

ESE OBJETO MECÁNICO Y DISTANCIADO...

Luis E. Cécéreu L.
Instituto de Estética
Pontificia Universidad Católica de Chile

Marcel Duchamp es el más relevante iniciador del arte conceptual. Por ello, su importancia en el arte del siglo veinte es incuestionable. Así, la obra de Duchamp, es significativa para la formación estética de muchos artistas, tales como Jasper Johns, Roy Lichtenstein, James Rosenquist, George Segal, y otros, llamados "Pop". Pero la relación más evidente es entre Marcel Duchamp y Andy Warhol, quien, en este artículo es considerado como su "presunto heredero". Elementos como los *ready-made* de Duchamp aparecen en las cajas de Warhol. Este actualiza, además, el concepto de estética de Duchamp, mediante el cual, alguien puede tomar un "objeto encontrado", común y corriente y presentarlo como una obra de arte, aunque en otro nivel de formas conceptuales.

Marcel Duchamp is the most prominent founder of the concept art. Then, his importance in the twenty century art is very great. Thus, the Duchamp work, is be held responsible for the aesthetic development of the several artists, such as Jasper Johns, Roy Lichtenstein, James Rosenquist, George Segal, and others named "Pop" But the most important relation is between Marcel Duchamp and Andy Warhol, who in this article is named his "presumed heir". Elements like the Duchamp's ready-made, appeared in the Warhol's box sculptures. Warhol establish, besides, the Duchamp's aesthetic concept buy wich anyone could take an ordinary "found object" and present it as a work of art, but with an another layer of conceptuls forms.

El distanciamiento de los objetos en las artes visuales, puede corresponder a la puesta en escena de ellos en calidad de supremacía de la presentación y, en lo posible, desprovistos de todo tipo de sentimientos, como producto de una condición mecánica, signo de su estrategia de producción y del entorno al cual pertenecen. Marcel Duchamp, mediante el "objeto encontrado", entre otras opciones, motivado además, por la voluntad de prescindir del gusto, como se ha señalado, en la elección de esos objetos y operando con el principio de la estética, dio por iniciado un proyecto de arte conceptual de reconocida importancia en el arte del siglo veinte. Años después, Andy Warhol, reactualizó esos elementos que lo vinculan a la obra de Duchamp.

EL PROINGENIERO

Pierre Cabanne: Usted pasó de artista a proingeniero

Marcel Duchamp: Sí... en fin, ¡un ingeniero barato!

(Pierre Cabanne. *Conversaciones con Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 1988.)

LOS OBJETOS DE ARTE

Hacia el año 1911 se presentaba en el Theatre Antoine de París, la versión teatral de la novela corta de Raymond Roussel, *Impresiones de África*. A una de sus funciones asiste Marcel Duchamp, en compañía de su amigo Francis Picabia. Eran los años del *Desnudo descendiendo una escalera*; del progresivo avance de un discurso que irá conformando en Duchamp, denominado proingeniero, obras asentadas en la irónica paradoja de la carga a-artística; de la inminencia de los *ready made*, como irrupción en la escena del arte, en tanto objetos de pretendida insolencia, cuyo fundamento era, en lo esencial, la voluntad de enfatizar su propia presentación, desprovistos de la indicada emoción estética, como fundamento del proyecto conceptual de su propiciador.

Las imágenes de Roussel, se engarzaron con los *ready made* de Duchamp, en secuencias de objetos cuya significación y carencia de sentido, vagamente absurdos, era el resultado de acentuados desplazamientos contextuales y semánticos, para provocar, tanto la consecuente disfunción, como la lógica desconceptualización. Como oxímoron y paradoja, esos objetos son, en primer lugar, presencia y materialidad. Carente de todo lirismo, de ambientaciones locales, de convencionalismos narrativos, la novela *Impresiones de África* es la bizarra relación de los hechos protagonizados por un extraño grupo de naufragos europeos, durante la coronación de un rey negro, en donde los personajes exhiben un repertorio interminable de extraños, insólitos y no menos inútiles objetos y máquinas, inventados por ellos mismos, motivando el delirio de los presentes. Ese repertorio seguirá a Duchamp como un modelo recurrente, decidiendo, como señala J. A. Ramírez (Duchamp, el amor y la muerte, incluso), adoptar a Roussel como maestro y guía de toda su actividad. Declaración de principios de un pintor que decide dejarse influir por un escritor, más que por un pintor; rechazo a la pintura retiniana (pintura de pintura); coronación del *ready made*, como objeto de arte; desplazamiento hacia la otra orilla de la estética. La obra de Roussel otorga a Duchamp un decidido apoyo a su proyecto, inevitablemente solitario, en la tentativa propia de la traslación de aquellas imágenes, personales y cotidianas, cuya significación estará potenciada por los mecanismos proporcionados desde su propio entorno.

El objeto de arte adquiere en Duchamp una prestancia mecánica, como consecuencia, en parte, de su interés por la fotografía y el cine, y por los experimentos propiciados en el entorno de esas expresiones. Dualidad de situaciones: Duchamp proclama el valor de la reproducción mecánica, a través de elementos mecánicos, intuyendo algo así como máquinas de pintar, mientras se identifica con la pintura del siglo dieciocho, en cuánto ésta, ha señalado, se maneja más bien, funcionalmente, (pintura de ideas), determinando esa integración con su arte de ideas y con ello, uno de los puntos fundacionales para una expresión conceptual del arte, en donde el objeto será la idea, aunque dejando claramente establecida la estructurada y tangible presencia de su particular punto de partida.

EL PARAÍSO ERÓTICO

“...creo mucho en el erotismo debido a que es, verdaderamente, una cosa bastante general en todo el mundo, una cosa que las personas entienden”.
(M. Duchamp)

Duchamp proclama un vínculo estrecho entre el arte y la vida. Como sus objetos son la vida misma, con cierto asomo de ironía. Para Octavio Paz (*Apariencia desnuda*), esos *ready made* son objetos anónimos que, mediante el gesto gratuito del artista, asumen la investidura de objeto de arte, aunque su lógica inserción en un espacio ajeno a los circuitos tradicionales de las obras de arte. Lejos de la imaginería de museos, cerca de las circunstancias aleatorias que, siendo así, los intervienen, modifican y alteran, con ese tiempo en retardo, azar en conserva, no pocas veces, dotado de un movimiento monocorde, “onanístico” Como en el juego de pistones y bielas, del Paraíso erótico de Picabia.

Ejemplo de lo anterior, aunque desde otro ángulo, Duchamp realiza, ya en el año 1909, una serie de obras de pretendida inocencia. De ahí en más, acceden a un espacio cargado de significación, en donde lo erótico del objeto cotidiano define aspectos de su escritura, que irán conformando una sustentación mítica, como conductos internos, cuyo horizonte estará en el *Gran vidrio* y en los *Estados dados*. Ese año aparece un aguafuerte y acuarela sobre papel, llamado *Para el menú del banquete de primera comunión* de Simone Delacour. En él, vemos, inscrita al interior de un rosario, la extraña escena de una adolescente, obviamente en estado virginal, vestida con traje de novia, contemplando a lo lejos, un grotesco coche, tirado con caballos de balancín, que se transforma en presagio de una obra posterior, realizada por Duchamp, al abandonar los materiales propios de la pintura tradicional: *Batiente, conteniendo corredera y molino de agua*. La corredera posee un sistema de patines que la provee de movimiento.

Verificación de su meta-ironía, en un sombrío dibujo, del mismo año, titulado *Domingos*, se ve una desdichada y sombría pareja de burgueses, de vestuario dominguero. El esposo empuja el cochecito de un niño, a su lado la esposa, manifiestamente embarazada. Son como esas actitudes, que le confesará a Cabanne, producto de cosas a las que la vida empuja a los hombres, “... en un cierto momento comprendí que no debía cargarse a la vida con demasiado peso, con demasiadas cosas por hacer, a lo que se llama una mujer, niños, una casa en el campo, coche. . .” Recordemos que Duchamp hizo de su propio matrimonio, una suerte de *ready made* (se casó al terminar la cincuentena, con una mujer separada, conocida, hermosa, que le aportó hijos mayores y educados). A ese tipo de obras corresponde además su *Menú para nochebuena* (1907), un dibujo en donde aparece una obscena mujer, desnuda, bebiendo copiosamente, rodeada de enunciados que publicitan las exquisiteces del evento. Ese desnudo será también un anticipo del tema que desarrollará posteriormente. El corte humorístico de esos dibujos se inserta con plenitud en el universo de Duchamp. Como en los nueve moldes machos, cuya idea era para él, divertida. Asomo del principio de desafiliación de sus obras, de la tradicional solemnidad destinada, en ese momento, para el espacio de las obras de arte.

TODOS ESOS OBJETOS...

“Las únicas obras de arte que América ha llevado a cabo son sus instalaciones sanitarias y sus puentes”. (M. Duchamp)

Poco antes de la primera guerra mundial (1914), Duchamp compró, en un bazar de artículos para el hogar, en el ayuntamiento parisino, lo que sería su primer *ready made* “no afectado, o no corregido”: un artefacto de fierro galvanizado, de uso corriente en casas rurales, para secar botellas, insertándolas en las púas que para tal efecto circundan el implemento. La interacción entre el usuario y el aparato en cuestión, generaba una curiosa imagen sexual, al colocarse las botellas en las púas, siendo penetradas por éstas. Ese objeto de arte fue arrojado, más tarde, a la basura por la hermana de Duchamp, “y no se habló más ello”, como enfatiza el artista. Actualmente se encuentra una réplica de esa obra en el *Philadelphie Museum of Art*. El aparato en cuestión, escurrir botellas es conocido como *Erizo*. Duchamp había aclarado que lo adquirió como una escultura “ya hecha”, para colocar en él una frase carente de sentido, acción que nunca ejecutó.

Un año después, entre otros objetos, Duchamp “hizo” la pala para nieve. *Ready made* fundacional, dicha pala, conocida como *A cuenta del brazo partido* (In advance of the broken arm) es, en efecto, una pala para nieve. Nuevamente, un oxímoron irónico y una ambigua tautología, algo así como la secuencia posterior de René Magritte, “esto no es una pipa”. Creación crítica: Duchamp ha manifestado que lo curioso del *ready made* es que: en él, nunca he logrado dar con una definición o explicación que me satisfagan por completo (C. Tomkins: *Duchamp*). Esa pala sería, entonces, uno de sus primeros objetos de arte. Como en la sustentación de su propia interrogante, en cuanto a la factibilidad de hacer obras que, definitivamente, no fueran “obras de arte”. En ese momento, Duchamp teoriza los *ready made*, por cuanto dicha palabra, como expresa, parecía adecuarse a cosas que no eran obras de arte, que no eran esbozos, que no se aplicaban a ninguna de las expresiones aceptadas en el mundo artístico. En torno a estas ideas, se encadena el propósito de Duchamp al relacionarse con el objeto-*ready made*, en virtud de una carencia total de emoción estética. Mediante una elección de ellos, basada siempre en la indiferencia, así como también en esa marginación absoluta del gusto. Anticipo inevitable, de los aspectos de mayor relevancia, tanto en el discurso de Andy Warhol, Johns, y otros artistas posteriores, como Jim Dine y su pala (1962).

EL ARTISTA COMO OBRA DE ARTE

“...nunca me he tomado en serio a mí mismo, me puse, simplemente a ganar dinero”. (M. Duchamp)

“...la creación fundamental de Warhol fue el propio Andy Warhol”.
(Isabelle Collin Dufresne)

En Duchamp, sus declaraciones contra el trabajo eran recurrentes, “me gusta más vivir y respirar que trabajar” (Cabanne). Su arte, por ello, era básicamente, vivir. Pero esa concepción de la vida fue, fundamentalmente, una persistente acción creadora

del tiempo, entre cuyos vectores, al decir de sus proyectos, fue el sentido de éste en cuanto a la pintura, como crítica del movimiento, y a la inversa, el movimiento, como crítica de la pintura. Acción crítica, de particular ejecución, que implica, por cierto, estudio y repostulación del campo, cuyo signo debe ser desintegrado y reconstruido, como en Mallarmé, para postular el juego de ironías, mecanismos y dispositivos, que producen significados, para después desconstruirlos. Dejando a la pintura clausurada en sus materiales tradicionales, Duchamp trazó nuevas orientaciones en el arte, que serían claves en los cambios de éste en el siglo XX. Conceptos conocidos como instalaciones, *performances*, acciones de arte, entornos y otras, se anunciaron o potenciaron con la obra de Duchamp, desde el momento en que se declara ejecutor de ideas, al interior de su obra, contrastando con las orientaciones cuya base no era otra que la expresión de la manualidad y del ejercicio visual.

Mirada insinuante, rostro cuidadosamente maquillado, aunque dejando entrever el vello del bigote, manicure, sombrero y abrigo de piel, Duchamp se hace fotografiar por su amigo Man Ray. Duchamp, travestido, a inicios de los años veinte, despliega una suerte de alter ego, con el nombre de Rose Sélavy (juego de palabras que puede ser, Eros es la vida). Pretendiendo cambiar de identidad, dado que le es más fácil que cambiar de religión, busca tener dos identidades, cambiar de sexo. Con Rose Sélavy, entra a la cadena de mujeres con dejo varonil, o bien, masculino, como su hombruna Gioconda, con pera y bigotes incluidos. Su alter ego se ofrece, posteriormente, en frascos de perfume (*Eau de Voilette*, marca *Belle Haleine*, nexo París-Nueva York), con la fotografía de Marcel Duchamp como Rose Sélavy, etiquetada en la botella. Duchamp teorizaba, así, poetizando, uno de los proyectos más arquetípicos, en el contexto del objeto dadaísta.

EL PRESUNTO HEREDERO

“...si coges una lata de sopa *Campbell* y la repites cincuenta veces, lo que te interesa no es la imagen retiniana. Lo que realmente te interesa es el concepto que exige poner cincuenta latas en un lienzo”
(M. Duchamp, en *New Herald Tribune*, 17 de mayo de 1964)

Arrogándose, además, la condición de artista neodadá, Andy Warhol terminó por desplazar al propio Jasper Johns, de las herencias directas de Duchamp. Mientras éste declaraba que, de los artistas jóvenes, el único que le interesaba el propio Warhol. Tanto es así que, en 1966, Duchamp colaboró con Warhol en una de sus películas. En el entendido que Duchamp siempre fue un entusiasta seguidor de la cinematografía de Warhol. Aún más, las obras *underground* de Warhol se convertían en emblemas generacionales, con sistemas conceptuales basados en la carencia de emociones. Distanciamiento que en algunas de ellas alcanzaron la cúspide de un cine que podría ser llamado objetual y conceptual, como en *Empire*, película de ocho horas, filmada en 16 mm. en el año 1964. Duchamp participó en el año 1966, en la película de Warhol, *Screen test for Marcel Duchamp*, de veinte minutos de duración, en la que éste, se limita a fumarse un puro, sentado en una silla.

Warhol participó entusiasta y creativamente del proyecto asentado en torno al artista como obra de arte, opción que concilia sutiles vínculos con las ideas de Duchamp, al respecto. Enigmático y distante, Warhol logró una consumación notable de sí mismo como objeto artificial. Analogía de la *Coca Cola*, las sopas *Campbell*, los detergentes *Brillo*. Incluso, llegó a construir una máquina delirante, cuyo propósito no era otra cosa que un mecanismo destinado a construir su propio busto, "en el deseo de ser robot". En el conjunto, cajas, botellas de gaseosas, tarros: repostulación de los *ready made*, nuevas formas de realismo, desplazamiento de los problemas lingüísticos teorizados por Duchamp.

EL ALTER EGO

"...quizás Andy Warhol haya sido el más genuino de los herederos de Duchamp: el único artista que ha llevado las ideas de Duchamp hasta unas consecuencias que ni siquiera el propio Duchamp sospechaba".
(Clement Greenberg, *Counter avant garde*, N. York, 1971).

Homenaje a Marcel Duchamp, retratado como Rose Sélavy, (1921), por *Man Ray*: Warhol retoma el travestismo, como instancia creativa. En 1981 y en colaboración con el fotógrafo Christopher Mako, Warhol se insinúa como un *revival* del alter ego del artista. Jeans ajustados, camisa blanca y corbata, Warhol asume una pose, analogía de sus apariciones públicas. Sólo que ese alter ego se informa en un rostro cuidadosamente maquillado, como la imagen viva de su idea de glamour. Peluca rubia, peinado arreglado prolijamente, pestañas postizas, cejas pintadas: imagen andrógina, como en Rose Sélavy, de Duchamp.

Warhol se proclamaba como un mito viviente. En una obra llamada, precisamente, mitos americanos, organizados con esmerada simetría, una serie de retratos: el tío Sam visiblemente envejecido; el ratón Mickey de su primera época, con una mirada de inocencia; la bruja del *Mago de Oz*, riendo mefistofélicamente; Drácula a contraluz; y el propio Warhol, de perfil deslavado. De alguna manera, la triste condición de esos retratos, son signos de muerte, en esos fetiches, que la informan para definirla, en tanto objetos, sino caducos, anticipándose a ello. En Duchamp era el amor y la muerte. En Warhol, el desamor; la muerte, como en su madona-Marilyn. Melancolía de los objetos, pero hecha de distancia, mitología y consumo.

LOS MÁS BUSCADOS

"...Duchamp acabó convencido de que Warhol era un artista importante..."
(C. Tomkins, *Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 1996).

Un *ready made* modificado, fotocollage, llamado *Wanted*, obra de Duchamp, del año 1923. En su interior, la foto del propio Duchamp, de frente y de perfil, con la estereotipada inscripción de los carteles policiales, ofreciendo \$ 2.000 de recompensa y una detallada inscripción con los rasgos de Duchamp, agregando su alias: Rose

Sélavy. Presentado en la retrospectiva del Museo de Arte de Pasadena el año 1963, inspiró a Warhol para la realización de su serie *Most wanted man*, veinticinco gigantescos paneles, con las fotos de los trece hombres más buscados, como en la imaginería de los ficheros policiales. Son fotografías como tomadas de archivos, sin mayor criterio de selección y ostentosamente ampliadas. En esa línea, se pueden agregar, aunque sin el realismo de los más buscados, los autorretratos de Warhol como Jack el destripador y otros, tales como asesinos sacados de los filmes negros de los años cincuenta o pandilleros estereotipados. Inevitablemente, Warhol establece estructuradas relaciones con los accidentes automovilísticos, la silla eléctrica y otras serigrafías cuyo arranque está en el material fotográfico relativo a la prensa amarilla, expuesto en ampliaciones cuyo sentido devela un entorno violento, pero contradictoriamente distanciado.

De alguna manera, el tratamiento con el material fotográfico en la estrategia de Warhol, incluso con sus Giocondas, evoca el manejo de Duchamp, con sus postales, y por ende, con el procesamiento del *ready made*. En el entendido que tal circunstancia se potencia, como decíamos en un proceso de traslación entre objeto y obra, que puede ser planteado por ambos artistas. La diferencia esencial entre ambos se puede situar en la recreación del objeto por parte de Warhol, mediante otros materiales y en la mecánica reproducción de éstos, para generar un principio no sólo de hipertrofia, sino de saturación. Se podría decir que las relaciones obra, artesanía, objeto o trabajo de arte, suponen diferentes concepciones lingüísticas alejan los "*ready made*" de Warhol, que podrían ser "inducidos", de su simple condición de pastiche en las obras de Duchamp.

LA ESTÉTICA DEL OCIO

"...Warhol es una forma de contemplar el mundo y toda esa obra, sea en el medio que sea, revela esa forma".

(Stephen Koch, *Andy Warhol Superstar*. Barcelona: Anagrama, 1976).

Cuando Duchamp postulaba la respiración del artista como un trabajo de arte, dejaba entrever una concepción de mundo cuyo sentido era la condición creadora durante las veinticuatro horas del día. Un artista nunca debía dejar de serlo. Antinomia del oficinista, el propio Duchamp eludía aquellas cosas que, como en el mencionado y lúgubre dibujo, *Domingos*, pudieran distraerlo de su condición de tal. La vida, como trabajo de arte, se dirime en los retruécanos conceptuales que, a la larga, fueron definiendo su obra. Duchamp llegó a decir que no hacía nada durante el día y que sus intenciones más importantes eran descansar, pero descansar de nada, puesto que siempre estaba fatigado.

Warhol era uno de los maestros del poder pasivo. Durante los sesenta, dice S. Koch (*Andy Warhol Superstar*), se convirtió a sí mismo en uno de sus propios objetos. Maestro del cambio de imagen de sí mismo, Warhol fue creando la imagen de una esfinge cuya definición es la presencia, análoga a la prestancia de sus obras, entre el mutismo pasivo y los dilemas planteados por la paradoja de su pasividad. Tal y como se ofrece en una pose fotográfica para Jon Naar, al interior de su factoría, en el año 1965: tumbado en un desvencijado sofá, pantalones de cuero, camiseta a rayas de

color naranja, gafas y pelo teñido al tono, un automóvil de juguete, plateado como los papeles que recubren los muros. ¿Un objeto más, entre el tedio de tantas decadencias que poblaron sus propias obras?

EL DESTINATARIO VOYEURISTA

“...Sí, el hombre era un voyeur, pero ¿no somos todos voyeurs?” (Alfred Hitchcock).

En la zona inferior del *Gran vidrio*, Duchamp emplazó tres círculos que la ponen en contacto con la zona superior, informada por la novia y con ello, al ámbito de lo femenino. Esos círculos, o diagramas oculares, como los usados por los oftalmólogos para examinar la vista, se conocen, a partir del propio Duchamp, como “testigos oculistas”. Vidrio sobre vidrio, las lentillas de los testigos, llevan la carga subrepticia de la mirada *voyeur*. Del cuerpo del deseo visto a través de un lente, de un mecanismo óptico que junta y separa a la vez.

Como en un mecanismo de reflejos, Duchamp literaliza la mirada *voyeur* en los *Estados dados*. El destinatario debe dirigir su mirada al torso de una mujer desnuda, a través de un orificio del portón empotrado en el muro que separa al “mirón”, del cuerpo mirado. Los mecanismos de la lente y la conceptualización que implica la mirada oculta y develada a la vez, del universo de Duchamp, llamaron poderosamente la atención de Warhol. De un lado, la lente como fundamento para la mirada “dura”; del otro, el espacio de la proximidad y de la distancia a la vez, como en el sistema de contradicciones de Duchamp. El vínculo resultante, en este sentido, es el elemento mecánico, como un factor mediático “duro”. La cámara de Warhol es la respuesta, por ello, a los dispositivos mecánicos de Duchamp. Como síntesis, un erotismo carente de aventuras, de sensualidad, sin emociones. Tentativa de ambos por filmar, obviamente, en distinta época y circunstancias, una película, cuyo único argumento era la baronesa von Freytag-Loringhoven, en la acción de afeitarse el vello púbico. Ambos proyectos no llegaron nunca a concretarse, a pesar de la entusiasta disposición de la baronesa. Duchamp, así, ejerció una influencia evidente y no menos contradictoria en las obras más importantes y representativas de Warhol.

Las opciones voyeuristas, tanto en Duchamp como en Warhol, se despliegan en obras que exigen una participación absolutamente lúcida por parte del destinatario. Para Duchamp, el espectador hace al cuadro. Las películas de Warhol aíslan al público, como dice el mencionado Koch, en una experiencia que muy pocas personas hubiesen relacionado previamente con el cine, al situarlo, literal y figuradamente en el lugar del mirón voyeurista, repitiendo cinematográficamente la alienación que ello implica. Analogía con Duchamp, la participación del destinatario debe ser parte integrante de la estructura de la obra, dado que él mismo es uno de los términos de la opción signica que domina a la obra en su conjunto. Warhol, encuentra los modos de dar vida a los paradigmas de Duchamp, mediante la estructura metafísica del voyeurismo, al igual que éste, encontraba los suyos en la llamada estructura de la “esquizofrenia autista”.

LA HIPERSATURACIÓN

“...el arte como negocio es el paso que viene después del arte. Yo comencé siendo un artista comercial y me gustaría acabar como un artista-negociante”
(A. Warhol)

La respuesta a la *Gioconda* de Duchamp, en Warhol, fueron sus series del año 1963, sobre el mismo tema, aunque bifurcando el vínculo conceptual con Leonardo da Vinci. En Duchamp, era una reproducción barata de la obra del famoso cuadro, en cuyo retrato dibujó un grotesco bigote y una púbrica perilla, dando lugar a la *Gioconda*, transformada en fémina hombruna, para generar uno de sus más famosos *ready made* (1919). En Warhol, un conjunto de serigrafías, que se ofrecen, entre disímiles retratos, como un aspecto del detritus de la cultura de masas. En ambos, la desacralización del fetiche, se propone la puesta en acto de una meta-ironía, que hace posible el juego semántico cuyo supuesto no es otro que la apropiación de un objeto “encontrado”, capacitado para entregar una diversidad de significados, en virtud de la posición contextual que asume.

Duchamp no se limitó sólo a intervenir el retrato con aditivos capilares, sino agregó también un título, resuelto en el juego fonético de unas letras, espumosamente dadaístas cuyo significado sería “ella tiene el culo caliente”. La sarcástica propuesta de Duchamp, se movía en amplio espectro de ideas que transitan entre la desmistificación de la pintura a través de uno de sus iconos más estudiados y representativos, hasta la sublimación de un objeto ordinario al ámbito del espacio de arte, por la simple circunstancia de ser firmado por un artista.

Warhol emplaza su *Gioconda*, multiplicándola al interior del proyecto de serialización que determinaba, en ese momento el sentido de su obra. Aunque con asomos de manierismo duchampiano, en la concepción del objeto mismo, la propuesta de Andy Warhol no cuestiona directamente a la pintura (*Treinta son mejor que una, Mona Lisa*). A primera vista, no posee la irreverencia de Duchamp. Su condición conceptual emerge desde la situación de conjunto, en donde el icono *Gioconda* se ofrece entre la imaginaria de objetos comunes y de retratos, en su mayoría desprovistos de vivacidad, que van marcando el estigma de la decadencia, verificación de esa realidad norteamericana que asiste al despertar de su inocencia, viendo caer su hegemonía cultural, entre la violencia y el cinismo.

Las *giocondas* de Warhol son, como muchas de sus obras, el producto de un supuesto mecánico y un sonido monocorde análogo, como se indicaba, al universo de Duchamp. Aunque asumiendo, a diferencia de éste, un marcado énfasis en el sentido conceptual de la reproducción seriada del mismo elemento. Las *giocondas* al mismo nivel de las sopas *Campbell*, de las cajas *Brillo*, de la Marilyn. En este sentido, Warhol, asume una suerte de principio de acumulación (conceptualmente distinto al de Arman, frontalmente criticado por Duchamp), que consiste en llenar lo vacío con una sobreabundancia de medios. Hipersaturación, como analogía y contraste del horror al vacío surrealista. Hipertrofia sígnica en el arte contemporáneo, como dice Gillo Dorfles, cuyo paroxismo llega al llamado “*horror pleni*”. Intimamente relacionado con estos conceptos, el discurso de Warhol, en ese aspecto, se integra, literalmente, a la

música rock y a la escenificación de *happenings* con música de su propia banda, *The Velvet Underground*. La serialización serigráfica asume el ritmo rock pesado, "hard"; la puesta en escena del *happening*, como oposición absoluta a los cuadros de "caballete", un tipo de expresión artística favorable al gusto de Duchamp, quien, a esas alturas manifestaba no leer absolutamente nada, ni menos, asistir a museos. Por un lado, la Gioconda rock de Warhol, por otro, éste y Duchamp en un afán de plena pasividad. Algo así, como en el ocio creativo.

EL SEXO Y LA MUERTE

"...el erotismo era un tema e incluso un 'ismo', que estaba en la base de todo lo que yo hacía en el momento de *Le grand verre*". (M. Duchamp)

"...siento tanto oír hablar de la muerte. Pensaba que las cosas eran mágicas y que una cosa así no podría ocurrir". (A. Warhol)

Si algo separa a Warhol de su "mentor", es la relación entre el sexo y la muerte, el eros y el tánatos. Mientras que en Duchamp, aun cuando pleno de ironía, el tema de la muerte le era absolutamente ajeno. Para Warhol, por el contrario, fue una constante informada entre signos de marcada presencia. Sillas eléctricas, cuchillos, cruces, accidentes automovilísticos, pistolas, son algunos de los emblemas que, en ese sentido, dirimen la imaginería de dicho proyecto. Carentes de toda alusión sadomasoquista, esas imágenes son la presencia de una carga sexual que opera por ausencia. En Warhol, cuando el sexo se ha vuelto repulsivo e inhumano, la máquina sexual se vuelve atractiva. Ya no la maquinaria Duchamp-Picabia, sino el sexo mecánico, no contaminado, aséptico, limpio, incluso misterioso. Como dice su amiga Isabelle Collin (*Famosa durante quince minutos*. Barcelona: Plaza & Janés, 1989), sin cariño ni ternura... eso está por encima de toda expectativa.

Invierno madrileño del año 1982. Warhol inaugura en la Galería Fernando Vijande, algo alejada del centro de la ciudad, una muestra casi minimalista, despojada de ese glamoroso clima que caracterizan sus eventos. La entrada, una cortina metálica con una puerta pequeña como las usadas en los talleres rústicos, o en fábricas modestas. Nada indica que en ese lugar se ha montado una exposición de Warhol. Después de llamar, como con miedo, aparece un guía, vestido de obrero, que acompaña por un frío corredor, hacia una sala rectangular de medianas dimensiones. Adentro con fuerte iluminación y casi sin público, la muestra. En una pared lateral, tres paneles horizontales de 132 x 177 cm., técnicas mixtas, conteniendo seis pistolas modelo centinel, cal. 22. En la otra, otros tres paneles, de las mismas características, aunque horizontales, vemos seis juegos de cuchillos sobre fondo negro. En las otras paredes de la sala, un panel con siluetas de cruces visiblemente contrastadas. Aunque los objetos representados asumen el distanciamiento emocional, característico del universo de Warhol, el conjunto deviene en un entorno violento, lúgubre, algo necrofílico. Warhol emplaza su mirada ante la muerte, cuya vivencia más fuerte había sido el atentado a balazos que sufriera de manos de una feminista, años antes. Mirada carente de todo tipo de sentimientos, como en Duchamp, en su consideración conceptual, aunque, obviamente, distante en su puesta en escena. Desprovista del dolor de su propio vía crucis.

Andy Warhol fue un católico militante. De ahí, quizás, el misterioso signo de las cruces, cuya recurrencia, sin embargo, no es frecuente. Se decía que Warhol dedicaba horas de los días de fiesta en distribuir comida en la Iglesia del Eterno Descanso. Rememorando, quizás, la atmósfera de misterio de las iglesias de su infancia y que le siguieron de por vida. Aún así, mantiene la lejanía en su obra, incluido el Cristo de *La última cena*, que apunta más bien a su interés por la obra de Leonardo, en particular, y del renacimiento italiano, en general. Sólo hace circular una fotografía, donde aparece estrechando fervorosamente las manos del papa Juan Pablo II, en una reunión en el Vaticano. Como decía Truman Capote, una esfinge sin enigma. Por oposición, Duchamp, en la novia de *El gran vidrio*, una máquina, insecto o arado, glorifica la alegoría, como dice Octavio Paz, de la última virgen cristiana de occidente. Duchamp mantuvo una posición ambigua frente a los temas religiosos. Si en Warhol, su espíritu religioso era como un exorcismo a sus miedos, una cierta evocación de su infancia y el apoyo a una condición moral frente a una sociedad que consideraba incómoda y decadente, de la cual, en parte, dio señales en su galería de retratos. Pero esa concepción religiosa se fue anulando en la persistencia de la muerte, como una especie de su gran temática, que anula la afirmación de la vida, en la frialdad de su retórica, informada en su peculiar narcisismo y que prevalece en su discurso y en la imagería de sus objetos. A la inversa, para Duchamp, Dios era una especie de tautología. No era ateo ni creyente. La iglesia le parecía una institución, que por el propio hecho de serlo, le incomodaba. Tautología que se ofrece obsesivamente en su obra para dejar, a través de ese eros, siempre ausente en Warhol, la información que no sólo es pesimismo. Duchamp pensaba morir alegremente. Como Duchamp, Warhol se funde en su obra, para alejarse inmediatamente de ella.