

Herman Parret

EL CUERPO SEGÚN DUCHAMP*

El erotismo de precisión de la máquina. —Fragmentos de carne esencial. —Indicios falseados y prótesis agonística. —Gloria de las improntas.

Que Marcel Duchamp sea el iconoclasta corruptor de los valores modernos trayendo luz al arte contemporáneo, nadie lo duda. La práctica del *ready-made* ha convertido en un problema la noción de obra de arte tanto como la función del artista, y aún no hemos podido recuperarnos del golpe subversivo que ha acabado con tantas certidumbres modernistas¹. En una perspectiva más constructiva, Duchamp ha sido glorificado como el fundador del arte conceptual, siendo el *ready-made* el responsable de hacer del arte una apología del concepto. Urinario, secador de botellas, perchero, pala, rueda de bicicleta y tantos conceptos-*objeto* de los que nuestro imaginario fin de siglo ya no se podrá desembarazar. No obstante, el arsenal duchampiano está lleno de conceptos-*cuero*, porque es el *cuero* lo que Duchamp conceptualiza a partir de 1909, año en que pinta con ternura, como un impresionista, el retrato de su hermana Yvonne. En 1911 analiza, esta vez como cubista, el movimiento del *Nu descendant un escalier (Desnudo bajando una escalera)*, para abandonar definitivamente la pintura hacia 1914, en un gesto teórico y práctico radicalmente subversivo que ha sido comentado con frecuencia². A continuación Duchamp se sumerge en la iconografía de *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (La Casada puesta al desnudo por sus solteros, incluso, 1915-23)*. Después de vivir sin voz de artista durante varios decenios, Duchamp trabaja durante veinte años y en el mayor secreto en el concepto radical del *cuero-cuero*, ese cuerpo de mujer de miembros amputados cuya masa de carne se desarrolla alrededor de una vulva afeitada y abismal: *Étant donnés: 1º la chute d'eau, 2º le gaz d'éclairage (1946-1966)*.

* La traducción del original francés, «Le corps selon Duchamp», es de Pere Salabert.

¹ *The Complete Works of Marcel Duchamp*, de A. SCHWARTZ (New York, Delano Greenidge Ed., 1997, 3ª ed. revisada y aumentada) es una herramienta de trabajo indispensable aunque el texto introductorio de Schwartz al catálogo razonado tiende a la especulación. Si dejamos de lado los clásicos sobre Duchamp (R. Lebel, T. de Duve, J. Suquet, F. Naumann et J. Clair, entre otros), el *Marcel Duchamp*, de D. ADES, N. COX y D. HOPKINS (Londres, Thames & Hudson, 1999) es una excelente introducción a Duchamp. Una selección de su correspondencia acaba de ser publicada por F. M. NAUMANN y H. OBALK con el título *Affectionately. Marcel* (Ghent/Amsterdam, Ludion, 2000). Las cartas publicadas, que comportan pocos elementos substanciales para la comprensión de la obra de Duchamp, añaden sobre todo información relativa a su biografía intelectual.

² D. JUDOVITZ, en *Unpacking Duchamp: Art in Transit* (Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1995), trata en profundidad los motivos y efectos de esta decisión radical de Duchamp de dejar de pintar y no duda en dar una explicación psicoanalítica. El libro de Judovitz, en la masa de literatura secundaria sobre Duchamp desde hace diez años, se distingue por su punto de vista original y globalizante.



Marcel Duchamp, *Vierge n° 2*, 1912.

«Eros es la vida», y en cuestión de sexo y de muerte, nos dice la suave sonrisa de Marcel, «no hay solución puesto que no hay problema». Y sin embargo la iconografía duchampiana de los cuerpos no es euforizante en absoluto: cuerpos andróginos —Rose Sélavy—, cuerpos mecánicos, de tubos y cañerías, cuerpos fragmentados, cuerpos *impotentes* de sexo y de muerte, cuerpos que se pierden en la deformidad, cuerpos «protesizados». Es de esta especie de cuerpo que Duchamp nos proporciona el concepto, y es de este cuerpo esencial del que nos permitimos evocar aquí la figuración.

El erotismo de precisión de la máquina

A partir de 1912 Duchamp vive el fantasma de la «gran máquina». Durante dos años, el «cubismo visceral» persiste todavía como la coerción que le permite focalizar la temática que se manifestará a continuación en el *Grand Verre*. Ciñámonos a la Mariée y su erotismo mecánico de precisión. El *Desnudo bajando unas escaleras* tiene por tema el erotismo de la desnudez mientras que la Virgen, esbozo preliminar para el *Grand Verre*, connota incluso por su título un universo explícitamente sexual. La Mujer Artificial se instala, mediante su feminidad, en su artificialidad. En el *Passage de*

³ R. DADOUN: *Duchamp, ce mécano qui met à nu*, Paris, Hachette, 1996, p. 79.

la Vierge à la Mariée (Paso de la Virgen a la Casada), la influencia procede del «tubismo» de Léger. El cuerpo femenino, biológico, ginecológico, deviene una amalgama de elementos mecánicos y de superficies abstractas moviéndose hacia la derecha, es decir, «pasando». Pasando, como vía anatómica de la virgen hacia la casada: paso iniciático, místico, hacia una feminidad cumplida. Así llegamos a la figuración de la *Mariée*, la Casada, de 1912, que dos años más tarde se instalará definitivamente en el *Grand Verre*. Esta Casada es menos barroca, más esquemática, más compacta que la Virgen, «pasando» únicamente. Duchamp invita al deseo del hombre, a la mirada voyeur, a diseccionar con precisión diagramática la máquina cadavérica de la Mujer, de la que nos descubre sus más íntimos secretos, órganos viscerales unidos por tubos, cañerías y cilindros. El místico arquetipo de la feminidad, la Otra objetividad de la mirada masculina, no es más que un motor alquímico. La Casada del *Grand Verre* es el final por esquematización, por depuración: sólo los órganos esenciales para un funcionamiento esencial: el de amar para morir. Duchamp ha analizado con frecuencia y detalladamente a la Casada describiendo in extenso su geometría⁴. La Casada, como veremos a continuación, lo ha fascinado y obsesionado hasta el fin de sus días.



Marcel Duchamp, *Mariée*, 1912.

La Mariée mise à nu par ses célibataires, même relata el Viaje del gas de alumbrado, un viaje a tientas a lo largo de las arterias de esa máquina para hacer el amor. Surtidor de líquidos gaseosos, transportados, retrasados, acelerados por el Molino de agua, por la Trituradora de chocolate, dispersados por las Grandes tijeras, recogidos por la Batidora ventilador. ¡Qué impotencia en este paso hacia el territorio de la Casada! El contacto con el Otro no es cuestión de tacto, sino de mirada. La flecha cargada del viaje del gas del alumbrado choca con los Cuadros de oculista, y no queda sino la Lentilla de Kodak para *contemplar* el deseo de la Casada. Como los Solteros, también la Casada es total expansión. Su compleja mecánica es mantenida sólidamente en equilibrio por la Avispa y la Veleta, abajo, y produce por amor —como una madre la leche amarga de su

⁴ «En general, si este motor casado debe aparecer como una apoteosis de la virginidad, es decir, de deseo ignorante, de deseo blanco (con una brizna de malicia), y si (gráficamente) no necesita satisfacer las leyes del equilibrio pesado, aun así, una potencia de metal brillante podrá simular la adhesión de la virgen a sus amigos y parientes. (...) Toda la importancia gráfica está en función de este incremento cinemático. (...) Este incremento cinemático está regulado por el sometimiento eléctrico a la desnudez [*mise à nu électrique*]. (...) En este incremento, la casada se presenta desnuda bajo dos aspectos: el primero, el del sometimiento a la desnudez que le imponen sus solteros; el segundo, la imaginativa-voluntaria de la casada» (M. DUCHAMP, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1994, p. 62-63).

seno— la Vía Láctea carne, nebulosa deseante, generosa, lenguaje de la Casada que no será oído, aviso para que el gas del alumbrado *toque* y provoque el orgasmo vaporizante, explote en el descubrimiento de la cuarta dimensión. Duchamp creía en esa cuarta dimensión, en ese espacio superior trascendente al tedio de las ilusiones de la percepción sensorial: espacio de los cuerpos en expansión. Pero, ante todo, Duchamp se refiere a su *Grand Verre* como a «cette grande saloperie», esa gran necedad, metáfora erótico mecánica, iconología sin vergüenza del amor, especulación a-sentimental del paso de la Virgen a la Casada, de la operación querida pero no alcanzada del desvirgamiento.

Escretemos un instante la figura de la Mujer Artificial. Su órgano principal es el Colgado hembra ligado, en la parte inferior, por la avispa o cilindro-sexo y la veleta. Tendida, desnuda —desvestida por la mirada insistente de los solteros—, la Casada es un pequeño motor autónomo cuyas necesidades son alimentadas por su propio perfume de amor —esencia de amor—, por las chispas de su magneto-deseo. Este perfume, esas chispas son producidas por la Avispa y transportadas al Colgado hembra, mucho más móvil que la parte correspondiente del cuadro de 1912 —incluso parece que el Colgado hembra, sólo ligeramente atado, es capaz de girar en redondo sometido la presión de la esencia del amor. Cabeza y cuerpo son visibles, como en el cuadro de 1912, con la diferencia de que el Colgado hembra controla la máquina que «escupe» la Vía Láctea.



Marcel Duchamp, *Paso de la Virgen a la Casada*, 1912.

El depositario semántico de este programa iconográfico es extenso, abierto, y a partir de él pueden construirse diversos interpretantes compatibles entre sí. Fenomenológicamente hablando, la Casada, nada seductora, resulta pasablemente absurda. Se mantiene desconocida, un jeroglífico por descifrar. ¿Es un fósil, el esqueleto de un pájaro? Es una forma humana, no obstante, suspendida mediante un anillo —¿anillo nupcial?, podríamos preguntar— a un gancho como única figuración realista en este territorio de la Casada. Insecto —excelente metáfora de la inexorable pulsión sexual—, títere, marioneta colgada en vida, inspirada como está por el soplo gaseoso que genera su cilindro-sexo, y que transmitirá por contracciones de goce a la Vía Láctea carne. Belleza impersonal y pálida de diosa lunar autoritaria, especie de Salammbô, de Herodiada, de Salomé, especie de cisne mallarmeano en *La Vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*, digno y lúcido, enterado de que su deseo «vaporizante» esconde mal su frigidez.

Estructuralmente, el territorio de la Casada es más confuso, más difuso que el de los solteros. El territorio de la Casada, integrado por más líneas oblicuas, por más curvas, es más biológico que geométrico, sin duda más orgánico que mecánico. Duchamp en sus notas lo anunciaba de este modo:

La Casada en su base es un motor. Pero antes de ser un motor que transmite su tímida potencia, es esa misma potencia tímida. Esa potencia tímida es una especie de automovilina, esencia de amor que distribuida a los cilindros débiles, a mano de las chispas de su vida constante, sirve al desarrollo de esta virgen una vez alcanzado el fin de su deseo⁵.

⁵ DUCHAMP, *Ibid.*, p. 62.



Válvula Auvard con peso de plomo (Catálogo de P. Hartmann, h. 1912).



Marcel Duchamp, *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (detalle), a partir de 1912.

Por consiguiente, la *tímida potencia* es vital y biológica antes de transponerse en mecánica. El desvestirse de la Casada desnuda incluso el cuerpo interno y desvela las contracciones viscerales de los órganos. La *Boîte verte* confirma el interés de Duchamp por las máquinas, máquinas de vapor, máquinas de fermentación, máquinas eléctricas, incluso máquinas ópticas. Vapor, fermentación, chispas eléctricas, proyección óptica, guían efectivamente, en el *Grand Verre*, el Viaje del gas del alumbrado. Pero Duchamp está igualmente fascinado por la disección anatómica y la radiografía de los órganos internos (de hecho pretende que la radiografía de dos cuerpos durante la copulación produce una instantánea de la cuarta dimensión)...

Duchamp hojea a menudo los catálogos de instrumentos médicos, sobre todo de instrumentos ginecológicos, y es seguro que ha meditado acerca de la válvula Auvard presentada por el catálogo Hartmann de 1911⁶, un instrumento que introducido en el útero permite el mayor grado de proximidad con lo esencial. Reconciliación, pues, de lo mecánico y lo biológico, asombroso deslizamiento metonímico del contenido hacia el continente. En el punto presente no vamos a reprimir un descubrimiento innombrable. El Colgado Hembra es una válvula Auvard, y la figuración duchampiana de la Mujer Artificial es también el interfaz de lo biológico continente y lo mecánico contenido, interfaz del útero

⁶ Debo esta información a J. A. RAMÍREZ: *Duchamp. Love and Death, Even*, London, Reaktion Books, 1998, p. 139. El libro de Ramírez trata de las cuestiones esenciales a propósito de Duchamp.



Marcel Duchamp, *The Bride Stripped Bare*, 1968.

envolviendo a la válvula Auvard. El dibujo que hace Duchamp en febrero de 1968, unos meses antes de morir, nos muestra su última Casada envuelta en un halo fantasmático, ese Colgado Hembra, de carne esta vez. La continuidad figurativa es de una consistencia asombrosa: de la válvula Auvard al Colgado Hembra, del Colgado Hembra a la Casada, que se lleva consigo al morir.

El relato del Viaje del gas del alumbrado escenifica una tragedia natural fabulosa, una tragedia que no obstante debería traernos alegría, no llanto. Duchamp, como quería Nietzsche, dice SÍ a la vida*. ExpanSIón, entuSIasmo, diverSIón, en el centro de estas tres palabras típicamente duchampianas está la palabra del fin: SÍ⁷. Sin pesimismo ni optimismo, la escenificación del *Grand Verre* nos enfrenta al rito del amor, a la necesidad de expansión de los Solteros y la Casada, a la necesidad de descargar la semilla, ese «gas del alumbrado» en la parte baja del *Grand Verre*, a la necesaria evaporación, a la generosa lactificación, arriba. Semilla y leche, líquidos sacrificados en el rito del amor, sacrificados tal vez en vano, o no en realidad, quizá su utilidad proceda de una exigencia: la de saber morir todos los días de nuestra vida.

Fragmentos de carne esencial

Ni que decir tiene: el cuerpo de Duchamp nada debe al canon estético clásico. Tampoco es el cuerpo de la «vida moderna», como en Manet, ni el cuerpo «existencial», o el cuerpo vivido desde el interior. Es más bien el cuerpo en la mesa de disección, bajo la mirada del cirujano, del ginecólogo, sin interrupción «bajo la mirada de», sea de los testigos oculares en el *Grand Verre*, del espía *voyeur* cuyo mirar libidinoso pasa por los dos agujeros minúsculos de la pesada puerta tras la cual aparece la mujer de *Étant donnés...*, que se entrega como en un *peepshow*, inabordable de todos modos. Examinemos esos fragmentos esenciales de carne. En 1910, el *Portrait du Docteur Dumouchel*, gran victoria fauvista, ya nos inquieta por una particularidad: ciertas irisaciones rodean el rostro como una aureola rodearía la cabeza de un santo pero sobre todo emanan de la mano izquierda de dedos separados como si ellos fueran la fuente de esa radiación. *Le Buisson*, de 1911, recrea ese fenómeno

* La frase siguiente, además de estar semánticamente forzada, no reemplaza como debería el texto original de Parret. Si se conservan los términos de Duchamp —como es aconsejable—, se trata de un juego de palabras intraducible: «...dit OUI à la vie. ÉpanOUissement, éblOUissement, jOUissance, au coeur de ces trois mots..., il y a le mot de la fin: OUI.» (N. T.)

⁷ Esta observación soberbia se encuentra en J. SUQUET, *Marcel Duchamp ou l'éblouissement de l'éclaboussure*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 77.

del halo que además vuelve a estar presente en *La Mariée mise à nu...*, de 1968, que acabamos de revisar. Duchamp declaraba: «El halo alrededor de la mano [del Doctor Dumouchel] es signo de mis preocupaciones subconscientes acerca de un metarrealismo»⁸. Si la irisación malva de la mano de Dumouchel es causada por un gesto antinaturalista así como por la defensa de un arte no retiniano, la verdad es que figuralmente dicha irisación tiene por efecto la *fragmentación* del cuerpo y por así decir la amputación de la mano. A causa de tal irisación, la focalización de la mano induce a la suposición de un corte. De la mano al pie, de 1910 a 1959, ahí el pie ha sido amputado realmente y encerrado en su caja de plástico. La horripilante naturaleza muerta de la *Torture-morte* es la planta de un pie, generalmente poco visible, a penas socializable. El pie significa el contacto del hombre con la tierra, y aquí ninguna promesa de ventura, sólo un gusanear voraz y el hedor de la muerte.

À la manière de Delvaux, un collage de 1942, nos revela unos senos mediante el juego especular de un fragmento carnal de la Casada que se hace presente por su ausencia. Y, en efecto, estos senos tomados en un cristal (*lunette*) son senos lunares sobre un fondo de noche planetaria, iluminados por un sol frontal redondo. La Casada en este fragmento extiende incluso su Vía Láctea, esa cinta plegada: así los senos lunares devienen un presente para los Solteros. Cinco años más tarde, Duchamp produce varias escayolas de senos —María Martins, mujer del embajador argentino en Nueva York y amante de Duchamp, hace por esta época de modelo para *Étant donnés...* así como para dichas escayolas de senos. Y es María Martins quien en la panoplia femenina que ocupa la vida de Duchamp encarna más perfectamente, y sin la menor duda, el fantasma de la Casada. La tapa del catálogo de la *Exposición Internacional del Surrealismo*, de 1947, vuelve a tomar *Prière de toucher*: ese fragmento de cuerpo sobre un fondo negro, realizado en caucho blando, en tres dimensiones y a escala natural, coloreado, exalta una poética sexual que nos conduce suavemente hacia lo esencial, la vulva de la Casada.

En un estudio preliminar de *Étant donnés...*, titulado *Le gaz d'éclairage et la chute d'eau*, de 1948-49, encontramos el mismo seno en un cuerpo al que se le han amputado la cabeza y los miembros. La Casada aparece finalmente expuesta en su integridad, no ya en la cuarta dimensión, invisible y proyectada en el *Grand Verre*, sino en las tres dimensiones bien reales de una «instalación», que no lo es en realidad, puesto que sólo podemos contemplarla desde un único punto de vista, en una sola perspectiva,



Marcel Duchamp, *Portrait du Docteur Dumouchel*, 1910.

⁸ 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. *Duchamp et la photographie. Essai d'analyse d'un primat technique sur le développement d'une oeuvre*, Paris, Éd. du Chêne, 1977, p. 14-25.

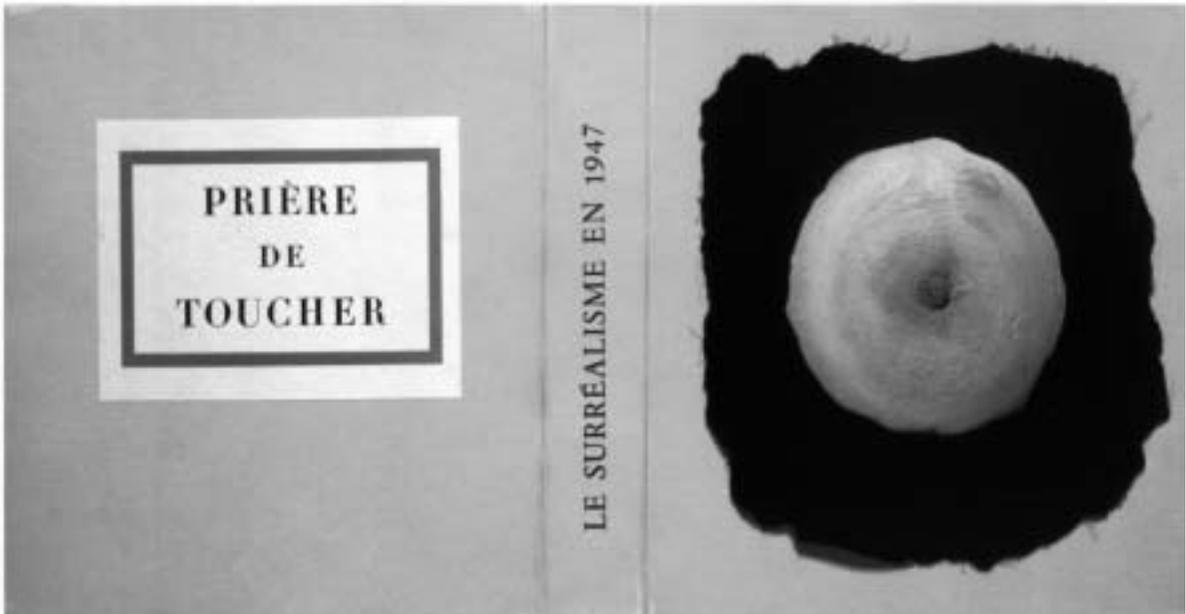


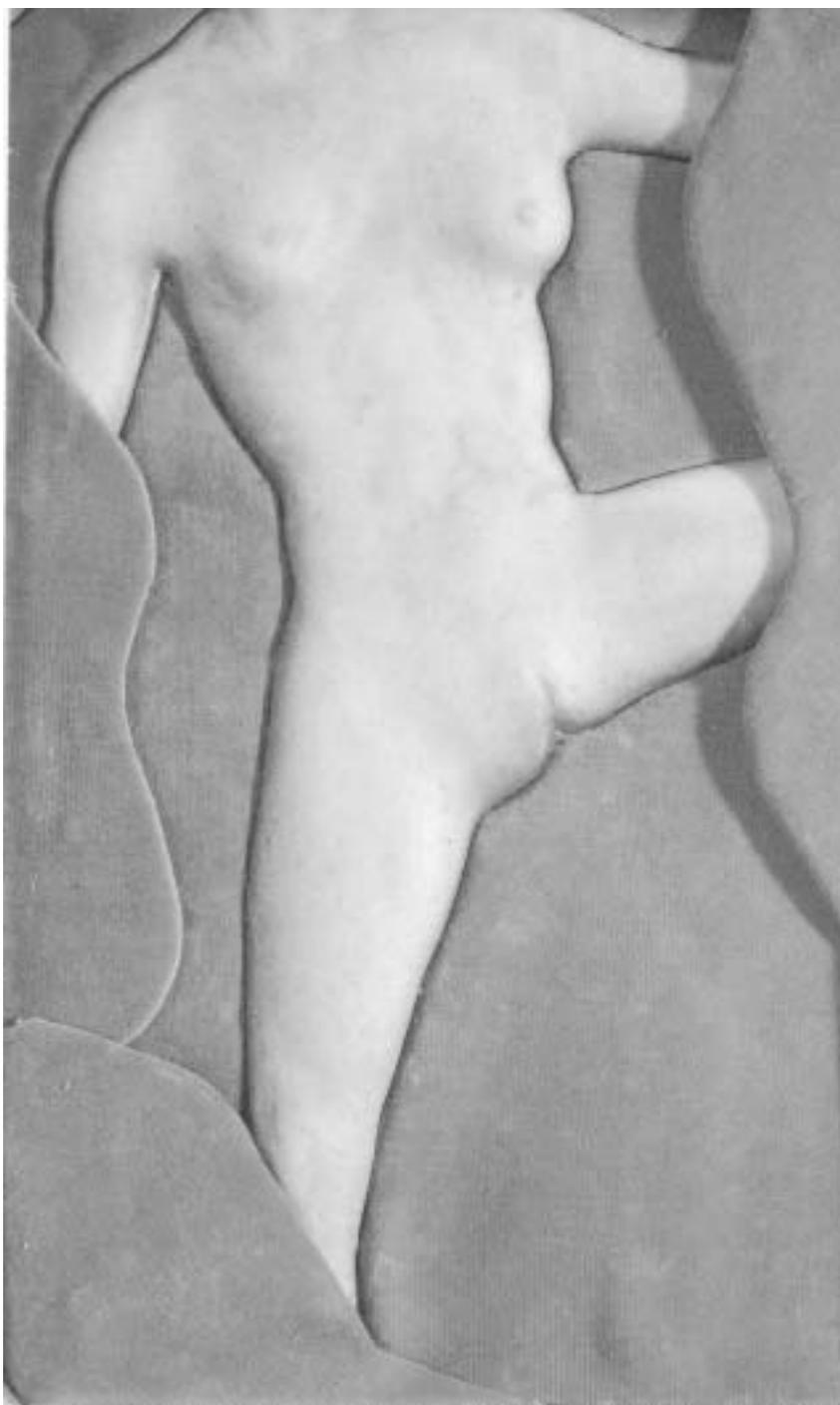
Marcel Duchamp, *Torture-morte*, 1959.



Marcel Duchamp, *À la manière de Delvaux*, 1942.

Marcel Duchamp, Portada para el catálogo *Le Surréalisme en 1947*, 1947.





Marcel Duchamp, *Le gaz d'éclairage et la chute d'eau* (estudio preparatorio), 1948-49.



Marcel Duchamp, *Female Fig-leaf*, 1950.

propia del voyeur⁹. El erotismo en Duchamp es obcecado, cerebral, obsesivo. *Étant donnés...* se organiza enteramente alrededor del sexo abierto, afeitado, mondo, de una mujer allí tendida como después del orgasmo. Es cierto que *Étant donnés...* convierte en irrisorio *El origen del mundo* de Courbet con esa «peluca de rubio sucio» que cubre el vientre de la mujer que exhibe el cuadro. Comparado con *El origen del mundo*, *Étant donnés...*, añade la profundidad mediante tercera dimensión y ofrece un incremento de visibilidad: la luz es demasiado intensa y la carne demasiado granulosa. Según una descripción de Jean Clair, en *Étant donnés...* «[el cuerpo] aparece como un envoltorio sin interior, una carcasa hueca, un molde vaciado, un concha sin carne, una película, una trampa»¹⁰. Sólo es visible una mano: sujeta un Bec Auer incandescente y fállico, única presencia

masculina, ese gas del alumbrado fecundante pero a distancia del sexo, otro desencuentro como en la época del *Grand Verre*, una lámpara que se sujeta para iluminar al máximo el irrefutable *punctum*¹¹.

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)* es una escultura moldeada a partir

⁹ T. DE DUVE, en *Résonances du ready-made. Duchamp entre avant-garde et tradition* (Nîmes, Chambon, 1989) está entre los que opinan que *Étant donnés...* constituye más bien una regresión en la obra de Duchamp. En el *Grand Verre*, «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» (p. 33), y eso aunque *Étant donnés...* ni siquiera se abra a esta posibilidad de la cuarta dimensión: el contemplador se encuentra confrontado bilateralmente y de un modo solipsista al objeto real de tres dimensiones, y sin embargo «el arte acontece en la cuarta dimensión donde la *expansión horizontal voluntaria de la casada* se dirige al encuentro de la *expansión vertical del desnudamiento* por sus solteros y produce la *expansión vertical por conciliación*» (p. 39). Expansión y cuarta dimensión están intrínsecamente relacionados. J.-F. LYOTARD, en *Les transformateurs Duchamp* (Paris, Galilée, 1977), cita en relación con esto al propio Duchamp en una conversación con A. Schwartz, donde comenta que: «[...] Monsieur Marcel se disfraza de Mlle Rrose y trabaja en las "rupturas". Rehuyendo la importancia dada a la diferencia de los sexos, y por tanto a su reconciliación, él va más lejos, *beyond sex*. "El sexo no es la cuarta dimensión. Es tan tridimensional como cuatridimensional. Cierta que podemos expresar un más allá del sexo transfiriéndolo a una cuarta dimensión. Pero la cuarta dimensión no es el sexo como tal. El sexo no es más que un atributo, puede ser transferido a una cuarta dimensión, pero no constituye la definición o el estatuto de la cuarta dimensión. El sexo es el sexo". El sexo, el primero, el segundo, el tercero, etc., es un elemento de identificación, una ficha de la policía del deseo: lo que la *costruzione leggitima* hace con los espacios pasionales» (p. 94-95).

¹⁰ J. CLAIR, «Sexe et topologie, dans Marcel Duchamp, *l'abécédaire*, Paris, Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, 1977, p. 55. Véase, asimismo, D. JUDOVITZ, *op. cit.*, p. 202-219, para una interpretación consistente de la Casada de *Étant donnés...*

¹¹ J. F. LYOTARD ofrece la siguiente descripción de *punctum*: «La vulva, que no podemos dejar de ver porque no vemos sino eso, aparece despojada de toda pelambrera (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 levantarse la mirada? ¿O es la vulva la que levanta la mirada? [*La vulve élève la vue? Ou: la vulvée lève la vue?*]» (*op. cit.*, p. 143).

de un sexo femenino real, que será fotografiado para la cubierta del libro titulado *Le Surréalisme, même 1 (El Surrealismo, incluso 1)* de André Breton, en 1956. Este objeto es la impronta de la ingle femenina, un molde aplicado sobre las pudenda femeninas como se aplicaban antaño hojas de viña sobre el sexo de Apolo. ¿Es o no es *Objet-Dard (Objeto-Dardo)* —y aquí la homonimia es de notar*— la contracara de la *Feuille de vigne femelle*? En todo caso, también es una impronta, mejor que un molde un moldeado. *Objet-Dard*, sin duda alguna, no es una fantasía fálica, sino un molde íntimo y profundo del órgano femenino, su proyección minuciosa¹². Otra válvula Auvard, pues. Duchamp insiste así en la reversibilidad de los órganos hembra y macho. *Objet-Dard* tiene efectivamente una apariencia fálica, pero de hecho se trata más bien de una estructura como de dedo de guante vuelto. Por lo demás, este tubo pseudo-fálico se tuerce de una manera curiosa, y como en la topología de la Botella de Klein, que Duchamp conocía perfectamente, «la torsión puede prolongarse con la imaginación hasta hacerlo penetrar en esa especie de raíz de la que ha salido»¹³. El hermafroditismo tentó siempre a Duchamp, sólo hay que pensar en su juego acerca del travestismo: Marcel Duchamp es Rose Sélavy, la virgen es el molde de la vulva, una topología duchampiana que anula la diferencia sexual¹⁴.



Marcel Duchamp, *Objet-dard*, 1951.

Topología de los pasos infinitesimales, de diferencias *infra-minces** [*infra-tenués*] —el término *infra-mince*, estimado por Duchamp¹⁵. Vulva y verga son idénticos al intervalo *infra-mince*, como gemelos,

* El autor se refiere a la homonimia *dard, dardo, d'art*, de arte, en francés —exactamente igual que en catalán. (N.T.)

¹² A. SCHWARTZ, *op. cit.*, vol. 1, p. 228-229, mantiene el primer punto de vista, al igual que la mayor parte de los críticos duchampianos, mientras que J. CLAIR (*art. cit.*, p. 56-59) sostiene el segundo. Por mi parte, me inclino por la interpretación de J. Clair.

¹³ J. CLAIR, *art. cit.*, p. 56.

¹⁴ Clair dice estar de acuerdo con Schwartz en sus insistencia en el hermafroditismo como tema esencial en la obra de Duchamp. «El modelo procede de las geometrías no euclidianas [...] La transexualidad de Duchamp —su juego sobre el travestismo, que va de Rose Sélavy hasta el (en menor medida pero igualmente significativo) *Couple de tabliers* (manguitos que pueden volverse como los dedos de un guante)—, es una especie de experiencia ontológica naïve de la idealidad matemática, en la que se anula la diferenciación sexual». (*Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Paris, Gallimard, 2000, p. 168.)

* *Infra-tenués*, se podría decir, aunque en esta traducción optaré por conservar el término original de Duchamp: *mince* significa delgado pero según qué uso le añade una clara connotación de tenue, grácil o delicado. (N. T.)

¹⁵ J. CLAIR, en *Duchamp et la photographie*, cita una conversación entre Duchamp y D. 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,

como dos gotas de agua. Las *Notes* de Duchamp comportan un capítulo entero sobre *Infra-mince*¹⁶, con una serie desordenada de ejemplos bastante aclaratorios en ocasiones. Duchamp se pregunta en ellos cual 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 («colores más *infra-minces* que los colores»), la «diferencia separadora» es *infra-mince*. Georges Didi-Huberman considera la hipótesis de lo *infra-mince* como el auténtico *portant théorique* de la obra entera¹⁷, y constata que dicha hipótesis en Duchamp llega a convertir fácilmente lo *óptico* en táctico. «Contacto y *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 *aflo-ramiento*. 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». No la perfección de lo mismo, no la repetición, sino únicamente el parecido que marca los productos de reproducción (Duchamp distingue muy claramente entre repetición y *reproducción*).

Y sobre todo: para Duchamp la topología de lo *infra-mince* marca y genera el *erotismo*: el erotismo es la fuerza identitaria de la diferencia *infra-mince*. El carácter *infra-mince* de la aproximación está en la caricia. La aproximación es progresiva¹⁸: puede ser incoativa pero igualmente óptima como en el encajonamiento o en la interpenetración. Es el caso de *Coin de chasteté* (*Rincón de castidad*), una obra en yeso galvanizado y plástico dental, de 1954. *Coin de chasteté* justamente representa el encaje de la *Feuille de vigne femelle* (*Hoja de viña hembra*, 1950) y del *Objet-Dard* (1951), esos dos objetos gemelos que se engendran recíprocamente como la Botella de Klein. Y se percibe claramente cómo, en *Coin de chasteté*, las «caricias *infra-minces*» están en el limado y el pulido, y sobre todo en la *galvanización*, una técnica eminentemente duchampiana. Notemos, asimismo, la

entre el recto y el verso de una hoja muy delgada [*mince*]... ¡Habrà que estudiarlo!... Es una categoría que me preocupa desde hace diez años.» (p. 96). 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 *limite*: 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*. Duchamp define aún lo *infra-mince* como la diferencia entre el hueco de un *molde* y lo lleno del correspondiente moldeado» (p. 98).

¹⁶ M. DUCHAMP, *Notes*, Paris, Flammarion, 1999, p. 19-47.

¹⁷ G. DIDI-HUBERMAN, *L'Empreinte*, Paris, Ed. du Centre Pompidou, 1997, p. 167.

¹⁸ En las *Notes* hay un fragmento en el que Duchamp evoca esa progresión en la aproximación: «Limado - pulido - la lima *infra-mince* - papel de vidrio - tela de esmeril, lustrado a la laca, estas operaciones alcanzan a menudo lo *infra-mince*. Cortado - cortante (*passicot*, hojas de afeitar), patinado - secado - *collage*, viscosidad - estropicio. Quemadura, fundido [...] Porosidad - embebido (papel secante). Permeabilidad al agua y al aire (cuero). Penetración (clavos, *plante de flèche*), frotado, rascado - ajustamiento, localización (camouflage, retejido - o reparación mecánica). Adherencia, collage - Almidonado - Caricias *infra-minces*» (*Notes*, 26-28, 27).

curiosidad duchampiana por las superficies rasuradas: el sexo femenino afeitado de *Étant donnés...* es un excelente ejemplo. Por consiguiente, *Coin de chasteté* ilustra la manera óptima en que la aproximación tiene lugar en el acoplamiento de un lleno con un vacío. *Coin de chasteté* a primera vista parece un diente en su encía. El fantasma de la *vagina dentata* funciona simbólicamente. Pero Duchamp era particularmente escéptico frente a las interpretaciones psicoanalíticas de sus obras, así por ejemplo la que se refiere a la angustia masculina ante el sexo femenino percibido como una boca dentada. La implantación del molde plástico en la matriz consagra, para Duchamp, lo *infra-mince*, la contigüidad metonímica del continente y el contenido, de lo convexo y lo cóncavo, de lo lleno y lo vacío.

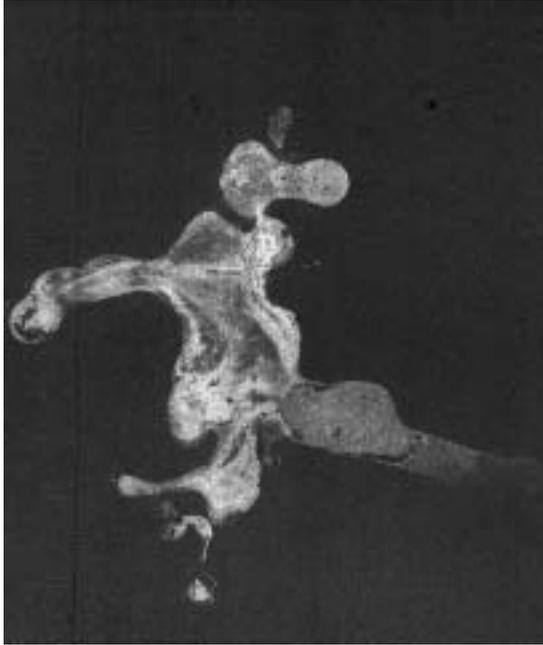


Marcel Duchamp, *Wedge of Chastity*, 1954.

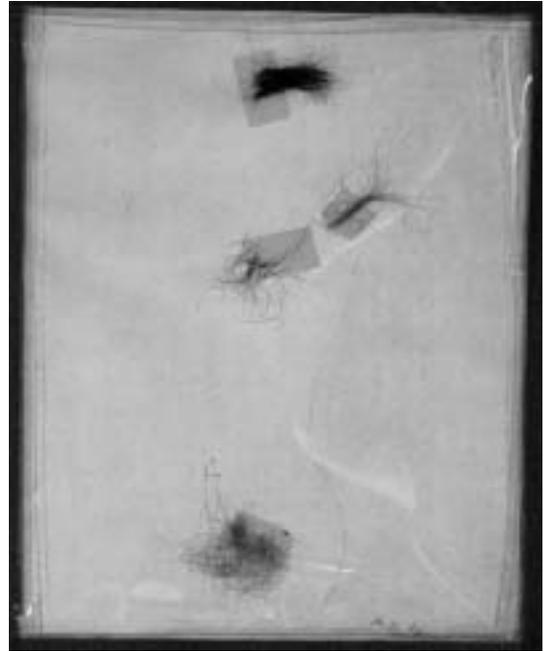
Digamos, como conclusión provisional, que la fragmentación del cuerpo en Duchamp produce un doble efecto: la *focalización en los fragmentos esenciales* —seno, vulva, verga— y la *reducción de la diferencia sexual* tiene una topología de lo *infra-mince*, apología del hermafroditismo.

Indicios falseados y prótesis agonística

El arte de Marcel Duchamp, es decir, la semio-erótica de Rose Sélavy, es *indexical*. Ningún objeto de la nebulosa duchampiana es simbólico o icónico. Duchamp exalta el encadenamiento de las diferencias *infra-minces*, la metonimización de los conceptos, la contigüidad de las materias. Desconfianza de la alegoría, del simbolismo. El significante no significa por convención, como el lenguaje «serio», el arte de mensaje o el arte expresivo, sino que significa gracias al azar de las asociaciones. Así es como significa esa serie ininterrumpida de *calembours* duchampianos. El arte no cuenta nada, no remite a nada, sintagmatiza lo convexo y lo cóncavo, lo lleno y lo vacío, la verga y la vulva según la topología de lo *infra-mince*. Por consiguiente, nada de simbólico, ningún reenvío a un significado por parte de un significante arbitrario. Nada de icónico tampoco, puesto que ninguna ontología de referentes invita a la *mímesis*. No hay nada que representar según la noble *maniera* y con el *buon gusto* del Arte mayúsculo, dado que lo esencial es el *ready-made*. Queda el *indicio*. El arte es impronta de la vida: si hay una distancia entre arte y vida, no puede ser sino *infra-mince*. Igual que el *Objet-Dard* es el indicio de *Feuille de vigne femelle*. El arte minúsculo de Duchamp es un campo de indicios. Y es sobre el fondo del *cuerpo-cuerpo* que los pedazos de carne esenciales se indexicalizan recíprocamente. El gesto artístico es una operación de indexicalización según la topología de lo *infra-mince*, y nos gustaría ilustrar tres estrategias duchampianas de esa indexicalización: la *apropiación*, el *corte*, la *prótesis* en el orden de una dramatización creciente, habida cuenta de que la prótesis en Duchamp —como veremos— apunta a la muerte.



Marcel Duchamp, *Paysage Fautif*, 1946.

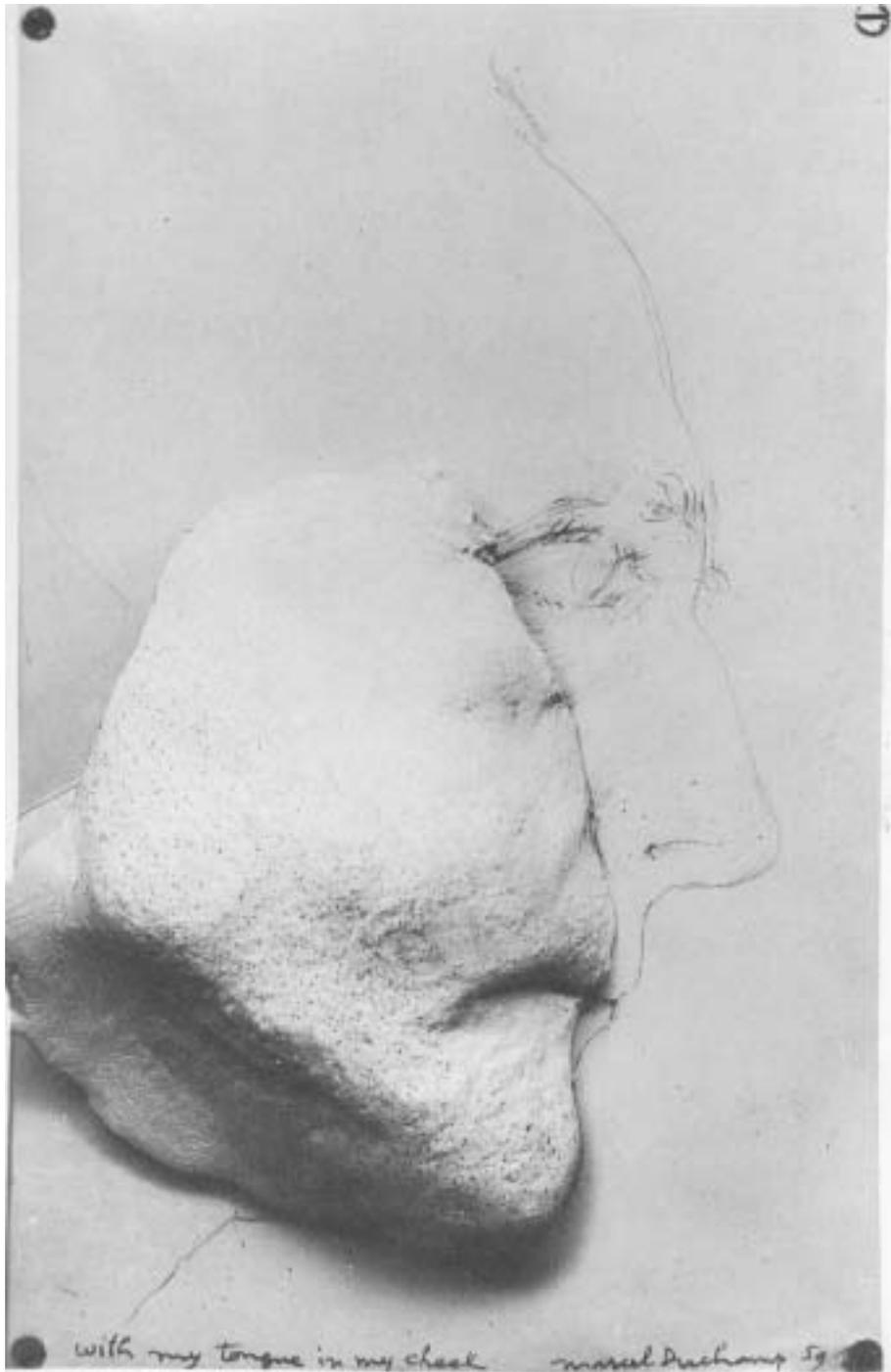


Marcel Duchamp, *Sans titre. Poils coupés*, 1946.

No hace falta detenerse en la estrategia de apropiación del «ready-made rectificado» que es L.H.O.O.Q. («elle a chaud au cul», *tiene el culo caliente*), de 1919, fecha en la que Freud demostraba la homosexualidad de Leonardo. Profanación dadaísta o no, la Mona Lisa se convierte en víctima de una apropiación. La transposición efectuada por Duchamp traspasa los lindes de la proximidad *infra-mince* de lo femenino y lo masculino: *conjunctio oppositorum* mediante unos trazos a lápiz, apropiación de una obra de arte entre las más sublimes por un Duchamp que en esta época del *Grand Verre* aparece fascinado por lo *infra-mince*. L.H.O.O.Q. ilustra una transposición que indexicaliza lo *infra-mince* sexual, y por consiguiente el cuerpo esencial.

Una estrategia de indexicalización más dramática es la del *corte*. Veinte ejemplares de la *Boîte en valise* contienen el *Paysage fautif* (*Paisaje fallido*), y ocho más esa constelación *sin título* [*Poils coupés* (*Pelo cortado*)]. Corte en el sentido literal del término: pelo de la cabeza, pelo de las axilas y vello púbico pegados sobre un rectángulo de plástico. Esta sugestiva composición sirve de indicio al cuerpo femenino. *Paysage fautif* es un rectángulo de tela negra parcialmente descolorido por los restos de esperma seco. Es un extraño «paisaje» que ha adquirido una bella coloración oxidada, y que no representa «falla» más grave que la de la masturbación en un juego erótico¹⁹. Corte de pelo, chorro de esperma: otra indexicalización apuntando al *cuerpo esencial*.

¹⁹ A. GERVAIS nos hace notar a propósito del *Paysage fautif* que «Duchamp llegará a inscribirse en el mismo corazón del único *ismo* que le interesa, el erotismo, y en el corazón mismo de un sólo acto, el acto de amor» (*C'est. Marcel Duchamp dans «la fantaisie heureuse de l'histoire»*, Nîmes, Chambon, 2000, p. 291). He aquí la descripción de la obra: «siendo de uso privado, está hecho de esperma sobre *astralon*, una tela transparente dispuesta sobre satén negro, un tejido opaco» (p. 289). En relación con el *Paysage fautif*, Gervais reconstruye la totalidad del intertexto y los juegos de palabras. (Véase en este mismo número de MATERIA el ensayo de Costa Ramos, p. 158).



Marcel Duchamp, *With my tongue in my Cheek*, 1959.

Estrategia de indexicalización sin duda culminante, esta de la *prótesis*, dado que aquí lo *infra-mince* regula de la manera más completa la topología significativa. *With my tongue in my cheek* (*Con la lengua en la mejilla*, 1959) es una expresión idiomática inglesa que significa que estamos hablando sin la intención de ser realmente sinceros. El humor, véase la ironía, no llega a enmascarar lo agnóstico de ese autorretrato²⁰. Georges Didi-Huberman ve ahí sobre todo un «malestar en la representación», la brutalidad como característica esencial de la ironía duchampiana²¹. Parece posible ir más lejos todavía sin caer por ello en una interpretación demasiado fácilmente existencial. Efectivamente, *With my tongue in my cheek* es un autorretrato de un hombre de setenta dos años, un bajorrelieve hecho de escayola sobre papel con dibujo a lápiz y montado sobre madera. Escayola de la prótesis, una vez más, igual que la escayola de la *Feuille de vigne femelle*, del *Objet-Dard* y del *Coin de chaseté*. Duchamp pone literalmente la lengua en la mejilla hinchándola. La escayola es un molde que llena la mejilla hueca del viejo dándole un relieve exagerado. En realidad se trata de una máscara funeraria, pero el ojo abierto —que no habría podido ser escayolado— todavía indica una vida a pesar de que la mirada ya se encuentre fosilizada. La apariencia es mortuoria, y por la misma en la ausencia de color, camina hacia la muerte de alguien todavía vivo. La prótesis en escayola genera una doble significancia. Por una parte, suple a una falta, la ausencia de mejilla, la ausencia de un cuerpo en vida, aunque por otra parte, y debido a su blancura, parece estar «comiéndose» la vida al tiempo que progresa tentacularmente hasta que toda la cabeza se encuentra escayolada, hasta que la máscara funeraria está completa. La prótesis preserva la ilusión de vida a través de la imagen de la muerte. Por consiguiente, lo que aquí aparece figurado es el *confín* de la vida frente a la muerte, la *impronta* de la muerte en la vida, el moldeado inexorable de la vida por parte de la muerte. La separación vida-muerte es *infra-mince*. Nos encontramos de lleno en la semio-erótica duchampiana, sin duda alguna en su culminación. La progresión agonística gana y la «protetización» se completa. Duchamp supervisa, un año antes de morir, en la primavera de 1967, el *assemblage* de una máscara funeraria en bronce sostenida por un brazo implantado en un fragmento de su juego de ajedrez favorito. El escultor Alfred Wolkenberg había *moldeado* la cara y el brazo derecho de Duchamp con esta intención. Un caballo del ajedrez asiste con su cabeza inclinada a esa mecanización, a esa fragmentación, a esa indexicalización del fin.

Gloria de las improntas

Lo *infra-mince* encuentra su realización por excelencia mediante el *moldeado*. Por lo demás, todo dinamismo creador lo pone Duchamp bajo el signo de la *impronta*, de la *traza* del *moldeado*²². Nadie ha estudiado mejor que Georges Didi-Huberman el carácter imperativo de la impronta en Duchamp. El vocabulario de la impronta es omnipresente en las *Notes* duchampianas a lo largo de los años.

²⁰ Véase D. JUDOVITZ, *op. cit.*, p. 114-119, para una interpretación psicoanalítica de *With my tongue in my cheek*. También observa ahí una relación original con el interés que tenía Duchamp por la numismática, interpretando *With my tongue in my cheek* como una medalla «progresiva» (p. 185-194).

²¹ G. DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 173.

²² G. WAJCMAN generaliza «esa técnica artística práctica para nada en absoluto» que es el moldeado: el moldeado es capaz de «hacer surgir una figura lógica absolutamente inquietante, que es una Nada positivada», la Ausencia como Objeto (*L'Objet du siècle*, Paris, Verdier, 1998, p. 149-150). «Nos veríamos llevados a constatar que esas obras, esos objetos que acusan la ausencia del objeto que los completa, son al fin y al cabo, si lo consideramos bien, moldes, moldes negativos en los que se cuele la falta, que de este modo se convierte en la forma "positiva" del objeto moldeado. De ahí procede la idea de tomar *Fountain* como una primera versión, o al menos un antecedente lógico, de la *Feuille de vigne*

Pero más importante aún es que el paradigma duchampiano del molde suponga en la práctica artística la producción de una *forma por contacto*. Así la impronta-movimiento, la inscripción movable es la de la fotografía y la imprenta. El «técnico benévolo», el artesano que es el artista, es ante todo un impresor. El campo técnico del oficio meticuloso y preciso del artista exige experiencia y una heurística de los soportes y materiales. El azar y la precisión se asocian en la producción de la impronta. La impronta provoca el nacimiento de unas formas pero al mismo tiempo produce en ellas una subversión de su sentido. Es verdad que la impronta sólo es testimonio de la *quasi-reversibilidad* de las cosas: el parecido de contacto que marca cualquier impronta nos impone una distancia, *infra-mince*, es verdad, e *infra-mince* a pesar de todo. La «precisión táctil», incluso si conduce idealmente al encaje de una cosa en otra o a su interpenetración, comporta una dimensión de *indiferencia*, la indiferencia de la separación. *Lo parecido tiende a lo diferente y lo diferente a lo parecido*. Pero elaborar lo parecido es producir la separación, aquello que es disímil en relación consigo mismo, lo mismo como negatividad. Si se nos permite apuntar a una «ontología» de Duchamp, ésta será así: «uno es la unidad, la mismidad cerrada. Dos es la dualidad, la oposición seca. Así pues, hay que añadir el "tres", es decir: la *obertura dialéctica de la diferencia*»²³.



Marcel Duchamp *Cast Alive*, 1967.

Concluamos. La práctica duchampiana pone alegremente en escena el concepto de cuerpo esencial, de su mecánica, de sus fragmentos, de sus indicios. El deseo empuja la vida hacia la muerte. Hay impotencia en la mirada del *voyeur* y en la pulsión de los Solteros (*Célibataires*). Vivir la cuarta dimensión no es para hoy. La Casada (*Mariée*) rehusa, y la fusión no es más que un fantasma. Vivimos la topología de lo *infra-mince*, vivimos en el encuentro con el Otro, en el encuentro con la muerte. Separación *infra-mince* habrá siempre. El arte no es testigo del deseo o de la muerte, sino de la separación *infra-mince* entre yo y el Otro en el deseo, separación *infra-mince* entre la vida y la muerte. La muerte es la prótesis de la vida, eso es lo que nos indica *With my tongue in my cheek*. El arte de Duchamp, según Duchamp, se instala en lo *infra-mince* que separa *Eros* y *Thanatos*, se sitúa en el espacio *infra-mince* que separa la muerte de la vida, siempre.

H. Parret
Katholieke Universiteit Leuven
Bélgica

femelle, el moldeado de un sexo femenino que transforma un hueco en un relieve montañoso, la positivación de una hendidura. Naturalmente, es un «chibre», algo comparable al *Objet-Dard*, que nada más empezar se capta como el complemento ausente, natural, de la *Fountain*» (p. 84). A nuestro entender esta hipótesis es aventurada pero seductora.

²³ G. DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 163.

RESUM

Duchamp és especialment valorat com a fundador de l'art conceptual. El que no se li ha tingut prou en compte és que també duu a terme una pràctica coherent en relació amb el *cos*. El concepte d'un cos essencial se'ns presenta aquí amb els seus mecanismes, fragments, indicis. És impossible pensar-lo, aquest cos duchampian, sense tenir en compte la necessitat de la «empremta» (*empreinte*). La «glòria de la impressió» introdueix una topologia d'allò *infra-mince*, un tema que el propi Duchamp desenvolupà en les seves *Notes*.

RESUMEN

Duchamp es particularmente apreciado como el fundador del arte conceptual. Lo que no se ha puesto bastante de relieve es la práctica coherente que llevó a cabo con respecto al *cuerpo*. El concepto de un cuerpo esencial se nos presenta aquí con sus mecanismos y sus fragmentos, sus indicios. Es imposible pensar este cuerpo duchampiano sin tener en cuenta la necesidad de la «impronta» (*empreinte*). La «gloria de la impresión» introduce una topología de lo *infra-mince*, un tema que el mismo Duchamp desarrolló en sus *Notas*.

ABSTRACT

Duchamp is highly appreciated as the founder of conceptual art. However, it has not been stressed enough that Duchamp develops a coherent practice of the *concept-body*. The concept of the essential body is put forward, with its mechanics, its fragments, its indices. It is impossible to think of the Duchampian body without taking into account the necessity of «printing» (*empreinte*). The «glory of the print» introduces a topology of the «*infra-mince*», a theme which has been developed by Duchamp in his *Notes*.