

El Ready-made de Duchamp

Renueva pero no Innova

el Urinario Fontaine como Fantasmagoría Make-ready

DUCHAMP'S READY-MADE RENOVATES BUT DOES NOT INNOVATE THE FONTAINE URINAL AS MAKE-READY PHANTASMAGORIA

ABSTRACT

The author analyzes the traumatic effect of the idea of shock with which Walter Benjamin described modern life and, through the review of Buck-Mors on this sensory perspective, makes the following interpellation: if the modern technological world forms an anaesthetic system To avoid perceptual shock, how can there be a sufficiently traumatic sign-object to be considered avant-garde? The article states that the only artistic object that can deride this anaesthetic name is that which is isolated from any semantic relationship with anything else in its own manual process of realization. An object lacking approximation allusive to another form. A rhetorical option that does not allow the transfer of a style of the subject. The iconic representation totally impartial. The form that cannot exist as a representation. The text argues that the perfect duplication of the ready-made Fontaine could be and concludes that Duchamp renews but does not innovate, because the urinal remains as a make-ready phantasmagoria.

Keywords

Avant-garde, Originality, Innovation, Duchamp, Ready-made, Fontaine, Walter Benjamin.

RESUMEN

El autor analiza el efecto traumático de la idea de shock con la que Walter Benjamin describe la vida moderna y, a través de la revisión de Buck-Mors sobre esta perspectiva sensorial, realiza la interpelación siguiente: si el mundo tecnológico moderno conforma un sistema anestésico para evitar el shock perceptivo ¿cómo puede existir un objeto signo suficientemente traumático por sorprendente para ser considerado vanguardista? El artículo plantea que el único objeto artístico que puede escarnecer esta nomología anestésica es el que se muestra aislado de cualquier relación semántica con otra cosa en su propio proceso manual de realización. Un objeto carente de aproximación alusiva a otra forma. Una opción retórica que no permita la transferencia de un estilo del sujeto. La representación icónica totalmente imparcial. La forma que no pueda existir como una representación. El texto argumenta que la duplicación perfecta del ready-made *Le Fontain* podría serlo y concluye que Duchamp renueva pero no innova, porque el urinario queda como fantasmagoría make-ready.

Palabras Clave

Vanguardia, originalidad, innovación, Duchamp, ready-made, Fontaine, Walter Benjamin.

1 INTRODUCCIÓN: EL CATEGOREMA DE LO SORPRENDENTE COMO DISOLUCIÓN DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

Fiat ars... pereat mundus (hágase el arte y perezca el mundo). Así podríamos describir el concepto de vanguardismo en su repecho formalista, porque el planteamiento funcional del categorema de lo sorprendente debería disolver por sí mismo la experiencia estética. Walter Benjamin (1974, p. 503) proclama que la experiencia del *shock* (*Chockwirkung*) se ha convertido en norma de la vida moderna. Esta comprensión de la experiencia es neurológica, y próxima a la intuición freudiana de la conciencia como escudo protector del organismo contra estímulos externos; que quedarían impresos en la memoria si tal experiencia no evita su retención. La amenaza de estos estímulos externos consiste en *shocks*. Para Benjamin (1979, p. 157), cuanto más fácilmente los registre la conciencia, menor será el efecto traumático que tengan. Es decir, las percepciones que antes ocasionaron una reflexión consciente, son ahora la fuente de impulsos de *shock* que la imposibilitan.

Buck-Morss (1993), en su revisión de la perspectiva sensorial de Walter Benjamin, muestra cómo la transformación de la percepción en *shock* estaba en correlación con el problema social de la drogadicción, consecuencia de la nueva atmósfera socio-industrial. Su descripción aclara el *quid pro quo* de entender el *shock* como simple pérdida de aura. La patología de la neurastenia se identifica en 1869 como desintegración de la capacidad de experiencia, cuyo síntoma vemos reflejado en la reflexión de Benjamin sobre el *shock*. La neurastenia podía ser provocada por un exceso de trabajo, el creciente desgaste natural que exige la vida moderna, y las consecuencias que se puedan atribuir al sistema fabril.

El remedio más común de esta enfermedad era un tratamiento a base de drogas. El opio era la más frecuente en el tratamiento contra el agotamiento nervioso, y habitualmente utilizado para drogar a los hijos de las madres que trabajaban en las fábricas, pues no disponían de jardines de infancia. Obtener ésta y otras drogas no era difícil, sólo tenemos que recordar la notable cantidad de tónicos para los nervios y toda clase de analgésicos que fueron presentados como medicamentos patentados, pero con una venta sin ningún control por parte del gobierno. También debemos recordar que el uso del éter como anestesia en cirugía no es accidental, sino posterior a los populares juegos de éter (óxido nitroso) que podemos describir como versión de nuestro actual esnifar pegamento. A finales del siglo XIX, la ingestión de droga es habitual entre los pobres —el opio, la morfina y la cocaína son las más comunes— y se propaga hacia los más ricos con el mundo intelectual de por medio (Castoldi, 1997).

Buck-Morss (1993) confirma que el sistema sinestésico está programado para detener los estímulos tecnológicos y, así, poder proteger tanto el cuerpo del trauma del accidente como la psique del trauma del *shock* perceptivo. En consecuencia, el sistema invierte su función porque ahora su meta es entumecer el organismo, matar los sentidos, reprimir la memoria. La tesis de Buck-Morss es que el sistema cognitivo de la sinestesia se ha convertido en un sistema anestésico. Perspectiva similar a la sostenida por Virilio (1988) mediante los conceptos de epilepsia (en griego, sorpresa) y picnolepsia (de *pyncos*, es decir, frecuente).

El uso que hace Benjamin del término *synaesthesia* se basa en la acepción fisiológica que describe el hecho de notar una sensación en una parte del cuerpo cuando otra es estimulada, así como en la psicológica que refiere un estímulo de los sentidos (por ejemplo el color) que evoca otro sentido (el olfato, por ejemplo). El uso que Buck-Morss hace del mismo término difiere en

parte, pues explicita que lo utiliza para identificar la sincronía mimética entre estímulo exterior (percepción) y estímulo interior (sensaciones corporales donde también incluye los recuerdos de los sentidos) como elemento crucial de la cognición estética.

Percibimos una confusión del término para las sensaciones que nos informan sobre movimientos gracias al sentido muscular (cinestesia) y para las sensaciones asociadas a una sensación de otro órgano (sinestesia). Con todo, ambas atienden a un estímulo real para la obtención de un determinado efecto gracias a la acción coordinada de músculos y hormonas (Dorsch, 1991, p. 137, p. 907), por lo que si Benjamin (1974, p. 68) acepta que ya no puede pensar lo que quiere pensar, porque las imágenes móviles han ocupado el lugar de su pensamiento, y Buck-Morss lo confirma y lo conceptúa como anestesia. Entonces podemos aclarar el doblete afirmando que se trata de la pérdida de la conciencia de cuerpo.

La revisión de este aspecto de la obra de Benjamin parece acertado. Primero, porque Benjamin publica su ensayo sobre la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica en 1936, el mismo año que Hans Selye define por primera vez el Síndrome de Estrés: situación de un individuo, o de alguno de sus órganos, en riesgo próximo de enfermar por exigir de ellos un rendimiento superior al normal. Segundo, porque el ámbito original de la estética no es el arte sino la realidad, la naturaleza material o corporal. Recordemos que el significado etimológico de la palabra estética lo encontramos en *Aisthētikós*, palabra griega que denota lo que es perceptible a través de la sensación; así como en *Aísthēsis*, la experiencia sensorial de la percepción (Van Lier, 1971, p. 146). La estética nace, pues, de un discurso del cuerpo. Es una forma de cognición a la que llegamos a través del gusto, el tacto, el oído, la visión, y el olfato –todo el sensorio corporal.

Ahora bien. Buck-Morss sólo da una conceptualización terminológica a la falta de percepción sensible que afirmó Benjamin para sólo llegar al mismo apólogo político del fascismo. No obstante, este desarrollo del hecho perceptivo desde el punto de vista neurofísico, puede ser utilizado para argumentar el concepto de vanguardia, pero no podemos aplicarlo al Impresionismo. Se ha dado el carácter de innovación a la formulación plástica impresionista porque se definió como una experiencia sensual que se separa de la realidad, pero este distanciamiento es difícil de sostener si tenemos en cuenta la manipulación del sistema sinestésico; entonces, lo que hacen los impresionistas es retratar la realidad.

La pintura de este momento sólo aparece como un *Stimmungsbild* donde encontramos los estímulos medioambientales experimentados por todos. Las simulaciones sensoriales del impresionismo son reales desde el punto de vista neurofísico porque el impacto que provocan los sentidos y los nervios es natural. En consecuencia, el derrame de los sentidos propuesto por este movimiento no comporta la agresión necesaria de lo sorprendente (innovador) y concomitante del vanguardismo. Las obras impresionistas tenemos que entenderlas solamente como fantasmagorías producto de una tecno-estética.¹

2 EL READY-MADE NO INNOVA PORQUE DUCHAMP REALMENTE SOLO TRANSFORMA MEDIANTE UN MAKE-READY

Después de este razonamiento, puede surgir la interpelación siguiente: si el mundo tecnológico –moderno– conforma un sistema anestésico para evitar el *shock* perceptivo ¿cómo puede existir un objeto-signo suficientemente traumático (sorprendente) para ser considerado vanguardista? El único objeto artístico que puede escarnecer esta nomología anestésica es el que se muestra aislado de cualquier relación semántica con otra cosa en su propio proceso manual de realización. Un objeto carente de aproximación alusiva a otra forma. Una opción retórica que no permita la transferencia de un estilo del sujeto. La representación (icónica) totalmente imparcial. Es decir, la forma que no pueda existir como una representación, o sea, la *duplicación* perfecta; por ejemplo, el ready-made.

De esta manera, el concepto de vanguardia parece reificarse en el ready-made. Breton considera que el arte de Duchamp es mucho más rico en sorpresa que la pintura y da el ejemplo de la extrañeza de sus amigos al encontrar demasiado pesada una jaula sin pájaro, pero llena hasta la mitad de terroncitos de azúcar; porque lo que creían terroncitos de azúcar, en realidad eran trocitos de mármol. Breton (1969) piensa que “esta mala pasada equivale a todas las restantes malas pasadas del arte reunidas” (p. 62) La sorpresa parece no encontrarse en el propio objeto, sino en la representación que se hace de él. Es bien cierto que con la presencia del ready-made se pone en duda la idea de *sensus communis* de Kant (McEvilley, 1988), pero también es necesario saber que desde el momento en que el objeto es seleccionado y descontextualizado se evidencia una representación: la del sujeto separando el objeto de lo real. Sobre el tipo de selección, el propio Duchamp afirma que estaba basada en una reacción de indiferencia visual: “*a total absence of good or bad taste... in a fact a complete anesthesia*” (Campfield, 1989, p. 42). Si la presencia del ready-made representa la acción de descontextualización del autor, y ésta es fruto de una completa anestesia, parece lógico que el ready-made represente una anestesia general de la época y, en consecuencia, que tampoco conlleve lo innovador concomitante del vanguardismo al igual que las fantasmagorías impresionistas.

El mito Duchamp también parece caer ante la tecno-estética. Ball & Knafo (1988) muestran cómo la crítica de los últimos veinte años intentó enjuiciar el significado original de *Fontaine*: Glòria Moure (*R. Mutt's-moneybags=play on rich art*), Jack Burnham y Rosalind Kraus (*R. Mutt-Armut=poverly*), George Bauer (*=the shop J.L. Mott Iron Works*), Ulf Linde (*=anagram of Tu m'*), Rudolf Kuenzil (*=mongrel art*), Craig Adcock (*90-degree rotation=four dimensional rotation*), William Camfield (*=generic female form*), Arturo Schwarz (*=hermaphroditic overtones*), Maurizio Calvesi (*=Mutt-er, german word for mother*), Kermit Champa (*=man made female object*), Jean François Lyotard (*=an affirmative nonsense, reported Yves Arman: the only key is to accept the lack of a key*). Después de nuestro razonamiento, debemos aceptar este último significado. Aquí no hemos añadido el trabajo de Ramírez (1993) porque no aporta ninguna interpretación nueva y sólo retoma la idea escatológica y de objeto bisexual de Camfield (1992).

Ramírez (1993, p. 17) afirma que la fuerza subversiva de las propuestas de Duchamp todavía se encuentra intacta hoy, pero afirmaciones de este tipo solamente intentan salvaguardar lo que podría ser calificado de malentendido (Fortuny, 1994). También vimos que el arte fue *une drogue à accoutumance*, pero Duchamp (1976, p. 192) no supo deshabituarse a nadie aunque fuera consciente de aquello. Además, consigue todo lo contrario de lo pretendido, pues Brea (1991, p. 16) pudo conceptualizar el proceso de enfriamiento del aura que denomina efecto

Duchamp. Su obra recibe diversas y variadas interpretaciones con la intención de investirla de un hálito de exquisito pensamiento. El ejemplo más alquímico de querer dar sentido a la nada es el de Calvesi, que pretende vincular Duchamp precisamente a la alquimia:

Bajo la *Gioconda* se lee L.H.O.O.Q. (el-la-ach-o-o-ku) que homófonamente suena *elle a chaud au cul* (tiene calor al sentarse). Esta frase graciosa no tiene finalidad en sí misma, sino que puede tener un sentido un poco oculto. Se observa, efectivamente, que la *Gioconda* representa ahora la esposa, el culmen andrógino del proceso alquímico, el producto filosofal evidenciando la piedra, este calor no puede ser otro que el tenue e incesante calor necesario para la formación del Lápiz, del que todos los autores hablan: se trata de un fuego muy blando (símbolo, dicen, del alma sostenida por un continuo interés, pero no inflamada de efímeras y perniciosas pasiones), por lo que todo alquimista es filósofo del fuego, y para quien se recomienda la llama alimentada por aceite, la de la lámpara (como diríamos ahora, la de la lectura nocturna y la de la meditación) (1977, p. 138)

Sorprende que González (1990, p. 251) ratifique esta (sobre)interpretación de *chaud au cul* como calor en el fondo, o fuego espiritual. Debemos ser conscientes de que intentar coronar la obra de Duchamp como *opus omnibus numeris absolutum* del vanguardismo a través de interpretaciones casi jeroglíficas es sacramentar lo casual para ungir lo absurdo—concretamente *Fontaine*.

Retomemos, ahora, aquella metáfora bélica que conceptualizó el término de vanguardismo. La vanguardia es un concepto militar con posteriores desviaciones políticas que un grupo de poetas utilizaban metafóricamente a mediados del siglo XIX (Baudelaire, 1983, p. 57). A inicios de ese mismo siglo, el teórico de la guerra Carl von Clausewitz (1966, p. 430) define básicamente la vanguardia como una fuerza de choque, cuyo cometido primordial consistía en la destrucción instantánea del enemigo. Espetar este signo lingüístico de la estrategia del ejército en la literatura no queda en simple convergencia sintáctica, más bien engrumece su teoría estética. La apología de la provocación está íntimamente vinculada con el militarismo—la guerra— cuando la palabra deja el espacio de la metáfora para ocupar el de las acciones agresivas. Este concepto de agresividad no pretende referir la acción destructiva y despiadada de los futuristas, ni tampoco la apología de la bofetada de Tzara. Entiéndase lo agresivo como un culto estético al espanto que busca satisfacer un placer ambiguo a través de una presencia con carácter de *shock*. Podemos ver cómo la agresión de Duchamp no destruye el enemigo. El ready-made como fuerza de choque no cumple, pues, el primordial cometido vanguardista. Esto lleva a justificar las opiniones siguientes: ni subversivo ni radical, quizás poeta (Taylor, 1980, p. 21); modelo puro del bufón púdico (Azúa, 1995, p. 219), la *meta-ironie* que le atribuye Alexandrian (1976, p. 86) queda así vencida.

Sin embargo, la denegación de la figura de Duchamp puede ir todavía más lejos. Utilizando términos del juego con que se altivaba, hemos visto cómo no consigue el *mated* a la tradición, sino solo un *chekmated* que da el minúsculo fruto de la creación de una tipología de objeto. Consecuentemente, el tropo “ready-made” no debe entenderse como un sustantivo, sino como un adjetivo; de manera que siempre deberemos pronunciarlo precediendo un nombre: ready-made urinario, por ejemplo. El ready-made ocupa el perímetro de las ideas. Es un estar a-distancia-de: *off-centre*, *off-subjecte*, *off-color*, etc., pero no consigue la *inégalité* con la tradición y, en consecuencia, este malogrado objetivo, esta perfidia a la que se ha visto sometido

el concepto de vanguardia, cumple la pronunciación francófona *ready-made / raidie merde*. Podemos permitirnos esta *boutade* porque en la exposición de Milán en 1964 colgó un dibujo de la *Fontaine* de 1917 con el texto *un robinet original....* Esta acción contradice su objetivo y, precisamente, lo convierte en una simple humorada. Entonces, el ready-made debe entenderse como *make-ready*; es decir, como un poner a la inversa, como un invertir la tradición. Así, Duchamp no es un performer sino sólo un transformador que (re)nueva pero no (in)nova.²

3 EL CONCEPTO DE VANGUARDIA SE MANTIENE HOY MEDIANTE LA ACTITUD OBSCENA

En reseña: antes la Belleza era sorprendente cuando aparecía, pero con la noción de vanguardia es lo sorprendente del artista lo que entendemos como lo bello. La experiencia estética vanguardista no se quiere provocar por la emoción sino por conmoción. Los intentos de redefinir hoy el concepto de vanguardia para mantenerlo como lo que todavía tiene sentido a través de la actitud obscena prueban la drogadicción que vimos como contrapartida y correlación del problema moderno del *shock* presente en la misma realidad.

El término obsceno no da referencia de la poética sexo-contrarreformista de Belli, tampoco de la pornotopía de *La Geante* de Baudelaire, ni de la onomatopeya vulgar de Henry Miller o de cualquier otro intento de éxtasis porno-ontológico. Lo distanciamos, pues, del uso como sinónimo que de las voces de obscenidad y pornografía hace Stefan Morawski. El término marca el resultado del proceso de lo normal hacia lo aberrante sin que deba entenderse exclusivamente dentro de la representación artística de lo sexual. Es una significación más grave que la descrita por Almansi (1977), lo obsceno como aquello presentado como inmoral, repugnante, o sicalíptico frente al contexto. Kuspit (1993) pretende defender el arte como la forma obscena de pensar y ve el artista intelectual como algo contranatural. Pero ante la actuación de esta punta de lanza de la crítica de arte a través de una hermenéutica psicoanalítica, tenemos que tener presentes las palabras de Trimarco (1991): “La reducción del arte al inconsciente, a la vida, a la reflexión semiótica, es una forma no sólo de señalar la cumplida muerte del arte, sino también de la crítica” (p. 106).

A fines del siglo XIX, el parlamento alemán prohibió la exhibición pública de la Venus de Milo, que fue admirada los siglos anteriores como inigualable monumento a la belleza femenina, concepción ahora recuperada. La moral social es imprevisible y su permanencia es asegurada por su capacidad de acomodación a cualquier irritabilidad. Tomemos como prueba la obscenidad de las vallas publicitarias de la Benetton con el SIDA como motivo. Entender la innovación como una violación sistemática es seguir sugiriendo la estrategia de vanguardia donde el eslogan *l'art est mort* seguirá significando, tan solo una “muerte” como la descrita por Tatarkiewicz (1990, p. 74), la de las artes realizadas con destreza.

Establecimos que la única vanguardia es la que en la expresión anterior pronuncia “muerte” con sintáctica invertida. Así sólo puede entenderse como *fiat ars... perea mundus*³ porque debe destruir cualquier acepción de arte hasta el genocidio. Si no es así, tendremos por condena confundir “originalidad” por “ocurrencia” (Fortuny, 1994), convirtiendo la vanguardia en una ley retroactiva de diferenciación cualitativa que pretende ser el efecto eterno del devenir artístico. La sorpresa o la obscenidad como su acentuación extrema, son categorías de una nueva *magna aethetica* que se ha convertido en la estética de la mercancía, donde el término artista es equivalente al de mercenario. Sinónimo que no debe extrañarnos después de todo el

entramado teórico que Groys (1992) supo encontrar mediante su idea de *Kulturökonomie* para la inesteticidad mercantil que intuyó Sanguineti (1965, p. 9).

Quien todavía pretenda afianzarse en presupuestos (auto-)marginales de la vanguardia (Bürger, 1987), debería atender a que “el sonido que le había conducido a otro lugar es el graznido del grajo, tumbado en un lecho de hierbas” (Castro, 1992, p. 147) –pues ese presuntuoso contemporáneo no se da cuenta de hacer el ridículo soberano. Castro acierta al diagnosticar la pesadilla de este presente como la mirada descentrada que denomina *pereza*. Su propio libro es un ejemplo: olas de pensamientos y series de comentarios errabundos como estética del cansancio, fruto de la experiencia del silencio, consecuencia de la nada vanguardista. Esta estética justifica que la coyuntura artística actual sea explicada a través de la teoría de la recurrencia, donde la originalidad se inclina hacia seleccionar y profundizar en determinados valores históricos en detrimento de otra innovación. “Es una manera de optar por una paradójica creatividad recurrente que se explica cómo un síndrome de la situación artística actual buscando en el ayer tanto sus propias raíces como su ineludible proyección futura” (De la Calle, 1983, p. 106).

4 CONCLUSIÓN: LA OBRA DE ARTE SE HA CONVERTIDO EN UNA REFERENCIA ALUSIVA DE LO QUE PUEDE SER PENSADO, PERO NO REPRESENTADO

El problema de la creatividad es, así, una cuestión axiológica. Pero no puede obtenerse un juicio de valor donde la originalidad es la subjetividad desarrollada con la reflexión sobre la recuperación / no-recuperación de diversas alternativas artísticas puramente plásticas o conceptuales, o en concomitancia. El *Signo en la Pared* o *Ventana* de Bruce Nauman y la tapa de alcantarilla de Jaume Plensa de la Fundación Miró son trabajos recurrentes en neón y hierro fundido de los juegos de palabras en la película *Anémic Cinema* (1925-26), ya catalogada y conservada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York –encestada en el archivo cultural de la *Kulturökonomie* que sostuvo Groys (1992, p. 65).

Esto ejemplifica la teoría de la recurrencia, así como el revés de la ambición de Duchamp, que explicaba el ambiente de 1917 como sigue: “Antiarte, se trataba, primordialmente, de discutir el comportamiento del artista tal y como él consideraba a la gente. Lo absurdo de la técnica, de las cosas tradicionales.” (Cabanne, 1984, p. 85). Octavio Paz (1989) matiza correctamente que “los ready-mades no son antiarte, como tantas creaciones modernas, sino a-artísticos. Ni arte ni antiarte sino que está entre ambos, indiferente, en una zona vacía [...] su interés no es plástico sino crítico o filosófico [...] no postula un valor nuevo, un dardo contra lo que llamamos valioso.” (p. 31). En estos términos es fácil comprender que las actuales relecturas más que tendencia vanguardista son una vanguardia tendenciosa por ser ya adicta a la dinámica de mercado. Esta vanguardia no pretende asesinar sino sobrevivir.

Aquí hallamos la quiebra de la vanguardia: pretender ser anti-artística o a-artística. Este objetivo lo ambiciona a través de un tipo de lógica metafísica que se imbuye en la propia explicación que Duchamp da del ready-made.

Lo curioso de Ready-made es que nunca he podido llegar a una definición o explicación que me satisficiera por completo. Todavía hay magia en la idea, así que prefiero mantenerla así que tratar de ser exotérico al respecto. Pero hay pequeñas explicaciones e incluso ciertos rasgos generales que podemos discutir. Digamos que usas un tubo de

pintura, no lo hiciste. Lo compraste y lo usaste como un ready-made. Incluso si mezclas dos bermellones, sigue siendo una mezcla de dos ready-mades. Así que el hombre no puede esperar comenzar desde cero, debe comenzar con cosas ya hechas, incluso su propia madre y padre (Messenger, 1977, p. 34).

La obra de arte fue la apariencia sensible y la presencia de lo que no puede pensarse ni representarse hasta *Fontaine*, ahora la obra se convierte en una referencia alusiva de lo que puede ser pensado pero no representado. De este modo, la obra de arte como negación de sentido significa lo indeterminado. Es el Principio Bisagra que sostuvo Duchamp. Pero esta bisagra sólo puede manifestarse al *logos* a través de la figura simbólica (Trías, 1991, p. 406). Es decir, figura vacía de contenido caída en la misma paradoja del Bien platónico de *La República* –forma pura que retoman Kant y Wittgenstein. Duchamp no sabe huir de la estructura dialéctica del pensar-decir y su razonamiento no logra una conclusión absoluta. Consecuentemente, no destruye la tradición sino que la corrobora, pues la verdadera vanguardia debe asesinar la conciencia del hecho artístico que le es contemporáneo.

Esta conciencia podemos definirla como una respuesta de tipo eco frente al careo sujeto-objeto. Dentro de la actual teoría hermenéutica, esta alteridad podemos hallarla vigente a través de Vattimo (1985, p. 15) cuando afirma que la diferencia ontológica sólo se puede pensar como un diálogo fuera del shock del *Missverstehen* (malentendido) inicial que se experimenta ante la alteridad sin que haya otra experiencia. Así, la vanguardia debe ser capaz de crear la nueva ontología que destruya el modelo funcional de la filosofía occidental, por lo que el camino mostrado en la conversación Argullol & Trías (1992, p. 53) es erróneo: frente a la afirmación de Argullol sobre el consumo como causa de una pérdida del vínculo estable con el mundo material que debilita nuestros territorios de identidad, Trías no debería de reivindicar un concepto estoico de persona porque sigue relacionándola con la alteridad. La vanguardia debe crear otra experiencia, una creación *ab initio* que no sea ilusión ni acabe en simple vacuidad. Este hecho comporta poder imaginar alguna cosa que no existe, supone una capacidad de (re) crear un mundo –implica la autogénesis. Esto, obligaría a la impermeabilidad de los sentidos porque, como hemos visto aquí, y si no fuera así, caeríamos en el hecho de la representación contemporánea del sujeto y, en consecuencia, perdería capacidad agresiva por ser un *shock* de fácil asimilación. Entonces, el individuo de vanguardia no debe ni puede ser contemporáneo sino extemporáneo, pero ¿es posible ser extemporáneo? El axioma de vanguardismo heroico como medio de transformación social parece afirmar su inmunodeficiencia adquirida: la vanguardia es un cuerpo sintáctico cuya semántica se muestra como absurda antes de acabar de pronunciarlo. Probablemente, la inactividad productiva de Marcel Duchamp en las últimas décadas de su vida, podría ser una consecuencia de la idea de vanguardia, que lo habría llevado al punto en el cual seguir creando se convertía en un absurdo, comprendiendo que debía guardar silencio para expresar su desacuerdo con el concepto de arte existente. Quizá deberíamos preguntarnos hoy cuál es la necesidad de crear una obra de arte, antes de seguir intentando establecer procesos experimentales en los que nada es seleccionado con anticipación y en los que nada es predecible. Pero no debe haber prisa en obtener una respuesta, el ready-made *Fontaine* nos recuerda que el mejor arte es el que tenemos a nuestro alrededor y sigue insistiendo en llevarnos al restablecimiento del equilibrio entre el hombre y su entorno, y éste será un buen momento para volver a interrogarnos sobre la representación.

Bibliografía

- Alexandrian, S.** (1976). *Marcel Duchamp*. Paris: Flammarion.
- Alamansi, G.** (1977). *La estética de lo obscuro*. Madrid: Akal.
- Argullol, Rafael y Trías, Eugenio** (1992). *El cansancio de occidente. Una conversación*. Barcelona: Destino.
- Azúa, F. de** (1995). *Diccionario de las artes*. Diccionario de autor. Barcelona: Planeta.
- Ball, E. y Knafo, R.** (1988). The R. Mutt dossier. *Art Forum*, 27(2), 114.
- Baudelaire, C.** (1983). *Mi corazón al desnudo y otros papeles íntimos*. Madrid: Visor.
- Benjamin, W.** (1974). *Gesammelte Schriften*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Benjamin, W.** (1979). *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. París: Payot.
- Brea, J. L.** (1997). Algunos pensamientos sueltos acerca de arte y técnica. *Zehar*. 33, 8-15. Recuperado de <http://artxibo.arteleku.net/sites/all/libraries/pdfjs/web/viewer.html?file=http%3A//artxibo.arteleku.net/es/islandora/object/arteleku%253A3557/datastream/OBJ/view>
- Breton, A.** (1969). *Les pas perdus*. Paris: Gallimard.
- Buck-Morss, S.** (1993). Estética y anestésica: una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte. *La Balsa de la Medusa*, 25. 55-96.
- Bürger, P.** (1987). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Cabanne, P.** (1984). *Conversaciones con Marcel Duchamp*. 2ª ed. Barcelona: Anagrama.
- Calvesi, Maurizio** (1977). La tradizione esoterica in Duchamp e nel surrealismo. En: *Studi sul surrealismo*. Roma: Officina Edizioni.
- Camfield, W.** (1989). *Marcel Duchamp. Fountain*. Houston: Houston Fine Art Press.

Castoldi, A. (1997). *El texto drogado*. Madrid: Anaya-Mario Muchnick.

Castro Flórez, F. (1992). *Elogio de la pereza. Notas para una estética del cansancio*. Madrid: Julio Ollero Editor.

Clausewitz, C. von (1966). *Vom Kriege*. 7ª ed. Barcelona: Labor.

Dorsch, F. (1991). *Diccionario de psicología*. Barcelona: Herder.

Duve, T. de (1983). Who's afraid of red yellow and blue?. *Artforum*. 22(1), 30.

Duchamp, M. (1976). *Duchamp du signe. Escrits*. Paris: Flammarion.

Fortuny, J. (1994). Els mercenaris de l'art d'avantguarda confonen originalitat per ocurrència. *Papers d'Art*, 61, 12.

González, J. A. (1990). *El exotismo de las vanguardias artístico-literarias*. Barcelona: Antropos.

Groys, B. (1992). Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie. München: Carl Hauser Verlag.

Kuspit, D. (1993). *The cult of the avant-garde artist*. Cambridge: Cambridge University Press.

Lyotard, J. F. (1977). *Les transformateurs Duchamp*. París: Galiléé.

McEvelley, T. (1988). Empyrical thinking (and why kant can't). *Art Forum*, (27)2, 20.

Messenger, J. V. (1977). *Marcel Duchamp. Alchemical symbolism in and relationships between the large glass and the étant donnés*. California: California State University of Fine Arts.

Paz, O. (1989). *La apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. Madrid: Alianza Editorial.

Ramírez, J. A. (1993). *Duchamp. El amor y la muerte incluso*. Madrid: Siruela.

Sanguinetti, E. (1965). *Vanguardia, ideología y lenguaje. Ensayos*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Tatarkiewicz, W. (1990). *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos.

Taylor, B. (1980). Duchamp's art legacy. *Art and Artists*, 2, 21.

Trías, E. (1991). *Lógica del límite*. Barcelona: Destino.

Trimarco, A. (1991). *Confluencias. Arte y crítica en la posmodernidad*. Madrid: Julio Otero Editor e Instituto de estética y Teoría de las artes.

Van Lier, H. (1971). Objeto y estética. En: Abraham Moles y col. *Los objetos*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

Vattimo, G. (1985). Hermenéutica y antropología. *Cuadernos de crítica e investigación*, 1, 15.

Virilo, P. (1988). *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama.

NOTAS

1. El término "fantasmagoría" se originó en Inglaterra en 1802 como nombre de una exhibición de ilusiones ópticas producidas por lámparas mágicas. Describe una apariencia de realidad que engaña los sentidos a través de la manipulación técnica.
2. Aquí me apropio de los términos *raidie merde* y *make-ready* que originariamente son utilizados por Carol P. James y Tamara Blanken respectivamente en el coloquio editado por Duvé (1991, p. 279, p. 300) y el de imprenta *make-ready* que significa preparar la tabla de impresión cuando la imagen está a la inversa. Sin embargo, no identifiqué los términos *performador* y *transformador* con los conceptos de Lyotard (1977, p 35) cuando se refiere a Duchamp, pues utilizo la acepción normalizada: *performar* como superar y mejorar; y *transformar* como modificar o variar.
3. Aquí toma sentido el *motto* inicial de nuestra periferia: *fiat ars... pereat mundus* / hágase el arte y perezca el mundo. Es una distorsión del original barroco "Crear justicia, transformar el mundo", promesa electoral del Emperador Fernando I (1563) que Benjamin (1974, p. 508) utiliza para mostrar que Marinetti espera de la guerra la satisfacción artística de la percepción sensorial modificada por la técnica.