





[circa] 2

**INMATERIALIDAD, INDIFERENCIA**

*El azar, el deseo y lo indefinido en la obra de Marcel Duchamp*

**FERNANDO DELMAR**



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

Facultad de Artes  
México, 2016

Esta publicación fue financiada por el Plan Institucional de Desarrollo (PIDE) 2014

Delmar, Fernando, 1953-

Inmaterialidad, indiferencia : el azar, el deseo y lo indefinido en la obra de Marcel Duchamp / Fernando Delmar. -- México : Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2016.

116 p.

ISBN 978-607-8434-28-2

1. Arte – Teoría 2. Duchamp, Marcel, 1887-1968 3. Arte moderno – Siglo XXI 4. Arte y ciencia

LCC N68.6

DC 701

*Inmaterialidad, Indiferencia*

Fernando Delmar

Segunda edición, 2016

D.R. © 2016, Fernando Delmar

D.R. © 2016, Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Av. Universidad 1001  
Col. Chamilpa, CP 62209  
Cuernavaca, Morelos  
publicaciones@uaem.mx  
libros.uaem.mx

ISBN: 978-607-8434-53-4

ISBN Colección Circa: 978-607-8434-52-7

Impreso y hecho en México

a Bartolomé, *il miglior fabbro*

*La figuración de un posible (no como contrario de imposible  
ni como relativo a probable ni como subordinado a verosímil).*

Marcel Duchamp

## *EL RAYO VERDE*

En la exposición *Le Surréalisme en 1947* en la Galería Maeght, dedicada al “mito moderno”, Marcel Duchamp presentó una obra, ahora desaparecida, en la que hacía referencia, a su manera, a la incompatibilidad entre razón y deseo en el mundo contemporáneo. La obra se localizaba detrás de un pequeño círculo cortado en un paño verde, de donde se alcanzaba a ver la imagen panorámica de un extenso y tranquilo mar atravesado por una línea que despedía una luz intermitente de color verde. Los pocos que vieron esta pequeña imagen, enclaustrada en un rincón de un muro, inclinada hacia un lado, tuvieron la sensación que se encontraban en el interior de un barco. Misteriosa y excéntrica, la obra fue descrita de la siguiente manera en el catálogo de la exposición: *Un hublot laisse passer le Rayon Vert de Marcel Duchamp* (“el Rayo Verde de Marcel Duchamp se alcanza a ver tras la portilla”).<sup>1</sup>

La instalación está basada en “Le Rayon-Vert”, uno de los cuentos de *Viajes extraordinarios* de Julio Verne, publicado en 1882, en donde se narra la historia de una joven que atraviesa todos los peligros inimaginables con el fin de ver el rayo de luz verde, uno de los misterios naturales más extraordinarios jamás visto. El fenómeno, reportado por un diario londinense, supone la aparición de un extraño rayo de luz de color verde en mar abierto, exactamente en un momento preciso, antes del ocaso, y precedido por una calma infinita. La joven, después de leer esta extraordinaria noticia, decide viajar para descubrir este raro acontecimiento, acompañada por un geólogo y un pintor, ambos enamorados de ella.

Verne aprovecha esta sencilla historia de amor para describir los límites del pensamiento científico. A decir verdad, la confrontación entre los tres personajes es lo único interesante de la obra. Mientras la joven cree que el rayo tiene su origen en las viejas odas de la mitología escocesa, el geólogo afirma que el rayo es un mero efecto óptico que se produce en la atmósfera por

una extraña combinación de gases y rayos luminosos. El pintor, mucho más interesado en el amor que en la verdad, apoya la teoría de la joven exploradora y reta al científico, con una absoluta insolencia patafísica, a que resuelva algunos viejos enigmas naturales, tales como “el efecto de las aletas de los peces en el rompimiento de las olas” o “las leyes del viento en la formación de las tormentas”. El científico no puede responder y la heroína lo rechaza por “profanar el carácter mágico del rayo de luz, por materializar sus sueños y por reducir a un mero fenómeno óptico la vieja leyenda escocesa”. La joven le puede perdonar cualquier cosa, menos eso.

Duchamp muy bien hubiera podido escribir esta historia, pero se conformó con reproducir la intensidad del rayo verde en el arte contemporáneo. A pesar de que toda su vida estuvo interesado en cuestiones de óptica y en otras consideraciones científicas, una vez más el *Rayo verde* es otro intento para demostrar que las leyes naturales se reducen a una vaga apariencia y a una mera ilusión de la realidad.

No es por demás que esta historia nos recuerde a Henri de Poincaré, en su libro *Le valeur de la science*, publicado en 1905, que describe cómo los recientes descubrimientos de los rayos X, la radioactividad, la radio y el electrón modificaron las leyes naturales que habían sido consideradas como inalterables hasta entonces. Poincaré, sorprendido, declara que la física ha sufrido un “colapso general de principios” y atraviesa un “periodo de duda”.<sup>2</sup> La crisis no sólo había provocado la desintegración de viejas leyes y axiomas, sino que abría una profunda incertidumbre en la posibilidad de un conocimiento objetivo. Era necesario revisar, a partir de estos nuevos descubrimientos, los viejos conceptos de materia, estructura y movimiento. La suerte estaba echada, y el materialismo, que había predominado el pensamiento científico en el siglo XIX, fue remplazado por una actitud dominada por un nuevo idealismo y por un agnosticismo que rechazaban la certeza de cualquier principio.



Es posible ampliar las consideraciones de Poincaré sobre los alcances de la ciencia a la experiencia estética. La pregunta fundamental para Poincaré, como para Duchamp, fue saber si la armonía que la inteligencia descubre en la naturaleza existe fuera de esta inteligencia. Esta pregunta era más que decisiva ya que ponía en duda la capacidad de conocer y aprender de la naturaleza.

A lo largo de la historia, el arte ha creído establecer formas permanentes que superan las diferencias entre arte y naturaleza. Duchamp sabe que las leyes que el artista a veces se imagina que existen en el arte no se encuentran en ella. Otras veces, las leyes que ordenan la naturaleza son imposibles en el arte. Duchamp supone que no todo se puede representar, pero ¿qué es lo que falta en lo que debe ser representado? Por una parte, no se puede representar todas las formas, o para decirlo de otro modo, la naturaleza se manifiesta a través de una serie limitada de formas que se repite y se reinterpreta, y no existe la necesidad que el arte agregue algo a lo que existe independientemente de él.

La pintura no representa la única forma posible y probablemente sea la forma menos definida. La frase “yo pinto”, que pudo haber dicho Duchamp en algún momento, representa la misma condición inaccesible del sujeto que la frase “yo no pinto”. Podemos haber dicho “yo pinto” o “yo creo”, es lo mismo, porque el arte, según lo declara Duchamp, es el único medio posible a través del cual somos capaces de experimentar algo que en realidad no existe.

Para Duchamp, la relación entre arte y verdad no puede pensarse como un reflejo provocado ni dirigido. No hay nada más alejado del arte que lo que representa; no hay nada más alejado que la imagen y la realidad que permanentemente desconocer cualquier dependencia. Este principio, que nos resulta elemental, era ajeno al arte a inicios del siglo veinte. Cuando Cézanne pinta una manzana, no es la imagen la que importa sino la capacidad de insinuar y reproducir la forma que ordena la manzana. Es más que un juego, es una mentira que se declara a trav-

és de la pintura. La función espiritual está en el deseo de atraer y reflejar, o ¿acaso la manzana no es un conocimiento bajo la forma de una imagen?

El arte, como la ciencia, sufrió al principio del siglo pasado un proceso de desmaterialización del que todavía no se recupera. El paso fue inevitable. Después de haber perdido el objeto, es decir la forma, el arte dejó de ser el único intermediario entre el sujeto y la imagen. Al desaparecer el objeto, el arte se desmaterializa y la experiencia estética cambia. Éste es el límite en el arte; más allá del objeto, la representación ocupa su lugar. Es probable que gran parte de la producción artística de la segunda mitad del siglo XX se haya realizado con la intención de restablecer este orden perdido y abolido entre arte y sujeto. Desde entonces, el arte ha intentado recuperar la dimensión espiritual que había tenido al sustituir este vacío con formas, contenidos y expresiones desesperadas y únicas que no han logrado de ningún modo restablecer el equilibrio entre obra y sujeto.

El descubrimiento del electrón, la radio, la radioactividad y los rayos X modificó la manera de percibir la realidad y permitió ver cosas que no habíamos visto. Se había iniciado una nueva época que abría el campo de lo probable y lo comprobable. Los rayos X, por ejemplo, son significativos. Al ampliar el espectro visual, los rayos X establecieron un nuevo método en el diagnóstico del estudio del cuerpo. Ver, descubrir y diagnosticar se convirtieron en prácticas de los nuevos descubrimientos. Entre otras cosas, por primera vez era posible traducir los datos invisibles en datos palpables y definidos sin que los métodos tradicionales (la vivisección) alteraran o perturbaran al objeto que se observa.

Esta nueva percepción de la realidad fue la que inspiró el auge de los descubrimientos que se hicieron en esa época. Entre ellos, el electrocardiógrafo de Etienne-Jules Marey, que logró traducir el pulso cardiovascular en impulsos eléctricos, se localiza en este mismo esfuerzo en encontrar un vínculo que permita una nueva relación entre la vida y lo visible.<sup>3</sup> Así, junto con el

descubrimiento del electrón, los rayos X, la radioactividad, Marey, basándose en la electromecánica y en la fotomecánica, desarrolla diferentes mecanismos para mejorar los métodos de captura y traducción de signos vitales (semiología) en un sistema de registro visible e interpretable (inteligible). Marey estaba convencido que era necesario remplazar los métodos mecánicos, confusos y poco confiables que habían sido usados hasta entonces, por un sistema gráfico, numérico y eléctrico de equivalencias al que llamó *autografía*.

A finales del siglo XIX se perfeccionaron y abandonaron los métodos mecánicos que eran engorrosos o poco fiables en favor de lo gráfico. Este sistema permitió desarrollar uno numérico y después uno electrónico que eran equivalentes. Fue así como la escritura de signos y gráficas cambió radicalmente ya que obedecía a cómo las palabras podían transformarse en líneas o formas o cómo las melodías podían escribirse como una secuencia de marcas de diferente longitud y altura. Para el estudio de la naturaleza no era necesario ningún tipo de escritura ni ninguna escala convencional. Lo importante era eliminar la intermediación que complicaba, distorsionaba y pervertía el acceso a la información. Esto sucedía con el sonido del corazón, como con los movimientos energéticos de la vida, los cuales deberían establecer sus propios medios de comunicación. Era necesario cambiar la manera de proceder del médico o del biólogo. ¿No era ésta la finalidad de la fotografía, la de permitir que el Sol creara su propia escritura, prescindiendo de la intermediación del fotógrafo y del pintor? De este modo, Marey no sólo aspiraba a encontrar un método confiable y científico para medir el movimiento-vida a través del análisis de la información revelada por un lenguaje universal (el lenguaje de la naturaleza).<sup>4</sup> La naturaleza se manifestaba a través de un lenguaje desconocido. Esos signos, que los aparatos percibían, formaban parte de un nuevo vocabulario que debía ser decodificado. La naturaleza no hablaba con números sino a través de una nueva escritura o *autografía*. Marey logró hacer visible

aquello que había permanecido en la sombra. ¿Cómo puede uno iluminar estas zonas oscuras ya que las fuerzas de la vida están escondidas?

Marey procuró ir más allá para rastrear lo imperceptible, lo efímero, lo nebuloso y lo intermitente a través de otras lecturas de este nuevo tipo de escritura. Utilizando polígrafos e instrumentos de registro similares tuvo éxito al integrar a sus investigaciones los adelantos de la escritura con luz, la fotografía. Para ello diseñó un dispositivo fotográfico que captaba imágenes del movimiento, llamadas *chronodinámicas*, que hicieron posible analizar con diagramas el caminar de un hombre y de un caballo, el vuelo de los pájaros y los insectos.<sup>5</sup> Los resultados publicados en *La Machine Animale* en 1873 nos dan una nueva manera de entender la relación entre el arte y la ciencia, entre la realidad y la figuración de la cual debe liberarse, ya que, como él mismo lo declara: “experimentos precisos y medidas exactas han aparecido incluso en el fenómeno del pensamiento”.

Asimismo, desarrolló los fundamentos para estudiar la fisiología de la vida, esto es, el estudio de la dinámica interna, a través de los movimientos repentinos y continuos. Capturó su ritmo, frecuencia y amplitud. Fue el primero en calcular la fuerza y el desperdicio de la energía. Para descifrar todos estos lenguajes, su originalidad consistió en establecer un sistema de escritura-lectura basado en el uso de los siguientes elementos: un sensor, un trasmisor, un aparato de escritura y un verificador. El cuerpo, que describe ondas y diferentes fluidos, es el teatro de sonidos imperceptibles. Marey logró capturarlos, amplificarlos y transformarlos en signos visibles para ser evaluados.

En contraposición a la mayoría de los fisiólogos, a quienes consideraba muy limitados, Marey estableció una relación muy estrecha entre la biología y una ciencia exegética (lectura-escritura): “Si tengo que usar una metáfora, compararía el trabajo del biólogo con el de un arqueólogo cuyo trabajo consiste

en descifrar la escritura de un lenguaje desconocido buscando sus diferentes significados”.

Su trabajo se basa en la noción de la trayectoria de una curva, que no es sólo una “reproducción” sino una forma por y con la cual la fuerza puede ser calculada. Es posible obtener la masa de un cuerpo a partir de su velocidad y de ahí, obtener la fuerza que origina el movimiento, la energía que gasta y que produce la acción. Su trayectoria puede ser estudiada e interpretada. Su ciencia (*la autografía*) trajo a la luz lo que se consideraba hasta entonces como inaccesible, eliminando lo superfluo (interferencia) y quedándose sólo con lo esencial. No sólo cuestionó el alcance de nuestros sentidos sino del lenguaje por impreciso y ambiguo. El “trazo”, en cambio, debe considerarse como la expresión natural, el cual no tiene de ningún intermediario, eco o interferencia; es creíble, claro y, sobre todo, universal. El conocimiento científico consiste en traducir lo que la naturaleza desea decirnos sobre ella misma. Sólo debemos aprender a escuchar.

Los descubrimientos de Marey permitieron comprobar dos cosas: por una parte, el cuerpo es un organismo en el que cada parte está relacionada a una compleja red de funciones que queda al descubierto y, por otra, el movimiento obedece a una coordinación y proporción en el espacio que puede ser definida. En ambos casos estamos hablando de movimiento. Si la ciencia había sido capaz, por primera vez, de reproducir, calcular e interpretar estos movimientos internos, estaba obligada a encontrar el medio, con igual rigor, de reproducir el movimiento visible. La fotografía había proporcionado, en parte, la imagen de lo instantáneo y de la inmovilidad, (¿no era esto lo que la fotografía pretendía al escribir con la luz?), pero aún faltaba por descubrir y describir el registro imperceptible de la mecánica del movimiento.<sup>6</sup>

El colapso de nuestra manera de ver o medir el mundo según Poincaré y el interés de reintegrar al mundo en un sistema de re-

presentación confiable de Marey son sólo parte de este cambio de paradigmas en la ciencia que se vieron reflejados en el arte. Para algunos, la realidad no podía ser percibida ni concebida conforme a las leyes que habían ordenado el mundo según una geometría que no correspondía con la nueva noción del espacio, como fue interpretado por el cubismo, pero tampoco, para otros, como para los futuristas, el movimiento era un concepto que no podía ser comprendido sino a través de la noción de la velocidad y, por lo tanto, del tiempo.<sup>7</sup> El futurismo, por ejemplo, descubrió la belleza de las máquinas, el *regno mecánico* de los propulsores, monoplanos o bicicletas. En 1914, Boccioni propuso *esculturas-motor, eléctricas o hablantes*. El manifiesto futurista, aparecido en 1909, se inspiró en las imágenes “chronodinámicas” de Marey, fallecido pocos años después. “Hasta ahora —escribe Marinetti—, la literatura ha exaltado una reflexiva inmovilidad, éxtasis y sueño. Buscamos una acción agresiva y exaltada, un insomnio fervoroso, el salto mortal, el golpe y la patada. La velocidad ha embellecido al mundo”.

El propio Duchamp reiteradamente declaró que la obra de Poincaré y de Marey había sido decisiva para toda su obra. Ahora sabemos que el joven Duchamp, al salir del liceo y todavía sin ninguna idea muy clara de su vocación artística, leyó los trabajos de Poincaré cuando trabajó, entre 1912 y 1914, como asistente en la Biblioteca Saint-Geneviève de París<sup>8</sup>. Por otra parte, Duchamp conoció el trabajo de Marey, al que cita en varias ocasiones, a través de su hermano Raymond Duchamp-Villon y de Albert Londe, radiólogo y fotógrafo clínico del hospital Salpêtrière. Alrededor de 1910, Duchamp, junto a otros artistas del grupo Puteaux, crean el cubismo científico, que no sólo pretendía representar los objetos desde diferentes ángulos, como lo hacía el cubismo, sino en diferentes ritmos y en movimiento, combinando la representación de la materia y del tiempo.

El *Desnudo bajando la escalera* de 1912 es un buen ejemplo de la “fijeza del movimiento”. Duchamp confesó su deuda

con las gráficas de descomposición y movimiento de Marey en la realización de esta obra. A diferencia de las pretensiones analíticas del grupo cubista con el que trabajaba o de las “esculturas motor” de los futuristas, había algo en su obra que perturbaba. El desnudo describía una velocidad que nadie había alcanzado antes y tal vez ésta fue la verdadera razón por la que la obra fue rechazada, en el último momento, por los organizadores del *Salon des Indépendents*, y no sólo por culpa de su título, como siempre se ha dicho. No había nada en el arte que justificara que un desnudo estuviera bajando una escalera. El desnudo había sido siempre parte de alguna historia o de una *nature morte*, pero nunca hasta entonces, había sido utilizado para describir “explícitamente” el movimiento. Parece ser que la aparente obscenidad se hubiera evitado si hubiera cambiado el título. De hecho, los hermanos Duchamp-Villon, obligados por los demás artistas, lo trataron de persuadir para que lo hiciera, pero, como si fuera lo más importante de la obra, Duchamp se negó a hacerlo y la retiró sin ninguna pena.

Pero Duchamp fue más allá. Independientemente de las coincidencias con los estudios fotomecánicos de Marey, la descomposición de la estructura pictórica en el *Desnudo bajando la escalera* se basa en la sustitución de la conciencia por la representación de los mecanismos del pensamiento en donde la realidad del mundo, se vislumbra como una extensión del pensamiento. Sobre esta obra, el propio Duchamp declararía: “En el *Desnudo* he querido crear una imagen estática del movimiento: el movimiento es una abstracción, una deducción articulada en el interior del cuadro sin que se tenga que saber que un personaje real desciende o no una escalera igualmente real. En el fondo es el ojo del espectador el que incorpora el movimiento al cuadro”.<sup>9</sup>

Los rayos X, el electrocardiograma o la fotomecánica le habían dado la razón, ya que la incertidumbre había nacido con el siglo. Duchamp fue tan cínico como el pintor de la novela de Julio Verne. Al igual que el pintor del *Rayo verde*, no le importó hacer cualquier cosa para desprestigiar a su rival con la única in-

tención de alcanzar a ver lo que nadie había visto. Ambos buscaron, con el mismo afán, desacreditar la ciencia y descubrir una dimensión irracional, lúdica y erótica de la realidad. De ahí que se atreviera a declarar que su aspiración artística era “atrapar los objetos con la mente de la misma manera como la vagina atrapa al pene”.

Más que el arte, buscó en otras fuentes donde pudiera encontrar la inspiración. Duchamp buscaba que el arte, y en especial la pintura, fuera más allá de una mera interpretación subjetiva en donde sólo importaba el toque o la “mano” del artista. Duchamp pretendía buscar la manera de alejarse de esta limitación estilística y poner el arte “de nuevo al servicio de la mente”. El arte estaba en desventaja a los descubrimientos de la ciencia y se había quedado rezagado a una vaga impresión de la realidad. Los descubrimientos en la ciencia y en la tecnología eran difíciles de ignorar, en la medida en que las convenciones, como hemos dicho, de materia y espacio habían quedado abolidas, y nuevas formas de percepción habían cambiado la vida como se había entendido hasta ese momento. Ya antes que Duchamp, Alfred Jarry y Raymond Roussel se dieron cuenta de que la ciencia era una buena fuente de inspiración para la fantasía y el humor y se dedicaron en sus obras, como el artista en la novela de Verne, a buscar las soluciones imposibles.

Duchamp confesó que había buscado en la ciencia lo que no había encontrado en el arte. Las ideas de Marey y Poincaré lo habían obligado a desconfiar de cualquier imprecisión en lo que vemos y en lo que podemos decir. Su escepticismo en el alcance del lenguaje y en los métodos de conocimiento lo orillaron a un extremo de donde el arte no lo podía ayudar. Además de Marey y Poincaré, Duchamp declaró abiertamente su deuda con la obra de Raymond Roussel, de quien descubrió esa dimensión intelectual que el arte había perdido. De Roussel, Duchamp declaró en una entrevista:



El motivo de mi admiración es que había creado algo que yo no había visto nunca. Eso es lo único que me produce una admiración profunda, algo totalmente independiente, al *margin* de los grandes nombres, alejado de toda influencia. Apollinaire fue el primero que me mostró la obra de Roussel. Era poesía. Roussel se consideraba filólogo, filósofo, metafísico. Pero, en realidad, era un gran poeta.<sup>10</sup>

La insistencia de Duchamp en el talento de Roussel como poeta en prosa, sumada a su interés por el uso del lenguaje de Jean Pierre Brisset, hace que la mayoría de los estudiosos considere que la influencia de Roussel en la obra de Duchamp se limita exclusivamente a los juegos lingüísticos.<sup>11</sup> Sin embargo lo primero que le impresionó de la obra que vio representada, *Impressions d'Afrique*, no fue el lenguaje de la obra, sino los recursos de la representación. Así lo explicaba Duchamp a Pierre Cabanne, en una conocida entrevista:

Era formidable. En escena había un maniquí y una serpiente que se movían ligeramente. Era la locura total de lo inesperado. No recuerdo casi nada del texto. En realidad, uno no escuchaba. Era sorprendente...<sup>12</sup>

Después, al preguntarle si le había sorprendido más el espectáculo que el lenguaje, Duchamp contestó que en ese momento había quedado cautivado por “la locura de lo inesperado” de la obra y que después había leído el texto y pudo asociarlo con la representación. Descubrir la creación de Roussel, que presentaba una sucesión ininterrumpida de acontecimientos extraños y de artefactos o “máquinas” fantásticas, debió de causar una gran sorpresa en el joven Duchamp en el momento en que sus propios intereses se encontraban cada vez más alejados de la pintura y más cercanos a las técnicas y los temas de la mecánica. Presentadas en un contexto totalmente disparatado, las máquinas “científicas” de Roussel fueron, como él mismo confesara después, “algo que no había visto nunca”.<sup>13</sup>

A partir de entonces, intentó seguir los pasos de Roussel buscando una correspondencia al desafío lanzado al lenguaje y empezó a concebir el *Gran vidrio*. “Roussel fue el principal responsable de mi vidrio. *La Novia puesta al desnudo por los Solteros, mismamente*. La función teatral de Roussel a la que asistí en compañía de Apollinaire me ayudó mucho en un aspecto concreto de mi expresión. Me di cuenta inmediatamente de que podía utilizar la influencia de Roussel. Sentí que, como pintor, era mucho mejor la influencia de un escritor que la de otro pintor. Y Roussel me mostró el camino”.<sup>14</sup>

Las lecturas de la obra de Poincaré y de Raymond Roussel, hicieron que concibiera su obra como una gran metáfora sobre lo ilusorio de la percepción sensorial y sobre nuestra posible trascendencia en un espacio “superior”. Sin embargo, al igual que Roussel y Jarry, Duchamp no tuvo un conocimiento profundo sobre estos temas científicos y todo indica que mantuvo frente a ellos la misma falta de seriedad que ante otros dogmas del arte y de la ciencia. Sus declaraciones, al respecto, son muy explícitas: “Me interesaba introducir el aspecto exacto y preciso de la ciencia [...] Pero no lo hacía por amor a la ciencia, sino al contrario, lo hacía más bien para desacreditarla de una manera dulce, ligera e indiferente”.

#### *FUENTE*

Cuando, en 1923, Edward Steichen intentó llevar su recién adquirida versión de *Pájaro en el espacio* de Brancusi a Nueva York para una gran retrospectiva de la obra de este artista, los funcionarios de aduanas de los Estados Unidos catalogaron la escultura como utensilio de cocina y, por ende, como fabricado en serie, no original, preparado y sujeto al pago de impuesto a la importación, en vez de como obra de arte, que habría estado libre de impuestos. Su decisión se repitió unas semanas después, cuando Marcel Duchamp entró en el puerto de Nueva York con la obra de Brancusi de gran formato que poseía. Las

numerosas protestas, en las que intervinieron poderosos coleccionistas de arte estadounidenses, fueron en vano. El titular “El arte de Brancusi no es arte, dictaminan los funcionarios de aduanas federales” saltó a las primeras páginas de los diarios neoyorkinos en enero de 1927. La decisión no se anuló hasta que estos mecenas, provistos de prestigiosos abogados y expertos en arte, llevaron el caso a juicio en octubre de 1927, y los tribunales admitieron que algo había cambiado en el arte para que la obra de Brancusi tuviera derecho a estar libre de impuestos. En consecuencia, el fallo rezaba:

“Se ha desarrollado una llamada nueva escuela de arte, cuyos exponentes intentan representar ideas abstractas en vez de imitar objetos. El objeto está hecho de líneas armoniosas y simétricas y aunque podría encontrarse alguna dificultad para asociarlo con un pájaro, es no obstante agradable a la vista y muy decorativo, y a tenor de la evidencia sostendríamos que es la producción original de un escultor profesional”.

Al aceptar los argumentos que los críticos, los coleccionistas y los directores de museos expusieron en su favor, el juez aceptó la idea de que la obra de Brancusi se salvaba por su abstracción y su pureza formal.

Duchamp conoció a Brancusi en presencia de Fernand Léger, en una feria aeronáutica celebrada en París en 1912. Maravillado ante una hélice en la exposición, Duchamp preguntó a su nuevo amigo si era capaz de hacer algo mejor. Un año después, en 1913, inspirado, sin duda, por esta imagen, Duchamp “realizó” el primer *ready-made* (una rueda de bicicleta incrustada de cabeza al asiento de un banco blanco de madera). Esta obra, que había hecho sólo por el placer de contemplar el giro de la rueda, no resolvía el problema entre creación y reproducción porque simplemente todavía no había formulado ninguna pregunta. No fue sino hasta 1917 cuando el ready-

made cobra su verdadero valor gracias al escándalo que lo convertirá en el origen del arte contemporáneo. La historia de la *Fuente* es conocida. Duchamp, a invitación de Beatrice Wood y el matrimonio Arensberg, amigos y coleccionistas de su obra, fundaron la Sociedad de Artistas Independientes, a imitación del *Salon des Indépendants*, con la intención de organizar exposiciones sin premio ni jurado. Duchamp fue nombrado responsable del comité de selección y decidió que todo artista que pagara su cuota de seis dólares de inscripción tenía derecho de exponer y que las obras se expondrían ordenadas alfabéticamente de acuerdo al apellido del autor. En dos semanas reunieron a más seiscientos miembros. En total se expusieron 2125 obras de 1200 artistas, lo que convirtió la exposición en la mayor de la historia de los Estados Unidos.

Duchamp no presentó ninguna obra con su nombre, pero sí lo hizo con el seudónimo de R. Mutt. La pieza, un urinal volteado de cabeza, intitulada *Fuente*, enfureció a los organizadores, los cuales ordenaron que fuera retirada. Según escribió Beatrice Wood tiempo después, el objeto causó mucho revuelo entre algunos organizadores que consideraron que se trataba de una broma de mal gusto. Como en el caso de la obra de Brancusi, la fuente provocó una discusión para determinar si se trataba de una obra de arte o era un simple objeto fabricado que denotaba un terrible mal gusto del pretendido pseudo-artista. ¿Cuáles fueron los principios para rechazarla? Algunos sostuvieron que era inmoral, vulgar; otros que era un plagio de una pieza de plomería, a lo que el propio Duchamp respondió “si el criterio para descalificarla es que se parece a una pieza de plomería, los estadounidenses deberían de considerar que las únicas obras de arte que ese país ha dado son sus plomerías y sus puentes”. Entre los organizadores se realizó una votación para determinar si habría que admitir el urinario en la exposición, y sus defensores perdieron, lo que provocó que Duchamp y Arensberg dimitieron de la junta. Tímidamente, trató de defenderla, pero la obra fue retirada, por insistencia de Alfred Stieg-

litz, otro miembro organizador, que la calificó como un insulto al arte “contemporáneo”.

Casi nadie vio la obra y hubiera desaparecido si no fuera porque Duchamp le pidió, no sin ironía, a Stieglitz que la fotografiara, con el fin de denunciar la obscenidad en la que podía caer el arte. Sin embargo, la fotografía reveló lo contrario. Man Ray, Stieglitz y Duchamp, al ver la foto, reconocieron que el urinal podía representar a Buda o a una madona, y la rebautizaron como la “Madona del Baño”. Se desconoce cuál fue el destino de la obra. También se desconoce por qué Duchamp la presentó en la exposición. Tal vez se podría tratar de una provocación dirigida a la facción que se tomaba más en serio el asunto.

Duchamp, junto con Beatrice Wood y Henri-Pierre Roché, publicó en la revista *The Blind Man* una editorial dedicada al caso, acompañada por la fotografía de Stieglitz. En el artículo se hacía énfasis de que en realidad no importaba si el autor, el enigmático Mr. Mutt, había sido el verdadero creador de la *Fuente*, sino que había sido creada por “el poder de la imaginación”, pero aún así, él había elegido la obra, lo que la convertía en una obra de arte. El texto sostiene:

Dicen que cualquier artista que pague seis dólares puede exponer. El Sr. Richard Mutt envió una fuente. Sin discusión su artículo desapareció y nunca fue mostrado. Si el Sr. Mutt construyó o no con sus propias manos la Fuente no tiene ninguna importancia. Él la ELIGIÓ. Tomó un objeto de la vida diaria, lo reubicó de manera que se perdiera su sentido práctico, le dio un nuevo título y punto de vista y creó un nuevo significado para ese objeto.

Cincuenta años más tarde, Duchamp diría: “les tiré el urinario en la cara y ahora lo admiran por su belleza estética”.<sup>15</sup> Con esta actitud provocadora, que no tenía ningún antecedente en el arte,<sup>16</sup> Duchamp mostraba su desilusión ante las formas

tradicionales del arte como medios de expresión, y su rechazo ante la idea de que el arte y el artista tienen una “naturaleza especial” distinta a la de los hombres y objetos ordinarios. Su gesto de enviar a la exposición un producto comercial fabricado en serie y firmado por un “artista” inexistente se opone radicalmente a la sacralización de la obra de arte como creación única e irrepetible. Este desafío “antiartístico” proponía romper con las barreras del arte y ampliar sus horizontes.

La *Fuente*, como *ready-made*, es decir “lo ya hecho” u “objeto encontrado”, descontextualiza el objeto de su entorno común y le otorga una nueva identidad. Con ello, a diferencia del arte “retinal”, Duchamp ubica la esencia del acto artístico en la idea y selección del objeto, no en la creación ni en la imagen visual de la obra. De este modo, el artista se libera de la manualidad y de la técnica, que la tradición artística entendía como indisolubles del acto creador. En su momento, y quizá todavía, obras como ésta se tomaban como una agresión. Duchamp usó este tipo de violencia para combatir las ideas convencionales del arte. Su actitud coincidía con el movimiento Dada, fundado en Zurich en 1916, en donde se cuestionaba la validez del arte mismo. Duchamp y los dadaístas buscaban demoler las barreras entre el arte y la vida, declarando que cualquiera podía ser un artista y cualquier cosa podía convertirse en una obra de arte.

Esto es más que una mera anécdota. Duchamp estaba en una encrucijada. Por una parte, había perdido todo interés por la pintura, la que desdeñaba no sólo porque se limitaba a una representación visual (“retinal”, como definiría después) del objeto, sino porque dependía absolutamente del artista. Este falso sensualismo había opacado su función espiritual e intelectual. A partir de ese momento, Duchamp abandonará la pintura y buscará describir una nueva dimensión del arte inspirado por estos nuevos descubrimientos de la materia, el movimiento y la estructura.

Desde un principio, la *Fuente* amplió el espacio tradicional de la experiencia estética al establecer una ley de necesidad e imposibilidad como ninguna otra obra lo había hecho. Tal vez

la *Fuente* sea el “pecado original” del arte contemporáneo.<sup>17</sup> Por su culpa hemos perdido la inocencia. No hay que olvidar que en aquel entonces era todavía muy temprano para que se impusiera la idea de que la “belleza se puede descubrir en cualquier parte”, así como era imposible imaginar que el arte no depende de ninguna forma. Era demasiado pronto, aún para Duchamp, a pesar de que llevaba tiempo buscando algo que no sabía que podía encontrar. Sin embargo, desde entonces, reconoció que el arte no se encuentra de una manera aislada en lo que vemos, sino que consiste en una voluntad que reconoce lo que es posible. Los ready-mades permiten esta nueva relación. No hay que olvidar que Duchamp llamó, en un principio, a estas obras simplemente *sculpture already made*, y desde entonces reconoció su autonomía y lejanía con respecto a cualquier idea de necesidad y orden.<sup>18</sup>

Estas ideas no fueron inmediatamente comprendidas. El peligro que la *Fuente* había suscitado era inminente. Si el ready-made se podía ampliar a cualquier cosa, ¿cómo algo puede ser una obra de arte cuando algo exactamente igual no lo es? Hemos aprendido a ver los ready-made como réplicas de una obra desconocida, ya que, como la *Fuente*, la mayoría ha desaparecido y la historia las ha convertido en verdaderas reliquias que aún conservan y ejercen su resplandor en el arte contemporáneo.<sup>19</sup>

El cambio que se precipitó en el arte a principios del siglo XX no fue gradual, como suele suceder en otras épocas y estilos, por lo que generó desconcierto. Duchamp estuvo en el momento más difícil de esta relación. La provocó y, como un hijo consentido, abandonó el arte a su propia suerte. Hemos aprendido de él que hay ciertas formas que no pueden ser creadas individualmente y que pertenecen a un proceso que nadie puede asegurar en qué momento se acaba. Los límites han sido marcados: el arte expresa un movimiento que va de lo definido a lo indefinido. Sin embargo, no es posible medir cómo se distribuye la obra en este proceso. Son muchas las causas y puede variar el orden que se

establece entre lo meditado, lo previsto y la obra. No creo que Duchamp haya trabajado siempre de la misma manera. En el arte, como en la vida, siempre hay elementos que aparecen sin ninguna razón y que no le pertenecen a nadie. De cualquier modo, en medio de esta aparente discontinuidad, la obra de Duchamp guarda, en su conjunto, una coherencia absoluta.

Duchamp sabía muy bien que los ready-mades rompían con los límites naturales de la obra de arte, pero eso no era todo. Sabía que este tipo de obras lo protegía de cualquier estilo. Duchamp podía “producir” una serie de objetos sin repetirse, sin desarrollar ningún estilo o gusto y, sobre todo, le permitían conservar una personalidad indefinida, a diferencia de la ambición de cualquier otro artista que desea ser reconocido por su propio estilo. Por esta razón exigía que la selección de cualquier objeto estuviera basada en una “indiferencia visual” en la que ninguna preferencia personal tuviera nada que ver. Para lograrlo, se proponía identificar un objeto como un posible ready-made en un futuro predeterminado sin saber de hecho si lo era. El resultado tenía que ser como “un discurso dicho en cualquier parte pero en un momento preciso, como una especie de *rendezvous*”:

Concretar los ready-made. Proyectando para un momento venidero (en tal día, tal fecha, tal minuto), el inscribir un ready-made –Luego ya habrá tiempo de buscar el ready-made (sin agobios)–. Por tanto, entonces será ese relojismo, esa instantaneidad, como un discurso pronunciado en ocasión de lo que sea pero a tal hora. Es una especie de cita. –Inscribir naturalmente esta fecha, esta hora, minuto, en el ready-made como informaciones–. De ahí viene el lado ejemplar del ready-made.<sup>20</sup>

Lo que se propuso fue evitar la responsabilidad de la manipulación y la creación de cualquier obra, lo que suponía una nueva relación entre el artista y la obra. A partir de entonces, no sólo las ideas del artista forman parte de la obra, sino que hacer y



pensar son la misma cosa. La idea del arte es una obra de arte, tan original y poderosa como la que alcanzamos a ver.

Pero ¿cómo se pueden hacer obras que no sean obras de arte? Cuando Duchamp se hace esta pregunta, utiliza por primera vez la palabra ready-made alrededor del año 1915, y se refiere simplemente a una serie de objetos que había incorporado a la maquinaria del *Gran vidrio* a través de una operación de selección. Duchamp formuló la pregunta pero no quiso o se negó a contestarla.<sup>21</sup> Contestar esta pregunta tal vez nos sirva para definir el ready-made. Ha habido muchos intentos para definir el ready-made pero todas las definiciones son incompletas. Entre ellas, André Breton propuso la siguiente, la cual fue aceptada, de una manera unánime, dentro del canon surrealista: “el ready-made es un objeto manufacturado que alcanza la dignidad de obra de arte por un proceso de selección de un artista”. Quedan muchas preguntas sin resolver, pero podemos imaginar que su principal función ha sido la de suscitar estas preguntas, o si se quiere, provocar que el espectador busque sus propias respuestas que definan la naturaleza de la obra de arte.

#### *EL AZAR / INDIFERENCIA*

Desde Newton, la geometría había confiado en explicar todas las cosas. Sin embargo, a mediados del siglo XIX, la especulación de la materia, a partir del descubrimiento de la energía y que dio origen a la teoría del azar, cambió el rumbo de cómo se habían percibido los diferentes estados de la materia. Fue así como James Clark Maxwell demostró la manera en que se podía determinar la velocidad con que se mueve el gas en todas las direcciones y relacionó la temperatura con la velocidad promedio. Esto fue posible al introducir la noción de la medida probabilística (estadística) y por primer vez en la física de Newton, los resultados, como la localización de las moléculas de un gas, no se daban como algo cierto, como un número entero, sino a través de un grado muy alto de probabilidad (frac-

ciones). El público interesado en los nuevos descubrimientos de la materia quedó muy sorprendido con la teoría de la existencia de cuerpos visibles en aparente reposo, pero cada uno moviéndose con la velocidad de una bala de cañón sin nunca llegar a salirse de un pequeño punto visible. Habían nacido, en la ciencia, el azar y la incertidumbre. Maxwell pronto se dio cuenta de que la introducción del grado de incertidumbre en la teoría cinética del gas tenía implicaciones en el debate entre el libre albedrío y el determinismo tan discutido por la teología y después por la ciencia de su tiempo. “Los recientes descubrimientos en la ciencia molecular parecen tener un poderoso efecto en el mundo de las ideas”, señalaba. Así creía que el efecto más importante sobre la ciencia molecular en nuestra manera de pensar era que establecía una diferencia entre dos tipos de conocimiento, que de una manera general, podríamos llamar dinámico (determinismo) o estático (libre voluntad).

En medio de esta discusión entre lo aleatorio y lo probable, Poincaré se pregunta, en su famoso ensayo *Azar* (1908): “¿Podemos hablar de leyes de azar? ¿No es el azar la antítesis de toda ley? La probabilidad se opone a la certeza; es pues, lo que se ignora y, por consiguiente, lo que no podría calcularse. Es a causa de nuestra debilidad y de nuestra ignorancia que existe el azar para nosotros; e incluso sin salir de nuestra debilidad humana, lo que es azar para el ignorante no lo es para el sabio. El azar no es más que la medida de nuestra ignorancia. Los fenómenos fortuitos son, por definición, aquellos cuyas leyes ignoramos”.

Si conociésemos exactamente las leyes de la naturaleza y la situación del Universo en el instante inicial, podríamos predecir con exactitud la situación del Universo en un instante ulterior. Pero aun cuando las leyes naturales no guardaran más secretos para nosotros, no podemos conocer la situación inicial más que *aproximadamente*. Si esto nos permite predecir la situación ulterior *con la misma aproximación*, que es todo lo que necesitamos, decimos que el fenómeno ha sido predicho, que

está regido por leyes. Pero no acaece siempre así: puede suceder que pequeñas diferencias en las condiciones iniciales produzcan algunas muy grandes en los fenómenos finales. Un pequeño error al inicio engendrará un error enorme al final. La predicción se vuelve imposible.

Algunas de las propiedades identificadas por Poincaré que hacían imposible la predicción a largo plazo se encontraron, en la práctica, en sistemas físicos tales como el clima, la sangre cuando fluye a través del corazón, las turbulencias, las formaciones geológicas, los atascos de vehículos, las epidemias, la bolsa de valores o la forma en que las flores florecen en un prado. Sin embargo, tomando como base el movimiento de las moléculas de un gas según la teoría de Maxwell, fue el primero en pensar en la posibilidad del caos que anunciaba el fin del reino del determinismo de Pierre Laplace.<sup>22</sup>

Según Poincaré, todo sistema, desde el más grande (la Vía Láctea) al más pequeño (las moléculas gaseosas) operan como un “sistema probabilístico del azar”. De hecho, la teoría moderna del caos está basada en la idea del sistema de probabilidades de Poincaré.<sup>23</sup> Más allá de la simple visión del mundo de Newton, de la causa y el efecto, el mundo probabilístico de Poincaré está fundamentado en el principio del *inestable equilibrio*, donde pequeñas diferencias en *condiciones iniciales* crean resultados indeterminados.

Aquellos que están familiarizados con los escritos y con la obra de Duchamp saben que, en el periodo en que reordenó sus primeras notas que contienen el programa teórico del *Gran vidrio* (1911-1915), el azar está relacionado con la teoría molecular de los gases, con el principio de la entropía de Poincaré, así como con el espíritu agnóstico y patafísico de Alfred Jarry.<sup>24</sup> Según se puede leer en sus escritos, para Duchamp, nuestra incapacidad de conocer se debe a nuestra limitada perspectiva y nuestro conocimiento parcial e incompleto de la naturaleza, pero aprehende que otras leyes, como el azar, nos dan una mejor idea de las leyes

que rigen la naturaleza. Para él, como para la ciencia, el azar no tiene nada que ver con la coincidencia y, siguiendo con las teorías matemáticas de Poincaré, Duchamp interpreta la ley de probabilidades como un “determinismo-indeterminado”, ya que si tuviéramos un conocimiento total podríamos predecir cualquier cosa, pero tal reconocimiento es imposible ya que las más pequeñas variaciones iniciales (las cuales no pueden ser medidas ni conocidas) crean efectos en otra proporción.<sup>25</sup>

A pesar de lo azaroso e irracional que pueda parecer el sistema de probabilidades, Duchamp asegura que algo permanece estable o constante a gran escala. Esto “intangible” nos permite reconocer que, no obstante cualquier cambio que podemos percibir en la naturaleza, es sólo nuestro concepto sobre las leyes de la naturaleza lo que en realidad cambia. La naturaleza permanece siempre igual. La creatividad consiste en cambiar nuestra perspectiva, y este principio consiste en que podemos construir y escoger nuestra perspectiva en nuestro inconsciente pero, al mismo tiempo, debemos explícitamente reconocer y dudar de nuestras ideas para poder cambiar nuestra perspectiva. La “lógica comprueba” aquello que la “intuición descubre”, por lo que necesitamos tanto la lógica consciente como la intuición inconsciente para crear.

En 1913, en medio de todas estas especulaciones, Duchamp, un año después de haber terminado el *Desnudo bajando la escalera* y en el momento en que empezaba a concebir el *Gran vidrio*, realiza, según él mismo declara, una de sus más importantes obras: *3 zurcidos patrón*.

Duchamp describe esta obra de la siguiente manera:

No es un cuadro. Las tres bandas estrechas se llaman 3 zurcidos patrón. No hay que mirarlas horizontalmente ni verticalmente porque cada banda propone una línea curva hecha por un hilo de coser de un metro de largo, después de caer desde una altura de un metro, sin que la distorsión del hilo durante la caída quede determinada. La forma así

obtenida se fijó en la tela por medio de gotas de barniz... Tres reglas... reproducen las tres formas distintas obtenidas por la caída del hilo y pueden utilizarse para trazar a lápiz estas líneas sobre papel.

Esta experiencia se realizó en 1913 para aprisionar (“enlatar”) y conservar formas obtenidas por azar, por mi azar. Simultáneamente, la unidad de longitud, un metro, se transformaba de línea recta en línea curva sin perder efectivamente su identidad en tanto que metro, pero creando, no obstante, una duda patafísica sobre el concepto según el cual la recta es el camino más corto entre dos puntos.<sup>26</sup>

Como prueba del “determinismo-indeterminado”, *3 zurcidos patrón* constituye, de una manera muy clara, una herramienta para medir el azar. El azar es el verdadero creador de la obra. En esta perspectiva, los ready-mades deben ser concebidos como instrumentos que permiten reconocer la obra de arte en una nueva dimensión o relación con el tiempo y con el espacio. De la misma manera como la teoría molecular, el principio matemático del azar y el nihilismo habían derribado los límites de las leyes con las cuales habían reconocido el mundo, el arte necesitaba una nueva medida para calcular su incidencia en esta nueva realidad regulada por el azar y la indiferencia.

Ésta no es la única obra en la que Duchamp reflexionó sobre la relación entre azar y creación. En ese mismo año, utiliza en *Erratum musical* un proceso creativo basado en lo aleatorio orientado en la búsqueda de nuevos patrones y códigos musicales en el mismo sentido que sus obras lo pretendían en las formas y con las palabras.<sup>27</sup> La obra recuerda a Roussel. Podemos suponer que el joven Duchamp quedó enormemente impactado cuando escuchó un episodio supuestamente extraído de la vida de Haendel en la representación de *Impressions d’Afrique* de Roussel. Duchamp encontró en la obra un ejemplo del uso del azar en la composición musical, un ejercicio que él mismo practicaría en una de las dos versiones de 1913 de *Erra-*

*tum Musical*. Roussel cuenta que Haendel, ya anciano y privado de la vista desde hacía más de cuatro años, ante la afirmación de uno de sus invitados, que sostenía que “un tema corriente, tratado por el cerebro más inspirado tenía que conservar fatalmente su torpeza y su tosquedad”, había aceptado el reto a de escribir “un oratorio entero digno de citarse en la lista de sus obras, a partir de un tema construido mecánicamente siguiendo un procedimiento fortuito”. Para establecer el tema del oratorio, Haendel había tomado siete ramas, les había asignado una nota musical a cada una y había pedido que le condujeran hasta la escalera. Cada vez que bajaba un escalón, el anciano ciego escogía al azar una de las ramas, determinando así la secuencia de los tonos del tema, cuya extensión quedaba limitada a veintitrés escalones. Como dice Roussel, la melodía “se había elaborado sin otro método que el del azar”.

*Erratum musical* está escrita para tres voces. Cada parte tiene un nombre: Ivonne, Magdeleine (hermanas de Duchamp) y Marcel. Las tres voces están escritas por separado y no existe indicación del autor acerca de si deben ser interpretadas separada o conjuntamente como un trío. Para la composición de esta obra, Duchamp parte de la definición del diccionario de la palabra “imprimir”: “*faire une empreinte, marquer des traits, une figure sur une surface, imprimer un sceau sur cire*” y eliminando la puntuación convirtió las cuatro definiciones separadas en una sola sentencia. Después le asignó una nota a cada una de las 25 sílabas de esa sentencia. Posteriormente hizo tres grupos de 25 cartas, uno por cada voz, con una nota individual por carta. Cada grupo de cartas fue mezclado en un sombrero y, utilizando un método que nos recuerda al descrito por Tristan Tzara para hacer un poema dadaísta, las sacó, al azar, una a una, para ser interpretadas en ese orden. *Erratum musical* suprime cualquier virtuosismo y abre la obra a otro lenguaje, la música a través de sistemas aleatorios y del propio azar: como por la afirmación del sonido como una materia física a tener en cuenta dentro de la escultura y que aporta a esta nueva dimen-

sión: “hacer grandes esculturas en las cuales el oyente pudiera estar en el centro. Por ejemplo, una inmensa *Venus de Milo* hecha de sonidos alrededor del oyente... Después de la *Venus de Milo*, se producirían una infinidad de otras transformaciones”. Para Duchamp, el creador de sonido va a ser un creador de espacio, un espacio originado por el sonido, un espacio sonoro que poseerá una dimensión física.

Otra obra en la cual es evidente el uso del azar en su concepción fue un regalo que Duchamp le manda, desde Argentina, donde se ha refugiado de la guerra, a su hermana Suzanne con motivo de su boda. La obra, que tiene el sugerente título de *Ready-made malheureux* (Ready-made infeliz), consistía en un libro de geometría que su hermana, siguiendo las instrucciones que le envía por carta, debía dejar abandonado a la intemperie en su terraza. El libro escolar, que explicaba los principios de la geometría euclidiana, sufrió los estragos del tiempo (de ahí ese aspecto “infeliz” de la obra) por lo que la lluvia, el viento y el sol se encargaron de realizar la obra.<sup>28</sup> Este ready-made, como la mayoría, ha desaparecido pero, a diferencias de los otros que fueron perdidos por descuido o por falta de interés, el *Ready-made malheureux* desapareció por razones naturales. La referencia al azar es muy clara. La ciencia –la geometría– está expuesta a las leyes del azar ya que nadie puede predecir con toda seguridad el clima y sus efectos. De la misma manera, la obra manifiesta cómo, en este estado indeterminado, es impreciso definir quién en realidad es el verdadero autor de la obra.

Duchamp declara que realizó *3 zurcidos patrón* con el fin de obtener un nuevo sistema de medidas al aprisionar o “enlatar” al azar. La elaboración de la que fue posteriormente una de las obras favoritas de Duchamp fue del siguiente modo: Dejó caer tres hilos de un metro de longitud encima de tres lienzos pintados de azul. Pegó esos hilos sobre sus lienzos respectivos, respetando la forma en que los hilos habían quedado al caer. Después, cortó los lienzos y los pegó sobre unas placas de cris-

tal. Por último, Duchamp añadió unas reglas de madera que habían sido recortadas por un lado según la forma curva y azarosa en que los hilos habían quedado al caer. Todo ello, lo encerró en una caja de madera con el irónico objeto de aislar esas medidas del resto de posibles medidas.

La irónica pretensión de crear unas reglas que medían el azar, la azarosa forma en que los hilos habían quedado al caer, se une en esta obra de Duchamp a la transformación de la unidad de longitud. Un metro, medida de los hilos, dejaba de ser línea recta y se transformaba en curva, y continuaba siendo un metro. Ello ha de entenderse en el contexto de las deformaciones curvas de la geometría no euclidiana.

Veámos arriba que el tipo tardío de geometría no euclidiana de Riemann, con su propuesta de geometría en superficies de curvatura variable, en la que el movimiento de una figura cambiaría su tamaño y sus propiedades, fue el tipo de geometría alternativa que más influyó en los artistas de comienzos del siglo XX. Es muy posible que la deformación de los tres hilos que Duchamp dejó caer aluda al tipo de geometría comentado. Igualmente, ha de conectarse la obra de Duchamp con la concepción de Poincaré de la relatividad del espacio. Es decir, según el matemático y filósofo francés, el espacio “podría deformarse según una ley arbitraria y no nos daríamos cuenta de ello, si nuestros instrumentos participaran de la misma ley”.

Estos trazos, o nuevas medidas, las utilizó en la elaboración del *Gran vidrio*, con el propósito de comprobar su teoría, desde el punto de vista científico (no aleatorio). Al tirar tres veces los hilos, está llevando a cabo un experimento con el fin de obtener una muestra estadística. Como lo anota Poincaré, en un mundo lleno de irregularidades, cada dato es único y nunca puede repetirse. Pero, más allá de estas intermitencias, es posible encontrar estructuras o modelos escondidos que nos conducen a revelar ciertos aspectos de unidad y ley. Al discernir las similitudes entre estos diversos datos, podemos llegar a establecer



leyes generales acerca de las series en sí mismas y de la naturaleza en su conjunto.

En este sentido, la creatividad es un misterioso proceso en el cual el dato correcto nos puede aproximar a una nueva perspectiva y revelarnos un sistema de una nueva manera. Poincaré declara que esta correcta “elección” de un dato es la esencia de la creación y del descubrimiento. Dadas nuestras limitaciones no podemos abarcar todas las perspectivas posibles al mismo tiempo. Sin embargo, existen todas estas posibilidades. Debido a que sólo podemos tener una perspectiva a la vez, escogida de la mezcla en nuestro inconsciente, uno debe, con el fin de alcanzar la creatividad, tratar siempre de cambiar de perspectiva y escoger las mejores combinaciones.

Según Poincaré, hacemos este proceso de una manera sistemática pero inconsciente gracias a la intuición, por lo que es fundamental la verificación o la comprobación ya que si nos conformamos con “leer” nuestras perspectivas del inconsciente y las aceptamos como tal, podemos simplemente caer en el error.

Más allá de su falta de definición, *3 zurcidos patrón* nos pone frente a algo que debemos, en su momento, reconocer. No es una experiencia inmediata, sino que obedece a una simultaneidad de eventos que provoca y reúne. La obra no se limita al proceso de creación como tampoco acaba en algún momento. La propuesta de Duchamp es descubrir cómo el conocimiento opera en este mundo de la no-definición. La creación se da en el inconsciente.

Duchamp sigue de cerca las ideas de Poincaré, quien define al ready-made (*toutfait*) como una etapa de la creatividad que supone un proceso más largo.<sup>29</sup> Poincaré señala que todo descubrimiento en cualquier área (en arte o en ciencia) opera de la misma manera, pero en diferente escala, y define tres pasos en el proceso de la creatividad individual en la que se inserta su noción de ready-made.

En el primero, la conciencia descubre las leyes naturales como la condición inicial. En el segundo, el inconsciente mez-

cla estos datos naturales que, como moléculas de una especie de flujo gaseoso, chocan aleatoriamente para formar nuevas combinaciones. La tercera etapa es un estado intermedio en el cual el inconsciente escoge la “combinación correcta” mientras que en el consciente, sin haber hecho nada, aparecen esas combinaciones (una nueva combinación de moléculas gaseosas) como una “iluminación intempestiva” (convirtiendo el gas en ideas).

En este proceso el “inconsciente selecciona” una perspectiva nueva y el ready-made parece “escaparse de las escalas anteriores (del trabajo consciente) para convertirse en conclusiones”. Poincaré señala que ciertas ideas semejan ready-mades, en parte al menos, porque surgen de repente del inconsciente y parecen desligarse del esfuerzo consciente, pero que no son ideas, por lo que no pueden ser juzgadas o consideradas como un descubrimiento hasta que el consciente lleve a cabo una verificación basada en la experimentación.

Al dejar caer tres veces el hilo de un metro de largo, Duchamp crea una muestra de una serie infinita de eventos. A partir de la lógica y de la experiencia podemos inducir, a partir de estos tres eventos, lo que pasaría en cien o mil intentos. Aún a pesar de que ningún evento es igual a otro, con la elección adecuada de datos, la naturaleza revelaría su unidad. Duchamp vio en el número tres el mínimo de eventos de un largo *continuum* que es necesario para llegar a una generalización. En ese sentido Duchamp declara que “3 o 3 millones son lo mismo que 3”.<sup>30</sup>

Duchamp, interesado por la problemática geométrica en un momento en el que las discusiones sobre ella se habían extendido a los círculos artísticos, parece aludir con su obra a múltiples aspectos de las nuevas geometrías. La geometría no euclidiana de Riemann, con su propuesta de geometría en superficies de curvatura variable, en la que el movimiento de una figura cambiaría su tamaño y sus propiedades, fue el tipo de geometría alternativa que más influyó en los artistas de comienzos del siglo XX. Es muy posible que la deformación de

los tres hilos que Duchamp dejó caer aluda a este tipo de geometría. Igualmente, tenemos que reconocer en la obra de Duchamp, la concepción de Poincaré de la relatividad del espacio. Es decir, según el matemático y filósofo francés, el espacio “podría deformarse según una ley arbitraria y no nos daríamos cuenta de ello, si nuestros instrumentos participaran de la misma ley”. Análogamente, en los *3 zurcidos patrón* de Duchamp, las reglas participan de la deformación curva y aleatoria de los hilos.

Las nuevas geometrías se presentan originalmente como desarrollos matemáticos que especulan sobre la geometría de Euclides y a las tres dimensiones tradicionales. Su divulgación, en la que Poincaré tiene un papel importante, las extiende por territorios no especializados en matemáticas. Con dicha extensión, conectan naturalmente con preocupaciones de buena parte de los artistas del momento. Podría decirse que las nuevas geometrías son a la tradición geométrica lo que las vanguardias son a la tradición artística anterior a ellas.

La relación entre los tres eventos destituye el valor del metro. La obra también coincide con Poincaré al demostrar que el espacio curvo es una prueba de la geometría no-euclidiana y de las diferentes concepciones de la línea recta en la geometría euclidiana donde coinciden dos mundos que están conectados y que son intercambiables, por lo que Duchamp concluye que “la distancia más corta entre dos puntos no es la línea recta”.

Antes de 1915, cuando Duchamp menciona los ready-made directamente relacionados con el *Gran vidrio*, se refiere a una “operación de selección”, y en varias ocasiones reiteró que el inconsciente es el que hace esta selección. La forma como descubrimos, según Poincaré, se da cuando una idea cae en nuestra mente, como un ready-made. A partir de ahí, es necesario medir y comprobar, antes de estar seguros, que se trata de un verdadero descubrimiento. Si Duchamp estaba siguiendo este proceso o

método tendría que comprobar sus resultados al medir y experimentar el método que siguió en esta obra.

Duchamp manifiesta que, como el inconsciente se ocupa de la selección, todo pasa antes de que podamos decidir cualquier cosa. Incluso declara que, como en el caso de la *Fuente* de Mr. Mutt, el ready-made es el que escoge al creador. Si usamos la definición de Poincaré sobre la “selección inconsciente” de una nueva idea, los comentarios de Duchamp dejan de ser contradictorios. Pareciera que el ready-made estuviera más allá del trabajo consciente y encontrara sus propias conclusiones. Si el trabajo inconsciente es el responsable de hacer la selección, el artista debe ser considerado como un *médium* que se encuentra en un estado de absoluta anestesia, evitando cualquier relación con “la mano, el gusto y el estilo”. El azar sustituye el gusto, la voluntad y la subjetividad y, como el sueño, tiene su propio sistema de representación que poco tiene que ver con el objeto. No depende de la voluntad y, por una vía desconocida, se manifiesta como resultado del deseo.

Los ready-mades, en tanto “iluminaciones repentinas” y “combinaciones acertadas”, suceden en series ocasionales y raras, por lo que Duchamp conscientemente limitó su producción. El artista, en este sentido, permanece en un estado de “anestesia completa, alejado de cualquier gusto o estilo”.<sup>31</sup> Duchamp insiste en este punto cuando se refiere a que la “indiferencia” es el factor común en la elección de los objetos “en una reacción de indiferencia visual, con la total ausencia de buen o mal gusto... de hecho una completa anestesia”. El proceso de la selección ocurre en el inconsciente sin ninguna intención y sin tener en mente nada: “si eres capaz de llegar a un estado de indiferencia... en ese momento aparece un ready-made”. La selección se hace en el inconsciente, por lo que se puede concluir “que ningún objeto o intención está en la mira” durante este proceso de selección. La indiferencia y el azar son contrarios a la voluntad, como un energía autónoma que no depende del sujeto. El azar establece sus propias leyes, que no dependen del artista, por lo

que el ready-made se define como el único instrumento capaz de definir y medir la intensidad del azar en el proceso creativo.<sup>32</sup>

A este respecto, Poincaré afirmaba: “lo que puede alcanzar no son las cosas mismas, sino solamente las relaciones entre las cosas, fuera de estas relaciones no hay realidad cognoscible”

### *LA NOVIA*

Esta sustitución entre el azar y el deseo es más contundente en *La Novia puesta al desnudo por los solteros, mismamente*, conocida también como *Gran vidrio*. La obra ha provocado una serie de interpretaciones de todo tipo, pero cuando la vemos descubrimos que describe y propone un mecanismo azaroso. Si tuviéramos que definir el *Gran vidrio*, tendríamos que decir que, para empezar, este rompecabezas, elaborado con distintos materiales o ready-mades atrapados por dos vidrios, es la reproducción, como si se tratara de un rayo X, del complejo proceso y transformación del deseo. El *Gran vidrio* pone de manifiesto la búsqueda desesperada del deseo de los Solteros, mecanomórfico y tridimensional, en la parte inferior, en pos de la Novia inalcanzable, biomórfica y cuatridimensional, de la parte superior.<sup>33</sup> La transformación no sólo es mecánica, como el *Desnudo bajando la escalera*, sino que es el resultado de un proceso azaroso muy complejo, donde intervienen leyes conocidas y especulaciones de cómo el deseo es el resultado, entre otras cosas, del fenómeno de la disolución, evaporación y sublimación del deseo a través de formas e ideas proyectadas en un nuevo espacio.

Duchamp hizo una serie de notas que acompañan al *Gran vidrio*. Estas notas erótico-mecánicas reunidas en la *Caja verde* son a veces reveladoras, otras veces confusas, pero establecen una relación íntima entre imagen y palabra. En ellas se desarrollan algunas nuevas “leyes” físicas y matemáticas que, en la mayoría de las ocasiones, resultan incomprensibles. Muchas de esas notas nunca fueron desarrolladas en el *Gran vidrio*, ya que

las consideraciones técnicas eran irrealizables o porque, en 1923, después de más de ocho años de haber trabajado en el proyecto, Duchamp dejó la obra “definitivamente inacabada”.

A través de estas notas podemos reconocer cómo la relación entre los Solteros y la Novia pasa por una serie de transformaciones que reproduce este proceso azaroso de sustitución e integración. El *Gran vidrio* gira en torno a un tema general: el deseo sexual, o más específicamente, el mecanismo del deseo sexual. Esto no es muy claro a simple vista, por lo que sólo a través de la lectura de las notas podemos distinguir las fases de este encuentro amoroso.

De una manera esquemática, las notas revelan que en la parte superior se representa una Novia que se desnuda continuamente para excitar a los Solteros. Es evidente que la máquina no es un objeto industrial, por el contrario, podría ser interpretada como una metáfora del amor. Los Solteros, que se sitúan en el panel inferior, son representados como simples uniformes que arden en ansias por demostrar su deseo a la Novia perpetuamente masturbándose. En este solitario proceso hacen girar un molino de chocolate, que produce una sustancia lechosa como el semen. Esta sustancia pasa de un embudo a otro a través de una serie de filtros ascendentes rumbo a la mujer, pero no puede llegar a la Novia porque Duchamp le plantó una barra profiláctica en medio de los paneles, separando a la Novia de los Solteros.<sup>34</sup>

De hecho, la parte superior de la obra, que corresponde a la Novia, no muestra nada que pudiera parecer a una forma femenina, vestida o desnuda. Lo que vemos, en cambio, es un grupo abstracto de figuras en el lado izquierdo conectadas con una forma parecida a una nube que atraviesa la obra por lo alto. La Novia, colgada en la parte superior, está representada por diferentes figuras y formas menos definidas, como la de una nube que se dilata y queda suspendida (*delay*) encima de los Solteros. Como en muchas de sus obras, Duchamp pensó en varios subtítulos que aclararan o añadieran otros sentidos de lo que sus

piezas pudieran tener. En una de las notas de la *Caja verde* escribió, a propósito de este último concepto (*delay*) que utiliza para referirse al *Gran vidrio*:

Hay que utilizar “delay” en vez de pintura... Es una manera de dejar de pensar que la cosa sea una pintura— dejar que la cosa quede en suspenso (suspendida), detenida, en el sentido más general, no tanto en los sentidos que la palabra pueda tener, sino como un encuentro indeciso.<sup>35</sup>

Mucho más tarde, hablando con Pierre Cabanne, trató, como siempre lo hacía, de restar importancia a la expresión: “Yo quería dar a ‘suspendida’ un sentido poético que ni siquiera podía explicar... La palabra me gustó en aquel momento, como una frase que uno se encuentra”.<sup>36</sup>

“La Novia es básicamente un motor”, declara Duchamp, una máquina de combustión interna, aunque sus partes no corresponden a un motor convencional sino a un mecanismo que funciona a través de una serie de elementos aislados que se encuentran interrelacionados por un sistema abierto y cerrado que se mueven según el antojo de la Novia:

El motor de cilindros debilísimos es un órgano superficial de la Novia: funciona accionado por la gasolina amorosa, secreción de las glándulas sexuales de la Novia y por las chispas eléctricas de la puesta al desnudo. (Para expresar que la Novia no rechaza esta puesta al desnudo por los Solteros, y que incluso la acepta, puesto que ella es quien suministra la gasolina amorosa y llega a secundar una total desnudez desarrollando de manera chispeante su agudo deseo de goce).<sup>37</sup>

La Novia está en el centro, mientras los Solteros viven de la combustión (carbón). La Novia aparece en “su apoteosis de virginidad” o en su “ignorante deseo” y rechaza las solicitacio-

nes amorosas de los Solteros, no sin usar su lujuria para acrecentar su deseo. “La Novia es un motor de combustión interna” que trabaja con “gasolina de amor”, secretada de sus glándulas sexuales, y puesto en marcha por dos explosiones: una, provocada “eléctricamente” por los Solteros y otra, provocada por su deseo *magneto*. Una de las constantes en las notas al *Gran vidrio* es el misterioso poder de la Novia, pasivo (permisivo) y activo (deseo) a la vez. En cambio, los Solteros son siempre pasivos. El deseo de la Novia (“con un dejo de malicia”) es lo que pone en movimiento esta maquinaria erótica para alcanzar *la expansión de la virgen que ha llegado al clímax de su deseo*.<sup>38</sup>

Pero no todos estos conceptos erótico-mecánicos de las notas corresponden a las figuras descritas en el *Gran vidrio*. De hecho, ninguna de las formas del panel superior que pertenecen a la Novia tienen algún parecido (anatómico o sugerido) con ella. Lo que alcanzamos a ver es un grupo de formas abstractas e indefinidas en el lado izquierdo que están conectadas con una mancha en forma de nube en lo alto del vidrio. Todas las formas son definidas, excepto esta forma nebulosa, conocida como la *pendu femelle*. Esta figura, que domina toda la obra, llamada por Duchamp el “halo de la Novia”, “la inscripción superior” o la “Vía Láctea”, no emana de la Novia, sino que es la Novia, representada “cinemáticamente” en el momento de su “florecimiento” o su desnudez. La Novia es llamada también máquina agrícola, arado, esqueleto, insecto, péndulo. Por último, tres pistones, representados como rectángulos inscritos en la nube, simbolizan los mensajes, en código secreto, que la Novia emite a los Solteros para poner en marcha toda esta maquinaria erótica. Un alfabeto-vocabulario hecho de “palabras-primas”, divisibles únicamente por ellas mismas y por la unidad. Las unidades se inscriben sobre las tres Redes. Inscripción móvil, instantánea, del Deseo: su escritura es particular, pero su lectura, universal.<sup>39</sup>

Al referirse al *Pendu femelle*, Duchamp declara que este sofisticado mecanismo es muy sensible a las diferencias clima-



tológicas. Hay que recordar que al igual que el clima, el doble péndulo (*pendu*) es usado siempre como un ejemplo decisivo en la teoría del caos. Duchamp utiliza el término de “equilibrio inestable” de Poincaré para describir el *Gran vidrio*. El vapor emitido por el péndulo, llamado Vía Láctea, es uno de los elementos que Poincaré usa como ejemplo del sistema de probabilidades.

La Vía Láctea es una nube grisácea, con su extremo izquierdo levemente “color carne” que parece salir de la nuca de la Novia. Carrouges ve en ella una oruga gigantesca, forma anterior de la mariposa que es la Novia. Para Octavio Paz, lejos de ser una forma anterior de la Novia, es más bien su emanación en el momento de su *florecimiento cinemático*.<sup>40</sup> Duchamp usa la palabra “florecimiento” en sentido figurado: la Novia florece, se abre, se dilata de placer. No es el orgasmo sino las sensaciones que lo preceden. “Es el último estado de la Novia desnudada antes del goce que la hará caer...”.

Debajo de esta figura se encuentra un *motor con cilindros debílsimos*, y su combustible, *gasolina de amor*, secretado por las glándulas de la Novia. A su izquierda se encuentra un *cilindro sexual* con la forma de un matraz de laboratorio cubierto por un par de antenas como un caracol. Debajo se encuentra la diagonal, el *deseo magneto*. Es un misterio cómo estos elementos se combinan para producir las expansiones cinemáticas en un ciclo de combustión interna. Nadie lo ha podido constatar y tampoco fue muy claro para Duchamp ya que todo el proceso, escribió, “es *inanalizable* por la lógica”.

La mitad inferior de la obra corresponde al dominio de los Solteros. A diferencia de la Novia, los Solteros están representados por figuras más definidas y menos abstractas y su funcionamiento está ordenado en un ritmo de contrapunto. Mientras las formas principales de la Novia son, según Duchamp, *más o menos grandes o pequeñas*, las formas de los Solteros son *mensurables* y su posición relativa está determinada por una perspectiva de punto de fuga. La libertad de elección de la parte su-

perior es ensombrecida por un determinismo en la parte inferior. La Novia imagina y ordena, mientras que los Solteros reaccionan y obedecen. Destaca la ambivalencia: cemento-rio/matriz. Pero matriz es también molde: los nueve Solteros son nueve prototipos. Nueva ambigüedad: arquetipos platónicos-moldes mecánicos. Los Solteros carecen de personalidad. “Los Solteros son la base arquitectónica de la Novia, que así se transforma en una apoteosis de la virginidad”.

Los Solteros no tienen, como la Novia, un centro-vida. Viven por el carbón u otra materia prima, sacada no de ellos sino de su no-ellos. La Novia, forma liberada, es autosuficiente. Los Solteros, sometidos a la geometría y a la perspectiva, son moldes huecos que llena el gas de alumbrado. “Una vez obtenidos los vaciados de gas, escuchan las letanías que recita el carrito, estribillo de toda la máquina-soltero, sin que puedan jamás rebasar su máscara... como envueltos por un espejo que les devolviese su propia complejidad hasta alucinarlos de una manera bastante onanista”.<sup>41</sup>

El *molino de agua* está movido por una cascada, invisible, pero descrita como “una especie de surtidor llegando de lejos en semicírculo por encima de los nueve moldes”. Mientras que el molino de agua es el propulsor del carrito. La corredera está animada por un movimiento de vaivén gracias a un ingenioso mecanismo que incluye, entre otros artificios, la caída de una botella de benedictino cuyo peso “es más denso, por condescendencia, a la bajada que a la subida”; y su densidad “está en perpetuo movimiento y no es fija como la de los metales”. La densidad oscilante “expresa la libertad de indiferencia”, la única libertad a que podemos aspirar en este mundo de relaciones horizontales. A la ida y a la vuelta, el carrito recita interminables letanías (“Vida lenta. Círculo vicioso. Onanismo...”), que son el tema de los Solteros, el *leitmotiv* de la vida célibe. Los nueve moldes las oyen y quieren salir de sí mismos pero no pueden.<sup>42</sup>

Las funciones del *molino de chocolate* son más bien reducidas, a pesar de su posición central y de su gran tamaño. El continuo movimiento giratorio de los rodillos se explica por la acción de un “principio de espontaneidad”.

Los *Testigos oculistas*, por medio de un juego de palabras, son los testigos oculares de nuestra tradición transformados en una especie equívoca. Están representados por tres círculos, a la manera de los discos y diagramas de los cartones que se usan para probar la vista. Arriba de ellos hay otro círculo más pequeño que debería haber sido una lente de aumento. Al igual que en el dominio de la Novia, hay en este tablero cosas invisibles o que no fueron realizadas.

El dominio de los Solteros está regido por la perspectiva clásica, mientras que el de la Novia lo está por una geometría libre donde el “más o menos” es la regla. El dominio de los Solteros es el de la medida y la causalidad, el de nuestra geometría en dos y tres dimensiones, y por lo tanto, el de formas imperfectas, mientras que el dominio de la Novia es un mundo de formas libres, no mensurables y difícilmente visibles, reino de la indeterminación, en el que la causalidad ha desaparecido o, si subsiste, obedece a leyes y principios diferentes de los de aquí abajo.

Estas diferencias entre ambos dominios evocan la combinación de ciertas nociones populares de física moderna –cuarta dimensión y geometrías no euclidianas– con una metafísica neoplatónica. El Uno y sus emanaciones, es decir, las Ideas eran, para Plotino, formas libres que escapaban a las medidas de los sentidos. La geometría es, según la teoría neoplatónica, la sombra de las Ideas por medio de la cual “vemos las verdaderas formas “más o menos sin poder verlas nunca del todo”.<sup>43</sup>

Hemos descrito sólo una parte de esta compleja maquinaria que representa la naturaleza cinética e interna-invisible del deseo. Sin pretender que la obra deje de representar cualquier cosa, Duchamp se esforzó para que el *Gran vidrio* mostrara el mecanismo por el cual la imagen se convierte en su propia

imagen, como la proyección del proceso que el deseo provoca. La proporción es geométrica, es decir, es la manera como el deseo se proyecta a través de una imagen definida y, al mismo tiempo, imperceptible. Tal vez el deseo sea la única manera de vencer la distancia entre la inmaterialidad y el objeto. Creo que esta dimensión inmaterial de la imagen, que es natural a cualquier forma u objeto, es la aspiración más importante que podemos encontrar.

El funcionamiento de la Novia es, a un tiempo, fisiológico, mecánico, irónico, simbólico e imaginario. La sustancia que la alimenta es un rocío llamado “automovilina”; sus éxtasis son eléctricos; la fuerza física que mueve sus engranajes es el deseo. El *Gran vidrio* es la obra que pone a prueba una física recreativa y una metafísica que se balancea entre el erotismo y la ironía. Es una ceremonia patafísica, un fenómeno físico y psicológico, una operación mecánica, un proceso físico-químico, una experiencia erótica y espiritual, todo junto y todo regido por una meta-ironía, figuración de una realidad posible pero que es, por pertenecer a una dimensión distinta a la nuestra, esencialmente invisible. También y sobre todo es la representación estática del movimiento. Lo que vemos es un momento de un proceso, cuando la Novia alcanza su florecimiento, consecuencia de su desnudamiento y antecedente de su orgasmo.

Además de todo este complicado mecanismo, cabe destacar otro elemento añadido a la pieza. En 1926, cuando el *Gran vidrio* fue presentado por primera vez al público en la Exposición Internacional de Arte Moderno en el Museo de Brooklyn, a su regreso a la casa de Katherine Dreier, amiga y coleccionista de Duchamp, la obra, torpemente embalada, no aguantó el traqueteo del camino y se rompieron los vidrios. Duchamp, al ver la obra en este estado declarararía que este incidente formaba parte de ella y que resolvía azarosamente el problema del encuentro entre el panel de los Solteros y el de la Novia. Las grietas simétricas entre ambas mitades crearon, siguiendo una secreta ley basada en el azar, una conexión per-

manente entre la Novia y los Solteros la cual Duchamp vio con gran entusiasmo. La colaboración del “azar objetivo” había solucionado el problema que el artista no había podido resolver cuando abandonó la obra en 1923.

#### *CUARTA DIMENSION*

Mientras unos destacan la relación entre el *Gran vidrio* y su simbolismo erótico, otros recuerdan sus especulaciones seudocientíficas basadas en la cuarta dimensión y la alquimia.<sup>44</sup> Y es que la obra es una proyección espacial dentro del espacio que la contiene, formado por una serie de elementos, contenidos por dos planchas de vidrio, que parecen estar flotando en el espacio, casi como si fuera una ventana arrancada de un muro y colocada en un medio nuevo.

Estas consideraciones de la geometría no-euclidiana, aparecen antes del *Gran Vidrio*. Hay que recordar que, movido por la idea del lugar que los objetos ocupan en el espacio, Duchamp solía colgar los ready-mades del techo de su estudio. Le interesaba la relación que se establecía entre el objeto y su sombra que se reflejaba azarosamente en los muros, como si una mano invisible reordenara el mundo a su antojo. En aquel entonces no estaba seguro –como probablemente nunca lo estuvo– de lo que esto podía representar, porque el arte, más allá de cualquier idea o ley, “no es ninguna solución porque no se ocupa de ningún problema”.

Sin embargo, este hecho estaba inspirado por una de las teorías principales –si no la más importante– en las que iba a basar toda su obra. La mayoría de los textos escritos entre 1912 y 1920, que constituyen la tercera y última colección de notas, llamada *Caja blanca* (conocidas también como *L’infinitif*), parten de una analogía: la sombra es la proyección de un cuerpo tridimensional en una superficie bidimensional y, por lo mismo, cualquier cuerpo es la proyección de una realidad que pertenece a otra dimensión. Todos los objetos son imágenes de otros obje-

tos invisibles, que son a su vez imágenes. El mundo del *cuarto continuum* no es el verdadero mundo. “El término ‘indefinido’ me parece más justo que infinito”, escribe. La relación que existe entre el mundo bidimensional con nuestro mundo es la misma que existe entre éste y la cuarta dimensión, y así sucesivamente. El mundo, según Duchamp, es un túnel interminable hecho de espejos, proyecciones e ilusiones. La relación entre espacio y objeto se trivializa. Sin embargo, además de esta nueva dimensión, la naturaleza también se puede reducir a una serie de leyes mecánicas que mueven y ordenan el mundo. Duchamp confesó que esta idea cartesiana fue decisiva en su obra junto con la posibilidad de reconocer que el mundo es una ilusión o una pintura.

¿Cómo puede el *Gran vidrio* ser una figura de la cuarta dimensión? La aparente contradicción entre el carácter físicamente imperceptible e invisible de la cuarta dimensión, y la insistencia de Duchamp de que el *Gran vidrio* (que vemos) es una representación de la cuarta dimensión, podría ayudarnos a entender la obra. No hay que olvidar que Duchamp decía que la cuarta dimensión sólo podía percibirse con la mente.<sup>45</sup> Es en la cuarta dimensión donde Duchamp localiza la experiencia erótica y estética. Así como el ready-made le había servido para establecer un equilibrio entre creación y azar, el *Gran vidrio* se convierte en un instrumento para representar la manifestación del deseo en la cuarta dimensión.

En cualquier caso, todo eso no sucede el *Gran vidrio*, sino que aparece representado allí como si éste fuese la sección geométrica, una finísima rodaja transparente, de un *continuum* de tres o cuatro dimensiones. Duchamp lo dio a entender con algunas notas, y así en la *Caja blanca* leemos:

El plano de cristal es una manera cómoda de dar idea del infinito en 3 dimensiones. Será en ese plano donde se detenga el infinito... Hablando incorrectamente, la línea que parece detenerse en el plano del cristal debería limitarse a

cruzarlo y continuar hasta el infinito en su continuum de 3 dimensiones.<sup>46</sup>

Es en esta especie de estado de gracia, desde donde los nueve Solteros contemplan a la Novia de lejos. Los novios, en cambio, están representados desde una perspectiva que permite que el observador los imagine detrás de los demás objetos. Estas consideraciones geométricas se basan en sus especulaciones sobre la refracción y la cuarta dimensión que se encuentran en la *Caja blanca*. Estas notas se pueden considerar como su arte poética, en la que manifiesta que la cuarta dimensión es como una especie de utopía de la experiencia estética, en donde la imaginación nunca se limita a las condiciones ni a las necesidades de la realidad. Al igual que el ready-made no se puede definir, tampoco la obra de arte en la cuarta dimensión se puede definir. Tal vez no sea necesaria una definición de ready-made, sino una serie de definiciones que se ajusten a cada una de las obras. O tal vez, como él mismo señaló, “el ready-made es una forma que niega la posibilidad de definir el arte”.<sup>47</sup> A este respecto escribe:

La sombra proyectada de una figura de 4 dimensiones sobre nuestro espacio es una sombra de 3 dimensiones (v. Jouffret Geom. de 4 dim pág. 186, 3 últimas líneas) Secciones tridimensionales de las figuras cuatrimensionales por un espacio analógicamente con el procedimiento de los arquitectos que describen el plano de cada uno de los pisos de una casa, una figura 4dimensional podrá describirse (para cada uno de sus pisos) por secciones tridimensionales. Estos distintos pisos se hallarán unidos cada uno con cada uno por la 4ª dim. Construir todos los estados de una figura de 3 dim –Dicho de otro modo: Una forma 4 dimsl se percibe (?) bajo un  $\infty$  de aspectos 3 dimsl que son las secciones de esta figura 4 dimsl con el número infinito de espacios (de 3 dim) que envuelven

dicha figura –Dicho de otro modo: podemos dar vueltas en torno a la figura 4 dimsl según las cuatro direcciones de la extensión. El número de posiciones del perceptor es  $\infty$  pero podemos reducir a un número finito esas posiciones diversas (al igual que con las figuras regulares de 3 dim.) y entonces cada percepción en estas diversas posiciones, es una figura 3 dimsl. El conjunto de estas percepciones 3 dimsl de la figura 4 dimsl sería la base de una reconstitución de la figura 4 dimsl.<sup>48</sup>

En esta especie de rayos X sobre el deseo, es como si tuviéramos que estar parados frente al *Gran vidrio* para saber en dónde están exactamente. Pero sus formas son sólo dibujos (bidimensionales) y es imposible verlos desde arriba. Esto supondría que vemos la obra desde dos puntos a la vez (frente al *Gran vidrio* y por encima), como si las dos mitades de la obra estuvieran unidas por una bisagra invisible. Duchamp destacó la idea de la bisagra pensando que podía representar la cuarta dimensión: “A 4-dim'l finite continuum rotating (here the word loses its physical meaning-see further on) about a 2-dim'l hin-ger”.<sup>49</sup> Duchamp desarrolló la idea aducida dentro del paréntesis negando cualquier tipo de “rotación”, ya que físicamente la rotación de cualquier cuerpo tridimensional produciría otro cuerpo tridimensional. Para poder imaginarse la cuarta dimensión es necesario concebir una superficie bidimensional que rotase y permaneciera inmóvil al mismo tiempo. Esto es lo que representa la parte superior del *Gran vidrio*, si aceptamos que estamos viendo la obra, como Duchamp supone, desde dos puntos de vista a la vez. Tal desorientación nos conduce inevitablemente a la cuarta dimensión. Las formas de la Novia no son más que una apariencia, una de sus posibles manifestaciones. Duchamp ha dicho que el *Gran vidrio* es la proyección de un objeto de tres dimensiones que a su vez es la proyección de un objeto desconocido de cuatro dimensiones. Algunos tratados de la cuarta dimensión aseguraban que en los límites o bordes de ca-



da espacio existía una porción mínima de los espacios adyacentes. Por ejemplo, Bragdon afirmaba que el cristal, por su transparencia, sería el lugar donde la segunda, la tercera y la cuarta dimensión entraban en contacto, aunque fuera en proporciones infinitesimales.<sup>50</sup>

En este sistema de correspondencias entre la tercera y la cuarta dimensión, el *Gran vidrio* contiene los ejemplos usados por Poincaré para describir el sistema de probabilidades. En el panel de arriba se encuentra el péndulo, las moléculas gaseosas (vapor) y la Vía Láctea. En el panel de abajo se encuentra el polvo en fluido y las moléculas gaseosas. El polvo aumenta en densidad de la primera a la última y simboliza el punto crítico del inconsciente al emerger una nueva perspectiva que será lanzada, como un ready-made hacia el consciente.<sup>51</sup>

Si hacemos la elección correcta de un dato (en un momento dado Poincaré se refiere al comportamiento probabilístico de las moléculas gaseosas y de la Teoría cinética de los gases en el microcosmos), entonces, cuando aplicamos estos datos en otra escala (la Vía Láctea, macrocosmo) encontraremos una similitud o una medida “cualitativa” entre ambos y podemos lograr descubrir una estructura que se encuentra en cualquier escala. Poincaré nos declara que, a lo largo de todas estas secuencias, somos capaces de ampliar nuestra concepción de la naturaleza gracias a nuevas leyes. Hemos cambiado nuestra percepción, sin embargo la naturaleza sigue siendo la misma.

A partir de la definición de Poincaré de ready-made, en este proceso que requiere tanto el inconsciente (la selección intuitiva) y el pensamiento crítico, estamos obligados a aceptar que el *Gran vidrio* es una especie de “corte” en el “inestable equilibrio” de la creatividad universal, de la misma manera como los ready-mades son sombras tridimensionales de su creatividad que nos conducen hacia una cuarta dimensión proyectada en el *Gran vidrio*. El *Gran vidrio* es un objeto (visible) tridimensional como un corte del sistema creativo de la naturaleza de la cuarta dimensión.

Duchamp reconoce en sus notas que conocía los “cortes de Poincaré” los cuales consisten en la proyección de sombras bidimensionales que suponen una esfera tridimensional invisible. Un corte en la tercera dimensión nos permite representar un fragmento o un *snap-shot* del sistema no lineal de la cuarta dimensión que es imposible ver. Es un sistema azaroso y complejo que captura patrones de un orden generado al azar. Una simple condición de juego puede iniciar el proceso original (como la ruleta), pero pronto la dinámica que resulta de las causas y efectos trasciende cualquier relación evidente.

La cuarta dimensión matemática le sirvió para eludir metafóricamente a los “transportes” del amor. Sobre estas cosas se exhibió bastante el propio Duchamp. A la pregunta de Serge Stauffer sobre si el acto erótico es la situación cuatridimensional por excelencia, respondió:

Sin usar tales palabras, ésta es una vieja idea mía, una idea muy querida, explicada por el hecho de que una sensación táctil envolviendo todos los lados de un objeto se aproxima a una sensación táctil cuatridimensional, ya que desde luego ninguno de nuestros sentidos tiene una aplicación cuatridimensional excepto, quizás, el sentido del tacto: en consecuencia, el acto amoroso, como sublimación táctil, podría hacer entrever o más bien entre tocar una interpretación física de la cuarta dimensión.<sup>52</sup>

Se trata de una metáfora. Como parece desprenderse de lo que le dijo a Schwarz: “El sexo es tridimensional y cuatridimensional. Hay sin embargo una expresión más allá del sexo que puede ser transferida a la cuarta dimensión. Pero la cuarta dimensión no es el sexo como tal. El sexo es el sexo”.

El *delay* adquiere aquí otro significado, es el “desplazamiento” del deseo ya que éste es la sombra (tridimensional) de la cuarta dimensión. A pesar de que sea una obra tridimensional que se proyecta en otra dimensión, el *Gran vidrio* es una forma

conceptual y posible que representa la experiencia de vivir éteramente en el reino del deseo como un estado indeterminado que Walter Benjamin antepone como requisito para “evitar la satisfacción, en vez de rechazarla”.

### *FLORECIMIENTO CINEMÁTICO*

Para 1920, Duchamp había dejado de trabajar en el *Gran Vidrio*. Sin embargo, todavía pasarían un par de años más para que lo declarara “definitivamente inacabado”. Las soluciones imaginarias a los problemas relacionados con la representación de la dimensión del espacio lo habían dejado de entusiasmar. Se había quedado sin ideas, pero después de su éxito al presentar *Desnudo bajando la escalera* y el escándalo provocado por el urinal, Duchamp logró una absoluta autonomía e independencia. Más que un deseo de alcanzar la libertad a través del arte, anhelo que los surrealistas habían convertido como su principal propósito, encontró en la independencia la única forma de alejarse del arte. Su obra le había permitido hacer cualquier cosa o hacer posible que cualquier cosa pudiera considerarse como una obra de arte y pasaba sus días como un *flaneur* o dandy más que como un artista. Solicitado por los salones de París y Nueva York, rehuía refugiándose en el ajedrez al que le dedicaba cada vez más tiempo. La distancia personal y espiritual lo alejó de cualquier compromiso y su soltería y su cinismo se convirtieron en emblema. De ahí su desprecio a cualquier forma de preocupación material. Había aprendido, como los cínicos discípulos de Diógenes, que el individuo con menos necesidades era el más libre y el más feliz. Lo fundamental para el cínico es la autarquía, es decir, la independencia de todo condicionamiento exterior, la autosuficiencia, que puede aprenderse pero que requiere de un esfuerzo. Para el cínico, según Diógenes, atrás queda todo aquello que considera que ya no le pertenece al sabio: la familia, el dinero, la fama y sobre todo sus antiguos pensamientos.

En esta época, Duchamp inicia un periodo de aparente inactividad que durará más de cincuenta años y que se ha convertido en leyenda. En el verano de ese año le confesó a Man Ray su intención de abandonar el *Gran Vidrio*. Ya le había dedicado más de cinco años a esta obra y empezaba a cansarse.

En este estado de indiferencia, encuentra un modo de escaparse del mundo del arte al convertirse en Rose Sélavy, su alter ego. A este respecto, declara: “Quise cambiar de identidad y lo primero que se me ocurrió fue adoptar un nombre judío. Yo era católico y ya era un cambio eso de pasar de una religión a otra. No encontré nombre judío que me gustara o me tentara, y de golpe tuve una idea: ¡por qué no cambiar de sexo! De ahí vino entonces el nombre de Rose Sélavy. Ahora quizá suene bien, los nombres cambian con las épocas, pero en 1920 Rose era un nombre tonto”.<sup>53</sup>

Como una máscara, escondía su personalidad al ser *otro* al mismo tiempo, y revelaba un mecanismo intelectual que se ocultaba tras los diferentes sentidos de las palabras (*Rose Sélavy-rose c'est la vie-la vida es rosa*). El nombre lo era todo. Como en *Rose Sélavy*, los títulos de sus obras revelaban el poder transformador de las palabras. Al cambiarle el nombre a las cosas, Duchamp buscaba una ambivalencia donde una cosa puede ser otra y donde una persona puede ser otra. Para darle vida, Duchamp se vistió de mujer y se hizo retratar por su amigo Man Ray. Parecía que Rose Sélavy le permitía abandonar todo y le sirvió como escudo para escaparse definitivamente del mundo del arte como él mismo insistentemente había dicho. Esto no fue completamente cierto ya que, inspirado por este poder de la palabra, Duchamp creó una serie de piezas, entre ellas una colección de frases que tanto fascinaron a los surrealistas, que rompían con las leyes de la lógica.<sup>54</sup> Estos juegos de palabras se basan en la creación de nuevos signos para un lenguaje abstracto que establecen una relación con términos sin ninguna referencia concreta y, por lo tanto, que destruyen la relación entre el lenguaje y el significado:

Condiciones de un lenguaje... Búsqueda de las “Palabras primeras” (“divisibles” únicamente por sí mismas y por la unidad). Coger un diccionario Larrouse y copiar todas las palabras llamadas “abstractas”, es decir que no tengan referencia concreta. Componer un signo esquemático que designe a cada una de estas palabras (puede componerse dicho signo con los zurcidos patrones). Hay que considerar estos signos como las letras del nuevo alfabeto).<sup>55</sup>

Esta pérdida y descubrimiento del sentido de las palabras encuentra su correspondencia en los ejercicios de óptica que desarrolló en este tiempo. Las obras de este periodo amplían y describen otras dimensiones a nivel de la palabra y de la imagen. No deja de extrañar la contradicción entre el rechazo de Duchamp por la pintura retinal y las obras que realizó basadas en un elaborado y complejo manejo de la visión. La pintura, como la de Courbet, a la que se refirió en varias ocasiones, estaba dirigida a la retina. Para Duchamp esto era un error ya que, si antes la pintura había tenido una función religiosa o filosófica, había caído en una trampa que se agotaba en la experiencia de las sensaciones.

En 1924, recibió el apoyo para realizar una máquina óptica, en la que trabajó ese año y que llamó *Semiesfera giratoria* (*Rotative demisphere*). Duchamp la realizó a cambio del coste de los materiales y del ingeniero que la confeccionó, y dejó claro que no quería que se expusiese como una obra de arte destacando que no quería que se viese en la máquina otra cosa distinta a la óptica.<sup>56</sup> La obra, como los *rotorelieves* realizados en el mismo año, está formada por discos que al girar proyectan un “relieve” que oscila entre dos espacios aparentes o imaginarios. Los “rotorelieves” sólo tienen esta propiedad cuando están en movimiento. Cuando están estáticos son meras formas geométricas, pero en movimiento, lo que más nos sorprende es

la ilusión de espacio y profundidad que provocan.

Perder la posibilidad de reconocer o identificar “2 cosas parecidas” –2 colores, 2 encajes, 2 sombreros, 2 formas cualesquiera. Llegar a la imposibilidad de memoria visual suficiente para trasladar de un parecido a otro la huella memorizada.<sup>57</sup>

La “pérdida” descrita por Duchamp implica la transformación de una construcción retinal a una mental, de la manera como las “ilusiones ópticas” provocan: ambas contienen dos tipos de imágenes similares en una sola imagen que desafía nuestra capacidad de visualización.<sup>58</sup> Al comprender estas ilusiones, transformamos la memoria de una imagen a otra y, de esta manera, reconocemos la oscilación entre ambas posiciones. Las líneas presentan la ilusión de profundidad al hacerlas girar por medio de una superficie giratoria, como una tornamesa en el caso de Duchamp. Al girar, la imagen oscila entre un espacio bidimensional y la ilusión de profundidad.

Estas imágenes le permitieron incorporar un método de destabilizador de la mirada a la que hacía referencia en sus notas en la *Caja verde*. El sistema de Duchamp es inconsistente ya que produce contradicciones en el nivel del significado. Estas obras, llamadas “precisiones ópticas” le interesaron especialmente ya que, por su propia naturaleza, permiten múltiples interpretaciones. La inconsistencia es un elemento material dado el carácter de la ilusión que provocan, es decir, las ilusiones ópticas presentan imágenes *verdaderas* pero inconsistentes. Las líneas que provocan la ilusión adquieren significado por la relación que nosotros escogemos. Nuestra decisión de que una orientación sea más probable que otra resulta de su aparente transformación entre sus posibles posiciones. Las líneas adquieren significado sólo por la relación que establecemos con ellas, es decir, nuestra decisión, que define que una orientación sea más probable que otra, es el resultado de una combinación de

posiciones que las hace probables. Es por ello que estas imágenes son técnicamente inconsistentes ya que presentan varias versiones simultáneas de ellas mismas que se dan de una manera inconsciente.<sup>59</sup> Son inconsistentes, también, ya que presentan versiones incompatibles. Superficialmente presentan una contradicción con el arte retinal. Formas visuales como éstas ofrecen un tipo de experiencias “liminales”, donde el proceso, generalmente inconsciente, de ver se hace visible.<sup>60</sup>

El efecto liminal aparece, por primera vez, en *Apolinère Emañel* (1916-1917). El efecto es logrado modificando un anuncio publicitario para provocar una ambivalencia en la experiencia visual y lógica. Duchamp define así esta obra:

Apolinère Emañel es otro ready-made ayudado. Al tener las letras de un anuncio para las pinturas “Sapolin” (*Sapolin Emañel*), deformando intencionalmente la ortografía del nombre de Guillaume Apollinaire y añadiendo asimismo el reflejo de la cabellera de la niña en el cristal. Lamento que Apollinaire no llegara a verlo –murió en Francia en 1918.<sup>61</sup>

Independientemente del cambio de letras para rendir homenaje a su amigo Guillaume Apollinaire, y el juego del reflejo del pelo de la niña en el espejo, hay un detalle que no podemos dejar desapercibido. A diferencia de otros ready-mades, en donde su participación consiste simplemente en firmar los objetos, Duchamp se preocupa por asuntos relacionados con la geometría. Una vez más, esta obra pone de manifiesto su interés en aspectos de las matemáticas y en la geometría no euclídeana. La geometría de la cama esboza, si no una ilusión óptica, sí un objeto imposible. No hay antecedentes de objetos imposibles anteriores a esta obra. Pero una vez más estamos ante un nuevo paradigma. La cama es un objeto geométrico que no puede existir. La cama describe esta geometría imaginaria en la

que los planos se yuxtaponen y ponen en duda nuestra experiencia retinal.<sup>62</sup>

Duchamp presentó estos discos en la película *Anémic cinéma* (1926) acompañados por una serie de juegos de palabras. Estos juegos en forma de *calambur* o retruécanos nos producen, a nivel textual, la misma sensación de ambigüedad y simultaneidad que las imágenes que vemos. Al igual que los discos visuales, estos discos son túneles hipnóticos que ponen a prueba nuestra capacidad inconsciente. Constituyen construcciones gramaticales (cuyos vocablos, sintácticamente correctos, son oscuros y sugieren un contenido erótico o, en ocasiones, obscenos, pero siempre absurdos). Su complejidad y el juego de posibles significados de las palabras (por sonido y por polisemia) nos resultan difíciles de analizar aquí. Baste sólo un ejemplo:

Cuestión de higiene íntima: ¿Hay que meter el tuétano de la espada en el pelo de la amada? (Question d'hygiène intime: Faut-il mettre la moelle de l'épée dans le poil de l'aimée?).

Estas frases polarizan el significado literal del sinsentido y lo proyectan a una evidente referencia de carácter lógico y erótico. Cada una de las lecturas revela las alusiones sexuales que pueden tener las frases. La sexualidad no está a nivel del significado de la frase ni en las ilusiones ópticas sino en sí misma. El sentido sexual de esta obra forma parte del subtexto, el cual requiere de la participación del espectador para yuxtaponer las imágenes y los textos. El significado es una sobreposición, un doble sentido, o contrasentido, o si se quiere, una dimensión más (la cuarta dimensión) que la imagen adquiere.

Dudar de lo que vemos y de lo que creemos, es decir, dudar de la imagen y del lenguaje: “No creo en el lenguaje, dice Duchamp, el lenguaje en vez de expresar el subconsciente, en realidad crea ideas a través y a partir de palabras. En ese



sentido me declaro un nominalista, en el sentido más simple”.

La transformación de una experiencia retinal a otra de carácter sexual obedece al mismo sistema de construcción o deconstrucción que elaboró a lo largo de las notas de la *Caja verde*. Las ilusiones ópticas presentan dos objetos similares que se encuentran en una sola imagen, la cual desafía nuestra capacidad de visualización. Su experiencia nos permite mirar el “ver”. Al aprehender estas ilusiones transformamos la memoria de una imagen a otra, lo cual nos permite reconocer la oscilación entre ambas. En la *Caja verde* podemos leer lo siguiente: “Sentido. Podemos ver mirar. ¿Podemos oír escuchar, oler, olfatear, etc.?”. Al ver *mirar* Duchamp describe el efecto interpretativo particular que acompaña las ilusiones ópticas. La oscilación visual de los “retorrelieves” resulta sólo al girar los discos. Hay un doble contraste: entre la imagen estática y la de movimiento, así como entre las dos posibles interpretaciones que podemos ver cuando los discos están girando. No es posible “ver” los dos volúmenes a la vez, así como es imposible tener la experiencia de la ilusión cuando el disco no está en movimiento. El cambio entre un volumen y otro permite al observador estar más consciente del acto de mirar. La oscilación entre estas ilusiones ópticas podría representar el *floreCIMIENTO cinemático* producido por el deseo en la Novia en el *Gran vidrio*:

La Novia en su base es un motor... Toda la importancia gráfica es para esa expansión cinemática (*cinematic blossoming*) la cual está supeditada a la puesta en desnudo eléctrica (ver paso desde la máquina-soltera a la Novia). Esta expansión cinemática es la parte más importante del cuadro (gráficamente como superficie). Es, en general, la aureola de la Novia, el conjunto de sus espléndidas vibraciones: gráficamente, no se trata de simbolizar mediante la pintura exaltada este término afortunado –deseo de la Novia: únicamente más clara, en toda esta expan-

sión, la pintura será un inventario de los elementos de esta expansión, elementos de la vida sexual imaginada por ella Novia-ansiosa. En esta expansión, la Novia se presenta desnuda bajo 2 apariencias: la primera, la de la puesta al desnudo por los solteros, la segunda apariencia la imaginativa-voluntaria de la Novia. Del acoplamiento de estas dos apariencias de la virginidad pura –de la colisión depende toda la expansión, conjunto superior y corona del cuadro.<sup>63</sup>

Como podemos leer en esta nota, los rotorrelieves están explícitamente relacionados con el *Gran vidrio*. Duchamp hizo de la duda un método. Dudaba de todo y, sobre todo, de las ideas fijas.<sup>64</sup> Si vemos con atención, ¿la cama es un objeto posible? ¿Cómo podemos creer en una perspectiva dominante si, como podemos aprender de los *Rotorrelieves* o en otras obras como *Apolinère Enameled* y *Hand Stereocopy*, cada perspectiva es el resultado de diferentes perspectivas escogidas por el inconsciente, susceptibles de error? Si la duda, como Duchamp creía, está en la base del proceso creativo, entonces, quizás, los ready-made son su origen.

Estos discos eran elementos que formaban parte del *Gran vidrio* y que están descritos en las notas pero, como muchas otras, no llegó a incluir. Todas coinciden con la idea de que, según el propio Duchamp sugiere, el *florecimiento cinemático* no puede ser presentado de la misma manera como el resto de los elementos de la obra. El movimiento en el *Gran vidrio*, en realidad, no aparece, sin embargo las pulsaciones de los rotorrelieves visiblemente representan el florecimiento cinemático aludido. Es significativo que todo el mecanismo que se encuentra en el *Gran vidrio* no pueda ser representado técnicamente. La obra está técnicamente inacabada.

## *EL DESEO*

Después de haber realizado los *Rotorrelieves*, Duchamp declara “definitivamente inacabado” el *Gran vidrio*. No es coincidencia, sino que no hay que olvidar que el carácter inacabado del *Gran vidrio* destaca la ambigüedad entre arte y deseo. El vidrio representa, con la misma intensidad que los rayos X, la emanación del deseo. Esta realidad desconocida se hace visible y es el alcance que el arte, según debe aspirar. Se podrían numerar muchas causas que lo obligaron a darse por vencido, pero sin duda el carácter inconcluso de la obra, aunque no lo tuviera presente desde el principio, se convirtió en uno de los elementos más importantes del *Gran vidrio* y enfatiza esta demora (*delay*), que hace más patente el deseo insatisfecho.

Pero tal vez Duchamp se propuso terminarla de otra forma. Para ello, más de veinte años después de haber abandonado el *Gran vidrio* y cuando todo el mundo estaba convencido de que había dejado el arte definitivamente, inicia, en el más absoluto secreto, la realización de su última gran obra. *Étant donnés* describe de nuevo la historia de la Novia y los Solteros. La obra, que le llevó más de veinte años para su ejecución y que ahora se exhibe junto al *Gran vidrio*, el *Desnudo bajando la escalera* y otras de sus principales obras en el Museo de Filadelfia, es también la puesta en escena del deseo insatisfecho.

Al ver la obra, nuestra primera impresión es que hemos llegado al final del camino. Lo que nos encontramos es una puerta cerrada, en medio de un muro. No se trata de otra puerta que nos conduzca a la cuarta dimensión, sino de un espacio singular encerrado por un gran portón de madera, fijo e inmóvil. La imagen de la puerta cerrada contrasta con la transparencia de las otras obras. Pero si nos asomamos por dos pequeños orificios en la puerta que están a la altura de los ojos, podemos alcanzar a ver, no sin cierto pudor, tras el hueco de un muro de ladrillo, el cuerpo desnudo de una mujer, acostada, con sus piernas abiertas y exhibiendo su sexo rasurado. Su cara queda detrás del muro

medio cubierta por su cabello rubio que cae sobre su hombro izquierdo. Su brazo derecho está oculto y con el izquierdo levanta una lámpara de gas encendida. La escena se encuentra en un agradable paisaje bañado por la luz del día y, al fondo, un bosque y una cascada iluminada que cae en un río.

Los objetos que componen la obra podrían constituir un ready-made. De hecho, la puerta, el único objeto que vemos, proviene de Cadaqués, España, en donde Duchamp solía vacacionar durante el verano con su esposa. Puede ser un ready-made, no importa, lo importante es que está cerrada definitivamente y nos obliga a ver la obra desde un punto de vista fijo y limitado, a diferencia de la multiplicidad de perspectivas que nos ofrece el *Gran vidrio*.<sup>65</sup> El espectador se ha convertido en un *vo-yeur* (Duchamp utiliza esta palabra en sus notas).

Independientemente de su aparente realismo, llama la atención el aspecto artificial de los elementos que forman parte de *Étant donnés*, que en tanto “donnés”, se contraponen a los elementos que están insinuados en el *Gran vidrio* como parte de la fantasía y del deseo de los solteros (inmaterialidad). Mucho más evidente aún, el aplazamiento (*delay*) de la feminidad en el *Gran vidrio*, que se encuentra suspendida en un espacio fuera de cualquier experiencia, se presenta en esta obra con una evidente sexualidad.

Duchamp empezó a trabajar en la obra en 1946, probablemente sin el recuerdo exacto de lo que pensaba cuando, treinta años antes, empezó el *Gran vidrio*, y la terminó en 1968, más de veinte años después. Deseó que *Étant donnés* se exhibiera después de su muerte, como su última voluntad. La obra posee una importancia fundamental por haber sido concebida tras un prolongado periodo de silencio y concentración. Duchamp confesó que revelaba los aspectos más importantes de su obra. *Étant donnés* debe su nombre a una cita directa del *Gran vidrio* con la que establece un vínculo inevitable por lo que ambas se relacionan, se complementan, se combinan y trazan un periodo de

más de treinta años durante el cual Duchamp estableció los límites posibles entre el arte y la experiencia estética.

Sin embargo existen muchas diferencias entre ambas. Mientras que el *Gran vidrio* es transparente e interpretable, *Étant donnés* es oscura e impenetrable. El *Gran vidrio* es una obra que está acompañada por notas, reflexiones y se inserta en un periodo preciso; *Étant donnés*, en cambio, no tiene ningún antecedente y permanece como una pieza independiente, fragmentada y aparentemente ajena al resto de su obra.

No hay que olvidar que el *Gran vidrio* describe el proceso de cómo el deseo se volatiliza mediante un molino que los Solteros ponen en movimiento. Esta inmaterialidad no tiene nada que ver con la brutalidad de su última obra. Pero no es el desnudo el que nos provoca, sino la insensibilidad como resultado de la sustitución de la estética por la anestesia y la indiferencia visual. Es este desdoblamiento que Duchamp supone como el origen del deseo. La proyección dimensional del cuerpo con respecto del que lo observa, o si se quiere, la proyección del *Gran vidrio* en otra dimensión.

La fascinación e indiferencia que nos produce el *Gran vidrio* se debe, sin duda, a esta misteriosa relación entre la Novia y los personajes que la contemplan a través de un juego de reflejos, movimientos y esquemas. Sin embargo, en *Étant donnés*, la desnudez es aparente; la figura inclinada y desnuda permanece aislada y sola sin mantener ninguna relación con el mundo que la rodea, dándonos la sensación de que todo ha sido meticulosamente arreglado y que el cuerpo, el paisaje y la cascada guardan una secreta relación. Tenemos la sensación de que nada ha sucedido y que algo, muy pronto, va a pasar. Es un presentimiento; el cuerpo erguido ilumina la escena en donde esperamos que alguien entre y cometa algún delito, o ¿acaso el espectador no es la persona que esperamos?<sup>66</sup>

Uno de los argumentos más usados por Duchamp es que el artista no está enterado de lo “que hace o porqué lo hace” y que el espectador (quien después se convertirá en “la posteri-

dad”) es el encargado de descifrar la obra.<sup>67</sup> Esta actitud es, probablemente, la diferencia más notable entre el *Gran vidrio* y *Étant donnés*. Los Novios han desaparecido para dejar al espectador como el único responsable de la historia.

Últimamente se han dado a conocer algunos aspectos de la vida de Duchamp que nos han permitido interpretar mejor estos mecanismos ocultos en su obra. Dichos trabajos nos han descrito su espíritu solitario, su gran interés en no dejar que nada revelara su personalidad y su indiferencia estética que cultivó como el valor máspreciado. Siempre conservó esta aristocrática insensibilidad, aun ante sus más agresivos detractores, sin embargo, pocos artistas han sido tan congruentes como él. Incluso su vida íntima ha sido objeto de múltiples interpretaciones con el fin de explicar su ambigüedad sexual. De todo lo que se ha escrito, nada ha aportado una prueba definitiva sobre su ambigüedad sexual, su ilegítimo amor hacia su hermana o su frustrado amor por Beatrice Wood o Ettie Stettheimer. Como tampoco podemos decir mucho de su segundo matrimonio con Teeny Matisse, que él mismo definió irónicamente como otro ready-made.

Ahora sabemos que parte del misterio que encierra *Étant donnés* está íntimamente ligado a su relación con María Martins, quien fue la modelo para el escorzo central de la obra.<sup>68</sup> Es muy poco lo que sabemos de su relación con María Martins, esta bella escultora brasileña casada con un diplomático. A diferencia de Beatrice Woods, quien estuvo a su lado toda su vida, como enamorada y discípula, María Martins coincide con Duchamp muy poco tiempo. Se conocieron en 1946 en el círculo de artistas que se reunían alrededor de Picabia y los artistas europeos de la vanguardia que habían emigrado a esa ciudad por motivo de la guerra. Habían pasado ya muchos años desde que había terminado el *Gran vidrio* y Duchamp había manifestado, en varias ocasiones, que ya no le interesaba el arte y que sólo deseaba jugar al ajedrez. María Martins, de origen brasileño, había estudiado escultura en Europa y había participado en varias expo-

siciones antes de llegar a Nueva York, en donde su esposo había sido nombrado como diplomático. El amor entre ellos fue inmediato. María Martins fue seducida por la personalidad y por la independencia de Duchamp. Como símbolo de su afición, Duchamp le obsequia, ese mismo año, un ejemplar de *Boîte-en-valise* con una pequeña obra original realizada en celuloide en un fondo de terciopelo *Paysage fautif*.

Si la vemos con atención no es difícil adivinar en esta figura la silueta de una mujer reclinada. María Martins conservó la obra en privado hasta que se exhibió en la década de los sesenta pocos años, hasta que se dio a conocer *Étant donnés*. Con el ánimo de conservarla mejor, la obra que estaba compuesta por una sustancia pastosa y seca, fue investigada en los laboratorios del FBI, dando como resultado que la obra estaba hecha con semen. Se ha asegurado que éste es el primer antecedente de *Étant donnés*. Este pudo ser el primero, pero hubo otros. Un año después, Duchamp le obsequia un dibujo en que la obra es más evidente. El dibujo representa el cuerpo de una mujer desnuda, con las piernas abiertas y el sexo rasurado, en la misma posición que la figura definitiva. La obra también permaneció desconocida hasta la década de los setenta, cuando fue presentada en una retrospectiva en el Museo de Estocolmo. Al calce del dibujo se alcanza a leer: *Étant donnés: Maria, la chute d'eau et le gaz d'éclairage*.<sup>69</sup>

Poco tiempo después de haber conocido a Duchamp, María Martins se va a vivir a París. Se volvieron a ver muy pocas veces después de ese periodo, pero siguieron en comunicación por carta, medio por el cual Duchamp la puso al tanto de los avances en su obra (*My woman with open pussy*). A partir de entonces, Duchamp empezó a trabajar concienzudamente en la obra, concentrándose en la figura en pasta, a la que le dedica, sin descanso, más de ocho horas al día de trabajo con el fin de conseguir la calidad deseada. A diferencia de la inmaterialidad del *Gran vidrio*, en el que el erotismo está apenas insinuado, Duchamp buscó imprimir una abierta sexualidad en su última obra,

a la que se refería constantemente en su correspondencia con María Martins. “De hecho —le escribió en 1949—, tenemos la misma necesidad por el amor físico y estos largos periodos de castidad, no han hecho otra cosa que afilar nuestras cuchillas”. En varias ocasiones le sugirió que abandonara a su marido y que se fuera a vivir con él, pero María Martins, tan celosa de su independencia como él, rechazó su oferta. Para lograr su propósito le ofreció que se mudara a un pequeño departamento junto al suyo, con el fin de que pudiera retirarse y trabajar juntos. María Martins rechazó también esa oferta y Duchamp ocupó el espacio donde trabajó solitariamente su última obra. Después de 1947, se vieron sólo una vez más en 1951, en un viaje que ella hizo a Nueva York por unos días. Nunca más se volvieron a ver y dejaron de escribirse.<sup>70</sup> No sabemos si María Martins supo que Duchamp trabajó por más de veinte años en esta obra inspirada en ella.

Aunque Duchamp insistiera después en que el *Gran vidrio* no era una obra autobiográfica, hay muchos elementos que nos hacen sospechar que de alguna manera reflejan aspectos de su vida. Él era, de hecho, un soltero en el momento de su creación, y como los solteros del *Gran vidrio*, él no podía alcanzar el objeto de su deseo. Cuando le regaló la *Valija* en 1946, la relación entre María y Duchamp fue la más intensa. Su relación continuó en secreto por tres o cuatro años hasta 1950 cuando María Martins regresó definitivamente a vivir a Brasil.

Existe un poema, escrito por Martins que corresponde a esta época que, aunque no se puede asegurar que se refiera directamente a Duchamp, nos permite apreciar la intensidad de la relación:

*Aún mucho después de mi muerte,  
Después de tu muerte  
Deseo torturarte.  
Deseo que mi pensamiento  
Arda alrededor de ti como una serpiente en llamas*



*Sin quemarte.  
Deseo verte perdido, asfixiado, perdido  
En este oscuro laberinto  
Tejido con mis deseos.  
Te deseo largas noches sin dormir  
Llenas del sonido de las tormentas  
Lejanas, invisibles, desconocidas.  
Después deseo que la nostalgia de mi presencia  
Te paralice.*

La correspondencia entre María y Duchamp, por su carácter íntimo y personal, no fue publicada sino hasta hace poco tiempo, junto con otros archivos relacionados con la obra. No cabe duda de que Duchamp estaba profundamente enamorado de María, como reiteradamente lo expresa en varias de sus cartas, donde le informa de los avances de *Étant donnés* refiriéndose a “su” escultura como si se tratara de una obra en colaboración. Otras veces, sin pudor, se refiere a la obra como “*ma femme au chat ouvert*” (mi mujer con el sexo abierto) y, en otras, como “*N.D. des desires*” (nuestra dama de los deseos).

Pero esta historia no termina aquí. En 1960, el matrimonio Arensberg, coleccionista que Duchamp conoció desde su llegada a Nueva York, le pide que haga los arreglos necesarios para que el Museo de Filadelfia reciba en donación su colección que comprende, como se puede apreciar hoy, las obras más importantes de Duchamp. Con el mismo ingenio y empeño con el que le dedica a su obra, Duchamp cuida todos los detalles en esta comisión, empeñándose personalmente en que se hicieran las cosas como él mismo había pedido. Una vez más, Duchamp se benefició del destino. *Étant donnés* no hubiera podido tener un mejor espacio. De esta manera se cerraba el círculo. La museografía, acaso otro ready-made, le permite a Duchamp realizar su último deseo. En una amplia sala, coloca de un lado el *Desnudo bajando la escalera*, luego, frente a la ventana, coloca el *Gran vidrio* y del otro lado, *Étant donnés*, en un diálogo previsible y completo.

La transparencia del *Gran vidrio* se multiplica y se proyecta en otra dimensión.

Pocos artistas han trabajado tan solitariamente como Duchamp. Pienso en su obstinado deseo de esconderse como si se sintiera culpable de haber hecho algo indebido. Tal vez su pudor pueda explicar su silencio, pero también es posible que la importancia de su obra esté basada en el poder de su silencio. Así como Duchamp vio cómo paulatinamente a su alrededor se iba perdiendo la realidad física del arte, siempre le obsesionó la ambigua relación que existe entre la obra y su modelo. Realizó toda su obra con la creencia de que el arte es capaz de representar aquello que de otra forma no puede ser percibido.

Más allá de esta historia de amor, es difícil encontrar otra relación igual de intensa entre artista y modelo. En realidad, poco importa esta historia para explicar la función erótica e iconoclasta de la obra de Duchamp. En ese tiempo, su actitud perturbadora había cambiado sensiblemente. En 1963, a la edad de sesenta y cinco años, confiesa que “los años me han cambiado... he sido acusado de anti-artista y merezco ser castigado”. Sabía que las transgresiones dadaístas en las que había participado en los primeros años del siglo pasado habían sido inofensivamente incorporadas al arte. Para el tiempo en que realiza *Étant donnés* ya no lo impulsa este espíritu; sólo le interesa la imprecisa naturaleza del arte y su interpretación, cree que el arte no tiene nada que ver con el gusto y niega que el arte pueda ser considerado como una actividad humana, porque no “tiene ninguna base biológica”. Lo que Duchamp busca es un inestable equilibrio entre la obra y el deseo, ¿o acaso el erotismo y el arte no son dos realidades, oscuras y parecidas, que actúan de igual manera en el espectador?

#### *MANUAL DE INSTRUCCIONES*

El paisaje de *Étant donnés* está compuesto por una escena apacible enmarcada por colinas de árboles en tonos verdes y rojos

en el fondo. Una cascada cae por una hendidura hasta un pequeño lago cubierto por una suave neblina. Un cielo azul y algunas nubes completan la escena donde se siente una sensación de irrealidad y banalidad. Sin embargo, el ilusionismo de la escena y su aparente coherencia esconden la artificialidad de la variedad de técnicas empleadas en su realización como fotografía, serigrafía, pintura, escultura, así como los recursos cinéticos para dar el efecto de la cascada.

El paisaje de *Étant donnés* es un *foto-collage* que elaboró con una serie de fotografías que tomó durante un viaje que llevó a cabo en 1946 en compañía de su amiga Mary Reynolds a Le Forestay, un lugar de descanso de los Alpes suizos, recientemente identificado.<sup>71</sup> Duchamp se tomó el laborioso trabajo de recortar, amplificar y colorear estas imágenes para crear un paisaje diferente al que se puede apreciar y que es el escenario de una historia artificial.

Podemos suponer que Duchamp es el único artista que haya visitado la región de Lavaux en Suiza y que no haya sido inspirado por su lago y sus montañas. A diferencia de Ferdinand Hodler, Félix Vallaton, William Turner o Gustave Courbet, quienes frecuentaron el lugar y pintaron los inspirados paisajes del lago y las montañas, Duchamp centró su atención hacia la dirección opuesta, fijándose en el viñedo y el agua brotando de las grietas de la tierra. El *collage-paisaje*, pintado a mano, captura lo que está oculto y lo transforma en algo que somos capaces de percibir. Al principio, sorprendidos, somos atraídos por la imagen del desnudo con el sexo abierto, sosteniendo una lámpara de gas en la mano, pero pronto nuestra atención se desplaza hacia el resplandor de la cascada medio escondida entre los arbustos.

No todo es evidente, ya que no podemos ver toda la obra. Cuando Duchamp, poco tiempo antes de morir la da a conocer, elabora un cuadernillo en el que anota, con todo cuidado, los preparativos y disposiciones técnicas para su traslado e instalación. A diferencia del *Gran vidrio*, que está irremediabilmente ligado a las notas que hemos comentado, el *Manual de instruc-*

*ciones* tiene, como único fin, describir una serie de indicaciones muy precisas para su montaje, que se detalla a través de las numerosas fotos escrupulosamente ordenadas en la carpeta. Sin embargo, a pesar de que no contiene ninguna información sobre temas relacionados con la naturaleza del deseo, la transformación de un elemento por otro o la forma como se reproduce el mecanismo cuyo principio se proyecta en una dimensión desconocida, el *Manual de instrucciones* nos pueda ayudar a comprender la relación que puede haber entre ambas obras.

La primera diferencia que encontramos es que todo lo que aparece en el *Gran vidrio* representa aquello que no podemos ver. Los elementos principales, como la Novia, la cascada, el vapor, no son visibles. Tenemos que imaginarnos y verlos por nosotros mismos. En otras palabras, estamos obligados a ir de la interpretación, de la abstracción de lo visible, a lo concreto, con el fin de comprender su significado. Todo este proceso, como hemos sido advertidos, debe ser guiado por las hojas sueltas reunidas en la *Caja verde*. Estos pedazos de textos reúnen una serie caótica de recursos teóricos que constituyen un catálogo de ideas para armar y definir cada uno de los elementos que aparecen en el *Gran vidrio* y son, no hay que olvidarlo, parte de la misma obra:

Quise que esta especie de álbum acompañara al *Gran vidrio* y que fuera consultado al ver la obra; como yo lo entiendo, no debe ser “visto” en el sentido estético de la palabra. Uno debe consultar el libro, y ver el *Gran vidrio* y la *Caja verde* como una sola obra. La conjunción de ambos supera el aspecto retinal que tanto he querido evitar.

En cambio, en *Étant donnés* la situación es distinta. Ahí vemos todo. Ahí está, atrás del muro, el torso desnudo sosteniendo una lámpara de gas, y al fondo, un paisaje con una cascada. Todo se presenta de una manera obvia y descarada, como una fotografía instantánea que retratará un momento preciso de una

escena. Pero de pronto, todo aquello que vemos a través de la mirilla de la puerta se desvanece en un mar de símbolos y metáforas y penetramos en lo invisible, en el oculto dominio de la abstracción. Lo que vemos representado en la obra supone una realidad no visible, independiente de lo que vemos.

Aparentemente el *Manual de instrucciones* no da cuenta de lo que pudiera significar la obra. Nos da la impresión de que su único fin es servir de guía para su montaje sin interesarse en descifrar la complejidad que descubrimos o suponemos que la obra encierra. Pareciera que no hay nada que decir, porque todo está dicho, no hay nada que revelar porque no hay ningún misterio. Sin embargo, el *Manual* es mucho más de lo que parece y estamos tentados a otorgarle un valor conceptual como lo tienen las notas reunidas en la *Caja verde*.

En el *Manual* descubrimos muchos detalles que no se alcanzan a ver a través de las mirillas de la puerta. Aparece así la compleja e intrincada construcción de una escena donde se combinan elementos que nos impresionan desde un principio con otros detalles que quedan ocultos. Como hemos dicho, el *Manual de instrucciones* pone de manifiesto la relación entre diferentes espacios en los que se proyecta el deseo, en un juego de sustitución y reflejos con planos que desafían los límites de lo percibido y nos permiten descubrir, como los textos de la *Caja Verde*, los elementos que, aunque no están entre lo que vemos, no dejan de pertenecer a la obra.

A partir de ahí, las diferencias entre el *Gran vidrio* y *Étant donnés* desaparecen. En el *Manual*, como en la *Caja verde*, se describen con detalle elementos que están presentes en ambas obras. Por ejemplo, gracias a la *Caja verde* descubrimos que una cascada es el origen del movimiento del Molino en el centro de la maquinaria amorosa de los Solteros. Todo gira alrededor de algo que no somos capaces de observar y que se relaciona con el mecanismo oculto que inmaterializa la energía generada por las máquinas masculinas en el *Gran vidrio*. Duchamp escribe: “la rueda que se alcanza a ver dentro del Aparato supuestamente de-

be ser activada por una cascada, que no me interesó representar para no caer en la trampa de convertirme otra vez en un pintor de paisajes”.<sup>72</sup>

La cascada invisible que pone en marcha el Molino del *Gran vidrio* reaparece como un elemento clave en *Étant donnés*. En el *Manual de instrucciones*, Duchamp hace énfasis en cómo el efecto luminoso funciona para dar la sensación de la caída de agua. Duchamp registra todos los detalles y descubrimos que este rudimentario mecanismo se debe a un pequeño motor eléctrico que se encuentra escondido dentro de una caja de bizcochos.<sup>73</sup> En el *Manual* se describe su posición y el mecanismo eléctrico como si fuera lo más importante de la obra, pero la caja, que se relaciona con el Molino del *Gran vidrio* permanece oculta detrás del paisaje. Aunque no hay nada escrito en el *Manual* que nos pueda ayudar a aclarar algo sobre lo que esto puede significar, Duchamp, aficionado a estas sutilezas, dirá des-pués que la cascada y el molino de agua le habían permitido “introducir el paisaje sin tener que representarlo”.<sup>74</sup>

Durante su primera exposición individual en 1963, Duchamp declaró: “Mis paisajes empiezan donde termina Leonardo da Vinci. La dificultad es salirse de la lógica”.<sup>75</sup> Esta declaración corresponde al periodo en el que Duchamp terminaba su obra y nos advierte que el paisaje de *Étant donnés* no es un mero regreso a la pintura retinal, sino que nos advierte que se trata de una estrategia que nos lleva a la especulación conceptual.

El paisaje cobra otra dimensión si recordamos que la razón por haberse decidido a trabajar en vidrio en vez de un bastidor fue la idea de hacer desaparecer el fondo de la pintura para poderse concentrar en la figura:

“Lo más importante es la figura. La figura no necesita ninguna referencia. Deseaba deshacerme de toda esa basura que era el fondo de la pintura, concebido como un espacio táctil, como un papel tapiz. Con el vidrio me permitía

concentrarme en la figura y uno puede cambiar de fondo si mueve el vidrio hacia otra parte. La transparencia del vidrio permite ese juego. El hecho de tener que pintar un fondo es degradante para el oficio del pintor. Lo que de-seas expresar no se encuentra en el fondo del cuadro”.<sup>76</sup>

Al suprimir el paisaje de fondo del *Gran vidrio* no sólo está prescindiendo de un mero “papel tapiz” que sirve de adorno a la figura y que constituye un estorbo, sino que está negando la posibilidad de *verismo* en la pintura. Ésta es la verdadera razón por la que tanto deploraba al arte “retinal”. La desaparición del paisaje pone en juego toda una serie de consideraciones lógicas y conceptuales. Al usar la transparencia del vidrio como medio para su obra, Duchamp transforma la noción de paisaje en un ready-made, el paisaje que apareciera azarosamente a través del vidrio cada vez que se moviera. El paisaje sería cualquier fondo de acuerdo con la posición de la obra. Con ello, Duchamp replantea el concepto de la relación entre la figura y el paisaje no dentro la lógica de las imágenes, sino como el resultado del azar.

Como ejemplo, los tres pistones de la Vía Láctea fueron realizados a partir de tres fotografías de tres gazas, de un metro cada una, que fueron colgadas frente a una ventana cerrada y cuya forma se dio por el movimiento aleatorio provocado por el viento.

“Quise registrar los cambios en la superficie del cuadrado, y utilicé en el *Vidrio* las curvas de las líneas distorsionadas por el viento. Utilicé un pedazo de gaza, que tiene líneas rectas. Cuando no había viento la gaza permanecía perfectamente recta, como un tablero de ajedrez. Tomé las fotografías en el momento en que la gaza se estaba moviendo por el viento para obtener esas líneas curvas”.<sup>77</sup>

Al capturar los trazos fugitivos del movimiento del aire, estas tres imágenes describen la aleatoria distorsión de la lógica

geometría de la perspectiva. Esas representan otra instancia de “dibujar el azar” que Duchamp llevó a cabo con *3 Standard Stoppages*. Al hacerlo, recordamos las ideas de Leonardo para pintar el viento logrando su forma sutil. De ese modo podemos constatar que la maquinaria del *Gran vidrio* no sólo obedece a impulsos eróticos o libidinosos, sino a leyes naturales que establecen una especie de determinismo con respecto al azar.

Podríamos añadir otro elemento paisajístico en el *Gran vidrio*, nos referimos a la imagen fotográfica (*Élevage de poussière*, 1920) que Man Ray tomó de la acumulación de polvo, por más de cuatro meses, en la superficie del vidrio que semeja una perspectiva tridimensional de un paisaje realizado al azar en un espacio bidimensional. Además, esta imagen refleja el estado de abandono y desinterés de Duchamp por esta obra de la que, en ese año, confiesa a su amigo Man Ray que le ha dejado de interesar y que desea abandonarla pronto, como lo hará tiempo después.

En varias entrevistas, Duchamp reiteradamente insistió en que su trabajo consistía en un esfuerzo para alejarse de Courbet, que su obra ponía “énfasis en el ojo, en la experiencia retinal. Sus colores y formas son superficiales. Todo el arte, después de Courbet es retinal”<sup>78</sup> y Duchamp incluía a la pintura de su tiempo, como el Expresionismo abstracto que se reducía a un juego de colores y materiales sin lograr escaparse de la superficie y de lo aparente y sin el afán de buscar o aprehender la realidad de una manera intelectual. Lo que muchos olvidan es que estas ideas sobre el arte “retinal” se encuentran en el tratado *Du Cubisme*, escrito en 1912 por Albert Gleizes y Jean Metzinger quienes argüían, como lo hará Duchamp repetidas veces después, “que Courbet no había sido capaz de ir más allá de una experiencia retinal y penetrar la superficie visible de la realidad”.<sup>79</sup>

Para evaluar la importancia del Cubismo —decían Gleizes y Metzinger—, debemos regresar a Courbet, quien, des-



pués de David e Ingres, ha propiciado una aspiración por el realismo que todo el mundo del arte participa en nuestros días. Sin embargo, Courbet permanece esclavizado a las peores convenciones visuales. Para descubrir la verdadera relación de las cosas, acepta sin ningún control intelectual todo lo que recibe por su retina. No se da cuenta de que el mundo visible se convierte en el verdadero mundo sólo a través de una operación del pensamiento, y que los objetos que nos impactan no siempre son aquellos cuya existencia tiene el valor más rico en verdades plásticas. La realidad es mucho más profunda que las recetas académicas, y más compleja. Courbet es como aquel que contempla el océano por primera vez y que por divertirse con las olas, no sueña con las profundidades”.<sup>80</sup>

Todavía más contundentes, Gleizes y Metzinger escribieron sobre el Impresionismo: “El arte impresionista desde su origen carece de sentido: a través de la diversidad del color intenta crear la vida y propone un dibujo débil y sin ningún valor. Su vestido resplandece, maravillosamente, las formas desaparecen, atrofiadas. Aquí, tal vez más que en Courbet, la retina predomina sobre la mente. ¡El Impresionismo estuvo consciente de esto y para justificarse sostenían la incompatibilidad de las facultades intelectuales y los sentimientos artísticos!”.<sup>81</sup>

Irónicamente, Gleizes y Metzinger fueron los mismos responsables de retirar el *Desnudo bajando la escalera* del Salon des indépendents en 1912. La obra, que iba ser presentada junto con cuadros cubistas, fue descalificada después de una discusión entre Gleizes y Metzinger ya que “su título es muy literario, en un sentido caricatural. Un desnudo nunca descende una escalera –el desnudo está acostado, como saben. Aún los más liberales nunca aceptarían que un desnudo esté *bajando* la escalera”.<sup>82</sup>

## VENUS IMPÚDICA

En ésta, como en todas sus demás obras, los desnudos de Duchamp no tienen ningún antecedente en el arte, o ¿quién se había atrevido a representar el vértigo y la descomposición del cuerpo en movimiento o la transformación y la obviedad del deseo en su estado más puro? Sin embargo, la figura desnuda de *Étant donnés* parecería contradecir el espíritu del resto de su obra. Al observarla, no podemos dejar de pensar en *El origen del mundo* de Courbet, el cual tanto deploraba. *El origen del mundo* (1866) es un desnudo femenino tendido que muestra un pubis sorprendentemente cercano al espectador; ese atrevido primer plano “corta” el cuerpo impidiéndole ver la cabeza y las extremidades de la modelo. A muchos críticos el parecido entre el desnudo de Courbet y el de *Étant donnés* es evidente. Además no hay que olvidar que en 1966, el año en que termina *Étant donnés*, realiza una serie de grabados, que representan desnudos, basados en obras de Courbet, que nos permiten suponer que Duchamp lo tuvo muy presente durante la elaboración de su última obra. No creo que, al final de su vida, se haya arrepentido y que haya dejado como testamento un homenaje al arte que había atacado durante toda su vida. En *Étant donnés* hay una multiplicación del deseo. De la misma manera como la imagen se proyecta en diferentes planos, el deseo se manifiesta siempre como un elemento ajeno a la obra.

Podemos recordar algunas de las definiciones de Courbet sobre el realismo en el arte, es decir de “aquello que ven mis ojos”. Particularmente aquella declaración de 1861 en donde limitaba la pintura a la representación de las cosas visibles: “Un objeto *abstracto*, invisible, no le pertenece a la pintura”. Duchamp en cambio, desde su juventud, se había propuesto darle la espalda al naturalismo para dirigirse hacia, lo que él mismo llamó, un momento, un “meta-realismo”. El *Gran vidrio* será uno de los intentos para representar el meta-realismo, de “objeto abstracto, invisible” que, como hemos visto, es la aparición, en

un universo tridimensional, de un desnudo que pertenece a la cuarta dimensión.

Pero la historia de *El origen del mundo* también describe una constante contradicción entre lo visible y lo escondido. La pintura de Courbet siempre estuvo oculta. Como es sabido, Khahl Bey, embajador turco que vivía en París en aquel entonces, y quien le comisionó la obra Courbet, cubría la pintura detrás de una cortina en su vestidor, escondiéndola de la mirada de los extraños. Después, la obra fue tapada por otra pintura de Courbet que representaba un paisaje, según testimonio de Edmond de Goucourt, el más notable crítico de arte de la época. Desde el año 1889, la obra permaneció perdida y no reapareció sino en 1955 en una subasta, donde fue adquirida por Lacan por uno y medio millón de francos. Lacan también ocultó la obra detrás de una tela pintada por André Masson, como una cortina que se abría o cerraba a discreción del psicoanalista.

Esta forma tan inusual de presentar sugiere que el espectador debe redescubrir el enigmático fenómeno simultáneo de la ausencia y de la presencia. En 1958, Duchamp y su esposa Teeny, fueron invitados a cenar a la casa de Lacan y podemos suponer que Duchamp disfrutó tanto de la pintura como la forma tan especial de presentarla.

Más allá de esta apariencia prevalece esa ambigüedad entre desnudo y paisaje. La relación entre Duchamp y Courbet no se da solamente en mostrar el desnudo de una manera tan frontal y descarada, sino en el hecho de que Duchamp crea el paisaje de *Étant donnés* desde el mismo hotel del lago de Ginebra donde Courbet solía también vacacionar y pintar los hermosos paisajes del lugar. Así, esta proyección en la cual un desnudo se oculta por un paisaje en Courbet corresponde a esta ambigüedad entre el desnudo y el paisaje en Duchamp. Una vez más se aprovecha de una obra para ocultar otra, con la intención de lograr el “meta-realismo” que proclamaba.<sup>83</sup>

Si bien el desnudo de *Étant donnés* (como en el *Desnudo ba-*

*jando la escalera* y el *Gran vidrio*) no está vinculado con ninguna otra representación del cuerpo en el arte; establece, por extraño que parezca, relaciones con obras cuya preocupación ha sido la misma. Es por ello que nos viene a la mente la serie de cuadros de *Susana y los viejos* de Tintoretto (1530). Con ello no queremos decir que Duchamp se haya inspirado en la obra de Tintoretto ni que tuviera la intención de interpretarla, pero no podemos dejar desapercibida una serie de semejanzas entre ambas.

*Susana y los viejos* representa la historia bíblica de Susana, narrada en el *Libro de Daniel* (13), una joven “muy bella y temerosa de Dios”, esposa del rico Joaquín, a quien dos viejos espían en el baño. Intentan obligarla a tener relaciones sexuales con ellos, diciéndole que si no accede, dirán que se ha quedado sola, sin sus doncellas, para estar con un joven. Susana no cede a sus amenazas y entonces los viejos la acusan de adulterio y consiguen que se le condene a muerte. Interviene entonces el profeta Daniel quien, luego de interrogar a los ancianos, acaba probando la falsedad de la imputación, con lo que Susana se salva y los ancianos son ejecutados.

Sin ninguna intención moralizante, Tintoretto concentra la pintura en el contenido erótico de la escena. Por ejemplo, en una (1533) eligió representar, no el momento dramático en el que los dos viejos se manifiestan abiertamente ante Susana, ni tampoco el castigo de los viejos lascivos, sino otro, aún sereno, de la protagonista que se mira en un espejo en el interior de un jardín idílico y que es observada desnuda.

Sé que poco tienen que ver ambas obras, pero, en una y en otra, la figura desnuda ocupa el lugar central de la obra y la vista se convierte en el verdadero personaje de la historia.<sup>84</sup> En Tintoretto, la historia de Susana está registrada como el límite entre lo prohibido y el deseo; en *Étant donnés*, en cambio, no deja de sorprendernos que, a pesar de la ambigüedad de la figura reclinada, no se describa ninguna historia ni se cometa ningún delito.

La historia de Susana establece una relación con el tema del artista y su modelo al reconocer, por vez primera, un parale-

lismo entre la pintura y su representación, ¿o no es acaso la pintura el verdadero tema de la obra? Este espacio entre lo que se ve y lo que se representa describe un movimiento imposible de imaginar de otro modo. El artista pinta el arte de pintar, confundiendo el espacio entre lo que vemos y su representación. Este complejo proceso sucede en el cuadro de Susana. Tintoretto nos revela cómo los personajes, detrás de un claro de arbustos, se asoman para ver a Susana bañándose en la pequeña poza de agua, de la misma manera como nosotros, con el mismo descaro, vemos que está siendo observada. La castidad de Susana es lo que menos importa. La experiencia del que observa se confunde con la experiencia del que pinta, de la misma manera como el que observa *Étant donnés* se convierte en parte de la historia.

Hay otro ejemplo que corresponde a esa época que viene a nuestra mente. Nos referimos a la *Venus dormida* de Giorgione (ca. 1520) copiada por otros pintores de la época. Esta pintura sorprende porque no tiene relación con ninguna historia. Debido a que el arte de su tiempo es siempre una representación de una historia en una subordinación de la imagen (pintura) a la historia (la palabra), esta obra de Giorgione nos sorprende por su autonomía de no ceñirse a ningún texto como fuente de referencia. En ningún texto clásico se narra el momento en que Venus yace desnuda y dormida. El desnudo aparece, por primera vez, como tema de la pintura e, igual que en *Étant donnés*, no forma parte de ninguna historia.

Más allá de lo que dejan ver e insinuar las figuras, podemos experimentar el proceso en el que la imagen es el tema de la obra. No es el relato de Susana lo que en realidad se representa, sino el difícil proceso en el que la imagen sustituye cualquier contenido de la historia. Tal vez sea por esta razón que el motivo del cuadro nos siga cautivando de la misma manera. No creo que Tintoretto tuviera en mente estas consideraciones, pero no podemos negar que la pintura de Susana representa, en última instancia, la naturaleza y el poder de la imagen sobre nosotros. Hay un sentimiento de culpa en todo esto. La imagen de Susana ocupa la

atención de los otros personajes del cuadro como una prueba de que somos capaces de ver algo que no está permitido. Más allá de esta primera experiencia, la imagen de Susana está asociada a la capacidad de narrar y de contemplar lo que ha sido posible representar.

El cuadro de Tintoretto no es el único de ese tema. La historia de Susana fue interpretada por otros artistas en los siglos XVI y XVII. La idea de Tintoretto fue, sin duda, describir una historia provechosa pero, por otra parte, en el artista veneciano, como en los otros casos, el pasaje bíblico le permitió representar con toda libertad el desnudo femenino, empleando un descarado sensualismo y un intrincado manejo del espacio y movimiento.

Tintoretto reconoce en el tema bíblico uno de los principios clásicos sobre la imposibilidad de contemplar la Belleza. La verdadera Belleza no se puede ver ni representar. La creencia tenía un origen mitológico ya que a Venus, la diosa de la Belleza, no se le podía ver completamente desnuda y esto quería decir que no se le podía admirar o reproducir sino bajo un velo transparente donde se adivinaban sus atributos (*Pulchritude*, *Voluptas* y *Castitas*). Por ello siempre su representación será incompleta. Esto implicaba que sus genitales siempre iban tapados con su velo, como en la *Venus de Milo*, o con la mano, como la *Venus Cnidia* de Praxiteles de la época griega. La belleza frontal estaba prohibida, ya que se creía que la verdadera experiencia de lo bello provocaba la locura.<sup>85</sup>

*Étant donnés* se sitúa bajo el “primado de la visión”, como decía Pierre Klossowski. El uso de cortinas, pantallas y engranajes en su obra acentúa la dialéctica de la visión en donde cada elemento se ve reflejado a través del desnudo que Klossowski define como una “neutralización (un compromiso estético y social) de un hecho *primitivo* y *violento*... la mirada profanadora”. A diferencia del mito, el desnudo en el arte contemporáneo reside en la mirada “por la mirada, el simulacro del desnudamiento se apropia el cuerpo de la mujer imaginaria y la

mujer imaginariamente real, expropiada de su cuerpo, se reconstituye imaginativamente como desnudez en la mirada del contemplador”.<sup>86</sup> El desnudo en el arte obvia esta apropiación del cuerpo por la mirada y elimina el mecanismo del deseo, es decir, “el instante de la emoción inicial en el que la mirada del que contempla se unía a la mirada del creador”.<sup>87</sup>

En *Étant donnés*, sin embargo, asistimos a una especie de ceremonia o rito que debe permanecer oculto o secreto y que pretende recuperar ese “instante de la emoción inicial” y presentar una historia ejemplar entre la mirada y la experiencia estética. Al igual que Venus y Susana, el mito de Acteón y Artemisa nos viene a la mente ya que el mito griego narra, de algún modo, ese estado intermedio e indefinido de la escena que nos enfrentamos en la obra.

El desenlace de encontrarse con Artemisa significaba, como en las historias de Venus y Susana, un gran peligro. Cuenta el mito que Acteón al salir de caza se adentró en el bosque y, de pronto, escuchó unos ruidos tras los arbustos. Acteón se acercó con cautela a las ramas que ocultaban su posible presa. Esperaba encontrar un jabalí o un venado, pero, tras apartar cuidadosamente esas ramas, lo que apareció ante sus ojos fue de un espectáculo increíble: numerosas ninfas se bañaban desnudas en el remanso de un pequeño río, y, entre ellas, relucía con especial belleza la espléndida desnudez de la diosa Artemisa.

Asombrado y atónito por la escena, Acteón no vio una pequeña rama que, al ser pisada, se rompió, delatando su presencia. Al sorprender a Acteón mirándola desnuda en su baño, Artemisa, airada, se inclina y coge un poco de agua y la desparrama sobre los ojos y la boca de Acteón para que nunca pueda contar lo que ha visto. Acteón, al huir, se da cuenta de que se ha convertido en ciervo. Luego los perros de su propia jauría le sorprenden, lo muerden y desgarran sus carnes. Los aullidos atraen a los otros cazadores que lo rematan con sus lanzas. Esta diosa, hermana de Apolo e identificada con la Lu-

na, es la referencia de la castidad: jamás conoció varón ni mujer. Su deseo era permanecer virginal y disfrutar con su gran pasión, la caza. Por ello, no podía dejar sin castigo el atrevimiento de Acteón.

Acteón no comete propiamente un crimen, pero *extraviado*, comete un error: vacila y se torna *errante*. El azar, no el deseo, lleva a Acteón a ser testigo del baño de la diosa. El cazador, sorprendido y sorpresivo, cree atrapar la desnudez: sin embargo, lo que ve es una apariencia, una *encarnación momentánea*. “Lo que ve Acteón es el modo en que las ninfas, chillando y luego sus perros, ladrando, rodean a la diosa que aún deja ver su rostro. La mirada extraviada sorprende a una mirada rodeada de voces, la manifestación de Diana exige la mirada ajena, que es una concreción desorientada. Esta se convierte en un dardo involuntario que unirá provocación y prohibición”.<sup>88</sup>

El mito de Acteón, interpretado por Klossowski, describe el mecanismo del deseo que va de la mirada al silencio ya que la diosa no hace otra cosa que permitir contar, si acaso puede, a aquel que la ha visto. Valdría la pena recordar lo que Michel Foucault escribió sobre esta interpretación del mito:

Entonces la pura habla del mito deja de ser posible. ¿Cómo transcribir a partir de ahora en un lenguaje parecido al nuestro el orden perdido pero insistente de los simulacros? Había forzosamente impura que saca tales sombras a la luz, y quiere restituir a todos esos simulacros, en la otra orilla, algo que sería como un cuerpo visible, un signo o un ser. Este es el deseo que la diosa ha puesto en el corazón de Acteón en el momento de la metamorfosis y de la muerte; si puedes describir la desnudez de la diosa, ni verás. El lenguaje de Klossowski es la prosa de Acteón. ¿No lo es acaso cualquier habla, cuando se encuentra frente al silencio?<sup>89</sup>



Lo que Acteón ve se produce “más *allá* del nacimiento de toda palabra: ve a Diana o Afrodita bañándose y no puede decir lo que ve. Incluso se deambula con la intención de sorprenderla, su vagabundeo es como una vuelta al estado anterior a la palabra: el avanzar por el bosque y encontrarse de repente ante la escena, siempre inesperada, aunque su espera misma determinará la marcha por el bosque, puede formularse así: el acontecimiento absorbe lo que de expresable había aún en la aprehensión. No puede decir qué era lo que yo veía”.<sup>90</sup>

La imposibilidad de decir lo que se vio no es sino un mero simulacro. El simulacro es la única forma de representación de la imagen, entendida ésta como la simulación que se extiende entre ver y pensar o entre imagen y palabra. El simulacro es el silencio que arroja el pensamiento sobre el lenguaje, más que una anulación es una especie de juego de luz y sombras que se proyectan entre lo visible (comprehensible) y lo invisible (imposible).

Ver a la diosa mientras se baña, llegar de improviso a la fuente donde Diana juega con las ninfas. En la tradición clásica, la escena se ha llamado “la sorpresa”. ¿Sorpresa para quién? Acteón ha sorprendido a Diana en su intimidad, pero a él también le ha sorprendido este espectáculo inesperado. ¿Es inocente? Calímaco dice que, al igual que Tiresias, Acteón ha visto a la diosa sin quererlo. Pero, dice, es la ley de Cronos: aquel que vea a un Inmortal sin que el dios lo haya querido, pagará un precio muy alto.<sup>91</sup>

Como ocurre en Baudelaire, el exceso de sensualidad *espiritualiza*. La atracción erótica hacia lo divino surge del que ve demasiado.<sup>92</sup>

La Belleza es la forma intermedia que existe entre el conocimiento sensible y la forma superior e intuitiva del saber. No podemos “ver” su resplandor, pero la belleza sí “se deja

ver”. La belleza “refleja” e imita el verdadero mundo que, en otro tiempo, vio. *Eídos* es algo más que lo que se ve, que la “forma” o “idea” como objeto de visión.

Este modelo prevaleció hasta el siglo XIX, obligando a los artistas y al público a reconocer en el desnudo un atributo de la naturaleza de la Belleza reflejada entre los elementos que caracterizan el amor y el deseo. Para John Ruskin, poeta, artista y crítico de arte, considerado como uno de los estetas más destacados de Inglaterra de finales del siglo XIX, la Belleza posee una doble naturaleza: la belleza abstracta de las cosas, sin ninguna consideración más que la forma; y la que se puede reconocer tras un proceso de elaboración y trabajo paciente del artista en la obra. Inspirado por esta idealización de la belleza, había aprendido a percibir el cuerpo desnudo femenino en el arte como la representación de la Belleza, y ésta, por su naturaleza, no podía ser representada de una manera completa. El desnudo requería que fuera decoroso y púdico y Ruskin erróneamente había creído que esta imagen, cuyo origen es griego, correspondía con la realidad.<sup>93</sup>

### *ESTEREOSCOPIA*

Duchamp reúne nuevamente el desnudo (el deseo) y la cuarta dimensión a través de la estereoscopia que vuelve a aparecer como una condición de la imagen o, tal vez, como una condición del deseo. No nos referimos a los experimentos de óptica de los rotorrelieves, sino a una obra desaparecida que ha sido olvidada por la crítica. En 1920, cuando confesó por primera vez que abandonaría el *Gran vidrio*, Duchamp recibió de regalo una de las primeras cámaras de cine portátiles, con la cual, junto con Man Ray, intentó hacer una película en tercera dimensión. La película consistía en una toma de la Baronesa von Freytag-Loringhoven, que bien hubiera sido la modelo consentida de Andy Warhol, rasurándose el vello púbico. Esta excéntrica baronesa, conocida entre el medio artístico por sus exuberante es-

tilo de vestir y desvestir, accedió con gusto a participar en esta obra. Para lograr su propósito, Duchamp rentó otra cámara, y con la ayuda de Man Ray, montó ambas en un solo tripié. Con este rudimentario mecanismo no tuvieron ningún problema durante el rodaje, pero cuando trataron de revelar por ellos mismos el rollo en la oscuridad, la película se enredó en el sencillo dispositivo que Duchamp pacientemente había construido. La película se arruinó pero, entre los escombros, Man Ray logró salvar ocho pequeños cuadros que coincidían, y al proyectarlos, Duchamp estuvo satisfecho con el resultado estereoscópico.<sup>94</sup>

Pocos meses antes, Duchamp había enviado a los Arensberg una postal con la imagen de la Gioconda en un viaje de regreso a París después de una larga ausencia. Este retrato de Leonardo da Vinci es la única referencia al arte que podemos encontrar en toda su obra. Como es sabido, Duchamp, en un gesto irreverente, le grafiteó un bigote y una barba a la bella dama e inscribió unas letras LHOOQ que si las leemos en francés quieren decir: *ella tiene el culo caliente*.

Ese mismo año, Duchamp decide abandonar el arte y para lograrlo se convierte en Rose Sélavy, haciéndose retratar por Man Ray, disfrazado de mujer con vestido, sombrero y peluca. Lo rasurado y lo no rasurado es algo que lo intriga, así que vuelve aparecer dejándose cortar el pelo en la forma de un cometa o poniéndose un bigote y una barba postizos y rasurándose el vello púbico para aparecer en un filme personificando a Adán, posando junto a Eva —Bronja Perlmutter, esposa de René Clair (1924) —, en un *tableau vivant*, reproduciendo una obra de Lucas Cranach.<sup>95</sup> Adán y Eva tapan, conforme el cuadro, sus sexos con la mano.

Todos estos ejercicios corporales se refieren a un proceso de purificación y transformación. Más allá de lo rasurado y no rasurado, lo púdico y lo público, hay un deseo de exhibir y ocultar. Por extraño que parezca, Duchamp lleva a cabo estas transformaciones como si se tratara de insinuar y provocar. Se presentan como ejercicios de simulación y revelación en donde la

ironía remplaza el “halo” que la obra había tenido hasta entonces. Son juegos de artificio que buscan engañar al espectador.

Este tipo de simulacros recuerda esa diferencia que hace Platón de las dos formas como se crean las imágenes: en la primera, la imagen es una reproducción fiel que trata de copiar exactamente el original; la segunda es una imagen distorsionada intencionalmente con el fin de hacer que la copia parezca la correcta a los ojos del espectador. Para explicar esta última, Platón se refería a la manera como en la escultura las figuras eran mucho más largas de la parte de arriba para dar una “correcta” sensación a los espectadores que la veían desde abajo, pero que si la miraban en su verdadera escala, descubrirían su “mentira”. Esta metáfora de las artes, le sirve a Platón para demostrar cómo algunos filósofos distorsionan la verdad con el fin de engañarnos con sus artificios.<sup>96</sup> El simulacro describe una apariencia que no nos remite a ninguna realidad subyacente y que pretende ser verdadera por sí misma.

A través de estas transformaciones del cuerpo, Duchamp simula su verdadera imagen haciendo posible que la sustitución se dé. La oposición entre lo abierto y lo cerrado, lo público y lo permitido, lo rasurado y lo no rasurado establece una asimetría entre imagen y apariencia de igual naturaleza como la encontramos en los rotorrelieves. Es el mismo juego de simulación entre lo que vemos y lo posible.

La puesta en escena de estas contradicciones lógicas, temporales o visuales le permitieron confirmar a través de la ironía dos posiciones incompatibles al mismo tiempo: “Siempre o casi siempre, el porqué de la elección entre 2 o diferentes soluciones (por irónica casualidad)”.<sup>97</sup> La ironía o la “irónica casualidad” consiste en encontrar diferentes soluciones o explicaciones para cada problema, lo que debilita el carácter único de la casualidad como principio original de la obra. La *realidad* no es sino un simulacro basado en un principio falso entre causa y efecto que reduce la noción de realidad en una mera tautología. Lo que vemos en *Étant donnés* es un engaño, un mero simulacro.

El desnudo de *Étant donnees* está más cerca de la “belleza convulsiva” de André Breton. En el *Amor loco*, aclara:

La palabra *convulsiva*, que he utilizado para calificar la única belleza que, según creo, debe ser atendida, perdería a mis ojos todo sentido si estuviera concebida en el movimiento y no en la expiración exacta de ese movimiento. Creo que sólo puede haber belleza —belleza convulsiva— al precio de afirmar la relación recíproca que enlaza el objeto considerado en su movimiento y en su reposo...

Entre este movimiento y reposo, los surrealistas habían reconocido la belleza como una forma de liberación y en un juego entre el azar, lo indefinido y el deseo. Así reconocían la belleza de las *venus impúdicas* pequeñas estatuillas, hechas en barro que pertenecen a una cultura de hace varios miles años de antigüedad, donde se representan los genitales de la diosa con una intención mágica. (Lo sorprendente es que estas estatuillas fueron moldeadas sin cabeza y sin extremidades, subrayando la vulva como la principal impresión).

El *Amor loco* anunciaba un nuevo erotismo basado en la revolución de los sentidos y en el reconocimiento de la libido como una energía relacionada con el azar y el inconsciente y que no puede alcanzarse sino a través del arte. El arte, en la época de entreguerras, reclamaba la libertad que no podía alcanzarse sino a través “de un largo y razonado desarreglo de nuestros sentidos”, conforme lo había promulgado Rimbaud. El deseo y el sueño se habían convertido en una nueva estética. Este nuevo erotismo había descubierto la “belleza frontal”, es decir, la exposición abierta de la *genitalia* a través de la gráfica o fotografía. Asimismo, la pintura y la literatura descubrieron, en la clandestinidad, la posibilidad de explorar sin tapujos todas las formas de la sexualidad. En esta exploración de las vanguardias, el surrealismo desafió la moral y cuestionó las con-

venciones rígidas con la poesía y el escándalo. Los artistas vivieron y representaron una nueva estética basada en lo irracional y el deseo; combatieron sin tapujos la moral burguesa a través de la exploración del inconsciente y el sueño. Freud había señalado la mecánica del deseo y el arte exploró sus profundidades. A través de la fotografía, el cine, la pintura y la literatura, los artistas interpretaron la fuerza del deseo y cuestionaron las identidades establecidas. *El origen del mundo* de Coubert señalaba el origen de una nueva dimensión del deseo y subversión de la imagen.

Los miembros del grupo surrealista, en el cual Duchamp colaboró pero sin formar parte de él, representaron y escenificaron un catálogo de las más variadas “perversiones”. La aventura surrealista tiene de revolucionaria (entre otras cosas) que, quizás por primera vez en la historia, ha dotado al sexo de un medio de expresión. El erotismo se expresa directamente, abandona el mundo del silencio. Este pensamiento ilimitado del ser, este naufragio de las referencias que procura el éxtasis, el surrealismo lo ha expresado en términos obsesionantes, en el vértigo automático. Finalmente, en un intento más deliberadamente reivindicativo, aseguran lo que se ha podido interpretar como la “unidad del espíritu y del deseo”.

Fue así como Dalí utilizaba la fijación de imágenes tomadas de los sueños, según Breton, “...abusando de ellas y poniendo en peligro la credibilidad del surrealismo...”<sup>98</sup>; inventó lo que él mismo llamó *método paranoico-crítico*, y practicaba el narcicismo como si fuera otra obra de arte. También en la pintura, Paul Delvaux utilizaba el desnudo en misteriosas narraciones que traspasaban los límites entre lo público y lo privado.

En esta revolución del cuerpo podemos señalar los íntimos retratos y autorretratos de Claude Cahun, fotógrafa y escritora, que registraban su transformismo y cuestionaban la moral con sus prototipos de “hombre” y “mujer”, en donde se destacaba lo andrógino y la ambigüedad sexual. “¿Masculino?

¿Femenino? —decía—, pues depende del caso. El neutro es el único género que siempre me encaja. Si existiera en nuestra lengua una palabra para clasificarme no se percibiría esta fluctuación de mi pensamiento”.<sup>99</sup>

O como Dalí y Buñuel, que escandalizaban en *El perro andaluz* con escenas incoherentes e inclasificables explorando la gramática del sueño con nuevos lenguajes en el cine. Igualmente de irreverentes eran los desplantes de las acciones, que se adelantaron al performance, del exhibicionismo de la excéntrica Baronesa von Freytang-Lorrinhoven que desvelaban una mentalidad abierta y adelantada a su tiempo.

En literatura, Louis Aragon y André Breton escribieron novelas pornográficas que publicaban con seudónimo, en las cuales describían las más atrevidas fantasías sexuales. O Pierre Klossowski quien, en cambio, abiertamente escribía, fotografiaba dibujaba y filmaba historias y elucubraciones filosóficas sobre ritos orgiásticos al reinterpretar misterios iniciáticos en los que participaban Robert, su esposa, y sus amantes. A esta lista de perversiones se podrían agregar las novelas orgiásticas de André Pieyre Mandiargues o las fotografías sadomasoquistas de Man Ray.

Como en éstas y en otras obras, la pornografía, que se encontraba en apogeo a través del uso privado de fotografías y películas, se ponía de manifiesto la ambigüedad de lo privado y lo público, lo íntimo y lo estético, lo aparente y lo cierto. Estos medios masivos de reproducción habían remplazado los grabados que representaban escenas obscenas que retrataban el catálogo sexual de posturas y aberraciones y se distribuían y se vendían masivamente en un mercado cada vez más amplio. Una de las mercancías más solicitadas eran las fotografías en tercera dimensión con una técnica apenas inventada.

Más directamente relacionado con *Étant donnés*, Hans Bellmer realiza entre 1938 y 1949 una serie de inquietantes fotografías coloreadas con el título general de *Le jeux de la poupée*. Las fotografías representan a su muñeca en posturas inve-

rosímiles que sugerían un erotismo torturado. Bellmer concibió su *Muñeca* como una “creatura artificial con múltiples potencialidades anatómicas” con la cual pretendía descubrir “la mecánica del deseo y desenmascarar el inconsciente físico que nos gobierna; es una muñeca infantil y víctima de perversiones sádicas: desmembrada, violenta, violada, corresponde al deseo del artista de ver a la mujer acceder al nivel de su vocación experimental”. Su escultura movable aparecía colgada y “crucificada” por los pies, semidesnuda, tirada sobre el pavimento o sobre la paja de un granero. Algunas de las fotografías se publicaron en dos números de *Minotaure* relacionados con la obra de Duchamp, y en una de ellas posee todos los elementos de *Étant donnés*: el mirón, semioculto al fondo, detrás de un tronco, y en primer plano vemos ese cuerpo desnudo colgado de un árbol (*¿pendu femelle?*).<sup>100</sup>

En esa época de exploración de las vanguardias, Duchamp conserva su pureza frente a todas estas perversiones. Su transformismo en Rose Sélavy fue otra manera de no comprometerse. Para Duchamp, el erotismo es una práctica solitaria como el arte. Rose Sélavy no es el retrato del narcisismo o la decadencia de Claude Cohun, sino la androginia como parte de la indiferencia sexual. Duchamp permanece soltero o célibe como los personajes del *Gran vidrio* y se convierte en otro espectador, como lo somos todos nosotros cuando nos asomamos por los agujeros de *Étant donnés*.

La soledad que exige Duchamp la encontramos en otros autores. Para George Bataille, quien alguna vez estuvo vinculado con el grupo surrealista, el erotismo viene de la transición de la sexualidad sin vergüenza a la sexualidad *con* vergüenza y se define por el secreto que no puede ser público y que está fuera de la vida ordinaria. Bataille tenía un inusual talento interdisciplinario, y usó diversas influencias y diversos modos de discurso para crear su trabajo. Su novela *La historia del ojo*, por ejemplo, publicada bajo el seudónimo de Lord Auch (literalmente, Lord “a la mierda”), fue inicialmente leída como pura



pornografía, pero la interpretación del trabajo maduró con el tiempo hasta revelar su considerable profundidad emocional y filosófica, características de otros escritores categorizados dentro de la “literatura de la transgresión”. Las imágenes de la novela están construidas sobre una serie de metáforas que a su vez hacen referencia a conceptos filosóficos desarrollados en su trabajo: el ojo, el huevo, el sol, la tierra, el testículo. La “experiencia interior del erotismo demanda una sensibilidad a la angustia en el corazón del tabú, no menos grande que el deseo que lo lleva a violar”.<sup>101</sup>

Una de las principales ideas que Duchamp expresó en entrevistas, durante el periodo de elaboración de *Étant donnés*, es el rol del espectador en la creación de la obra. Como lo expresaba en una conferencia sobre el arte: “La creación no la hace el artista solo, el espectador trae la obra en contacto con el mundo exterior descifrando e interpretándola y ello se suma al acto creativo”.<sup>102</sup> En otra ocasión dirá sobre el mismo tema: “La obra de arte siempre está basada en dos polos: el observador y el productor, y la chispa que se produce entre esta bipolaridad provoca algo, como la electricidad. Pero el observador será el que tenga la última palabra y será siempre la posteridad que crea la obra maestra. El artista deberá no preocuparse sobre estos asuntos porque no nada tienen que ver con él”.<sup>103</sup>

La soledad en Duchamp no es sólo sexual sino estética, y es una de las condiciones para la creación y para la interpretación de la obra. El espectador, el *voyeur*, es el único que puede llevar a cabo esta transformación entre la apariencia y la revelación al ir de la experiencia erótica a la experiencia estética.

De repente todo se convierte en una maquinaria para ver, una máquina donde el *espectador-voyeur* alcanza a ver más cosas de las que hay. La obra amplía la percepción porque sirve como un instrumento de “óptica de precisión”. Desde 1918, Duchamp acentuó la dimensión óptica del *Gran vidrio*, tras haber pintado en Buenos Aires su pequeño cristal *À regarder (l'autre côté du*

*verre*) *d'un oiel, de près, pendant presque une heure* (1918). En la misma ciudad a la que viajó huyendo de la guerra, un poco después, concibió su *Estereoscopia a mano*, que no podemos pasar por alto. La obra consiste en una fotografía de una marina estereoscópica a la que Duchamp le imprime un dibujo geométrico en primer plano. Estas imágenes, vistas con su dispositivo, unos binoculares, permiten recoger información visual tridimensional o creando una imagen ligeramente diferente para cada ojo, como ocurre en nuestra forma habitual de ver. Duchamp toma una fotografía estereoscópica de una marina y dibuja a lápiz una enigmática figura geométrica entre el paisaje. Este ready-made es una pieza experimental. El dibujo le añade a la transparencia una profundidad y una ilusión tridimensional a la imagen y, sin duda, esta pieza forma parte de una serie de investigaciones matemáticas y amplía su interés en la relación entre la tercera y la cuarta dimensión. A pesar de su importancia, *Hand Stereoscopy* ha pasado desapercibido entre la mayoría de los críticos. Está clara, en ambos casos, una preocupación por el punto de vista, se trata de llevar al ojo, mediante el control de su posición a una situación perspectiva y mental inesperada, dados los elementos iniciales de esas obras.

*Rotative plaque verre (optique de précision)*, realizada en colaboración con Man Ray, también en esa misma época, es una máquina que consta de cinco paneles rectangulares de vidrio, montados a lo largo de un eje metálico, el cual puede girar a distintas velocidades movido por un motor eléctrico. Cuando tal cosa se produce, los segmentos circulares pintado en los paneles se ven como círculos completos, o más bien como espirales geométricas. Aunque sólo fuera por este simple efecto, la rotativa tendría un sentido importante para Duchamp, ya que el ojo, situado en un determinado lugar, aniquila la profundidad, trasladando a un plano (de vidrio) imaginario las líneas discontinuas situadas a distintos niveles en la realidad. Este mismo efecto se insinúa en los carteles de oculista del *Gran vidrio*. Dada la po-

sición de estos cilindros nos podemos imaginar la proyección visual hacia arriba. ¿Reside ahí la cuarta dimensión?

Resulta interesante comprobar cómo la *Rotative plaque verre*, al igual que *À regarder (l'autre oeil du verre) d'un oeil, de près, pendant une heure* muestran la solución visual de ciertos problemas de la geometría de n-dimensiones. El paso del plano a la tercera dimensión (o viceversa) es de naturaleza óptica, pero el ojo dispara en el observador (*voyeur*, diría Duchamp en el *Manual de instrucciones de Étant donnés*) los mecanismos del pensamiento y el deseo.

La obra de Duchamp está llena de metáforas ópticas. Pero estas obras no son la de un artista retiniano. En sus conversaciones con Cabanne, Duchamp explicaba: “Del mismo modo que me di cuenta de que se podía hacer la sombra trasladada de una cosa de tres dimensiones, consideré por simple analogía intelectual que la cuarta dimensión podía proyectar un objeto de tres dimensiones, o dicho de otra manera, que todo objeto de tres dimensiones es la proyección de un objeto que no conocemos”.<sup>104</sup>

Duchamp insiste en una idea fundamental expresada con gran claridad: “En la *Máquina Soltera*, un deseo erótico en acción se ve “llevado” a su “proyección” de apariencia y de carácter mecanizados”.<sup>105</sup> Esta declaración puede aplicarse a toda su obra. Por eso es muy importante cuidar la visión en perspectiva correcta de unos elementos cuya posición hipotética en el espacio debía determinarse con gran precisión. Casi podría decirse que el *Gran vidrio* es un comentario sobre la naturaleza paradójica y arbitraria de las representaciones visuales “correctas”. Lo mismo escribe en otro fragmento de la *Caja verde*: “La figura obtenida será la proyección (de destreza) de los principales puntos de un cuerpo de 3 dimensiones. Con un máximo de destreza esta proyección se reducirá a un punto (el objetivo)”.<sup>106</sup>

Parece evidente, el parentesco de *Étant donnés* con la cámara fotográfica. Los agujeros de la puerta se abren para el mirón, como una instantánea y su conciencia registra la visión; no olvidemos que el espectador se encuentra en una verdadera

“cámara oscura”, separado del espacio luminoso de la mujer por esa barrera negra que es la habitación de los ladrillos. Toda esta máquina óptica está dirigida al desnudo, y en una reducción del campo focal, en *punctum*, como diría Roland Barthes, se proyecta la vulva. En ese espacio de incertidumbre e inmaterial se encuentra la mirada del *voyeur* frente a la vulva. Sobre la relación entre la vulva y la mirada, Lyotard ha escrito:

La vulva, que no podemos dejar de ver porque no vemos sino eso, aparece despojada de toda pelambreira (que sin embargo orna los sobacos —no se trata de una niña), y con los muslos separados, los grandes labios erectos entreabiertos, nos permiten apreciar no sólo los pequeños labios tumescentes sino también el orificio abierto de la vagina e incluso su acceso con los bulbos hinchados alrededor de la comisura inferior. ¿Esa vulva hace levantar la mirada? ¿O es la vulva la que levanta la mirada? [*La vulve élève la vue? Ou: la vulvée lève la vue?*].<sup>107</sup>

Otra vez el rito: no deberíamos perder la memoria de lo que es maravilloso de ver (*thauma idésthai*) de la cosa espléndida, fascinante y a menudo terrorífica, un *cuerpo entregado a la mirada del otro*. Este cuerpo desequilibrado en el *tableaux vivant* forma, como en la obra de Klossowski, parte de la *teopornografía*.

Después de cincuenta años, *Étant donnés* ha despertado una serie de interpretaciones. Y poco a poco se han añadido nuevos datos que nos ayudan a percibir su complejidad y las relaciones que mantiene con el resto de las obras. Pero su misterio sigue sin revelarse. Recientemente, con motivo de este aniversario, se dieron a conocer algunos datos importantes que Duchamp y el museo de Filadelfia, donde se encuentra la obra, conservaron en secreto.

Como se sabe, Duchamp fue comisionado por el matrimonio Arensberg para buscar un museo que aceptara en donación la colección más importante de su obra. Después de considerar varias opciones, se decidió por el Museo de Filadelfia como beneficiario de esta donación, que incluía, entre muchas otras obras, el *Desnudo bajando la escalera*, el *Gran vidrio* y *Étant donnés*, la última obra que nadie esperaba. Con mucho cuidado supervisó la museografía y preparó una sala especial para instalar su diorama. Duchamp fue muy claro al definir todos los aspectos museográficos y tuvo un gran cuidado para que se siguieran todas las condiciones técnicas para el ensamblaje de las obras.

Entre las condiciones que Duchamp le pidió al museo fue la de prohibir cualquier fotografía del interior de *Étant donnés* ya que consideraba que la imagen fotográfica impediría el efecto de sorpresa cuando el espectador-voyeur se asomara por los agujeros de la puerta. Cualquier fotografía reduciría el alcance de esta escena en su verdadera dimensión. No se trata de un problema retinal-visual, sino que se apoyaba en la convicción de que el deseo sólo se representa como una experiencia tridimensional y que esta experiencia es perturbadora.

Duchamp, en cambio, decidió que sólo se diera a conocer la obra con la fotografía de la puerta cerrada. Y poco antes de morir, obligó al museo de Filadelfia a que firmara un contrato donde se comprometía a publicar sólo esa fotografía. Fue así que por más de quince años, la sola imagen conocida de *Étant donnés* en catálogos o libros fue la de la puerta cerrada, dejando oculto el resto de esta escenografía alegórica.<sup>108</sup>

Al igual que la obra de Courbet, *Étant donnés* también permaneció reservada al verdadero espectador. Courbet había tapado con la pintura de un paisaje su atrevida obra, con el fin de evitar la mirada de cualquiera. Los dueños del cuadro, entre ellos Lacan, revelaban la pintura sólo a unos cuantos escogidos. La obra permanecía en la intimidad y en lo privado. También *Étant donnés* permaneció oculta por mucho tiempo. Pero no por pudor,

sino como Duchamp lo había señalado, la verdadera dimensión estética está reservada al espectador-voyeur, quien es responsable de terminar la obra.

Pero, al mismo tiempo, se propuso fotografiar el interior de *Étant donnés* con una serie de fotografías estereoscópicas. Con el fin de reproducir el efecto tridimensional de la obra, Duchamp tomó cientos de instantáneas que después, indiferentemente, abandonó, guardando todo el archivo en una caja de champagne. Las imágenes, recientemente encontradas tal como las dejó en su estudio, permanecen resguardadas en su caja original.

Estas imágenes estereoscópicas se relacionan con el archivo fotográfico que Duchamp tomó y que forma parte del *Manual de instrucciones*. Ambos archivos contienen un ambicioso y detallado programa de registro. En su conjunto constituyen una vista panorámica, con tomas desde diversos ángulos, de todos los elementos que forman parte de la obra pero, que en su mayoría, permanecen ocultos al espectador. Al ver, como estamos obligados, la obra sólo a través de las mirillas de la puerta, descubrimos que toda imagen es una mera copia bidimensional de la tercera dimensión. Cualquier imagen, por lo tanto, es incapaz de representar la verdadera dimensión del deseo.

De la misma manera como se aprecia el diorama de *Étant donnés* a través de los agujeros de la puerta, la estereoscopia se basaba en la visión binocular, y esto le ofrecía a Duchamp una ilusión mucho más poderosa que lo que se podía alcanzar con la pintura retinal. Como Jean Clair ha anotado, en el excesivo interés en el mundo sensorial, “la imagen estereoscópica enseñó el camino a una configuración ideal y pura, lo inteligible como resultado de una síntesis más cercana a la mente –de una *cosa mentale*– que a un efecto de la retina”.<sup>109</sup>

Ya desde la película la Baronesa von Freytang-Lorringhoven Duchamp estaba realizando un experimento innovador aplicando, por primera vez, la tercera dimensión en el cine. Después de más de cuarenta años, la estereoscopia vuelve a apa-

recer en *Étant donnés* como una condición de la imagen o, tal vez, como una condición del deseo. Así como había intentado la proyección estereoscópica en la malograda película de la Baronesa von Freytang-Lorringhoven, Duchamp imaginó de nuevo que la estereoscopia era la única manera de reproducir lo que vemos a través de las mirillas de la puerta.

Veinte años separan estas obras. Este dato es significativo ya que la crítica y los investigadores han señalado el año de 1946 como el comienzo del diseño y fabricación de *Étant donnés*. Específicamente se reconoce que *Paysage fautive*, el regalo que Duchamp le hiciera con su propio semen a María Matins, como la pieza que da inicio a una serie de dibujos, fotografías u objetos que fueron conformando, lentamente, la ejecución de esta obra tridimensional. Sin embargo, podemos afirmar que Duchamp inicia su última obra con la película de la Baronesa von Freytang-Lorringhoven, filmada en 1920, en donde aparecen la vulva, como *punctum*, y lo tridimensional como motivo principal. Ambos elementos se relacionan de una manera natural.<sup>110</sup>

En ésta como en muchas otras, Duchamp se sirve de la fotografía y del cine para experimentar otra dimensión. Eso puede tener otras implicaciones. Sabemos que la fotografía produce una reducción bidimensional de la realidad pero cuando la placa es tridimensional, lo registrado debe situarse, por lógica simétrica, en la cuarta dimensión. Así pues, es la instantánea suscitando el deseo la que nos permite trascender el mundo limitado de las percepciones ordinarias lo que provoca la deconstrucción de la imagen.

En una entrevista de 1959, Duchamp decía que “el erotismo es algo muy importante para mí” y añadía: “de hecho, creo que la única excusa para hacer algo es introducir el erotismo en la vida”.<sup>111</sup> En otra entrevista, se rehusaba a dar una definición de erotismo, pero señalaba que “era el único camino para sacar a la luz cosas que están ocultas –no necesariamente eróticas–. Para revelarlas y ponerlas a disposición de todos. Creo que esto es

importante porque es el principio de todo y nadie se atreve a hablar de ello”.<sup>112</sup> Mientras el surrealismo consideraba el erotismo como algo misterioso o sagrado, para Duchamp era una fuerza que lo liberaba de las coordenadas del espacio, del tiempo y de la lógica, así como de las formas tradicionales de representación.

Varios críticos opinan que *Étant donnés* constituye más bien una regresión en la obra de Duchamp. En el *Gran vidrio*, “Duchamp imagina el encuentro del objeto y el público a la manera de un encuentro fallido, al menos por parte de los Solteros encadenados a las tres dimensiones del espacio, pero un encuentro que dejaría de ser fallido si fuera posible un salto a la cuarta dimensión”.<sup>113</sup>

El arte acontece en la cuarta dimensión. Sobre estas cosas se explayó bastante el propio Duchamp. A la pregunta en una entrevista, tratando de confirmar la afirmación de Lebel, sobre si el “acto erótico es la situación cuatridimensional por excelencia, él respondió con una carta que decía: “Sin usar tales palabras, ésta era una vieja idea mía, una idea muy querida, explicada por el hecho de que una sensación táctil envolviendo todos los lados de un objeto se aproxima a una sensación táctil cuatridimensional, ya que desde luego ninguno de nuestros sentidos tiene una aplicación cuatridimensional excepto, quizás, el sentido del tacto; en consecuencia el acto amoroso, como sublimación táctil, podría hacer entrever una interpretación física de la cuarta dimensión”.<sup>114</sup>

### *INFRA-MINCE*

En 1950, en pleno periodo de preparación de *Étant donnés*, Duchamp produce una escultura en yeso galvanizado: *Feuille de vigne femelle* (*Hoja de viña hembra*), moldeada a partir de un sexo femenino real. Duchamp fotografiará la pieza para ser publicada en la portada del catálogo de la exposición *E.R.O.S.*, celebrada en 1956. “La torsión puede prolongarse con la imagi-



nación hasta hacerla penetrar en esa especie de raíz de la que ha salido”.<sup>115</sup>

Es el mismo caso de *Coin de chasteté* (*Rincón de castidad*), una obra en yeso galvanizado y plástico dental (1954). *Coin de chasteté* justamente representa el encaje de la *Feuille de vigne femelle* (1950) y del *Objet-Dard* (1951). Todos estos objetos con claras referencias sexuales representarán, más allá de sus connotaciones, a los órganos sexuales, la bipolaridad y la ambigüedad de lo convexo y lo cóncavo, lo lleno y lo vacío, la verga y la vulva, esos dos objetos gemelos que se engendran recíprocamente como la Botella de Klein. El arte no cuenta nada, no remite a nada sólo marca las diferencias. “En matemáticas, todo va de un simple teorema a uno más complejo, Duchamp concluye en la entrevista con Pierre Cabanne, pero todo se encuentra en el primer teorema. Entonces la metafísica, es tautología; religión, tautología; todo es tautología, excepto el café negro”.

Entre sus escritos reunidos en la *Caja verde*, Duchamp acuñó la palabra *infra-mince* que describe la apenas perceptible pero significativa diferencia entre, por ejemplo, el paisaje collage de *Étant donnés* y el bosque de Le Foresy, o entre el desnudo de *Étant donnés* y el cuerpo de Maria Martins. *Infra-mince* se refiere a la diferencia entre lo visible y lo invisible que está presente en lo visible, que sólo puede ser percibido en ciertas circunstancias. Duchamp busca demostrar que la igualdad entre dos cosas no las hace la misma. En la *Caja verde* escribe: “Para seleccionar el ready-made producido en masa del ready-made encontrado –La separación es una operación. Para perder la posibilidad de reconocer, identificar 2 objetos similares -2 colores, 2 listones, 2 sombreros, 2 formas o cualquier cosa que alcance la imposibilidad de lo suficiente, la memoria visual, para transformar un objeto en el otro”.

Y más adelante escribe:

“Separación *infra-mince*... Dos hombres no son / un ejemplo de lo idéntico / y muévete en sentido contrario / desde un determinable / diferencia *infra-mince* –pero existe una cruda concepción / de un *deja vu* que se maneja / por un grupo genérico / (2 árboles, 2 barcos) / al casting más parecido / Sería mejor / tratar / resbalar / hacia el *infra-mince* / intervalo que separa / 2 “idénticos” que / acepte la conveniencia / la generalización verbal / que hace / que 2 gemelos se vean como 2 / gotas de agua”.

Jean Clair cita una conversación entre Duchamp y Denis de Rougemont, en 1945, en la que precisa esa noción de *infra-mince*: “[Es algo] que escapa a nuestras definiciones científicas. He tomado expresamente esa palabra *mince*, que es una palabra humana, afectiva, y no una medida exacta de laboratorio. El ruido o la música que hace un pantalón de pana como éste, cuando nos movemos, tiene mucho de *infra-mince*. El hueco en el papel entre el recto y el verso de una hoja muy delgada [*mince*]... ¡Habría que estudiarlo!... Es una categoría que me preocupa desde hace diez años.”<sup>116</sup> Y J. Clair comenta: “Lo *infra-mince* sería así el punto cualitativo en el que lo mismo se transforma en su contrario, sin que podamos decidir exactamente qué es todavía lo mismo y qué es ya lo otro. Desde un punto de vista puramente geométrico, podría decirse que es la noción que impone el paso al límite [...] Pero desde un punto de vista más sensible, intuitivo, diríamos que lo *infra-mince* es ese borde infinitamente tenue [*mince*] que define un límite: límite de audición, límite de visión, límite de olor, todo aquello que se presenta en el punto más agudo de la sensación. El toque imperceptible, infinitesimal, que el escultor —un Brancusi, por ejemplo— le da a una curva para obtener el efecto deseado, deriva de lo *infra-mince*. Lo *infra-mince* se define como la diferencia entre el hueco de un molde y lo lleno del correspondiente moldeado”. Como dos gotas de agua.

Las *Notes* de Duchamp incluyen un capítulo entero de-

dicado al *infra-mince* que consta de una serie desordenada de ejemplos bastante aclaratorios en ocasiones. Duchamp se pregunta en ellos cuál es la relación entre lo *infra-mince* y el principio de identidad. Lo *infra-mince* se encuentra en la reflexión del espejo o del cristal, en la transparencia: “pintura sobre cristal vista del lado no pintado nos da un *infra-mince*”. O bien: “la diferencia entre dos objetos hechos en serie (procedentes del mismo molde) es un *infra-mince* cuando se ha obtenido un máximo de precisión”. Lo *infra-mince* no sólo es generado por la transparencia, sino también por el tacto. “Caricias *infra-minces*”: en el orden de lo táctil (“planear a flor de otra superficie: se pasa por momentos *infra-minces*”), como también en el orden del olfato (“olores más *infra-minces* que los colores”), la “diferencia separadora” es *infra-mince*.

Georges Didi-Huberman considera lo *infra-mince* como el auténtico *portant théorique* de la obra entera, y constata que dicha hipótesis en Duchamp llega a convertir fácilmente lo óptico en táctico: “Contacto e *infra-mince*”, había anotado Duchamp: “lo *infra-mince*, apenas identificable, es antes que nada una separación táctil, una posibilidad física subliminal”. Es cierto que la hipótesis de lo *infra-mince* parece apoyarse en una fenomenología del afloramiento. Si es verdad que la separación visual funciona como un signo (*fait signe*) dirigido al contacto, entonces también es verdad que en el tacto nunca habrá identidad de dos objetos: la separación *infra-mince* subsiste incluso “si hay una aproximación práctica de la similaridad”.

Como ejemplo de una obra *infra-mince*, Didi-Huberman escribe que *Air de Paris* (1920) estuvo técnicamente concebida para representar la forma del aire, en otras palabras, darle forma al aire de París y hacer esta forma transportable como una obra de arte. Didi-Huberman va más allá y asegura que suspender o retrasar (*delay*) es lo que hace una obra importante. *Delay* es lo mismo que *infra-mince*, suspendiendo o retrasando el orgasmo. En *Étant donnés* ponía en suspenso la diferencia *infra-mince* entre *regard* (mirada) y el *retard* (delay).<sup>117</sup>

Por otra parte, lo *infra-mince* supone la noción de lo liminal, que designa un estado subjetivo, consciente o inconsciente, al encontrarse en el “umbral” o entre dos planos existenciales diferentes. Este principio ha sido empleado en diferentes disciplinas como la neurología y la antropología y describe ese estado impreciso asociado al rito de iniciación. El término ha pasado a tener un uso más común. Una de las formas más sencillas para conceptualizar esta capacidad de anticipación del espacio liminal es pensando en lo virtual, como algo que está por suceder, pero que ya ha sucedido y que nunca es algo presente a corpóreo.<sup>118</sup>

Lo liminal, como lo *infra-mince*, es un periodo de transición, donde es difícil apreciar el límite de la frontera entre un concepto y otro, generando una situación que puede llevar a nuevas perspectivas. En el ámbito de la liminalidad, las fronteras, en vez de separar, sirven como una vía de interacción y confluencia entre diversos medios. Lo liminal influye en el sentido del objeto que aborda, disolviéndolo en cierta medida, dando lugar, casi siempre, a la desorientación.<sup>119</sup>

Como en todos los casos, el título de *Étant donnés* provoca confusión. El término “Étant donnés” es difícil de traducir. Es una expresión usada en el ajedrez, en la teoría matemática y en criminología, que expresa una situación, un conjunto o una combinación de diferentes elementos. Se podría traducir como: *Tomando en cuenta las circunstancias...*, que supone una condición de que algo depende de otra cosa, o de que son necesarias ciertas circunstancias para que algo se dé. La ambigüedad en el título es aparente, ya que para Duchamp las palabras deben ser “aparatos de precisión”.

Mucho antes de haber sido realizada *Étant donnés*: 1° *La chute d'eau*, 2° *Le gaz d'éclairage*, aparece el título en el prefacio de sus notas para el *Gran vidrio*, publicadas en la *Caja verde* en 1934. La expresión data de 1914. En otras palabras, la cascada es anterior por más de treinta años a su viaje a Forestay y an-

tes de servir como telón de fondo para la instalación “realista” y de haber aparecido, de una manera virtual, en el *Gran vidrio*. Tal vez el título de la obra nos pueda ser útil. Entre los papeles de la *Caja verde*, Duchamp se refiere al título en dos notas escritas en ambas caras del papel que podríamos leer así:

Dados la presencia de una cascada (imagen simbólica y fuerza motriz) y de una lámpara de gas, podemos determinar la aparición visual, como una instantánea fotográfica, de una alegoría amorosa; la quietud de la escena no sería sino la pausa momentánea del conjunto de procesos (colisiones, noticias diversas) determinadas por las leyes amatorias aleatorias capaces de todo tipo de excentricidades.

Podemos deducir que se trata de un instante fijo de una acción, de una escena en la que la continuidad incumbe al espectador. En principio debemos admitir (y eso es lo más probable) que el *voyeur* entrevea un instante, a través de los agujeros, al objeto de su deseo, y eso provocará una serie de “hechos diversos” que se organizan por las leyes del azar.

Prólogo. Dadas: 1º la cascada, 2º la luz de gas, determinaremos las condiciones del Reposo instantáneo (o apariencia alegórica) de una sucesión (de un conjunto) de sucesos diversos que parezcan necesariamente entre sí por leyes, para aislar el signo de la concordancia entre, por un lado, este Reposo (capaz de todas las excentricidades innúmeras) y, por el otro, una elección de Posibilidades legitimadas por estas leyes y también ocasionándolas.<sup>120</sup>

La *aparición visual* depende de la cascada y de la lámpara de gas que lleva la figura central femenina. Ambos elementos son la condición para que ocurra ese instante en un estado de quietud o reposo (*delay*) y se combinan en una extraña relación que resulta imposible de comprender, o que es innecesario pre-

tender entender. La cascada (agua) y la lámpara de gas (gas) representan esta pausa momentánea y marcan la dimensión inmaterial del paisaje. En *Étant donnés* ver y representar se combinan de la misma manera. El paisaje no es el que vemos.

Del mismo modo, como el motor que queda oculto en la caída de agua de *Étant donnés* o la radiografía en el *Desnudo* o la cuarta dimensión en el *Gran vidrio*, las obras se ordenan a partir de una fuente igual de imperceptible. El deseo es el único mecanismo por el cual la indiferencia permite reproducir este espacio inmaterial e indefinido de las tres obras. Pero el deseo tiene su propio impulso, por lo cual, Duchamp, para poner en marcha todo este mecanismo, ordenó, como último capricho, que se colocara una fuente diseñada por Maria Martins en el patio del museo, la cual se alcanza a ver a través de la ventana del *Gran vidrio*. Las tres obras establecen un perfecto equilibrio y describen las etapas del deseo. Pero este equilibrio se da por otro mecanismo que lo pone en marcha y que tiene su propia fuente de energía: la diferencia entre lo visible y lo invisible que está presente en lo visible, que sólo puede ser percibido en ciertas circunstancias.

De repente todo se ordena. En 1946, cuando Duchamp, después de veinte años de aparente inactividad, concibió *Étant donnés*, coincide con la exposición del surrealismo, donde presenta el *Rayo verde*. No es mera coincidencia, sino “determinadas por las leyes amoratorias aleatorias capaces de todo tipo de excentricidades”.

Como hemos visto, Raymond Roussel fue un entusiasta admirador de la obra de Julio Verne y utilizó la historia del rayo verde en varias ocasiones. El “Rayo verde” aparece en *Nouvelles impressions d’Afrique* y en *Cómo escribí alguno de mis libros*, obras fundamentales para Duchamp. Rosalind Krauss ha señalado la presencia de la mecanización en la creación artística como un motivo en el relato de Roussel. Por ello, todas las disertaciones relacionadas con la química, la electricidad, el elec-

tromagnetismo, las vibraciones (la luz y el sonido), las “alteraciones moleculares”, las “transformaciones atómicas”, así como el magnetismo y la hipnosis que se encuentran en Roussel o en otros autores, como en Alfred Jarry o Villiers de l’Isle-Adam (*La Eva futura*), están presentes, de una manera abierta o insinuada, en la obra de Duchamp.<sup>121</sup>

Duchamp desarrolló un catálogo muy complejo de dispositivos ópticos a lo largo de su obra. En el *Rayo verde* aparece también la mirilla como principio de la imagen. Es probable que la “Sala de la superstición”, donde se encontraba la obra, le ayudara a perfilar su último proyecto, orientándolo hacia un trabajo escenográfico, donde el mirón fuera considerado, sin escapatoria ni coartada, como un actor amoroso.<sup>122</sup> Lo que vemos a través de la mirilla de *Étant donnés*, como el *Rayo verde*, es la total ilusión de la realidad como arte o la total ilusión del arte como realidad. Como el pintor de la novela de Verne, Duchamp, indiferente, trata de explicar la naturaleza inmaterial del arte. Tal vez el rayo verde sea la única manera de ver la relación *infra-mince* entre el *Gran vidrio* y su última obra. Si observamos con atención, podemos reconocer que el “florecimiento cinemático” que en ellas percibimos es de la misma intensidad luminosa que el rayo verde descrito en la novela. Es por ello que no podemos considerar esta obra como la única representación del deseo en la cuarta dimensión. Aunque la obra no sea sino la sombra que proyecta el arte, es una guía para acceder a la única experiencia estética posible. De ahí que se atreviera a declarar que su aspiración artística era “atrapar los objetos con la mente de la misma manera como la vagina atrapa al pene”.<sup>123</sup>

El deseo, si existe, está en relación con el azar y lo indefinido en un modelo donde cada uno depende del otro para convertirse en un “florecimiento cinemático” como única prueba de que el deseo es posible y que hace posible la obra. Éstas, como sus demás obras describen un espacio liminal que consiste en este estado que algo va a suceder y no algo que en realidad existe. El mecanismo del *Desnudo* funciona por esta falta de dis-

posición, por leyes inmatrimales que no obedecen a la lógica ni a la física, como tampoco dependen de la Novia ni de los Solteros. Tal vez ésta es otra razón por la que el *Gran vidrio* y *Étant donnés* permanecen “definidamente inacabados”.



## *NOTAS*

---

<sup>1</sup> Acerca de los pocos estudios que hay sobre esta obra, véase: Herbert Molderings, “Objects of Modern Skepticism”, en Thierry de Duve, *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*, MIT, Massachusetts, 1992.

<sup>2</sup> Henri Poincaré, *Filosofía de la ciencia*, Nuestros clásicos, UNAM, México, 1984, pp. 18 y ss.

<sup>3</sup> François Dagognet, *Etienne-Jules Marey: A Passion for the Trace*, Zone Books, New York, 1992.

<sup>4</sup> Véase el capítulo: “Science since Babel: Graphs, Automatic Recording Devices, and the Universal Language Instruments” en: Thomas L. Hankins y Robert J. Silverman, *Instruments and the Imagination*, Princeton University Press, 1999.

<sup>5</sup> En 1882, perfeccionó la “escopeta fotográfica”, inspirada por el “revólver fotográfico”, inventado en 1874 por el astrónomo Jules Janssen, y capaz de tomar doce exposiciones en un segundo. En 1882, Marey abrió la Estación fisiológica en el Bois de Bologne, fundada por la ciudad de París, con Georges Démeny como asistente. Marey abandonó rápidamente su escopeta y en 1882 inventó una cámara de placa fija cronomatográfica equipada con un obturador de tiempo. Tuvo éxito al combinar, en una placa, varias imágenes sucesivas en un simple movimiento.

<sup>6</sup> Entre 1890 y 1900, Marey (asistido por Démeny hasta 1894, y a continuación por Lucien Bull y Pierre Nagues) hizo un número considerable de tiras de película de análisis del movimiento, de gran calidad estética y técnica, incluyendo los muy bellos autorretratos de Marey y Demeny y el famoso gato cayendo, filmado en 1894; ejerció una considerable influencia en los inventores pioneros del cine en la década de 1890. Sus trabajos, ampliamente difundidos por la prensa internacional, fueron una fuerte inspiración para Thomas Edison y Louis Lumière, entre otros. Marey, el padre fundador de la técnica cinematográfica, murió en 1904.

<sup>7</sup> Sobre la importancia de la divulgación de la ciencia, y concretamente sobre la popularidad de Poincaré en esta tarea, véase el trabajo de Lynn Gamwell, *Exploring the Invisible*, Princeton University Press, 2005.

<sup>8</sup> Duchamp declaró en varias ocasiones que “Poincaré siempre estuvo por encima de lo que hice”. La relación entre Poincaré y Duchamp ha

---

sido estudiada desde hace poco tiempo. Entre los estudios que destacan esta relación hay que mencionar, principalmente, los de Rhonda Roland Shearer: “Duchamp in Context: Science and Technology in the *Large Glass* and Related Works”, *Art in America*, Jan. 2000, pp. 67-81 y *Art & Academie*, vol. 10, núm. 2 (Fall 1998): pp. 76-95. Este último se puede consultar en:

<http://www.marcel Duchamp.org/Impo-ssibleBed/PartII/index.html>

<sup>9</sup> Duchamp añade lo siguiente: “La versión final del *Desnudo bajando la escalera*, pintada en enero de 1912, representa la convergencia entre el cine, todavía en sus inicios, y la separación de posiciones estáticas en los fotocronografías de Marey en Francia, Eakins y Muybridge en Estados Unidos. Pintada en colores de madera, el desnudo anatómico no existe, o por lo menos no puede ser visto, ya que rechacé por completo la idea de representarlo de una manera naturalista, quedándome sólo con las líneas de una veintena de posiciones estáticas en la acción sucesiva del descenso”. Pierre Cabanne, *Conversando con Marcel Duchamp*, Alias, México, 2010. p. 42.

<sup>10</sup> *Ibidem*. p. 94.

<sup>11</sup> Jean Pierre Brisset, a quien Duchamp hace alusión en sus *Escritos*, fue un lingüista muy del modo de Duchamp. Autor de una obra *La gramática lógica* (1883), donde el delirio clasificatorio es absolutamente proporcional a la capacidad de alusión poética.

<sup>12</sup> *Ibidem*. p. 45.

<sup>13</sup> Aunque Duchamp no conociera los alcances lingüísticos de Roussel hasta que en 1935 se publicó el texto en donde aclaraba su modo de escribir, es evidente que había identificado claramente los retruécanos cuando leyó *Impressions d’Afrique* después de asistir a su representación teatral. Después de ello se dedicó en forma a realizar juegos de palabras para el *Gran vidrio* y, años después, para los rotor-relevés. Véase Linda Dalrymple Henderson, “*Impressions d’Afrique* de Raymond Roussel, el *Gran vidrio* de Marcel Duchamp y la fascinación por la ciencia y la tecnología a principios del siglo XX” en *Locus Solus. Impresiones de Raymond Roussel*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Turner, Madrid, 1912, pp. 146-165.

<sup>14</sup> Pierre Cabanne, *Conversando con Marcel Duchamp* pp. 33-34.

<sup>15</sup> <http://www.artscierceresearchlab.org/articles/betacourt.htm>

---

<sup>16</sup> Este espíritu irreverente nos recuerda al grupo de los Incoherentes, que asaltó la escena artística parisina en la última década del siglo XIX. Es importante también recordar a Alfred Jarry, quien inspiró a dadaístas y surrealistas años después.

<sup>17</sup> El urinario de Marcel Duchamp ha sido elegido como la pieza de arte más influyente del siglo XX, a partir de una encuesta realizada a 500 críticos, galeristas y artistas ingleses. Esta obra ha desplazado a otras de Picasso y Matisse, que suelen ser las mejor consideradas en este tipo de rankings. La obra de Duchamp ha obtenido 67 por ciento de los votos de los encuestados y ha superado de largo a su más inmediato seguidor, el famosísimo cuadro *Las señoritas de Aviñón*, pintado por Pablo Picasso en 1907.

<sup>18</sup> A este propósito, Rhonda Roland Shearer declara: “Duchamp used the words ‘*tout fait, en serie*’ before 1915, and then later refers to ‘Ready-mades’ that have ‘serial characteristics’ after 1915. Duchamp, in 1916, translated ‘*tout fait*’ as ‘Ready-made’. Rhonda Roland Shearer, “Marcel Duchamp’s Impossible Bed and Other ‘Not’ Readymade Objects: A Possible Route of Influence from Art to Science”, *Art & Academe*, vol. 10. núm. 1, 1997.

<sup>19</sup> La investigación realizada por Rhonda Roland Shearer indica que Duchamp pudo haber fabricado sus objetos encontrados. Una investigación exhaustiva de objetos cotidianos, como palas de nieve y secadores de botellas que se usaban en aquella época, revela que no había objetos idénticos que se usaran entonces. El urinal, inspeccionado con detalle, no es funcional. Sin embargo, hay relatos de que Walter Arensberg y Joseph Stella estaban con Duchamp cuando adquirió la *Fuente* original en J. L. Mott Iron Works. Cf.

<sup>20</sup> Duchamp, *Escritos*, Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2012, p. 42.

<sup>21</sup> En una ocasión, el propio Duchamp expresó: “Lo más curioso sobre el ready-made es que no he sido capaz de encontrar una definición o una explicación que totalmente me satisfaga”. Calvin Tomkins, *Duchamp, A Biography*, Henry Holt and Company, New York, 1996, p. 78.

<sup>22</sup> La *Teoría del caos* es la denominación popular de la rama de las matemáticas, la física y otras ciencias que trata ciertos tipos de sistemas dinámicos muy sensibles a las variaciones en las condiciones iniciales. Pequeñas variaciones en dichas condiciones iniciales pueden implicar grandes diferencias en el comportamiento futuro; com-

---

plicando la predicción a largo plazo. Esto sucede aunque estos sistemas son en rigor determinísticos, es decir que su comportamiento puede ser completamente determinado conociendo sus condiciones iniciales. cf. [https://es.wikipedia.org/wiki/Teor%C3%ADa\\_del\\_caos](https://es.wikipedia.org/wiki/Teor%C3%ADa_del_caos)

<sup>23</sup> En los sistemas caóticos “las trayectorias correspondientes a condiciones iniciales tan vecinas como se quiera divergen de manera exponencial con el tiempo”. Se habla, entonces, de “sensibilidad a las condiciones iniciales”. El ejemplo clásico del lápiz que no puede mantenerse en equilibrio sobre su punta –lo cual es teóricamente posible– nos ilustra acerca de cómo la inestabilidad es afectada por la más mínima vibración; es decir, cualquier pequeño cambio en las condiciones iniciales puede producir grandes efectos sobre las trayectorias, cosa que no ocurre en los sistemas estables. Ilya Prigogine, I. *Time, Dynamics and Chaos: Integrating Poincare's 'Non-Integrable Systems'*, Center for Studies in Statistical Mechanics and Complex Systems at the University of Texas-Austin, 1990, p. 33.

<sup>24</sup> Alfred Jarry sarcásticamente adoptó la teoría de las probabilidades haciendo mofa del determinismo ya que, en su opinión, esta teoría es la prueba de que la realidad es absurda e incoherente. *Ubú rey* narra la grotesca personificación de esta estúpida idea al burlarse de la ciencia adaptando las técnicas del azar para crear en sus satíricas narraciones un sinsentido irracional que el doctor Faustroll define como parte de la patafísica, es decir, de “la ciencia de las soluciones imaginarias”. En una “carta telepática”, escrita por el doctor Faustroll a Lord Kelvin (el famoso físico inglés que trabajaba en la teoría del gas), Jarry cínicamente se burla diciendo que Maxwell descompuso los instrumentos precisos de medición como “la barra de medir, el reloj y el diapasón”, lo que da pie a establecer la patafísica como la única base de conocimiento.

<sup>25</sup> Más o menos por esas fechas, 1927, Werner Heisenberg anunció un concepto que describe que el acto mismo de observar cambia lo que se está observando y que derribaba la Física de Newton. Esta ley, basada en la incertidumbre, ponía en duda al determinismo científico, un paradigma científico que considera que a pesar de la complejidad del mundo y su impredecibilidad práctica el mundo físico evoluciona en el tiempo según principios o reglas totalmente predeterminadas y el azar es sólo un efecto aparente.

---

<sup>26</sup> Duchamp, *Escritos*, p.68.

<sup>27</sup> *Ibidem*. p. 94.

<sup>28</sup> En una entrevista en 1966, Duchamp declara lo siguiente, a propósito de este ready-made: "It was a geometry book, which he had to hang by strings on the balcony of his apartment in the rue Condamine; the wind had to go through the book, choose its own problems, turn and tear out the pages. Suzanne did a small painting of it, 'Marcel's Unhappy Readymade.' That's all that's left, since the wind tore it up. It amused me to bring the idea of happy and unhappy into readymades, and then the rain, the wind, the pages flying, it was an amusing idea..." citado por Tomkins, *Duchamp*, p. 168.

<sup>29</sup> Es importante aclarar que Poincaré utiliza el concepto *toutfait* que se traduce al inglés por ready-made. Stephan Jay Gould y Rhonda R. Shearer, llevan años recogiendo datos que parecen indicar que los ready-mades de Duchamp y su obra más conocida, *El gran vidrio*, están inspirados en el ensayo "La invención matemática", escrito por el matemático francés Henri Poincaré en 1908. A lo largo de su vida, Poincaré escribió varios libros de divulgación sobre matemáticas y ciencia. La invención matemática es una reflexión sobre la naturaleza de la creatividad en matemáticas y la manera en la que los "descubrimientos" matemáticos tienen lugar. No cabe duda de que Duchamp trabajó mucho este texto de Poincaré, del que tomó un montón de anotaciones que guardó en la *Caja Verde* que acompaña a *El gran vidrio*. Para describir el tipo de matemáticas que el inconsciente produce, Poincaré forja la expresión ready-made, que aparece traducida en la versión castellana primero como todo hecho y, más adelante, como hecho. Stephan Jay Gould y Rhonda R. Shearer "Botes y sillas", *Letras Libres*, junio, 2002.

<sup>30</sup> Duchamp dice: "...el número 3 tomado como estribillo –(el número es la duración matemática)". *Escritos*, p.40.

<sup>31</sup> Linda Dalrymple Henderson, "Duchamp in Context: Science and Technology in the "Large Glass" and Related Works", Princeton University Press, 2005, p. 245 y ss.

<sup>32</sup> Sin embargo, Duchamp confiesa su escepticismo de que el azar sea comprendido: "No creo que el público esté preparado para aceptar los principios del azar (mi azar enlatado). Esta idea resulta muy difícil. Creen que todo debe tener un propósito, que todo debe ser el re-

---

sultado de una gran deliberación. Pero con el tiempo se va a aceptar el azar como una posibilidad para la creación. De hecho el mundo está basado en el azar, mucho más que en cualquier causalidad...”.

<sup>33</sup> Ramírez, *Duchamp*, p. 245.

<sup>34</sup> Ha habido varios intentos para describir el mecanismo del *Gran vidrio* a partir de sus notas. Estos estudios se han dejado llevar por el juego y el azar a través de una serie imprecisa de notas de diferente índole. Con el fin de aclarar su naturaleza indefinida, cabe destacar el estudio de Ramírez, *Duchamp*, pp. 245 y ss.

<sup>35</sup> Marcel Duchamp, *Escritos*, p. 37.

<sup>36</sup> Pierre Cabanne, *Conversando con Marcel Duchamp*, p. 69.

<sup>37</sup> Marcel Duchamp, *Escritos*, p. 53.

<sup>38</sup> La Novia acepta esta puesta al desnudo por los Solteros, al ser ella quien suministra la gasolina amorosa a las chispas de la puesta al desnudo eléctrica: y más aún, secunda una desnudez total añadiendo al primer centro de chispas (puesta al desnudo eléctrica) el segundo centro de chispas de su magneto-motor. Duchamp, *Escritos*, p. 54.

<sup>39</sup> Sigo de cerca la descripción de Alicia Romero y Marcelo Giménez (selección, traducción y notas), *Marcel Duchamp* en

[www.deartesy pasiones.com.ar/03/doctrans/Marcel%20Duchamp.doc](http://www.deartesy pasiones.com.ar/03/doctrans/Marcel%20Duchamp.doc)

<sup>40</sup> Octavio Paz, *La apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Era, México, 1977, p. 57.

<sup>41</sup> Ramírez, *Duchamp*, p. 245

<sup>42</sup> *Íbideb.* p. 265.

<sup>43</sup> Alicia Romero y Marcelo Giménez, *Marcel Duchamp*, p.65

<sup>44</sup> Juan Antonio Ramírez, *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Ediciones Siruela, 1993, p.78.

<sup>45</sup> Rhonda Roland Shearer, “Marcel Duchamp’s Impossible Bed and Other ‘Not’ Readymade Objects: A Possible Route of Influence from Art to Science”, *Art and Academy*, vol. 10, núm. 2 (Fall 1998): pp. 76-95.

<sup>46</sup> Duchamp, *Escritos*, p. 115.

<sup>47</sup> El estudio y clasificación más interesante sobre el ready-made en Duchamp se encuentra en Kristina Seekamp, *Unmaking the Museum: Marcel Duchamp's Readymades in Context*, en:

[http://www.toutfait.com/unmaking\\_the\\_museum/](http://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/)

<sup>48</sup> Marcel Duchamp, *Escritos*, p. 113-114.

---

<sup>49</sup> Citado por Ramírez, *Duchamp*, p. 245.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 290.

<sup>51</sup> Duchamp utiliza la Vía Láctea, el polvo en fluido y las moléculas gaseosas como tres sistemas de probabilidades a partir de Poincaré, quien las usa como ejemplos para descubrir o revelar las leyes de la naturaleza.

<sup>52</sup> Citado por Ramírez, *Duchamp*, p. 158. Además de Poincaré, Duchamp lee y reinterpreta las ideas de Gaston de Pawlowksi, en su novela *Viaje en la cuarta dimensión* (1923). En ésta se expone la idea que el tiempo y el espacio sólo son de las ilusiones provocadas por la visión del mundo a tres dimensiones. Más allá de su aspecto precursor, este libro es una extraña mezcla de fantasía, ciencia ficción, humor, noticias y novela, de reflexiones metafísicas e incluso místicas. El viaje descrito por Pawlowski es, en el *Gran Vidrio*, el del gas alucinante hasta llegar al lugar elevado (la suprema dimensión) donde se encuentra con la Novia deseada. Asimismo podemos recordar las ideas de Claude Bragdon, arquitecto, escritor, escenógrafo, a propósito de su descripción cúbica de la cuarta dimensión: “La fuerza expansiva del gas se deberá a algún influjo similar procedente de la región de la *cuarta* dimensión, y la fuerza de la presión ejercida por el gas será una medida de extensión cuatridimensional. La capacidad expansiva de un gas viene de un mundo cuatridimensional”. También la cuarta dimensión le sirvió para eludir metafóricamente los “trans-portes” del amor, como sucede en la novela de Pawlowski, como en el *Gran vidrio*, donde el gas alucinante sube hasta llegar elevado (la suprema dimensión) donde se encuentra con la Novia anhelada. Quizá sea conveniente recordar la asimilación entre el estado gaseoso y la cuarta dimensión descrita en el tratado de Bragdon: “La fuerza expansiva del gas se deberá a algún influjo similar precedente de la región de la cuarta dimensión, y la fuerza de la presión ejercida por el gas será una medida de extensión cuatridimensional. La capacidad expansiva de un gas viene de un mundo cuatridimensional”. Ramírez, p. 158.

<sup>53</sup> Marcel Duchamp, *Escritos*. p. 135.

<sup>54</sup> Breton publicó varios escritos, a menudo frases sueltas, como “My niece is cold because my knees are cold” (Mi sobrina tiene frío porque mis rodillas están frías), de Duchamp/Rose Sélavy en la revista *Litterature* y Robert Desnos, uno de los surrealistas más entusias-



---

mados por estas frases de Rose Sélavy escribe en su honor, Ramirez, *Duchamp*, p. 128. Véase también el sugestivo estudio de José Jiménez: “El artista poeta: Marcel Duchamp” en José Luis Molinuevo, *Arte y escritura*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1997, pp. 27-46.

<sup>55</sup> Marcel Duchamp, *Escritos*, p. 41. En otra nota precisa: “Diccionario: con películas, tomadas de muy cerca, de partes de objetos de gran tamaño, obtener pruebas fotográficas que ya no parezcan la fotografía de cualquier cosa. Con estas semi-microscopias, formar un diccionario en donde cada película adquiere un nuevo significado o más bien de modo que la concentración en esta película de frases o palabras elegidas dé una forma de significación a esta película, y que una vez aprendida, esta relación entre película y significación, traducida en palabras, sea “chocante” y sirva de base a una especie de escritura que ya no cuente con un alfabeto o palabras sino con signos (películas) ya emancipados del ‘baby talk’ de todas las lenguas ordinarias”.

<sup>56</sup> Calvin Tomkins, *Duchamp*, p. 282.

<sup>57</sup> Marcel Duchamp, *Escritos*, p. 41.

<sup>58</sup> Anton Ehrenzweig, *The Hidden Order in Art*, Berkeley, University of California Press, 1976, pp. 21-25.

<sup>59</sup> “Definamos el significado de consistencia en un sistema formal... cualquier teorema, cuando se interpreta, se convierte en una afirmación verdadera. Por lo que la inconsistencia se produce cuando hay al menos una declaración falsa entre los teoremas interpretados”. Douglas R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*, Basic Books, New York, 1999.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 127.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 197.

<sup>62</sup> Podemos afirmar que Duchamp fue el primero en descubrir estos “objetos imposibles” mucho antes de Penrose, matemático al que se le considera como el creador de estos objetos geoméricamente imposibles. Se ha comprobado que Duchamp y Penrose se conocieron en el circuito ajedrecístico y es muy probable que sus conversaciones no se limitaron a asuntos sobre el ajedrez. Ramírez, *Duchamp*, p. 265.

<sup>63</sup> Marcel Duchamp, *Escritos*, p. 52.

<sup>64</sup> Calvin Tomkins, *Duchamp*, p. 17.

---

<sup>65</sup> A diferencia de la puerta que Duchamp instaló en su departamento de París, diseñada de tal manera que cuando se abría para entrar a una habitación, la misma puerta cerraba otra.

<sup>66</sup> Como un posible antecedente de este desnudo, algunos suponen el famoso caso de la Black Dahlia, quien fue terriblemente asesinada. El cuerpo fue desmembrado y abandonado en un lote baldío. El hecho conmocionó a la opinión pública y la nota se publicó por todos los medios escritos. Estos autores creen probable que Duchamp haya tomado estas imágenes como modelo para la figura femenina de la obra.

<sup>67</sup> Marcel Duchamp, *Escritos*, p. 325.

<sup>68</sup> Francis M. Naumann fue el primero en revelar la relación entre Maria Martins y Duchamp. Su estudio provocó un gran interés entre los investigadores de la obra de Duchamp ya que se pudo constatar la importancia de algunos aspectos de su vida privada relacionados con algunas de sus obras que hacen referencia al sexo o al deseo. "Marcel and Maria. Artist Marcel Duchamp's Relationship with Women", *Art in America*, abril, 2001.

<sup>69</sup> Ramírez reconoce diez antecedentes en *Etat Donn e* donde el principal motivo es el desnudo, p. 244.

<sup>70</sup> Hace algunos años se publicó la correspondencia de Duchamp. El libro incluye todas, excepto aquella larga correspondencia que tuvo Duchamp con Maria Martins. Francis M. Naumann *Affectt Marcel: The Selected Correspondence of Marcel Duchamp*, Thames and Hudson, New York, 2000.

<sup>71</sup> Véanse los estudios editados por Stefan Banz en: *Marcel Duchamp and the Forestay Waterfall*, JPR/Ronger, Suiza, 2010.

<sup>72</sup> Citado por Stefan Banz en: *Marcel Duchamp and the Forestay Waterfall*, p. 123.

<sup>73</sup> De los pocos autores que lo han citado, véase Ramírez, *Duchamp*, p. 206.

<sup>74</sup> *Ibídem*, p. 127.

<sup>75</sup> Stefan Banz, *Marcel Duchamp and the Forestay Waterfall*, p. 145.

<sup>76</sup> Ramírez, *Duchamp*, p. 128

<sup>77</sup> *Ibídem*, p. 142.

<sup>78</sup> Pierre Cabanne, *Conversando con Marcel Duchamp* p. 33.

---

<sup>79</sup> Albert Gleizes y Jean Metzinger: *Du "Cubisme"*. Mark Antliff and Patricia Leighton (ed): *A Cubism Reader - Documents and Criticism, 1906-1914*, University of Chicago Press, 2008, p. 195. (La traducción es mía).

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 196.

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 196.

<sup>82</sup> Citado por Ramírez, *Duchamp*, p. 245.

<sup>83</sup> Duchamp declaró en una entrevista: “Para imaginar el futuro, deberíamos quizás, empezar de lo más o menos reciente, que para hoy parece ser el realismo de Courbet y Manet. No parece que el realismo sea lo más importante para la liberación del artista como individuo, cuya obra, para el espectador o coleccionista se adapta, a veces con dificultad, tiene una existencia independiente”.

<sup>84</sup> De hecho, Tintoretto pintó otras tres versiones sobre el mismo tema en los años 1556, 1575 y 1578.

<sup>85</sup> La desnudez en la Afrodita Cnidia es un buscado y logrado elemento de erotismo: la seducción ha sido acentuada por las curvilíneas y suaves (mórbidas) formas del cuerpo; formas que se “mueven” con un perfil sinuoso. La representación toma, en efecto, a Afrodita cuando toma el baño, deja caer casi lánguidamente sus vestiduras. La vestidura y el ánfora, pese a la impresión opuesta sugerida, cumplen la función de fuerte soporte estructural, de manera que así el cuerpo puede “rotar” ligera y levemente hacia adelante y hacia la izquierda, casi en un gesto pudoroso. Como si la diosa hubiese sido sorprendida en tal pose por un extraño. Por ello, “lleva” su mano diestra delicadamente a cubrir parcialmente el pubis.

<sup>86</sup> Pierre Klossowski, Maurice Blanchot y Alyce Mahon, *La décadence du nu*, MIT Press, Michigan, 2002.

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>88</sup> Juan García Ponce, “Los simulacros de Pierre Klossowski”, *Revista de la Universidad de México*, UNAM, vol. 15, núm. 4, 1978. pp. 35-65.

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 67.

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 68.

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 78.

<sup>92</sup> “La locura de Acteón es haber creído o querido creer que lo que representaba la diosa –su cuerpo, sus actitudes– era la diosa, haber

---

confundido la divinidad y su teofanía, haber abandonado la presa por la sombra de los bienes futuros. Es a ese objeto inasequible en el espejo al que la imagen especular ofrece su vestimenta. Presa capturada en las redes de la sombra y que, robada en su volumen que llenaba la sombra, retiene e aire fatigado de esta con un aire de presa”, escribe Lacan en 1960.

<sup>93</sup> Ruskin imaginaba que así eran, en realidad, las mujeres. Y según sus biógrafos, no lo pudo comprobar sino hasta su noche de bodas al descubrir el pubis cubierto de vello de su etérea esposa. La imagen lo horrorizó y Ruskin rechazó a su esposa, lo que le valió una demanda de divorcio. Gene Weingarten, en su libro *I'm with Stupid* (2004) escribe “Ruskin had it [the marriage] annulled because he was horrified to behold upon his bride a thatch of hair, rough and wild, similar to a man's. He thought her a monster”.

<sup>94</sup> Calvin Tomkins, *Duchamp*, p. 230.

<sup>95</sup> Duchamp, asimismo, realiza un retrato con mechones de pelo, representando la cabeza, las axilas y el sexo, que conforman igualmente un retrato andrógino. Estas obras y acciones corresponden a un mismo periodo y coinciden cuando Duchamp, el soltero más solicitado, decide casarse con Lydie Fischer Sarazin-Levassor, una joven de 24 años heredera de una gran fortuna. La noticia sorprende a todos sus amigos, quienes habían reconocido su soltería como parte de su obra y se imaginan que Duchamp se casa sólo por su dinero. El matrimonio duró unos cuantos meses y terminó por diversas razones que ella relata en sus memorias. Entre ellas, por su obsesivo interés por el ajedrez, por la incapacidad de Duchamp de comprometerse y por su indiferencia a hacer dinero para mantener a su joven esposa. Su vida conyugal no era muy feliz, ya que ella se sentía abandonada y celosa de la atención que Duchamp le daba al ajedrez y por otras excéntricas, como su insistencia a que se rasurara el pubis, lo que la escandalizó porque le pareció una solicitud muy perversa y extraña.

<sup>96</sup> *Sofistas*, IV 54. Por otra parte, Jean Baudrillard sostiene que un simulacro no es una copia de lo real, sino que se convierte en verdad por sí misma: lo hiperreal. Cuando Platón vio a dos pasos de la reproducción -fieles e intencionalmente distorsionada (simulacro) Baudrillard ve cuatro: (1) la reflexión básica de la realidad, (2) la perversión de la realidad, (3) la pretensión de realidad (donde no existe

---

un modelo), y (4) simulacro, que “no tiene relación con ninguna realidad alguna”. Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Galilée, Paris, 1981, p. 9.

<sup>97</sup> Marcel Duchamp, *Escritos*, p. 134.

<sup>98</sup> Dalí fue expulsado por Breton del grupo surrealista por la grave falta de retratar a Lenin como un masturbador, cuadro presentado en la Exposición internacional del surrealismo en 1927. El compromiso político del surrealismo exigía una obediencia y respeto al comunismo soviético que reconoce en Lenin una figura clave para la revolución que Breton proclamaba.

<sup>99</sup> *Fémininmasculin, le sexe de l'art*, Marie-Laure Bernadac y Bernard Marcadé, editores. Centre Pompidou / Editions Gallimard, 1995.

<sup>100</sup> Entre los primeros bocetos de *Étant donnés*, la figura femenina estaba parada frente a la cascada, tal como se puede apreciar tanto en el dibujo como en el foto-collage, ambos de 1946, donde aparece el cuerpo en relieve. Puede ser que Duchamp se haya decidido por el cuerpo acostado después de haber visto la serie de fotografías realizadas, en 1936-1938, por Hans Bellmer de su célebre *Muñeca*, que le sirvió de modelo en un paisaje muy evocativo. Michael R. Taylor explora ampliamente el posible antecedente de la *Muñeca* de Bellmer al asegurar que Duchamp conoció esta obra cuando fue publicada en la revista *Minotaure* (1934-1935) en donde aparecía un ensayo de André Breton sobre el *Gran vidrio*. El estudio de Taylor, publicado como un homenaje a esta última gran obra de Duchamp es el más completo y es un referente obligado. Michael R. Taylor, *Marcel Duchamp. Étant donnés*. Philadelphia Museum of Art. Yale University Press, New Haven and London, 2009, pp. 38 y ss.

<sup>101</sup> George Bataille, *La experiencia interior*, Taurus, Madrid, 1995. P. 79.

<sup>102</sup> Duchamp aborda este tema en una conferencia, de las pocas, que da en una reunión convocada por la Federación de las Artes de Houston, en abril de 1957. El texto completo, cuyo título es “El acto creativo”, se encuentra en Duchamp, *Escritos*, p. 236-238.

<sup>103</sup> Citado por Ramírez, *Duchamp*, p. 89.

<sup>104</sup> De acuerdo con Herbert Molderings “si una sombra es la proyección de un objeto tridimensional en un plano bidimensional, Duchamp argumenta que por analogía un objeto tridimensional es la proyección de un objeto de cuatro dimensiones en un espacio de tres dimensiones. Todo

---

lo que existe en el mundo de la tercera dimensión es sólo una ‘proyección’ de las cosas que existen invisibles en otro mundo de otras dimensiones. Ya que nuestros órganos de percepción están limitados a estas tres dimensiones, el otro mundo está más allá de nuestro alcance. El concepto de ‘la cuarta dimensión’, fundamental para Duchamp, sirve para señalar esta realidad hipotética. Todas las cosas son meros reflejos de otro, invisible, que a su vez son sólo imágenes”. Herbert Molde-rings, *Duchamp and the Aesthetics of Chance: Art as Experiment*, Columbia University Press, 2010.

<sup>105</sup> Duchamp, *Escritos*, p. 89.

<sup>106</sup> *Ibidem*, p. 86.

<sup>107</sup> Jean-Francois Lyotard: *Duchamp's Transformers*, Michigan, Lapis Press, 1990. p. 76

<sup>108</sup> Asimismo, Duchamp se aseguró de que el museo de Filadelfia no hiciera ninguna ceremonia ni publicara ningún texto cuando fue dada a conocer la obra en 1969, pocos meses después de su muerte. Después de un largo debate, la comisión del museo tenía la sensación que si la obra no era tan sexualmente sugestiva como otras obras de arte contemporáneo, el Museo debía estar preparado para la crítica. La mesa directiva decidió que, si aceptaba la oferta, los directivos y todos los miembros del museo deberían apoyar la decisión y exhibir la obra abiertamente. El comité añadió que, si ellos se rehusaban en exponer la obra, otros museos estarían muy dispuestos a hacerlo. La publicidad alrededor de la presentación de la obra también fue un tema de discusión y decidieron no hacer ningún anuncio público en ningún medio en homenaje al “silencio que guardó el artista en la creación de la obra”.

<sup>109</sup> J. Clair, *Duchamp et la photographie. Essai d'analyse d'un primat technique sur le développement d'une oeuvre*, Paris, Éd. du Chêne, 1977, pp. 14-25.

<sup>110</sup> Siendo aficionado durante toda su vida a los artefactos de óptica, a las cámaras estereoscópicas y a las imágenes anaglíficas seguramente conocía muy bien las fotografías pornográficas en tercera dimensión de algunos fotógrafos reconocidos en su tiempo. Estas imágenes estéreo-cópicas de alta calidad, que ampliamente circulaban de manera clandestina, retrataban desnudos anónimas mostrando abiertamente su sexo. Algunos críticos señalan estas fotografías como la fuente de inspiración

---

para *Étant donnés*. Como sea, pero es importante subrayar que ambas obras guardan una estrecha relación con el voyerismo.

<sup>111</sup> Citado por Ramírez, *Duchamp*, p. 234.

<sup>112</sup> Tomkins, *Duchamp*, p. 257.

<sup>113</sup> T. de Duve, en *Résonances du ready-made. Duchamp entre avant-garde et tradition*, Nîmes, Chambon, 1989.

<sup>114</sup> Ramírez, *Duchamp*, p. 158.

<sup>115</sup> *Ibidem*, p. 256.

<sup>116</sup> J. Clair desarrolla una idea, según la cual, Duchamp también va al encuentro del naturalismo, que su deseo es hacer un “arte no retiniano”, y que por este motivo encuentra inspiración en los descubrimientos de la radiografía, en los estudios relativos a la fuerza magnética y en las posibilidades de la fotografía.

J. Clair, *Duchamp et la photographie*, p. 96

<sup>117</sup> Muchos conceptos empleados por Duchamp son difíciles de traducir, por lo que hemos preferido conservar el vocablo original. Tal es el caso de *delay* e *infra-mince*. Pero nos gustaría no sin dejar de subrayar el doble sentido de “delay” el que puede ser traducido como “retraso” pero también puede significar algo “suspendido” en el doble sentido, en el tiempo o en el espacio, acepción que Duchamp usa.

<sup>118</sup> En su ensayo, “The Reality of the Virtual”, Slavoj Žižek cita el concepto de Gilles Deleuze sobre la noción de lo “virtual” como algo que está por suceder pero que ya ha sucedido y que nunca es algo presente o corpóreo. La realidad virtual es un espacio liminal que consiste en este estado que algo va a suceder y no algo que en realidad existe. Existe en su capacidad de ser y suspende la secuencialidad y la direccionalidad, como una especie de pasaje.

<sup>119</sup> La liminalidad es un estado experimentado por el individuo durante un rito de paso, es la condición de no ser miembro completo de ningún estatus y, muy importante en relación con el concepto de *infra-mince*, la liminalidad son aquellos mensajes que podemos percibir a simple vista, mediante la combinación de textos con sonidos o textos con imágenes.

<sup>120</sup> Marcel Duchamp, *Escritos*, p. 38.

<sup>121</sup> Rosalind Krauss, *Pasajes de la escultura moderna*, trad. Alfredo Barono, Madrid, Akal, 2002, pp. 69-76.

---

<sup>122</sup> Duchamp había sido el responsable de la selección y diseño de esta exposición a instancias de André Breton, como lo fue en otras muestras organizadas por el grupo surrealista. La exposición estaba dividida en diferentes salas con temas variados que reunían los trabajos seleccionados. Su labor como curador no ha sido estudiada hasta ahora y valdría la pena un estudio que abarque sus conceptos e innovaciones en esta disciplina. Sólo cabe señalar que el *Rayo verde* se encontraba junto a una gran escultura de Friederich Kiesler (*La main blanche*), la cual parecía representar una gigantesca mano haciendo un gesto obscuro. Todo ello nos permite reconocer al agujero de donde salía el rayo verde como un pequeño mirador, pero también como un receptáculo para el dedo.

<sup>123</sup> Marcel Duchamp, *Escritos*. p. 69.



---

***INMATERIALIDAD, INDIFERENCIA***  
*El azar, el deseo y lo indefinido*  
*en la obra de Marcel Duchamp*  
se terminó en noviembre de 2016  
en los talleres de Dicograf, S.A. de C.V.  
Poder Legislativo 304, Cuernavaca, Morelos.

ISBN 978-607-8434-53-4



9 786078 434534

[circa]

universidad autónoma del estado de morelos