción, de la productividad y de los productores. En efecto, el trabajo ha sido al mismo tiempo la fuerza y la debilidad de la tradición comunista. ¿Emancipación del trabajo o emancipación por el trabajo? Ambigüedad sin solución.

El *movimiento* obrero ha existido solo porque la huelga era, al mismo tiempo que un combate por la adquisición de derechos, un rechazo, un *no-movimiento*, un des-obrar radical<sup>1</sup>, una inacción, una interrupción de la producción que

<sup>1</sup> El desobramiento del rechazo del trabajo no es el «desobramiento» tal y como lo entiende Giorgio Agamben. Él remite a la «naturaleza humana», mientras que el rechazo del trabajo remite

suspendía los roles, las funciones y las jerarquías de la división del trabajo en la fábrica. El hecho de problematizar solamente un único aspecto de la lucha –la dimensión del movimiento– se reveló como un gran obstáculo que convirtió al movimiento obrero en un acelerador del productivismo, un acelerador de la industrialización, el chantre del trabajo. La otra dimensión de la lucha, que implica el «rechazo del trabajo», el no-movimiento o la desmovilización, fue abandonada o cuestionada de manera insuficiente por los opositores al neo-liberalismo.

El rechazo obrero del trabajo siempre remite, en la perspectiva comunista, a algo diferente de sí mismo. Remite a la política según una doble versión, el partido o el Estado, mientras que Duchamp sugiere detenerse en el rechazo, en el no-movimiento, en la desmovilización; sugiere desplegar y experimentar todo lo que la acción perezosa crea como posibilidades para operar una reconversión de la subjetividad, inventando nuevas técnicas de existencia y nuevas maneras de habitar el tiempo. Los movimientos feministas, después de haber defendido el rechazo a ejercer la función y el trabajo de «mujer», parece que han seguido esta estrategia antes bien que la opción política clásica.

La antropología del rechazo obrero siempre es, a pesar de todo, una antropología del trabajo; la subjetivación de la

---

a la lucha (política) contra las asignaciones capitalistas que obligan a ocupar un lugar y una función. El «no hacer nada», como lo demuestra Jacques Rancière (*Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Galilée, París, 2011) a propósito de Stendhal, es un producto de la Revolución, la otra cara del «actuar» revolucionario, «poder todo y, en consecuencia, no hacer nada». Según Rancière, el arte está obligado a confrontarse a ese nuevo «principio plebeyo», que podría constituir una genealogía posible de la pereza duchampiana que desplaza este principio de la literatura al arte.

clase siempre es una subjetivación de los «productores», de los «trabajadores». La acción perezosa, en cambio, abre a una antropología y a una ética completamente diferentes. Minando el «trabajo» en sus mismos fundamentos, la acción perezosa cuestiona no solo la identidad de los «productores», sino también sus asignaciones sexuales. Lo que está en juego es la antropología de la modernidad: el sujeto, el individuo, la libertad, la universalidad, flexionados todos en masculino.

El movimiento comunista tuvo la posibilidad de producir otras antropologías y otras éticas diferentes a las de la modernidad trabajadora, así como otros procesos de subjetivación diferentes de los que están centrados en los productores. El *Derecho a la pereza* redactado por Paul Lafargue, yerno de Marx, responde al *Derecho al trabajo* de Louis Blanc, y recurre al *otium* de los Antiguos intentando repensarlo en relación con la democratización de la esclavitud operada por el trabajo asalariado. Sin embargo, los comunistas no vieron las implicaciones ontológicas y políticas abiertas por la suspensión de la actividad y de las órdenes. Perdieron así la posibilidad de salir del modelo del *homo faber*, del orgullo productor y de la promesa prometeica de control de la naturaleza que contenía tal modelo.

El manifiesto de Lafargue permitió que Duchamp desarrollara su radicalidad, ya que el derecho a la pereza, «derecho que no exige ni justificación ni nada a cambio»<sup>2</sup>, ataca los tres fundamentos de la sociedad capitalista. Primero, el intercambio: «¿¿¿Quién inventó *el intercambio con igualdad de valor*, que se ha convertido en una ley con sus políticas en las relaciones entre individuos en la sociedad ac-

<sup>2</sup> Todas las citas cuyo autor no se nombra son de Marcel Duchamp.

tual???)». Segundo, aún más profundamente, la propiedad, condición previa al intercambio: «Posesión –de hecho, la idea de intercambio presupone la posesión en el sentido propietario de la palabra». Y, finalmente, el trabajo. En Marx, el trabajo es el fundamento vivo de la propiedad, no siendo esta sino trabajo objetivado. Si queremos asestar un golpe mortal a la propiedad, afirma Marx, hay que combatirla no solo como condición objetiva, sino también como actividad, como trabajo. El derecho a la pereza deshace el intercambio, la propiedad y el trabajo, pero apartándose un tanto de la tradición marxista.

### El rechazo del trabajo, la «gran pereza»

«Mirad en qué se han convertido los siete pecados capitales de la teología cristiana. Todos, a excepción de la pereza, se han transformado en virtudes positivas. La cólera, la avaricia, la gula, la lujuria, el orgullo fueron las fuerzas motrices de la nueva economía [...] El poder sin límites se ha puesto así al servicio de los apetitos igualmente ilimitados.»

Lewis Mumford

La acción perezosa de Duchamp se presta a una doble lectura: funciona, a la vez, como crítica al ámbito socioeconómico y como una categoría «filosófica» que permite repensar la acción, el tiempo y la subjetividad, descubriendo nuevas dimensiones de la existencia y formas de vida inéditas.

Empecemos por su función de crítica socioeconómica: la pereza no es simplemente un «no-hacer» o un «hacer lo mínimo». La pereza es una toma de posición en relación

con las condiciones de existencia impuestas por el capitalismo. Manifiesta, de entrada, un rechazo subjetivo que se dirige contra el trabajo (asalariado) y contra todo comportamiento conforme a lo que la sociedad capitalista espera de un individuo.

Duchamp reivindica este rechazo de «todas las pequeñas reglas que deciden que no deberías comer si no muestras signos de una actividad o de una producción, bajo una u otra forma». Joseph Beuys denunció, empero, el «silencio sobrevalorado» de Duchamp respecto a cuestiones sociales, políticas y estéticas. La mayoría de los críticos consideran que Duchamp se contradice. Él mismo afirma, de hecho, que no ha dejado nunca de contradecirse para no instalarse en un sistema, un gusto, un pensamiento establecido. Ahora bien, si hay un principio que retorna sistemáticamente y al cual se ha mantenido fiel toda su vida, es el principio del rechazo del trabajo y de la acción perezosa que, conjuntamente, han constituido el hilo conductor ético-político de su existencia.

«¿Sería posible vivir solo como inquilino? ¿Sin pagar ni poseer? [...] Esto nos conduce al derecho a la Pereza sugerido por Paul Lafargue en un libro que me impactó mucho hacia 1912. Me parece que poner en cuestión el trabajo forzado al que está sometido cada recién nacido sigue siendo, hoy en día, muy pertinente.»

En la historia de la humanidad, ninguna generación ha sacrificado tanto tiempo al trabajo como las generaciones que han tenido la desgracia de nacer bajo el régimen capitalista. En el capitalismo, la humanidad está condenada a trabajos forzados, independientemente del nivel de productividad que se alcance. Lo único que consigue realmente cualquier invención técnica, social y científica es, en lugar de liberar tiempo, extender el imperio del capital por encima de nuestras temporalidades. «Sin ser fascista, creo que la de-

mocracia no nos ha aportado nada muy sensato [...] Es vergonzoso que todavía estemos obligados a trabajar simplemente para vivir, [...] estar obligado a trabajar para existir es, realmente, una infamia.»

El Hospicio para perezosos (Hospicio de los grandes perezosos/Orfanato de los pequeños perezosos) que Duchamp quiso abrir y «donde, por supuesto, estaría prohibido trabajar», presupone una reconversión de la subjetividad, un trabajo de sí, ya que la pereza es otra manera de habitar el tiempo y el mundo. «Creo, además, que no habría en tales lugares tantos pensionistas como podríamos creer», porque «de hecho, no es fácil ser realmente perezoso y no hacer nada».

A pesar de llevar una vida sobria, a veces en los límites de la inopia, Duchamp pudo vivir sin trabajar porque se beneficiaba de una pequeña renta (un adelanto de la parte que le correspondía de la herencia familiar), también gracias a la ayuda ocasional de ricos burgueses coleccionistas, al pequeño comercio de sus obras de arte y otros apañíos, siempre precarios. Duchamp es totalmente consciente de la imposibilidad de vivir como «perezoso» sin una organización radicalmente diferente de la sociedad.

«Dios sabe que hay suficientes alimentos en la Tierra como para que todo el mundo pueda comer sin tener que trabajar. [...] Y no me pregunte quién va a hacer el pan o cualquier otra cosa, porque hay suficiente vitalidad en el hombre en general como para que no se quede sin hacer nada; habría muy pocos perezosos en mi casa, porque no soportarían quedarse mucho tiempo sin hacer nada. En una sociedad como esta, el trueque no existiría y los mejores habitantes recogerían las basuras. Sería la actividad más elevada y noble. [...] Me da miedo que todo esto se parezca un poco al comunismo, pero no es el caso. Yo provengo seria y profundamente de una sociedad capitalista.»



Como toda actividad, el arte está atrapado en la división social del trabajo. Desde este punto de vista, ser artista es una profesión o una especialización como cualquier otra; y es precisamente esta conminación a ocupar, con el propio cuerpo y la propia alma, un lugar, un rol, una identidad, lo que Duchamp rechaza categórica y permanentemente. Es cierto que el artista no está sometido a técnicas disciplina-rias, pero los dispositivos de las sociedades de control son tan cronófagas, o incluso más, que las técnicas disciplina-rias. «No hay el tiempo necesario para hacer un buen trabajo. El ritmo de producción es tal que esto se convierte en otra forma más de carrera desenfrenada», propia de la «batalla campal» que es la sociedad en general.

La obra «debe producirse lentamente; no creo en la velocidad [introducida por el capitalismo] en la producción artística». Teeny, la segunda esposa de Duchamp, explica que «él no trabajaba como un obrero», sino que iba alternando, en la misma jornada, cortos períodos de actividad con largas pausas. «Yo no podía trabajar más de dos horas al día. [...] Aún hoy, no puedo trabajar más de dos horas al día. No es moco de pavo trabajar cada día.»

Más generalmente, el rechazo del trabajo «artístico significa el rechazo a producir para el mercado, para los coleccionistas, para satisfacer las exigencias estéticas de un público de mirones cada vez más numeroso, rechazo a someterse a sus principios de evaluación, y sus exigencias de 'cantidad' y 'calidad'.» «El peligro es instalarse en las filas del capitalismo, crearse una vida confortable en una tipo de pintura que copias una y otra vez hasta el final de tus días.»

Duchamp describe, de manera muy precisa e impactante, el proceso de integración del artista en la economía capitalista y la transformación del arte en mercancía: «se compra

arte como quien compra espaguetis». «¿Se ha comprometido el artista con el capitalismo?», le pregunta William Seitz en 1963 para *Vogue*: «Es una capitulación. Parece actualmente como si el artista no pudiera vivir sin un juramento de sumisión al viejo y omnipotente dólar. Esto muestra hasta dónde ha llegado la integración».

La integración en el capitalismo es también, y sobre todo, subjetiva. Aunque el artista no tiene, como sí tiene el obrero, un jefe directo, está sometido en cualquier caso a dispositivos de poder que no se limitan a definir el marco de su producción, sino que conforman su subjetividad. En los años 1980, el artista se convirtió en el modelo de «capital humano», porque encarna la «libertad» del creador.

Courbet fue el primero en decirlo: «Acepte mi arte o no lo acepte. Soy libre». Corría el año 1860. Desde entonces, cada artista ha sentido la obligación de ser más libre que el precedente —los puntillistas más libres que los impresionistas, los cubistas todavía más libres, y los futuristas y los dadaístas todavía más libres, etc. Más libre, más libre, más libre— a eso lo llaman libertad. ¿Por qué el ego de los artistas tendría autorización para envenenar la atmósfera?

Después de haberse liberado de la dependencia de los encargos del rey, de los nobles, el artista se cree libre, cuando lo que está haciendo en realidad es pasar de una subordinación a otra. El artista, como el obrero, se ve expropiado de su propio «saber-hacer» porque se estandariza la producción y pierde, incluso en arte, toda singularidad. «Desde la creación de un mercado de pintura, todo ha cambiado radicalmente en el sector del arte. Mirad cómo producen. ¿Creéis realmente que les gusta eso, que les produce algún placer pintar cincuenta veces, cien veces lo mismo? No, para nada, no están haciendo cuadros, están haciendo cheques.»

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'<sup>3</sup>, 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-

<sup>3</sup> 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.