

I EL ASESINATO

#1 El marco: un cuarto cerrado

Tenemos 122 páginas para resolver un caso misterioso, un crimen que se cometió hace exactamente un siglo y sigue sin elucidar, en el que quizá se asestó un golpe mortal al Arte Moderno y se alumbró lo que convenimos en llamar Arte Contemporáneo. Un misterio que por suerte para nosotros, detectives pésimos pero sagaces lectores, cumple algunos patrones identificables. Sus premisas se corresponden con un tipo delictivo ya muy estudiado por los expertos. Es un *misterio de cuarto cerrado*: un delito, generalmente un asesinato, se comete en una habitación sellada desde dentro o bajo vigilancia constante. ¿Cómo entró el criminal, cometió la fechoría y pudo escapar?

El problema del cuarto cerrado ha sido una convención del género detectivesco desde el siglo XIX. *Los crímenes de la calle Morgue*, que Edgar

Allan Poe publicó en 1841, suele considerarse el primer modelo moderno. También son modélicos *La aventura de La Banda de Lunares*, el brillante ejercicio de estilo de Arthur Conan Doyle y una de las peripecias más famosas de Sherlock Holmes; *El misterio del cuarto amarillo*, de Gaston Leroux; y *El caso del canario asesinado*, de S. S. Van Dine, que fue por cierto también un sesudo crítico de arte avanzado, contemporáneo y conocido de Marcel Duchamp: lo veremos figurar más adelante como testigo circunstancial en este feo asunto. A partir de ellos, una legión de detectives ficticios y famosos se ejercitaron, durante las primeras décadas del siglo XX, en la resolución de sucesivos planteamientos: Hércules Poirot y la señorita Marple, el padre Brown y Philo Vance, el esnob detective y amante del arte vanguardista que imaginó Van Dine, se aplicaron a puzzles mentales parecidos.

Las implicaciones filosóficas del modelo derivaban de la fe decimonónica y positivista en el método científico. Una fe que habían compartido muchos artistas. «No puedo pintar un ángel porque nunca he visto uno»: la frase famosa de Courbet, refundador de la pintura moderna que va del realismo al impresionismo, el puntillismo y el cubismo, era el epítome de ese arte obsesionado con la plasmación con ínfimas científicas de lo visible. La fe del Arte

Moderno en lo que el ojo ve y puede analizar y descomponer fue tan ciega como cualquier otra, tan convencida como cualquier otra de su condición excluyente y definitiva. Duchamp lo llamó, con desdén, arte retiniano. Es su muerte lo que vamos a tratar de esclarecer aquí.

Los misterios de cuarto cerrado son igualmente positivistas y exigen una explicación racional: muros, techos, ventanas y puertas selladas, candados inviolables y cerrojos echados desde dentro están hechos de materia impenetrable según leyes constantes de la física. Los crímenes que albergan no pueden ser cometidos por demonios o fantasmas que atraviesan paredes, ni resueltos recurriendo a ellos por la mente moderna que siente la tentación de la explicación sobrenatural para acabar venciénola. El género debe su popularidad, quizá, a lo reconfortante que resulta. En sus cuartos cerrados confluyen la elucubración y los hechos probados, lo fantástico y lo científico, lo sensato y lo absurdo. Nos consuela reduciendo lo irracional a presupuestos lógicos, y sus ejemplos serán tanto más exitosos cuanto mejor evoquen una atmósfera sobrenatural para después disiparla. Lo Oculto, lo Inefable, se invoca y se deja después despejar dócilmente. ¿O no tan dócilmente? A menudo, las fábulas de cuarto cerrado decepcionan por su resolución tramposa de premisas fas-

cinantes que los lectores del siglo XXI, más descreídos por compensación, quizá, en su mundo ultra-tecnológico, preferirían dejar irresueltas. El Misterio, a veces, para nosotros, es mejor que la Explicación.

Quizá sea también el caso del misterio que nos ocupa. Quizá el enigma, prefiero avisarlo para evitar luego una desilusión, no sea resuelto, o sea no-resuelto. Quizá no resulte tan fácil aseverar quiénes, cómo, dónde y por qué mataron al Arte Moderno. Pero por el camino quizá entendamos mejor un momento clave de la Historia del Arte, cuando en muy pocos años, entre las dos guerras mundiales, cambiaron radicalmente la figura del Autor y la noción de Obra, su relación con conceptos como Tiempo, Azar o Belleza, y su misma constitución, directamente: qué es Arte, quién y dónde lo hace, cuándo se produce, por qué lo llamamos así.

#2 El cuerpo del delito: *Criadero de polvo*

Visitemos ya la escena del crimen. Que es a la vez, o por turnos, el arma homicida y el cuerpo del delito (todo, como iremos viendo, es resbaladizo en este caso). Se trata de una fotografía en blanco y negro, concretamente una emulsión de gelatinobromuro de plata sobre papel. A primera

vista, reproducida en un libro, es difícil determinar su tamaño, pero los lectores españoles tienen una ocasión relativamente fácil de verla *en vivo* en el Museo Reina Sofía de Madrid y comprobar su reducido perímetro: mide 15,5 x 28,3 cm. No es, estrictamente hablando, un tiraje de época: el negativo data de 1920, pero el ejemplar conservado en Madrid es una copia de 1982.



Por supuesto, el tamaño de una fotografía no necesariamente se corresponde con la escala de lo fotografiado. A primera vista, dudamos. Alternativamente, nos parece ver motas de polvo y detritos diminutos engrandecidos al microscopio; o creemos estar observando a vis-

ta de pájaro, ayudados de un telescopio o satélite o dron, un territorio desértico o la superficie de un planeta inexplorado. Entre nubes de polvo o vapores letales, asoman unas líneas rectas que sin duda indican la existencia de una civilización inteligente. ¿Son estas sus ruinas, a medias borradas por el tiempo y la erosión? ¿Es el paisaje desolado de un antiguo campo de batalla? ¿Un mapa que parece mudo pero adivinamos elocuente? Quizá sea la escena del crimen, repito, acordonada por las autoridades.

En un museo son precisamente sus autoridades las que determinan la autoría. A ellas corresponde el derecho y la facultad de atribuir las obras que exponen. Volvamos la vista a la cartela bajo la fotografía, que a menudo es un minúsculo campo de batalla en sí misma: controversias cruentas, en las que están en juego cuestiones trascendentes sobre la valía (y el precio) de la obra expuesta, preceden y suceden a un cambio de atribución. Millones de euros, a menudo, se materializan en la imaginación o desvanecen en el aire cuando esas autoridades añaden o retiran un «Atribuido a» o un «Taller de» al nombre de un pintor célebre bajo un cuadro expuesto en la sala de un museo. Cuestiones en torno al valor intrínseco, el valor de uso y el valor de cambio de una obra de arte

operan también en este caso y lo complican. No son menores y sobre ellas volveremos. Por ahora, leamos lo que dice la cartela.

Según ésta, la fotografía misteriosa se titula *Criadero de polvo*. Su creación se fecha y sitúa en 1920 en Nueva York. Coordenadas consoladoramente concretas para una imagen inquietantemente elusiva. La museografía es una ciencia relativamente reciente, y como tal (¿o como todas, más bien?), imperfecta. Hay que reconocerle que trata de ser flexible y comprensiva, y que hace todo lo buenamente posible por modificar sus etiquetas y clasificaciones a remolque de los cambios caprichosos que los artistas, durante todo el siglo xx, introdujeron en taxonomías antes inamovibles.

«Óleo sobre lienzo»; «Grafito y *papier collé* sobre linóleo»; «Huevos, mejillones y cola de carpintero sobre madera»; «Documentación fotográfica de la performance que tuvo lugar en...»; «Agua vaporizada en suspensión»... A medida que el arte moderno fue ampliando sus recursos y materiales, a medida que las viejas divisiones (entre Pintura, Escultura o Artes Aplicadas) y las técnicas familiares («óleo sobre lienzo», «plata repujada», «talla de madera estofada») se quedaban obsoletas, los redactores de cartelas fueron viendo cómo muchas veces la obra *era* la técnica o los materiales que la

componían. «Rueda de bicicleta», «Botellero»: el caso de Duchamp es particularmente significativo en este sentido.

Deportivamente, pero a veces sin aliento, la museografía fue a la zaga de las carreras y estampadas de los artistas del siglo xx: también trató de adaptarse a los cambios en cuanto a la noción de autoría, antes clara y firme y de pronto muy resbaladiza. A los grandes nombres resonantes tuvo que ir añadiendo esos «Taller de», esos «Atribuido a», esos «Seguidor de». Y luego tuvo que hacerse a la idea de la existencia de obras voluntariamente anónimas y bastardas; o hijas de múltiples autores, nacidas de cuatro o seis u ocho manos; o producidas por colectivos de artistas de nombres extravagantes tras los que se ocultaba váyase a saber quién.

Pero a día de hoy (y no digamos en 1920) aún no contempla la posibilidad de afirmar en una de sus cartelas que cierta obra es increada, nacida por generación espontánea. No sólo anónima, sino carente de autor.

Y aquí se presenta el primer enigma inherente a nuestra pesquisa, porque las autoridades han resuelto, o más bien han archivado el caso (y ya se sabe que archivar algo es la forma más segura de darlo por perdido) imputando este *Criadero de polvo* a dos sospechosos habituales

del arte del siglo xx, cómplices y colaboradores necesarios que en ese año de 1920 comparten la ciudad de Nueva York como lugar de residencia: Marcel Duchamp y Man Ray.

Contemplemos su autoría como hipótesis, al menos. Al fin y al cabo, de estos presuntos culpables constan antecedentes probados.

#3 Primer sospechoso: Marcel Duchamp

En 1920, Marcel Duchamp, hijo de un acomodado notario francés de provincias y hermano de Jacques Villon, un pintor cubista de fama relativa, tenía 33 años. Tras formarse (y malearse) en París, donde había entrado en contacto con células y grupúsculos artísticos subversivos, desembarcó en Nueva York en 1915, en plena Gran Guerra, al ser declarado no apto para el combate debido a un soplo en el corazón.

No lo hizo totalmente a la aventura: dos años antes, su cuadro *Desnudo bajando la escalera*, un compendio resultón de recetas cubistas y futuristas, había sido expuesto en el Armory Show de Nueva York causando mucho revuelo (*succés de scandale*, lo llaman en París, ya más habituados a estas trifulcas violentas pero sin derramamiento de sangre). El solda-

do licenciado (desertor, lo llamaron algunos) había abierto así, sin siquiera combatir cuerpo a cuerpo, una cabeza de puente para el arte europeo de vanguardia en América. Y de paso se había granjeado el respeto y el apoyo de un pequeño y heteróclito círculo de sospechosos emigrados europeos y nativos neoyorquinos: vanguardistas volátiles, admiradores adinerados y mecenas modernizantes. En su círculo de amistades constan el galerista y fotógrafo Alfred Stieglitz; los coleccionistas Walter y Louise Arensberg y Katherine Dreier; el poeta-boxeador y presunto sobrino de Wilde, Arthur Cravan; y el escritor y crítico Henri-Pierre Roché, que según Leo y Gertrude Stein «era el agente doble ideal, conocía a todo el mundo y quería que todo el mundo se conociera entre sí» (les había presentado a Picasso).

Así pues, Duchamp llegó precedido del escándalo de su pintura y decidido, paradójicamente, a convertirse en *anartista* y dejar de pintar. No a dejar de escandalizar. En 1917 presidió el cónclave de artistas e intelectuales que organizó en la ciudad una especie de Salón de los Independientes que, a imagen de los salones parisinos, sirviera para tomar el pulso al estado de las artes en América. Seguía un espíritu anti-jerárquico y radicalmente democrático impensable en Europa: no había jura-

do ni comité de selección ni premios. Por la módica cantidad de seis dólares, cualquiera podía exponer su obra en los vastos salones de pasos perdidos de Grand Central Station, que alquilaron para la ocasión.

Aunque la historia es de sobra conocida, no está de más repararla como exponente de sus métodos sospechosos. Duchamp no envió ninguna obra con su nombre, pero bajo el seudónimo de Richard Mutt sometió para su exposición la famosa (o infame) *Fuente*: un urinario de loza blanca firmado, volteado y colocado sobre un pedestal. La obra escandalizó al comité responsable y fue la única en ser retirada de las salas antes de la apertura. Duchamp dimitió de su cargo en protesta y la *Fuente* se perdió o destruyó poco después de que Alfred Stieglitz la fotografiase y se publicase a toda página en *The Blind Man*, la revista que Duchamp, Beatrice Wood y el ubicado Henri-Pierre Roché trataban de sacar adelante (poco más que un panfleto de *agit-prop* que circulaba entre unos pocos elementos subversivos).

En ella, un texto anónimo enviado por Beatrice Wood como apoderada de Duchamp defendía la obra y trazaba *oficialmente* las líneas maestras de lo que pronto todo el mundo conoció como un nuevo tipo de objeto artístico

o *anartístico*: el *readymade*. Era lo más parecido a un manifiesto que el parco Duchamp escribiría (aun sin firmar) en toda su vida. Su título tiene un regusto claramente policial:

El caso de Richard Mutt.

«Dicen que cualquier artista que pague seis dólares puede exponer.

El señor Richard Mutt envió una fuente. Sin previo debate la obra fue retirada y nunca se expuso.

(...)

Cuáles fueron los motivos para rechazar la fuente del señor Mutt:

1. *Algunos sostuvieron que era inmoral, vulgar.*
2. *Otros, que era plagio, una mera pieza de fontanería.*

(...)

No tiene importancia si el señor Mutt con sus propias manos hizo o no la fuente. Élla ELIGIÓ. Cogió un artículo corriente de la vida, lo colocó de tal manera que su significado útil desapareciera bajo el nuevo título y punto de vista: creó un nuevo pensamiento para ese objeto.

En cuanto a la fontanería, eso es absurdo. Las únicas obras de arte que América ha producido son sus cañerías y sus puentes».¹

1. Todas las traducciones son mías salvo especificación contraria (N. del A.)

Cualquier perito mínimamente versado en el oficio reconocerá inequívocas huellas duchampianas en el anónimo: furtivo, sibilino, imperitante. Y de propina, injusto: América también hizo posible la verbalización y articulación de sus ideas y ensayos previos en torno al radicalmente democrático *readymade*. Porque fue en Nueva York donde maduró sus ideas y tomó prestado el término de las etiquetas de ropa barata que se vendían en los mercadillos. Hasta la misma expresión *readymade* era un *readymade*. Y estaba por cierto muy asociada a otro concepto igualitario y americanísimo, el *do it yourself*: en su primer tanteo previo parisino, Duchamp ya había atornillado una rueda de bicicleta invertida a un taburete para hacerla girar en el vacío y así entretener el *spleen* de las tardes de domingo en el estudio, a falta de un buen fuego de chimenea que contemplar.

Décadas más tarde, en su muy citado libro de conversaciones con Pierre Cabanne², reconocería que «las ideas que se derivan de la concepción del *readymade* quizá sean la aportación más importante de todo mi trabajo».

Al *no-hacer* la *Fuente*, Duchamp esbozó los rasgos de un *modus operandi* muy reconocible para

2. *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Pierre Cabanne. This Side Up Libros (Madrid, 2013).

nosotros, los investigadores. Camufló como broma escatológica y subversiva (la equivalencia/inversión del noble surtidor de agua ascendente y el deleznable chorro de orina descendente) una carga de profundidad, una especie de bomba de relojería que obraba en secreto. Socavó silenciosamente los cimientos del arte tradicional y abrió la vía, tras la Segunda Guerra Mundial, al deletéreo campo de lo que hoy llamamos arte conceptual y, en realidad, arte a secas. Desplazando el acento de la facultad creativa a la facultad electiva del artista, eligiendo y firmando un vulgar urinario que podía encontrarse en cualquier escaparate de fontanería de Manhattan y trasladándolo al recinto sacrosanto de la sala de exposiciones, desvió la atención secular de la Estética de la forma a la idea, y del objeto al contexto.

Aunque no lo parezca, aunque el propio Duchamp lo negara vehementemente, la *Fuente* tiene que ver a su manera con la idea de Belleza, en su avatar moderno y dandy de Elegancia (que por algo tiene su raíz etimológica en el latín *elligere*): se ocupa no tanto de crearla sino de escogerla y descubrirla. Y no la adjudica al objeto (sólo los más obtusos o los más cursis se esforzarán en apreciar literalmente la *belleza* del urinario) sino a la operación mental mediante la que modifica y reorienta la mirada.

Así que en 1920, fecha del *Criadero*, Duchamp llevaba ya cinco años a la vez trabajando y no-trabajando en América. Literalmente: por un lado, perfeccionaba una teoría y *práctica* del *readymade*, dejando que las cosas comunes y corrientes (un urinario, una pala quitanieves, un perchero) actuaran y trabajasen por él. Por otro, trabajaba a ritmo irregular, entre parones y bruscos entusiasmos, en una obra que iba más allá de la pintura: el gran panel de cristal que tituló *La novia puesta al desnudo por sus solteros, incluso*, y que todo el mundo conocería en unos pocos años simplemente como el Gran Vidrio. Era una obra casi secreta al principio: Duchamp había meditado mucho sobre ella en Francia, y se puso a darle forma definitiva nada más llegar a América, en el pequeño apartamento de Manhattan que le prestó el matrimonio Arensberg. Y era, además, muy misteriosa: sobre el vidrio se plasmaban una serie de figuras *dibujadas* mediante técnicas diversas. Adhiriendo siluetas a base de hilos de plomo, fijando con barniz el polvo depositado sobre algunas de las superficies, aplicando baños de plata que luego se rayaban hasta convertirse en filigrana. En 1920, el armatoste llevaba muchos meses arrumbado en un rincón de su estudio, criando polvo.