

Índice

- 7 EDITORIAL
Volver a la fuente
- WE ARE DUCHAMPIONS
- 8 **Introducción. Air du ruisseau: un embeleco fraguado en La Boca**
Gonzalo Aguilar
- 12 **Duchamp: o lance dadá**
Augusto de Campos
- 25 **Del campo o la aparición de la esfinge**
Xil Buffone
- 29 **Retrospectiva de Duchamp es algo extremadamente absurdo**
Gerald Thomas
- 32 **26 proposiciones Re-Duchamp**
John Cage
- 35 **Marcel, Rose Sélavy, Eros: Él Ella Eso**
Paula Braga
- 42 **Duchamp desnudado por sus expositores, tal vez:
conversación con Adriana Rosenberg y Cintia Mezza**
Gonzalo Aguilar
- 52 **MD = a.m. / p.m.**
Raúl Antelo
- 56 ANTICIPO EDITORIAL
Lo que debería existir en la sociedad y sólo existió en el arte
Silvia Schwarzböck

ramona

revista de artes visuales
n° 85. octubre 2008
10 pesos

Una iniciativa de la Fundación Start

Editor fundador

Gustavo Bruzzone

Concepto

Jacoby

Grupo editor

José Fernández Vega, Graciela Hasper,
Roberto Jacoby, Fernanda Laguna,
Ana Longoni, Judi Werthein

Editor invitado

Gonzalo Aguilar

Colaboradores permanentes

Xil Buffone, Diana Aisenberg, Diego Melero,
Mario Gradowczyk, Nicolás Guagnini,
Lux Lindner, Alberto Passolini, Alfredo Prior,
Daniel Link, Mariano Oropeza, M777,
Melina Berkenwald

Coordinación y edición

Guadalupe Maradei
editorial@ramona.org.ar

Secretarías de redacción

Josefina Infante
Marianela Amorín

Rumbo de diseño

Ros

Diseño gráfico

Silvia Canosa

Suscripciones y ventas

Josefina Infante

Publicidad

Carla Lucini
Paula Bugni

Archivo y donaciones

Guadalupe Marrero Gauna

Los colaboradores figuran en el índice.

Muchas gracias a todos

ISSN 1666-1826 RNPI

El material es responsabilidad de los autores
y no puede ser reproducido sin su autorización

ramonaweb

www.ramona.org.ar
ramona@ramona.org.ar

Concepto

Jacoby

Coordinación

Paula Bugni

Agenda y secciones

Mariel Breuer
Tatiana Torres Álvarez

Desarrollo web

Leonardo Solaas

Fundación START

Bartolomé Mitre 1970 5°B
(C1039AAD) Ciudad Autónoma de Bs As
info@fundacionstart.org.ar

Coordinación general

Patricia Pedraza

Administración

Guadalupe Marrero Gauna

Comunicación

Soledad Cuenca

Relaciones institucionales y proyectos

Hernán Monath, Julieta Regazzoni

**START cuenta con el apoyo de
American Center Foundation**

Volver a la fuente

“C’est toujours *les autres* qui meurent”

Cual amante fiel al hombre que me enseñó a provocar, olvidé completamente que había que olvidar a Duchamp. Se han comparado sus obras con máquinas célibes, objetos eróticos que funcionan por retroalimentación... creo que me he vuelto una de ellas en tanto intermitentemente hago intentos de saciar mi quimérico deseo por el autor de “Fountain” (ver **ramona** 41, 47, 51, 76, entre otras). A cuarenta años de su muerte y noventa de su permanencia en Buenos Aires, en vísperas de su “regreso” con la muestra que trae su obra a la Argentina y abre la sede ampliada de Fundación Proa; ya no suspiro por huir “allá lejos”, como quería Cernuda, “donde el deseo no exista”, “donde habite el olvido”.

“We are Duchampions” es el dossier donde asumo gozosamente el fracaso de mi tentativa de fuga y desmemoria. Gonzalo Aguilar, su editor, tuvo el acierto de pensar un homenaje muy particular, un conjunto de textos que no tratan su legado de modo convencional sino que muestran sus alcances como fuente de inspiración. Para ello convocó, recuperó y también tradujo colaboraciones de reconocidos protagonistas –nacionales y extranjeros– del arte, la literatura, la música, la crítica y la gestión cultural, bajo las formas más variadas (poemas, proposiciones, artículos e incluso una entrevista).

El poema de Augusto de Campos (“de Campos, Duchampions”: ¡nótese el guiño!), las proposiciones de John Cage y el furioso texto de Gerald Thomas sobre la retrospectiva de Duchamp en el Museo de Arte Moderno de San Pablo hacen pie en episodios selectos de la vida y la obra del artista para recordarnos por qué fue “el mayor revolucionario de todos los tiempos”. Xil Buffone hace suyos los procedimientos de la poesía vanguardista y nos presenta en clave onírica la figura de Duchamp como la de una esfinge que no deja de arrojar enigmas sobre el arte contemporáneo. Paula Braga indaga en la tendencia duchampiana de conectar lenguaje y género, como un feminismo de complejidad *avant la lettre*, que proyectó conceptos de la economía del signo sobre la imaginería femenina. Raúl Antelo analiza de qué manera las paradojas de la espacialidad en la obra del a(na)rtista francés permiten una desnaturalización del lugar que ayuda a comprender la lógica del arte moderno. Finalmente, una conversación con Adriana Rosenberg, presidenta de Fundación Proa, y Cintia Mezza, coordinadora general de *Marcel Duchamp, una obra que no es una obra “de arte”* (la muestra con la que la renovada sede de la fundación abrirá sus puertas), nos invita a echar un vistazo al “detrás de escena”, revelando los desafíos y avatares de la producción de un proyecto de tal magnitud.

La coda de este número es un regalo para mis amigos bibliófilos: una selección del libro de Silvia Schwarzböck *Adorno político* que publicará Prometeo en breve, donde la autora propone un nuevo aporte acerca del pensamiento estético del pensador frankfurtiano, al que seguimos revisitando, aún para disentir (o especialmente para disentir).

Entonces, porque “es tan largo el olvido”, propongo un brindis... por la vuelta.

1> “Además, siempre son los otros quienes mueren” (inscripción en la lápida

de Marcel Duchamp, 1887-1968)

WE ARE DUCHAMPIONS

Air du ruisseau: un embeleco fraguado en La Boca¹

Introducción

Gonzalo Aguilar²

Cuando con Raúl Antelo, Rafael Cippolini, Nicolás Varchauvsky y Augusto Zanella creamos la unidad de investigación fantasmal IMA DuBA (Instituto Marcel Duchamp Buenos Aires) con el único fin de olvidar a Marcel Duchamp, nunca sospechamos que algún día se cumpliría –nada menos que en Buenos Aires– la profecía que Guillaume Apollinaire hizo en *Los pintores cubistas*: que le correspondía a Duchamp reconciliar el Arte con el Pueblo. La profecía se cumplirá en noviembre cuando Fundación Proa presente en su nuevo edificio la muestra *Una obra que no es una obra “de arte”*, curada por Elena Filipovic, en la que se presentan más de 130 obras del *marchand du sel*. No es difícil prever que para ese entonces Duchamp estará hasta en la sopa, que habrá largas colas para ingresar a la muestra, que estará de moda decir “su obra no me interesa” y que nosotros lo celebraremos porque será el camino más firme hacia el olvido o, para usar los términos del ya

clásico *María con Marcel (Duchamp en los trópicos)* de Raúl Antelo: hacia los ejercicios de anamnesia. Después de esa muestra, entonces, ya exigiremos exhibiciones del arte más contemporáneo porque la obra del autor de “El gran vidrio” (1923) será parte del inconsciente óptico, en caso de que exista tal cosa.

El presente dossier, frente a la perspectiva de la consagración masiva de Duchamp, sólo aspira a contribuir a la confusión general. Se inicia con un “poema en prosa porosa” de Augusto de Campos sobre la vida-obra del artista francés. En los años cincuenta, los referentes de Augusto de Campos y del movimiento de poesía concreta fueron los escritores Mallarmé, Pound, James Joyce, el músico Pierre Boulez y el artista plástico Kasimir Malévitch. Pero con la introducción del humor, lo aleatorio y lo no poético en sus obras, el *paideuma* (aquellos de los que hay que aprender) pasó a incorporar a Oswald de Andrade, Erik Satie, John Cage y Marcel Duchamp: menor presión de los dogmas constructivos y mayor

1> Tradúzcase “Air du ruisseau” como “Aire de riachuelo”.

2> **Gonzalo Aguilar** (Argentina, 1964). Profesor de literatura brasileña en la Universidad de Buenos Aires. Escribió *La*

poesía concreta: las vanguardias en la encrucijada modernista (Beatriz Viterbo, 2003) y *Otros mundos (Ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Santiago Arcos, 2006). En 2008, participó en el catálogo

de la muestra de la Fundación Proa escribiendo el texto correspondiente a la estadia de Marcel Duchamp en Buenos Aires.

comprensión del anarquismo formal. Dentro de ese cambio hay que entender los textos que Augusto de Campos le dedica a Duchamp: *Re Duchamp* de 1976, con iconogramas de Julio Plaza, después reeditado como “duchamp: la tirada dadá” (texto que publicamos en el dossier), los *Poemobiles* y *Colidouescapo*, poemarios hechos en la estela Cage-Duchamp-Joyce y, finalmente, la *Caixa Preta*, libro-valija hecho en colaboración con Julio Plaza, que incluye poemas, cubogramas, piezas para armar y un disco con versiones de poemas de Augusto de Campos interpretadas por Caetano Veloso. En este texto, además, Augusto tematiza lo más devastador del efecto Duchamp para un artista: después de la alegría del hallazgo, sobreviene el descubrimiento de que Duchamp ya lo había hecho antes. Pero en un desplazamiento sutil, Augusto parece estar diciendo otra cosa: el goce de la repetición involuntaria y la ocupación de un fuera de lugar como promesas de una comunidad de inventores. Que Duchamp ya estuviera ahí no debe ser motivo de desasosiego, es sólo la constatación de su papel de fundador. Frente al “diluvio informativo”, la obra del artista francés nos ofrece “la acción en la raíz de las cosas”. “Del campo o la aparición de la esfinge” de

Xil Buffone es una *revêrie*. A partir de la lectura de un cuento de Lovecraft, la artista tiene una intuición y un sueño visionario. La intuición es que Duchamp es como un Houdini del arte: con las artes de la nigromancia o con técnicas psicofísicas de respiración y destreza, se burla de las cadenas que lo atan ante la presencia de un público que lo observa incrédulo. La visión de Xil (o el sueño, nunca queda claro) es un molino reflejado en un estanque que crea el efecto de duplicación y relieve mental que Duchamp realizó en “Estereoscopia de mano”, obra 3-D hecha en Buenos Aires. Xil, además, conjetura que Duchamp pasó —de los casi diez meses que estuvo en nuestro país— un día en la campo. La hipótesis es más que verosímil, es sensata. Para quien sólo conocía la miniatura de la campiña francesa, para quien había realizado una incursión en la provinciana Munich y había quedado estupefacto ante la verticalidad de Nueva York, debió ser una atracción irresistible recorrer el “vértigo horizontal” de la llanura pampeana (la definición es de Drieu de la Rochelle). El texto de Buffone nos invita a acompañar al artista francés en un día de campo y a pensar si el río o el mar de la “Estereoscopia de mano” no es en realidad un doble de la lla-

nura y esa pirámide sin iconografía, un molino sin aspas reflejado en un estanque. El escrito de ensueño de Xil tiene su correspondencia visual con su obra “Del campo en el estanque” (“Du champ dans le bassin”) que la artista presentó en la muestra *Duchamp en Buenos Aires*, curada por Marcelo Gutman, realizada en el FNA en el 2007 y en la Biental regional de arte 2008 del Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca. Con este texto, además, quise incluir un testimonio de las obras que se presentaron en la muestra curada por Gutman, que inició el “Artificios Duchamp *annus mirabilis*” en nuestro país, también conocido como el “Agricolae anno mirabili”. El texto de Gerald Thomas, que fue publicado en la *Folha de São Paulo* y en su blog a propósito de la muestra que se está realizando en Brasil, tiene algo de anacrónico y contiene algunas inexactitudes: la muestra de Duchamp presentada en San Pablo –similar a la que se presentará en noviembre en Buenos Aires– no es una retrospectiva y, de hecho, Duchamp participó activamente en varias ‘retrospectivas’ de su obra. Sin embargo, me interesó incluirla no sólo porque Thomas es un artista instigador y fundamental de la dramaturgia mundial sino también porque la nota tiene un desparpajo y un humor que a menudo faltan en los estudios sobre el inventor de los *readymades*. Compartamos o no su posición, de la nota puede desprenderse la siguiente proposición: es necesario demostrar que una muestra de Duchamp, o de cualquier otro artista en realidad, vale la pena ser exhibida. Concederle a Duchamp la superstición ética del espectador es hacer lo contrario de todo lo que implica su legado. Como el texto de Augusto de Campos, “26 proposiciones Re-Duchamp” de John Cage también es inclasificable. Perteneciente a su excepcional libro *A Year from Monday*, Cage se niega a lo discursivo y deja caer palabras, anécdotas, mensajes cifrados, recuer-

dos borrosos, asociaciones libres. Tan fluctuante es su estructura que cuando envié la traducción a **ramona**, me preguntaron dónde estaban las siete proposiciones que faltaban para completar las 26. ¿Será que cada párrafo contiene más de una proposición o que John Cage lanzó el I-Ching y le dio esa combinación (19-26)? ¿O será que simplemente Cage se agotó y decidió no completar la cantidad de proposiciones que se había propuesto? ¿O el texto con el que yo estaba trabajando venía fallado? Sea cual sea la respuesta, lo cierto es con el método ideogramático de superposición y combinación (“Duchamp Mallarmé?”, “Historia”/“Teatro”) las proposiciones se multiplican en la cabeza del lector al modo de un efecto carambola a infinitas bandas. Como en el texto de Xil Buffone, la disposición tipográfica trata de evocar la cuarta dimensión.

“Marcel Duchamp, Rrose Sélavy, y Eros: Él Ella Eso” de Paula Braga es una reflexión sobre las construcciones de lo femenino en Duchamp que han suscitado, en los últimos años, el interés de las lecturas de género. En este aspecto, Duchamp se comportó como surrealista (en ninguna otra vanguardia el tópico de la mujer estuvo tan presente) pero con una mirada ligeramente diferente, menos idealizada, más carnal. En su texto, Paula muestra cómo *eros* es el combustible que pone en funcionamiento toda la maquinaria Duchamp, incluida su producción de buenas señoras, novias y vírgenes. El título de la muestra que se presentará este año en Fundación Proa está tomado de una anotación de Duchamp: “¿Puede uno hacer una obra que no sea una obra ‘de arte’?”. El interrogante pone al artista en el lugar de la paradoja y la contradicción, condición del artista contemporáneo que Duchamp asumió gozosamente. Porque su objetivo no fue nunca hacer desaparecer el arte sino llevarlo hasta el umbral mismo. En ese umbral lo importante no es si una obra

es arte o no sino qué es lo que lleva a considerar a un objeto determinado como 'arte' y a denominarlo de esa manera (con toda la carga simbólica y mágica del acto de nombrar). El interrogante también puede ser leído en el ámbito de la exposición de esos mismos objetos: ¿puede exhibirse una obra sin convertirla en arte? El falsificador de *F for fake*, de Orson Welles, decía que cualquier mamarracho colgado en una parada del Louvre se convertía automática en arte. Y eso que los falsificadores saben más de arte que los artistas. El armado de la muestra de noviembre es un tema apasionante que incluye cuestiones de las más diversas: ¿cuál es el efecto de la certificación sobre los *readymades*?, ¿hasta qué punto son válidas las réplicas y cuando se convierten en aceptables o legítimas?, ¿cómo dotar de valor a una obra cuyo precio es inconmensurable?, ¿cómo desplegar en el espacio una obra como la de Duchamp?, ¿cómo mostrarlo de un modo original? Estas cuestiones son respondidas por Adriana Rosenberg y Cintia Mezza en "Duchamp desnudado por sus expositores, tal vez", directora de Proa y coordinadora del proyecto de la muestra respectivamente. Cierra el dossier "MD = a.m. / p.m." de Raúl Antelo donde la diferencia entre ascenso y elevación del objeto le permite observar el funcionamiento de dos tipos de sublima-

ción. Si una es artesanal y catártica, la otra (realizada por Duchamp) es maquinica y apática. Aby Warburg, en *El ritual de la serpiente*, habla –a propósito de indios pueblos pero también de toda la humanidad– de la "felicidad del escalón": "El movimiento ascendente es el acto humano por excelencia, que busca elevar al hombre de la tierra al cielo". Duchamp ya había hecho descender al desnudo la escalera, convirtiendo la forma en una aparición. Después, hizo girar la figura sobre su centro, sin otra finalidad que la contemplación. Según Antelo, el Bazar, el mercado, el sumidero son los lugares de esta elevación y su texto propone entrever su funcionamiento a través de la "Rueda de bicicleta", obra de 1913. Otra vez Duchamp: "la alegría de la repetición", como dijo él mismo en una de sus conversaciones con Robert Lebel. Pero no la repetición de lo mismo sino de lo diferente, del intervalo, de la divergencia. En sus retornos –como cuando incluye *Fountain* miniaturizado en la caja-valija–, Duchamp nunca repite lo que ya está incorporado sino aquellas potencialidades que no se habían cumplido y que son más un efecto de la lectura sincrónica-retrospectiva que de la superstición historicista de la repetición reactiva. Una repetición cuyo motor es la diferencia (Severo Sarduy *dixit*) y que trastorna y cambia la percepción que tenemos de lo real.

Maximiliano Silva Herszage lee
ramona con avidez

Fernando Brizuela,
gracias por tu suscripción!

WE ARE DUCHAMPIONS

Duchamp: o lance dadá¹

Augusto de Campos²

marcel duchamp es un nombre bien conocido
aunque pocos conocen bien a marcel duchamp
muchos hicieron duchamp sin saber q lo estaban haciendo
(yo también)
pero ¿cómo podíamos saberlo?
duchamp es el mayor *inventor* anónimo del siglo
de a poco
él ha sido desenterrado:
debajo de la montaña picassiana
bajo el brillante arabesco de los klee o los kandinskys
bajo los cristales perfectos de mondrian
ahí estaba él
intacto
en el medio del refugio y de los detritus
sólo ahora
se puede tener una perspectiva
de lo que significó su silencio
despejado en la última década
en el *marcel duchamp* de robert lebel
q sólo tuvo amplia difusión
después de la 2ª edición norteamericana en *paperback* de 1967
(la 1ª, francesa, de 1959, ¡fue sólo de 137 ejemplares!)
y fue completamente disipado hace pocos años
en THE COMPLETE WORKS OF MARCEL DUCHAMP
de arturo shwarz
(1ª ed. 1969 - 2ª ed. revisada 1970)

1> En *O anticrítico*, São Paulo, Companhia das Letras, 1986. La primera edición de este texto salió en la revista *Pólem*, de Río de Janeiro, en 1974. En 1976 salió una edición con ilustraciones de Julio Plaza por la editorial Strip de San Pablo.

Ver ilustraciones en
<www.ramona.org.ar/notas>

2> **Augusto de Campos** nació en São Paulo, en 1931. Poeta, ensayista, traductor, uno de los creadores de la

Poesía Concreta. Autor de muchos libros, en todas esas áreas. Su principal obra poética está reunida en los libros *Viva Vaia, Despoesía y Não*. Entre sus ensayos, *Poesía Antipoesía Antropofagia, O Anticrítico, À Margem da Margem, Música de Invencão*; numerosos libros de traducción poética, que abarcan Arnaut Daniel y los trovadores provenzales, John Donne y los "poetas metafísicos", Keats, Hopkins, Mallarmé, Rimbaud, Pound,

Joyce, Gertrude Stein, Cummings, Mayakovsky. De su obra se encuentran en castellano: *Poemas y Galaxia Concreta* (con Haroldo de Campos y Décio Pignatari), organizados y traducidos por Gonzalo Aguilar y *Balanc(e)jo de la Bossa Nova*, traducción de Ezequiel Bajder. Desde muchos años el poeta se dedica a la poesía en las nuevas tecnologías. Ver: <www.uol.com.br> y <www.poesiaconcreta.com.br>

voluminoso volumen de 630 págs
con casi 780 ilustraciones (sólo 75 en color)
y el catálogo integral de las obras de duchamp con 421 ítems

revisado ahora

“tel qu’en lui-même”

desencarnado de dadá

libre del maquillaje surrealista

duchamp retorna a mallarmé

y que no digan que veo a mallarmé en todos lados

lebel johncage octaviopaz (y el mismo duchamp)

también lo vieron

duchamp (*declaraciones*, 1946):

“rimbaud y lautrémont me parecían demasiado antiguos

en aquella época (1911)

yo quería algo más nuevo.

mallarmé y laforge eran más afines a mi gusto.”

y

“mi biblioteca ideal

contendría todos los escritos de rousel

–brisset, tal vez lautrémont y mallarmé.

mallarmé era una gran figura.”

robert lebel (1959):

“...duchamp es parco en materia de palabras

y busca la máxima precisión. la línea-clave.

es por lo tanto a mallarmé

y a su concisión hermética,

antes q a rousel, a brisset o aun a lautrémont

(cuyas obras conocía bien)

a quien se vincula por su frío lirismo

iluminado por el uso de términos-clave

como *enfant-phare* (niño faro o en fanfarria).”

lebel otra vez:

“lamentamos

q en su inventario de las *máquinas celibatarías*

michel carrouges haya olvidado

el texto q elípticamente los define a todos:
un coup de dés jamais n' abolirá le hasard."

john cage (*26 statements re duchamp*, 1963)
anota simplemente:
"duchamp mallarmé?"

en la estela de lebel, afirma octavio paz (1966):
"el antecedente directo de duchamp
no está en la pintura sino en la poesía: mallarmé.
la obra gemela del *gran vidrio* es *un coup de dés*".

más que una aproximación directa entre estas obras
es la vida-obra de duchamp
la q me parece que cumple
todo un designio mallarmeano
sin presumir del futuro
o de lo que saldrá de aquí
nada o casi un arte
un proyecto integral en los límites extremos
entre arte y no-arte

como WEBERN y CAGE
fumando en silencio
la música del siglo

MONDRIAN/MALIÉVITCH de un lado
MARCEL DUCHAMP de otro
del cuadrado blanco al blanco del cuadro
al cuadro en blanco
en el límite del no o de la nada
son
-verso y reverso de la misma moneda-
la bifurcación necesaria
del tronco mallarmeano

marcellarmé du champ des champs
coup de pied pour le coup de des
el lance de dada del lance de dados
el lema de duchamp
era ÉCHECS
palabra francesa
q significa al mismo tiempo
"fracasos" y "ajedrez"

otro lema
NO REPETIR
a pesar del bis

la leyenda (verdadera) de duchamp
es más o menos conocida:
parisiense en américa
(como varèse, profeta en tierra ajena)
después de volverse célebre
con el cubo-futurista *desnudo descendiendo una escalera*

expuesto en el "armory show" de 1913
dio vuelta la mesa de las artes
con sus *ready-mades*:
rueda de bicicleta (1913)
frente (1917):
un mingitorio invertido
L.H.O.O.Q. (leer: "elle a chaud au cul")
reprodujo la *gioconda* + barba y bigote
(1919)
(y otros)

en 1923
a los 35 años
abandonó definitivamente la pintura

ese mismo año
dio por definitivamente in-terminado
el monumental cuadro-objeto
en el que trabajó durante ocho años
la novia desnudada por sus celibatarios, mismo
o el gran vidrio
(roto en 1931, reparado en 1936,
con las rajaduras del azar incorporadas)

de ese mismo año (1923)
significativamente
es el *ready-made* WANTED, hoy tan imitado
cartel-anuncio de un bandido buscado por la policía
donde *duchamp* después de sus fotos (de frente y de perfil)
agrega al nombre y pseudónimos del buscado:
"también conocido con el nombre de RROSE SÉLAVY"

el artista desaparecía
y en su lugar, un heterónimo femenino
RROSE SÉLAVY (implicando: *arrose, c'est la vie*
y *éros, c'est la vie*)

a partir de entonces
con ese nombre comenzó a firmar
muchas de sus creaciones

¿sexhumor mick jagger caetano veloso alice cooper?
duchamp ya había estado ahí
en 1921 posó maquillado como RROSE SÉLAVY
para la cámara de *man ray*
foto-base que utilizó en un *collage* en un perfume *ready-made*
con el rótulo
BELLE HALEINE — EAU DE VOILETTE
(alteración de BELLE HELÉNE — EAU DE TOILETTE)
trompe l'oeil del sexo
travesti entrevistado
inversión de la inversión
contra-homenaje
a la *gioconda* andrógina q masculinizara con barba y bigote
(años más tarde)

él restituiría la gioconda a la gioconda
en un ready-made del ready-made:
L.H.O.O.Q. afeitada, 1965)

¿john lennon y yoko ono desnudos en la tapa de un disco?
él también ya había estado ahí
posó desnudo para una foto representando a adán (con eva)
en una secuencia del ballet
rélache de satie en 1924
(es asombroso como duchamp siempre estuvo antes)

y ahí está
un hermano-gemelo musical
erik satie
satierick
como lo llamó picabia
¿músico? no. “fonometrógrafo”.
del music hall
a la *música de mobiliario*

en los años que siguieron
duchamp era
aparentemente
sólo un hombre
q fumaba pipa y jugaba al ajedrez

había intentado también un proceso matemático para ganar en la ruleta
quería transformar
el azar en *échec*
FRACASO
como puede verse, una jugada mallarmeana:
“creo q eliminé la palabra *azar* –
me gustaría forzar a la ruleta
a volverse un juego de ajedrez.
como puedes ver, yo no paré de pintar
ahora hago proyectos sobre el azar”
hizo un préstamo de 15.000 francos
divididos en sumas de 500 francos
a intereses del 20%
en títulos emitidos por él mismo
y firmados por RROSE SÉLAVY,
su rostro cubierto de crema de afeitar
los cabellos formando dos cuernos de fauno o demonio
y enmarcados por los números de la ruleta
sobre un fondo con las palabras
MOUSTIQUES DOMESTIQUES DEMISTOCK
(semistock de mosquitos domésticos)
impresas centenares de veces
fecha de emisión: 1º de noviembre de 1924
todo acabó en ready-made
sin pérdidas ni ganancias

acabó la “pintura”
pero la creación no acabó

quedó sólo la creación
 por sobre y más allá de los caballetes y del material pictórico
 duchamp pignatari:
 “el poeta es un *designer* del lenguaje”
 sin que nadie se diese cuenta
 siguió produciendo
 ¿cuadros? no.
 cosas.
 objetos encontrados, juegos de palabras, piezas de ajedrez.
 objetos.
 encontrados.
 su producción siempre rara
 se fijó de modo general en dos líneas:
 los ready-mades
 y las investigaciones ópticas.
 riguroso, redujo el número de ready-mades
 a dos o tres por año –
 entre sus notas se encuentra
 esta auto-prescripción:
 “limitar el número de ready-mades por año”

dos discos ópticos
 precursores del *op art*
 a la vez que más significativos
 el primero data de 1920 (new york):
rotative plaque verre (optique de précision)
 un aparato con cinco platos de vidrio
 pedazos de círculos concéntricos
 girando alrededor de un eje de metal
 y formando círculos continuos
 cuando son vistos a la distancia

después vino
rotative demi-sphère (optique de précision), 1925
 semi-esfera con espirales blancas sobre fondo negro
 colocada en un disco en cuyos bordes está escrito
 ROSE SÉLAVY ET MOI ESQUIVONS LES ECCHYMOSES
 DES ESQUIMAUX AUX MOTS EXQUIS
 o en transcreación:
rrose sélavy e eu esquivamos as equimoses
dos esquimaus de maus esquis³
 (semi-esfera y discos giran a la vez
 movidos por un pequeño motor eléctrico)
 esta técnica fue desarrollada al máximo
 en ANEMIC CINEMA (1925-26)
 secuencia de 10 discos que contienen círculos excéntricos
 q en movimiento
 producen la ilusión de espirales en profundidad
 estos discos están alternados con otros 9
 conteniendo inscripciones espiraladas
 del tipo de la anterior, como:
 BAINS DE GROS THÉ POUR GRAINS DE BEAUTÉ

3> Traducción literal del francés: “Rose Sélavy y yo esquivamos la equimosis de los esquimales de palabras exquisitas”.

SANS TROP DE BENGUÉ

trompe-l'oeil
trornpe-l'oreille
para una óptica de precisión
un oído de precisión
audio-opto-objetos
atrapando la invención
en el tránsito inesperado
de lo verbal a lo no-verbal

una nueva secuencia de discos (ahora en colores)
vino en 1935
rotoreliefs
para ser colocados en un toca-discos.
discopteca.
instrucciones:
"estos discos, girando a una velocidad de 33 rotaciones,
darán una impresión de profundidad
y la ilusión óptica
será más intensa
con un ojo
q con dos"

la "optique de précision" de duchamp
en su neutralidad geométrica
(como los ready-mades
en la contraparte semántica)
responde al distanciamiento q marcel quiere tener
de la "pintura"

cuenta h.p. roché
q duchamp expuso los rotorelieves
al gran público
en un pequeño "stand"
entre las invenciones del "concours lépine"
junto a la puerta de versalles
a nadie le llamó la atención
el público sólo se interesaba por las utilidades
domésticas
y sus invenciones se vendieron menos
que las licuadoras y los incineradores de basura.
al final de todo
duchamp se sonrió y dijo:
"equivocación, 100%.
al menos todo está claro."

¿cómo describir las otras invenciones de duchamp?
todo aparentemente nada:
designs designs designs
esbozos proyectos de proyectos
recodificaciones de trabajos anteriores
layouts para catálogos tapas de libros
como la tapa-letra
para una edición del *Ubu Rey* de jarry (1935)

en la que cada U ocupa una tapa
y la B el lomo
o la tapa-cuerpo
para una exposición surrealista:
un seno de goma, tamaño natural
(en la contratapa: *prière de toucher*)
o la tapa-poema
para el catálogo *le dessin dans l'art magique* (1958)
con el núcleo central MAGES
cercado de las sílabas I - DOM - FRO - RA - PLU - HOM -
de modo que forma
IMAGES DOMMAGES FROMAGES RAMAGES PLUMAGES
HOMMAGES⁴
exploraciones ambientales:
la puerta q abre un cuarto y cierra otro
porte: 11, rue larrey (1927)
(retruécano visual)
las vitrinas y ornamentaciones
(trampas visuales)
para las exposiciones surrealistas de 1938 y 1942
(pero nunca fue surrealista
era demasiado grande
para surrealizarse)

paradoja:
nadie como él
se apartó de la idea de "obra"
nadie como él
organizó tanto su propia obra

la *caixa numa valise* (1941)
que contiene réplicas-miniaturas y reproducciones en colores
es un museo portátil
de las invenciones de duchamp
y tal vez
presque un art
el libro del futuro

no sé si ya se evaluaron
en toda su extensión
las consecuencias
de las incursiones pansemióticas
de duchamp poeta
en el campo de la pintura
y de duchamp designer
en el campo de la poesía

uniendo signos
verbales y no verbales
en un mismo design
duchamp-designer-poeta
hizo de la palabra la pólvora

4> "Imágenes dañis quesos ramajes
plumajes homenajes".

apta para detonar
 su afilado
objet-dard
 como mallarmé
 él optó muchas veces
 por el calembur por homofonía
 o para usar la fórmula de freud
 (“el chiste y su relación con el inconsciente”, 1905)
 la condensación
 sin la formación de substitutos:
 a) similitud – “rousseau / roux sot”
 b) doble sentido – “c’est le premier VOL (vuelo/robo) de l’aigle”
 (ejemplos de freud)

en mallarmé
 sin contar con las rimas autodevorantes
 (“vers/envers/divers/hivers”)
 encontramos
 particularmente en los *vers de circonstance*
 q el humor libera
 las rimas similitudinales
 “des champs / Deschamps”
 “L’ire / lire”
 “Qu’est-ce? / caisse”
 “condense / qu’on danse”
 “vis-à-vis / avis”
 “l’üne / lune”
 “rit a / Rita”
 “Et, va / Eva”
 “On trouve ici, bonheurs que j’énumère
 La grande mer avec petite mère”
 y en general, por todas partes,
 las rimas homófonas y homógrafas:
 “coupe” (copa) “coupe” (corta)
 “fin” (fino) “fin” (fin)
 “mie” (desnuda) “nue” (nuvem)
 unificadas en el *tiro de dados*
 en una única célula vocálica:
 “LEGS (fr.: legado/ingl.: piernas)
 en la disparition”

duchamp
 q se llama a sí mismo
 no pintor (*peintre*)
 sino tintor (*teintre*)
 hace títulos-poemas o retrueca-títulos
 retruecanos por similitudinalidad:
 además de los citados
 citemos entre tantos
 M’AMENEZ-Y
 (ma amnesie)
 PIS QU’HABILLA
 (picabia)
 LITS ET RATURES
 (littérature)

aquí probablemente inspirado por mallarmé
“le sens trop précis rature
ta vague littérature”

el suma-sumario
total
en un doble sentido
que brota de una sola palabra
ÉCHECS

pero también como joyce
marcel duchamp
marchand du sel
usa en sus discos-dísticos
digamos en sus DISTiCOS
(y en otros títulos)
cambios entre vocablos
provocando
la súbita sorpresa
de la información nueva
en corto-circuitos de vocablos:
L'ENFANT QUI TETE EST UN SOUFFLEUR DE CHAIR CHAUDE
QUI N'AIMÉ PAS LE CHOU-FLEUR DE SERRÉ CHAUDE

no satisfecho
con el doble sentido
él usa el triple sentido
al agregar el ícono
al retruécano verbal
o al revés
y jugando con ellos

es lo q arturo shwarz llama de
“three-dimensional pun”:
FRESH WIDOW (copyright rose sélavy 1920):
el título-calembur
de este semi-ready-made (miniatura de una ventana)
lleva a través del objeto-imagen
la expresión FRENCH WINDOW⁵
q es el par verbal oculto del retruécano

NOUS NOUS CAJOLIONS (1925):
el diseño
(pegado en parte sobre la foto de un grafitti
de un baño público)
muestra una nodriza (“nounou”)
delante de una jaula de leones (“cage aux lions”)⁶

OBJET DARD (1951):
escultura (un pedazo de molde
con forma fálica)
al mismo tiempo

5> Ventana francesa y viuda reciente.

adularnos”

6> “Nous nous cajolions”: “amamos

objeto-dardo
e *objet-d'art*

en *morceaux choisis d'après courbet* (1968)

el retruécano tridimensional

es sin palabras:

dibujo abreviado

de la "mujer con medias blancas" de courbet

tiene abajo el dibujo de un halcón

q deflagra un equívoco fonopictográfico

entre "faux con" e "faucon"

en *renvoi miroirique* (1964)

poema-dibujo en un conjunto de tres hojas

el retruécano tridimensional

adquiere una nueva dimensión

física:

el esbozo de la "fuente"

(el mingitorio invertido)

tiene encima las frases

UN ROBINET ORIGINAL REVOLUTIONNAIRE

"RENVOI MIROIRIQUE"?

y debajo

UN ROBINET QUI S'ARRETE DE COULER QUAND

ON NE L'ECOUTE PAS

en la 2.^a hoja

las mismas frases reaparecerán con omisión de algunas letras:

N OB ET R GINAL EVOLUTIONNAIRE

« RENVOI MIROIRIQUE"?

N OB ET QUI S'ARRETE DE COULER QUAND

ON NE L'ECOUTE PAS

en la 3.^a hoja

las letras q faltan

en los lugares en los q fueron omitidas:

U R IN O I R

y

U R INE

el título mismo contiene diseminada

en anagrama invertido

la palabra URINE

"RENVOI MIROIRIQUE"

EN IR U

proceso q coincide

com la lectura de los anagramas dispersos

o "paragramas"

como los llamó saussure

en su última y más osada

aventura lingüística

cuando por ejemplo leía

CIRCE

en el verso

"Comes est ItineRis illi CErvA pede"

así duchamp opera
el tránsito pansemiótico
entre lo verbal y lo no-verbal
guerrillero artístico
duchamp marcó su camino solitario
de obras-esfinges
q nos provocam
bajo los más diversos y nada pretenciosos camuflajes
monalisamente ambiguos
como su autor

su última obra
o maniobra guerrillera
obra-environment
es la "escultura-construcción"
étant donnés: 1. la chute d'eau / 2. le gaz d'éclairage
en la cual trabajó
20 años en secreto
de 1946 a 1966:
en vez de un cuadro
un cuarto
donde no se puede entrar
pero en el cual el espectador-voyeur-vidente está convidado a
espiar
por dos orificios
en el centro
de una puerta cerrada

cuarto-testamento
recién se hizo público en 1969
después de la muerte de duchamp
un "renvoi miroirique" figurativo
de la abstracta *novia desnudada por los solteros*
(como nota arturo schwarz)
dentro
una mujer desnuda
tamaño natural
acostada
piernas bien abiertas
mano izquierda sosteniendo una lámpara
iluminando el sexo expuesto
escultura realista-ilusionista
en cuero de puerco y con peluca
(bloqueada la visión de la cabeza)
sobre un lecho de gajos y hojas secas
reales
al fondo
un paisaje verdeante
óleo con técnica fotográfica
y una falsa cascada
creada por un juego de luces

el último *trompe-l'oeil* de duchamp
 su enigma postrero
 y su tiro de dados
 dados una caída de agua y una iluminación a gas
 ENIGMA IMAGEN

de lo verbal a lo no-verbal
 de la no-figura a la figura
 duchamp
 desjerarquizó el arte
 lo q interesa es el “descubrimiento”
 la jugada inventiva
 q puede asumir las estrategias más diversas
 y q no tiene que limitarse
 a compartimentos o comportamientos
 estancados
 (“la” literatura, “el” verso, “la” pintura)
 ni al “status” del soporte
 (cuadro, libro) en el q la invención es proyectada

dados los dados
 duchamp nos da
 una opción-estrategia
 aparentemente viable
 frente al bloqueo aplastante
 del diluvio informativo
 la acción en la raíz de las cosas
 sin soportes a priori:
 un libro o un vidrio
 una tapa o un cuerpo
 una postal o un disco
 un dado o un excusado
 un jaque o un cheque
 o el silencio
 pero todo o nada
 entre lo visible y lo invisible
 el imprevisible
 choque

Eugenia Bravo renovó eufórica	Ayelén Vázquez suma ramona a su biblioteca
Dino Lew atesora ramona mes a mes	Margarita Fernández, suscriptora por siempre

Del campo o la aparición de la esfinge

Xil Buffone¹ tuvo un sueño. Y antes de que la vigilia tomara forma, ya tenía este texto que le sirvió de falsa explicación o simulacro de la obra “Del campo en el estanque”. Xil mostró esta obra en dos oportunidades: en la muestra *Duchamp en Buenos Aires*, curada por Marcelo Gutman, que se realizó en el Fondo Nacional de las Artes en el 2007 y en Biental regional de arte 2008 del Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca. “Del Campo o la aparición de la esfinge” debe ser leído de noche, con velador y a campo abierto (vacas abstenerse).

1> **Xil Buffone** (Bahía Blanca, 1966), es artista y cronista de arte. Vive en Buenos Aires. Expone pinturas, instalaciones y dibujos desde 1986. Escribe sobre arte en **ramona**, en *Vox virtual*, *Rosariarte web* y otros medios. Es licenciada en Pintura y profesora de Artes Visuales (Universidad

Nacional de Rosario). Cursó posgrados de *Historia del Arte Moderna y Contemporánea* en la Universidad La Sapienza de Roma (Prof. Maurizio Calvesi y Simonetta Lux); y de Filosofía y Estética Musical en la U.B.A. (Prof. L. Fragasso y F. Monjeau). Talleres en Rosario: Emilio

Torti, Juan Pablo Renzi. Análisis de obra con: Noé, Gumier Maier, Stupia, Zabala / talleres de ensayo: Rafael Cippolini y Arturo Carrera. Trabaja en el archivo de Juan Pablo Renzi. Da clases en el Instituto Summa y el Centro Cultural Rojas. Dio clínicas en Bs. As., Rosario y Olavarría.

Xil Buffone

"...Debió ser un sueño, de lo contrario, el amanecer jamás me hubiera sorprendido respirando en las arenas de Gizeh, ante el rostro sardónico y arbolado de la gran esfinge." (L)

DEL CAMPO
o la aparición de la esfinge

"¿qué inmensa y repugnante anormalidad representó la esfinge originalmente esculpida?"

(Nada tiene que ver que en ese momento hubiera estado leyendo a Lovecraft)

fue el primero de enero al mediodía
(en un campo cerca de Mayor Buratovich),

que reparé en la sombra del molino sobre la tierra; instintivamente intenté ver si funcionaba como reloj de sol y fui regresando regularmente; a la hora vi que se había desplegado como dos verdaderas agujas mecánicas abriéndose hasta la casi verticalidad de la proyección...

- *bonjours monsieur Duchamp!*
(apareció esa imagen duplicada de la estampa)

luego,
por la tarde
estancamiento y desastre:
allí estaba nuevamente
lamiéndose su hocico
el rostro arrebolado y sardónico
del molino
cual narciso, en el estanque.

“Maldita sea la visión, sea sueño o no, que me reveló ese supremo horror, ese desconocido dios de los muertos que se lame su hocico colosal en el abismo insospechado...” (el del arte contemporáneo)

Siempre pensé que Duchamp fundó y fundió al arte contemporáneo en el mismo instante.

DESARROLLO DE INFO

la ecuación fue disparada por esa frase de Lovecraft:

“...Debió ser un sueño, de lo contrario, el amanecer jamás me hubiera sorprendido respirando en las arenas de Gizeh, ante el rostro sardónico y arrebolado de la gran esfinge.” (L)

es del hipercuento en que al escapista Houdini lo secuestran los faraones, (*Secuestrado por los faraones*) querían probar que no podría con los laberintos egipcios, que de ellos no escaparía

y lo atrapan y lo golpean y lo atan, y lo tiran a las entrañas de la pirámide, al laberinto habitado por seres divinos y aberrantes (las mezclas con partes de bestia, una arquitectura genética de monstruos....)

en el campo, en enero hace cuarenta grados como en Gizeh
leí el cuento tres días, unas siete veces

ese cuento tiene el guión compartido, fue idea de Houdini y lo escribió Lovecraft
es una máquina fabulosa

esa frase me quedó resonando

la imagen final del cuento, cuando él llega a la superficie y se enfrenta cara a cara con la esfinge.

ahí te enterás que Houdini respira en las arenas

sardónico y arrebolado es el rostro del enigma (dos palabras que desconocía)

sardónico: sarcástico

ARREBOLADO f. Conjunto de nubes enrojecidas por los rayos del SOL

arrebolarse.1. prnl. Sal. Dicho de las sayas: Ensancharse o levantarse cuando sopla con fuerza el viento.

y vi que

el molino
de puro fierro
ese esquema invertido
un plano proyectado hacia arriba y hacia abajo
dos pirámides de base compartida
una máquina de replicar
de fundar enigmas pensantes

y lo recordé a Duchamp y su dibujo, y me di cuenta que su apellido es del campo
y vi el molino, ¿él lo habrá visto? ...única vertical humana que parte el horizonte, que conecta
esa pirámide de cielo y tierra

en ese paisaje pampa
sarcástico y ensanchado al sol

Duchamp mismo era una esfinge afiebrada en las arenas del arte contemporáneo.

Retrospectiva de Duchamp es algo extremadamente absurdo

Gerald Thomas es uno de los directores de teatro más prestigiosos de Brasil. Además de su trabajo en colaboración con Samuel Beckett –de quien estrenó varias obras–, Thomas es conocido por sus escenificaciones dramáticas de textos de autores tan disímiles como Friedrich Nietzsche, Heiner Müller y Haroldo de Campos. Cuando la muestra de Duchamp llegó a San Pablo, Gerald Thomas se enojó y escribió este texto.

Gerald Thomas¹

En el Museo de Arte Moderno, en San Pablo, se encuentra en exhibición una retrospectiva de Marcel Duchamp. La simple idea de una retrospectiva para Duchamp *hubiese* sido, como mínimo, algo impensable o cómico desde que fue él quien rompió, a inicios del siglo XX, con todo, con

lo careta y con lo que en el arte se llama “bonito”. Fue ahí que comenzó nuestro “desastre”. Duchamp, Freud y otros más son considerados los culpables de nuestros fracasos. Por el contrario, deberían ser considerados nuestros héroes. Quien destruye para construir es quien consigue transformar el mundo en un abrir y cerrar de ojos y dejar a todo mundo paralizado, plantado en su

¹ **Gerald Thomas** (Brasil, 1954). Graduado en filosofía en Inglaterra, comenzó su vida como director teatral en la compañía experimental La MaMa. Con esta compañía adaptó y dirigió piezas de

Samuel Beckett en carácter de *world premiere*. Hizo polémicas puestas en escena de algunas óperas de Wagner como *El holandés errante* (1987) y *Tristán e Isolda* (2004). Escribió una ficción

autobiográfica (*Suicide note*) y su obra mereció diversos libros entre los que se destaca *O Encenador de Si Mesmo* (1996).

propio meo sin tener nada que decir. No en vano el mingitorio de Duchamp fue uno de los primeros *readymades*, un combate contra el arte artesanal, la pintura y la escultura tradicionales. Hacer una retrospectiva de Duchamp es algo extremadamente absurdo, más aún tratándose de réplicas de los *readymades*. ¡Haroldo de Campos fue más lejos, ya que era un Duchamp también, Du Champos! Construyó palabras de concreto y cruzó las onomatopeyas de Joyce con el dadaísta francés. El arte de vanguardia berra al unísono siempre la misma cosa: ¡nuestro pacto es el futuro, el pasado es excremento! Retrospectiva, por lo tanto, no nos trae ni lágrimas de cristal japonés. ¿Por qué? Porque, cuando Duchamp canceló su colaboración con Tristan (sin Isolda) Tzara, dejó París y se nuevayorquizó y el movimiento en sí de dejar lo viejo por lo nuevo ya tenía un significado. Hablo de 1911 o algo así. “Encontrar” objetos en la calle y juntarlos era un humor que los norteamericanos no tenían. Sólo lo llegaron a tener en los años sesenta con Andy Warhol. Entonces, un día, Duchamp canceló su exposición en la Pace Gallery, en Manhattan, y dijo: “Retiren todos los cuadros que aparezco en un rato con objetos nuevos”. Y sumó al ya famoso “Desnudo descendiendo la Escalera” (uno de los más escandalosamente lindos tributos a la pintura en movimiento) su mayor y más conocido cuadro-no-cuadro, “el padre y la madre” de eso que llamamos hoy instalación/manifiesto: “La rueda de Bicicleta”. La historia de la rueda es la siguiente: el mismo día en que cancelaba su exposición en la galería Pace, Duchamp andaba por el Bowery, cerca de Houston Street. De un lado de la calle había una rueda que había sido arrojada por alguien. Del otro, uno de esos banquitos de madera de bar. ¡Él los agarró, clavó la rueda encima del banco y llevó el traste a la galería Pace! Duchamp fue el mayor revolucionario de todos los tiempos, en cualquier contexto,

en cualquier arte (sin él no tendríamos a John Cage en música ni a Merce Cunningham en danza, etc.). ¡Es muy aburrido tener que describir a Duchamp! La mejor manera y la más triste de representar una retrospectiva fue dibujada por Saul Steinberg. La historieta es así: un conejo mira hacia el oeste sentado encima de una tortuga que camina lentamente para el este. Duchamp fue uno de los primeros y más grandes iconoclastas. Con humor. ¿Rompió el vidrio? Déjenlo así, roto. ¡El azar es lo más!

Zancadilla mayor

El movimiento dadaísta (¡no los surrealistas caretas y marketineros!), el iconoclastico, el desconstructivista, el atonal, el dodecafónico, el serialista, el abstracto, el abstracto-expresionista, el minimalista, en fin, todo eso apunta hacia una sola cosa: colocar el arte debajo de la lente del microscopio, hacerle una autopsia; disecar las verdades y mentiras de los siglos anteriores de música y pintura e iluminismo y renacentismo, años y años de eructismo de tantos y tantos Rembrandts, Velázquez, Beethovens, Wagners y otros puercos y Hegels y Kants y otros tantos Goethes, ver si ellos tienen realmente sentido en la era pos-freud, en la era pos-industrializada. El arte del vanguardista Duchamp fue la mayor de todas las zancadillas. ¿Y en qué terminó? Estamos en la misma. Es más, estamos cada vez más caretas. Estamos en una era pré-Duchamp, porque hoy lo miramos como si él estuviese en nuestro pasado y toda esa porquería pseudo-innovadora (salvo algunas excepciones, obviamente, como Kiefer, Beuys, Tunga, Warhol, Damien Hirst y otros) todavía está en la onda de “pensar el arte” serio, serialista. Volvimos al cuadrito o al cuadro de gran tamaño, al muralista Siqueiros, o al mediocre Portinari, o al idiota de Henry Moore, o a las instalaciones autoindulgentes. Y el pueblo, ignorante como siempre, se con-

centra allí en la estatua de los retirantes en Ibirapuera, a metros, a medio kilómetro de la retrospectiva de Duchamp, sin saber siquiera en qué consistió todo eso, si el huevo de Colón quedó parado o no, o si realmente había un huevo. Sí, el Arte está MUERTO (o por lo menos moribundo). Y hace años que hacemos un teatrillo de representación infantil en torno de su funeral pa-

ra no perder el empleo. No pasamos de canastos de última categoría, con la aceituna en la punta del esófago, asegurada allí por algún Nexium, Plexium, Sexium o cualquier otro antiácido. Al final, las personas antiguamente tomaban ácido. Hoy, sólo toman antiácido.

Traducción: Gonzalo Aguilar

WE ARE DUCHAMPIONS

26 proposiciones

Re-Duchamp

Varias fueron las obras musicales y poéticas que John Cage le dedicó al creador de “Fountain” desde “Music for Marcel Duchamp” a los mesósticos de “Sculpture Musicale” (mesósticos son versos que forman una frase vertical con sus letras centrales). En el libro *A year from Monday*, el músico norteamericano hizo estas proposiciones que suman veintiséis o tal vez no tanto.

John Cage¹

Historia.

Persiste el peligro de que él salga de la valija en la que lo pusimos. Mientras permanezca encerrado.

Los demás eran artistas. Duchamp colecciona polvo.

El cheque. El hilo que dejó caer. La Mona Lisa.

Los notas musicales sacadas de un sombrero. El vidrio. La pintura hecha con un revólver de juguete. Las cosas que él encontró. Por eso, todo lo que se ve –todo objeto, esto es, el proceso de mirarlo– es un Duchamp

¹ John Cage (Los Ángeles, 1912 - Nueva York, 1992) fue un compositor e instrumentista estadounidense. Estudió junto a los compositores estadounidenses Henry Cowell y Adolph Weiss y

revolucionó la música contemporánea dotándola de un lenguaje caótico, continuando la trayectoria de Edgar Varèse y Charles Ives. Una de sus fuentes de inspiración fue la filosofía Zen, la cual en lo

musical lo condujo a usar silencios interminables, sonidos desconectados, casuales y atonales con un volumen, duración y timbre aleatorios.

¿Duchamp Mallarmé?

Hay dos versiones de los cuadros de los rebañíos de bueyes. Una de las dos concluye con la imagen de la nada, la otra con la imagen de un hombre gordo, sonriendo, volviendo a la aldea y llevando regalos. Hoy tenemos sólo la segunda versión. La llaman neo-Dadá. Cuando hablé con MD hace dos años, me dijo que él había estado cincuenta años adelantado a su tiempo.

Duchamp mostró la utilidad de la adición (bigote). Rauschenberg mostró la función de la sustracción (De Kooning). Bien, estamos esperando la multiplicación y la división. Es correcto conjeturar que alguien estudiará trigonometría. Johns

Ichiyangi Wolf.

No usaremos más lo funcional, lo bello o el hecho de que algo sea verdadero o no. Sólo tenemos tiempo para conversar. Que el señor nos ayude a decir algo a cambio que no sea el simple eco de lo que ya oímos. Naturalmente, uno puede dejarse caer afuera, como lo hacemos en los momentos críticos, y hablar para nosotros mismos.

Allá está él, balanceándose en esa silla, fumando su cigarro y esperando que yo deje de llorar. Yo todavía no puedo oír lo que él me dijo en esa oportunidad. Años después lo vi en la calle McDougall, en el Village. Hizo un gesto que entendí que significaba: O.K.

“Más herramientas requieren mayor destreza”

Un duchamp.

Parece que Pollock intentó hacerlo –pintura sobre vidrio–. Apareció en un film. Admitió el fracaso. Esa no era la forma de proceder. No se trata de hacer de nuevo lo que Duchamp ya hizo. Necesitamos por eso, hoy, al menos, ser capaces de ver lo que está más allá –como si estuviésemos adentro y mirando hacia afuera–. ¿Qué es más aburrido que Marcel Duchamp? Yo les pregunto. (Tengo libros sobre su obra, pero nunca me tomé el trabajo de leerlos). Ocupados como abejas sin nada que hacer. Él exige que sepamos que ser artista no es un juego de niños: por las dificultades que implica es equivalente, en realidad, a jugar al ajedrez. Más allá de esto, una obra de nuestro arte no es solamente nuestra, sino que pertenece también al opositor, que está allí hasta el final. ¿Anarquía?

Él simplemente encontró ese objeto y le dio un nombre. ¿Qué fue lo que él hizo entonces? Encontró ese objeto y le dio un nombre. Identificación. ¿Qué haremos entonces? ¿Llamaremos al objeto por su nombre o por el nombre del objeto? No es una cuestión de nombres.

Dudamos en hacer la pregunta porque no queremos oír la respuesta. Seguimos en silencio.

Un medio de escribir música: estudiar a Duchamp.

Digamos que no sea un Duchamp. Póngalo al revés: ya tenemos un Duchamp.

Ahora que no hay nada que hacer, él hace todo lo que le piden: una tapa de revista, una exposición, una secuencia en un film, etc. *ad infinitum*. ¿Qué fue lo que ella me había dicho sobre él? ¿Que él se había dedicado totalmente, excepto dos días por semana (siempre los mismos: jueves y domingos)? ¿Que él es emotivo? ¿Que formó tres importantes colecciones de arte? El fonógrafo.

Teatro

Marcel, Rose Sélavy, Eros: Él Ella Eso

En este texto, Paula Braga se decidió a develar el misterio que rodea a Rose Sélavy. La autora de *Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica*, una recopilación de ensayos críticos que acaba de salir en Brasil, recorre con este objetivo varias obras del *marchand du sel* e indaga a algunas mujeres que supieron rodearlo en vida.

Paula Braga¹

La creación de Duchamp de su *alter ego* femenino, Rose Sélavy, forma parte de un juego sobre la arbitrariedad del significado de las palabras y de los géneros. Valiéndose de la polisemia de los títulos de sus obras, Duchamp desafía la fijeza de los papeles femenino-masculino y activa lo erótico en una dimensión que va más allá de los estereotipos de género. Recuerda David Joselit, en su libro *Infinite Regress: Marcel Duchamp 1910-1941*, que el pasaje de virgen a novia, explicitada en los títulos de trabajos como “La Novia Puesta al Desnudo por sus Solteros” y “El Tránsito de la Virgen a la Novia”, pone en relieve una asignación de valor a la mujer, un momento en que su virginidad se convierte en mercancía y hasta se disputa entre dos figuras masculinas como en “El Gran Vidrio”, llevando la pionera crítica de Manet sobre la representación hipócrita del desnudo

do un paso más adelante. Sostiene David Joselit que “para Duchamp el pasaje de la virgen a la novia significó no sólo iniciación sexual sino también la entrada del cuerpo en los mercados del lenguaje y las mercancías. Lo que comenzó como la distorsión del cuerpo de Olimpia a través de su ingreso en una economía monetaria encuentra así una conclusión lógica en las novias de Duchamp, cuyas psiquis completamente colapsadas se someten al contrato marital —una figura del intercambio en todas sus dimensiones”.

Por “el mercado del lenguaje” Joselit se refiere a la noción saussureana de la economía de palabras y explica que “según Saussure, la moneda es análoga a la palabra: ambas son formas monetarias cuyas convenciones son arbitrarias y cuyo valor se determina a través de un mercado donde la diferenciación y el intercambio ocurren en tándem.”² Varios otros artistas que trabajaron en la primera década del siglo XX manipularon

¹ Paula Braga vive en San Pablo, Brasil y trabaja en el grupo de investigación de la Galería Nara Roesler. Es graduada de la maestría en Historia del Arte de la

Universidad de Illinois (USA) y doctora en Filosofía de la Universidad de San Pablo. Organizó la compilación “Loosen Threads: the art of Hélio Oiticica”,

publicada en 2008.

² David Joselit, *Infinite Regress: Marcel Duchamp 1910-1941*. The MIT Press, 1996, p.35.

las teorías de Saussure para poder pintar libremente desde la relación uno-a-uno entre imagen y concepto. Las conferencias de Saussure sobre lingüística desde 1907 hasta 1911 proveyeron un marco teórico para el nacimiento de la abstracción (contenido cero) y el collage (imágenes desplazadas de sus sitios de origen, asumiendo nuevos significados)³. Duchamp, sin embargo, parecía haber sido especialmente sensible a la comparación entre significado y moneda e, interesantemente, proyectó conceptos de la economía del signo sobre la imaginaria femenina.

Una obra de 1915, el año en que Duchamp llegó a New York, corrobora su tendencia a conectar lenguaje y género. "The" es un texto en inglés gramaticalmente correcto aunque sin sentido, escrito a mano, en el cual las ocurrencias del artículo "the" son sustituidas por una estrella. Las indicaciones a pie de página explican, en francés, "reemplace cada estrella por la palabra: "the". "The" se publicó en *Rogue*, una revista literaria de vanguardia norteamericana. Acerca del desafío de escribir algo sin sentido, Duchamp afirmó: "la construcción fue de algún modo muy dolorosa porque en el instante en que pensaba en un verbo para agregar al sujeto, varias veces vería un significado e inmediatamente que veía un significado tacharía el verbo y lo cambiaría, hasta que [...] el texto pudiera finalmente leerse sin ningún eco del mundo físico"⁴.

Joselit habla de los aspectos lingüísticos de este experimento pero no menciona que, para un francoparlante, un artículo de género neutral como "the" propone una nueva mirada en "el mundo físico". Uno ya no es más *le lecteur* o *la lectrice* sino simplemente "lector" (the reader), una superposición de sujetos en

la misma palabra que podría ser el preludio lingüístico de la decisión de Duchamp de cargar el mismo cuerpo con un alter ego masculino y otro femenino, Marcel y Rose. En 1917 Duchamp presentó el famoso "Mingitorio" en la exhibición de la Sociedad de Artistas Independientes, de la cual él era uno de los miembros fundadores.⁵ Firmó su obra como "R. Mutt" y debido a los complicados informes en relación a este evento, le pidió a una amiga que presentara el trabajo en su lugar.

El asunto de un mensajero femenino se vuelve aún más interesante dado el hecho obvio de que "Fountain" es un objeto que pertenece al reino masculino, una pieza que es parte del mundo corporal del hombre, extraña en el vocabulario visual de las mujeres. La pieza, además, desapareció al entrar en el edificio de exhibiciones y la encontraron Man Ray y Duchamp días después de la inauguración del show detrás de una pared divisoria, una historia que recuerda las pérdidas y encuentros de las reliquias religiosas medievales, ocultas durante años tras las paredes de las iglesias. Una analogía tal que se ve reforzada por el hecho de que Louise Norton, la amiga cercana de Duchamp y probablemente su interlocutora en la discusión de sus ideas artísticas, publicó un artículo en *The Blind Man* titulado "Buddha of the Bathroom" para defender la obra. Su texto amalgama ideas sobre lenguaje, arte, matrimonio, y monogamia. Está escrito con una extraña puntuación, poco sorpresiva en una discusión acerca de los trabajos de Duchamp: "Por lo menos una cosa encantadora en nuestra institución humana es que a pesar de que el hombre se casa nunca puede ser tan sólo un esposo. Además de ser un dispositivo de hacer dinero y el único hombre con el que

3> Ver Harison et al. *Primitivism, Cubism, Abstraction*, Yale/Open University.

4> *ibid.* p. 74

5> Nauman, p. 72

una mujer se puede acostar con pureza legal sin pecado, él también puede llegar a ser la personificación misma de la idea abstracta de otra mujer. Pecado, mientras que para sus empleados no es más que “El jefe”, para sus hijos, sólo su “Padre” y para él mismo ciertamente algo más complejo. Pero con objetos e ideas es diferente. Recientemente hemos tenido la oportunidad de observar su meticulosa monogamia. Cuando los jurados de la Sociedad de Artistas Independientes se apuró a remover el trozo de escultura llamado “Mingitorio” [...] porque el objeto era irrevocablemente asociado en sus mentes con cierta función natural de tipo secreto.”⁶

Continuando con la veta religiosa, Camfield compara el orinal con una imagen de Buda y con una Virgen. En efecto, Duchamp le encargó a Alfred Stieglitz que tomara una fotografía de la pieza reaparecida para la tapa de *The Blind Man*, una fotografía que se volvió conocida entre sus amigos como “Madonna of the Bathroom” debido a la sombra con velo arrojada por la elección de la luz hecha por el fotógrafo.⁷ Camfield atribuye a Stieglitz un rol importante en la construcción de significados en capas que podemos encontrar en “Mingitorio”, un hecho que inspira la inspección de otras fotografías que muestran a Duchamp o a sus obras, todas ellas ciertamente aprobadas por el artista. En un retrato realizado por Man Ray en 1946, la figura de Duchamp está tratada de manera demasiado sentimental. Se lo ve interrumpiendo su lectura y su ensueño mientras lánguidamente mira el vacío, vulnerable, solitario, en escueto contraste con las fotos del estereotipo de artista

masculino de Man Ray: Picasso, pero muy similares a algunas de las modelos femeninas de mirada vacía de Man Ray. El mismo *look* lánguido aparece nuevamente en un retrato posterior, de 1920, una expresión artificial educada en una persona cuyos textos y objetos emanan ingenio y energía.

Mezcladas con estas piezas famosas, mientras Duchamp estuvo en New York, desde 1915 a 1919, produjo varias otras obras, ideas y contribuciones literarias. Entre otros proyectos, durante este período comenzó a trabajar en “La novia puesta al desnudo por sus solteros incluso (El gran vidrio)” (1915-1923), un encargo de su amigo Walter Arensberg, y pintó “Tu m’ ” (1918) para Katherine Dreier, una adinerada pintora norteamericana⁸ y mecenas que apoyó financieramente a Duchamp. Dreier era una coleccionista con quien Duchamp intercambiaba cartas desde sus últimos años de juventud hasta la muerte de ella en 1952. Amelia Jones toca algunos puntos importantes en referencia a esta relación, leyendo atentamente algunas de las cartas y notando el tono de afecto filial en los textos. Jones observa que la mayoría de las cartas de Dreier comienzan con el saludo “Querido De” y generalmente infantilizan a Duchamp, aconsejándolo en temas prácticos como inversiones financieras y relaciones afectivas. En 1927 Dreier, diez años mayor que Duchamp, firmó “siempre tu más devota amiga y Madre Adoptiva”.⁹ Jones ve a Dreier como masculinizada, una “madre fálica” de quien Duchamp dependía financieramente. El rol de “hijo indefenso” ciertamente encaja con los retratos sentimentales de Duchamp que hizo Man Ray y el rol maternal encarnado por Dreier atenúa los dejos eróticos de una rela-

6> David Joselit, op.cit., pp.58-9.

7> William Camfield. *Marcel Duchamp: Fountain*. Houston Fine Arts Press, 1989, p. 33.

8> Dos pinturas de Dreier fueron incluidas en el Armory Show. Para una descripción

detallada de la carrera artística de Dreier y su relación con Duchamp ver Eleanor Apter, *Regimes of Coincidence: Katherine Dreier, Marcel Duchamp, and Dada. Women in Dada*. ed. Sawelson-Gorse. The MIT Press: Cambridge,

Massachusetts, 1998.

9> Amelia Jones, *Post-modernism and the En-gendering of Marcel Duchamp*. Cambridge University Press, 1994, p.75.

ción de mutua admiración y amistad de larga data. Una fotografía de 1936 muestra a Duchamp parado, recostado casual y seductoramente sobre el frágil "Gran Vidrio" en la biblioteca de Dreier. Las dos figuras están unidas por una mirada tierna y tienen la obra "Tu m' " sobre sus cabezas. El título de la obra de 1918 implica la idea de una relación: "Tu", es la versión informal de "vous" y "m' ", la partícula reflexiva de "moi" (yo). Como señala Jones, el título permite una serie de lecturas: "Tu m'aimes" (tú me amas), "tu m'ennuies" (tú me fastidias), etc.¹⁰ Las pinturas representan sombras de los tempranos ready-mades de Duchamp, la rueda de bicicleta, el perchero, las obstrucciones. Las sombras eran para Duchamp metáforas importantes para la explicación del concepto matemático de la cuarta dimensión, una idea científica que obsesionaba a los artistas en 1910 y que era interpretada como un reino de realidad no percibida por nuestros sentidos¹¹. Duchamp también asociaba la cuarta dimensión al sexo en una forma más bien oscura: "el sexo es tridimensional así como también tiene cuatro dimensiones. Hay, sin embargo, una expresión más allá del sexo que puede ser transferida a una cuarta dimensión"¹². La otra pieza que aparece en esta fotografía, "El Gran Vidrio", también se refiere a la sexualidad. Como se discute en todos de los textos de Duchamp, el vidrio confina las figuras femenina y masculina en compartimentos perpetuamente separados. Las figuras masculinas, abajo, están al lado del molinillo de chocolate, una

imagen recurrente en la obra de Duchamp que representa, según él, la privación de sexo del soltero y por lo tanto la necesidad de "moler su propio chocolate"¹³, una metáfora para la masturbación que continuó usando a lo largo de toda su carrera. La novia, arriba, libera cierto fluido, también explicado por el artista como "semen, el líquido del que está hecho el amor"¹⁴. Siguiendo el modelo propuesto por las figuras en "El Gran Vidrio", Katherine Dreier y Duchamp mantuvieron sus reinos eróticos distanciados, mediados por sus afinidades intelectuales y enmarcados en un modelo madre-hijo. Así, ella es citada por Eleanor Apter describiendo su relación con Duchamp como una "fuerte amistad platónica".¹⁵

Como Katherine Dreier, Rose Sélavy es una mujer madura. Los retratos de Rose datan de alrededor de 1920-1921. El año 1920 marca el regreso de Duchamp a New York, luego de un viaje de nueve meses a Argentina en compañía de Katherine Dreier y una breve estadía en París. Mientras estuvo en París en 1919, produjo "L.H.O.O.Q.", masculinizando otra mujer madura, la Mona Lisa y, según Joselit, transformando su boca, fuente del lenguaje, en una vagina, proveyendo "la expresión definitiva de la alianza por él creada entre el cuerpo femenino y los caracteres lingüísticos durante este período"¹⁶. Añadiendo a las observaciones de Joselit me parece interesante notar que es posible leer el bigote y la barba como bello público y pechos, una lectura que establece una sexualización magrittesca de la cara de

10> Amelia Jones, op.cit., p.134.

11> El concepto abstracto y matemático de la cuarta dimensión circuló entre los artistas modernistas desde 1910 en una versión popularizada que sirvió de base a ciertos experimentos en abstracción. En una época no madura para la idea de contenido cero, la abstracción era explicada como un intento por representar otra realidad, la cuarta dimensión. Duchamp es conocido por

haber explicado que una sombra en dos dimensiones es la proyección de un objeto tridimensional en un plano bidimensional. Por lo tanto, objetos tridimensionales pueden ser la proyección de una realidad en cuatro dimensiones en un mundo tridimensional. Para más información sobre el Modernismo y la cuarta dimensión ver por ejemplo "Mysticism", Romanticism and the Fourth Dimension en The Spiritual in Art, Los

Angeles County Museum of Art, 1987.

12> Amelia Jones, op.cit., p.194.

13> Janis Mink, Marcel Duchamp: Art as Anti-Art. Benedikt Taschen: Cologne, 1995, p.81.

14> Francis Naumann. Marcel Duchamp: The Art of Making Art in the Age of Mechanical Reproduction. Ludion Press (Amsterdam), 1999, p. 50.

15> Apter, op.cit., p.368.

16> David Joselit, op.cit., p.90.

la Mona Lisa (o de Leonardo).¹⁷ Un dibujo de Duchamp de 1941 esclarece este punto. En las fotos de Man Ray, el rostro de Rose está rodeado de signos de femineidad. Plumas, cabellos, joyas y terciopelo construyen la imagen de una mujer que es sexy sin ser coqueta. Como cita en su texto Amelia Jones, Duchamp afirmaba: “Rose Sélavy tiene un lado *femme savante* que no es desagradable”. Paradójicamente, Jones interpreta su imagen como “timidamente sexy”¹⁸, un punto con el cual disiento. Rose parece estar en total control y conocimiento de su sexualidad, un adulto, alcanzando la mediana edad, posiblemente inspirada en varias *femmes savantes* contemporáneas a Duchamp: Gertrude Stein, Katherine Dreier, Virginia Woolf, Georgia O’Keeffe, para nombrar algunas pocas¹⁹. En tres o cuatro retratos, Rose mira fijamente al observador, y en las cuatro fotos su mirada es suave pero sin rastros de la mirada de ensoñación de otras fotos hechas por Man Ray. Ella es, ciertamente, recargada, (lo cual resalta la idea de la construcción de género) y caracterizada por signos materiales de femineidad, un acercamiento bastante superficial al sexo femenino. Así, Jones identifica a Rose como una parodia de la construcción burguesa de femineidad y comodificación.²⁰ Duchamp y Man Ray alcanzaron, así, no sólo la imagen de una mujer en el cuerpo de un hombre sino también el momentum intelectual y algunos signos estereotipados de la femineidad. Rose es una mujer docta, autora de varias obras de arte, pero también una mercancía, una imagen femenina para ser saboreada por la mirada masculina. Irónicamente, es ella misma una importante consumidora de los

productos de la incipiente economía capitalista: telas, maquillaje y joyas. Su nombre, Rose Sélavy, ha sido interpretado como un juego de palabras que se refiere a “eros, c’est la vie” (amor, o erotismo, así es la vida), “arroser, c’est la vie” (regar, así es la vida), y “arouse (excitar), c’est la vie”. Acerca de la elección del nombre, Duchamp explica: “yo quería cambiar mi identidad y primero tuve la idea de tomar un nombre judío. Yo era católico y este intercambio de religión ya implicaba un cambio. Pero no encontré ningún nombre judío que me gustara o que me cayera en gracia, y de repente tuve una idea: ¿por qué no cambiarme el sexo? ¡Eso es mucho más fácil!”²¹. Su declaración puede ser entendida en relación a otros cambios radicales que experimentó, tales como la adquisición de un nuevo lenguaje y la mezcla con otra cultura. El primer trabajo firmado como Rose Sélavy es “Viuda Alegre o Viuda Fresca” (Fresh Widow) de 1920. El juego de palabras “window” (ventana)/ “widow” (viuda) sugieren nuevamente la afición de Duchamp por categorizar a las mujeres según su estado civil y por trabajar con vidrio, esta vez, sin embargo, vidrio pintado de negro, el color del luto, excluyendo la visión o el disfrute del paisaje. Así, Apter relaciona esta obra (y por lo tanto a Rose) con Katherine Dreier, quien en 1911 se casó con el joven pintor norteamericano Edgard Trumbull. Inmediatamente luego de la ceremonia de casamiento, Trumbull dejó a Dreier para ir a ver a su madre moribunda en Detroit, y la próxima vez que vio a Katherine fue para confesarle que era bígamo y que ya se había casado con una mujer en Londres. Al ser una personalidad socialmente desta-

17> Además, Nauman hace notar que 1910 fue la fecha de publicación de la monografía de Freud sobre Leonardo. Ver Nauman, op.cit., p. 80.
18> Amelia Jones, op.cit., p.147.

19> Duchamp también usó el seudónimo Sarah Bernhardt, firmando una carta de 1950 rechazando una invitación a una charla en el Philadelphia Museum of Art con el nombre de la

mencionada actriz francesa.
20> Amelia Jones, op.cit., p.172
21> En Janis Mink, op.cit., p. 71.

cada, las desgracias maritales de Dreier fueron descritas en detalle por *The New York Times* el 22 de agosto de 1911: "Sra. Dreier descubre que no es esposa". Katherine era, por lo tanto, no sólo una "viuda alegre/ fresca" sino también, simultáneamente, una virgen y una novia.²² La teoría de que Rose era un collage de *femmes savants*, a las que Duchamp admiraba, encuentra una posible confirmación en la postura de las manos de Rose en una de las fotos tomadas por Man Ray. Se ha sostenido que esas no son las manos de Duchamp sino las manos de una colaboradora femenina. El extraño gesto imita la pose de Georgia O'Keeffe en el retrato realizado por Alfred Stieglitz en 1918, exhibido en su retrospectiva en las Galerías Anderson en New York, en 1921.²³ O'Keeffe formaba parte de un grupo de mujeres que a comienzos de siglo fortalecieron la figura del dandy femenino que se vestía como un hombre. Como lo estableció Fillin-Yeh, el personaje dandy era un vehículo para romper con las convenciones, para distanciarse de la vida burguesa. Los dandies estaban fascinados con los límites, como aquellos del género, y los movimientos entorno al mismo.²⁴

Otra figura importante en la literatura modernista de vanguardia, Virginia Woolf, que apareció en un retrato de Man Ray de 1934, parece también tener afinidades con Rose Sélavy. En 1928, algunos años después de la aparición de Rose, Woolf publicó *Orlando: una biografía* explorando la fascinante idea de un hombre que, habiendo disfrutado todos los matices de su identidad masculina, un día despierta en un cuerpo femenino. Además, Mink desarrolla un breve argumento sobre la influencia de Gertrude Stein en la *oeuvre* de Duchamp. Duchamp

visitó a la escritora en New York en 1916 junto a Katherine Dreier y el poema largo de Stein "Lifting Belly" (1915-17), relacionado con las prácticas lesbianas, menciona varios elementos que aparecen en la extraña canasta de objetos realizada por Duchamp, "¿Por qué no estornudar Rose Sélavy?" (*Why Not Sneeze, Rose Sélavy?*) desarrollada en 1921 por pedido (luego rechazado) de la hermana de Dreier. En una parte del poema puede leerse: "...Sneeze. This is the way to say it... Arrest. Do you please m...[...] I do love roses and carnations... A magazine of lifting belly. Excitement sisters... You know I prefer a bird.[...]"²⁵

Nueve meses después de la muerte de Duchamp, el Philadelphia Museum of Art hizo pública una pieza en la cual Duchamp trabajó secretamente desde 1946 hasta 1966. "Dados (Etant Donnés: 1. La chute d'eau, 2. le gaz d'éclairage)" es una instalación que debe mirarse a través de dos agujeros perforados sobre una puerta de madera. La escena de la que uno es testigo, al mirar a través de los agujeros, es bastante shockeante, principalmente para un público aún no desensibilizado por las posteriores y similares fotografías de Cindy Sherman. Una mujer rubia está recostada, probablemente muerta, en una cama de palos de madera, rodeada por un paisaje bucólico, sus genitales extrañamente deformados, como si hubiesen sido removidos. La figura sostiene una lámpara de vidrio, posiblemente un elemento fálico. El paisaje exuberante con una cascada hace referencia a la tradición del desnudo pastoral, pero con un cuerpo que ha sufrido cierto tipo de violencia, quizás la violencia artístico-histórica de negar el erotismo genuino a favor del desnudo manipulado y malicioso, que rechaza

22> Apter, op.cit., pp.381, 382.

23> Barbara Lynes, *Georgia O'Keeffe and Feminism. The Expanding Discourse*. Ed. Broude and Garrard. HarperCollins, New

York, 1992, p.440.

24> Susan Fillin-Yeh, *Dandies, Marginality and Modernism: Georgia O'Keeffe, Marcel Duchamp and Other Cross-Dressers*.

Women in Dada. ed. Sawelson-Gorse. The MIT Press: Cambridge, Massachusetts, 1998, pp.180-1.

25> Janis Mink, op.cit., p.8.

la sexualidad femenina y la sustituye con representaciones alegóricas de la mujer. Duchamp escribió un manual con instrucciones detalladas sobre esta pieza, al nivel de especificar cómo el cabello rubio debía cubrir su cara y el voltaje de la luz que debía utilizarse²⁶, pero poco se conoce acerca de sus intenciones en lo que a “Etant Donnés” se refiere. Mientras las complejidades de “El Gran Vidrio” se están volviendo cada vez menos un reto para los críticos de arte, “Etant Donnés” continúa resultando un misterio. La mayoría de los escritores que se embarcan en un análisis de esta pieza la conectan con “El Gran Vidrio”²⁷ debido a las palabras del título: gas y agua, dos elementos retratados en la obra más temprana. Así, el título de la obra aparece en las anotaciones hechas a mano por Duchamp que fueron incluidas en “La Caja Verde”, la caja también conocida como “La Novia Puesta al Desnudo por sus Solteros, Incluso”.²⁸ Francis Naumann ofrece una interpretación que involucra una mujer real con la cual Duchamp tuvo un affaire, la escultora brasileña Maria Martins. Naumann cree que ella fue la modelo para esa pieza, una teoría corroborada por un dibujo de Duchamp de un torso

desnudo con piernas separadas, titulado “Etant Donnés: Maria, la chute d’eau et le gaz d’éclairage”, de 1947, y por el hecho de que la caja que incluía “Paysage Fautif” fue dedicada a ella. Acorde al recurrente tema de imposible satisfacción sexual en “El Gran Vidrio”, la relación de Duchamp con Maria Martins se mantuvo en secreto por varios años ya que ella era una mujer casada.²⁹ De manera interesante, sus propias esculturas trataban sobre la sexualidad femenina y han sido descritas como protofeministas.³⁰ Un punto importante que quisiera enfatizar es el hecho de que Duchamp sabía que no estaría presente durante la instalación de “Etant Donnés”, por eso el manual. Fue, por lo tanto, desarrollado bajo el conocimiento de su muerte venidera, pero el cuerpo que incluye es uno femenino. Si, para Duchamp, el género era tan claramente una construcción, y tan arbitrario como el lenguaje, creo que uno puede conectar este cuerpo femenino –con su vulva y su cara indefinidas– al propio Marcel Duchamp, y comprenderlo como una muerte corpórea que él construyó para su abstracto *alter ego* femenino. Aún así, la luz y el agua permanecen. Eros, *c’est la vie*.

26> Jones, p. 195

27> Jones basa su análisis de la pieza en un texto de Jean-François Lyotard, *Les Transformateurs Duchamp*. Ver el último capítulo del libro.

28> Mink, p. 8

29> Para un recuento detallado de la relación entre Duchamp y Martins, ver Raúl Antelo, *Maria con Marcel (Duchamp en los trópicos)*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2006 y Francis Naumann, *The Bachelor’s Quest in Art in America*, Septiembre

1993, p. 73ff. Maria Martins era una escultora destacada que llegó a Washington en 1939 con su marido, el embajador brasileño en los Estados Unidos. Realizó importantes exhibiciones en New York, donde tenía un taller, y su trabajo fue alabado por André Breton y otras personalidades destacadas del movimiento surrealista. Generalmente exponía usando sólo su primer nombre, María, para evitar mezclar su carrera artística con las tareas diplomáticas de su

marido. Mientras los pocos recuentos de su oeuvre son usualmente vinculados a la revelación de su affaire con Duchamp, su trabajo y su compromiso con los surrealistas en New York son temas fascinantes que espero investigar próximamente.

30> Ver Eleanor Heartney, *Maria Martins at André Emmerich, Art in America*, Septiembre 1998.

WE ARE DUCHAMPIONS

Duchamp desnudado por sus expositores, tal vez: conversación con Adriana Rosenberg y Cintia Mezza

En noviembre de este año, Fundación Proa inaugurará su nueva sede en el barrio de La Boca con la muestra *Marcel Duchamp: una obra que no es una obra "de arte"*. Con la exhibición de más de ciento treinta obras del artista, esta muestra individual, que cuenta con la itinerancia al Museo de Arte Moderno de San Pablo, constituye un hito en la exhibición y recepción de la obra de Duchamp en Latinoamérica. Para que nos cuenten los avatares de su producción nos reunimos con Adriana Rosenberg, presidenta de Fundación Proa, y Cintia Mezza, coordinadora general del proyecto, que nos mostraron la cocina de la muestra y nos contaron cómo se trabajó con la curadora Elena Filipovic, una prestigiosa y joven investigadora del autor de "El gran vidrio".

Gonzalo Aguilar

I Adriana, ¿cómo fue que comenzó todo?

Adriana Rosenberg¹: El deseo inicial del coleccionista Jorge Helft de hacer una exposición de Marcel Duchamp en la Argentina lo condujo a acercarse a Fundación Proa y, al mismo tiempo, a contactarse con Jacqueline Matisse Monnier, la hijastra de Duchamp y una de sus herederas, que vive en Francia. Desde el primer momento, Jacqueline Matisse se entusiasmó con la idea de “poder llevar de nuevo a Duchamp a Bue-

nos Aires” (después de que el artista viviera nueve meses en nuestra ciudad entre 1918 y 1919) y dijo que una muestra en la Argentina era “una deuda pendiente”. Desde aquellas primeras gestiones, desde aquella idea inicial de hacer una exhibición de la obra de Duchamp, se estaba muy lejos aún de las dimensiones que adquirió el proyecto al día de hoy. En ese momento, yo sabía que Fundación Proa iba a estar cerrada por un tiempo hasta que culminaran las remodelaciones para la nueva sede y entonces acepté el desafío que proponía la idea de Jorge ya que consideré que la reinaugura-

¹> **Adriana Rosenberg** nació y reside en Buenos Aires. Desde 1996 preside y dirige Fundación Proa. Como Presidente de la Fundación ha diseñado el programa de exhibiciones y actividades culturales a

lo largo de diez años. Como curadora, representó a la Argentina en la Bienal del Mercosur, edición 2003 y la Bienal de Venecia en la edición 51. En Noviembre del 2008 estará inaugurando la nueva

sede de Fundación Proa, con la primera exhibición de Marcel Duchamp para América Latina.

ción debía darse con un evento que fuera un hito dentro de la historia de las muestras extranjeras en nuestro país. Con la infraestructura de Fundación Proa y el impulso que iba a tener la nueva sede, el proyecto adquirió una dimensión nueva, con la posibilidad de hacer una muestra mucho más ambiciosa. Coincidió con Jorge en que había que buscar un curador y consultamos a mucha gente pero principalmente a Jacqueline Matisse Monnier. La idea era convocar a alguien que pudiera ofrecer una mirada renovada sobre Duchamp, y nos inclinamos por Elena Filipovic por varios motivos. En primer lugar, ella había realizado varias muestras pequeñas pero muy significativas como “Duchamp on display” que montó en la Zabriskie Gallery de New York. En segundo lugar, Elena tenía buenos contactos para conseguir obras difíciles. Finalmente, y ésta tal vez sea la razón más importante, ella estaba investigando las exposiciones surrealistas que había diseñado Duchamp y había hecho una serie de hallazgos que renovaban la bibliografía duchampiana. Es decir, que su interés por “Duchamp curador” la hacía extremadamente interesante porque podía darle un perfil nuevo y original a la muestra de Proa.

¿Qué criterios utilizaron para elegir 1913 como el año de inicio en lo que hace a la selección de obras?

A.R.: Cuando me reuní con Elena y Jorge, una de las preocupaciones que teníamos era dónde comenzar la muestra, a partir de qué momento. Decidimos entonces que va a ser a partir de 1913, esa fue la coincidencia inicial: Jorge sostuvo que debía ser un “después de la pintura”. Elena coincidió con esto porque a ella le interesaba mostrar el Duchamp más contemporáneo que se inicia también hacia esa fecha. Para la investigación de Elena, el primer estudio que tiene Duchamp en Nueva York es un hito porque

es el primer espacio en el que él dispone y despliega su obra. Desde Proa, yo siempre tengo la política de que Proa debe presentar las obras más emblemáticas de los artistas exhibidos y que den cuenta de su aporte a la historia del arte, porque si bien Duchamp pintó cuadros excelentes su gran aporte al arte contemporáneo ha sido a partir del concepto de *readymade*. Nuestra exposición no es una retrospectiva pero hemos decidido presentar la pintura de Duchamp desde la “Boîte-en-valise”, ese museo portátil en el que él mismo reorganiza y selecciona su obra como pintor. Es decir, que los cuadros de Duchamp son observados por el espectador a través de las elecciones que hizo el propio artista para su “Boîte-en-valise”. Por medio de fotografías, por medio de los documentos audiovisuales (la muestra incluirá videos de artistas vinculados con Duchamp y todos los documentales sobre su persona), por medio del aporte documental, el espectador se acercará al Duchamp previo a 1913. En cuanto a la etapa posterior, hay una gran cantidad de obras (más de ciento treinta) que permitirán ver en detalle todos los cambios que se producen a partir de esa fecha.

¿Qué diferencias hay entre *Una obra que no es una obra de ‘arte’* y todas las otras exposiciones en las que participaste?

A.R.: Hay un hecho fundamental y es que fue una producción hecha íntegramente desde la Argentina. Lo más habitual es trabajar con un curador que se encarga de todo y que, como en el caso de Enrico Crispoldi con Lucio Fontana, por darte un ejemplo, es una autoridad absoluta en la materia y, por lo tanto, toma todas las decisiones. Para Duchamp, Proa planteó un esquema de trabajo en el que fue central la coordinación general que estuvo a cargo de Cintia Mezza y que, desde Buenos Aires, trabajó en diálogo con Elena Filipovic y también en

paralelo, y luego se sumó Lara Freiberg en la producción. El otro hecho que yo considero fundamental y novedoso es que la itineramos para Brasil. Obviamente no es la primera vez que sucede pero una cosa es llevar la muestra de un artista argentino y otra muy diferente llevar desde Argentina a Brasil una muestra de la importancia de Duchamp. Para ellos fue algo muy bueno porque pudieron festejar los sesenta años de la fundación del Museo de Arte Moderno y para nosotros fue una experiencia muy importante. Otro aspecto que a mí me parece muy destacable es el catálogo, diseñado por Mario Gemin, porque nosotros independizamos al catálogo de la muestra: se trata de un libro en el que hay muchas más cosas que las que están en exhibición. Además, está el aporte del paso de Duchamp por Buenos Aires y su historia con el MAM de San Pablo que son investigaciones significativas para la bibliografía duchampiana.

¿Cómo sigue Fundación Proa después de esta muestra?

A.R.: Para nosotros Duchamp es muy importante pero la dimensión que adquirirá la exposición estará muy vinculada con el hecho de que hay un nuevo espacio arquitectónico diseñado por los arquitectos Caruso-Torricella. Hay una conjunción entre obras y arquitectura que para nosotros es fundamental: además, la nueva sede contará con un centro de documentación de Proa, un auditorio en el que desarrollaremos, entre otras actividades, la muestra de películas y un coloquio, organizado por los integrantes de la revista *Étant donnés*. También la música estará incluida en la muestra y el hecho

de que Duchamp haya estado relacionado con diversas disciplinas es también un signo de la intención de Proa de convertirse en un espacio multidisciplinario. Para eso, nada mejor que reinaugurar la nueva sede con Duchamp. En la antigua Proa sería una muestra más, pero acá tendrá una dimensión totalmente diferente.

¿Qué fue lo que más te impactó del Duchamp curador que es uno de los aspectos más innovadores de la muestra?

A.R.: Las fotos –que tienen un papel protagónico– son muy impresionantes: el concepto de diseño expositivo es, para Duchamp, una obra de arte. Propone un espectador que es casi un artista y que debe superar una serie de vicisitudes para llegar a la obra. No hay una relación inmediata y cada exhibición que diseña Duchamp es, en sí misma, una reflexión sobre lo que hay entre la mirada y la obra.

II

Cintia, ¿cómo fue participar en esta muestra y cuál fue tu función?

Cintia Mezza²: Hay muchas fantasías alrededor de cómo se arma una exposición en general, de todo lo que sucede en esa “bambalina”, y creo que más aún tratándose de una muestra de estas características, de la primera exposición individual de Marcel Duchamp en nuestro país.

En este caso, como te comenté Adriana, el proyecto comienza antes de la existencia de un curador. Y, desde que Elena Filipovic vino a Buenos Aires en mayo de 2006, Adriana decidió que tenía que haber alguien en Buenos Aires que pudiera coordinar el proyecto y

2- **Cintia Mezza** vive y trabaja en Buenos Aires. Es historiadora del arte, Licenciada en Artes (UBA) y Profesora de Dibujo, egresada de la Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón” (LUNA). Trabaja en Malba-Fundación Costantini desde su apertura, y desde

2003 coordina el Área de Registro y Documentación del museo, al mismo tiempo que se desempeña como docente en la Universidad del Museo Social Argentino, en la cátedra sobre vanguardias europeas “Contemporáneo I” y en el “Seminario de investigación e

integración de las expresiones artísticas”. Desde 2006, y en forma externa, es coordinadora general del proyecto *Marcel Duchamp: una obra que no es una obra “de arte”*, para la nueva sede de Fundación Proa.

acompañar desde acá los pasos de una curadora que vive en Europa. Acompañar desde un lugar que no sea solamente el de las gestiones vinculadas con la exposición sino desde un conocimiento de la obra de Duchamp. Alguien que pudiera manejar sugerencias, preguntas, soluciones y propuestas. Asimismo, que tuviera intercambios con los directores del proyecto, Adriana y Jorge, que informara sobre los avances de la producción y que iniciara el archivo de la misma, un tema muy importante para Proa. En síntesis, alguien que desempeñara la función que Proa denomina "líder de proyecto". Como historiadora del arte, inicié la investigación sobre la obra del artista en la Universidad de Buenos Aires y fue así que docentes como Hugo Petruschansky y colegas como Cecilia Rabossi le hablaron de mí a Adriana para ocupar este rol. Había un pequeño "inconveniente" o un tema, y es que tengo mi trabajo *full time* en Malba, a cargo del área de registro y documentación, trabajando con la colección permanente. Pero al consultar con un jefe tan generoso como Marcelo Pacheco, no hubo más que respaldo para que yo aceptara el desafío como *freelance*. Trabajé a deshoras: muy temprano por las mañanas o muy tarde por las noches por la diferencia horaria, dados los contactos con la curadora o las colecciones, en su mayoría en Europa. Y también, trabajé muchísimo los fines de semana... Hoy no tengo más que agradecimientos a Adriana en primer lugar por la propuesta, a Marcelo por la oportunidad, y a mi marido Diego, por el apoyo, como te imaginarás. Por momentos fue una locura, sobre todo cuando la producción de la muestra comenzó a entretrejerse con la producción del catálogo, dos mundos paralelos, igualmente intensos, y en los que estuve involucrada de igual modo. A lo que hoy se suma, a pocos meses de la inauguración en Buenos Aires, el trabajo en todas las actividades paralelas a la exhibición. Mi rol en el proyecto implicó trabajar direc-

tamente con la curadora, siempre comprendiendo su plan y a la vez conociendo perfectamente el proyecto con el que Proa se comprometía y sus expectativas institucionales. Ejemplos: defender la postura curatorial cuando el costo de una obra es muy alto pero hay razones conceptuales muy válidas para realizar esa inversión, o lo contrario, percibir cuando algunas sugerencias de la curadora no encajan bien con el proyecto en nuestro contexto. En nuestras reuniones semanales de los viernes (ya son un clásico), llevo todas las novedades de la semana y vamos resolviendo. Adriana tiene muchísima experiencia en exposiciones internacionales y su mirada siempre fue clave, sobre todo en el nivel en el que se ha involucrado. El guión original de Elena Filipovic es entonces el punto de partida de la selección de obras y de los recorridos, con fuertes acentos en un Duchamp versátil, "antirretinal" fotógrafo, colaborador en proyectos cinematográficos y *performer*, curador, gestor y diseñador de exposiciones, tipógrafo y creador de estéticas de catálogos. Estos son algunos de los ejes centrales. Desde los primeros tiempos de esta producción, se fue cerrando el concepto para esta primera exposición en América Latina: recorrer la producción de un modo concentrado e inteligente desde 1913 en adelante (fecha clave) y a la vez, aportar novedades a todas las exposiciones del artista a la fecha, tales como presentarlo en todas sus facetas. Este concepto implica, por ejemplo, habilitar un espacio para ver diferentes exposiciones surrealistas en las que Duchamp participó desde estos lugares (curador, diseñador, etc.). Casos como cuando André Bretón lo invita a participar de la exposición y Duchamp, en lugar de integrarse con una obra, elige intervenir en la disposición de todas las obras, creando un concepto, un recorrido, una escena. En todo caso es como una constante en su obra, entregar al espectador

una lente para mirar o un manual de instrucciones para comprender, o una linterna para recorrer la muestra. Ese vínculo con el espectador es también un eje que atraviesa la exposición... A la vez esta cuestión entre apelativa e imperativa con el público, ¿no? Las muestras en cuestión aparecen documentadas de un modo muy interesante. Una de ellas estaba atravesada o enredada con metros de hilo, otra recreaba el interior de una vagina, temas muy recurrentes en el artista. En estos dos años de trabajo el guión original se fue adaptando en muchas direcciones, siempre ampliándolo a medida en que se consolidaba el concepto. Se arribó a una muestra de más de ciento treinta obras, una escala que se superó a sí misma, desde las primeras ideas del 2006. Lo interesante además es que en este caso, gran parte de la investigación se hacía al mismo tiempo que la etapa de producción y las conversaciones con todo el equipo consolidaron el trabajo hacia la exposición que tenemos hoy. Después vino la otra etapa de gestión: los seguros para las obras, los traslados, embalajes, viajes, el armado del espacio de exhibición, etc. Y paralelamente, mientras iba dejando esta etapa de producción en manos del equipo de Proa con Lara Freiberg, mi rol se inclinaba a integrar la comisión editorial del catálogo que acompaña a la muestra, en equipo con Debbie Grimberg, su coordinadora. El catálogo es hoy una pieza fundamental del proyecto, que excede la memoria de la exposición, en tanto que, sin perder la oportunidad de constituir una bibliografía con todo lo fundamental de la vida y la obra de Duchamp, aporta asimismo textos, imágenes y documentación inéditos, varios de ellos además en relación con los vínculos que Duchamp trazó con las ciudades de Buenos Aires y San Pablo, las dos sedes de la muestra. Por un lado, la ciudad porteña en la que vivió y trabajó nueve meses; y, por otro, los contactos con Brasil. Y en ambas ciudades

un afán por llevar exposiciones de arte moderno, por ejercer su rol de agitador cultural.

¿Hay muchas diferencias entre la exposición que se está haciendo actualmente en el Museo de Arte Moderno de San Pablo (MAM-SP) y la que se hará en Proa en noviembre?

C.M.: El Museo de Arte Moderno entra en escena en 2007, cuando fundación Proa busca que este proyecto se vea en más de una ciudad de América Latina, ampliando las posibilidades de público, y al mismo tiempo, compartir gastos de producción con otra institución interesada. Así llega el MAM como una itinerancia, aunque por razones de cronograma quedó organizado que la exposición abría primero en Brasil y cierra en Argentina. La exposición es la misma en concepto. En la muestra en Buenos Aires habrá algunas obras más que no pudieron extender sus préstamos cuando se sumó la sede de San Pablo.

Ahora, cada espacio arquitectónico exige una nueva propuesta de diseño (que hacen los arquitectos Caruso-Torricella), ya que la sala única y rectangular del MAM-SP ofrece ciertas posibilidades de poner en diálogo un discurso lineal con unas estructuras especialmente diseñadas para documentar la labor curatorial de Duchamp; y el nuevo espacio de Proa será muy diverso, con lo cual, se están trabajando nuevas ideas.

Lo fundamental se sostiene y se basa en la noción que Elena llamó *torbellinos* –en lugar de núcleos de obras– porque no se cierran en sí mismos sino que son como focos de energía que giran de un modo centrífugo alrededor de ciertos tópicos duchampianos: los primeros *readymades*, las investigaciones ópticas, el interés por la transparencia, por el movimiento en las obras, por lo no retinal, por los juegos de palabras, por el ajedrez, incluso por una cierta exploración multimedia: el cine, la fotografía, la performance, etc.

Elena desarrolla esta noción de *torbellino* para dar cuenta de que todos los temas y conceptos giran constantemente en todas las producciones de Duchamp, o bien, que todas son “vueltas” a un mismo tema o concepto... ¿La reflexión omnipresente sobre si se pueden realizar obras que no sean obras “de arte”, quizá? ¿Sobre el amor y la muerte, como lo piensa Juan Antonio Ramírez, tal vez? Podemos estar horas atinando...

¿Hubo alguna obra que no hayan podido traer?

C.M.: Fundamentalmente no, porque cuando alguna situación se complicaba con algún museo, o colección, estuvimos siempre a tiempo para solicitar en otros museos o colecciones, como el caso de los *readymades*, por ejemplo, y siempre fuimos por más, con más desafíos, como traer “El gran vidrio” de Estocolmo o la “Gioconda” del Pompidou (L.H.O.O.Q.). Algunos casos tuvieron que ver con el presupuesto en términos de la locación de la pieza. Si se trata de una ciudad lejana al circuito del que provienen la mayoría de las obras, es un tema que genera mucho debate, porque los costos para traer una sola pieza son altísimos. Es necesaria toda una documentación, gestiones y proveedores para una sola pieza...en fin, es algo que debe analizarse teniendo en cuenta esos aspectos... Por eso, las razones por las que puede faltar una obra son diversas, lo importante es trabajar sobre el modo en que las presencias o ausencias no afecten el concepto de la exposición, ese fue el desafío durante la producción. Pero tal vez sea interesante contar, para que veas, las dificultades ante ausencias por otros factores y las soluciones a las que arribamos en ciertos casos. “Étant donnés” –la última obra del artista que se conoce posteriormente a su muerte– por ejemplo, es una pieza que por varias razones no se puede mover del museo de Fila-

delfia, la razón fundamental es que así lo planteó el propio Duchamp. Tener de algún modo a “Étant donnés” en la exposición era fundamental para desarrollar la tesis curatorial. Se pensaron muchas posibilidades de representar esta ausencia *a priori*, obligada. Se pensó en documentación, en fotografías, etc., incluso se consultó numerosas veces a Michael Taylor, curador de arte moderno del Museo de Filadelfia, responsable del gran acervo de obras de Duchamp allí conservadas. A partir de estas búsquedas, llegamos a un acuerdo con el museo para poder contar con una “reproducción virtual” (no estoy segura que sea feliz la categoría, pero así llegó catalogada) de esta obra imposible de trasladar. Se trata de una propuesta del artista Yukio Fujimoto en conjunto con el curador Yukio Hirayoshi, realizada en 2004. “Étant donnés” ya plantea en sí misma un *site specific* con un formato radical. Duchamp lo planteó para que se instalara en un museo determinado, de manera permanente y durante muchos años fue impensable que existiera una forma y un momento para reproducirla o exhibirla fuera de ese contexto. No se podía pensar la posibilidad que espectadores, fuera del museo de Filadelfia pudieran acceder a tal experiencia estética (curioso a la vez para el mismo Duchamp que llevó a una dimensión tan “democrática” la reproductibilidad de la obra, ¿no?). “Étant donnés” en sí misma ya es una pieza que conceptualiza sobre el “funcionamiento”, me parece que esto sucede en varios sentidos: es una máquina que necesita funcionar (tiene un sistema de iluminación, una falsa cascada móvil, etc.), al mismo tiempo pero solapadamente, una función visual en suspenso aguarda no a todos los espectadores sino al curioso, al capaz de superar alguna barrera en los modos de ver dentro de un museo. El dispositivo de “Étant donnés” que estará en Proa, creo que va a disparar mucha reflexión, pienso

en el efecto visual, en la apelación a la curiosidad, ciertos temas que sobreviven muy bien en este soporte realizado por los japoneses... Pero a la vez aparecen preguntas, ¿podría ser una nueva obra de otros artistas? Vamos a dejarle la opción a los espectadores, para aquellos que han podido ver "Étant donnés" en Filadelfia será algo particular seguramente, que quizá los podrá conducir hacia reflexiones como las que Duchamp tuvo toda su vida como el de los originales, las reproducciones, las miniaturas, la manufactura, y lo procesado por otros, en fin... ¡Y para los que verán este dispositivo por primera vez, los tendremos que entrevistar a ellos!

La única pieza que no pudimos traer dado que no se podía mover del MoMA circunstancialmente, por cuestiones de conservación fue "Stéréoscopie à la main" ("Estereoscopia de mano"), que es muy pequeña, dos fotografías en blanco y negro, con un dibujo en grafito en cada una, para ser vistas con estereoscopio. Su ausencia no afectaba al concepto, fue sobre todo el fetichismo por tratarse de una de las obras realizadas durante su estadía en Buenos Aires, tenía algo especial que volviera al país con esta muestra, sólo eso.

La presencia en la muestra de una obra como "El gran vidrio" también plantea dificultades similares, pero por fortuna fueron planteadas hace tiempo por primera vez, cuando aún vivía su autor. Considerando la instalación definitiva de "El gran vidrio", roto ya en 1926, en el museo de Filadelfia, Duchamp mismo opinaba que el vidrio ya no podía viajar, y la opción de la réplica fue "aprobada". La réplica que se mostrará en Proa es la realizada en 1991 por el artista sueco Ulf Linde, y se trata de la "replica de viaje" del Moderna Museet de Estocolmo. Su característica particular es ser una réplica de viaje que fue concebida para el arma-

do y desarme, el transporte, pensando en formas de embalaje posibles para realizar un viaje seguro, etc. Ulf Linde y P. O. Ultvedt ya habían realizado por iniciativa propia en 1960 réplicas de algunos de los *readymades* que el propio Duchamp "tomó con entusiasmo" como dice Robert Lebel en la entrevista de 1967, y de hecho Duchamp viajó a Estocolmo para ayudar a Linde a terminar la primera réplica de "El gran vidrio", supervisarla y firmarla... (que es la réplica de Linde del mismo museo, pero que no viaja).

Lebel habla de "gestos de admiradores" respecto de artistas como Linde o Hamilton al tener la iniciativa de replicar sus obras... Te leo lo que dijo Duchamp al respecto de la réplica del vidrio de Linde en esta misma entrevista con Lebel: "...Las réplicas de "El gran vidrio" de Ulf Linde y Richard Hamilton son mucho más cercanas al original, imposible de transportar, que una fotografía en blanco y negro o en colores. Tienen la ventaja de haber conservado las proporciones exactas de la escala y en ese sentido tienen un carácter genuino. El resto, el sutil toque estético, no lo tienen (y me alegra mucho) como tampoco las roturas en el vidrio..."

El otro día pasaba por la calle Crisólogo Larralde y vi un mingitorio que se vendía en un negocio de sanitarios usados y que era igual al de Duchamp. ¿Qué hace que un *readymade* pueda ingresar en una muestra de estas características?

C.M.: Hay algunas ediciones limitadas de *readymades* y en todos participó del alguna manera Duchamp en su momento. Él mismo se preocupó por multiplicar los *readymades* como en el caso de la famosa tirada que realizó junto con Arturo Schwarz. En varias entrevistas Duchamp cuenta como se esmeró Schwarz en hacer copiar—en base a fotografías de época— *readymades* como el caso de "Rueda de bicicleta", cuyo tipo de

horquilla ya no estaba en el mercado ese año, 1964, al momento de las réplicas. Es decir que Duchamp se ocupó personalmente de esta serie de Milán, pero no así de la serie de Estocolmo, por ejemplo. En la conversación con Lebel que te comentaba antes, también aparece este tema, y creo que esta cita deja muy claro su pensamiento al respecto: "...Siempre me ha molestado el carácter de pieza única conferido a las obras de arte pictóricas, y encontré así una solución propuesta por otros a mi necesidad de salir de ese atolladero y devolverle al *readymade* la libertad de repetición que había perdido..." Pero este tema que planteas es mucho más complejo que esto... ¿O quizá mucho más simple? Tendría que distanciarme un poco de todo esto que sucedió en estos dos años y volver a empezar... Como cuando vos escribiste el artículo "Olvidar a Duchamp"...

Ahora bien, existen diferencias en el tipo de operación está en juego: no es lo mismo "multiplicar" que "hacer réplicas", "reconstruir" que "reproducir", o "reeditar" que "copiar". Duchamp explora una y otra vez estas posibilidades, como en el caso en el que recupera el mingitorio para reinsertarlo como miniatura en su obra "Boîte-en-valise", obra transportable que él mismo identificara como un "museo portátil". Y lo interesante es que no está volviendo a *Fountain* para reavivar el acto de 1917 (en el que el mingitorio invertido y firmado con un seudónimo pretende ingresar a la Exposición de los Independientes), sino que es un nuevo acto, aunque de alguna manera incluye al gesto anterior. La miniatura de *Fountain* dentro de la valija tiene otro efecto, invita una vez más a la reflexión, estimulando al pensamiento más que a la mirada, como en toda su teoría antirretiniana. Nuevamente se ve la tesis de la curadora, la idea de los *torbellinos* más que agrupaciones de obras, todas las piezas incluyen numerosas etapas del pensamiento

de Duchamp, autocitas, replanteos...

Otro caso es el de las reconstrucciones de obras desaparecidas. Participa de la muestra una reconstrucción fechada este año de la obra de 1918, *Sculpture de Voyage (Escultura de Viaje)*, realizada por el artista brasileño Júlio Villani y el curador francés Jean-Hubert Martin. Son los herederos –el *estate*– quienes administran actualmente los derechos de reproducción, autentifican piezas y/o, en este caso, autorizan las ocasionales reconstrucciones de exhibición que se les solicitan. Villani y Martin solicitaron la autorización con motivo de la exposición *Man Ray, Duchamp, Picabia*. La obra fue reconstruida en base a documentación fotográfica, y muy probablemente con el relato de la carta de Duchamp a Jean Crotti e Yvonne Chastel (que está en el apéndice de nuestro catálogo) en la que cuenta cómo realiza la obra, e incluye un dibujo o boceto rápido de cómo la escultura se instala fácilmente en el espacio, suspendida por hilos.

¿Cuál es la expectativa en relación con la muestra "Una obra que no es una obra de arte"?

C.M.: La expectativa del público, del medio artístico en general, de estudiantes, docentes, investigadores, es enorme. Al menos a partir de algunos "termómetros" como pueden ser la web de Proa, las consultas, los llamados, y el interés de la prensa desde etapas incluso muy prematuras del proyecto. Creo que compartimos la misma ansiedad sobre la llegada de Duchamp a Proa. Gran parte de mi trabajo tuvo que ver, en la primera etapa, con "conseguir los préstamos", por decirlo de alguna manera, solicitar las obras en préstamo, convencer a la institución o al coleccionista que el proyecto es interesante, y que ellos quieran aportar, sumarse, colaborar. Y puedo decir que siento que hay una misión cumplida en todo lo que conseguimos que integre la muestra.

El concepto de la exposición quedó cerrado, compacto, inteligente. Un recorrido detallado por la producción pero al mismo tiempo por sus formas de pensamiento, sus preguntas, sus obsesiones, ese es el aporte singular de esta producción.

Y si puedo hablar de mis expectativas, te cuento un sentimiento muy particular.

Cuando llegué a la etapa del montaje en la itinerancia en San Pablo, estaban casi todas las obras presentadas ya en el espacio expositivo, es decir se habían desembalado, controlado su estado de condición por

los conservadores y se iniciaba el proceso de distribuir las obras en el espacio de acuerdo con el guión curatorial y el diseño expositivo. Fue en un segundo cuando vi todas esas obras que para mí, durante casi dos años, habían sido un e-mail, un documento, un debate telefónico, o parte de un contrato o un presupuesto. Fue una sensación entre alegría, y hasta te diría una especie de alivio de ver que la muestra existe, es real, se abre a miles de espectadores, debates, ideas.... La oportunidad de verla en Buenos Aires va a ser fascinante.

WE ARE DUCHAMPIONS

MD = a.m. / p.m.

El autor de *María con Marcel (Duchamp en los trópicos)*, un libro para entendidos, vuelve a la carga con este breve ensayo que es otra ramificación más dentro de sus incursiones en la crítica acéfala e infraleve

Raúl Antelo¹

¿Qué lugar para MD? En 1913, Marcel Duchamp compuso “Rueda de bicicleta”. Se trata, como sabemos, de una rueda (la movilidad) insertada en un banco de cocina (lo inmóvil). El gesto del anartista es convencional: apoyar un objeto tridimensional, una escultura, sobre un soporte o zócalo, de lo que deriva una aprensión monumental de la obra de arte. Pero de él se obtiene, en cambio, un mínimo sentido anti-convencional: lo que debería estar apoyado se vuelve aéreo y si invirtiésemos la posición no aumentaría por ello la racionalidad del conjunto. Las oposiciones alto / bajo o móvil / inmóvil se vuelven así afuncionales. No es el único caso de imagen afuncional. En 1929, los surrealistas publican en la revista *Varietés* un planisferio cuyo centro reside en el océano Pacífico: Rusia ocupa una parte substantiva, el área de Afganistán es mayúscula, los EE.UU. casi no aparecen. La historia desmentiría, al menos parcialmente, esa cartografía. El surrealismo, al estallar la Segunda Guerra, desembarca, resuelta-mente, en Nueva York. Allí mismo y por esos años, Marcel Duchamp compone el

ensamblaje “Alegoría de género”, una naturaleza muerta que puede ser interpretada como chatarra o como charada (los perfiles de Washington y Lincoln remiten al efecto estereoscópico de Wilson Lincoln). Incluso, si se la rebate 90°, la imagen nos permite ver un mapa de EE.UU. hecho en capitoné, con el paño de una bandera ensangrentada. La alegoría de *genus*, de origen, no puede tener sentido unívoco, aunque posea circularidad precisa: regeneración, degeneración, eugenética y genocidio.

Pero hay más. Poco antes, en *Universalismo constructivo*, Torres-García había proclamado que nuestro norte es el sur, idea ya materializada por su mapa *América invertida* (1936). También en el dibujo de Torres la pasividad actúa elevando lo sumergido, de suerte que, más que inutilizar al mapa, Torres-García, repitiendo el gesto de la “Rueda de bicicleta”, hace que la cartografía se vuelva inoperante. Tanto la rueda como el mapa nos cuestionan sobre la relación que se establece entre las palabras y las cosas y, más que eso, nos muestran de qué modo eso se conecta con la cuestión del lugar. Volvamos a la rueda de Duchamp. En efecto, nadie llama su propuesta de 1913 “Ta-

¹ > **Raúl Antelo** (Buenos Aires, 1950) es profesor en Letras (UBA, 1974;USP, 1978, 1981). Enseña literatura en la Universidade Federal de Santa Catarina. En-

tre sus últimas publicaciones: *María con Marcel. Duchamp en los trópicos* (BA, Siglo XXI, 2006) y *Crítica acéfala* (BA, Grupo, 2008). Ha colaborado en *Una tirada*

de dados: Sobre el azar en el arte contemporáneo, (Madrid, 2008), en el último número de *Punto de Vista* y en la revista *El hilo de la fábula* (nº 7).

burete de cocina". Es decir que sería, en principio, indiferente que Duchamp hubiese emplazado la rueda en cuestión en un bloque de granito o en ese asiento. Pero, ¿no importa el lugar? Claro que importa. El lugar es *quodlibet* [cualquiera]. No es cualquier cosa, indiferentemente, sino la cosa, tal que cualquiera de ellas, ocupando ese lugar, nos interesa. Porque el hecho es que Duchamp eligió, en efecto, un mueble utilitario y no una base académica convencional, con lo cual, al gesto inicial, simbólico, de erección de un objeto cualquiera al estatuto de obra de arte, se le agrega luego un gesto artístico, *bricoleur* e institucional, que vuelve necesario observar de nuevo el taburete. No es cualquier cosa, sino lo que mueve o despierta el deseo. El taburete es *quodlibet* e indica la ausencia de relación original con el deseo. El deseo no tiene objeto. No indica pertenencia –no tiene lugar– sino que lo común de su condición es comunicación de una comunicabilidad.

Como anamnesis del deseo, porque en él se apoya "the hot arse" (traducción al inglés del mismo Duchamp de "L.H.O.O.Q.") el taburete es entonces aquello que la conduce a la "Rueda de bicicleta" a tener-lugar. En él asienta, en última instancia, "the hot ARS". En otras palabras, sosteniendo la rueda (su aspecto funcional), el banco de cocina expone la des-obra. La muestra, exhibiendo,

asimismo, su inutilidad o inoperancia, completamente afuncionales. Del mismo modo, en el mapa, que es contemporáneo al gesto de Lukács, de poner el *narrar* arriba del *describir*, gesto impugnado, ese mismo 1936, por Lacan, que atraviesa la escena del saber con un espejo que nos dice que no hay lugar natural, Torres-García expone el sin sentido cotidiano de cualquier cartografía convencional, que le atribuye siempre mayor valor a lo que está arriba, y por ello domina, que a lo que le subyace y soporta. En suma, la cartografía de Torres-García bien podría inscribirse en el bajo materialismo que revisa el concepto de soberanía como la posibilidad misma de determinar, desde una posición *outsider*, que todos se encuentran sometidos al imperio de la ley escópica. Pero, una vuelta más de rueda, y podemos volver atrás, al "Adieu à Florine" (1918), el mapa en tinta china de las Américas en que Duchamp pone un gran signo de pregunta sobre el Río de la Plata. Y podemos, a continuación, rever, del mismo anar-tista, su tapa para la revista *View* (1945), en especial, el humo que sale de una botella abandonada en el vacío cósmico, como un cohete interplanetario que ilustrase la definición de lo infraleve, definición que, para más datos, se lee en la página de enfrente de esa misma revista. Pues esa nube infraleve tiene la misma forma de América. Aho-

ra bien, desde esos antecedentes, es posible entonces rescatar una ruina, un sin-sentido, un trozo de sus *Notas*, un pedazo rasgado, triangular, de sobre blanco, del que sólo leemos, escrito de la mano de Marcel, "...Drill cl...". Si nos negamos a ver ese recorte en la forma dispuesta por Joseph Cornell en su *Dossier Duchamp*², y si en cambio, a ese trozo informe de papel, lo rotamos, de derecha a izquierda, como Torres-García nos enseñó a hacer con su cartografía, obtenemos entonces un convencionalísimo mapa sudamericano, aunque el resultado, *quodlibet*, ya no sea mimesis de la *physis* sino mimesis de una *poiesis*. ¿Qué nos dicen estas operaciones? Que las formas son procesos, que las formas son camadas, que las formas son gesto, pero no gesta, o sea, que las formas no tienen lugar: son tiempos en acción.

Al cuestionar el lugar, tanto la "América invertida" como la "Rueda de bicicleta" y, gracias a ellas, las operaciones anacrónicas y anamnésicas de lectura, que podamos con ellas realizar, introducen el vacío en el arte, es decir que el objeto es paradójicamente vaciado, aunque no rebajado. Al contrario, se lo eleva al estatuto artístico, de tal suerte que el mismo gesto que lo desvitaliza lo revitaliza, la operación que lo devalúa, lo revalúa. Tal ambivalencia –de la ley y del objeto– implica afirmar que vaciar es abrirse al deseo potencial. "Le vide c'est la vie"³. En esa operación, donde lo lógico estratégico converge con lo corpóreo e incisivo, lo que se inserta o injerta es la dimensión anestésica del objeto. Por ello Gérard Wajcman, a partir de la lógica lacaniana del objeto a minúscula, agrega a los modos clásicos de fabricación del objeto –el de la pintura, que se daría *per via di porre* [por

medio del poner], y el de la escultura, que actuaría *per via di levare* [por medio del llevar]– una tercera dimensión, activada por Duchamp o Torres, que in-opera *per via di votare* [por medio del vaciar]. La alegoría de *genus* encuentra así su sentido: ante el dilema de si puede el origen tener historia, tener lugar, o si bien la historia es, precisamente, la desconstrucción del origen, la desnaturalización del lugar, el arte moderno, al situar en el intervalo del sentido una zona de anestesia, nos enseña que crear es diferir y generar el vacío.

Por ello Gérard Wajcman, a partir de la lógica lacaniana del objeto a minúscula, agrega a los modos clásicos de fabricación del objeto –el de la pintura, que se daría *per via di porre*, y el de la escultura, que actuaría *per via di levare*– una tercera dimensión, activada por Duchamp o Torres, que in-opera *per via di votare*. La alegoría de *genus* encuentra así su sentido último: ante el dilema de si puede el origen tener historia, tener lugar, o si bien la historia es, precisamente, la desconstrucción del origen, la desnaturalización del lugar, el arte moderno, al "situer dans l'intervalle une zone d'anesthésie", como quería Einstein, nos enseña que crear es diferir y generar el vacío, elevar el objeto a la dignidad de la Cosa⁴.

Pero elevar el objeto constituyó, tradicionalmente, el gesto de la sublimación. El ascenso del objeto que nos propone la escena contemporánea parece referirse a otra cosa. El mismo Wajcman recuerda que, al indicar una nueva elevación potencial del objeto, el último Lacan, el de "Radiofonía", por ejemplo, descubre una nueva clase de operación. Abandona la visión artesanal y aristocrática de la sublimación, con el poder catártico de la belleza, gracias a la interven-

2> Cf. Joseph Cornell / Marcel Duchamp: *in resonance*. Houston, The Menil Collection / The Philadelphia Museum of Art. Munich, Cantz, 1999, p.331.

3> Gérard Wajcman: *L'objet du siècle*. Paris, Verdier, 1998, p. 90.

4> Desarrollé esa hipótesis en la conferencia "La desnudez de espíritu. Henri-

quez Ureña, *de-creator*", proferida en las Jornadas del Instituto de Literatura Hispanoamericana, Universidad de Buenos Aires, 2007.

ción cualificada del artista, y propone la sublimación social generalizada, es decir, una sublimación maquínica, anónima, apática y desacralizada, donde el vacío de la Cosa se ahoga bajo el diluvio de los objetos producidos en serie. Hay por lo tanto un matiz, que merece ser destacado, entre *elevación* del objeto y subida o *ascenso* del objeto. Para acompañar la hipótesis de Duchamp, respecto a que cualquier objeto, un objeto *quodlibet*, puede servirnos, el pensar su elevación aún mantiene en Lacan algo de la inefable visión de la sublimación freudiana. Pero mientras la sublimación nos convoca desde alturas ideales o inalcanzables a la que es necesario elevarse, la subida, en cambio, puede considerarse una manifestación del bajo materialismo, el que se activa, por ejemplo, en la subida de las aguas. En el caso de la sublimación, se accede a las cimas más altas, mientras que, en el bajo materialismo, se chapotea en el barro. Coincidentemente, diríamos que Cristo, por ejemplo, no sube: se eleva...

Así las cosas, no resta duda de que la elevación describe una sublimación en el sentido del ascetismo, destilación de la materia vaporizada en espíritu (T.J.Clark) o pulverizada como traza (Bataille, Elio Grazioli). La elevación, en cambio, nos presenta el residuo de lo real, aunque la misma idea de elevación, por sus resabios religiosos, resume esencia cristiana, de ahí que la subida, en Lacan, en Nancy, vuelva a darle al objeto su peso material específico y lo abandone, en última instancia, sometido a la gravedad de lo real. La subida no se compecede de ninguna pasión del objeto, ningún ascetismo, ningún vuelo metafísico, ninguna sacralización, lo que demuestra un rasgo crucial de la operación: lejos del ascetismo religioso, el objeto en cuestión es ahora igual a sí

mismo, de arriba a abajo. No es un objeto que se desmaterialice. Permanece sin embargo exactamente como lo que es: un producto, cuando no un desecho.

"La elevación sublimatoria se suponía que organizaba 'la inaccesibilidad del objeto en tanto objeto de goce' [*La Ética del psicoanálisis*]; el ascenso social del objeto lo pone al alcance de la mano en todas las vitrinas de los negocios del mundo"⁵.

Esto connota dos sentidos. Por un lado, el ascenso del objeto describe, en realidad, una caída: lo sublima rueda del Parnaso al bazar, para terminar fatalmente en el sumidero, de suerte que, en el tiempo del sublime de abajo, todo está *upside down*. Por otro lado, la subida del objeto es una forma de nombrar al avasallamiento de la mercancía. Cuando sociedad se vuelve intercambiable con saciedad, cuando amor es humor, la insatisfacción se convierte en un lujo a lo Bataille y no sorprende que la anorexia sea el síntoma de un mundo que se sueña como cuerno de la abundancia. *Less is more*. En el tiempo del goce diseminado, hay que esperar una sublimación histórica, en busca de un objeto inhallable y de insatisfacción, lo cual nos lleva a pensar, finalmente, que, en ese contexto, la colección bien podría ser así el síntoma artístico de la época –la *cultura del objeto-que-falta* en la civilización del mercado diseminado.

Mallarmé había abierto el camino: *rien n'aura eu lieu que le lieu*. Si no hay objeto, no hay lugar. El lugar adviene en función del montaje por la sencilla razón de que el objeto ha devenido ruina. Es un objeto de memoria. O, como argumentaría Thierry de Duve, es un objeto del tiempo de la memoria. Por lo tanto, toda la lógica del arte y la memoria se resume en la lección mallarmaica: haber tenido lugar es tener un lugar.

5> Gérard Wajcman: "El objeto de abajo".

Congreso de la Asociación Mundial de Psicoanálisis, Buenos Aires, abril 2008.

ANTICIPO EDITORIAL

Lo que debería existir en la sociedad y sólo existió en el arte

Adelanto del libro *Adorno y lo político* (Prometeo / UNLP, 2008), en el que su autora analiza el pensamiento estético adorniano y discute con él cómo fue que el arte asumió en la modernidad una función que debería haber sido de la política.

Silvia Schwarzböck¹

[...] El arte logró resistirse a la cosificación como ninguna otra cosa de este mundo. El problema de ese logro es si hay que atribuirlo a alguna cualidad intrínseca del arte o simplemente hay que interpretarlo como el resultado de que todo lo demás, al tener que subordinarse a las reglas de un mundo basado en el intercambio, perdiera sus cualidades. Pero lo cierto es que en la única esfera donde no existió la coerción fue en la del arte, una vez que el arte ganó su autonomía. Por eso es en la esfera del arte –a través del lenguaje negativo de la modernidad artística– donde aparecen los indicios de un sujeto emancipado. Ese sujeto es [para Adorno] el verdadero sujeto de la obra de arte. Con ese sujeto no debe confundirse al productor ni al receptor de la obra de

arte, porque ellos no están más aventajados que el resto de la sociedad como para salvarse de la cosificación, aunque sí sean las partes necesarias para que pueda expresarse lo no idéntico.

Si la aparición de un sujeto emancipado es posible dentro del lenguaje del arte moderno –y no antes ni después– no es porque la esfera artística esté predestinada para que se exprese en ella el sujeto emancipado, sino porque la sociedad se configuró históricamente de una manera tal que hizo que al arte le quedara esa función, mientras se lo privaba de todas las demás. De hecho, al mismo tiempo que ingresaba en la modernidad, el arte perdía sus funciones culturales y renunciaba a toda posibilidad de contribuir al vínculo social. Por integrarse socialmente a la vida burguesa –como la negación de esa vida– es que el arte puede desarrollarse

1> **Silvia Schwarzböck** es doctora en filosofía. Se desempeña como Profesora de Estética en la UNR, la UNL y la UNQ. Forma parte del grupo editor de *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine y del consejo asesor de Otra parte. Revista de letras y*

artes. Publicó *La herencia de Prometeo* (1994), una edición crítica a su cargo de *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, de Immanuel Kant (1998), *Estudio crítico sobre Crónica de una fuga* (2007), *Adorno y lo político* (2008),

además de artículos y ensayos sobre temas de estética, filosofía política, filosofía contemporánea, arte y cine en libros y en revistas.

en dirección a la verdad. Las condiciones por las cuales en la sociedad nada es verdadero son las mismas que hacen que el arte se convierta en la esfera donde la verdad puede expresarse.

Ahora bien, si en la esfera artística puede tener lugar la verdad, es porque la dialéctica que se encamina hacia ella permite que las obras se expresen en un lenguaje con otro tipo de universalidad que la del concepto. Ese lenguaje no es un lenguaje comunicativo, sino mimético.

Por eso el arte y la filosofía no deberían existir en una sociedad emancipada. La existencia de ambas corresponde a un mundo donde todo lo viviente aguarda ser emancipado (no sólo los hombres, sino todo aquello a lo que le queda un resto de naturaleza), en la misma proporción en que las condiciones sociales se alejan progresivamente de esa posibilidad.

Aunque es imposible imaginar de manera positiva una sociedad emancipada, no hacen falta imágenes para saber que en ella no sería necesaria ninguna forma de coer-

ción, ni la de la moralidad ni la del Estado. Adorno piensa la normatividad en el sentido kantiano: como el correctivo de una mala naturaleza. Y es en este sentido en el que la califica de falsa: bajo otras condiciones que las vigentes, su existencia no estaría justificada. Las normas no pueden ser en sí mismas verdaderas, porque simplemente son paliativos para un mundo donde lo verdadero sólo puede existir de manera paradójica: en contradicción con la sociedad, pero dentro de ella, como sucede en el caso del arte. En la medida en que compensan algo que al mundo, tal cual es, le falta, las normas también son ideología.

El arte es verdadero porque la sociedad es falsa. Es imposible pensar cómo sería el arte si la sociedad hubiera sido diferente. O qué lugar habría ocupado. Es más, como el arte es lo que es (la negación de la sociedad dentro de la sociedad) porque la sociedad es falsa, su existencia sólo puede pensarse dentro de las coordenadas de un mundo como éste, donde la emancipación social no se ha logrado aún.

El hecho de que la esfera de la praxis esté escindida de la esfera de la verdad pone al arte en una posición privilegiada respecto de todo aquello que se genera y se degrada en este mundo. Por qué es el arte y no alguna otra cosa lo que ocupa ese lugar es fácil de deducir de la idea que Adorno se hace de la sociedad: en una totalidad cerrada –y en eso precisamente se ha convertido la sociedad– lo que tiene los atributos que a ella le faltan se llama ideología. Y la ideología de un sistema sólo puede ser una de sus esferas particulares, si en esa esfera se concentra lo que él niega.

Para ser esa esfera privilegiada, el arte tiene que convertirse en una especie de reducto en el que son posibles todas las cosas que resultan imposibles en el mundo real. Pero ese privilegio le cuesta el hecho de no poder expresarse en un lenguaje positivo. De ahí que la dialéctica que despliega el arte en dirección a la verdad vaya de la positividad del arte clásico a la negatividad del arte moderno. A mayor negatividad –esto es, a mayor incapacidad de comunicarse–, mayor cercanía respecto de la verdad.

El contenido de verdad del arte moderno, entonces, es tenebroso, porque lo que expresa es la imposibilidad de lo que debería ser. Lo que dice, cuando logra hablar en un lenguaje cercano al silencio –como en el caso de Beckett, a quien Adorno iba a dedicar *Teoría estética*, de haberla podido publicar en vida–, es verdadero por revelar la espantosa pérdida de atributos del mundo real y evocar aquel otro, el que no fue, por la presencia insoportable de lo que no debería ser. Lo que no fue no es una positividad escondida, completa y cerrada en sí misma, como un mundo aparte, que el artista lo conoce por el atributo de su intuición y el receptor –vuelto filósofo– lo reconoce porque hace de intérprete entre el lenguaje de los artistas y la verdad. Si así fuera, la dialéctica de la apariencia artística contendría el

programa correcto de cómo debería haber sido el mundo real, sin necesidad de saber cómo fue realmente el mundo como para que el arte se constituyera en la esfera que lo niega. Pero el lugar que el arte pasa a ocupar respecto del mundo depende de que el mundo se haya torcido en la dirección que lo hizo, que se haya alejado de la emancipación humana en el mismo momento en que dentro de él estaban dadas las condiciones materiales para que ésta fuera posible. Hace falta que la sociedad se encamine hacia la totalidad para que la praxis que quiera cambiarla se vuelva impotente mientras el arte se vuelve omnipotente dentro de su incomunicación con el mundo. De todos modos, la impotencia de la acción acontece en el mundo real y la omnipotencia del arte, en otro, en el que lo niega y, por lo tanto, no es real. La escisión entre ambos es lo que hace posible que todo quede igual.

Para que el arte fuera una esfera privilegiada respecto de cualquier otra, hacía falta que alcanzara su autonomía. Sólo así podía ser lo contrario de la sociedad, pero dentro de la sociedad. La autonomía del arte es correlativa de una idea de humanidad. El proceso que lleva a esa autonomía se inicia con el humanismo del siglo XV y se termina de definir con la ilustración del XVIII. No obstante, la libertad que en el terreno del arte parece irrevocable es la misma que en la sociedad se vuelve imposible. El supuesto de que los hombres son libres aún en cadenas es el que permite dejar de subordinar el arte a la metafísica y a la moral. Pero sólo si la sociedad no cumple con la promesa de una vida más libre es posible pensar que el arte es el reino de la libertad. En un contexto de mínima libertad empírica y máxima libertad inteligible el arte aparece como enteramente autónomo, por haberse emancipado tanto de las viejas autoridades (la verdad y el bien) como de la artesanía y, por extensión, del trabajo manual, del que antes nunca terminaba de diferenciarse.

Si el arte tardó tanto en llegar a ser autónomo es porque la sociedad debía crear, al mismo tiempo que frustrar, las condiciones de la emancipación humana. Y eso recién ocurrió con la sociedad burguesa. En la medida en que la sociedad burguesa frustró lo que el pensamiento reclamaba, el arte se volvió el receptáculo de lo negado por ella. Al presentarse no como algo socialmente provechoso sino como algo que no puede justificar su existencia ante la pregunta puritana por su utilidad, el arte gana un espacio que es por sí mismo una crítica a la sociedad que lo integra. Aunque la sociedad burguesa lo integre como su negación, y por eso se permita paladearlo como parte de su propio ocio, no por eso el arte deja de denunciar el rebajamiento general que han sufrido todas las cosas que no pertenecen a su esfera. En la medida en que él es autónomo, porque crea y sigue sus propias reglas, todo lo que no es él, y que él niega, se caracteriza por la heteronomía, por el vil sometimiento a las reglas de una sociedad basada en el intercambio. Lo que queda fuera de su ámbito es porque es un mero medio, algo que no vale por sí mismo sino que vale por servir para otra cosa. La existencia de lo extra-artístico se revela como rebajada, y lo que revela ese rebajamiento es la existencia de lo artístico.

Lo que al arte le permite resistirse a ser fagocitado por la sociedad es la incomunicación con ella. El arte llega a ser moderno porque reproduce lo que fuera de su esfera –para los que viven hundidos en el mundo de la reproducción social– es invisible: el carácter abstracto e infinitamente mediado de una sociedad basada en el intercambio. La sociedad penetra en la esfera del arte sin que él la imite, pero en la imposibilidad de imitarla que tiene el arte moderno se revela aquello en que la sociedad se ha convertido y en que se han convertido los hombres sin que ni una ni otros puedan verlo.

Para consolar de lo real, el arte tiene que mantener su utopía –la promesa de felicidad encerrada en él– como irrealizable. Por eso, es por definición que la teleología del arte no lleva a la realización de su promesa de felicidad. La sociedad era la que podía realizarla y, como no la realiza, queda depositada en el arte. El hecho de que la dialéctica de la apariencia estética sea abierta no explica por sí mismo el incumplimiento de la promesa de felicidad por parte del arte. Sí da cuenta de su incumplimiento por parte de la sociedad. Dado que la promesa queda irredenta dentro de la sociedad –y es el arte, dentro de ella, el que la recoge–, la dialéctica no se cierra y se mantiene abierta, aun cuando su espera se sepa inútil. Sólo una dialéctica abierta, construida a partir de momentos contingentes, es compatible con la promesa de felicidad. Por eso, para Adorno, una dialéctica cerrada, como la hegeliana, no contempla esa promesa desde un comienzo.

En el hecho de que el arte se haya quedado con los atributos que le faltan a la sociedad están las razones últimas del escepticismo político del último Adorno: la verdad del arte es índice de la falta de verdad de la sociedad. Si la sociedad no está emancipada, es porque la emancipación tuvo lugar en otro lado, con lo cual no habría garantías de que la emancipación ocurra alguna vez en la sociedad. Por otra parte, si la sociedad no se emancipa, es porque algo (la ideología) compensa lo que a ella le falta.

Ahora bien, el planteo de *Teoría estética* respecto de la felicidad abre una serie de preguntas que la propia obra no puede responder ¿Cómo puede medirse por la negatividad de la obra de arte el abismo entre la praxis y la felicidad? Si la negatividad de la obra de arte es índice de ese abismo, las obras de arte positivas serían índices de sociedades donde la distancia entre la praxis y la felicidad no es tan abismal, tal como creyó Lukács. ¿Por qué la praxis estética pro-

gresa dialécticamente y la praxis política, no? ¿Por qué ni el productor ni el receptor de la obra de arte entran en la dialéctica que hace al arte verdadero, si sin ellos el arte como praxis no podría existir? En *Teoría estética*, Adorno no quiere cruzar la dialéctica de la apariencia estética con la dialéctica de la ilustración. Si lo hiciera, tendría que reconocer que algo bueno puede venir al mundo de la mano de la racionalización de la sociedad. [...] El sacrificio de lo singular a lo colectivo que representa el artista como fuerza productiva del arte tiene su raíz en la estructura atomística de la sociedad. Si esta estructura se modificara, esta peculiaridad desaparecería. Mientras lo singular y lo universal sean divergentes no existirá la libertad, excepto que sea entendida como el derecho del artista a ceder a la presión del propio temperamento. Dentro de la sociedad burguesa totalmente racionalizada el artista aparece como aquel que puede expresar sublimadamente lo que las fuerzas sociales de producción no pueden, pero no por eso Adorno acepta convertirlo en el sujeto de la obra de arte. *El sujeto de la obra de arte es el sujeto emancipado*, y el sujeto emancipado es un sujeto todavía inexistente. Puede ser que aquello que la obra de arte expresa haya formado parte alguna vez de la sensibilidad humana, pero dentro del proceso civilizador ese impulso mimético que se traduce en ella sólo ha sobrevivido en el arte. Lo que queda expresado en la obra no es la peculiaridad inefable del sujeto que la produce, sino algo que ha existido desde siempre sin que se lo haya reconocido como tal. Por eso el lenguaje de la obra de arte no es comunicativo, sino mimético. [...] La paradoja del arte es que tiene que dar testimonio de lo irreconciliado a la vez que tiende a reconciliarlo. Y esta estructura antinómica atraviesa toda su historia, aun cuando el arte sólo se haya vuelto consciente de ella con el arte moderno. El arte

moderno exige la belleza natural al revelar su falta. Si en una obra de arte todo se ve negro —o gris—, la belleza natural corresponde a los colores, que ya no pueden verse. Si recurre a la repetición, expresa lo irreplicable. Si las relaciones entre hombres parecen en ella relaciones entre cosas, lo que hay detrás de tanta cosificación es la verdadera humanidad: la verdadera humanidad, por su parte, no podría mostrarse, porque, como se trata de algo que nunca ha existido, sus rasgos son imposibles de imaginar. Así opera el lenguaje negativo del arte moderno. Expresa lo que no existe y debería existir (un sujeto emancipado) como negación de lo que existe y no debería existir (un sujeto cosificado). Lo que el público percibe en la obra es lo que no debería existir pero como reclamo de lo inexistente. Lo que no existe no puede expresarse en un lenguaje positivo. La expresión en lenguaje positivo, de ocurrir, resultaría falsa, porque el sujeto que se expresa siempre es un sujeto cosificado, que describe los rasgos de un mundo sin cosificación del que se cree parte, sin darse cuenta de que, si existiera ese otro mundo, también él sería diferente de como es mientras lo piensa. El mundo descosificado es relativo al yo cosificado que lo imagina y, al imaginarlo, este yo se piensa a sí mismo como un anticipo de la humanidad por venir, como alguien que no tiene el mismo grado de cosificación que los demás y que por eso puede imaginarse todo de otro modo. Pero así se autoengaña, porque, de no mediar más la cosificación, el sujeto que se cree exento de ella dejaría de existir tal como es y, por lo tanto, no sabríamos siquiera qué vería a su alrededor. En la expresión negativa, en cambio, el sujeto, como sujeto emancipado, es un sujeto inexistente y, por inexistente, se sustrae a la representación. Ahora bien, la existencia de un arte que puede expresar lo no idéntico presupone el fortalecimiento de la subjetividad en una direc-

ción tal que permita la apertura a esa experiencia. Si la expresión de aquello que el concepto oprime sucede en el arte moderno es porque el sujeto mediador de esta experiencia está capacitado para sustentarla. En este sentido, tiene que haber una subjetividad que no responda a la rígida unidad del sujeto burgués y esa subjetividad no puede ser sino resultado del proceso de ilustración, es decir, del mismo proceso que conduce a la catástrofe. De hecho, si bien Adorno es consciente de que el arte moderno es posible gracias a la misma dialéctica que ha engendrado a la industria cultural, no quiere reconocerle a la racionalización de la sociedad el beneficio de haber resguardado de su lógica por lo menos una esfera, aunque esa preservación no pudiera durar mucho. Las condiciones históricas para que el arte sea autónomo son las mismas que impiden que ese arte pueda conmover a sus receptores hasta el punto de transformarlos. Pero que el arte autónomo –por la propia dialéctica que sigue en dirección a lo moderno– no tenga ninguna función catártica, no significa que Adorno esté en lo cierto cuando acepta esa pérdida como un beneficio, como si el arte se volviera más verdadero cuanto más separado está de la moralidad. Adorno se equivoca al pensar que el único modo en que se garantiza la verdad del arte es si su experiencia se restringe al conocimiento. Lo que garantiza esa verdad es la escisión entre un mundo verdadero, pero irreal, y un mundo real, pero falso, aunque sí tenga razón en que los sentimientos liberados por el sujeto en la experiencia estética –en tanto sentimientos producidos por la identificación– expresan el núcleo más cosificado de la psiquis. Si en el inconsciente es donde mejor se arraigan las coerciones sociales, es lógico que ese plano sea dominado por la industria cultural. Adorno acepta que la distancia infranqueable entre arte y sociedad es el precio que el

arte paga para que la verdad esté de su lado. Por eso defiende el par autonomía/verdad en contra de sus opuestos, aunque sabe que lo que queda fuera de la esfera de la alta cultura, por su falta misma de verdad, se reserva el derecho de imprimirle su forma –la forma de la serie– a todo el sistema de la industria cultural. Al quedarse con la verdad, el arte renuncia a que esa verdad –como contenido– penetre en la sociedad y modifique a los hombres. Lo que penetra en la sociedad y modifica a los hombres, transformándolos en masa, cualquiera sea su nivel de consumo, lo hace por su forma y no por su contenido.

El problema del planteo de Adorno en contra de que el arte renuncie a la autonomía para poder mejorar a los hombres es que todo lo que él pone del lado de la emancipación humana carece de un sujeto que, por su desarrollo como tal del otro lado, del lado de la praxis, sea capaz de realizarla. La brecha entre la praxis emancipatoria y la emancipación humana parece infranqueable, porque, por un lado, la praxis emancipatoria no encuentra un sujeto que la lleve adelante y, por el otro, el lenguaje en el que se expresa negativamente el sujeto emancipado, el lenguaje de la obra de arte moderna, sólo le permite expresarse como un sujeto que todavía no existe. En este sentido, la emancipación humana está tan lejos para la política como para la estética.

El modo escindido en que existe la esfera artística le garantiza al arte su verdad, a la vez que lo confina a ser la mitad verdadera –e irrealizada– de una sociedad falsa. El mundo burgués condena a toda forma de praxis que quiera ser verdadera a no poder realizarse o a realizarse de manera deformada. El precio que el hombre paga por haber creado el reino de la verdad mientras vive en el de la falsedad es que no puede saltarse la paradoja de que esa verdad resulte la compensación por la falta de verdad, es-

to es, que la verdad funcione como ideología, pero sin que pueda discernirse dónde empieza una y dónde termina la otra. Esta falta de límites claros entre verdad e ideología se debe a que las garantías de verdad y falsedad que otorgaba la escisión del mundo burgués entraron en crisis en el mundo contemporáneo. Eso sí lo vio perfectamente Adorno: la pretensión misma de discernir entre verdad e ideología se ha vuelto un caso de ideología. Así como cuando la escisión era clara y tajante se podía medir por la negatividad de la obra de arte la amplitud de la brecha entre la praxis y la felicidad, cuando la escisión se difumina, el lado de la verdad del que queda el arte también

se vuelve un terreno dudoso. La dialéctica en dirección a la verdad que era exclusiva del arte entra en un punto muerto. Adorno no llegó a verlo. O, mejor dicho, no podía anticiparse al futuro del arte del mismo modo en que se anticipó al de la política, porque el pesimismo que él le aplicaba a la praxis no podía aplicarlo al arte. Si lo hubiera hecho, en su pensamiento no habría ninguna esfera donde se refugie la verdad y hoy ya sería considerado un pensador postmoderno. [...]

Fragmentos tomados de:
Silvia Schwarzböck, *Adorno y lo político*,
Buenos Aires, Prometeo / UNLP, 2008, pp.
264-268 y 271-273

muestras

espacio	muestra / artista	fecha
713	Marcela Cabutti, Guido Yannitto	16.10 al 11.11
Agalma	Clorindo Testa	14.10 al 12.11
Alberto Sendrós	Pablo Accinelli, Martín Legón	18.09 al 17.10
Ángel Guido	Arte 60: la década de la provocación	10.09 al 11.11
Ápice Arte	Adriana Ablin, Luciana Levinton	24.10 al 28.11
Appetite	Marisa Rubio, Gonzalo Sojo, Nicolás Nacif	26.09 al 01.11
Bacano	roomBA funky / Marta Ares	22.09 al 27.10
Braga Menéndez	Jorge Gumier Maier, Cristina Schiavi, Pablo Lozano	07.10 al 16.11
Casa de la Cultura FNA	Pertenencia Chaco. Puesta en valor de la diversidad cultural argentina	09.10 al 03.11
CC Borges	Urbanidades. 11 artistas contemporáneos argentinos y franceses	11.09 al 12.10
CC Recoleta	Muestra antológica / Juan Lecuona	23.09 al 26.10
	Diana Chorne	16.10 al 09.11
CC Rojas	Grandes fracasos	17.10 al 16.11
CCEBA	Urgencias Subjetivas / L. Funes, G. Iuso, S. Iturralde, F. Da Rin, C. Katz	30.09 al 16.11
	J. Batalla, D. Anache, M. Berkenwald, R. Mirabella, F. Levy, y otros	30.09 al 16.11
Centro de Exposiciones	Límite Sud - South Limit	24.10 al 31.10
crimson	kda 2008 / D. Aisenberg, M. Luna, A. Minoliti, F. Lanzi, J. Ceci, y otros	03.10 al 05.11
Dabbah Torrejón	Charly / Dino Bruzzone	25.09 al 31.10
Daniel Abate	Oligatega Numeric	14.10 al 15.11
	Construyendo mi felicidad / Mercedes Pujana	18.09 al 10.10
Elsi del Río	Artificios / Natalia Cacchiarelli	07.10 al 01.11
Enlace	José Bedía	26.09 al 29.11
Ernesto Catena	Nora Dobarro	Octubre
Espacio Fundación Telefónica	Telefonías / Mariano Sardón	24.09 al 22.12
Fundación Klemm	Ver en la oscuridad / P. Ziccarello, A. Ostera, A. Aguiar, B. Dubner	04.10 al 05.11
Imago	Las entrañas del arte. Un relato material. (s. XVII – XXI)	16.09 al 28.10
Isidro Miranda	Gaby Messina, Diana Schufer	25.09 al 16.10
	Malla Naranja / Iliana Regueiro	23.10 al 13.11
Jacques Martínez	Serie de Las Lunas / Raquel Forner	09.09 al 31.10
Juana Casa	Natalia Mark	04.10 al 29.10
MAC (Salta)	M. Urtubey, L. González Palma, G.De Oliviera, J. Juarez, S. Rosso, y otros	03.10 al 31.10
MAC / UNL (Santa Fe)	Domingo Sahda	04.10 al 02.11
MACLA (La Plata)	Tulio De Sagastizábal	12.09 al 12.10
macro (Rosario)	Macroeconomía / D. Trama, M. Bonadeo, P. Senderowicz, y otros	02.10 al 12.11
Malba	Somewhere-Nowhere / Félix González-Torres	05.09 al 04.11
	Mercado. Contemporáneo 23 / G. Baggio, E. Bairon, C. Schiavi, y otros	09.10 al 25.11
Mapa líquido	M. Rapallo, M. Mujica, F. Temperley, G. Franco, D. Fiorentino	06.08 al 25.10
masotta-torres	C. Benedetti, S. Iturralde, A. Wolff, J.P. Godoy	10.10 al 09.11
Muntref (Caseros)	Benito Quinquela Martín	08.10 al 21.12
Museo Caraffa (Córdoba)	Premio AAMC de Fotografía Contemporánea Argentina	18.09 al 12.10
	Arte geométrico / R. Lozza, C. Arden Quin, T. Maldonado , entre otros	19.09 al 12.10
Museo Castagnino (Rosario)	Julio Rayón, Emilio Ghilioni	12.09 al 12.10
Museo de Arte Tigre (Tigre)	Mauro Bergonzoli	13.09 al 13.10
Niundíasinunalinea	Ser constante / Cecilia Coppo	10.10 al 24.10
Objeto a	Mantis. El género fantástico desde el cine, la literatura y la plástica.	09.10 al 16.11
Oficina Proyectista	Luciano Subirá	02.10 al 31.10
Pabellón 4	Maria Debowicz , Dario Zana	30.09 al 25.10
Palais de Glace	97° Edición del Salon Nacional de Artes Visuales	18.09 al 19.10
	Buenos Aires Photo	28.10 al 02.11
Ruth Benzacar	Criminal / Luciana Lamothe	10.09 al 11.10
	Brillábamos / Miguel Harte	10.09 al 18.10
	Roberto Aizenberg, Adrián Villar Rojas	22.10 al 22.11
VVgallery	Punto medio / Cristian Silva Avaria	11.09 al 18.10
	Revolver / Andrea Nacach	23.10 al 23.11
Wussmann	Quizás no vayas a ninguna parte / Fernando Lancellotti	16.10 al 21.11
Zavaleta Lab	Deborah Pruden, Alberto Passolini	09.10 al 16.11

Éstas y muchas más muestras y espacios en www.ramona.org.ar

espacios

713	Defensa 713	MA-SA: 13 a 19hs
Alberto Sendrós	Pje.Tres Sargentos 359	LU-VI: 14 a 20hs
Alianza Francesa - Sede Centro	Av. Córdoba 946	LU-VI: 9 a 21hs; SA: 9 a 14hs
Ápice Arte	Juncal 685 - PB	LU-VI: 10 a 19hs
Appetite	Chacabuco 551	LU-SA: 14 a 19hs
Arcimboldo	Reconquista 761 - PB 14	LU-VI: 15 a 19hs; SA: 11 a 13hs
Bacano	Armenia 1544	LU-VI: 11 a 20hs; SA: 11 a 15hs
Barraca Vorticista	Estados Unidos 1614	A combinar: 4304 8972
Braga Menéndez	Humboldt 1574	LU-VI: 11 a 20hs; SA: 11 a 20hs
Canasta	Delgado 1235	MA-VI: 10 a 13 y 17 a 20hs; SA: 14 a 20hs
Casa 13 (Córdoba)	Belgrano y Pje. Revol	DO: 19 a 22hs
Casa de la Cultura FNA - Fondo Nacional de las Artes	Rufino de Elizalde 2831	MA-DO: 15 a 20hs
CC Borges	Viamonte esq San Martín	LU-SA: 10 a 21hs; DO: 12 a 21hs
CC Parque de España (Rosario)	Sarmiento y el río Paraná	MA-DO: 15 a 20hs
CC Recoleta	Junín 1930	LU-SA: 11 a 22hs
CC Rojas	Av. Corrientes 1543	LU-SA: 11a 22hs; DO: 17 a 20.30hs
CC San Martín	Sarmiento 1551	LU-DO: 11 a 21hs
CCEBA - CC de España en Buenos Aires - Sede Florida	Florida 943	LU-VI: 10.30 a 20hs; SA: 10.30 a 14hs
CCEC - CC de España en Córdoba (Córdoba)	Entre Ríos 40	LU-VI: 10 a 20hs
Centro de Exposiciones	Figueroa Alcorta y	LU-DO: 15 a 22hs
	Av. Pueyrredón	
crimson	Acuña de Figueroa 1800	MA-SA: 13 a 20hs
Dabbah Torrejón	El Salvador 5176	LU a VI: 15 a 20hs; SA: 11 a 15hs
Daniel Abate	Pasaje Bollini 2170	LU-VI: 12 a 19hs
Daniel Maman	Av. del Libertador 2475	LU-VI: 11 a 20hs; SA: 11a 19hs
Del Infinito	Av. Quintana 325 - PB	LU-VI: 11 a 20hs; SA: a combinar
Enlace	Guido 1725	LU-VI: 12.30 a 20hs; SA: 13 a 16hs
Ernesto Catena	Honduras 4882	MA-SA: 12 a 20hs
Espacio Fundación Telefónica	Arenales 1540	MA-DO: 14 a 20.30hs
Fondo Nacional de las Artes	Alsina 673	LU-VI: 10 a 18hs
Fundación Klemm	Marcelo T. de Alvear 626	LU-VI: 11 a 20hs
Imago	Suipacha 658 - 1°	LU-SA: 12 a 20
Imago (Rosario)	Oroño 973 - 4° y 5°	LU-VI: 10 a 13 y 15 a 20hs
Isidro Miranda	Estados Unidos 726	MA-DO : 12 a 19hs
MAC - M de Arte Contemporáneo de la UNL (Santa Fe)	Bv. Gálvez 1578	MA-VI: 9 a 13 y 16 a 20hs; SA-DO: 16 a 20hs
MAC - M de Arte Contemporáneo de Salta (Salta)	Zuviría 90	MA-VI: 9 a 13 y 17 a 20.30hs;
		SA-DO: 10.30 a 13 y 17 a 20.30hs
MACLA - M de Arte Contemporáneo Latinoamericano (La Plata)	50 entre 6 y 7	MA-VI: 10 a 20hs ; SA-DO: 15 a 22hs
macro - M de Arte Contemporáneo de Rosario (Rosario)	Sarmiento 450	LU-VI: 14 a 20hs; SA-DO: 16 a 20hs
Malba - Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires	Av. Figueroa Alcorta 3415	JU-LU: 12 a 20hs ; MI: 12 a 21hs; MA: cerrado
masotta-torres	México 459	LÚ-SA: 10 a 18hs
MNBA - Museo Nacional de Bellas Artes	Av. del Libertador 1473	MA-VI: 12.30 a 19.30hs; SA-DO: 9.30 a 19.30hs
momo (Merlo)	Jujuy 310	A combinar: (0220) 485 9433
Muntref - Museo Universidad Tres de Febrero (Caseros)	Valentín Gómez 4828	LU-VI: 8 a 21hs; SA: 9 a 18hs
Museo Caraffa (Córdoba)	Av. Hipólito Irigoyen 651	MA-DO: 10 a 20hs
Museo Castagnino (Rosario)	Av. Pellegrini 2202	LU-VI: 14 a 20hs; SA-DO: 13 a 19hs; MA: cerrado
Museo de Arte de Tigre (Tigre)	Paseo Victoria 972	MI-VI: 10 a 19hs; SA-DO: 12 a 19hs
Museo Sívori	Av. Infanta Isabel 555	MA-VI: 12 a 20hs; SA-DO: 10 a 20hs
Objeto a	Niceto Vega 5181	MA-SA: 14 a 20hs
Oficina Proyectista	Perú 84 - 6° - oficina 82	MI-JU-VI: 18 a 20hs
Pabellón 4	Uriarte 1332	LU-SA: 16 a 20hs
Palais de Glace	Posadas 1725	MA-DO: 14 a 20hs
Ruth Benzacar	Florida 1000	LU-VI: 11.30 a 20hs ; SA: 10.30 a 13.30hs
Vasari	Esmeralda 1357	LU-VI: 11a 20hs; SA: 11a 13hs
VVgallery	Aguirre 1153 - 2°	MI-VI: 16 a 20hs; SA: 15.30 a 18.30hs.
Wussmann	Venezuela 570	LU-VI: 10.30 a 20hs; SA: 10.30 a 14hs
Zavaleta Lab	Venezuela 571	LU-VI: 11 a 20hs; SA: 11 a 14hs