

# Rocky Balboa contra Marcel Duchamp Trabajo artístico y consunción en el último capitalismo<sup>1</sup>

## Rocky Balboa vs. Marcel Duchamp Artistic Work and Consumption in Late Capitalism

Efrén Giraldo

Universidad Eafit

egiral25@eafit.edu.co

ORCID: 0000-0003-1513-3618

**Resumen:** El artículo analiza la recepción contemporánea de la obra de Marcel Duchamp y la lectura que podemos hacer en retrospectiva de la imagería de esfuerzo, consunción y logro en las películas sobre el boxeo, especialmente la saga *Rocky*, iniciada en 1976, poco después de la gran retrospectiva dedicada a Duchamp. Ambos fenómenos se examinan a la luz de las transformaciones del nuevo espíritu del capitalismo, cuya aceleración, producida por la crisis de materias primas y la posterior conversión del dólar en moneda fiduciaria, supusieron el abandono del respaldo del oro y la aparición de la economía creativa en tiempos de la entronización del arte conceptual. El ascenso de *Rocky* por las escalinatas del Museo de Arte de Filadelfia, una de las secuencias más recordadas (1976), ofrece el hilo conductor para analizar la figuración del ascenso en el caso de Rocky Balboa y del ingreso “de lo cualquiera en lo supremo” (Badiou) en el caso de Marcel Duchamp. Se busca conducir una nueva lectura, en la que las estrategias existenciales de Duchamp suponen una puerta de salida a la autoexplotación y la precarización en el trabajo artístico de hoy.

**Palabras clave:** Marcel Duchamp, *Rocky*, arte contemporáneo, trabajo inmaterial, estética administrativa

<sup>1</sup> Este texto se deriva de la investigación *Viejos signos/nuevas rotaciones. Arte, acción e imagen en la poesía experimental latinoamericana*, realizado durante la vigencia 2020-2024 con fondos de la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad Eafit, Colombia. Una versión preliminar fue leída en la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile, el 13 de octubre de 2022, en el marco del Coloquio *El derecho al ocio*, coordinado por Giselle Román-Medina.

**Abstract:** The article analyzes the contemporary reception of Marcel Duchamp's work and the reading that we can make in retrospect of the imagery of effort, consumption, and achievement in films about boxing, especially the *Rocky* saga, begun in 1976, shortly after the great retrospective dedicated to Duchamp. Both phenomena are examined in the light of the transformations of the new spirit of capitalism, whose acceleration, produced by the crisis of raw materials and the subsequent conversion of the dollar into fiat currency, meant the abandonment of the backing of gold and the emergence of the creative economy at the time of the enthronement of conceptual art. The ascent up the steps of the Philadelphia Museum of Art, one of the most remembered sequences of *Rocky* (1976), offers the common thread to analyze the figuration of the ascent in the case of Rocky Balboa and the entry "of the anyone in the supreme" (Badiou) in the case of Marcel Duchamp. It seeks to lead a new reading, in which Duchamp's existential strategies represent an exit door to self-exploitation and precariousness in artistic work in our days.

**Keywords:** Marcel Duchamp, *Rocky*, contemporary art, immaterial work, administrative aesthetics

**Recibido:** 2 de enero de 2023

**Aceptado:** 20 de abril de 2023

*The powers that be  
That force us to live like we do  
Bring me to my knees  
When I see what they've done to you.  
Well, I'll die as I stand here today  
Knowing that deep in my heart  
They'll fall to ruin one day  
For making us part*

The Pretenders, "Back on the Chain Gang" (1982)

En las páginas que siguen, me permitiré contar dos historias, una relacionada con la canonización de un artista, que sigue atrayendo interpretaciones, Marcel Duchamp, y otra, vinculada con una película de los años setenta, después convertida en saga: *Rocky*. En el interín, espero referirme a algunas transformaciones del trabajo artístico, sirviéndome para ello de las analogías entre boxeo, trabajo artístico e industria cultural, esbozadas por varios autores y autoras.

Podemos empezar con la primera historia, de adelante hacia atrás, para mostrar cómo ha cambiado la inscripción que el pacto valorativo ha hecho de una vida y una obra que, a pesar de haber sido intensamente analizadas, aún están abiertas a la interpretación. En lo que va del siglo XXI, hemos vivido tres acon-

tecimientos editoriales significativos en los estudios sobre Duchamp. Se puede mencionar la inesperada publicación de *The Afternoon Interviews*, en 2013, con las entrevistas que el artista concedió a Calvin Tomkins en 1964,<sup>2</sup> y que sirvieron de base al autor norteamericano para su célebre biografía de 1997.<sup>3</sup> “Inesperada”, porque no conocíamos la existencia de tales conversaciones, en las que Duchamp habló de temas a los que no sabíamos que se había referido.

Un año después del libro de Tomkins, Mauricio Lazaratto publicó *Marcel Duchamp y el rechazo del trabajo*,<sup>4</sup> libro donde por primera vez se vinculó a Duchamp con operaciones no plásticas, sino más bien orientadas a reconocer el silencio, el abandono y la demora como posibilidades con implicaciones políticas. Lazaratto seguía, sin duda, a Alain Badiou, quien en 2007 en una conferencia había otorgado a Duchamp<sup>5</sup> una relevancia política relativamente poco explorada, dada la tendencia a, quizá, insistir en las repercusiones “internas” para el mundo del arte de las operaciones duchampianas. Recordemos a Badiou: 1) el “aristocratismo” de Duchamp es “proletario” y 2) los *ready-mades* muestran la capacidad del arte para convertir “lo cualquiera” en “lo supremo”.<sup>6</sup>

Ambas afirmaciones interesan porque con ellas se desmantela la idea elitista del *ready-made* como refinada construcción intelectual, solo al alcance de algunos elegidos, y se desmonta la teodicea de ascenso, progreso e inclusión, presente en las narrativas de redención estética de lo trivial y bautizo artístico del objeto, dominantes en la crítica por lo menos desde Pierre Restany<sup>7</sup> y ampliamente extendidas por la posvanguardia (para usar la muy conocida expresión de Peter Bürger).<sup>8</sup> Llegar al museo no sería una suerte de devenir inevitable. El destino de toda creación no sería un ascenso o una consagración, ni tener éxito sería un objetivo artístico políticamente viable. La inclusión no se logra por el ingreso a la institución cultural.

No me demoraré en si el *ready-made* es democratizador o si, más bien, profundiza la escisión entre arte y cultura de masas. Baste con señalar, por ahora,

<sup>2</sup> Calvin Tomkins, *The Afternoon Interviews* (Brooklyn, New York: Badlands Unlimited, 2013).

<sup>3</sup> Calvin Tomkins, *Duchamp* (Barcelona: Anagrama, 1998).

<sup>4</sup> Maurizio Lazaratto, *Marcel Duchamp, and The Refusal of Work* (Los Angeles: Semiotext(e), 2014).

<sup>5</sup> Alain Badiou, *Algunas observaciones a propósito de Marcel Duchamp* (Madrid: Bruñaria, 2019).

<sup>6</sup> *Ibid.*, 91.

<sup>7</sup> Simón Marchán Fiz, “Manifiestos de los nuevos realistas (1960, 1963)”, en *Del arte objetual al arte del concepto* (Madrid: Akal, 1985), 347-350.

<sup>8</sup> Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia* (Barcelona: Península, 1987).

la posibilidad de resistencia que hay en propuestas “de borde”, a las que resulta necesario devolver su condición incierta, la misma que recobramos cuando nos acercamos a las anécdotas y el propósito inicial del juego duchampiano.

La inevitable politización de los gestos de Duchamp, muy a tono con la orientación del pensamiento artístico de inicios del siglo XXI, pero también con la inminente crisis bursátil con que se cerró su primera década, se hacía eco del reconocimiento de las vanguardias, no como creadoras de técnicas innovadoras, sino como formas de producir subjetividad en un contexto cada vez más amenazante. Se cuestionó la tendencia a ver en el arte una disolución en el mercado y el espectáculo, en la ideología de la producción simbólica, la economía creativa y el capital humano, que con docilidad habían abastecido la crítica, la teoría y la actividad de los curadores. Tal podría ser la encrucijada actual del arte.

Sobre la última recepción de Duchamp, la historia podría seguir en 2016, cuando se publicó el que, a la fecha, quizá sea el trabajo crítico más relevante sobre ese Duchamp relativamente olvidado: hablamos del libro de Elena Filipovic.<sup>9</sup> Las actividades “marginales” del título de la obra —bibliotecario, editor, comerciante de arte, consejero, profesor, ajedrecista—, vistas a la luz de una poderosa documentación analizada en los estudios de doctorado que la autora cursó en la Universidad de Princeton, sitúan a Duchamp lejos de las líneas maestras definidas por la crítica y la historiografía: el antiartista, el encopetado creador del arte de ideas, el promotor del arte del índice, el augur del *performance* y las formas del llamado arte procesual; en resumen: el iniciador de una gran innovación creativa. La exhaustiva investigación documental sobre este Duchamp nos permitió modular la heterogénea serie de relaciones posibles del artista con las formas de la labor, que las nuevas biografías, las entrevistas y las anécdotas recobradas nos revelaron: empleo, encargo, desempleo, huelga, mecenazgo, “freelancismo” aparecen en iguales proporciones en un proceso creativo no unidireccional.

Con este y otros libros, un Duchamp centrado en los aspectos administrativos de la cultura, en su mediación y sus límites enunciativos pasó al frente y dejó un poco atrás las discusiones de la teoría analítica sobre la ampliación de la definición del arte y el lugar dominante de las instituciones, relatos en los que él ha tenido un lugar central. También quedó un poco atrás la moda del archivismo y la autoficción, que había tomado a Duchamp como figura carismática. Filipovic usó la narración y el trabajo juicioso de archivo para explicar, por ejemplo, la

<sup>9</sup> Elena Filipovic, *The Apparently Marginal Activities of Marcel Duchamp* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2016).

instalación de la obra *Etant Donées*, ubicada póstumamente en el Museo de Arte Moderno de Filadelfia, institución a la que, luego de largas negociaciones, Duchamp eligió para que en sus salas reposara la parte más importante de su obra.

Como se verá, el mismo museo tuvo un papel importante en la argumentación que se quiere desarrollar aquí. La manera en que Duchamp ingresó a ese espacio museal daría para prolongar más la que he llamado primera “historia”, pero esta se puede dejar por el momento de lado para adentrarnos en la segunda narración, que usaré con fines de contraste.

La historia dos se refiere a *Rocky*, cuya primera película, de 1976, fue dirigida por John G. Avildsen y protagonizada por Sylvester Stallone. Hasta 1985, lapso que más nos interesa considerar, asistimos al despliegue en cuatro entregas de la saga heroica de un peleador que, desafiando todos los pronósticos, venciendo desventajas sociales, psicológicas, corporales y hasta geopolíticas, logra triunfos casi sobrehumanos, solo alcanzables en la tierra de la libertad y la autoproducción. Rocky Balboa es alguien que viene de abajo, un *underdog*, el típico competidor en inferioridad de condiciones que despierta la adhesión del público. *Rocky* es algo así como el canto al esfuerzo y la resiliencia, adaptable para las más variadas situaciones de crisis.

Como se recordará, el ascenso del deporte a espectáculo privilegiado del capitalismo ha generado un amplio interés sociológico y literario. En el campo específico del ensayo y la crítica, varios libros han apelado al deporte y al boxeo para abordar aspectos vinculados con la estética, el arte y la creatividad humana. Marcia Tucker, protagonista de excepción de la escena artística de finales de los años sesenta, eligió como epígrafe de sus memorias (en las que el encuentro de la autora con Duchamp tiene un papel definitivo) la frase del ex campeón de los pesos pesados Mike Tyson, que dice: “Todos tienen un plan hasta que les das un golpe”.<sup>10</sup> Joyce Carol Oates, autora de uno de los ensayos más representativos sobre deporte, dice acerca del boxeo algo que podría aplicarse al arte: “Si el boxeo es un deporte, es el más trágico de todos, pues consume más que cualquier otra actividad humana, la mismísima excelencia que saca a relucir: su drama es justamente esta consunción”.<sup>11</sup> Como nota al margen, Oates refiere que el boxeo es el único deporte en el que no se tolera el uso del verbo *jugar*,<sup>12</sup> alusión que recuerda

<sup>10</sup> Marcia Tucker, *40 años en el arte neoyorquino. Una vida corta y complicada* (Madrid: Turner, 2009).

<sup>11</sup> Joyce Carol Oates, *On Boxing* (New York: Harper Perennial Modern Classics, 2006), 16.

<sup>12</sup> *Ibid.*, 19.

cómo la dimensión lúdica del arte moderno entra en crisis con un Duchamp que parece finalizar la partida.

Una imagen de este agotamiento, de este consumo del cuerpo y las propias energías, es la que quiero usar para desechar al Duchamp que ha construido la historiografía del arte y adoptar al otro, más apropiado para nosotros, sugerido por Badiou, Lazaratto y Filipovic.

La alusión de Duchamp al boxeo es solitaria, un dibujo incluido en una de sus cajas, que tiene por título *Combate de boxeo* y que fue publicado después como facsímil en un libro firmado, como otras obras y proyectos, con su amigo Francis Picabia. Tiene obras con comentarios a otros deportes, y específicamente al *agon*, que no le fue indiferente, sobre todo cuando quiso ser parte de los cubistas y, despreciado, abandonó la pintura, pese a que, como se ha comprobado recientemente en su correspondencia, tenía buenas perspectivas económicas para una carrera como pintor en los Estados Unidos. Duchamp vivió el rechazo y desdén el éxito comercial cuando su *Desnudo bajando una escalera* fue rechazado para el Armory Show y optó por abandonar cualquier escenario de validación que tuviera origen en la competencia o el arbitraje. La crítica ha insistido hasta ahora en el abandono de un género y el inicio de una estrategia para acabar con el arte tradicional, pero quizá todo es mucho más sencillo: se trató de una dimisión estrictamente profesional o, si se quiere, laboral.

Obras de Duchamp sobre el antagonismo son el dibujo *Poner al aprendiz al sol* (la cuerda tensada por la bicicleta va hacia arriba) y las alusivas al ajedrez, fundamentalmente *Trébuchet*, que como sabemos hace referencia a una rara posición ajedrecística en la que quien mueve pierde. Ya esta obra tempranísima desafía la relación entre iniciativa y logro, que como se sabe es uno de los bastiones de la discusión entre meritocracia y desigualdad, que ha vuelto a ganar lugar prominente en la agenda pública.

Una nota periodística reciente, del curador Guillaume Desanges, cuyo significativo título es “Boxing in a Suitcase: Marcel Duchamp vs. Rocky Balboa”,<sup>13</sup> parte de la comparación entre arte y boxeo, apoyada en la referencia, apenas obvia, al Museo de Arte Moderno de Filadelfia como lugar de consagración y éxito. Desanges ve en la posible relación entre estas dos figuras que “ascienden” o “llegan” el mismo tipo de heroísmo caído. En mi propia reflexión, me gustaría más bien aprovechar la obvia conexión arquitectónica para indicar los nexos implícitos

<sup>13</sup> Guillaume Dessanges, “Boxing in a Suitcase: Marcel Duchamp vs. Rocky Balboa”, *The Seen Journal*, 12 de septiembre de 2017, <<https://theseenjournal.org/tag/guillame-desanges/>>.

que hay entre las transformaciones económicas, artísticas y culturales que se dan al inicio de la década de 1970 y nuestra manera de entender el trabajo cognitivo y cultural, lo cual muy probablemente adquirió forma reconocible en los años de la consagración internacional de Duchamp, que coincide con el inicio de la popularidad de las películas sobre boxeo. Rocky y Duchamp encarnan, más bien, dos formas de triunfo en una época en que el trabajo cultural adquirió connotaciones completamente diferentes.

El vínculo entre *Rocky* y Duchamp parecería gratuito, apenas referido al mítico ascenso por las escaleras, a no ser por dos razones. La primera es que la película se filmó muy poco después de la gran retrospectiva que se dedicó a Duchamp en los Estados Unidos, su tierra de adopción, lo que a la postre selló su unión como el artista más influyente del siglo XX, mérito que, como sabemos, terminó siendo una especie de premio de consolación, si atendemos a que lo que Duchamp deseaba, realmente, era ser campeón de ajedrez. La otra, es que una de las más emblemáticas secuencias de *Rocky* fue filmada en las escalinatas que llevan precisamente al Museo de Arte Moderno de Filadelfia, que es donde están las obras de Duchamp, quien, a tono con muchas de sus decisiones, eligió un museo discreto, si se quiere “menor”, en el que sus obras pudieran ser vistas por fuera de las multitudes que agobian a las obras maestras del siglo XX en las grandes metrópolis. No comentaré el ingreso de Duchamp al canon museal, aspecto estudiado por Filipovic y otros, y que arroja el dato sorprendente de que él nunca quiso ser el agente de su propio reconocimiento, aunque tuvo una influencia más que decisiva entre coleccionistas y autoridades de museos para que algunos de sus contemporáneos tuvieran un lugar destacado en la historia del arte moderno. Es preferible referir este símbolo de ascenso y progreso bajo la cara que nos ofrece la pregunta por la inclusión problemática del artista ingobernable como Duchamp en el espacio del museo y, por ende, en la economía cultural global, contrastándolo con la manera en que se representa el ascenso y triunfo en el deporte de combate por excelencia.

La secuencia más famosa de toda la franquicia de *Rocky*, una de las más emblemáticas de la historia de Hollywood, empieza con Rocky Balboa trotando por la calle, como cualquier persona que usa el espacio público, y no un gimnasio, para ejercitarse.<sup>14</sup> Hay escenas de una calistenia poco convencional, más de pan-

<sup>14</sup> Una lectura más perspicaz podría recordar otra cosa. Para la historia fílmica y para la historia misma del trabajo cultural y el cuerpo en el arte, 1976 es un año importante porque supone el estreno de la Steadicam en *Rocky* y otras películas. La Steadicam es el nombre comercial de un estabilizador de cámara, que permanece atada con un arnés al

dillero que de atleta profesional, y una ruta entre mercados populares y gente de calle a la que la canción *Gonna Fly Now* de Bill Conti hace eco.<sup>15</sup> La solemnidad de la canción es intencionadamente discordante con el entorno. Hacer el elogio del amateurismo, poner a la mano la gestión de la capacidad física, con música aspiracional, nos parecen ahora propósitos evidentes, pero en su momento fue quizá una decisión estética y comercial innovadora. Hay formas no convencionales de entrenamiento (golpear reses en la carnicería, hacer flexiones que hoy ningún fisioterapeuta podría recomendar), correr por el puerto o el ferrocarril, en una suerte de ensamblaje de situaciones de esfuerzo en medio de la adversidad cuidadosamente dispuestas (no en vano, la película ganó el Oscar a mejor montaje, un recurso de ensamblaje material de ideas que siempre hemos asociado con el trabajo “material” dentro del cine desde Dziga Vertov).<sup>16</sup>

Finalmente, Rocky Balboa sube casi a oscuras por las escaleras del museo y alza los brazos, mirando hacia el Óvalo de Eakins, uno de los lugares emblemáticos de la ciudad. La toma final en cámara lenta y en un giro de cierre nos lo muestra delante del museo y con la estatua ecuestre en el fondo. Los tenis Converse, la indumentaria de clase obrera, el mundo industrial en retroceso, están presentes.

Estas escaleras están asociadas con el mito del ascenso e ingreso al arte también a través de la monumentalización. Pensemos en la escultura de Rocky Balboa levantando los puños, creada para una escena de la entrega III, y que se ubicó temporalmente en las gradas del museo, para luego disponerse —por ordenanza

cuerpo del camarógrafo, lo que permite fácilmente adaptarse al movimiento de la escena. Más allá de la interpretación que pueda darse a este suceso en la historia de las técnicas y recursos cinematográficos, que permitió abaratar los costos de filmación, resultan evidentes las relaciones con el tema que venimos considerando. Un detalle, quizá en nada menor, es que el inventor de la patente, Garrett Brown, en ese entonces en Filadelfia, haya usado las mismas escalas del museo para algunas de sus pruebas, en las que se ve a una muchacha corriendo, como puede verse en una prueba de 1974: <<https://www.youtube.com/watch?v=M1Gt51hvBmo>>.

<sup>15</sup> Trying hard now  
it's so hard now  
trying hard now

Getting strong now  
Won't be long now  
getting strong now

Gonna fly now  
flying high now  
gonna fly, fly, fly, fly (Bill Conti, *Gonna Fly Now*, 1976).

<sup>16</sup> Josep Catalá, *Estética del ensayo. La forma ensayo, de Montaigne a Godard* (Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2014).

oficial, de manera permanente, en 2006— como atractivo turístico. Se trata de otra versión de “lo cualquiera” convertido en “lo supremo”, siguiendo a Badiou.<sup>17</sup> Se trata del viejo “todos podemos ser una obra de arte”, prédica en la que coinciden, desde los igualitarismos de maquillaje, hasta la dotación de multitudes de extras para cualquier actividad autotransformadora sin repercusiones políticas, exposición de arte o pelea. Los famosos *Rocky steps* son una atracción que convoca desde hace varios años a lugareños y visitantes, uno de esos sitios que no se puede dejar de conocer. Un sitio web oficial de la ciudad indica: “Rocky’s ascent to the top of the steps is symbolic of Philadelphia, a city where an underdog can become a champion through hard work, determination, and hustle”.<sup>18</sup>

En *Rocky II* se intenta mantener viva la llama del ímpetu a pesar del triunfo. Se repite la escena, pero con un cambio sutil. Rocky corre de nuevo por el mercado italiano, están las mismas ventas informales, se ve la pobreza, el retador pasa por las vías del tren, pero en esta ocasión no está solo, agarra pueblo, la gente le da vivas, se le une una multitud creciente de niños y adultos, un público que ya lucha con él. La deriva turística es también clara: el héroe se mueve con una masa a la que magnetiza en su carrera, a medida que corre por los lugares que la ciudad “tiene para mostrar”. Rocky asciende luego de intensificar la corrida y vemos una escena calcada de la película anterior, pero con la gente saltando a su lado. En *Rocky III*, la secuencia de la estatua es importante, pues en el discurso de Balboa, como respuesta al homenaje que la ciudad le da como hijo adoptivo, dice que se retira, un abandono justo en el pináculo del que, no obstante, se arrepentirá por razones personales. Como el Duchamp francés-neoyorquino, Rocky es hijo adoptivo de Filadelfia. Ninguno ha sido profeta en su tierra.

Las escaleras pierden importancia en las demás entregas, pero luego se evocan con significativa vaguedad en la versión del año 2006 (*Rocky Balboa*). Ha cambiado el entrenamiento, se trata de un hombre todavía rudo, pero ya envejecido, que debe luchar contra su propio deterioro; no hay multitud, el exboxeador corre solo, se mantiene la convención del invierno y la nieve como adversidad extrema, inaugurada en los entrenamientos en la Unión Soviética de la quinta entrega. Come huevos crudos, de nuevo golpea reses en una carnicería, usa equipamiento no convencional, hace dominadas en el patio de la casa, y cuando llega

<sup>17</sup> Badiou, *Algunas observaciones*, 91.

<sup>18</sup> [El ascenso de Rocky a la cima de los escalones es simbólico de Filadelfia, una ciudad donde un desvalido puede convertirse en un campeón a través del trabajo duro, la determinación y el empuje] (Association for Public Art, “Rocky (1980)”, <<https://www.associationforpublicart.org/artwork/rocky/>>, consultado el 25 de diciembre de 2022).

a la cima solo lo acompaña un pequeño perro, clara evocación de los animales de compañía como sustituto de las solidaridades de clase. Groys, hablando en 2014 del cuerpo del artista, había dicho más crudamente algo que se puede transferir esta vez del arte al boxeo, quizá como un complemento a lo dicho por Joyce Carol Oates: “La conexión directa entre el cuerpo del artista y el cuerpo de la obra se interrumpió. Las obras ya no se consideran como algo que mantiene el calor del cuerpo del artista, incluso cuando su cadáver ya está frío”.<sup>19</sup>

En el arte, que vive los coletazos de la estética relacional a inicios de la década de los dosmil, a la par de una exaltación de la política y la pregunta por el trabajo, asistimos también a las referencias democráticas *light*, a la accesibilidad e incluso a la aceptación de la parálisis social, junto con una acentuación de la performatividad que busca, casi siempre llevar el espectáculo del aquí y el ahora al museo. Muchos performances de esta época muestran un cuerpo tensionado, en una desnudez de la vida. El antagonismo está borrado y se deja solo para el cuadrilátero, donde extrañamente la pelea es con uno mismo. Es la era de la autoproducción y de la performatividad pura, desnuda y dura.

De estos años son, por ejemplo, las obras de Carlsten Holler que incorporan toboganes y que aspiran a crear una metáfora de la accesibilidad, de la inclusión y el elogio del entretenimiento vertiginoso, aun en una institución tan poco física como el museo (que la intervención de Holler, replicada en diferentes instituciones, tenga un apogeo el mismo año de estreno de *Rocky Balboa* es dicente).

Este tipo de obras, que apelan a una suerte de sociabilidad liviana, tienen una misma advertencia que resulta reveladora de la implicación de las instituciones: el museo no se hace responsable si algún espectador se lesiona interactuando con estas obras “físicas”. Como recuerda Claire Bishop, el arte relacional busca el pluralismo político y la convivencia de muchas formas de ver el mundo, pero sin antagonismo.<sup>20</sup> Es la época de obras como las de Tiravanija o Parreno, que buscan hacer del museo un espacio de convivencia, libre de conflicto, para reunirse a comer comida thai o acampar, y donde la accesibilidad al recinto quiere ser un paliativo de la exclusión social. Estamos a poco de la pregunta por el acceso/ ascenso al museo como rasgo fundamental de la estética de la participación, gran paradigma en competencia con el del archivo, y que aspira a heredar la relevancia

<sup>19</sup> Boris Groys, “Marx después de Duchamp y los dos cuerpos del artista”, en *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea* (Buenos Aires: Caja Negra, 2014), 120.

<sup>20</sup> Claire Bishop, “Antagonism and Relational Aesthetics”, *October* 110 (Autumn, 2004): 51-79.

estratégica de los otros dos modelos que dominaron el siglo XX: el productivista y el situacionista. Poco antes, habíamos visto obras, hasta cierto punto cónicas, que buscaban vincularse con el tema del acceso, o mejor, el no-acceso, al arte.

Se puede considerar, por ejemplo, la obra de Santiago Sierra en la edición del año 2002 de la Bienal de Venecia, en la que cubrió el letrero español y cerró el pabellón para quienes no tuvieran pasaporte europeo. Sierra había tematizado años antes el mundo del trabajo con obras difíciles “de tragar”, en las que contrató mano de obra de inmigrantes ilegales para hacerlos sostener literalmente los pesados elementos constitutivos de la obra o realizar acciones con las que deliberadamente los degradaba: tener sexo, masturbarse, dejarse hacer un tatuaje.

Ya en 2015, *Creed* cita en su escena final el ascenso por las escaleras, en una suerte de autoparodia muy propia de las franquicias desempolvadas que se han vuelto habituales productos de nicho. Rocky y el hijo del difunto Apollo ascienden lentamente por las célebres escalinatas mientras hablan sobre qué significa subir y bajar. Competir, retirarse, volver a competir, entrar, salir, se barajan como opciones hasta el cansancio, en un gesto que, como dice Raúl Rodríguez en un texto reciente, las narraciones se hacen *spoiler* a sí mismas.<sup>21</sup>

Pero volvamos a la historia de Duchamp y al reacomodo de su siempre problemática posteridad. Hay un trabajo que parece clave para intentar mirar a Duchamp a la luz del neoliberalismo, un ensayo que publicó Benjamin Buchloh en la revista *October* en 1990.<sup>22</sup> Leído ahora, este texto aparece como el que más claramente logró establecer la filiación problemática entre Duchamp y el arte contemporáneo, allí donde, como se sabe, el arte conceptual empezó a funcionar como una especie de *lingua franca*.

En su texto, Buchloh señaló que el dilema esencial de la producción artística desde 1913 es “el conflicto entre especificidad estructural y organización azarosa”,<sup>23</sup> algo que, para nosotros, sigue abriendo interesantes cuestiones para discutir la gobernabilidad del artista y la apropiación económica de la obra de arte de vanguardia, que Duchamp puso en crisis, pero que el sistema del arte obliteró. Ya lo sabemos por autores como Žižek o Fisher. Integrar la rebelión en el sistema es el principal éxito del capitalismo tardío, y no pasa distinto en el

<sup>21</sup> Raúl Rodríguez Freire, “Sin literatura la especie humana no tiene porvenir. Primeras notas para una imaginación contra el Antropoceno”, en *Pesadumbre laboral y heroísmos de ficción*, ed. Efrén Giraldo (Medellín: Editorial Eafit, 2022), 16.

<sup>22</sup> Benjamin Buchloh, “El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones”, en *Formalismo e historicidad* (Madrid: Akal, 2004), 167-199.

<sup>23</sup> Buchloh, “El arte conceptual”, 171.

Hollywood de izquierda o en el arte autoproclamado “de vanguardia”, por lo que resulta clave mantener viva en cada producción artística la organización azarosa que da la libertad de trabajar o no. Plantea Buchloh la necesidad de revocar la visión de Duchamp como un artista que solo tiene una “postura nominalista” hacia el arte<sup>24</sup> y quien simplemente produjo una “nueva estética del acto de habla”.<sup>25</sup>

Una buena referencia a este momento de apropiación es *Box With the Sound of Its Making* (1961), de Robert Morris, uno de aquellos trabajos en los que hay una “retirada perceptiva”,<sup>26</sup> aprendida de Duchamp, pero asociada más bien con una ampliación lingüística del arte, y no tanto con una alteración del régimen de observación, vigilancia y gobernabilidad. Tal retirada perceptiva será clave para entender más adelante el nexo de este desarrollo con la predominancia adquirida por las formas del trabajo inmaterial en desmedro de la comprensión de la base material de toda producción humana, cuya conexión con el ascenso de Duchamp al Olimpo del arte contemporáneo ha sido extrañamente pasada por alto. Duchamp no solo sustrajo el arte a los sentidos para acentuar su carácter mental, sino para impedir su apropiación y aprovechamiento como elemento de una creatividad humana ilimitada y monetizable (ese juego y no otro es el que han revelado las entrevistas con Tomkins, para decepción de quienes ven en Duchamp una sofisticada afiliación intelectual con la filosofía).

No es solo que el espectador emancipado tenga ojos, oídos, olfato, como sugiere Hal Foster en la famosa genealogía que trazó en “El artista como etnógrafo”:<sup>27</sup> sino que la institución también se hiciera consciente del fin de la percepción y usara sus radares para vigilar a los artistas. Hoy sabemos que las innovaciones técnicas del arte pueden ser usadas como una forma más del *autotracking* de nuestra época, en la que es normal usar una aplicación para que la inteligencia artificial monitoree nuestro desempeño físico, hasta la autorrepresentación de la cotidianidad de la vida en Instagram. La pieza de Morris recuerda, sobre todo, obras como *A Bruit Secret* y *Air de Paris* de Duchamp, dos de sus *ready-made* más inaprehensibles. El problema con esta lectura del *ready-made* es que “la obra de arte queda sometida a definición legal, es el resultado de una validación institucional”, lo que llevó a la preeminencia de un discurso de poder y no de gusto.<sup>28</sup>

<sup>24</sup> *Ibíd.*, 172.

<sup>25</sup> *Ibíd.*

<sup>26</sup> Buchloh, “El arte conceptual”, 176.

<sup>27</sup> Hal Foster, “El artista como etnógrafo”, en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* (Madrid: Akal, 2001), 175-208.

<sup>28</sup> Buchloh, “El arte conceptual”, 177.

Este aspecto resulta crucial en la apropiación que llevaron a cabo las instituciones y el mercado, sobre todo cuando a partir de 1971, junto con la canonización de este Duchamp, lentamente asistamos a la aparición de la economía de base creativa y a la generación de puestos de trabajo en ámbitos como los servicios y el espectáculo para sustituir los vacíos dejados por el retroceso de la industria pesada y una crisis asociada a la disminución productiva. Esta aparición coincide con la transformación del dólar en una moneda fiduciaria, en lo que sería el inicio de una fantasmática laboral que condujo directamente al trabajo inmaterial de hoy. En el ámbito del arte, la definición institucional fue vista con cierto candor sin advertir las implicaciones negativas de esta tremenda transformación sobre el *ethos* del artista.

Buchloh recuerda que Duchamp contrató a un notario para autenticar *L.H.O.O.Q.* Pero incluso podríamos señalar que hay múltiples obras en las que Duchamp satirizó la inscripción legal, la misma con la que pone en cuestión la liberalización económica, la convención monetaria y el umbral institucional: el famoso *Cheque Tzanck* de 1919, los *Bonos Montecarlo* de 1924 y los juegos institucionales que crean lugares inciertos para *El Gran Vidrio*, *Etant Doneés* y los *ready-mades*. Los certificados se volvieron habituales en el arte, como ocurrió con Piero Manzoni, Yves Klein y otros, pero aumentaron la sujeción. Duchamp dejó siempre una zona de reserva o de retorno para encontrarle salida al cerco institucional. Lo demuestran varios ejemplos, como *L.H.O.O.Q. rasurada*, la puerta de la rue Larrey y las ya mencionadas *Air de Paris* y *A Bruit Secret*; obras que permiten mantener la opción de salida, el retorno a lo cualquiera, al lugar de la multitud, volver a bajar la escalera de la consagración. Incluso en bromas como *Trois Stoppages Etalon* y *Why Not Sneeze Rose Selavy*, hay una imposibilidad de fijación y apropiación o una interrupción radical de las temporalidades para quien busca el usufructo, una opacidad que fue vista en su momento sobre todo como comunicativa, pero que ahora ha empezado a ser vista como estratégica.

Para Buchloh, la recepción “notarial” de Duchamp culminó en 1968 con Kosuth, cuando se consumó una estética dócil con las exigencias del neoliberalismo, el poder de las organizaciones y la privatización de la cultura. Kosuth usó un poco tendenciosamente a Duchamp para confirmar su famosa tesis de que la obra de arte es una proposición analítica. Buchloh recuerda que el *ready-made* no puede verse como una declaración artística intencionada, lo que lo hace precursor de los críticos que más recientemente han visto en el *ready-made*, más bien, una técnica existencial, usada sobre todo para gestionar la vida en momen-

tos de presión institucional. “La estructura de esta identidad estética es en todo similar a la identidad social de una clase cuyo cometido es la administración del trabajo y de la producción”.<sup>29</sup> Los artistas, según Buchloh, que cita una reflexión sobre Max Stirner, representan a una clase que “renuncia voluntariamente a intervenir en el proceso político de toma de decisiones con el objeto de alcanzar una posición más eficaz en las condiciones políticas existentes”.<sup>30</sup> Quizá habría que ver si esta clase se refiere concretamente a los artistas.

No es gratuita la apelación a la capacidad de decidir, implícita en la obra de Duchamp, y el ascenso del neoliberalismo, con sus cantos a la libertad de emprendimiento y autoproducción, que están en mercancías culturales como *Rocky*. Se dice que cualquiera finalmente puede hacer, o puede ser, con el debido esfuerzo, una obra de arte. El arte conceptual pasó a ser la muestra más clara del sometimiento de la vanguardia a “la lógica inevitable de un mundo absolutamente burocratizado”.<sup>31</sup> Es un arte menos directo, si se quiere. Buchloh muestra que la retirada perceptiva hubiera podido usarse también como “una intervención física (y simbólica) en las relaciones de poder y propiedad institucionales que subyacen a la supuesta neutralidad de los ‘meros’ dispositivos de representación”.<sup>32</sup> Es interesante señalar aquí la relevancia de la demora, la dislocación entre trabajo y resultado y el retiro que alegorizó misteriosamente en su momento la obra de Duchamp.

Quien comprara una obra así, dice Buchloh, debía aceptar en algún momento una interrupción/eliminación/retirada “tanto en el orden institucional como en el de la propiedad privada”.<sup>33</sup> Buchloh no habla específicamente de esto en Duchamp, pero resulta útil ver en muchos de los artefactos e invenciones del artista francés una invocación de este principio. Sus abandonos, sus apelaciones al azar cuando es inconcebible, o a la laboriosidad extrema cuando resulta del todo innecesaria. Recordemos los encargos insatisfactorios o inaceptables para mecenas e instituciones: *T'em* y *El gran vidrio* para los Arensberg, la ilustración encargada y después rechazada con motivo del bicentenario de George Washington. Distintas formas de invertir trabajo para producir una obra que tiene, o bien un excedente de transformaciones, o una mínima intervención. Si bien se puede acertar viendo el *ready-made* como lo que permitió “la definición contextual y

<sup>29</sup> Buchloh, “El arte conceptual”, 186.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> *Ibid.*, 187.

<sup>32</sup> *Ibid.*, 192.

<sup>33</sup> *Ibid.*

la construcción sintagmática del arte”,<sup>34</sup> es de lamentar la inactivación de sus estrategias de resistencia. Buchloh hace suya la crítica situacionista diciendo que

la aniquilación de las convenciones culturales adquiere inmediatamente la condición de espectáculo; [...] la búsqueda del anonimato artístico y la demolición de la autoría producen al instante marcas registradas y productos identificables; la crítica de las convenciones [...] por medio de intervenciones textuales, carteles, notas anónimas y panfletos termina por amoldarse a los mecanismos preestablecidos de [...] marketing.<sup>35</sup>

Y es que, si bien hallamos en Duchamp el punto de eclosión de los comportamientos de retirada perceptiva, es del todo significativo que él mismo haya prescindido de ellos, limitándolos o enrareciéndolos en la última etapa de su trayectoria. Se puede crear un gesto, pero no se puede caer en la gesticulación. Aunque en principio varios de los y las intelectuales cercanos al arte conceptual tuvieron una visión utópica, no lograron crear una propuesta emancipatoria y se dejaron seducir, más bien, por el concepto muy conservador del “fin de las ideologías”, acuñado por el teórico cultural Daniel Bell,<sup>36</sup> que empezó a ganar amplia popularidad a partir de 1964.

El arte contemporáneo propició así, en la explicación de Buchloh, el cambio paradigmático más significativo de la producción artística de posguerra, “imitando la lógica del capitalismo tardío y su instrumentalismo positivista”.<sup>37</sup> Pero prueba de su fracaso fue la reinstalación posterior, muy vigorosa, de lo que intentó impugnar. Vale decir, el neoexpresionismo, la transvanguardia, la pintura de graffitis, el simulacionismo, fenómenos básicamente de mercado. Como ya sabemos, Buchloh escribe esto en plena caída de la neopintura, lo que le permitió confirmar cómo el arte conceptual había propiciado una irrupción conservadora en Europa y los Estados Unidos, donde varios argumentos regresivos fueron reinstalados para dar validez a formas superadas en el contexto de un mercado dispuesto a recuperar obras tangibles para la enorme especulación financiera que se venía, una tentativa de nuevo retorno al orden (fallida, por lo demás, según la apreciación del filósofo del arte y crítico Arthur C. Danto).<sup>38</sup>

<sup>34</sup> *Ibid.*, 195.

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> Buchloh, “El arte conceptual”, 198.

<sup>37</sup> *Ibid.*, 199.

<sup>38</sup> Arthur C. Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia* (Barcelona: Paidós, 2000), 35.

La conexión entre estos *revivals* y el retorno al orden en la época del fascismo de los años veinte y treinta, que sucedió a las vanguardias de principios de siglo, la mostró el mismo Buchloh en otro de sus ensayos, también incluido en la compilación *Formalismo e historicidad*, y cuyo título es suficientemente claro: “Figuras de autoridad. Cifras de la regresión. Notas sobre el retorno de la figuración en la pintura europea”<sup>39</sup> Las consonancias epocales de estos graduales desarrollos de la conciencia artística e histórica se ven en el hecho de que este último fue un texto publicado originalmente en 1981, es decir, cuando películas y productos culturales del estilo de *Rocky* instalaban un sujeto cultural dominado por el emprendimiento de sí y las narrativas de romantización de la carencia, estrategia de la derecha que asumió el poder en los países que tenían sede de los principales centros financieros.

Quizá sea en el arte de la performance donde podamos encontrar alusiones más interesantes a la preeminencia problemática de la inclusión. Pensemos en Robert Barry y su cierre de la galería. O en la acción de Chris Burden, consistente en ser sacado a patadas y echado fuera por un curador, precisamente escaleras abajo. Guillaume Desanges señala en su texto sobre *Rocky* y Duchamp que la obra definitiva para entender la relación de Duchamp con el rechazo es precisamente una en la que hay una escalera, no por la que se sube, sino por la que se desciende: el *Desnudo*.<sup>40</sup>

Esta obra resulta interesante de ver a la luz de la comparación con la fotografía de 1952 de Eliot Elisofon. Duchamp, de nuevo, desciende, abandona, sale de la escena, se retira, como en muchas de las fotografías que forjaron su figura autoral.

Volviendo a *Rocky*, valdría la pena ampliar la referencia a algunos acontecimientos importantes ocurridos durante la grabación de las películas. Poco antes de que se empezara a filmar la primera película de la saga, se dio la famosa crisis del petróleo que tuvo su punto culminante en 1973. Ante la recesión, se dio algo que era impensado hasta ese momento: el abandono del oro como respaldo de la moneda, el 15 de agosto de 1971. Básicamente, se intentó solucionar el problema económico mandando a imprimir dólares. El presidente estadounidense Richard Nixon, siguiendo a asesores como Milton Friedman, dejó flotar con libertad al dólar, partiendo de que la divisa misma valía más por el propio respaldo que

<sup>39</sup> Benjamin Buchloh, “Figuras de autoridad. Cifras de la regresión. Notas sobre el retorno de la figuración en la pintura europea”, en *Formalismo e historicidad* (Madrid: Akal, 2004), 55-85.

<sup>40</sup> Dessanges, “Boxing”.

encontraba en el gobierno. Esta inclinación por una moneda fiduciaria, que después llevó a hablar de una especie de capitalismo de ficción, resulta sumamente iluminadora si la vemos a la luz de la canonización del Duchamp nominalista, administrativo y conceptual. El comercio global comenzó a depender de una moneda fiduciaria, producida por la que hoy sabemos es la mayor imprenta del mundo, de la misma manera que el arte empezó a acuñar como bonos algunos de los gestos administrativos, que alcanzaron por primera vez valores importantes en el mercado del arte. Las conexiones con Duchamp son más que evidentes.

Una de las implicaciones de la medida tomada por Nixon y su equipo fue la destrucción del empleo en fábricas, quizá una de las mayores de la historia, y cuya ocurrencia llevó a la aparición de lo que, tal vez muy pomposamente, hoy llamaríamos “economía cultural”: comunicaciones, publicidad, cultura, arte. Las cifras muestran que fue por esa época cuando se creó un número nunca antes visto de plazas en áreas no industriales, momento en que se vio aparecer claramente la profesión de artista, completamente integrada a esta lógica, y de la cual dieron cuenta entre otros Ricard Sennett,<sup>41</sup> Eve Chapiello y Luc Boltanski.<sup>42</sup> Es curioso que poco se haya señalado la cercanía de estos sucesos con la gran retrospectiva, la mayor hasta esa fecha, dedicada a Duchamp en el MoMA, y en Filadelfia, en 1973.

El boxeo siguió un camino parecido, inclinándose, quizá a causa de su atractivo para las cámaras, al espectáculo cultural y político. Es 1974 el año del combate mítico entre Mohammed Ali y George Foreman, quien una vez dijo que el boxeo “es el deporte al que aspiran los otros deportes”.<sup>43</sup> Catalogado por muchos como el más importante acontecimiento deportivo del siglo XX, este evento tenía una entraña activista que películas como *Rocky* y *Toro salvaje* reelaboraron, pero sin la política cultural o racial. El combate fue significativo porque fue la siguiente pelea de Ali, tres años después de haber perdido su licencia de boxeo por su negativa a ir a Vietnam, hecho que fue ampliamente publicitado. Conocido como “Rumble in the jungle”, el combate se libró en Zaire y el empresario Don King le creó el sonoro lema “From the Slave Ship to the Championship”. Un año después, en 1975, Bob Dylan grabó su conocida canción “Hurricane”, dedicada al boxeador afroamericano Rubin Carter, acusado injustamente de asesinato. Coincidió todo

<sup>41</sup> Richard Sennett. *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo* (Barcelona: Anagrama, 2000).

<sup>42</sup> Luc Boltanski y Eve Chiapello. *El nuevo espíritu del capitalismo* (Madrid: Akal, 2002).

<sup>43</sup> Oates. *On Boxing*, 39.

ello con el uso del arte y el deporte para reivindicaciones sociales a las que ambos sistemas se adhirieron, muchas veces con frivolidad, para obtener capital reputacional y horizonte moral.

Las películas de boxeo ganaron un espacio muy importante durante esa época en los Estados Unidos. Además de las películas de Rocky, tenemos *Toro salvaje*, de 1980, dirigida por Martin Scorsese, protagonizada por Robert de Niro, quien ganó por esa película el premio a mejor actor. Recordemos que esta película se hizo a partir de las memorias del boxeador Jake LaMotta, fallecido en 2017 a la edad de 95 años. Como en Duchamp, las palabras son importantes. La relación entre boxeo y lenguaje es de las más apasionantes, partiendo del hecho de que los grandes peleadores han sido quienes posiblemente han dicho las mejores frases citables del deporte, acaso porque, como en ninguna otra actividad, el protagonista se la juega no sin antes hacer una ambientación discursiva que prefigura el antagonismo real, el que supone “irse a las manos”.

No me referiré más a *Rocky III*, la entrega de 1982, y que tiene como factor de recordación la aparición de Mister T como rival de Balboa. Aunque tal vez haya que mencionar que es a esta película a la que debemos la recordada canción de Survivor, *Eye of the Tiger*, himno, si lo hay, de la autosuperación y la afirmación del individuo, empleada por igual en concentraciones políticas y en gimnasios, en sesiones de *mindfulness* y documentales de autosuperación,<sup>44</sup> lo que recuerda la famosa frase de Tolstoi citada por Pascal Quignard: “Allí donde se quiere poseer esclavos es preciso contar con toda la música posible”.<sup>45</sup>

Dos años atrás, la canción de los Pretenders *Back on the chain gang* nos había dado una visión mucho menos optimista del esfuerzo humano. Además de la letra escrita por Cryssie Hynde, el videoclip es significativo, pues muestra a una multitud que va hacia el trabajo en oficinas que terminan siendo una cantera. Los versos, que son además el epígrafe de este texto, muestran claramente la respuesta a la crisis del trabajo tematizada por la escena post-punk británica analizada por Mark Fisher.<sup>46</sup> El álbum donde está incluida la canción tiene, no por casualidad, el título *Learning to Crawl*.

Más interesante para el tema del argumento que quiero desarrollar aquí es, quizá, *Rocky IV*, de 1985. El marco es la Guerra Fría. Se enfrentan dos órdenes (el

<sup>44</sup> Survivor, “Eye of the Tiger” (1982).

<sup>45</sup> Pascal Quignard, *El odio de la música. Diez pequeños tratados* (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1998), 124.

<sup>46</sup> Mark Fisher, *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* (Buenos Aires: Caja Negra, 2016).

de la tecnificada Unión Soviética, representada por el gigante Ivan Drago, y el mundo capitalista-humanista, el de la autoafirmación individual, representado por un “pequeño” Balboa). Mientras Rocky entrena cortando leña y arrastrando un trineo, su rival, Ivan Drago, usa complejos aparatos que optimizan su rendimiento: es el hombre-máquina soviético contra el hombre hecho solo de corazón del capitalismo. Fue, de todas las películas de Rocky, la más taquillera. También dejó su propio himno aspiracional, con connotaciones geopolíticas: *Burning Heart*.<sup>47</sup>

La conexión entre el boxeo, el arte y la cultura de masas tiene otros puntos tocantes.

Por ejemplo, 1985 es el año de las recordadas imágenes que muestran a Jean Michel Basquiat y Andy Warhol simulando un combate de boxeo, en pleno auge del arte pop y la burbuja de mercado que engendró su recepción. La pelea ficticia es, como se recordará, un intento por ironizar el reino patriarcal de la cultura: de las “pinturas con bolas” de Jasper Johns, pasamos al enfrentamiento entre dos pesos livianos, como llamaron los pintores varones del expresionismo abstracto a Basquiat y Warhol. El antagonismo social parece cada vez más subsumido en un gesto congelado. Fue 1987 el año de publicación del libro de Joyce Carol Oates. De ese libro, a la vez cruel y extraordinario, vale la pena llamar la atención sobre el borramiento de los trabajadores prescindibles o que están detrás del espectáculo, un poco con el fin de acercarnos a una conclusión sobre la importancia que la comparación entre Rocky y Duchamp tiene a la luz de los desafíos del trabajo cultural contemporáneo.

Dice Oates:

Que el combate de boxeo sea una historia sin palabras no significa que no tenga texto ni lenguaje, que sea de algún modo “bruta”, “primitiva”, “inarticulada”; ocurre que el texto se improvisa en la acción; el lenguaje es un diálogo de la más refinada especie entre los boxeadores (podría decirse que tan neurológico como psicológico: un diálogo de reflejos detonados en fracciones de segundos) en una respuesta conjunta a la misteriosa voluntad del público, que es siempre que el combate valga la pena para que la cruda parafernalia del escenario —cuadrilátero, luces, cuerdas, la lona manchada, los mismos y atentísimos observadores — quede borrada, olvidada.<sup>48</sup>

<sup>47</sup> Survivor, “Burning Heart” (1985).

<sup>48</sup> [Because a boxing match is a story without words, this doesn't mean that it has no text or language, that it is somehow 'brute,' 'primitive,' 'inarticulate,' only that the text is improvised in action; the language a dialogue between boxers of the most refined sort (one might say, as much neurological and psychological: a dialogue of split-second

*Rocky V* se estrenó en 1990, año del artículo de Buchloh, al inicio de una década en la que primaron la agenda multicultural y la respuesta seudoetnográfica frente a la privatización cultural y a la política conservadora de los años ochenta. Es un momento en el que el arte, al parecer, había desperdiciado la posibilidad de establecer una relación fuerte entre arte e industria pesada e intentaba remediar la desaparición de lo político con el “mecenazgo intelectual”, según la expresión de Benjamin, recuperada por Foster unos pocos años más tarde en “El artista como etnógrafo”. Lo que ocurrió, quizá, es que esa época ya había visto consolidarse la mayor industria de todas, o por lo menos la más característica de esa época, la blanda, de base creativa, que coincide con el post-minimal y el conceptualismo, lo que dejó al arte en el terreno de las reivindicaciones culturales, muchas veces reducidas solo a gesto. La crítica institucional se institucionalizó y los artistas, por lo menos en diferentes contextos, pasaron a ser a principios del siglo XXI agentes de gobernanza y embajadores de buena voluntad de las instituciones en contextos de desamparo social y miseria económica. Fue un momento en el que estalló la dirección central del Consejo Mundial del Boxeo en diferentes asociaciones (CMB, AMB, OMB, FIBA), resultado de la desconfianza instaurada por el *doping*, las apuestas y las peleas amañadas. Como en muchos deportes, el ciclismo y el fútbol, por ejemplo, hubo una crisis de credibilidad que resulta muy interesante de examinar en comparación con la performativización del arte, la política y la academia que condujo a la que quizá seguía siendo la mayor disrupción en la economía simbólica del arte: el *ready made*.

Hay que recordar que *El club de la pelea*, una novela de Chuck Palaniuk adaptada al cine en 1999, había devuelto al boxeo su aura callejera, sustrayéndolo de su marco institucional y dándole una inscripción clandestina y seudoutópica. Pero pasaron 16 años hasta que la lógica de la rentabilidad de las franquicias narrativas despertó de la mano de la opción que ofrecía el *streaming* a una industria de la nostalgia en un deporte hiperdirigido, capaz de explotar hasta el cansancio cualquier cosa. *Rocky Balboa* se estrenó sin muy buena respuesta crítica y económica en el año 2006, *ad portas* de la gran crisis bursátil propiciada por la quiebra de Lehman Brothers, el otro estallido de burbuja con el que, en esta historia de tiro largo, el trabajo artístico hace paralelo. Es una película que ofrece una visión

---

reflexes) in a joint of response to the mysterious will of the audience which is always that the fight be a worthy one so that the crude paraphernalia of the setting —ring, lights, ropes, stained canvas, the staring on lookers themselves— be erased, forgotten.] (Oates, *On Boxing*, 11). La traducción es mía.

en la que las lógicas de la continuidad narrativa y la interminable máquina de enlazar historias intentan agotar la melancolía, aun a costa de hacer inverosímil al héroe en decadencia, que vuelve a la pelea, pero por fuera del ring. No por coincidencia, la Documenta que se hizo en Alemania un año después, en 2007, usó como uno de sus temas “la vida desnuda”.

*Creed* se estrenó en 2015 con mejores resultados, derivados del movimiento de transferir a otro joven la lucha del pasado. En esta película, Stallone ya está viejo, pero hay un héroe joven que debe competir, Adonis, el hijo de Apollo Creed, que había muerto a manos de Ivan Drago en la entrega IV. *Creed II. Defendiendo el legado*, de 2018, intenta prolongar quién sabe hasta cuándo esta historia con el hijo de Apollo, combatiendo contra el hijo de Ivan Drago, tal vez un *revival* más de las angustias bipolares ante la tragedia nuclear, que han vuelto a la escena con el conflicto entre Rusia y Ucrania.

Para terminar, podemos volver a Duchamp y a la activa recepción que una nueva crítica le da a su legado en el siglo XXI. Boris Groys ve en su libro *Sobre lo nuevo*<sup>49</sup> una relación entre Duchamp y la lógica de la innovación cultural. Más tarde, este mismo autor plantea varias cosas, que se resumen muy bien en su ensayo de 2014: “Marx después de Duchamp y los dos cuerpos del artista”.<sup>50</sup> Allí ve a las redes sociales como las que ofrecen a la población global la posibilidad de presentar sus fotos, videos y textos de maneras que, a través del trabajo del clic, “no pueden distinguirse de una obra postconceptual”.<sup>51</sup> Autoproducimos y compartir lo que hacemos, pensamos y sentimos han borrado las distinciones entre nuestro negocio y nuestro ocio, pero bajo la lógica de la estética administrativa derivada del nominalismo duchampiano. Groys usa el ejemplo de la deconstrucción, cuyas célebres aspiraciones a disolver la autoría han empezado a ser explotadas por Google desde hace tiempo. Como con la apropiación del *ready-made*, “la remoción del control autoral, intencional e ideológico sobre la escritura no condujo a su liberación”.<sup>52</sup>

“El artista se vuelve un portador y protagonista de ‘ideas’ o ‘conceptos’, más que un sujeto del trabajo duro.”<sup>53</sup> Estamos en un espacio donde el mundo artístico post-Duchamp, las aspiraciones de la deconstrucción y el ‘trabajo cultural’ se

<sup>49</sup> Boris Groys, *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural* (Valencia: Pre-textos, 2005).

<sup>50</sup> Groys, “Marx después de Duchamp”.

<sup>51</sup> *Ibid.*, 126.

<sup>52</sup> *Ibid.*, 126.

<sup>53</sup> *Ibid.*, 121.

reúnen: “el espacio digitalizado y virtual de Internet ha producido los conceptos fantasmas de ‘trabajo inmaterial’ y ‘trabajadores inmateriales’ que supuestamente abrieron el espacio para una sociedad “post-fordista” de creatividad universal, libre del trabajo duro y la explotación”.<sup>54</sup> Podemos decir que esto ha sido aceptado dócilmente por cierta visión tecnofílica que da un “maquillaje neorromántico y neocomunista” a la cultura contemporánea.<sup>55</sup> No es gratuito que la serie de obras de Sennett sobre el cambio en los paradigmas del trabajo haya tenido en 2008 una nueva entrega con *El artesano*.<sup>56</sup>

Mi conclusión se acerca a algo que podría resultar muy obvio, pero en lo que no pensamos a menudo. No se puede olvidar que sigue habiendo una enorme cantidad de actividades materiales necesarias para generar los productos inmateriales o artísticos que tan distintivos y “visionarios” parecen ahora y que han llevado a convertir al Internet en el mayor precarizador laboral de la historia. En este contexto, el Duchamp de los conceptualistas debe revisarse y quizá instalar el que más nos sirve, el que se resiste a la sujeción y la monetización. “El rechazo del trabajo ‘no-alienado’ post-Duchamp ha colocado al artista nuevamente en la posición de usar trabajo manual alienado para transferir ciertos objetos materiales desde fuera del espacio del arte hacia su interior o viceversa”, pues, según Groys, “la creatividad inmaterial pura se revela aquí como mera ficción, en tanto el trabajo artístico tradicional no alienado es simplemente sustituido por el trabajo manual y alienado de transportar objetos”.<sup>57</sup>

Que sean el transporte, la movilización y el ingreso a una institución lo que caracterice al progresismo cultural es más un signo de preocupación, pues la crítica a las representaciones olvida los problemas prácticos, como el empleo. Por eso es quizá relevante el tema del acceso físico al museo. Así como hubo trabajadores que transportaron las obras de Duchamp a las salas del Museo de Filadelfia, del mismo modo alguien instaló la escultura de Rocky, o Adonis Creed lleva a Rocky del brazo a evocar un ascenso y una generación de subjetividad que el realismo capitalista ha vuelto posible. Alguien tuvo que trabajar duro, y quizá recibir muy mala paga, para hacer que el arte ocurriera. Es aquí donde el cinismo de Sierra se vuelve de una literalidad fustigante. Groys es amargo en su conclusión: “La revolución duchampiana no conduce a la liberación del artista respecto del trabajo sino a su proletarización por la vía del trabajo alienado de la

<sup>54</sup> *Ibíd.*

<sup>55</sup> Groys, “Marx después de Duchamp”, 122.

<sup>56</sup> Richard Sennett, *El artesano* (Barcelona: Anagrama, 2009).

<sup>57</sup> Groys, “Marx después de Duchamp”, 124.

construcción y el transporte”.<sup>58</sup> Artistas, profesores, editores, diseñadores se han vuelto, así, repartidores, *deliveries*, rappitenderos.

Lo interesante, más allá de que aquí hemos señalado que hay un Duchamp al que podemos usar para un propósito crítico mayor, es que muchos de los peligros de absorción que vemos en su obra, y de los cuales, quizá, él mismo nos advirtió, se consuman hoy en el trabajo digital. Dice Groy: “Internet nos ofrece una interesante combinación de *hardware* capitalista y *software* comunista. Cientos de millones de los así llamados ‘productores de contenidos’ cuelgan sus contenidos en Internet sin recibir ningún tipo de compensación, con el contenido producido no tanto por el trabajo intelectual de generar ideas como por el trabajo manual de usar el teclado”.<sup>59</sup> Las ventajas de un trabajo intelectual y artístico aparentemente separado de la vida laboral no pueden hacernos olvidar la enorme alienación que hay detrás de aquellas actividades que Marx asoció alguna vez con la liberación humana.

Una de las revelaciones más importantes de las entrevistas con Tomkins mencionadas al inicio, y a las que quiero volver para terminar esta exposición, es la importancia que tuvo en los círculos dadaístas la lectura del libro *El derecho a la pereza* (1883), de Paul Lafargue.<sup>60</sup> Dice Duchamp:

Debería haber más imaginación, más margen, más carencia de seriedad, más juego, más respiración que trabajo. Después de todo, ¿por qué el hombre debería trabajar para vivir? [...] Esa es nuestra suerte en la tierra, tenemos que trabajar para respirar. No veo por qué eso es tan admirable. Puedo concebir una sociedad donde los perezosos tengan un lugar bajo el sol. Mi cuestión famosa fue abrir una casa para los perezosos: *hospice des paresseux*. Si eres un perezoso, y la gente acepta que no hagas nada, tienes derecho a comer y beber y a tener techo y así sucesivamente. Habría una casa en la que harías eso por nada. Se estipularía que no pudieras trabajar [...]. Hubo un libro publicado en 1885, de uno de los grupos comunistas en Francia de esa época. El nombre del libro era *El derecho a la pereza*. El título lo dice todo, ¿no? Era un derecho, sin que tuvieras que dar cuenta de ello o algo a cambio [...] ¿Por qué debería uno intercambiar en términos equitativos?<sup>61</sup>

<sup>58</sup> *Ibid.*

<sup>59</sup> Groy, “Marx después de Duchamp”, 125.

<sup>60</sup> Paul Lafargue, *El derecho a la pereza* (Madrid: Maia Ediciones, 2013).

<sup>61</sup> [There would be more imagination, more leeway, more lack of seriousness, more play, more breathing rather than working. Why should man work to live, after all? [...] That’s our lot on earth, we have to work to breathe. I don’t see why that’s so admirable. I can conceive of a society where the lazies have a place in the sun. My famous thing was to start a home for the lazies: *hospice des paresseux*. If you are lazy, and people accept

Lazaratto hizo presente en su momento el sentido que tendría para nosotros un Duchamp visto a la luz del deterioro de las condiciones de vida de finales del siglo XX, lo que nos dio un modelo fundamentado en la resistencia inactiva. Es el Duchamp que enseña una suerte de minimalismo existencial, de desprendimiento, muy a tono con las reflexiones sobre el fin de la clase media, la precarización del empleo y la sociología del hombre endeudado.

Si algo tuvieran en común las aproximaciones, de Buchloh a Filipovic, es lograr un Duchamp más que oportuno para debatir grandes cuestiones actuales. Lo mejor es situarnos, como aficionados duchampianos, ante la pregunta por el trabajo, el ocio y la amistad, en un contexto dominado por la precarización, el asalto de la inteligencia artificial, la competencia desmedida, el deterioro del ambiente y la economía de la atención. Sus acciones de demora, ralentización, dislocación de la relación actividad-resultado, la retirada perceptiva, y la posición siempre liminal y distante del mercado, se han vuelto ejemplares en muchos niveles. El arte, resumiendo un poco, solo puede tener éxito mostrando los límites de la misma categoría de éxito.

No se conocen registros del ingreso de Duchamp al museo ni he visto fotos de su ascenso por las escaleras que recorrió varias veces para visitar las salas donde se instalaron sus obras y, más específicamente, *Etant donées*. Sí hay bastantes fotos de él allí y en muchas de ellas podemos percibir una atmósfera de extrañeza por ese ingreso de lo corriente en el espacio museal, allí donde, para mal, nos hemos acostumbrado a verlo. Tal vez falta un trabajo documental estricto en el que miremos la cara material de la inclusión, el ingreso y la pertenencia. Lo que sí podemos constatar hoy, mirando las noticias y las redes sociales, es que las escaleras del museo de Filadelfia fueron hace poco el escenario de una nueva lucha, no menos desventajosa que las de Rocky para reponerse a sus carencias, y la del Duchamp que terminó sin esfuerzo en el museo. Se trata de la huelga de trabajadores del museo de Filadelfia, quizá la más grande en los museos norteamericanos, de la cual hay amplia documentación en la red, y que en el momento de redacción de este texto sigue en

---

you as doing nothing, you have a right to eat and drink and have shelter and so forth. There would be a home in which you would do all this for nothing. The stipulation would be that you cannot work. [...] There was a book published in 1885, by one of the communist groups in France at that time. The name of the book was *The Right to Be Lazy*. The title says it all, doesn't it? It was a right, without your having to give an account or an exchange. [...] Why should one exchange on even terms?] (Calvin Tomkins, *The Afternoon Interviews* [New York: Badlands Unlimited, 2013], 86-87). La traducción es mía.

curso.<sup>62</sup> Además de las demandas salariales específicas para una institución que recibe un enorme presupuesto, resulta interesante ver que alrededor de esta protesta ha venido creciendo la sindicalización de los trabajadores de museos en los Estados Unidos, un movimiento que particularmente en el ámbito cultural ha tenido poca recepción. Dentro de este activismo, que ahora está muy bien documentado, las escaleras se usan como lugar de concentraciones, de exhibición de pancartas, pero también de señalización, como, por ejemplo, cuando se toma una foto de la directora, Sasha Suda, subiendo clandestinamente para ingresar por una puerta trasera, pretendiendo evadir algún tipo de confrontación. No es gratuito que se invoque la brecha salarial entre los que hacen el trabajo intelectual en este tipo de instituciones y quienes hacen el trabajo duro.

Una de las últimas publicaciones del sindicato del Museo en sus cuentas de Twitter e Instagram muestra la polémica desatada por el uso de mano de obra no calificada para instalar las obras de una gran retrospectiva de Matisse que próximamente tendrá lugar y cuyas imágenes se usan para comunicar al público la lucha laboral. La imagen de estas personas colgando la obra es más que significativa.

Posiblemente sea necesario que nuestro análisis como comunidad académica empiece en este punto. Adivinando en los símbolos que se crean en la actividad utilitaria, en nada glamorosa, los cambios verdaderamente importantes. Se trata de combatir aquella indiferencia que Adorno cuestionaba en los críticos culturales, cada vez menos inclinados a considerar los problemas materiales.<sup>63</sup> Quizá el trabajo de pensar el trabajo solo haya empezado y sea en los aspectos alienantes, que cierta historia duchampiana negó, donde hay que poner primero la mirada.

## Bibliografía

ADORNO, Theodor W. *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona: Ariel, 1962.

ASSOCIATION FOR PUBLIC ART, “Rocky (1980)”. <<https://www.associationforpublicart.org/artwork/rocky/>>, consultado el 25 de diciembre de 2022.

<sup>62</sup> La huelga fue levantada el 10 de diciembre de 2022, según se anunció en la cuenta de Twitter del Philadelphia Museum of Art Union: (@PMA\_Union, “We have counter-signed a tentative agreement and the strike is ending”, Twitter, 10 de diciembre de 2022, <[https://twitter.com/pma\\_union](https://twitter.com/pma_union)>, consultado el 10 de diciembre de 2022,

<sup>63</sup> Theodor W. Adorno, *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad* (Barcelona: Ariel, 1962).

- BADIOU, Alain. *Algunas observaciones a propósito de Marcel Duchamp*. Madrid: Bruma-ria, 2019.
- BISHOP, Claire. "Antagonism and Relational Aesthetics", *October* 110 (2004): 51-79.
- BOLTANSKI, Luc y Eve CHIAPELLO. *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal, 2002.
- BUCHLOH, Benjamin. "Figuras de autoridad. Cifras de la regresión. Notas sobre el retorno de la figuración en la pintura europea", en *Formalismo e historicidad*, 55-85. Madrid: Akal, 2004.
- BUCHLOH, Benjamin. "El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones", en *Formalismo e historicidad*, 167-199. Madrid: Akal, 2004.
- BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1987.
- CATALÁ, Jusep. *Estética del ensayo. La forma ensayo, de Montaigne a Godard*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2014.
- DANTO, Arthur. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, 2000.
- DESANGES, Guillaume. "Boxing in a Suitcase: Marcel Duchamp vs. Rocky Balboa". *The Seen Journal*, 12 de septiembre de 2017, <<https://theseenjournal.org/tag/guillamedesanges/>>, consultado el 25 de diciembre de 2022.
- FILIPOVIC, Elena. *The Apparently Marginal Activities of Marcel Duchamp*. Cambridge: MIT Press, 2016.
- FISHER, Mark. *Realismo capitalista*. Buenos Aires: Caja Negra, 2016.
- FOSTER, Hal. "El artista como etnógrafo", en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, 175-208. Madrid: Akal, 2001.
- GROYS, Boris. *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Valencia: Pre-textos, 2005.
- GROYS, Boris. *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.
- LAFARGUE, Paul. *El derecho a la pereza*. Madrid: Maia Ediciones, 2013.
- LAZARATTO, Maurizio. *Marcel Duchamp and The Refusal of Work*. Los Angeles: Semiotext(e), 2014.
- MARCHÁN Fiz, Simón. "Manifiestos de los nuevos realistas (1960, 1963)", en *Del arte objetual al arte del concepto*, 347-350. Madrid: Akal, 1985.
- OATES, Joyce Carol. *On Boxing*. New York: Harper Perennial Modern Classics, 2006.
- QUIGNARD, Pascal. *El odio a la música. Diez pequeños tratados*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1998.
- RODRÍGUEZ Freire, Raúl. "Sin literatura la especie humana no tiene porvenir. Primeras notas para una imaginación contra el antropoceno", en *Pesadumbre laboral y heroísmos de ficción*, editado por Efrén Giraldo, 13-37. Medellín: Editorial Eafit, 2022.
- SENNETT, Richard. *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Barcelona, Anagrama, 2000.
- SENNETT, Richard. *El artesano*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- TOMKINS, Calvin. *Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- TOMKINS, Calvin. *The Afternoon Interviews*. New York: Badlands Unlimited, 2013.
- TUCKER, Marcia. *40 años en el arte neoyorquino. Una vida corta y complicada*. Madrid: Turner, 2009.

**Efrén Giraldo**

Escritor, curador y editor. Es profesor distinguido de la Universidad Eafit, Colombia. Licenciado en Español y Literatura, magister en Historia del Arte y doctor en Literatura por la Universidad de Antioquia. Ha publicado varios libros, entre ellos *La poética del esbozo*, *La línea sin reposo*, *Incluso Duchamp. Arte y trabajo* y *Sumario de plantas oficiosas*.