

Simbologie e scritture in transito

a cura di Vanessa Castagna e Vera Horn

Paz, Duchamp, Peggy Guggenheim: pluralità di linguaggi e archivio

Biagio D'Angelo
(Universidade de Brasília, Brasil)

Abstract Marcel Duchamp's aesthetics interested Octavio Paz's theoretical reflections. His volume, *Marcel Duchamp o el Castillo de la Pureza*, published for the first time in 1968, and expanded in 1973 with a new title, *Apariencia desnuda*, represents one of the most incisive criticism studies to Duchamp by someone that does not belong to art history and criticism. Paz's originality consists in reading Duchamp under a poetical and philosophical perspective, creating a sort of unique 'ekphrastic autobiography'.

Keywords Contemporary aesthetics. Duchamp. Paz. Artistic autobiography. Archives.

Et qui libre? Equilibre¹

Che cosa unisce tre figure di spicco della cultura novecentesca come Octavio Paz, Marcel Duchamp e Peggy Guggenheim? Alla collezione Guggenheim dell'incantevole Palazzo Venier de' Leoni a Venezia si può osservare un curioso oggetto d'artista: si tratta di una valigetta, apparentemente comune, ordinaria.² In realtà, quest'oggetto rivela sorprese molteplici. La prima sorpresa è che si tratta di un'edizione 'de luxe' delle celebri valigette da viaggio firmate Louis Vuitton. In seguito, scopriamo che al suo interno vi si trovano sessantuno riproduzioni di opere di Marcel Duchamp, tra cui un *unicum*: un pezzo 'originale' con dedica a Peggy Guggenheim, per non parlare poi di una miniatura del famoso orinatoio rovesciato (*Fountain*, 1917), e della beffarda parodia della *Gioconda* di Leonardo da Vinci, con barba e baffi (*L.H.O.O.Q.*, 1919). Possiamo definire quest'oggetto artistico come un *ego-museo*, un museo portatile che riassume in una comoda e maneggevole valigetta tutte le creazioni di un artista, un portfolio in cui sono archiviati i documenti e i processi concernenti il lavoro creativo di Duchamp. Non c'è da stupirsi, dunque, che quest'opera (conoscendo Du-

1 Incisione di Marcel Duchamp realizzata nel 1958 per la poesia «L'equilibre», di Francis Picabia 1917.

2 http://www.guggenheim-venice.it/collections/artisti/dettagli/pop_up_opera2.php?id_opera=122 (2016-10-10).

Diaspore 6

DOI 10.14277/6969-112-6/DSP-6-10

ISBN [ebook] 978-88-6969-112-6 | ISBN [print] 978-88-6969-113-3 | © 2016

champ, si potrebbe anche dire 'quest'opera-azione') preceda di qualche anno la prima edizione del *Musée imaginaire* di André Malraux (1947). A differenza di Malraux che vedeva nell'arte, con tutte le sue relazioni e metamorfosi, l'unica grande utopia consolatrice che possa offrire al soggetto una possibilità di eternità, per Duchamp l'arte è un'attività che oggi, in modo pragmatico, s'integra con l'idea di commercio e di collezionismo, anche se «una produzione abbondante può solo avere come conseguenza la mediocrità» (Tomkins 2013, 25). Non è casuale che, alla domanda di Calvin Tomkins sulla nozione di arte contemporanea, definita da Harold Rosenberg come non qualcosa di fisso, ma come un centro di energia fisica («instead of the fixed masterpiece hanging on the wall, it should be something else»), Duchamp risponde in modo ironico:

It could be. Of course, the difficulty is to make the people who buy understand that, because there's a great deal of traditionalism in collectors. They are not generally intelligent enough. Collectors tend to feel things. They are feelers, not intellectuals. [...] So ready are they to say, 'Well, I'll buy that to show my friends mainly', or 'When they come to my cocktail party, I want to show them the Rauschenberg', and so on. They want to look at the colors and the combination of forms, and casually say, 'Oh, I love that. Don't you like it? Oh, it's marvelous'. This is the vocabulary. It's a marvelous vocabulary, isn't it? (Tomkins 2013, 27)

La *boîte-en-valise* di Duchamp è una sorta di autobiografia oggettuale, un inventario, come propone Ecke Bonk (1989), nel suo volume *Marcel Duchamp: Die Große Schachtel* o un 'portatile', come lo suggerisce Enrique Vila-Matas (1985) in *Historia abreviada de la literatura portátil* che ha proprio l'artista dei *ready-mades* tra i suoi protagonisti *shandys*.

La bibliografia su Duchamp è, praticamente, sterminata. Impossibile ridurla o riassumerla a poche linee. Né si può pensare di sintetizzarla in un'ipotetica valigetta, sotto forma di prodotti liofilizzati. Duchamp è stato giudicato come il nuovo Leonardo:

Ambedue consideravano l'arte come 'una cosa mentale' [...]; s'interessavano di scienza, macchine, misure, matematica, ottica e prospettiva, esperimenti e uso di procedimenti casuali [...]. Ma, soprattutto, ambedue avevano registrato i loro pensieri in note enigmatiche [...] e né l'uno né l'altro vedeva benevolmente le frontiere artistiche ammesse dai loro contemporanei. (Tomkins 2005, 508)

Tuttavia pochi studiosi hanno dedicato pagine ricche e penetranti all'opera di Duchamp come ha fatto Octavio Paz con *Marcel Duchamp o el Castillo*

de la Pureza,³ pubblicato per la prima volta nel 1968 (riedizione ampliata con il titolo di *Apariencia desnuda* nel 1973).

L'originalità di Paz, al di fuori della pletora dei materiali critici da parte di storici e teorici dell'arte, consiste nel fatto di aver letto l'artista francese da una prospettiva poetico-filosofica (fatta eccezione per il lavoro di Jean Clair 1974). Già in uno dei suoi primi saggi sulla filosofia dell'arte, Arthur Danto (1964) sosteneva l'idea di un'estetica nuova che potesse dimostrare e differenziare le opere artistiche dagli oggetti reali. A questo si era arrivati dopo che Andy Warhol aveva proposto, con il caso del 'Brillo Box', la *quasi*-identità con le scatole di detergente dei supermercati. Ovviamente, senza Duchamp la rivoluzione di Warhol sarebbe stata impensabile. Duchamp aveva, in qualche modo, inaugurato una possibilità di «fare filosofia facendo arte», come scrive Danto (2008), trasformando gli artisti in «pensatori visuali» mediante «esercizi di interpretazione molto elaborati» (27). Potremmo dire, inoltre, che senza la lettura di Octavio Paz, pressoché sconosciuta nel campo della critica delle arti visuali, sarebbe difficile percepire Duchamp come «intensamente umano» - un giudizio che il poeta messicano completa con l'idea di una sua caratteristica tipologica: la contraddizione «che è ciò che distingue gli uomini dagli angeli, dagli animali e dalle macchine» (Paz 1997, 58).

Il volumetto di Octavio Paz si presenta suddiviso in due saggi di lunghezza consistente: «SENS: On peut voir regarder. Peut-on entendre écouter, sentir? M.D» e «*water writes always in *plural». È certamente insolito che Paz dedichi una parte cospicua delle sue riflessioni a Duchamp. Paz si preoccupava molto per il futuro dell'arte del XX secolo, dominata dalle grinfie di un mercato dell'arte sempre più feroce e ideologico. Secondo una visione fortemente tradizionale, per Paz la sublimità dell'arte, con la vitalità originale, unica della parola e dell'immagine, consiste nell'essere la risposta estetica agli stratagemmi del potere dominante. Tuttavia, quest'arte vive un momento critico. Se la sua modernità dovesse legarsi esclusivamente al pericolo commerciale, l'arte perderebbe il suo senso storico, oscillante tra le esperienze della tradizione e le fasi produttive della rottura con il passato. Duchamp è il caposaldo di questa rivoluzione filosofica e culturale, l'anello di congiunzione di due universi in rotta di collisione. La prima edizione dell'opera di Paz è pubblicata sulla falsariga della *boîte-en-valise* di Duchamp, come in un gioco di matrioske russe: in questo libro-valigia vi si trovavano, inoltre, le riproduzioni della *boîte* e alcune tra le opere più rappresentative di Duchamp. Il primo saggio contiene un'analisi accurata, profonda di uno dei lavori più enigmatici dell'artista francese, *La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même*

3 <http://60tesoros.usal.edu.ar/index.php/marcel-duchamp-octavio-paz/> (2016-10-10).

(1915-23),⁴ successivamente denominata *Le Grand Verre*. Si tratta di una delle opere più enigmatiche e affascinanti della storia dell'arte, formata da due enormi lastre di vetro, quasi due quadri sovrapposti, (277×176 cm), che racchiudono lamine di metallo dipinto, polvere, e fili di piombo, incompiuta, che si trova adesso al Museo di Arte di Philadelphia. Com'è noto, la parte inferiore del Vetro è composta da un complesso meccanismo costituito da oggetti bizzarri, che propongono misteriose simbologie erotiche: un mulino ad acqua, forbici, setacci, una 'macinatrice di cioccolato' e testimoni oculisti. Denominato anche 'antinferno', questo regno inferiore rappresenta la complessità della materia. Il vetro mette in evidenza tutta la corporeità dei vari ingranaggi dell'apparecchio, secondo ciò che il proprio Duchamp ha denominato 'una fisica divertente'.

Il secondo saggio, che riprende le riflessioni anteriori, si sofferma piuttosto su *Étant donnés* (1946-66) che può considerarsi come la continuazione ideale del *Gran Vetro*.

L'opera di Duchamp è oscura, arcana, ermetica, quasi incomprensibile. Paz, giustamente, riflette sull'effetto d'incomprensibilità dell'opera d'arte *tout court*. In un certo senso, ogni opera d'arte è incomprensibile. Comprendere un oggetto è possederlo, dominarlo, farlo proprio in una coincidenza tragica con la distruzione dell'oggetto stesso. Il Poeta, secondo Paz, è al contrario, un ermeneuta, un traduttore, un costruttore di ponti immaginari, un Mercurio che permette un legame possibile, tra tanti, immaginando i significati plurali dei linguaggi che l'artista utilizza, manipola, sedimenta, archivia. Captare il 'senso' è un'operazione ermeneutica che mitizza il Critico e il Poeta in un ruolo di demolitore di frontiere occulte.

Paz percepisce nell'opera di Duchamp un archivio di miti del sistema occidentale. La propria apparenza del vetro, usato, per esempio, nella *Mariée*, spoglia il supporto rivelandolo in tutta la sua nuda integrità, cioè mostrando la sua materia visiva. Per queste ragioni, *Le Grand Verre* è interpretato da Paz come l'intersezione di miti quali il mito della vergine, della fertilità e dell'erotismo.

La tradición occidental se convierte en el ámbito cultural en el que la obra de Duchamp es entendible. El interés por la representación de la Idea, el concepto erótico del amor cortés, la investigación sobre la perspectiva y la anamorfosis, la herencia neoplatónica, el cartesianismo o el influjo de la cultura clásica son elementos que unen la obra de Duchamp con la tradición occidental de una manera clara. El ensamblaje y el Gran Vidrio quedan así presos de una tradición, de una concepción de la representación y del conocimiento. (López-Sánchez 2006, 318-9)

4 http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Duchamp_peinture/ (2016-10-10).

Paz ritiene che l'opera e il pensiero di Duchamp rappresentino, fuori da ogni logica mercantile e di giochi ironici o parodici, una risposta o una presa di coscienza della modernità. Da una parte, la lucida consapevolezza delle metamorfosi del mondo dell'arte e della cultura; dall'altra l'insistenza nel dato filosofico nell'arte come elemento di libertà, lontano dalle ridicolaggini di una cultura fascista e borghese. È interessante ricordare che in occasione del centenario della nascita di Paz si sia organizzata a Città del Messico una mostra intitolata suggestivamente «En esto ver aquello. Octavio Paz y el arte». La mostra ha avuto come scopo mostrare una visione della Storia dell'Arte sulla base delle riflessioni critiche di Octavio Paz. Vi si sono riunite ben 228 opere e oggetti provenienti dai più rispettabili musei del mondo (il Museo Reina Sofía, la Tate Gallery, il Museo Solomon R. Guggenheim, ecc.), con i contributi di artisti come Vassilij Kandinskij, Paul Klee, Jackson Pollock, Robert Motherwell, Mark Rothko, Manuel Felguérez, Henry Moore, Joan Miró, Eduardo Chillida, Juan Soriano, Ángel Zárraga, Jean Dubuffet, Carlos Mérida, Wilfredo Lam, Pedro Coronel, José Luis Cuevas. I curatori della mostra hanno cercato di esporre il transito dal linguaggio letterario alla narrativa visuale di Octavio Paz. L'amicizia di Paz con i fratelli de Campos in Brasile e la prossimità con la poesia concreta hanno stimolato, indubbiamente, opere fondamentali come *Pedra de sol* (1960) e *Blanco* (1966), poema visuale per eccellenza.

In questo senso, Paz oppone, com'è possibile riscontrare in altri testi, durante la sua carriera di saggista, quali, per esempio, *Los hijos del limo* (1974), *El arco y la lira* (1956), e il provocatorio studio su Sor Juana (1982), «el poder de la poesía ante el progreso, de lo estético frente a lo racional, de lo subjetivo frente a lo objetivo» (López-Sánchez 2006, 319).

Oltre alla valigetta-archivio di cui abbiamo dato alcuni accenni in precedenza, il Museo Peggy Guggenheim possiede un'altra opera di Duchamp, *Nu [esquise], jeune homme triste dans un train* (1911-2).⁵

Si tratta di una delle prime opere del Duchamp artista, ancora interessato per il cubismo. Il saggio di Paz su Duchamp si apre con una meditazione sugli esordi di Duchamp e una comparazione con Picasso. «Nelle opere di Duchamp lo spazio cammina, s'incorpora e, divenuto macchina filosofica e ilare, smentisce il movimento con il ritardo, e il ritardo con l'ironia» (Paz 1997, 8). Se Duchamp sta descrivendo dei movimenti e il modo di descrizione ricorda la tecnica della crono-fotografia incipiente, è perché, continua Paz, l'artista vuole offrire del dipinto «una riflessione sull'immagine» (Paz 1997, 8).

Quale riflessione? Georges Didi-Huberman (2007) propone una lettura 'eterotopica', che sembra adattarsi all'idea di Paz-Duchamp di «decom-

5 http://www.guggenheim-venice.it/collections/artisti/dettagli/opere_dett.php?id_art=55&id_opera=121 (2016-10-10).

porre il movimento e offrire una rappresentazione estatica di un oggetto cangiante» (Paz 1997, 12).

Nell'immagine l'essere si disgrega: esplode, e in ciò mostra - ma per poco - di che cosa è fatto. L'immagine non è l'imitazione delle cose, ma l'intervallo reso visibile, la linea di frattura tra le cose. Già Aby Warburg aveva detto che la sola iconologia interessante, ai suoi occhi, era una «iconologia dell'intervallo» (*Ikonologie des Zwischenraumes*). L'immagine non ha luogo assegnabile una volta per tutte: il suo movimento mira ad una deterritorializzazione generalizzata. L'immagine può essere al tempo stesso materiale e psichica, esterna e interna, spaziale e linguistica, morfologica e informe, plastica e discontinua. (Didi-Huberman 2007, 162)

Octavio Paz considera le opere di Duchamp - quadri, *ready-mades*, oggetti - come autoritratti simbolici. È dai simboli che emergono punti di vista prospettici nuovi e una pluralità di possibili significati (Paz 1997, 13). Quando poi la figura umana scompare, dopo il breve periodo cubista, Paz riconosce che la grande novità di Duchamp non risulta nella sostituzione di essa con forme astratte, «ma nelle trasmutazioni dell'essere umano in meccanismi deliranti [...]. La pittura si converte in cartografia simbolica e l'oggetto in idea. Tale riduzione implacabile non è propriamente un sistema di pittura ma un metodo d'investigazione interiore. Non la filosofia della pittura: la pittura come filosofia» (Paz 1997, 14). Quale sarebbe questo metodo d'investigazione interiore? Esso consiste innanzitutto in un attacco alla storia e alla critica d'arte. Se anche il buon gusto non è meno nocivo del cattivo gusto, allora il *ready-made* è una critica del gusto. In questa prospettiva, ha ben ragione Arthur Danto, quando riaffermando la scelta polemica di Duchamp di usare forme e sostanze che, in qualche modo, inducono alla repulsione o all'incomprensibilità, sostiene che:

Isso não significa que a era do gosto (*goût*) tenha sido sucedida pela era do mau gosto (*degoût*). Significa antes que a era do gosto tem sido sucedida pela era do sentido, e a questão central não é se algo é de bom ou mau gosto, mas sim o que significa. (Danto 2008, 21)

Non sappiamo se Danto abbia letto Paz ma ambedue riconoscono che il *ready-made* duchampiano è una critica di quell'arte 'retiniana' e manuale, in cui la questione fondamentale non è più il gusto, ma il senso (se mai ve ne fosse uno) dell'opera d'arte. Riassumendo: non si stabiliva un oggetto d'arte per 'eccitare', ma per *épater le bourgeois*. Era una sfida, non l'osservazione di un nuovo tipo di bellezza, totalmente assente dalla proposta dell'artista francese. Ripropongo un frammento chiarificatore di Paz:

Nell'arte l'unica cosa che conta è la forma. O più esattamente: le forme sono i trasmettitori di significati. La forma progetta significato, è un apparecchio di significazione. Ora, le significazioni della pittura 'retiniana' sono insignificanti: impressioni, sensazioni, secrezioni, e eiaculazioni. Il *ready-made* colloca dinanzi a quest'insignificanza la sua neutralità, la sua non-significazione. Per questo motivo non dev'essere un oggetto bello, gradevole, ripulsivo, e addirittura neppure interessante. [...] Il *ready-made* non è un'opera ma un gesto che solo un artista può realizzare e non un artista qualsiasi, ma precisamente solo Marcel Duchamp. (Paz 1997, 24)

Allo stesso modo, solo Duchamp poteva pensare, articolare e creare un'opera a-significativa, ermetica, quasi assurda (nella sua accezione etimologica di allontanamento dall'armonia) come *Le Grand Verre*. Per Octavio Paz quest'opera-gesto, ricreata, parodiata e politicizzata da Sherrie Levine, con *Bachelors* (1989), non vuole richiamare l'attenzione su un atteggiamento di silenzio sul mito della verginità e della fecondità. Non si tratta, infatti, di una negazione (il che indurrebbe a un ateismo operante), né un'indifferenza (che aprirebbe le porte di un agnosticismo scettico), neppure a una nuova affermazione mitica (che darebbe spazio a un'interpretazione metafisica): «La sua versione del mito non è metafisica, né negativa, ma ironica: è critica» (Paz 1997, 42). Le macchine e gli scheletri rappresentati, i fluidi e i vetri che li racchiudono non sono altro che un'affermazione di qualcosa «in perpetuo equilibrio sul vuoto»: «Insomma, la critica di Duchamp è doppia: critica del mito e critica della critica» (Paz 1997, 43). *Le Grand Verre* è un monumento a un essere invisibile «e forse inesistente - scrive Paz -: l'Idea» (Paz 1997, 46). Se «la libertà non è un sapere, ma ciò che sta *dopo* il sapere» (Paz 1997, 59), e se essa è ambigua perché può essere smarrita nel decorrere della fragilità esistenziale, allora per queste ragioni *Le Grand Verre* è una sinfonia incompiuta. È un pezzo in aperto, *in progress*, affinché il suo creatore non diventi schiavo della propria creazione.

Il rapporto di Duchamp con le sue creazioni è indefinito e contraddittorio: sono sue ma sono anche di coloro che le contemmano. Per questo le donava spesso e volentieri: sono strumenti di liberazione [...]. Saggezza e libertà, vuoto e indifferenza si risolvono in un'unica parola chiave: purezza. Qualcosa che non si cerca ma che scaturisce spontaneamente dopo aver vissuto certe esperienze. Purezza è quello che resta dopo tutte le somme e i resti. (Paz 1997, 59)

Duchamp è, in sintesi, il Mallarmé della storia dell'arte. Non è un caso che *Igitur* o *Un coup de dés* appaiano spesso nel testo come citazioni illuminatrici. Mallarmé e Duchamp, ambedue si muovono su aporie dichiarate, oscurità

ricercate, contraddizioni interne, incompiutezze di senso. *Igitur* di Stéphane Mallarmé termina con le parole seguenti: «Le Néant parti, reste le château de la pureté». Anche il primo dei due saggi di Paz dedicati a Duchamp termina con questa chiave di lettura mallarmeana. E permette, così, che il lettore possa intendere il significato del titolo delle pagine su Duchamp.

Il secondo testo è «*water writes always in *plural». Il titolo evoca una frase di *The*, il primo scritto di Duchamp in inglese, pubblicato a New York nel 1915, in cui l'articolo è stato sostituito da due asterischi. Si tratta di un tentativo di esegesi, anch'essa mallarmeana, di *Étant donnés* (1946-66), un'installazione ambientale, costruita con materiali vari tra il 1946 e il 1966, e conservata a Philadelphia presso il Philadelphia Museum of Art.⁶

Descrivere *Étant donnés* non è facile, ma risulta necessario. Si tratta di un'opera che si presenta all'osservatore come un antico portone in legno massiccio. A un esame più da vicino, è possibile scorgere due spioncini. L'osservatore è ovviamente attratto a spiare cosa c'è nascosto. Al di là, si può vedere una costruzione tridimensionale che rappresenta una donna nuda, distesa su uno strato di ramoscelli secchi, con le gambe aperte in modo voluttuoso, richiamo, probabilmente, al quadro perturbatore di Gustave Courbet, *L'origine du monde* (1866). Il volto della donna non è visibile. Solo notiamo che con la mano sinistra essa solleva una lampada ad olio. Dietro osserviamo un paesaggio forestale che ricorda, alla lontana, gli sfondi leonardeschi.

La descrizione dettagliata e poetica, intrapresa da Paz, termina con la rivelazione di un silenzio assoluto, totale, e un segreto:

Tutto è reale e limitrofo della banalità; tutto è irreal e limitrofo di cosa? Lo spettatore si ritira dalla porta con questo sentimento fatto di allegria e colpabilità di chi ha sorpreso un segreto. Ma qual è il segreto? Cos'è che ha visto in realtà? [...] Riversibilità: vedere attraverso l'opacità, non attraverso la trasparenza. La porta di legno e la porta di vetro: due facce opposte della stessa idea. Quest'opposizione si risolve in un'identità: nei due casi ci osserviamo osservare. Operazione cerniera. La domanda 'cosa vediamo?' ci pone a faccia a faccia con noi stessi. (Paz 1997, 66-67)

Queste parole, specialmente l'idea dell'operazione cerniera («operación bisagra», la denomina Paz) richiamano alla mente alcuni giudizi più recenti e promissori di Georges Didi-Huberman che parla di una 'vittoria della tautologia' a proposito della scultura di Donald Judd. Nel vedere un gesto artistico, vediamo noi stessi, il nostro essere, il nostro giudicare, il nostro niente, dunque.

⁶ <http://www.artnet.com/magazineus/features/kachur/marcel-duchamp8-26-09.asp> (2016-10-10).

L'artista ci parla qui di 'ciò che va da sé'. Cosa fa quando fa un quadro? «Fa una cosa». Cosa fate quando guardate un suo quadro? «Vi basta vederlo». E che cosa vedete esattamente? Vedete quello che vedete, risponde in ultima istanza. Questa sarebbe (la) *singleness* dell'opera, la sua semplicità, la sua probità in materia. Il suo modo, in fondo, di darsi come irrefutabile. [...] Sempre di fronte a questa opera vedete quello che vedete, sempre di fronte ad essa vedrete quello che avete visto: la stessa cosa. Né più né meno. Questo si chiama oggetto specifico. Questo potrebbe chiamarsi un oggetto visivo tautologico. O il sogno visivo della cosa stessa. (Didi-Huberman 1999, 35-68)

Paz anticipa largamente il pensiero sulla scultura minimalista che fa di Didi-Huberman un porta-bandiera teorico. L'idea di un'arte-cerniera (*bisagra*), che è la metafora scelta da Paz per determinare l'aleatorietà di significati possibilmente presenti nell'opera di Duchamp, si risolve nella propria negazione di quest'idea. Le ossessioni di Duchamp sono, da una parte, la cristallizzazione dell'Idea, e dall'altra, giustamente, la sua negazione, la sua critica. Nel farsi, il disfarsi. Nell'ambivalenza del vetro, o della porta, o dei nudi meccanici, tanto l'unione come la separazione.

Luogo di convergenza dell'erotismo, della metaironia e della metafisica, il segno di concordanza ci ingloba: è il vetro che ci separa dall'oggetto desiderato e che, simultaneamente, lo rende visibile. Vetro dell'alterità e dell'identificazione: non possiamo romperlo, né illuderlo perché l'immagine che ci rivela è la nostra propria immagine nel momento di vederla vedendola. (Paz 1999, 93)

Scrivere su Marcel Duchamp significa per Octavio Paz rivedere una propria immagine «nel momento di vederla vedendola». Si tratta di una specie di autobiografia ecfrastrica. Il dualismo del sistema artistico tradizionale è vinto dalla 'cerniera' critica tra il pittorico e il metapittorico. Octavio Paz argomenta a favore di un Duchamp essenzialmente critico e intellettuale rigoroso, facendo dell'autore della *Boîte-en-valise*, con cui abbiamo aperto queste pagine, «son semblable, son frère». Forse l'ideale di Paz è troppo poco postmoderno e ancora sospeso a un modello di artista-creatore che percepisce l'arte come sistema di conoscenza e ricerca dell'essenziale. Paz archivia Duchamp per integrarsi a una costruzione storica che salvi la storia dell'arte e della letteratura affinché altri (spettatori e lettori) possano chiedersi che cosa restituisce (in)visibile l'Arte.

Bibliografia

- Clair, Jean (1974). *Marcel Duchamp ou le grand fictif. Essai de Mythanalyse du Grand Verre*. Paris: Galilée.
- Danto, Arthur C. (1964). «The Artworld». *Journal of Philosophy*, 61(19), 571-84.
- Danto, Arthur C. (2008). «Marcel Duchamp e o fim do gosto: Uma defesa da arte contemporânea». *Ars*, 6(12), 15-28.
- Didi-Huberman, Georges (2007). *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Didi-Huberman, Georges (1999). «Ciò che vediamo, ciò che ci guarda». *Ipsa Facto. Rivista d'arte contemporanea*, 4, 35-68.
- López Sánchez, Enrique (2006). «Poder, tradición e historia del arte: Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp». *Anales de Historia del Arte*, 16, 315-38.
- Paz, Octavio (1997). *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva.
- Tomkins, Calvin (2005). *Duchamp: Uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify.
- Tomkins, Calvin (2013). *Marcel Duchamp: The Afternoon Interviews*. New York: Badlands Unlimited.