

arte y pensamiento

RAÚL ANTELO

Maria con Marcel

DUCHAMP EN LOS TRÓPICOS



Siglo veintiuno editores

Índice

9 **El vidrio y los insectos**

- 29 **Capítulo 1** | Anarquismo, anartismo
29 *Urinales ready-mades*
40 Dreier & Duchamp
49 El anarquismo, el *criollismo* y las luces
53 Eterno retorno
56 El encuentro diferido
60 Cubificar la nación
62 La fiesta tecnológica
72 Lehman-Nitsche
74 Origen e imagen
79 Calamburs en el senado
86 Estereoscopias
- 99 **Capítulo 2** | La imagen líquida y los espejos
99 Mar, máquina e imagen
106 Modo de ser, plus-de-ser
110 Espejos
116 Anamorfosis
119 Vudú y nuevo mundo
- 125 **Capítulo 3** | Lo imposible
125 Maria
126 Orientalismo
134 Carlos Martins
147 Iara
153 La cuestión del modelo
159 Azaroso, azorado
161 Paleopolítica

169	Indecibilidad
175	<i>Elle, défunte nue en le miroir, encore</i>
181	Capítulo 4 Hasard, Hagar
184	La cobra grande
186	Bopp y Benjamin
195	Jolas y Einstein
203	La vida de las imágenes, de Bopp a Flávio de Carvalho
217	Capítulo 5 La condición acéfálica, Duchamp y Antonio Pedro
217	El Clima de San Pablo y el aire de París
224	Ajedrez
229	Ungaretti
240	Mário de Andrade
247	El sentido dinamista de la verdad
253	Capítulo 6 Washington & Bolívar: Alegorías de género y origen
253	América, Asia
257	Primitivismo americano
263	Bolívar
272	Bolívar, la ópera
278	Escultura muerta
289	Dos regímenes de representación del movimiento
293	Diferencia oriental y coda
297	Capítulo 7 El eterno retorno de la misma figura
297	El rayo verde
299	El rayo Verne
303	Mar y cielo
306	Artilugios ópticos
308	Coda
311	Nudos
315	Bibliografía

El vidrio y los insectos

Están todos en el mundo muertos, y no entienden. Hay sólo uno, Marcel Duchamp, que comprende todo y está de acuerdo conmigo en todo. Es un gran talento.

Vicente Huidobro¹

Este libro pretende ser la reconstrucción de un sistema de saber, un conjunto heterogéneo, cuando no abiertamente misceláneo, de objetos culturales. Uno de los pocos, sino el único, dato común y más evidente entre ellos es el de que muchos de esos objetos fueron compuestos en Buenos Aires poco después de la primera guerra mundial. Otros, en cambio, traen, mediados por la relación erótica de Duchamp con la artista brasileña Maria Martins, ecos del debate sobre la crisis metaantropológica del arte.

Para que se tenga una idea del recorrido —lento, discontinuo, a menudo tortuoso pero sin duda certero— que nos aguarda podríamos entonces, a título meramente aleatorio, comenzar por una mancha, uno de sus fragmentos olvidados por la historia de los movimientos de la modernidad periférica.

Estoy atravesando (o perdiéndome) en el laberinto de una pesadilla... me estoy sometiendo a una prueba... quiero saber

1. Carta a la esposa, Manola García Huidobro, fechada en Nueva York, 10 de septiembre de 1945, *Epistolario*, Santiago de Chile, P. P. Zegers y T. Harris (eds.), LOM, 1997, p. 55.

si estoy en mi sano juicio... por eso hice surgir en mi memoria lo que yo mismo viví como si fuera otro: hechos alejados y cercanos en el tiempo; los analizo lógicamente, pienso en las circunstancias que los engendraron y a qué fin nos han llevado y... me parece que no estoy loco. No: estoy condenado a la lucidez.

Esto escribe, en *Koshemar*, Pinnie Wald, el Presidente de la Rebelión Maximalista de enero de 1919.² Lo hace abstrayendo su mirada en una mancha de la pared roñosa del Departamento de Policía de Buenos Aires, de tal modo que escinde su objeto y transforma el ocularcentrismo cotidiano en una peculiar estereoscopia de su condición desamparada.³ Un anarquista, judío, preso sin acusación formal, sujeto a tortura, degradado a la condición de lo abyecto. *Pesadilla* es su testimonio, es decir, el relato de una subjetividad trastornada, o en otras palabras, el discurso de alguien que sufre, sin poder evitarlo, un proceso de desubjetivación. Es el testimonio de un sujeto soberano, alguien que, teniendo el poder legítimo de suspender la validez de todo orden jurídico es, asimismo, un sujeto que se sabe exterior a la ley, con lo cual, más que enunciarse una paradoja individual, la del inmigrante judío y anarquista, se enuncia una paradoja sistémica: la de que la ley está fuera de sí misma, está fuera de la ley y el soberano, que se declara *outsider*, afirma por ello mismo que no existe nada exterior a la ley. La ley todo lo invade y en todo se incorpora. Pero a diez cuadras de allí, de ese nefasto Departamento de Policía, más precisamente, en la sucursal de Correos de San Martín y Viamonte, Marcel Duchamp escribe por esos días en un formulario de cablegrama:

Hacer:/ Varios cristales / o cartones / pegados / los unos *encima* de los otros / y de diferentes dimensiones / (esquema) x visor / un dibujo lineal (en la medida / de lo posible) —como / dibujado sobre una superficie / plana— y que visto / desde un punto x, de un visor, parece / un dibujo plano./ Es decir, que

2. Pinnie Wald, *Koshmar*, Buenos Aires, s.l.e., 1929, Buenos Aires, Ameghino, 1998 (Traducción castellana: *Pesadilla*. Novela-crónica de la Semana Trágica).
3. Véase, respecto del declive de la mirada, el estudio de Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, University of California Press, 1993.

una línea / recta desde el visor, y / quebrada en varios planos desde / otro punto totalmente distinto.

Buscar un *buen* / uso se puede llegar hasta: / Problema: trazar una línea recta sobre / el "beso de Rodin" visto desde un visor.⁴

La idea de Duchamp se conecta inmediatamente con su objetivo de esos años: ejecutar un cuadro sobre vidrio de modo tal que no tenga ni cara, ni reverso; ni arriba ni abajo, para probablemente servir de medio físico tridimensional en una perspectiva tetradimensional.⁵ Todos conocemos esa obra hiperdimensional, el *Gran Vidrio*, la máquina agrícola. No se trata tan sólo de una pluridimensionalidad espacial. Está allí también implícita una simultaneidad temporal ya que, para Duchamp, en cada fracción de la duración, la *durée* bergsoniana, se reproducen, en efecto, todas las fracciones, futuras y anteriores, de tal modo que todas esas partes, las pasadas y las venideras, coexisten en un presente que no es ya lo que comúnmente se llama el instante presente sino algo que Duchamp denomina un "presente de múltiples duraciones" (*présent à étendues multiples*). Esa idea tiene para Duchamp una referencia muy concreta: "Véase Eterno retorno de Nietzsche, forma neurasténica de una repetición en sucesión al infinito".⁶ Tal convicción explica su peculiar concepción simultaneísta de la duración pero cuenta, asimismo, con una traducción, no menos precisa, en la instalación sobre la cual pasará a trabajar entre 1946 y 1966. En efecto, en *Dados (Étant donnés)*, vemos a una mujer no ya colgada, aunque sin cabeza, que aparece extendida (*étendue*)

4. Se trata de la nota 184 de Marcel Duchamp. Cito por la traducción de Ma. Dolores Díaz Vaillagou (*Notas*, Introd. Gloria Moure, Madrid, Tecnos, 2ª. ed., 1998, pp. 159-160). La línea recta alude al hilo rojo de la historia, al problema de la tradición como traducción de una mirada, algo que sostiene toda la obra de Borges, por ejemplo.

5. Cf. *Notas*, *op. cit.*, pp. 45-9.

6. *Ibidem*, p. 109. El concepto plural de duraciones (*étendues*) se asocia paronomásicamente con una figura recurrente en sus especulaciones, *le pendu femelle* (la colgada o ahorcada, que es siempre femenina). En esa misma nota, la 135, tras hablar de múltiples duraciones (*étendues*) y de sucesión infinita de los tiempos, anota que el péndulo (*pendule*) de perfil junto al péndulo de frente permiten obtener toda una perspectiva de duración que va del tiempo registrado y recortado por medios astronómicos hasta un estado en el que el perfil es un corte (*coupe*) y hace intervenir otras dimensiones de la duración.