

Sobre la belleza del urinario

MIGUEL CERECEDA

Hay un problema que, de un modo reiterativo, parece resurgir cada vez que se trata de interpretar alguna de las obras del arte contemporáneo: el problema de su supuesta belleza o fealdad. Problema al que, sin embargo, la propia evolución del arte contemporáneo parecía haber querido renunciar. Aunque lo cierto es que, por lo general, se atribuya o se predique belleza o fealdad de la mayor parte de las obras del arte contemporáneo, puede que no tenga para ellas o para su interpretación la menor consecuencia. Pero, cuando esto sucede con respecto a algunas de las principales obras de Marcel Duchamp –y en particular acerca de algunos de sus *ready-mades*–, esto puede traer consigo un grave error de interpretación. Particularmente cuando el propio Duchamp reiteró en múltiples ocasiones que no hubo ninguna motivación estética en la elección de estas obras, sino más bien una absoluta indiferencia de gusto.

La cuestión no es baladí, puesto que atañe directamente al problema de la interpretación y del significado de buena parte de las obras del arte contemporáneo herederas o continuadoras de la senda abierta por Duchamp.

Particularmente ha sido Juan Antonio Ramírez, en su excelente y bien documentado libro sobre Marcel Duchamp¹, el que ha querido

¹ J. A. Ramírez, *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*. Madrid: Siruela, Madrid, 1993.

reintroducir entre nosotros el criterio de belleza como un criterio válido e importante para la interpretación de las obras de arte contemporáneo y, en particular, de los *ready-mades* de Duchamp.

A la hora de interpretar los *ready-mades*, Ramírez señala que, en su mayor parte, se deben entender en la órbita del *Gran vidrio*, como si fuesen una especie de planetas que giran en torno de este gran astro principal. Señala igualmente que la mayoría de los analistas han recogido las declaraciones duchampianas, en las que éste insiste en la no artísticidad, ausencia de gusto y neutralidad estética de estas obras. Por ello Ramírez no ignora en absoluto esta precisión, aun cuando no deja de señalar que «el asunto es más complejo de lo que pueden dar a entender estas limpias declaraciones» (p. 27). Por tanto, no es que pretenda reinterpretar desde el punto de vista estético los *ready-mades*, sino más bien que pretende entenderlos en toda su complejidad, en su mutua interacción y, sobre todo, en su relación con la obra que, por entonces (al menos entre los años 1915 y 1923), centraba todo su interés, según la declaración explícita de Duchamp: el *Gran vidrio*. Ahora bien, esta complejidad incluye también y, desde luego, el punto de vista estético. Esto es lo que sucede, por ejemplo, con la *Rueda de bicicleta* montada en Neuilly sobre un taburete en el año 1913. «¿No es también la rueda de bicicleta, al igual que la hélice –se pregunta Ramírez– otro bello objeto giratorio de gran belleza y economía de diseño?» (p. 31).

Me parece pues muy probable que, en su origen, este trabajo pretendiera evidenciar las cualidades estéticas del objeto ‘hecho en serie’ con los procedimientos peculiares de la industria.

No había ‘neutralidad’ alguna en esta elección, y mucho menos en su intencionadísimo ensamblaje. El resultado era para Duchamp algo hermoso, amable e inspirador. Como le contó a Arturo Schwarz: «Ver esa rueda girar era muy relajante, muy confortante, una especie de apertura de avenidas hacia otras cosas alejadas de la vida material de cada día. Me gustaba la idea de tener una rueda de bicicleta en mi estudio. Disfrutaba de ello del mismo modo que disfruto contemplando las llamas en una chimenea» (p. 31)².

Lo curioso es que, sin embargo, de inmediato Ramírez rechaza la posibilidad de que el taburete haya sido tomado de la cocina, como se ha sugerido en múltiples ocasiones, y sugiere más bien la posibilidad de que sea en realidad un taburete como los empleados en los estudios de dibujo técnico, «lo cual enlaza mejor con las obsesiones duchampianas

² A. Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*. New York: H. N. Abrams, 1970, p. 442.

de aquel momento (la pintura de precisión)»³ (p. 31). Pero es sorprendente que, asociándolo con la pintura de precisión, no lo asocie sin embargo a la otra obsesión complementaria con la que la idea de la pintura de precisión iba siempre íntimamente vinculada: la belleza de indiferencia. Y sin embargo Ramírez insiste en la gran belleza de la rueda de bicicleta, por más que Duchamp considerase a la belleza como un mero efecto de repetición.

Otro tanto sucede con los *Tres zurcidos patrón*, cuya relación con la pintura de precisión parece evidente, aun cuando aquí Ramírez no exalta líricamente la extraordinaria belleza de la obra (aunque podía haberlo hecho perfectamente si hubiese querido).

En cuanto a los *ready-mades* no rectificadas, tanto el portabotellas de 1914 como la pala de nieve, concebida como *ready-made* en Nueva York en 1915 y bautizada con el nombre de *In Advance of the Broken Arm*, son leídos en clave sexual y en la órbita del *Gran Vidrio*. Pero solamente se reivindica la belleza de la pala de nieve, amparándose en unas declaraciones de Duchamp a un periódico en 1916, que decían: «en tanto que artista, considero a la pala como el objeto más hermoso que he visto nunca». Este tipo de declaraciones, que ciertamente recuerdan las de Marinetti, reivindicando la belleza del coche de carreras frente a la *Victoria de Samotracia*, y que tienen que ver con la reivindicación de la belleza de los objetos industrialmente producidos, podría haberse aplicado igualmente a la belleza del botellero. Y no se ve bien por qué no se aprecia la belleza del botellero, aunque sí sus connotaciones sexuales, pero sí se aprecia sin embargo la de la pala de nieve⁴.

³ La tercera versión de la *Rueda de bicicleta* (de 1951) alcanza una altura de 50 pulgadas y media. Si multiplicamos cada pulgada por 2'54 cm., obtenemos una altura de 127 cm., lo que nos hace comprender rápidamente que la banqueta de la *Rueda de bicicleta* es más probablemente una banqueta de cocina que una de las estudiadas en los estudios de arquitectura, cuya altura –incluidas las de principio de siglo que el propio Ramírez recoge en su libro– suele ser de 90 cm. No conocemos las dimensiones de la *Rueda de bicicleta* original, pero la fotografía que tenemos de la segunda versión de 1916, en el estudio de Duchamp, no aparenta tener una altura mucho mayor.

⁴ Por otro lado, ya que en todo su libro parece que otorga al elemento sexual una gran relevancia para la interpretación general de la obra de Duchamp, es curioso que, a la hora de comentar una obra como el *Pliant de voyage*, a Ramírez no se le ocurra la alusión que posiblemente había de ser más evidente para el propio Duchamp. Pues el nombre que figura en la funda de las máquinas de escribir 'Underwood', más que a la madera o a la materia subyacente de la raíz 'wood' parece aludir tanto a la parte baja, como a la posibilidad de 'estar debajo de' o de 'tener debajo' su íntima amiga la actriz y editora de la revista *The Blind Man*, Beatrice Wood. Un chiste obsceno a los que Duchamp era tan aficionado.

El otro *ready-made* en el que Ramírez aprecia importantes cualidades estéticas es la célebre *Fuente*, el urinario presentado por Duchamp en la primera exposición de la *Society of Independent Artists* de Nueva York, en 1917, y que no fue admitido a pesar de que cumplía todos los requisitos para ser expuesto. Acerca de esta obra escribe Ramírez: «Un urinario elevado a la categoría de objeto artístico no puede ser, bajo ningún concepto, algo 'neutral'. Pero sí cabe proclamar la belleza encontrada de este producto industrial, proyectando en él sutiles asociaciones iconográficas y otorgándole nuevos usos perversos, no previstos en su 'función' inicial» (p. 54).

Para esta defensa de la belleza del urinario, Ramírez invoca tanto el editorial del número 2 de la revista *The Blind Man*, escrito –en opinión de Ramírez– presumiblemente por Duchamp, como las declaraciones de la propia Beatrice Wood en su *Autobiografía*⁵: «Una forma encantadora ha sido revelada, libre de su propósito funcional, y por lo tanto un hombre ha hecho una clara contribución estética»⁶.

Sin embargo, cualesquiera que sean las opiniones suscitadas por los amigos o por los críticos del entorno de Duchamp, lo cierto es que las propias opiniones de Duchamp acerca de su *Fuente* no apuntaban nunca en dirección de una reivindicación de sus valores estéticos. El editorial del número 2 de *The Blind Man*, que Juan Antonio Ramírez traduce completo, no invoca en absoluto ninguna defensa de éstos, ni de la supuesta belleza del urinario, sino simplemente una crítica de su pretendido carácter inmoral y de la imputación de plagio. «Si el señor Mutt – escribe el autor del editorial– hizo o no hizo la fuente con sus propias manos carece de importancia. Él la ELIGIÓ. Cogió un artículo de la vida diaria y lo colocó de tal manera que su significado habitual desapareció bajo el nuevo título y punto de vista: creó un pensamiento nuevo para ese objeto».

Duchamp –en el supuesto de que sea el autor del editorial de *The Blind Man*– habla por tanto de una teoría del significado para los objetos y para las obras de arte, habla también de una teoría de la elección como creación, pero en ningún momento habla de una motivación estética en la elección de la obra. Por el contrario, en múltiples ocasiones insistió en

5 B. Wood, *I Shock Myself*. San Francisco: Chronicle Books, 1985.

6 Debe advertirse que toda la línea argumental que Juan Antonio Ramírez desarrolla a este respecto sigue muy de cerca las opiniones expuestas por William Camfield en su interesantísimo artículo «Duchamp's Fountain: Aesthetic Object, Icon or Anti-Art?» en T. de Duve (ed.), *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*. Halifax (Nova Scotia): The MIT Press, Halifax, 1991, pp. 133-78.

el carácter de ‘indiferencia estética’ con que esta ‘elección’ se llevó a cabo. Por ello no se ve cuál es la intención de Ramírez al reivindicar la belleza de estos elementos como un componente decisivo para su interpretación. Además, Ramírez escribe: «Pese a todas las diferencias y matizaciones que queramos establecer, hay una estructura común en los *ready-mades* concebidos por Duchamp entre 1913 y 1921. Podríamos describirlos diciendo que un producto ya elaborado es elegido por el artista con el fin ambiguo de realzar sus altos valores estéticos, hasta entonces ignorados, y de desacreditar el sistema consagrado de las ‘bellas artes’. Son casi chistes objetuales» (p. 29).

A pesar de ello, de la lista de dieciocho *ready-mades* ‘escogidos’ o rectificadas por Duchamp entre 1913 y 1921, Juan Antonio Ramírez solamente señala un valor estético sensible en su elección en tres: la rueda de bicicleta, la pala de nieve y el urinario. Cabría sin embargo preguntarse cuál es el valor estético sensible de obras tales como *A bruit secret* de 1916, el *Ready-made malhereuse* de 1919, que consistía en colgar un libro de Geometría en el balcón, o el *Why not sneeze Rrose Sélavy?* de 1921, o del *peine* de 1916, del que Duchamp se quejaba en 1966, en conversación con Pierre Cabanne, de que apenas nadie le había hecho caso en esos cincuenta años. Pues lo cierto es que la reivindicación de un valor estético sensible tropieza con aquello que Duchamp denominó ‘belleza de indiferencia’ y que procede, según declaraciones explícitas del propio Duchamp, de una absoluta indiferencia estética en el momento de su elección, lo que él denominó ‘una anestesia completa’⁷. Que sin embargo surja o no surja la belleza en la contemplación de estos objetos no es algo que sea determinante para su significado, sino más bien un ‘efecto de repetición’. «Pásate un tiempo empezando varias veces la misma cosa –le decía a J.J. Sweeney en una conocida entrevista para la NBC– y verás cómo se convierte en un gusto». Y precisamente por eso, para escapar de cualquier tentación de buen o mal gusto es por lo que Marcel Duchamp decide acogerse a lo que él denominó la ‘pintura de precisión’ –según explícita en esta misma entrevista un poco más adelante⁸. De modo tal

⁷ M. Duchamp, «A propósito de los *ready-mades*» (1961), Informe al MOMA de Nueva York en el marco de un coloquio organizado el 19 de octubre de 1961 por William C. Seitz, en el marco de la exposición «El arte del acoplamiento» (tr. J. Elías y C. Hesse, en M. Duchamp, *Escritos. Duchamp du signe*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978, p. 164).

⁸ Entrevista con James Johnson Sweeney realizada en 1955 y publicada en *Duchamp du signe*, pp. 155-161. Una argumentación muy semejante se repitió en 1966 en una larga entrevista con Pierre Cabanne. Cf. P. Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*. Paris: Éditions Pierre Belfond, 1967 (tr. J. Marfá, Barcelona: Anagrama, 1984, p. 72).

que la 'pintura de precisión' debe entenderse como una actitud deliberada de 'escapar de la estética' o, mejor aún, de renunciar al elemento físico sensible de la pintura para poder concentrarse más en sus cualidades intelectuales. Insistir por tanto en la belleza o falta de belleza de los *ready-mades* no deja de ser, en consecuencia, sino un modo de confundir las cosas. Efecto –desde luego previsible– de la contemplación reiterada de una obra y que, sin lugar a dudas, en quien con mayor mordiente actúa es en aquellos estudiosos de dicha obra que, en reiterada convivencia con ella, quedan atrapados y fascinados por ella justamente por 'efecto de repetición'. Pero este elemento es pertinente para el estudioso o para el espectador aficionado, aunque no haya estado en la intención deliberada del artista. Ahora bien, sucede que también Marcel Duchamp era consciente de la importancia del espectador en la asignación de un sentido o de un significado de la obra. Esto es lo que Duchamp denominó el 'coeficiente artístico' en una intervención ante la Federación Americana de las Artes en Houston (Texas), en 1957: «El 'coeficiente artístico' personal es como una relación aritmética entre 'lo que está inexpresado pero estaba proyectado' y 'lo que está expresado inintencionalmente' [...]. En resumen, el artista no es el único que consume el acto creador, pues el espectador establece el contacto de la obra con el mundo exterior, descifrando e interpretando sus profundas calificaciones, para añadir entonces su propia contribución al proceso creativo. Esta contribución es aún más evidente cuando la posteridad pronuncia su veredicto definitivo y rehabilita a artistas olvidados»⁹.

En resumen, por tanto, la conclusión podría ser que, aunque la belleza o falta de belleza de las obras de Duchamp no sea nada decisivo para su interpretación, sin embargo su pertinencia puede ser exigida por el espectador o por el estudioso, añadiéndose así también a su sentido general. Pero éste es, en cualquier caso, un añadido artificioso, como otros muchos que nosotros podríamos atribuir artificialmente y contra los que el propio Duchamp –debido a su gusto por la paradoja y por la contradicción¹⁰– desde luego tampoco se opondría. O, con otras palabras, que la belleza que surge en la contemplación de estos objetos es propiamente una 'belleza de indiferencia'.

⁹ M. Duchamp, «El proceso creativo», en *Duchamp du signe*, p. 163.

¹⁰ Hasta el punto de que hay quien ha querido ver en este gusto general por la contradicción el único hilo conductor posible para una interpretación global de su obra. Cf. F. M. Naumann, «Marcel Duchamp: A Reconciliation of Opposites», en T. de Duve (ed.), *op. cit.*, pp. 41-68.