

BIBLIOTECA ORBISTERTIUS



VENDEDOR DE SAL, DE VIGO Y COMAS

UNA RE-ESCRITURA DE DUCHAMP (1966)

Ana Bugnone y Julia Cisneros

VENDEDOR DE SAL, DE VIGO Y COMAS

UNA RE-ESCRITURA DE DUCHAMP (1966)

VENDEDOR DE SAL, DE VIGO Y COMAS

UNA RE-ESCRITURA DE DUCHAMP (1966)

ANA BUGNONE Y JULIA CISNEROS



Vendedor de sal, de Vigo y Comas: una re-escritura de Duchamp, 1966 / Ana Liza Bugnone ... [et al.].
1a ed., La Plata: Biblioteca Orbis Tertius, Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades
y Ciencias de la Educación. Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales;
Centro de Arte Experimental Vigo, 2021.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga
ISBN 978-950-34-2043-0

1. Vanguardias. I. Bugnone, Ana Liza.
CDD 700.411

El presente libro fue sometido a referato interno y externo.

Hecho el depósito que establece la ley 11.723



Esta obra está disponible en acceso abierto bajo licencia Creative commons 4.0
(<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/ar/>)

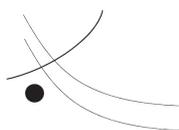
Directora de la colección: Geraldine Rogers

Consejo Editor: Miguel Dalmaroni, Enrique Foffani, Sergio Pastormerlo,
Carolina Sancholuz, Verónica Delgado, Federico Bibbó

Coordinación y producción editorial: Federico Gerhardt, Laura Giaccio,
María de los Ángeles Mascioto

Diseño de tapa: Sara Guitelman

Diagramación: Verónica Feinmann



BIBLIOTECA ORBISTERTIUS

Colección digital del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria

<http://bibliotecaorbistertius.fahce.unlp.edu.ar>

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP-CONICET)

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Universidad Nacional de La Plata

ÍNDICE

Presentación	7
Ana Bugnone y Julia Cisneros	
Introducción. Las marcas de Duchamp en Vigo. Un recorrido por el archivo	10
Ana Bugnone	
Re-escribir a Marcel Duchamp	38
Julia Cisneros	
<i>Vendedor de sal</i> de Marcel Duchamp	92
Edgardo Antonio Vigo y Elena Comas	
Nota sobre las autoras	155

PRESENTACIÓN

Este libro recoge y analiza uno de los trabajos más excéntricos del artista vanguardista argentino Edgardo Antonio Vigo (1928-1997) y la artista y traductora Elena Comas (1934-2006), *Vendedor de Sal*, editado en 1966. Se trata de una traducción completa –la primera de la que se tenga conocimiento en lengua española– del libro *Marchand du Sel* de Marcel Duchamp. Esta edición no fue divulgada, ya que su función principal fue la de transformarse en un libro de estudio de Vigo, del cual extraería ideas y citas para sus clases, charlas e incluso para su propia producción artística. Por ello, creemos en la importancia, para lxs estudiosxs tanto de Vigo como de Duchamp, de dar a conocer esta primera traducción y edición del libro en español.

Vendedor de Sal, de Vigo y Comas. Una re-escritura de Duchamp (1966) se compone de un estudio introductorio sobre la influencia y presencia de la obra de Duchamp en la del artista platense, titulado “Las marcas de Duchamp en Vigo. Un recorrido por el archivo”, de Ana Bugnone, seguido de una investigación pormenorizada, realizada por Julia Cisneros, “Re-escribir a Marcel Duchamp”, donde se aborda el libro de re-escritura que surge a partir de la traducción y edición de *Marchand du Sel* por Vigo y Comas. Allí se analizan los usos y apropiaciones de Vigo en torno a los postulados duchampianos a partir de una selección de textos y objetos. Finalmente, se incluye una versión digital completa de *Vendedor de Sal* de Vigo y Comas, cedida por primera vez para su reproducción digital íntegra por el Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV), institución que forma parte de la Fundación Centro de Artes Visuales de La Plata y que alberga la biblioteca, el archivo y las obras del artista.

La obra de Edgardo Antonio Vigo fue fuertemente influenciada por la de Marcel Duchamp. Podemos observar esto tanto a partir de las propias declaraciones de Vigo, como por las múltiples marcas duchampianas en su obra. Hay, por otro lado, una zona de la producción editorial de Vigo, escasamente relevada, donde la figura del artista francés es más que importante. Así, entre los trabajos editoriales de Vigo se encuentra lo que hemos llamado las re-escrituras (Cisneros, 2019), que constituyen una sección del Archivo del E. A. Vigo en el Centro de Arte Experimental Vigo. Las re-escrituras son ejemplares mecanografiados y editados que resultan de la traducción —en algunos casos— y la copia de libros y artículos de otros autores. Con estos textos, Vigo diseñaba, ilustraba y editaba de forma artesanal nuevos libros, producidos, en general, para su colección privada, y que servían como base para el estudio, la escritura de textos teóricos, el dictado de charlas, la publicación de fragmentos en sus revistas y, finalmente, como material para la producción de sus propias obras.

Hemos conceptualizado, entonces, estos libros como re-escrituras: ejemplares que en algunos casos han sido traducidos por Elena Comas —esposa de Vigo—, se presentan mecanografiados y diseñados por E. A. Vigo, y que se configuran como nuevos ejemplares de otros ya existentes. Entre los libros de re-escrituras, se encuentra un caso llamativo: la primera traducción completa al español conocida hasta ahora de *Marchand du Sel* de Marcel Duchamp. Este libro fue traducido por Comas, mecanografiado, diseñado y editado por Vigo en 1966, tomando como base la edición realizada en Francia por *Le terrain vague*, de 1959, existente en la vasta biblioteca personal del artista argentino. La traducción oficial del libro al español —realizada por Josep Elías y Carlota Hesse— se publicó en 1978 en Barcelona, por la editorial Gustavo Gili, en *Escritos: Duchamp du signe*. Es decir que la traducción de Comas y Vigo es doce años anterior.

Creemos relevante, en este sentido, la recuperación de las re-escrituras, en tanto el trabajo que proponemos presenta y analiza estos gestos

pioneros en lo que respecta a la traducción e inserción de la obra de Duchamp en la Argentina.

Estimamos que la publicación de esta primera traducción al español del libro de Duchamp puede ser un insumo interesante para otras investigaciones que traten sobre la obra tanto del artista francés como de Vigo. Asimismo, permite recolocar la figura de Vigo en el marco intelectual de la vanguardia, no solo de la producción artística, sino también literaria.

Es importante señalar que este hallazgo y su análisis forman parte de la Tesis de Maestría en Teoría y Estética del Arte, titulada “Apropiación y repertorio en las re-escrituras de Edgardo Antonio Vigo y Elena Comas”, realizada por Julia Cisneros y dirigida por Ana Bugnone en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP)¹. Asimismo, la reflexión sobre el archivo de Vigo es parte de la investigación de Ana Bugnone como integrante del proyecto PICT-2018- 02124 “El archivo como espacio de intervención en América Latina. Políticas de exhumación, conservación y visibilización de archivos de la literatura y el arte”, dirigido por Graciela Goldchluk en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP - CONICET. Al mismo tiempo, es el resultado del trabajo que hace años venimos desarrollando en el CAEV como voluntarias e investigadoras.

ANA BUGNONE Y JULIA CISNEROS

1. La tesis puede consultarse en <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/103035>

INTRODUCCIÓN

**LAS MARCAS DE DUCHAMP EN VIGO.
UN RECORRIDO POR EL ARCHIVO**

ANA BUGNONE

Se hace necesario retomar ciertos personajes y sus propuestas tendientes, en su mayoría a la *desacralización de la obra de arte*, hacia un derecho real de creación por y para todos.

E. A. Vigo, 1983.

En más de una ocasión, el artista platense Edgardo Antonio Vigo (1928-1997) nombró a Marcel Duchamp (1887-1968) como un referente de su producción creativa e intelectual, entre otras figuras, tales como Macedonio Fernández, Lucio Fontana y Leonardo Da Vinci. Si bien podemos reconocer en la obra artística y teórica de Vigo otras influencias importantes, la del artista vanguardista francés Marcel Duchamp fue fundamental desde los comienzos de su carrera artística hasta su muerte. Esta centralidad se ve no solamente en sus propias declaraciones, sino en la información que nos ofrece su enorme biblioteca sobre sus lecturas y gustos, en la utilización de referencias más o menos explícitas a Duchamp en sus obras, en la mención de textos e ideas del francés en los escritos publicados, las charlas y las clases, entre otras oportunidades. Es el archivo de Vigo, ubicado en el Centro de Arte Experimental Vigo de La Plata, el que nos permite adentrarnos en este rastreo casi infinito. Lxs estudiosxs de Vigo conocen la influencia que tuvo Duchamp en su obra, no obstante, este trabajo permite reunir en un único texto algunos de sus aspectos fundamentales, el peso del francés en el pensamiento de Vigo, así como la incidencia específica que tuvo en sus creaciones e innovaciones.

A medida que conocemos la obra y el archivo de Vigo, cobra más fuerza la sensación de que Duchamp es una figura omnipresente, algunas veces de forma explícita, muchas otras en pequeños detalles o en ideas que sutilmente podemos remitir a las creaciones y pensa-

mientos del artista francés. Desde el uso de lo absurdo, lo negado y lo enigmático hasta las propias técnicas de producción artística son indicios de este hecho. Asimismo, el cuestionamiento a las instituciones artísticas que Vigo practicó puede remitir a las actitudes que tomó Duchamp en su trayectoria, sin desconocer que el propio movimiento de neovanguardia de la segunda mitad del siglo XX –del que Vigo formaba parte– también se proponía quebrar el vínculo con esas instituciones. Del mismo modo, la reprobación que destacó Vigo en relación con la idea tradicional de obra de arte y de público como ente pasivo, pueden referirse tanto a la postura inaugurada por Duchamp como por el contexto neovanguardista de la época.

El propio Vigo expresó la importancia que Duchamp tenía para él:

Mi credo está basado en dos artistas de muy diferentes épocas. Leonardo Da Vinci y Marcel Duchamp, el primero por su búsqueda científica y orgánica de la cosa y la poética que toman sus trabajos no realizados por la falta de apoyo de una técnica que no permitió la construcción de sus inventos. La visualización de sus dibujos de máquinas se cargan de ese halo que permite la imaginación de lo que hubieran sido trastocando toda la imagen que uno tiene del arte de su tiempo. Duchamp porque trabajando también muy adelantado a todos los mensajes de su época permitió por su valentía y estado irónico la construcción ingenua de sus objetos, concretándose éstos bajo una técnica de grado perfectible. En ellos veo la constante que me domina: la experimentación.¹

Es importante decir que, si bien en este capítulo rastreamos las marcas de Duchamp en Vigo para comprender y contextualizar en

1. Vigo, Edgardo Antonio, 1967, s.p. Archivo colateral, Archivo de E. A. Vigo, Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata.

la compleja obra del argentino la re-escritura² de *Marchand du Sel*, esto no significa que Vigo se haya dedicado simplemente a emular las obras y los gestos del francés. Los contextos históricos de ambos artistas, las condiciones sociales propias y de sus países, así como, más específicamente, las relaciones sociales e institucionales, las ideologías en pugna, los cuestionamientos a las instituciones y sujetos artísticos, si bien pueden tener un terreno común, se asientan en marcos referenciales y experienciales diferentes.

En este sentido y a partir de una revisión de las relaciones entre centros productivos y espacios imitativos, Giunta afirma que:

Determinadas condiciones materiales e históricas de lectura incidieron en el curso internacional de la vanguardia, trazando una escena global que, en muchos casos, revisó y radicalizó las propuestas de las vanguardias históricas, llevándolas hacia grados de productividad o consecuencias que hasta entonces habían quedado en suspenso.³

2. El concepto de re-escritura, utilizado por Julia Cisneros en su tesis de Maestría y desarrollado en profundidad en el siguiente capítulo, alude al conjunto de ejemplares de la Serie Escritos Personales de E. A. Vigo y Elena Comas que, por su estructura formal, sus características de libro único y el particular modo de circulación que poseían, desbordan el formato de libro de estudio. Para la producción de estos libros, Vigo creó un procedimiento a partir del cual tomaba libros o artículos de otrxs autorxs, los hacía traducir (cuando estuvieran en otro idioma), los volvía a escribir de forma mecanografiada y formaba con estos textos nuevos libros de edición artesanal. Las traducciones eran realizadas por Elena Comas (1934-2006), cuya labor era fundamental para llevar a cabo dicho proyecto. Vigo utilizaba estas re-escrituras tanto como base para sus estudios teóricos, como para preparar sus charlas y sus clases y para publicar fragmentos o ideas en sus propios escritos y revistas. Para profundizar, ver: Cisneros, Julia. *Apropiación y repertorio en las re-escrituras de Edgardo Antonio Vigo y Elena Comas*. La Plata, Tesis de Maestría, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, 2020. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/103035>

3. Giunta, Andrea. “Adiós a la periferia: vanguardias y neovanguardias en el arte de América Latina”, en Pérez-Barreiro, G., y Borja-Villel, M. (editores.) *La invención concreta. Colección Patricia Phelps de Cisneros*, Madrid, Turner, 2013, p. 105.

Vigo no solo se nutría de Duchamp, sino que, además del interés manifiesto en las vanguardias europeas, conocía, leía y se comunicaba con artistas y movimientos latinoamericanos, cuyas posiciones no eran idénticas a las de sus pares de otros países y, particularmente, sus situaciones económicas, sociales y políticas diferían enormemente de las europeas en la mayoría de los casos. De este modo, Vigo, como dijimos, se encontraba en vinculación con las neovanguardias latinoamericanas, donde las críticas al tipo de producción artística y sus instituciones se enlazaban con las condiciones concretas por las que atravesaban en sus países, muchos de los cuales, además, padecían gobiernos represivos y dictatoriales. Eludir la censura, denunciar las desapariciones, difundir mensajes políticos vinculados con un horizonte revolucionario eran objetivos –algunas veces claros, otras, más velados– de muchxs artistas del subcontinente, sumados a la precariedad económica que obligaba a buscar materiales alternativos y económicos. Circunstancias como estas definen, o por lo menos enmarcan, la producción creativa de muchxs de ellxs. Vigo fue parte de este proceso cultural que reivindicaba una serie de cambios que, más allá de sus modelos europeos y norteamericanos, cuyos lazos son innegables, se concretaban en experiencias diferentes, específicas, únicas.

La difusión de Duchamp, un programa artístico

Una de las primeras revistas que Vigo creó, dirigió y editó es *WC* entre 1958 y 1960. En las dos portadas iniciales de *WC*, Vigo colocó la imagen de un inodoro –por lo que la sigla pasa inmediatamente a referir a *water-closet*. Se trata de una clara alusión al gesto inaugural que Duchamp realizó con *Fountain* en 1917, es decir, el envío de un mingitorio como obra a una exposición realizada en New York bajo el nombre de R. Mutt (y donde el mismo Duchamp formaba parte de

la misma asociación organizadora). Además, en *WC* número 1, Vigo colocó una obra –de autoría desconocida– que consistía en un trozo de papel higiénico con el texto “Límpiese!!!”, y que podía funcionar como reivindicación de aquel gesto en referencia al inodoro y, tal vez, a la limpieza de las tradiciones que ambos criticaban en el mundo del arte.

En el número 3 de *WC*, Vigo publicó un texto titulado “Una escueta introducción al movimiento dadá”, resultado de sus estudios teóricos sobre este movimiento. En este texto, menciona a Marcel Duchamp como perteneciente a un grupo de artistas de la etapa “pre dadaísta”, al que caracteriza de este modo: “el objetivo de esa época era el descreimiento en ella, y la necesidad de reaccionar contra las vetustidades sociales y sus instituciones decrepitas”.⁴ Este objetivo no estaba lejos del que Vigo mencionó como propio en diversos textos a lo largo de su carrera. Vemos, desde esta época de la producción temprana del platense, la incorporación de los postulados y las ideas duchampianos y dadaístas en general, que se integran con otras provenientes de teóricos y movimientos locales y regionales. De Duchamp y los dadaístas Vigo tomó algunas ideas clave: la desacralización de la obra de arte, el humor, la ironía y el juego, todo ello con una base crítica tanto sobre los sujetos e instituciones artísticas tradicionales como sobre la sociedad burguesa.

Un momento que consideramos clave en la tarea de difusión de Duchamp adoptada por Vigo es su intervención como editor del número 7 de la revista *Museo* del Museo Municipal de Bellas Artes de Bahía Blanca en 1966. Tal como desarrolla Julia Cisneros en este libro, allí Vigo publicó fragmentos traducidos por Elena Comas –artista, traductora y esposa del platense– de la introducción al libro

4. Vigo, Edgardo Antonio. “Una escueta introducción al movimiento dadá”, en *WC*, n° 3, 1958, s.p.

de Duchamp, *Marchand du Sel*, escrita por Michel Sanouillet. En esta publicación, además del trabajo de traducción, se ve el de diseño y edición de artista platense, ya que realizó una composición plástica con las palabras que formaban el título de la revista, y además dibujó el perfil del artista francés –copia del autorretrato que realizó Duchamp– sobre una parte del texto.⁵

Como se advierte, Vigo tenía una clara intención de hacer circular la obra de Duchamp. Es decir, que las traducciones que Comas realizaba a pedido de su esposo –tanto de Duchamp como de otrxs autorxs de la vanguardia– no quedaban en el ámbito privado, sino que salían a la luz, se propagaban en el espacio público en charlas, conferencias y publicaciones como esta, así como se las brindaba a sus colegas artistas para que estuvieran al tanto de esas teorías y obras.

En “Hacia el Arte del ‘Objeto’”, artículo publicado en el diario *La Tribuna* de Asunción, Paraguay, el 16 de junio de 1968, Vigo analiza lo que llama el “objeto plástico”. Entre sus precursores, ubica a Marcel Duchamp y menciona sus *ready-made*, ya sea en el uso de objetos tal como fueron producidos, o bien a partir de sus modificaciones. De igual manera, para Vigo, Duchamp también marcó un camino en la ambientación, produciendo el “objeto ambientado”. El “objeto plástico” sería, principalmente, la conjunción de pintura y escultura –a las que se sumarían otras disciplinas como la música– y, tal como sostiene Vigo en una entrevista realizada por el diario *Comunidad*⁶, en las primeras décadas del siglo XX fue Duchamp uno de lxs que comenzó con este tipo de obras.

5. Es interesante señalar que en 1983 Leonhard Frank Duch (artista alemán emigrado a Brasil) le escribe una carta a Vigo mencionando la nueva situación esperanzadora que el argentino describió en su correspondencia anterior -se refiere al retorno de la democracia-, y lo hace sobre el dibujo del perfil de Marcel Duchamp.

6. “Edgardo Vigo y el arte del objeto”, en *Comunidad*, segunda semana de agosto de 1968.

En intervenciones como estas, ya sea en diarios, charlas o en artículos de sus propias revistas, Vigo no termina en Duchamp, sino que analiza y explica —siempre hay rasgos de docencia en sus escritos— las obras y posicionamientos de otrxs artistas. A veces se trata de la vanguardia histórica, otras veces se ocupa de artistas latinoamericanxs contemporánxs. La mirada sobre la actualidad en el arte era, para Vigo, fundamental. Los cambios que ocurrían, las nuevas propuestas, resultaban de sumo interés para el platense, por lo que las referencias y los análisis de las vanguardias históricas se combinaron con lo que ellas reverberaban en el presente. De este modo, Vigo exponía en sus textos una composición de cronologías y genealogías, agrupaba, combinaba nombres y creaciones. Este interesante trabajo teórico y analítico tenía, muchas veces, un eje en Duchamp, pero lejos de quedar en la mera reivindicación, apuntaba a ver, desde allí, el presente y el futuro.

En el diario *El Día* de La Plata, el 21 de enero de 1968 Vigo publica “Mitos plásticos”, donde menciona a Duchamp como uno de los nuevos mitos. Sostiene que estos nuevos mitos son “todos aquellos que por circunstancias personales o por posiciones políticas o desubicación histórica no fueron lo suficientemente comunicados con las generaciones del futuro”.⁷ El autor propone una crítica a la situación actual de la plástica y afirma que “horas de Academias cerradas a todo intento de renovación, horas de diques críticos, horas y más horas sumando negrura a un panorama avasallante y apasionante a la vez, hace que muchos de esos MITOS hoy no se conozcan”.⁸ Duchamp es, entonces, un “mito plástico”, algo que no solo se refleja en su incorporación explícita en esta nota, sino

7. Vigo, Edgardo Antonio. “Mitos plásticos”, en *El Día*, La Plata, 21 de enero de 1968.

8. En el desarrollo de la nota, Vigo se dedica a analizar la obra de Kurt Schwitters, fundamentalmente los *Merz*.

también porque la idea de construir un nuevo mito, ligada a la necesidad que plantea en el párrafo citado, se relaciona con que, según Vigo, después de conocer las vanguardias, tuvo que olvidar todo lo aprendido en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, donde había estudiado, por el atraso que esa enseñanza había significado para él.⁹ Evidentemente, esto implicaba también la creación de nuevos referentes.

“El gran vidrio” es otra nota del diario *El Día*, publicada el 3 de marzo de 1968, donde Vigo despliega su fascinación por la obra de Duchamp, cuyo análisis desarrolla en profundidad Julia Cisneros en el capítulo siguiente. Destacamos la importancia de este artículo y señalamos especialmente la búsqueda de coincidencias que expresa Vigo entre la figura de Duchamp y la propia. Así, define a Duchamp como un “artista en ‘rebeldía’ contra todo clasicismo”,¹⁰ quien rompe las tradicionales clasificaciones entre las artes, algo que el propio Vigo se propuso realizar y declaró innumerables veces. En este artículo, como se verá más adelante, el artista local expresa su apreciación, su evaluación y su exhaustivo conocimiento sobre Duchamp.

Entre 1971 y 1975 Vigo dirigió y editó la revista *Hexágono '71*. Esta revista ensamblada fue pionera en este tipo de publicaciones artesanales, formadas por contribuciones de diversxs artistas que se reúnen en un número, en general editado por otrx artista. En el caso de *Hexágono '71*, se trataba, además, de una revista cuyas páginas estaban sueltas y sin numerar, que tampoco tenía números para identificar a cada volumen, sino letras combinadas. Por otro lado, no se vendía y se repartía por canje o por donaciones. No había editorial,

9. Vigo, Edgardo Antonio, entrevistado por Mónica Curell, 1995, VHS, Archivo de E. A. Vigo, Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata.

10. Vigo, Edgardo Antonio. “El gran vidrio”, en *El Día*, La Plata, 3 de marzo de 1968, p. 11.

no figuraba el nombre del o la directorx, así como en muchos casos, tampoco del o la autorx de la obra. En fin, *Hexágono '71* era un artefacto singular que combinaba vanguardia y política en diversas modalidades e intensidades¹¹.

Lo que nos interesa señalar aquí es que podemos encontrar antecedentes de esta revista en la *Boîte-en-Valise* (1936) de Duchamp. La *Boîte-en-Valise* contenía miniaturas de obras de Duchamp y la misma caja que las contenía se transformaba en sostén de las reproducciones. Formaba, de esta manera, una especie de museo propio, un catálogo o un álbum. Así como la caja de Duchamp era un receptáculo de obras, la revista de Vigo hacía lo propio en sobres o carpetas. La idea de que contuviera obras sueltas y que se transformara en una especie de inventario puede verse como una matriz común en ambos casos.

Sin embargo, hay que destacar que la revista de Vigo, además de actuar como contenedor de obras, funcionaba como una plataforma de actualización de lo que estaba sucediendo en el mundo del arte internacional, incluyendo América Latina. Es por ello que, al mismo tiempo que abarcaba las novedades estéticas y nuevas modalidades de producción creativa, incorporaba intervenciones críticas sobre la situación del mundo, la política local y los gobiernos represivos, del mismo modo que sumaba obras o documentos que reivindicaban posiciones de izquierda, ligadas a las luchas en el marco de un horizonte revolucionario. Así, en *Hexágono '71*, neovanguardia y política se encontraban en un camino común que excedía lo aprendido de las vanguardias históricas, resignificando sus críticas y posiciones en otros contextos ligados al presente y que proponían un futuro distinto.

11. En otro libro de esta colección, puede verse un análisis de esta revista y la reproducción facsimilar de algunos de sus números. Ver Bugnone, Ana. *La revista Hexágono '71 (1971-1975)*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata; Centro de Arte Experimental Vigo, 2014.

Por otra parte, uno de los registros de la teoría de Vigo sobre la producción creativa se encuentra en los documentos que produjo para la charla “El que(?)hacer creativo”, que dictó en la Facultad de Bellas Artes en 1983. El texto consiste en una serie de reflexiones sobre el arte, pasando por distintos momentos históricos, pero también enmarcando teóricamente sus afirmaciones. El autor se afianza en las ideas de “aventura” y “apocalipsis” frente al orden, indica la importancia de la “desacralización de la obra de arte”, cuyo eje es la participación y la modificación de la obra por parte del público, a partir de lo cual reconoce el alcance político de esta propuesta. Aquí, para Vigo, el grupo “Poema/processo” de Brasil adquiere protagonismo.

En este texto, el platense menciona los seis artistas que guían sus reflexiones: Marcel Duchamp, Kurt Schwitters, Macedonio Fernández, Xul Solar, Alberto Greco y Joseph Beuys. Ellos representan su “prospectiva del pasado”. Como vemos, la lista está encabezada por Duchamp y resulta llamativa la combinación de estos nombres que forman una genealogía propia. Con respecto a Duchamp, en este escrito, Vigo destaca que sus *ready-made* son verdaderamente abiertos, que dan lugar a múltiples formas de resolución.

Luego, el autor arriba al arte correo, que llama “comunicación a distancia”, fundamentando la importancia de esta forma creativa a la que se dedicó desde mediados de los años setenta de forma sistemática. Según Vigo, otra vez era Duchamp el pionero, en tanto enviaba telegramas a las exposiciones surrealistas de París.

Si bien, como decíamos, es en los setenta que Vigo trabaja sistemáticamente en el arte correo, podemos ver desde el inicio de su carrera el uso del correo como un medio de incitación a la acción artística, por lo que también podría considerarse un precursor de esta práctica, posiblemente influenciado por la figura de Duchamp. Luego, cuando el arte correo se transformó en una práctica más usual entre artistas de vanguardia del mundo, Vigo creó y participó de importantes redes de artecorrealistas, editó libros con los envíos que recibía,

creó obras a partir de las postales e incorporó a cientos de artistas en estas redes. Como se sabe, muchos de lxs artistas latinoamericanxs usaban esos medios para exponer las situaciones sociales y políticas que aquejaban a sus países. Entre ellxs, Vigo participó de denuncias por detenciones de artistas, así como de la desaparición de su propio hijo, Abel Luis Vigo Comas, alias “Palomo”, en 1976.

Creaciones duchampianas

En 1965 Vigo realizó la obra *Homenaje a Marcel Duchamp*, un objeto de forma robótica formado por diversos elementos que podríamos vincular directamente con la idea de *ready-made*, pero en este caso no sin modificar, al construir un agregado de objetos que forma una nueva materialidad.

En una nota publicada en *El Día*, su colega Luis Pazos reseña la muestra realizada por dieciocho artistas platenses en el Colegio de Farmacéuticos ese mismo año. Allí dedica un párrafo especial a la obra presentada por Vigo:

El arte actual, que reconoce sus antecedentes más directos en los “ready-made” de Duchamps [sic], los “polimaterici” de Prampolini y los “Merz” de Kurt Schwitters (Merzbilder y Merzbau), está representado en la muestra por el “Homenaje a Marcel Duchamps” [sic], objeto de Edgardo Antonio Vigo.

Caracterizado por el cuidado artesanal, la tendencia a hacer intervenir todos los elementos plásticos (lo que permite elaborar el concepto de “objeto totalista”) y un surrealismo latente, que se manifiesta en la incorporación de “objetos-hallazgo” (un reloj sin manecillas, pequeños muñecos, etc.), reúne las condiciones esenciales de una obra de arte: renovación formal, profundidad temática y una imaginación en plena libertad”.¹²

12. Pazos, Luis. “Muestra retrospectiva de la plástica platense”, en *El Día*, 30 de noviembre de 1965.

El propósito de homenajear al artista francés demuestra claramente la admiración que Vigo sentía por él, así como el peso que tenía como base para su propia producción artística y teórica.

Un poco más tarde, en 1967, Vigo creó el *Museo de la Xilografía* con el objetivo de divulgar por diversos espacios, especialmente los no convencionales, como clubes y escuelas, una colección de xilografías que poseía y que fue formando con el tiempo. La idea de que el museo circulara estaba directamente atada a la crítica que el artista realizaba a las instituciones artísticas tradicionales, alejadas del público y con un carácter elitista. Así, resolvió colocar las xilografías en valijas que llevaba a cada lugar donde se realizaba la exposición, es decir, que el museo carecía de edificio y estaba contenido, materialmente, en una serie de maletas. La vinculación que podemos establecer con la *Boîte-en-Valise* de Duchamp es inmediata, tanto por la potencialidad de ser trasladada, como por la precariedad de su materialidad.

Por otro lado, hay que señalar que los contenedores donde Vigo archivaba sus documentos personales, pequeñas ediciones y obras durante los años cincuenta eran cajas de madera con cierres antiguos, las que, siguiendo a Gradowczyk, pueden ser pensadas como “valijas Duchampeanas”.¹³ Asimismo, la utilización de cajas de madera —ligada también a la afición de Vigo por este material y heredera del trabajo de su padre como carpintero— es una constante que puede verse a lo largo de toda su obra, tanto en la fabricación de contenedores, como en el material recurrente de las obras y hasta en la producción de xilografías.

De este modo, en las maletas del Museo de Vigo viajaban xilografías que había recibido por donaciones o intercambios —e inclusive

13. Gradowczyk, Mario. “Edgardo Antonio Vigo: Maquinaciones (1953-1962)”, en *Maquinaciones. Edgardo Antonio Vigo: trabajos 1953-1962*, Buenos Aires, Centro Cultural de España en Buenos Aires; Córdoba, Museo Provincial de Bellas Artes; Rosario, Museo Castagnino + macro; La Plata, Museo Provincial de Bellas Artes, 2008, p. 28.

obras propias—, y lograba así sus objetivos de hacer llegar el arte a la población, mientras que eludía la institucionalidad convencional de un museo. Vemos aquí otra cuestión no contemplada por Duchamp, que es la circulación para el acceso a un público general, no elitista y, en muchos casos, no habituado a concurrir a exposiciones de xilografías. Vigo tomó las maletas y la idea de traslado para implementar un sistema de distribución y divulgación artística que excedía la elección de un contenedor como el de Duchamp y lo resignificaba en pos de una democratización del acceso al arte.

En el marco de las acciones denominadas “señalamientos”, se destaca el primero, *Manejo de semáforos*, que Vigo realizó en 1968 en el espacio público. Consistió en una convocatoria a través de diversos medios (prensa, invitaciones enviadas por correo y personalmente) para que el público concurreniera a una esquina de la ciudad de La Plata a participar de una “experiencia estética” al observar un semáforo. Como parte de la acción, el artista no se presentó y el público quedó un poco desconcertado cuando fue indagado por la fuerza de seguridad que allí se encontraba —el país tenía un gobierno dictatorial— por resultar llamativa la reunión de personas. Finalmente, Vigo fue llamado para aclarar que solo se trataba de un acto artístico.

En primer lugar, es necesario marcar una conexión de este “señalamiento” con parte del texto de *Vendedor de Sal* reproducido en este volumen. En ese libro, Duchamp anotó la planificación para la realización de un *ready-made*, en el que se apuntaría un encuentro en cierto día y hora, y dice “es una especie de cita”.¹⁴ Con este hallazgo, podríamos decir que, en cierto modo, Vigo concretó un proyecto de Duchamp, pero dándole una impronta propia.

14. Duchamp, Marcel. *Vendedor de Sal*. Edición E. A. Vigo, Traducción, Elena Comas, 1966, p. 19. Archivo de E. A. Vigo, Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata.

En la invitación a este “señalamiento”, Vigo decía que la acción era “no construir más imágenes alienantes sino *señalar* aquellas que no teniendo intencionalidad estética la posibiliten”.¹⁵ Esta frase nos lleva a reflexionar sobre la vinculación del uso de este objeto —el semáforo— con un *ready-made*, especialmente con *Fountain*, en la medida en que era la descontextualización del mismo lo que lo convertía en objeto estético. En el caso de Vigo, no se trasladó a una institución artística, el semáforo quedó fijo en su sitio, pero el llamado a la experiencia no ligada a lo funcional de la máquina, sino a su materialidad estética, convocaba una relación clara con el gesto duchampiano. Por otro lado, Vigo se convirtió en autor de la obra *Manojo de semáforo* sin siquiera estar presente, lo que radicaliza el cuestionamiento a la figura del autor. Asimismo, podemos pensar en la relación que esta acción de Vigo tiene con los *vivo-dito* de Alberto Greco, a quien el platense admiraba. Del mismo modo, es interesante señalar que la utilización del espacio público como espacio privilegiado para la concreción de muchos de los “señalamientos”, marca una diferencia en relación con Duchamp y lo acerca a Greco. Además, el uso del espacio público en un contexto dictatorial —en 1966 había comenzado la dictadura liderada por Juan Carlos Onganía—, con la censura y restricciones que ello conlleva, tiene no solo connotaciones políticas por el hecho de que ese espacio es una construcción social y es político, sino específicamente porque en esa situación de represión, la producción de arte en el ámbito de lo público —y puntualmente un arte de vanguardia— sobresignifica ese espacio. Por consiguiente, Vigo, con los “señalamientos”, disputa sentidos de ese espacio, discute con la dominación que sobre él ejerce no solo el gobierno, sino

15. Vigo, Edgardo Antonio, Señalamiento Manojito de semáforo, 1968. Archivo de E. A. Vigo, Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata.

también las propias reglas del arte tradicional, así como las normas sociales de usos corrientes y posibles del mismo.

Nuevamente, la idea de circulación y accesibilidad están en el centro de la obra de Vigo, en consonancia con sus ideas de desacerualizar y abandonar el carácter elitista del arte y sus instituciones, ligado a las ideas de la vanguardia desde un punto de vista personal y permeado por la situación sociopolítica y artística de la época en Argentina.

En relación con los *ready-made*, podemos mencionar otras creaciones de Vigo, ligadas a lo performático y al humor. Una de ellas es el *reloj inútil* o *reloj de verano*, un reloj sin agujas y destruido que Vigo solía usar en verano –ya que este era visible porque no usaba abrigo– para sorprender a los transeúntes. Cuando alguna persona se acercaba a preguntarle la hora, Vigo le mostraba el reloj destaralado, sin agujas y del que solo se veía el engranaje, por lo que la dejaba totalmente desconcertada.¹⁶ Otra es la *Conferencia sobre la nada*, que Vigo realizó en la presentación del objeto poético *La corneta* de Luis Pazos en una discoteca de La Plata. Según Carlos Ginzburg,

El público bailaba con la música a pleno volumen, en un momento se apagó la música, se iluminó la sala y se encendió una pantalla con una diapositiva completamente en blanco. Vigo, sin decir una palabra, señaló con un puntero la pantalla en blanco, ante el estupor del público. Pasaron unos minutos de silencio y desconcierto y, luego, la fiesta continuó.¹⁷

16. Carlos Ginzburg, entrevistado por Ana Bugnone, 2012.

17. Carlos Ginzburg, entrevistado por Ana Bugnone, 2012.

Modificar el entorno, influir en él y co-construir los espacios, eran preocupaciones constantes para Vigo, que, como vemos, no solo desarrolló en profundidad con los “señalamientos”, sino en diversas acciones performáticas. En muchas de ellas, objetos existentes o *ready-mades* eran parte central de las mismas, aunque el gesto duchampiano se incrementaba en la intensificación performática y su aplicación en estos contextos específicos, los espacios públicos.

El sudario de Marcel Duchamp (1972) es otra obra de Vigo que hace referencia directa al artista francés. Se trata de un poste de madera –como dijimos, un material muy frecuente en las obras de Vigo– en cuya parte superior vemos una pequeña rueda de bicicleta de metal y sobre esta se encuentra un paño de tela blanco con inscripciones en rojo. Cuelga, además, una tarjeta de cartulina con el título de la obra y la V, inicial del autor. Como otras veces, la ironía es parte de las obras de este artista, y la mención al *sudario* como el paño en el que Cristo dejó impregnada la imagen de su rostro, en este caso toma el nombre de Duchamp. Esto da cuenta no solo de la alusión al artista francés como un “dios”, un “salvador”, sino del uso desprejuiciado de un término perteneciente a la narrativa de la fe católica para hacer referencia a uno de los principales gestos de la vanguardia del siglo XX, es decir, el nombre de la ruptura. Al mismo tiempo, el poste sobre el que se encuentra el *sudario* hace de altar que eleva el trozo de tela, acercándolo al cielo.

Pasando a otro aspecto de la poética de Vigo, podemos considerar que una de las tantas obras en las utilizó el lenguaje de tipo judicial –directamente ligado a su trabajo como empleado de los tribunales de La Plata– también nos da pistas de su ligazón con Duchamp. Así, *Certificado de mi nacimiento* (1970) es una obra cercana al conceptualismo, en la que Vigo tomó su propio certificado –como un *ready-made*–, le agregó un texto impreso que expresaba: “el 28.12 '70 batí mi propio record de vida-Conste.”, le sumó su sello y firma –como si se adicionara formalmente al resto del docu-

mento—, y le realizó tres perforaciones en la parte superior, una intervención que Vigo realizaba frecuentemente en los soportes sobre los que trabajaba. Lo hizo circular entre el público y otros contactos, a los que envió por correo, transformando en obra —por el efecto de la firma y su intervención material— un documento legal, y descontextualizándolo de su espacio de validez formal. Vemos allí otro gesto político que desacredita ciertos lenguajes pertenecientes a universos aristocráticos y restrictivos para pasar a jugar con ellos en espacios y materialidades artísticos y vanguardistas.

Otra obra que merece ser mencionada —y que es analizada más detenidamente en el capítulo siguiente— es *Poemas (in)sonoros* (1969), formada por un sobre con el título de la obra y la frase “Un Disco para mirar” y, dentro, un cuadrado de cartulina negra en cuyo centro tiene un círculo blanco con círculos concéntricos verdes, repite el nombre de la obra, el año y el nombre de Vigo. Una de las características sobresalientes de esta obra es que el disco es, justamente, cuadrado, un gesto muy frecuente en Vigo. En segundo lugar, que el disco sea para “mirar” y no para escuchar, es otro de los juegos de palabras y de nombres con los que Vigo muchas veces niega lo que dice o lo que muestra. Por otro lado, esta obra tiene sus antecedentes en varios de sus trabajos de la década de los cincuenta, en los que realizaba círculos concéntricos con compás, buscando un efecto entre lo óptico y el dibujo técnico.

En la misma sintonía, *Poemas (in)sonoros* es llamativamente cercano a los *Rotorelieves* creados por Duchamp. La búsqueda de generar una ilusión óptica a partir del movimiento de los discos es patente en ambos casos. Por otro lado, la propuesta de Duchamp para hacerlos girar en un tocadiscos es coincidente con la idea de Vigo de presentarlos como si efectivamente se pudieran escuchar. Como afirma Julia Cisneros en este libro, en *Marchand du Sel* había reproducciones de los *rotorelieves*, por lo que Vigo tuvo un conocimiento directo de ellos, además de la información que constaba

en los libros sobre este artista existentes en su biblioteca, a lo que se suma que en su propio acervo había un *rotorelieve* de Duchamp, cuyo origen desconocemos, pero posiblemente haya sido parte de una edición posterior de una revista de poesía experimental.

Fue en base a este disco que un año más tarde, en 1970, Vigo realizó la “in(grabación de ‘poemas)in(sonoros’ subtitulado *Un disco para mirar* editado bajo el sello grabador Diagonalcerco en el ‘69”.¹⁸ En el archivo del artista, seguido a la invitación, se encuentran fotografías de un artefacto formado por piezas de madera, cables, botones y agujeros que sería la máquina presentada en dicha ocasión.

Los *Poemas matemáticos (in) comestibles* son una serie de latas que Vigo produjo en 1968, analizada por Julia Cisneros en el próximo capítulo. Cada uno de estos objetos consistía en dos latas soldadas, en cuyo interior un elemento desconocido realizaba un sonido al sacudirlas. Además, venían en sus cajas correspondientes con el sello “Editó Diagonal Cero”. Más allá de la probable referencia a las latas *Merda d’artista* del italiano Piero Manzoni , a partir del análisis de *Vendedor de Sal*, hemos hallado una frase de Duchamp que propone la creación de un objeto muy semejante al producido por Vigo bajo el nombre de “readymade recíproco”.¹⁹ Otra vez, podemos pensar que el platense realizó un proyecto de Duchamp, que el bosquejo se ejecutó en manos del argentino.

Si alguna duda cabe sobre la admiración de Vigo hacia Duchamp, en 1971, cuando expuso junto con otrxs artistas en el Camden Art Centre de Londres, Inglaterra, muestra organizada por Jorge Glusberg desde el Centro de Arte y Comunicación (CAyC), se publicó una reseña de la misma en el *Arts review*. Allí, Guy Burn califica a

18. Vigo, Edgardo Antonio, 1970. Serie documentos personales, Archivo de E. A. Vigo, Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata.

19. Duchamp, Marcel. *Vendedor de Sal*. Edición E. A. Vigo, Traducción, Elena Comas, 1966, p. 20. Archivo de E. A. Vigo, Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata.

Vigo como un “*devotee of Duchamp*” (seguidor de Duchamp), quien había enviado los *Poemas matemáticos (in) comestibles*.²⁰ Del mismo modo, en el rastreo del archivo, es notorio que diversxs críticxs de arte mencionan a Duchamp al referirse a Vigo a lo largo de sus cuatro décadas de trabajo.

De un modo semejante, las *Obras (in) completas*, de 1970, eran etiquetas que tenían impreso el nombre de Vigo, la frase “Obras (in) completas” y el número de tomo en romanos (I al IV) para que el receptor las adhiriera a cualquier objeto. Vigo las colocó en 4 botellas de ginebra y luego las ubicó en un cajón. Más allá de la apelación a la participación del público, del juego con la ironía y las múltiples referencias que se juegan en estas dos obras —a las editoriales literarias, a la poesía experimental, etcétera—, interesa en este caso resaltar la idea de empaquetar, así como el uso del azar. En ambas, la latas y las botellas —o donde el receptor haya decidido colocar las etiquetas— son aspectos fundamentales de la materialidad de las obras. Asimismo, el azar se encuentra en la decisión de cada participante de pegar las etiquetas donde sea. Así, por ejemplo, un artista le envió una postal donde cada miembro de la familia, desnudo, se la había adherido a las nalgas. Esto nos lleva directamente a vincularlos con la obra *Tres zurcidos-patrón* (1913-1914) de Duchamp, también conocida como *Azar en conserva*. Para realizar esta obra, el artista francés dejó caer tres hilos de un metro al azar sobre una tela y la forma como quedó cada uno fue utilizada como patrón para cortar tres reglas de madera. Finalmente, colocó estas reglas en una caja.

Más fuerte aún es la referencia a esta obra de Duchamp en otras dos obras de Vigo. *Análisis (in) Poético de 1 m. de hilo* (1970), que Julia Cisneros también analiza en este libro, es una tarjeta de cartón que contiene enrollado un metro de hilo de algodón, en cuyo extre-

20. Burn, Guy. “Figuration to System Art”, en *Arts review*, Vol. XXIII, n° 4, 1971.

mo izquierdo tiene adosada una tarjeta que dice “principio” y, en el opuesto, dice “fin”. Además, tiene atada con varios hilos una tarjeta triangular con el nombre de la obra sobre unas letras y el número 69 en rojo. La conexión con *Tres zurcidos-patrón*, parece muy cercana, del mismo modo que hemos hallado en *Vendedor de Sal* innumerables referencias al trabajo con hilos, de las que Vigo, obviamente, tenía conocimiento.

Sin embargo, es necesario aclarar que, como hemos desarrollado más profundamente en otro lugar,²¹ el uso de hilos por parte de Vigo es una maniobra estética que toma directamente del mundo de los tribunales. Ya sea para coser, para sujetar tarjetas u otros objetos, o bien para sumar un componente material a las obras, los hilos formaban parte de una estética definida en conjunto con otras estrategias lingüísticas también tomadas del mundo judicial, como el uso de frases, términos y expresiones típicas de los escritos que se producen en ese ámbito. Esta incorporación dislocatoria del discurso y la materialidad judicial a las obras de arte aparece en diversos trabajos de Vigo. Incluso en la re-escritura *Vendedor de Sal* es interesante notar que las tapas de cartulina y las hojas mecanografiadas del libro están unidas por hilos, cosidas a la manera de un expediente judicial, conjugando nuevamente el mundo de los tribunales con el del arte. De esta manera, el hilo no proviene única y directamente de la asimilación de Duchamp, sino también de una experiencia propia y muy presente en la estética de Vigo. Por lo tanto, si el metro de hilo en Duchamp era una forma de jugar con el azar, en el caso de Vigo, lo poético –desde el título– y lo material tenían significados que iban más allá del homenaje.

Otra obra de Vigo que podemos vincular estrechamente con *Tres zurcidos-patrón*, y que demuestra la persistencia del estudio de la obra

21. Ver: Bugnone, Ana. *Vigo: arte, política, vanguardia*, La Plata, Malisia, 2017.

de Duchamp por parte del platense, se titula *Le patron metro de Marcel* (1991). Se trata de una caja de madera con dos cierres de cuero con hebillas, en cuya tapa contiene el título de obra resumido, con la palabra *patron* entrecomillada. Al abrirla, contiene una madera de un metro con tornillos y tuercas mariposa, ubicados cada diez centímetros. Debajo de esta madera, se encuentran 10 cajas más pequeñas de cartón. Dentro de cada una, hay un objeto formado por dos maderas de 10 centímetros, envueltas en cartones y unidas por un tornillo con el mismo tipo de tuerca. Las etiquetas de estas cajas dicen “Primeros 10 centímetros de *Le patron metro de Marcel*”, seguidos del lugar, la fecha y la firma de Vigo. Las etiquetas van variando en el orden “Segundos 10 centímetros...”, “Terceros 10 centímetros...”, etc.

En esta obra, cuya referencia a *Tres zurcidos-patrón* se evidencia en el título –aunque también encontramos menciones de cortes de 10 centímetros en *Vendedor de Sal*–, Vigo reemplazó el hilo por la madera. El patrón pasó a ser un metro de este material. El artista le impuso una estructura lindante con el conceptualismo –por cierta tautología lingüística entre el metro y las diez cajas de diez centímetros cada una– y con la matemática, vínculo que había desarrollado en profundidad en sus “poemas matemáticos” y con el uso de elementos de la geometría y el lenguaje técnico desde los primeros años cincuenta. Así, demuestra que un metro se divide en diez partes de diez centímetros y, además, los denomina según su nombre ordinal. Por otro lado, Vigo apela a la centralidad del contenedor, según comentamos, elemento presente en muchas de sus obras. Desde las valijas del Museo de la Xilografía, hasta las latas de *Poemas matemáticos (in) comestibles* y las botellas y la caja de *Obras (in) completas*, pasando por su propio archivo ubicado en cajas de madera y de cartón, los receptáculos no son el envoltorio de la obra o de una institución –como el museo y el archivo–, sino que son parte de las mismas, incluso constituyen un aspecto primordial. Cierta obsesión por el guardado de sus propios documentos de archivo, que aparece

también en los recipientes usados en estas obras, da cuenta de la necesidad de dar relevancia a la protección, la que, sin entrar en análisis psicólogos, muestra una manía por la preservación. Quien se haya introducido en el Centro de Arte Experimental Vigo y se haya sumergido en sus obras y su archivo, sabe que encontrarse con cajas y recipientes, en general de madera o cartón, es una situación reiterada: la insistencia de Vigo en almacenar de este modo es notoria.

Desde otro punto de vista, *Le patron metro de Marcel* también se vincula con la idea de certificación de tipo judicial que Vigo realizó con otros trabajos. En este caso, cuando Vigo colocó los pequeños trozos de madera dentro de las cajas cuya etiqueta daba cuenta de su pertenencia al patrón de Marcel, estaba certificando esta relación. Vemos este mismo procedimiento, por ejemplo, en el “señalamiento” VIII, titulado *Devolución del agua del '70*, realizado entre 1970 y 1972, en el que tomó agua del Río de la Plata, sumergió trescientas tarjetas y, al año siguiente, la devolvió al río. Cada una de esas tarjetas –que sería entregada al público por diversos medios, especialmente por vía postal–, se transformó en una certificación de dicha acción al describir con un lenguaje cercano a los escritos jurídicos lo realizado. La pertenencia de esas tarjetas a la acción, quedaba, entonces, certificada por el propio Vigo –no sin cierta ironía sobre los documentos judiciales–, del mismo modo que en el *patron* cada cajita contiene una décima del mismo –aunque, fácticamente, no se trate del mismo objeto–, cuya etiqueta lo certifica.

Finalmente, queda la pregunta sobre el uso del término *patron* que, como dijimos, se relaciona directamente con la obra de Duchamp, pero en la caja contenedora, está entre comillas. Estas pueden producir diversos efectos, como señalar la semejanza con el trabajo del francés, considerando patrón como modelo, en este caso, modelo de un metro, o modelo de la obra de Duchamp para realizar otras; también pudo jugar con la polisemia –una actitud frecuente en Vigo– de patrón como jefe, donde Duchamp cumpliría este rol, o, a

la inversa, donde el artista argentino sería el patrón del francés. Entre la ironía y el desconcierto, Vigo jugaba a ser *otro* Duchamp.

En 1980 el platense envió a Roberto Sandoval la obra *Duchamp Rose Mutt Marcel Selavy* para participar del “Commonpress 27”, a realizarse en Brasil. Otra vez, el nombre de Duchamp resulta central, en este caso, en una composición que incluye intercalados sus heterónimos (Rose Selavy y Richard Mutt). La obra es una copia xerox de un collage en el que Vigo colocó imágenes de obras de Duchamp, como *L.H.O.O.Q* y *¿Por qué no estornudar Rose Sé-lavy?*, con una estrella en el medio de la composición y dos hilos que cuelgan de la misma. En referencia al nombre, no es casual que Vigo también haya decidido usar heterónimos en varias de sus obras, especialmente las más tempranas, así como el intercalar los nombres puede considerarse parte de los frecuentes juegos de palabras que el platense realizaba en su práctica artística. Del mismo modo, Vigo firmó varias postales como Rose Selavy II, en directa alusión al heterónimo de Duchamp. Los que Vigo utilizó a lo largo de su carrera fueron Vhigo, Otto von Maschdt, Gus Gonzalez e Igor Orit, así como dos nombres femeninos: Rose Selavy II (a veces, precedido de “Don”) y Tana Vigo.

Unos años después, Vigo participó de la muestra “In the Spirit of Marcel Duchamp”, en 1987, en Budapest, Hungría, lo que demuestra la continuidad de su interés en este artista. Se trata de un proyecto para conmemorar el centenario del nacimiento del francés, al que envió una obra titulada “Perfil imaginario de Marcel Duchamp”. Además, en ese año, participó con la misma en “Mail art project”, realizado en Bergamo, Italia.

En las exposiciones de los años noventa, las menciones a Duchamp por parte de Vigo no cesaron. El artista de la neovanguardia platense continuó apuntando a la figura del francés como una referencia ineludible, un inspirador, un creador inclasificable que marcó desde el inicio su pensamiento y su obra.

Un cierre posible

Este rastreo por las múltiples referencias y obras de Vigo vinculadas a Marcel Duchamp, nos dio un panorama de la importancia de este último en el universo de la producción artística y teórica del argentino. Así, en este breve recorrido, hemos podido describir la trascendencia que tuvo el francés para la producción creativa del platense: Vigo no solo leyó y se nutrió de la producción de Duchamp, también se identificó con él como artista y como crítico social y de las instituciones artísticas. Al mismo tiempo, Vigo reformuló esa producción duchampiana, proponiendo nuevas formas artísticas, objetos, experiencias participativas y arte correo, que tomaban algo –o en ocasiones, mucho– del francés para ponerlo a circular en otro espacio y en otro tiempo, sin que desentonara con su propuesta ligada a las neovanguardias, en términos de críticas a las instituciones, a la obra de arte tradicional, inmutable y perenne, al público como sujeto pasivo y distante de la obra. Duchamp germinó en Vigo y en ese proceso se ensambló con otrxs referentes de las vanguardias locales y de otros países, así como con su propia creatividad.

Podemos ver a Duchamp en la concepción de muchas de las obras de Vigo, a lo cual se sumaba una inventiva personal, capaz de mantener y, al mismo tiempo, transmutar, expresiones provenientes del francés. Vigo se apropió de los procedimientos, del gesto, de la crítica de Duchamp y trabajó sobre ellos desde un lugar particular, donde intervenían otras lecturas e influencias. Vigo, desde Duchamp, creó un mundo personal: reivindicó sus propuestas y obras, analizó y diseminó sus textos y creaciones y, a partir de allí, elaboró sus propias genealogías, estrategias y configuraciones teóricas y artísticas.

Así, aspectos como la democratización y la divulgación del arte, el uso del espacio público, las múltiples vinculaciones con una política contraria al orden social hegemónico y a la situación de opresión económica, social y política latinoamericana, se fundieron

en un nuevo programa de Vigo, consustanciado con su perspectiva personal del arte y de su contexto histórico y social. En este sentido, observamos tanto contigüidades como saltos en relación con la obra de Duchamp: contigüidades claras, explícitas, por un lado, y, por otro, saltos que aterrizan en otras intencionalidades sociales y políticas, propias de un contexto muy diferente al europeo y estadounidense y de una marcada posición personal.

En relación con esto último, la politicidad que Vigo sostuvo en algunas de sus obras, excede la reproducción de Duchamp para imprimir “otros objetivos y otras rupturas con el orden social dominante, aun cuando estas no sean siempre explícitas y canónicas en cuanto a formas y estrategias combativas del horizonte de izquierda. En este sentido, creemos que la visión crítica que sostuvo Duchamp, así como otras artistas y teóricxs de la vanguardia en lxs que Vigo estaba interesado, pudo haber sido una puerta de entrada a cuestionamientos, innovaciones y producciones creativas diferentes.

De las obras y teorizaciones de las vanguardias a la concreción en una producción creativa propia, vemos que la activación crítica de lo aprendido de las vanguardias fue una de las estrategias que Vigo, como otrxs, potenció con sus prácticas artísticas para decir algo nuevo que, más allá del paso de los años, parece siempre fresco, siempre joven.

Bibliografía

- Bugnone, Ana. *La revista Hexágono '71 (1971-1975)*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata; Centro de Arte Experimental Vigo, 2014.
- Bugnone, Ana. *Vigo: arte, política, vanguardia*, La Plata, Malisia, 2017.
- Burn, Guy. “Figuration to System Art”, en *Arts review*, Vol. XXIII, n° 4, 1971.
- “Edgardo Vigo y el arte del objeto”, en *Comunidad*, segunda semana de agosto de 1968.
- Cisneros, Julia. *Apropiación y repertorio en las re-escrituras de Edgardo Antonio Vigo y Elena Comas*. La Plata, Tesis de Maestría, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, 2020. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/103035>
- Duchamp, Marcel. *Vendedor de Sal*. Edición E. A. Vigo, Traducción, Elena Comas, 1966. Archivo de E. A. Vigo, Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata.
- Giunta, Andrea. “Adiós a la periferia: vanguardias y neovanguardias en el arte de América Latina”, en Pérez-Barreiro, G., y Borja-Villiel, M. (editores.) *La invención concreta. Colección Patricia Phelps de Cisneros*, Madrid, Turner, 2013, pp. 105-117.
- Gradowczyk, Mario. “Edgardo Antonio Vigo: Maquinaciones (1953-1962)”, en *Maquinaciones. Edgardo Antonio Vigo: trabajos 1953-*

1962, Buenos Aires, Centro Cultural de España en Buenos Aires; Córdoba, Museo Provincial de Bellas Artes; Rosario, Museo Castagnino + macro; La Plata, Museo Provincial de Bellas Artes, 2008, pp. 13-107.

Pazos, Luis. “Muestra retrospectiva de la plástica platense”, en *El Día*, 30 de noviembre de 1965.

Vigo, Edgardo Antonio. “Mitos plásticos”, en *El Día*, La Plata, 21 de enero de 1968.

Vigo, Edgardo Antonio. “El gran vidrio”, en *El Día*, La Plata, 3 de marzo de 1968.

Vigo, Edgardo Antonio. “Hacia el Arte del ‘Objeto’”, en *La tribuna*, Asunción, 16 de junio de 1968.

Vigo, Edgardo Antonio. “Una escueta introducción al movimiento dadá”, en *WC*, n° 3, 1958.

Archivo

Archivo del Centro de Arte Experimental Vigo, Fundación Artes Visuales de La Plata, La Plata.

RE-ESCRIBIR A MARCEL DUCHAMP

JULIA CISNEROS

Ingresar al universo editorial de Edgardo Antonio Vigo implica explorar las múltiples dimensiones que componen estos proyectos, las redes que tejen hacia el interior de ellos mismos y su repercusión en programas estéticos, poéticos y políticos. Revistas editadas por Vigo como *DRKW*, *WC*, *Diagonal Cero* y *Hexágono '71*, dan cuenta de indagaciones que construyen, desde lo formal, una expansión en las materialidades y sus posibilidades de edición; en su contenido, una voluntad por compartir textos teóricos, poemas e imágenes desde repertorios, con frecuencia, marginales, diversos y personales.

La madeja de conexiones se complejiza si nos sumergimos en el archivo del Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV), porque el trabajo de edición se extiende hacia una zona de ejemplares no publicados que sirven como sustento al material que Vigo posteriormente difunde en las revistas. A falta de un término que los comprenda, hemos denominado estos libros personales como re-escrituras.

En términos generales, podemos decir que las re-escrituras de Edgardo Antonio Vigo y Elena Comas (1934-2006) son libros que copian libros ya existentes, de manera completa o fragmentaria, en muchos casos traducidos por Comas, artista, traductora y esposa de Vigo. Las re-escrituras son experimentos privados de edición, cada uno de estos ejemplares se presenta como un nuevo original en tanto se ensayan en ellos disposiciones textuales, se incorporan imágenes, composiciones visuales, dibujos y modos de la encuadernación artesanal. Abarcan un arco temporal que inicia en 1954 y culmina, aproximadamente, en 1975.

Los textos que se transcriben en las re-escrituras son de procedencia diversa: libros completos, artículos de revista, catálogos o suplementos culturales. Algunas re-escrituras poseen ilustraciones en su interior (en su mayoría realizadas por Vigo, uno ilustrado por Comas); otras, recortes de imágenes que acompañan el contenido de lo dicho en el artículo. En cada ejemplar hay un trabajo de edición por parte de E. A. Vigo no solo en lo que respecta al repertorio de autores que se elige, sino también en la disposición del diseño de página, columnas, tipografías y el trabajo de encuadernación.

Por la especificidad de estos compendios de lectura y sus características decidimos, a partir de la marca textual que aporta el guión (entre el prefijo “re” y “escrituras”) hablar de re-escrituras para referir a un conjunto de ejemplares realizados por Elena Comas y Edgardo Antonio Vigo, algunos de los cuales circulan –de manera fragmentaria– por sus ediciones y trabajos expuestos. La marca textual del guión sirve para diferenciarlos del concepto de reescritura como lo concibe la crítica literaria²², puesto que esta centra su atención en los procedimientos por los cuales un autor reformula determinado texto original con intención creativa, produciendo una modificación del texto base.

Las re-escrituras configuran una constelación de lecturas donde interviene la copia, la traducción, la encuadernación, el trabajo visual y los repertorios temáticos, esto último, en el caso de los ejemplares que transcriben artículos. En las re-escrituras, literalmente la dupla Comas-Vigo vuelve a escribir, pero en esa repetición, a pesar de no modificarse el contenido del texto, cambia el estatuto

22. Ver, entre otros: Bajtin, Mijail. *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2012 y Genette, Gérard. *Palimpsestos*. Madrid, Taurus, 1989.

del nuevo original, pasa por el cuerpo de quien, mediante la utilización de la máquina de escribir, duplica el texto y lo reformula en su edición.

La función principal de las re-escrituras es formativa, sirven para estudiar, para conocer movimientos artísticos y miradas sobre la poesía, es por esto que el contenido, las palabras citadas-copiadas, se traducen y transcriben de manera fiel; sin embargo, las intervenciones artísticas que operan sobre ellos los aleja de ser únicamente libros de estudio. Si bien se respeta el contenido del texto, muchas veces su forma —en la disposición heterodoxa en la que Vigo transcribe los párrafos— genera piezas que proponen otras formas de lectura más cercanas a los abordajes de la poesía experimental, tal es el caso, por ejemplo, del libro de re-escritura *Los orígenes del Neoplasticismo* de mediados de la década de 1950.

En torno a la circulación posterior de este trabajo de traducción y re-escritura, Vigo extraía de las re-escrituras fragmentos para utilizarlos de forma pública. Estos se encuentran dispersos en sus publicaciones, ensayos y charlas, pero también, y de manera menos evidente, las re-escrituras intervienen en la elaboración de su polifacética producción artística. En este sentido, la re-escritura de *Vendador de Sal* es paradigmática en tanto sirve como insumo para la elaboración de obra y sustenta el conocimiento que Vigo exhibe en los artículos periodísticos que publica sobre Duchamp.

Hemos constatado tres temáticas predominantes en estos compendios de lectura: por un lado, el interés en torno a las vanguardias históricas; por otro, la traducción de artículos y libros completos sobre poesía experimental; y, por último, una fuerte atracción hacia la historieta centrada en la re-escritura de artículos periodísticos y catálogos. Hemos comprobado que las re-escrituras son espacios de lectura y formación, sustentan abordajes teóricos y estéticos que Vigo pone a funcionar en su producción visual, editorial y de divulgación mediante charlas.

Las re-escrituras se ubican dentro de la Serie Escritos Personales del Archivo E. A. Vigo del CAEV. En esta serie hemos incluido tanto los compendios de re-escrituras como los libros intervenidos, los manuscritos de Elena Comas y los textos no publicados de E. A. Vigo. Las temáticas de las re-escrituras pueden abordarse de manera conjunta con la Biblioteca y Hemeroteca del CAEV²³ en tanto estos espacios también dan cuenta de los intereses de lectura que sustentan los abordajes artísticos.

Los ejemplares de re-escritura se presentan, en muchos casos, como traducciones pioneras al español. Si bien pertenecen, como dijimos, inicialmente al ámbito privado —es decir, las re-escrituras no fueron puestas a circular como obra ni concebidas para su publicación en su edición artesanal de libro único—, encontramos en sus revistas material perteneciente a las traducciones de las re-escrituras. Así, analizando de manera transversal el material de archivo, constatamos que muchos de los textos transcritos en las re-escrituras circulan en la producción de E. A. Vigo a partir de citas y apropiaciones que aparecen de manera fragmentaria en las ediciones y revistas que publica. Por lo tanto, existen correspondencias entre estas ediciones privadas, las re-escrituras y los textos que aparecen en las revistas que Vigo edita, en los textos que escribe para suplementos de cultura, sus ensayos y sus charlas.

Por lo anterior, podemos decir que las re-escrituras sirven a la producción de Vigo como andamiaje conceptual para la elaboración

23. Además de los libros de re-escrituras, la biblioteca de E. A. Vigo cuenta con más de 2000 ejemplares que contemplan estas temáticas y otros intereses. Ver: Cisneros, Julia. *Apropiación y repertorio en las re-escrituras de Edgardo Antonio Vigo y Elena Comas*. La Plata, Tesis de Maestría, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, 2020. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/103035>, apartado Bibliotecas.

de sus propios postulados sobre el arte. En este sentido, uno de los casos más notables es la traducción y re-escritura del *Marchand du Sel* de Marcel Duchamp. Esta re-escritura fue traducida por Elena Comas, mecanografiada y diagramada por E. A. Vigo en 1966, y da cuenta de los intereses de E. A. Vigo y sus lecturas en torno a la historia del arte. Es la primera versión conocida que de manera completa traduce al español este texto.

Marchand du Sel, en la versión de la dupla Comas-Vigo bajo el título *Vendedor de Sal*, nos permite analizar la apropiación por parte de Vigo de los postulados duchampianos. En este capítulo, trabajaremos a partir de una selección de obras y publicaciones del artista platense donde la re-escritura aparece como sustento de su producción estética y teórica. Tangencialmente, referiremos también en este desarrollo a la re-escritura *Las máquinas Solteras (Les machines Célibataires)* de Michel Carrouges –traducida por Elena Comas, diagramada, mecanografiada e ilustrada por Vigo– en tanto se presenta como la primera re-escritura por la cual Vigo ingresa a la obra de Marcel Duchamp. Al igual que el libro *Marchand du Sel*, es la primera traducción al español conocida.

Origen de un credo

En el archivo del CAEV hay papeles dispersos, postales, afiches, objetos, libros, homenajes y envíos de arte correo que remiten a la obra de Marcel Duchamp y dan cuenta del interés sistemático que Vigo tenía por su producción. Como ha indicado Ana Bugnone en la Introducción a este libro, hay referencias explícitas a la obra de Marcel Duchamp a lo largo del trabajo teórico y artístico de Vigo.

Mario Gradowczyk señala que al momento en que Vigo reside en París, en 1954, Duchamp no tenía la repercusión como artista que cobraría luego de la década de 1960: “Si se revisa la extensa biblio-

grafía sobre Duchamp, son escasos los artículos sobre sus ideas y sus obras aparecidas durante la década del 50' en revistas francesas".²⁴ En concordancia con lo anterior, en la entrevista realizada por José Fernández Vega, Thierry de Duve señala:

[Duchamp] Tuvo su primera retrospectiva en Pasadena en 1963. A partir de entonces se difunde su mensaje como reguero de pólvora. Los ready-made se exhiben por primera vez al gran público. A partir de 1963 Duchamp comienza a ser más célebre que Picasso.²⁵

La primera referencia explícita a la obra de Marcel Duchamp en la trayectoria de Vigo pertenece a la Serie Documentos Personales, donde figura “un drama de amor (Leyenda) desarrollo literario de un juego poético” escrito por Vigo en 1958. Un año antes, Elena Comas y E. A. Vigo habían realizado la traducción y re-escritura de *Las Máquinas Solteras (Les Machines Célibataires)* de Carrouges –publicado originalmente en francés hacia 1954– donde se menciona la obra “El Gran Vidrio” de Duchamp.

Si bien *Les Machines Célibataires* es el ingreso de Vigo al estudio de Duchamp, los libros sobre el artista francés son una constante en la biblioteca. Atendiendo a las fechas de edición de los libros de la Biblioteca General del CAEV encontramos como temática

24. Gradowczyk, Mario. “Edgardo Antonio Vigo: Maquinaciones (1953-1962), en Maquinaciones. Edgardo Antonio Vigo: trabajos 1953-1962”, Buenos Aires, Centro Cultural de España en Buenos Aires; Córdoba, Museo Provincial de Bellas Artes; Rosario, Museo Castagnino + macro; La Plata, Museo Provincial de Bellas Artes, 2008, p. 91.

25. Fernández Vega, José. “El mensaje de Duchamp recién llegó a destino en los años sesenta’. Entrevista a Thierry de Duve”. Buenos Aires, *Ramona*, n° 76, p. 31. Disponible en: <http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/revistas/ramona76.pdf>

transversal las publicaciones sobre Marcel Duchamp²⁶ con ejemplares publicados entre 1959 y 1995 que dan cuenta de su obra y aportan análisis críticos. Por lo anterior podemos afirmar que la producción de Marcel Duchamp es un vector que atraviesa y perdura entre las indagaciones bibliográficas de Vigo, es un referente ineludible para comprender su producción.

Máquinas inútiles (y solteras)

Dentro de las vanguardias históricas europeas, encontramos cuatro grandes actitudes en torno a la máquina: la exaltación de la misma del futurismo italiano (en el manifiesto de Marinetti), la máquina en función de nuevas relaciones de producción en el caso del constructivismo ruso (Tatlin, Moholy-Nagy), máquina del deseo dadá y el antimaquinismo surrealista que quiere resguardar el deseo simbólico para volverlo contra la máquina²⁷. En el arte latinoamericano, las referencias al objeto máquina, sus usos y tensiones con el espacio urbano pueden rastrearse desde, por lo menos, la década de 1920. La máquina aparece como sistema, por ejemplo, en el constructivismo

26. Corresponden a los siguientes libros: Lebel, Robert. *Marcel Duchamp*, Paris, Trianon, 1959. Sanouillet, Michel. *Marchand du Sel*, Paris, Le Terrain Vague, 1959. Schwartz, Arturo. *Marcel Duchamp*, Milán: Fratelli Fabbri Editori, 1968. Paz, Octavio y Marcel Duchamp. *Octavio Paz, Marcel Duchamp*, México, Ediciones Era, 1968. Sanouillet, Michel. *Escritos. Duchamp du signe*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978. Duchamp, Marcel. *Manual of Instructions for Etant Donnes*, Philadelphia, Philadelphia Museum, 1987. Moure, Gloria. *Marcel Duchamp*, Barcelona, Polígrafa, 1988. Mink, Janis y Marcel Duchamp. *Marcel Duchamp: 1887-1968; Kunst als Gegenkunst*, Colonia, Taschen Verlag, 1994. Ramírez, Juan Antonio. *Duchamp, el amor y la muerte incluso*, Madrid, Siruela, 1994. AA. VV. *Duchamp*, Barcelona, Polígrafa, 1995.

27. Esta caracterización, de manera muy esquemática, tiene como referencia el libro de Deleuze, Giles y Félix Guattari. *El anti-Edipo: Capitalismo y esquizofrenia*, Paidós, Barcelona, 1995.

de Torres García, a partir de su representación en la obra de Tarsila do Amaral y Diego Rivera, en la agrupación Artistas del Pueblo²⁸, como los casos de Adolfo Bellocq y Abraham Vigo. El neocriollo de Xul Solar contempla apéndices y mejoras para la vida humana futura²⁹, en algunos *Sueños* de Grete Stern dialogan máquinas oníricas con cuerpos femeninos, también en las imágenes surrealistas del joven Berni advertimos máquinas-ficciones que descubren fragmentos de los dispositivos descentrados de su función habitual.

El concepto de máquina funciona en la obra temprana de Vigo, entre otros factores, desde la posibilidad de obra seriada y su potencialidad conceptual³⁰. Como ha indicado Mario Gradowczyk, las máquinas en la obra de Vigo “responden a un proceso de serialización que se ve reflejado en diversas variaciones temáticas. Las series responden a los conceptos de repetición y de diferencia y se caracterizan por el empleo de soportes, tamaños, motivos y medios similares”.³¹ Por ejemplo, la obra *Máquina inútil aprovechando la fuerza motriz humana para cortar el comentario de las malas lenguas dándole participación en la producción* de 1957 (Figura 1) tensa desde el título dos sistemas contrapuestos: el universo técnico e

28. AA. VV. *Los artistas del pueblo*, Buenos Aires, Catálogo Malba Fundación Osde, 2008.

29. Ver: Artundo, Patricia. *Xul Solar, entrevistas, artículos y textos inéditos*, Buenos Aires, Corregidor, 2006.

30. En torno a las potencialidades conceptuales de la máquina en vínculo con la literatura, se sugiere el artículo de Sierra, Marta. “Máquinas, ficciones y sociedades secretas: Caterva y La ciudad ausente”, en *Revista Iberoamericana*, n° 71, 211, 2005, pp. 521-537.

31. Gradowczyk, Mario. “Edgardo Antonio Vigo: Maquinaciones (1953-1962)”, en *Maquinaciones. Edgardo Antonio Vigo: trabajos 1953-1962*, Buenos Aires, Centro Cultural de España en Buenos Aires; Córdoba, Museo Provincial de Bellas Artes; Rosario, Museo Castagnino + macro; La Plata, Museo Provincial de Bellas Artes, 2008, p. 66.

industrial –negado con el prefijo “in”–, y lo cotidiano, el chisme, el cotilleo. La “acción productiva” de esta máquina inútil puede interpretarse, quizás, desde las dos acepciones para la palabra “lengua”: literalmente la máquina inútil podría proponer amputar el órgano y, por consiguiente, bloquear los comentarios críticos; también podemos suponer la propuesta como la interrupción de las “malas lenguas” asociadas al “chisme”, para que éste no sea marginal sino que “participe en la producción”, es decir incluir el chisme, el murmullo, en la polifonía de voces que componen lo real. Todas las interpretaciones bordean el disparate porque en la propuesta Vigo apela a la paradoja, la ironía y el humor. La pieza, compuesta de un *collage* y una superficie negra con hendidura, contiene en germen la condición participativa que se profundiza en la obra posterior de Vigo, en tanto el espectador para poder observar el mecanismo completo debe develar el plano negro que solo muestra una parte de la totalidad del *collage*. Notemos que la intervención sobre la imagen propone un sistema de conexiones que unen mediante poleas las bocas de los personajes con el trasero de un tercero al que señalan.

A diferencia de la utilización del concepto “máquina” en las obras de Berni o Torres García, en estas piezas prima la paradoja y, sobre todo, el humor. Notemos que en sus primeros trabajos ya aparece el adjetivo “inútil”, referido a lo que no produce provecho o beneficio, antítesis de la idea de progreso que propone la máquina, que será reutilizado a partir del prefijo “in” entre paréntesis en otras producciones.³²

32. Hemos relevado al menos dieciocho obras que poseen el prefijo “(in)” en su título, entre ellas: *Poemas (in) sonoros*, *Poemas (in) comestibles*, *(in) film*, *(in) hostia*.



Figura 1. Máquina inútil aprovechando la fuerza motriz humana para cortar el comentario de las malas lenguas dándole participación en la producción. E. A. Vigo, 1957³³.

En las primeras *máquinas inútiles* elaboradas por Vigo en la década de 1950, dialoga el erotismo, el fetiche, la autosatisfacción, lo extraordinario, el juego, el humor, lo contradictorio y lo irreverente. Conceptualmente, se encuentran ligadas a las características de la máquina deseante *El Gran Vidrio* de Duchamp, pero también a las máquinas de otro de los referentes en el repertorio de Vigo, Francis Picabia. Vigo escribe tempranamente sobre la máquina en su artículo *Máquinas Inútiles. Solteras imposibles*³⁴. Además del interés bibliográfico, Vigo conocía los procedimientos del dibujo técnico y el funcionamiento de las máquinas, recordemos que fue egresado del Colegio Industrial “Albert Thomas” de La Plata donde cursó sus estudios secundarios.

En la producción de Vigo, la idea de máquina es conceptualmente el nombre que antecede a la caracterización del “objeto”, ligado en

33. Todas las imágenes utilizadas en este capítulo se encuentran en el Centro de Arte Experimental Vigo, Fundación Artes Visuales de La Plata.

34. Vigo, Edgardo Antonio. “Máquinas Inútiles. Solteras imposibles”, en *El Argentino*, La Plata 19 de noviembre de 1959.

este caso a los desarrollos de la década de 1960 y el carácter abstracto con el que llama “cosas” a sus obras tridimensionales.

Luego de esta breve caracterización, nos detenemos en la re-escritura de *Les Machines Célibataires* de Carrouges (1954) en tanto, como mencionamos, es el primer texto en el que Vigo ingresa, vía máquinas solteras, a la obra de Marcel Duchamp (Figura 2). Esta re-escritura data del año 1957 en la Serie Escritos Personales del Archivo CAEV. Debemos decir al respecto que *Les Machines Célibataires* de Carrouges no ha sido hasta hoy traducido y editado oficialmente en español, hecho que da cuenta de la importancia de las traducciones y las re-escrituras del acervo del CAEV. Vigo difunde los conceptos de Carrouges plasmados en esta traducción a partir del artículo *Máquinas inútiles. Solteras imposibles*³⁵ y en la revista *DRKW “C”* de 1960, transcribiendo algunos fragmentos del texto de Carrouges.

Carrouges desarrolla en *Les Machines Célibataires* reflexiones en torno a los “mitos modernos” y lo que denomina “imágenes-clave” en las construcciones estéticas vanguardistas. Se detiene en el mito de las máquinas solteras concebidas como *máquinas del suplicio* porque “el mito de las máquinas solteras significa de una manera evidente el imperio simultáneo del maquinismo y del mundo del terror”.³⁶ El *corpus* analizado por Carrouges se centra en diversas máquinas, ejemplificadas a partir de *Impresiones de África* (1910) de Roussel, *La recién casada* o *El Gran Vidrio* (obra iniciada en 1911) de Marcel Duchamp y *Colonia Carcelaria* (1914) de Kafka, entre otras. El autor homologa el mecanismo de ficción creado por Kafka y Duchamp, destacando el erotismo, la significación del material y su transparencia, el dolor, el suplicio y la soltería.

35. Vigo, Edgardo Antonio. “Máquinas Inútiles. Solteras imposibles”, en *El Argentino*, La Plata 19 de noviembre de 1959.

36. Carrouges, Michel. *Las Máquinas Solteras*, Edición E. A. Vigo, Traducción, Elena Comas, 1957, p. 18. Archivo de E. A. Vigo, Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata.

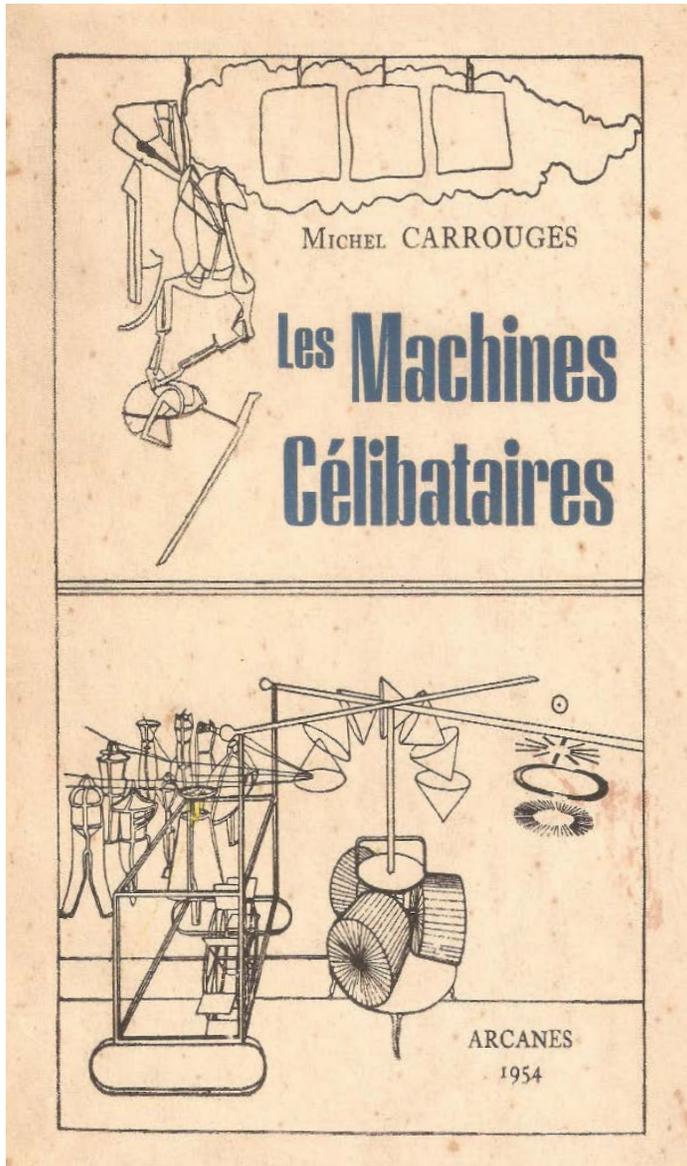


Figura 2. Tapa de la edición original de Les Machines Célibataires. M. Carrouges, 1954.

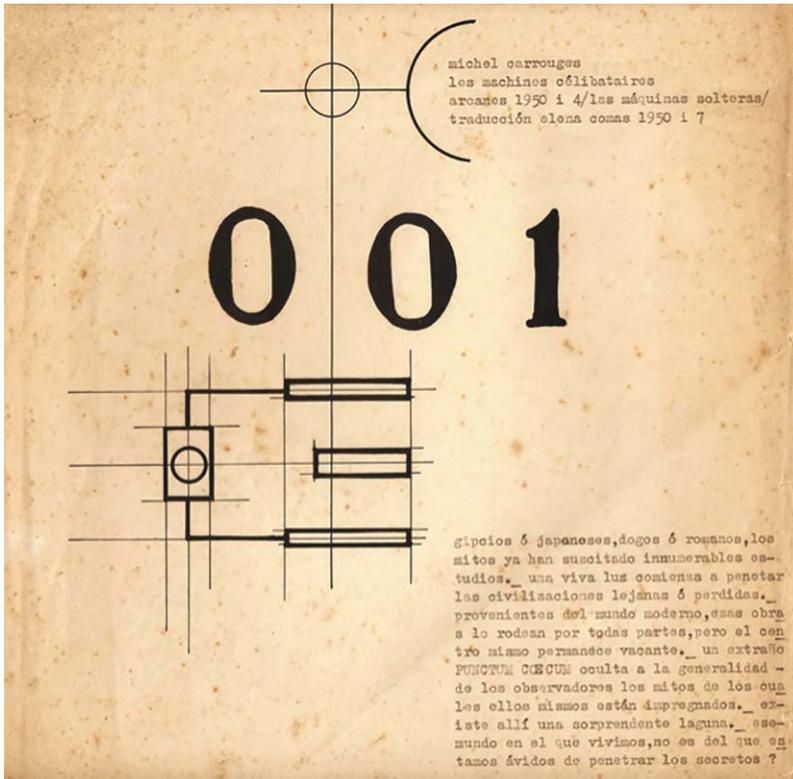


Figura 3. Re-escritura *Las máquinas solteras*, (*Les Machines Célibataires*). Traducción Elena Comas, diagramación E. A. Vigo, 1957.

Como indicamos anteriormente, la re-escritura de Comas y Vigo de este libro data de 1957, tres años después de su publicación oficial en francés. Probablemente el libro original haya sido traído por Vigo de su viaje a Europa en 1953. Se destaca entre los aspectos formales de esta re-escritura la diagramación de los párrafos en una hoja cuyas medidas (23,5 x 22 cm.) no se corresponden con un formato de hoja tradicional, la re-escritura no está encuadernada, consta de hojas sueltas con números de página elaborados a partir de sellos y

está mecanografiada con tinta negra (Figura 3). El ordenamiento de los párrafos se encuentra en función del desarrollo compositivo de la transcripción agregando aspectos visuales vinculados con un tipo de dibujo más bien técnico y, como decíamos, la utilización de sellos en la numeración de las páginas. Entre los aspectos formales, hasta la página 20, el ejemplar de re-escrituras traducido como *Las Máquinas Solteras*, está compuesto por un bloque de texto y números de página (realizado con sellos de goma) en color negro.

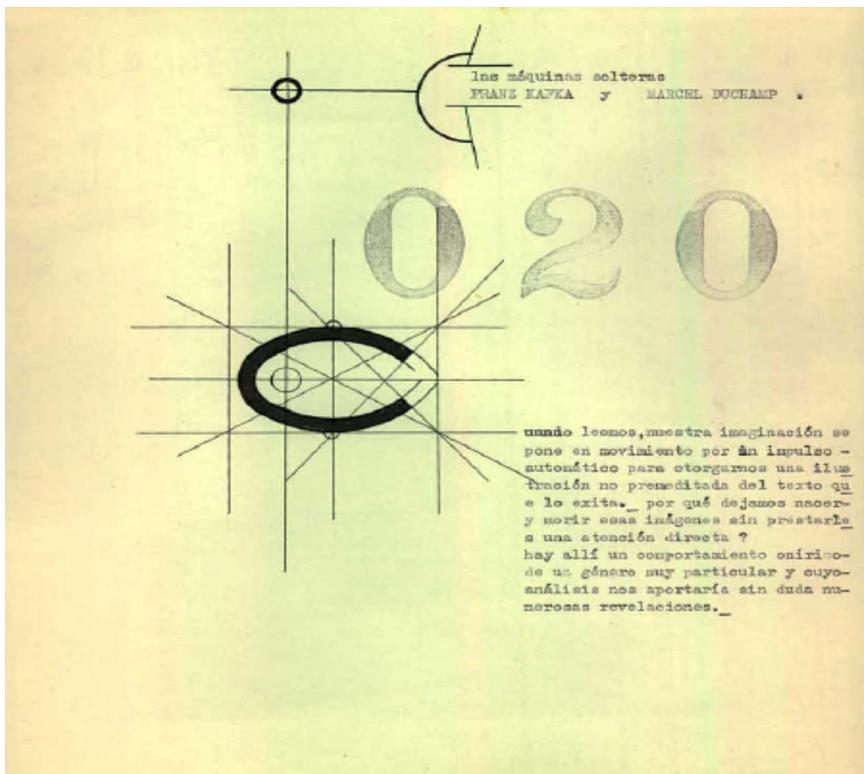


Figura 4. Re-escritura *Las máquinas solteras* (*Les Machines Célibataires*). Traducción Elena Comas, diagramación E. A. Vigo, 1957.

La página n° 20 de la re-escritura (Figura 4) lleva el subtítulo “Las máquinas solteras, Franz Kafka y Marcel Duchamp”. La página n° 21, contiene una reproducción por parte de Vigo que copia la imagen original del texto de Carrouges. Al igual que en el original, la re-escritura respeta imagen y texto por separado, ocupando cada uno hojas diferenciadas. En las dos imágenes que siguen, vemos el original del libro (Figura 5) y la copia por parte de Vigo de “Colonia Penitenciaria de Kafka” (Figura 6). En la “copia” de la re-escritura, Vigo agrega la nota: “burda reproducción a ojo”.

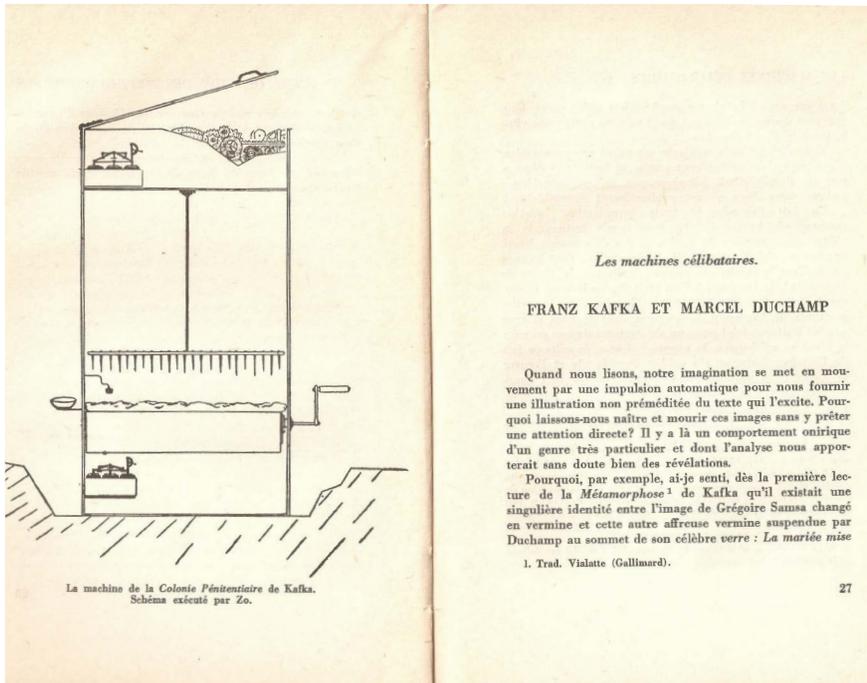


Figura 5. *Les Machines Célibataires* M. Carrouges, 1954. En el epígrafe inferior dice “La máquina de la Colonia Penitenciaria de Kafka, esquema ejecutado por Zo”

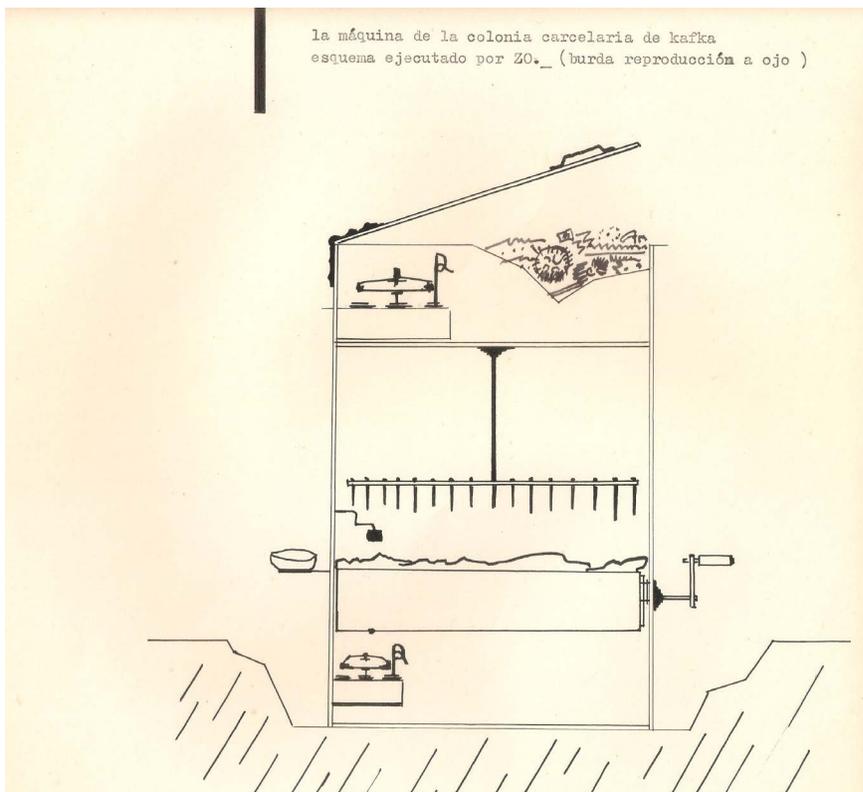


Figura 6. Re-escritura *Las Máquinas Solteras*. Traducción Elena Comas, diagramación E. A. Vigo, 1957. En el epígrafe en la parte superior de la imagen dice “La máquina de la Colonia Penitenciaria de Kafka, esquema ejecutado por Zo._ (burda reproducción a ojo)”. La aclaración entre paréntesis es un agregado de Vigo

Vemos en esta re-escritura que Vigo transcribe con libertad el texto alejándose de la referencia en torno al original (organizándolo en bloques con números de página sellados sobre el lado derecho de la hoja) pero la imagen que copia es sumamente fiel al original del libro de Carrouges (a pesar de ser una “burda reproducción”, según sus palabras). En la entrevista realizada por Mónica Curell (*La marca de Vigo*, 1995),

Vigo hace alusión a este libro diciendo, con motivo de su desarrollo objetual, que él las llamaba cosas inútiles y también usó el término de Carrouges: *máquinas inútiles*. Indica que comienza a armar estructuras con el material que le resulta más cálido, la madera, y refiere justamente a la obra “Colonia Penitenciaria de Kafka” como inicio de su búsqueda objetual, puesto que advierte en su trayectoria que la pintura “no era su camino” artístico. La apropiación funciona aquí como reformulación, pero también como insumo para la teorización en su propia obra.

La re-escritura *Las Máquinas Solteras* se presenta, en primer lugar, como el ingreso de Vigo al conocimiento de una de las obras más importantes de Marcel Duchamp, *El Gran Vidrio*. En segundo lugar, aporta reflexiones y conceptos claves para la teorización que Vigo elabora sobre su producción artística. En tercer lugar, representa un espacio de ensayo en torno a la edición y la apropiación.

El Vendedor de Sal en La Plata

Hemos dicho que 1966 es el año en que Elena Comas traduce y E. A. Vigo realiza la edición para la re-escritura del libro de Duchamp *Marchand du Sel*, devenido *Vendedor de Sal* en su versión criolla. Como ha señalado Berenice Gustavino,³⁷ la reescritura que realiza la pareja Comas-Vigo del libro de Kandinsky *De lo espiritual en el Arte*, se anticipa dos años a la publicación que realiza Edgar Baley. Lo mismo ocurrirá en la re-escritura de la obra de Duchamp, *Marchand du Sel*. Gustavino indica que Vigo elige una literatura que privilegia una versión del arte moderno donde predomina la abstracción, sin em-

37. Gustavino, Berenice. “Relatos sobre el arte moderno en las bibliotecas argentinas. Pistas halladas en el archivo y la biblioteca Antonio Vigo” en *História da Arte: coleções, arquivos e narrativas*. San Pablo, Urutau. pp. 431- 447. 2015.

bargo, esto no quita su preocupación por otros movimientos como el surrealismo y el dadaísmo presentes en su biblioteca.

Con la re-escritura del libro de Duchamp, Vigo y Comas se adelantan a la primera traducción oficial de los escritos de Marcel Duchamp, puesto que es en 1978 que, bajo la edición de Michelle Sanouillet, la editorial Gustavo Gili publica *Escritos: Duchamp du signe*. Es relevante en este sentido la recuperación que en este trabajo hacemos de las re-escrituras en tanto presenta y analiza estos gestos pioneros en lo que respecta a la traducción e inserción de la obra de Duchamp en la Argentina.

Tanto el libro *Marchand Du Sel* (en la primera edición francesa de 1959) como la re-escritura de Comas y Vigo traducida como *Vendedor de Sal* (de 1966), y *Escritos: Duchamp du signe* (en la traducción oficial al español de 1978) corresponden a una recopilación de textos de Marcel Duchamp elaborada por Michel Sanouillet. En el prólogo, en la traducción de Comas, se aclara que “No son creaciones literarias, en el sentido propio del término, sino más bien los jalones de un lento proceso mental”.³⁸ Los escritos de Duchamp editados por Sanouillet se asemejan a papeles dispersos de archivo, notas, dibujos, reflexiones, instrucciones³⁹ y proyectos.

38. Duchamp, Marcel. *Vendedor de Sal*, Edición E. A. Vigo, Traducción, Elena Comas, 1966, p. 6. Archivo de E. A. Vigo, Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata.

39. En este sentido, el movimiento Fluxus retoma del gesto de Duchamp las instrucciones como procedimiento. Podríamos considerar la publicación de Duchamp como un antecedente cercano a las piezas poéticas del libro *Pomelo* de Yoko Ono Ver: Ono, Yoko. *Pomelo*, Buenos Aires, De la Flor, 1970. Por ejemplo, dice Duchamp en una de sus notas titulada “Errata musical”: “Yvonne: Hacer una huella marcar con trazos una cara sobre la superficie imprimir un sello sobre cera//Magdeleine: Hacer una huella marcar con trazos una cara sobre la superficie imprimir un sello sobre cera// Marcel: Hacer una huella marcar con trazos una cara sobre la superficie imprimir un sello sobre cera” Duchamp, Marcel. *Vendedor de Sal*. Edición E. A. Vigo, Traducción, Elena Comas, 1966, p. 20. Archivo de E. A. Vigo, Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata.

La re-escritura *Vendedor de Sal* (Figura 7) se encuentra dividida en siete apartados con numeración romana. Comienza con una “Nota Bibliográfica” donde se detallan los acontecimientos en la trayectoria de Marcel Duchamp, seguida de la introducción de Michel Sanouillet. El segundo apartado, “La recién casada desnudada por sus solteros, además” consta de 23 entradas⁴⁰ donde encontramos anotaciones para la obra *El Gran Vidrio*. La tercera parte se denomina “Rose Selavi”, la cuarta, “Juicios y Críticas” incluye una entrevista a Duchamp por J. Sweeney, un desarrollo sobre los *ready made* y textos de M. D. en torno a la producción de otros artistas. La quinta entrada corresponde a “Textos Diversos” y, por último, “Ensayo bibliográfico general elaborado por Pouppard-Lieussou” aborda los trabajos de Duchamp y especifica la cantidad de reproducciones que realizó sobre las obras.

No es nuestra intención cotejar en estas páginas la traducción que la dupla Comas-Vigo realiza en 1966 y la edición de Gustavo Gili de 1978, solo decir que existen varias diferencias en los nombres de los capítulos⁴¹, algunas en lo que respecta a determinados pasajes de la traducción y agregados –de textos e imágenes– en la versión oficial de 1978.

40. Estas corresponden a: “(1 notas marginales)”, “(2 leyes y notas generales)”, “(3 lenguaje)”, “(4 readymade)”, “(5 azar)”, “(6 habilidad)”, “(7 inscripción de lo alto)”, “(8 la recién casada)”, “(9 ahorcado hembra)”, “(10 gas del alumbrado)”, “(11 molinos malic)”, “(12 polvo)”, “(13 tamiz)”, “(14 ranura)”, “(15 peso)”, “(16 molino de agua)”, “(17 salpicadura)”, “(18 testigos oculares)”, “(19 manejo de gravedad)”, “(20 combate de box)”, “(21 moladora de chocolate)”, “(22 color)”, “(23 peine)”. Duchamp, Marcel. *Vendedor de Sal*. Edición E. A. Vigo, Traducción, Elena Comas, 1966. Archivo de E. A. Vigo, Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata.

41. En la edición de Gili de 1978, respectivamente, los nombres de las entradas son: 1-El velo de la Novia, 2- Rose & Cia, 3- M. D. Criticavit, 4- Texticulus. Ver: Sanouillet, Michel. *Escritos. Duchamp du signe*. Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

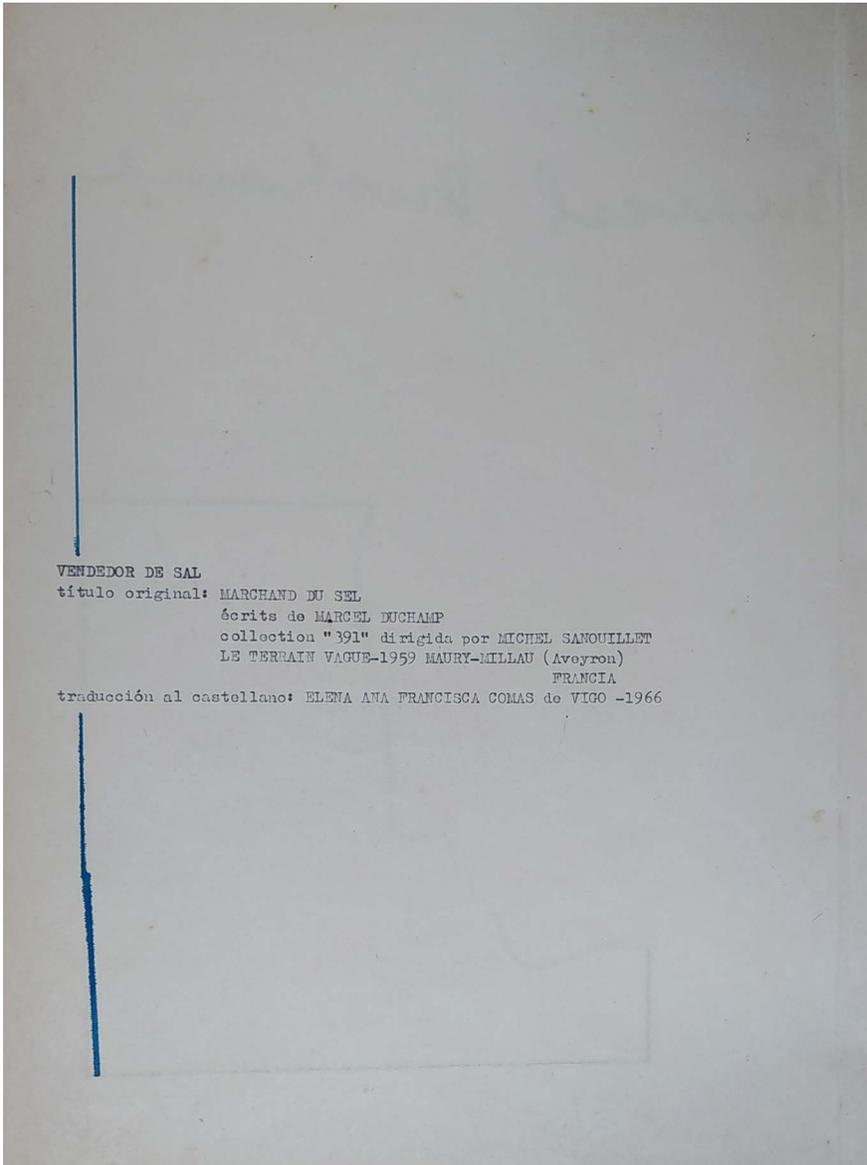


Figura 7. Primera página de re-escritura *Vendedor de Sal*. Traducción Elena Comas, diagramación y edición E. A. Vigo, 1966.

En términos generales, no podríamos decir que es un libro de lectura convencional, se presenta más bien como un libro de fragmentos (“jalones de un proceso mental” dice Sanouillet) donde conviven instrucciones, notas, imágenes, reflexiones, “aforismos” de Rose Selavi, cartas, entre otros materiales inclasificables.

Si bien una selección de las anotaciones presentes en la primera parte de *Marchand du Sel* fueron publicadas oficialmente en español en el libro-maleta *Octavio Paz, Marcel Duchamp*,⁴² en un cuadernillo cuyo título es *Marcel Duchamp: textos*, la traducción completa del libro al español no circuló hasta 1978.

En torno a los aspectos formales, la re-escritura traducida como *Vendedor de Sal* se encuentra mecanografiada y diseñada sobre hojas de 30 x 25 cm. La tapa y la contratapa son de cartulina naranja, no presentan imágenes ni textos que indiquen al lector de qué traducción se trata, la edición se encuentra encuadernada mediante costura exterior con hilo blanco.

Las dos únicas intervenciones visuales realizadas por Vigo en la re-escritura del *Vendedor de Sal* corresponden a una copia realizada por Vigo de la silueta “Autorretrato de perfil”⁴³ de M. Duchamp (Figura 8) realizada con marcador de fibra, y un poema matemático. La rúbrica que acompaña el perfil es una copia de Vigo de la firma del artista francés.

42. Paz, Octavio y Marcel Duchamp. *Octavio Paz, Marcel Duchamp*, México, Ediciones Era, 1968.

43. Vale decir que otra versión “libre” de la silueta de Marcel Duchamp aparece muy posteriormente en el trabajo de arte correo “Perfil imaginario de Marcel Duchamp obra que no nos pertenece” para el catálogo de la muestra *OFF OFF*, realizada en 1988, este hecho da cuenta, como venimos sosteniendo, el interés prolongado de la obra del artista entre las producciones de Vigo.

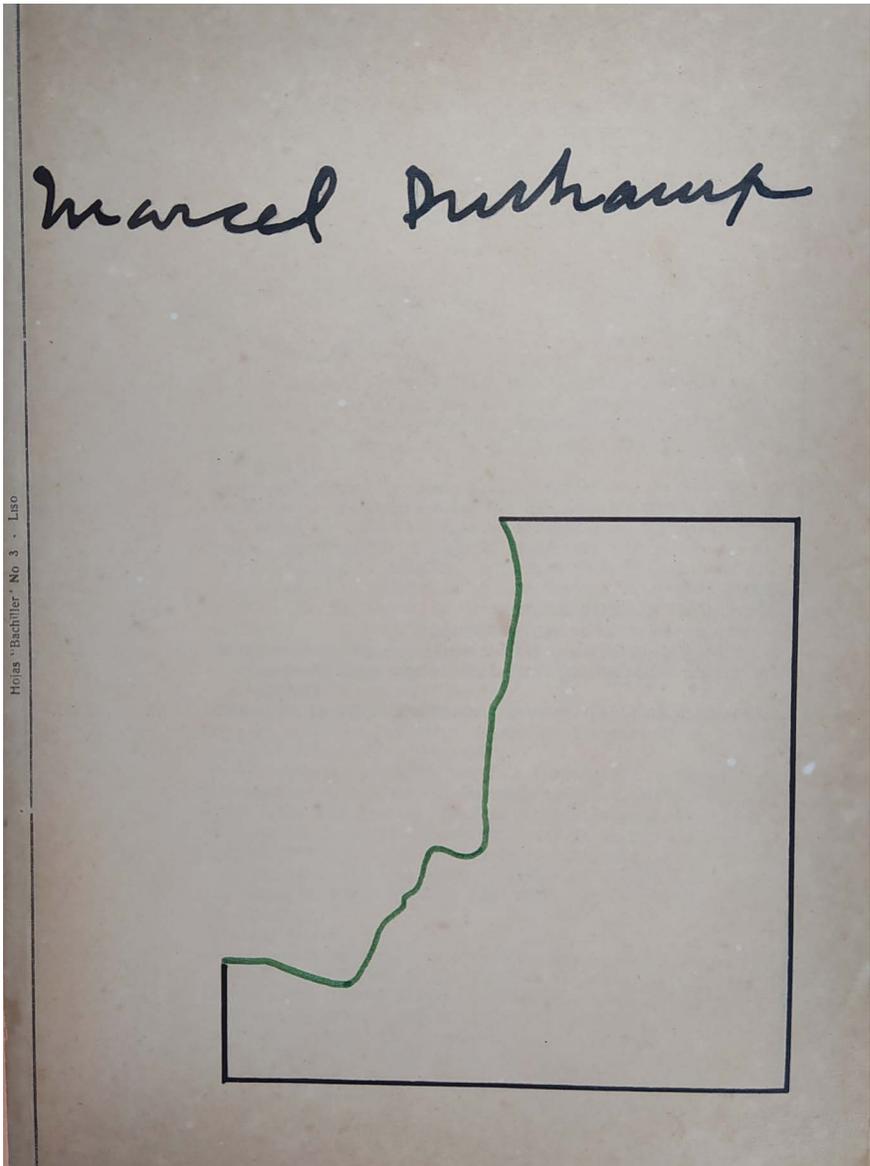
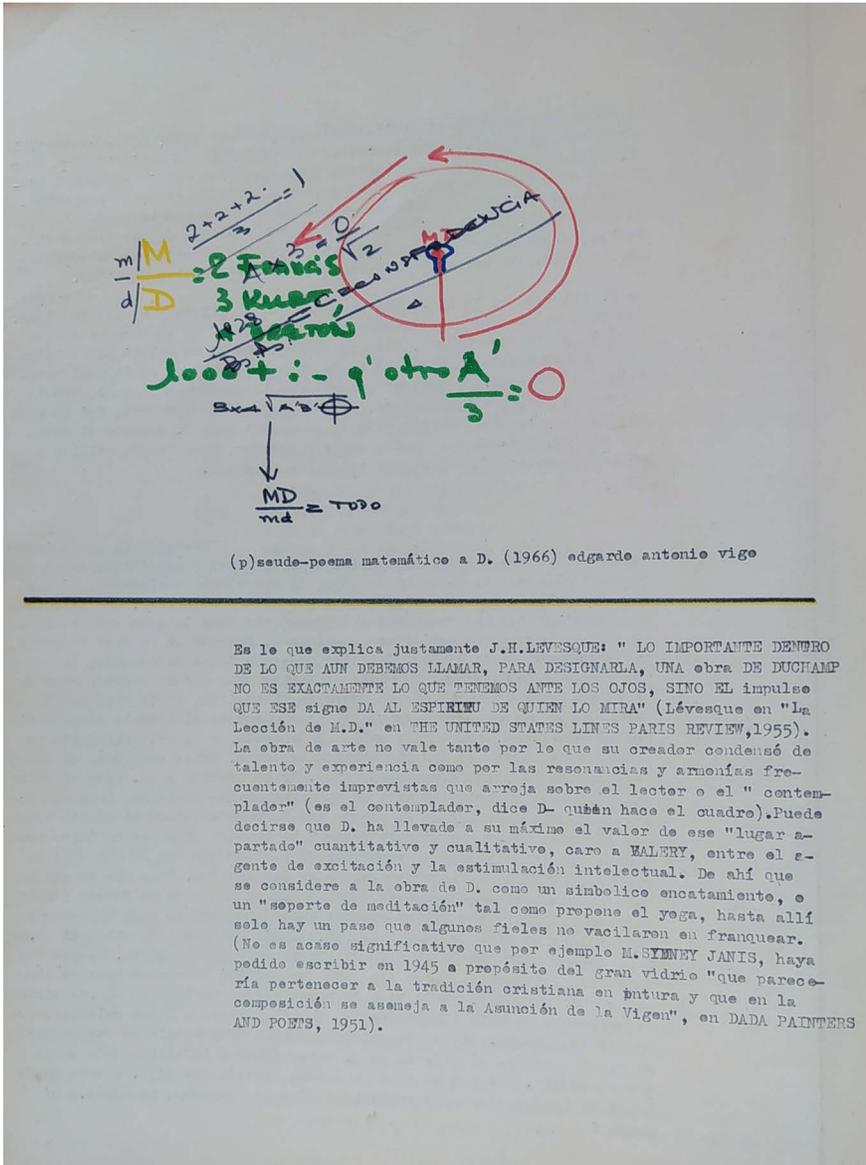


Figura 8. Re-escritura *Vendedor de Sal*. Traducción Elena Comas, diagramación y edición E. A. Vigo, 1966. CAEV



(p) seude-poema matemático a D. (1966) edgarde antonio vigo

Es lo que explica justamente J.H.LEVESQUE: " LO IMPORTANTE DENTRO DE LO QUE AUN DEBEMOS LLAMAR, PARA DESIGNARLA, UNA OBRA DE DUCHAMP NO ES EXACTAMENTE LO QUE TENEMOS ANTE LOS OJOS, SINO EL IMPULSO QUE ESE SIGNO DA AL ESPIRITU DE QUIEN LO MIRA" (Lévesque en "La lección de M.D." en THE UNITED STATES LINES PARIS REVIEW, 1955). La obra de arte no vale tanto por lo que su creador condensó de talento y experiencia como por las resonancias y armonías frecuentemente imprevistas que arroja sobre el lector o el "contemplador" (es el contemplador, dice D- ¿quién hace el cuadro). Puede decirse que D. ha llevado a su máximo el valor de ese "lugar apartado" cuantitativo y cualitativo, caro a WALERY, entre el agente de excitación y la estimulación intelectual. De ahí que se considere a la obra de D. como un simbólico encantamiento, o un "sepete de meditación" tal como propone el yoga, hasta allí solo hay un paso que algunos fieles no vacilaron en franquear. (No es acaso significativo que por ejemplo M.SYBNEY JANIS, haya pedido escribir en 1945 a propósito del gran vidrio "que parecería pertenecer a la tradición cristiana en pintura y que en la composición se asemeja a la Asunción de la Virgen", en DADA PAINTERS AND POETS, 1951).

Figura 9. Re-escritura *Vendedor de Sal*. Traducción Elena Comas, diagramación y edición E. A. Vigo, 1966.

En el interior de la re-escritura encontramos un poema matemático de autoría de Vigo, realizado con marcador y titulado (*pseudo*) *poema matemático a D.* 1966 (Figura 9). En los documentos colaterales a la Serie Documentos Personales de E. A. Vigo presentes en el CAEV del mismo año, hallamos poemas matemáticos con una estructura similar, donde también utiliza el marcador de fibra. El (*pseudo*) *poema matemático a D* cuenta con algunas inscripciones legibles que remiten al repertorio de artistas de Vigo: *Francis* [Picabia], *Kurt* [Schwitters], *[Andre] Bretón*, *correspondencia*, *M. D* [Marcel Duchamp]. La intervención estética sobre el ejemplar muestra que la mitad superior de la hoja se encuentra intervenida por Vigo, quien homenajea a sus referentes, mientras que la mitad inferior es la traducción del libro de Duchamp.

Si en la re-escritura de Carrouges de la década de 1950, Vigo trabajaba con tinta negra en composiciones visuales ligadas al dibujo técnico, incorpora, a mediados de la década de 1960 las posibilidades y colores del marcador de fibra y las letras de molde. El ordenamiento de los párrafos, a diferencia de otras de las re-escrituras, lleva al límite de la hoja la escritura mecanografiada como se verá en la edición facsimilar que reproducimos en este libro.

Caminos del vendedor

Un primer acontecimiento que deriva de la re-escritura *Vendedor de Sal* es su inserción, de manera fragmentaria, en la revista *Museo*. En torno a esta publicación, Juliana López Pascual⁴⁴ indica que desde

44. López Pascual, Juliana. *Trincheras: El Campo Cultural En Bahía Blanca, Entre 1963 y 1968*, Bahía Blanca, Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Del Sur, 2009. Disponible en: <http://repositoriodigital.uns.edu.ar/handle/123456789/3006>.

el 11 de abril de 1964, coincidentemente con la inauguración del XXXIV° Salón Regional de Arte, la dirección del MMBA comenzó a distribuir la revista *Museo* perteneciente al Museo Municipal de Bahía Blanca.⁴⁵ Se editaron siete números hasta 1966, sin una periodicidad establecida. Respecto de las características de la revista, López Pascual explica que:

Las limitaciones materiales incidieron, sin dudas, para que el énfasis de la revista estuviera en lo textual, a pesar de lo cual se manifestó una preocupación por cuidar su presentación visual con los recursos disponibles. El tamaño dado por la mitad de una página oficio, el trabajo sobre asimetrías en el diseño gráfico de la mayor parte de las páginas, la heterogeneidad de la tipografía en los títulos y la inclusión de imágenes dan cuenta de una voluntad de aprovechar al máximo las posibilidades dadas por la elaboración a partir de estencils para mimeógrafo y máquinas de escribir.⁴⁶

El número 7 de la revista *Museo* (1966) fue diagramada íntegramente por E. A. Vigo. Suponemos que algunos textos han sido sugeridos por la dirección de la institución en tanto no pertenecen al repertorio de Vigo. Estos textos serían: *Introducción a la música del siglo XX* por Gabriel di Cicco, *El Genio* de Francisco Luisich, *Poemas* de Gloria Micci y el *Discurso Inaugural* de Enrique Ferracutti.

Claramente, *la marca de Vigo* está en el diseño, en la elección de tres textos (Arp, Mondrian y Duchamp) y, probablemente, de la imagen de Libero Badii de la página 16. Vigo también es el autor de la

45. Museo dirigido en ese entonces por Ubaldo Tognetti.

46. López Pascual, Juliana. *Trincheras: El Campo Cultural En Bahía Blanca, Entre 1963 y 1968*, Bahía Blanca, Tesis de Licenciatura. Universidad Nacional Del Sur, 2009, p. 20. Disponible en: <http://repositoriodigital.uns.edu.ar/handle/123456789/3006>.

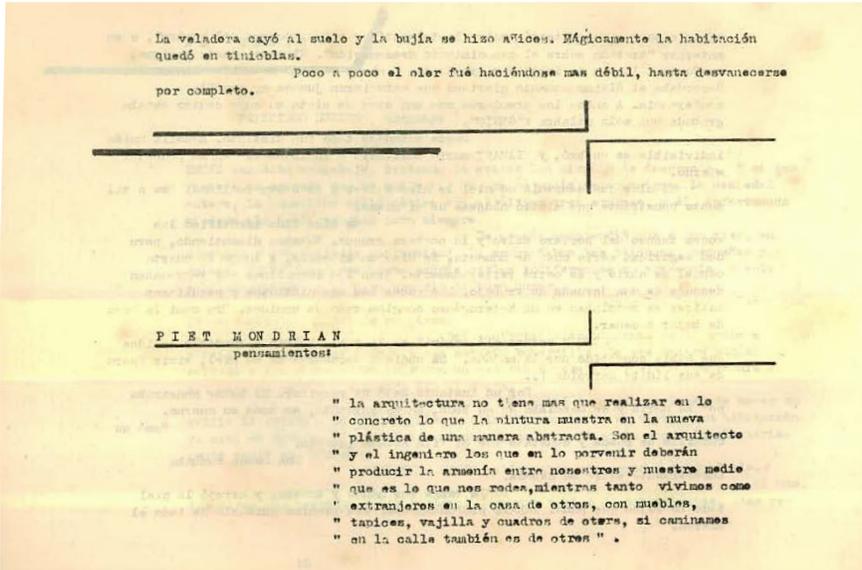


Figura 11. Revista *Museo*, 1966.

Hacia el final de la edición, sorprende encontrar fragmentos de la introducción de M. Sanouillet del libro *Vendedor de Sal* en la re-escritura de Comas y Vigo. Atentos a la fecha de la re-escritura sería esta la primera traducción publicada de una parte de *Marchand du Sel* en Argentina. Cabe aclarar que los “fragmentos” que se publican en la revista *Museo* no son directamente de Duchamp, sino que pertenecen a la nota introductoria de M. Sanouillet.

En la hoja n° 22 de la revista *Museo* (Figura 12), vemos una línea curva, se superpone en letras mayúsculas mecanografiado el nombre Marcel Duchamp (a la manera de las composiciones con sellos de Vigo), los datos de la edición original del *Marchand du Sel* y la traducción por parte de Elena Comas. También, como en la re-escritura, aparece la reproducción de silueta “Autorretrato de Perfil” (Figura 13).

La publicación de la nota introductoria —extraída de la re-escritura *Vendedor de Sal*— en la revista *Museo* indica que Vigo pudo elegir qué fragmentos difundir de sus lecturas, de ellos seleccionó a tres de sus referentes: Mondrian, Arp y Duchamp. Además, a pesar de ser una edición con limitaciones materiales, presenta un trabajo compositivo interesante, como queda de manifiesto en las imágenes y la disposición de los párrafos.

Una segunda resonancia de la traducción de los escritos de Marcel Duchamp, la encontramos en el artículo publicado por Vigo en 1966 en el diario *La Tribuna*. El artículo se titula “Hacia un arte del objeto”, Vigo menciona aquí la obra de Marcel Duchamp explicando que la preocupación del artista francés por la pintura se experimenta en un alejamiento de los “materiales nobles”. La obra *El Gran Vidrio* implica una técnica distinta en su ejecución centrada en la conceptualización, el paso del tiempo, la rotura azarosa del vidrio que da por concluida la obra. Vigo establece vínculos entre el procedimiento duchampiano y la obra de Kurt Schwitters, entendiendo que estos fisuran las categorías tradicionales a partir de las cuales se ha estructurado el campo artístico (originalidad, autoría, procedimientos y materiales, vínculo con las instituciones, entre otros).

Como señala Ana Bugnone en este libro, la labor de Vigo como difusor continúa y en 1968, en el suplemento del diario *El Día*, publica una serie de artículos periodísticos. En el primero de ellos, “Mitos Plásticos”,⁴⁷ se explaya sobre la obra de Schwitters, Merz y la poesía fónica. El título se vincula con los desarrollos de Carrouges anteriormente expuestos.

Un segundo artículo donde repercute la lectura de Vigo sobre el artista francés es “El Gran Vidrio” (Figura 14), allí comienza caracterizando a Duchamp como un cultor de la *innovedad*. Afirma Vigo

47. Vigo, Edgardo Antonio. “Mitos plásticos”, en *El Día*, La Plata, 21 de enero de 1968. s. p.

que el conocimiento de la obra de Duchamp a partir del “avance del estudio” sobre su obra, se proyectará hacia el futuro en tanto “M. D. es el MITO del artista actual”⁴⁸. Resuenan en estas consideraciones las reflexiones de *Las máquinas solteras* y la introducción de Sanoillet al *Vendedor de Sal*. Vigo señala que:

El avance del estudio sobre lo realizado por M. D. nos irá afirmando sobre estas posibilidades ciertas de proyección hacia el futuro. M. D. es el MITO del artista actual. Su prototipo. Para llegar a serlo no únicamente se mostró traslúcido, sino que también supo ocultar en “negruras” muchos de sus pensamientos. La puesta a luz de ellos es lo que mueve a los artistas actuales a investigarlo. La develación del misterio, incitación constante para el hombre que avanza.⁴⁹

El análisis de las obras se presenta en el artículo de manera cronológica. Comienza con *Desnudo bajando la escalera* (1912) interpretado como antecedente de los experimentos ópticos utilizados en los *rotorelieves*⁵⁰. El artículo continúa con la mención de los heterónimos usados por Duchamp, *R. Mutt* y *Rose Sélavy*:

Rose Sélavy, otro seudónimo que servirá para asegurar el anonimato del autor de los ready-made. “Ese nombre proviene de un juego de palabras en francés: ¡Es la vida! Sélavy; siendo Rose el nombre, femenino más banal, si nos retrotraemos al gusto de la época, que pude hallar”.⁵¹

48. Vigo, Edgardo Antonio. “El gran vidrio”, en *El Día*, La Plata, 3 de marzo de 1968, s.p.

49. Vigo, Edgardo Antonio. “El gran vidrio”, en *El Día*, La Plata, 3 de marzo de 1968, s.p.

50. Se trata de una serie de experimentos ópticos realizados por Duchamp en círculos con diversas composiciones que, al moverse generan efecto cinético. Se avanza más adelante sobre este tema.

51. Vigo, Edgardo Antonio. “El gran vidrio”, en *El Día*, La Plata, 3 de marzo de 1968, s.p.

(SOBRE LA OBLIGACION MONTE-CARLO)

"MARCEL DUCHAMP ha formado una sociedad de la cual es administrador, etc. Las acciones se venden al precio de 500 frs. El dinero se utilizará para explotar una martingala en Monte-Carlo. Los accionistas recibirán un 20% de interés, etc. Algunas acciones acaban de llegar al apís y su factura es divertidísima. Llevan una rueda de ruleta cubierta por una foto de M. DUCHAMP muy diabólico. Estan firmadas dos veces de su mano. Rose Stavy (nombre bajo el cual Marcel es casi tan conocido como por el suyo propio) aparece como presidente de la compañía. Todó aquel que trate de invertir capital en curiosidades astísticas encontrará la ocasión de adquirir una verdadera obra de arte. Solo la firma de Marcel por sí sola vale mucho mas de 500 frs. como se pide. Marcel abandonó completamente la pintura y consagra la mayor parte de su tiempo al ajedrez durante estos últimos años. Éberá estar en Monte-Carlo en enero para comenzar las operaciones de su nueva sociedad".

(Jane Heap 1924-25)

EXTRACTO DEL ESTATUTO

- Art° 1° - La Sociedad tiene por objeto:
- 1° La explotación de la Ruleta de Monte-Carlo en las siguientes condiciones.
 - 2° La explotación del Treinta y Cuarenta y otras minas de la Costa Azul bajo deliberación del Consejo de Administración.
- Art° 2° - El rendimiento anual está basado en un sistema de importe, probado en cien mil bolas, propiedad exclusiva del Consejo de Administración.
- La aplicación del sistema de chances simples permite dar un dividendo del 20%.
- Art° 3° - La Sociedad podrán, con deliberación de la Asamblea General reembolsar todo o parte de las obligaciones como mínimo al mes luego de la fecha de la decisión.
- Art° 4° - El pago de los cupones tendrá efecto el 1° de marzo de cada año p por semestre como desée el accionista.

(este estatuto figura al dorso de las Obligaciones M.C.)

Café de París
Montecarlo
Teléfono: 2-50

Jueves (sin fecha) 1924

Con un pequeño capital experimento mi combinación hace 5 días. Haná regularmente todos los días -pequeñas sumas- el 1 hora o dos.
Me perfecciono todavía y espero volver a París con el sistema a punto.
Es de una monotonía deliciosa. Sin la más mínima emoción. El problema consiste entonces en hallar la figura roja y negra para oponer a la ruleta, La martingala no tiene importancia. Son todas buenas y todas malas.
Pero con una buena figura, aún la peor martingala podrá triunfar. Y yo creo haber encontrado una buena figura.

Como ud. vé no dejé de ser pintor, ahora dibujo sobre el azar.

(carta inédita a FRANCIS PICABIA)

Figura 15. Re-escritura *Vendedor de Sal*. Traducción Elena Comas, diagramación y edición E. A. Vigo, 1966.

La cita está extraída textualmente de la re-escritura del *Vendedor de Sal* –página 36 en la edición facsimilar– de donde también transcribe los datos para informar sobre una sociedad para explotar *La Martingala* del Casino de MonteCarlo –página 54 de la edición facsimilar– (Figura 15). En palabras de Vigo se trata de “una especie de montaje operativo para explotar la racionalización del azar”.⁵²

Por último, se menciona la obra *El Gran Vidrio* (1915-1923). En la lectura de Vigo:

La transparencia de la obra habla de una participación activa del observador, con características muy propias. La imagen de este de acuerdo a la ubicación, atrás y adelante del trabajo, su movilidad, ropaje, forma, tamaño, color harán imágenes nuevas dentro de la composición que se conjugan perfectamente en ellas; es un juego de atrape constante. Un cambio cinético pre anunciante de la cinética actual bien representada por Julio le Parc, ejemplo todavía fresco para el mejor índice comparativo. Mientras que en Le Parc se produce “el atrape por reflejo de clemente exterior destruido” en M. D. se produce el accidente “*por transparencias sin modificaciones del elemento exterior*”.⁵³

Al referir al *Gran Vidrio* notemos que Vigo habla de participación activa del espectador, de un “juego de atrape constante”, ubicando la pieza como antecedente de las experiencias ópticas de su contemporáneo, Julio Le Parc. En *Vendedor de Sal* hay múltiples

52. Vigo, Edgardo Antonio. “El Gran Vidrio”, en *El Día*, La Plata, 3 de marzo de 1968, s.p.

53. Vigo, Edgardo Antonio. “El Gran Vidrio”, en *El Día*, La Plata, 3 de marzo de 1968, s.p.

referencias a la participación, en consonancia con la lectura que retoma Vigo de esta obra, por ejemplo, en el artículo sobre el “proceso creador” Duchamp postula que “son los espectadores quienes hacen los cuadros”.⁵⁴

La apropiación en Vigo del discurso duchampiano podría pensarse por *deglución antropofágica*. Es decir, si la antropofagia modernista es una experiencia donde se aprovechan las virtudes de *lo otro*, alimento que se absorbe, reutiliza y transforma, las re-escrituras son insumo para la producción teórica pero también operan, mediante la apropiación, en la producción de obra. Así, como explica Ana Bugnone en este libro, Vigo no solo difunde y se referencia en la obra del artista, la incorpora desde distintos procedimientos a su propia producción.

Pistas dispersas en tres (in) objetos

Tres obras de E. A. Vigo mantienen a finales de la década de 1960, relación directa con la obra de Duchamp y, sobre todo, con la re-escritura que nos ocupa. Referiremos en este apartado a tres (*in*) objetos poéticos: *Poemas (in) sonoros*, *Un disco para mirar*. (*Diagonal Cero*, 1969), *Análisis (in) Poético de 1 m. de hilo* (*Diagonal Cero*, 1969) y *Poemas matemáticos (in) comestibles* (*Diagonal Cero*, 1968). En los tres casos se trata de *ediciones-cosas-objetos poéticos* donde la operación de apropiación realizada por Vigo se sustenta en la subversión –o irreverencia– respecto de los órdenes que propone la poesía tradicional así como los modos de lectura que esta implica. Como ha señalado J. S. Perednik:

54. Duchamp, Marcel. *Vendedor de Sal*. Edición E. A. Vigo, Traducción, Elena Comas, 1966, p. 48. Archivo de E. A. Vigo, Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata.

(...) se podría proponer la tesis de que Vigo introduce el dadaísmo en la poesía (y también en la plástica?) argentina. En este sentido la correlación es perfecta: es el más complejo de los primeros poetas experimentales y el dadaísmo es la más compleja entrada de la experimentación en poesía, en tanto cambia los parámetros tradicionales desde múltiples ingresos, algunos de los cuales se niegan entre sí. Continúa abriendo, en su caso con toda conciencia, una vía vigo-rosa (para decirlo a la manera de Duchamp-Rose Selavy) que Oliverio Gironde había tocado con timidez y Arturo-Arte concreto invención Madí empezaron a recorrer sin plena conciencia. En este sentido se lo puede nombrar como el padre contemporáneo de la poesía experimental argentina.⁵⁵

Como hemos visto al comienzo, la noción de “máquina inútil”, extraída de Carrouges, con la que refiere a sus primeros *collages*, es un antecedente para la conceptualización que E. A. Vigo realiza de sus (*in*) objetos poéticos, en tanto permanece en esta acepción el prefijo de negación que problematiza su “utilidad”. Son también ediciones porque están concebidos en serie, con constancias de cuántos ejemplares se realizaron en la Serie Documentos Personales del archivo de E. A. Vigo.

a) *Poemas (in) sonoros*

Los Poemas (in) sonoros son ejemplares que Vigo edita bajo el sello Diagonal Cero en 1969.⁵⁶ El objeto consta de un sobre contenedor de cartulina blanca y, en su interior, un cartón rectangular negro con

55. Perednik, Jorge, Fabio Doctorovich y Estévez, Carlos. *El punto ciego. Antología de la Poesía Visual Argentina de 7000 a.C. al Tercer Milenio / The Blind Spot. Visual Poetry from Argentina*, San Diego, San Diego State University Press, 2016. p. 103.

56. De 1969 es también la primera obra sonora registrada de Vigo titulada *Homenaje a una pensión de estudiantes*.

un círculo en medio. En el anverso del sobre contenedor, aparece el título en negro y la leyenda “Un Disco para mirar”, y en color rojo el prefijo (*in*) entre las palabras *poemas* y *sonoros*, en rojo también el sello *Editó Diagonal Cero*. El cartón de color negro que se encuentra en el interior tiene adherido un círculo de siete pulgadas con una hendidura en el centro. El círculo del centro posee líneas cerradas, verdes y concéntricas que culminan (o surgen) de la hendidura central. El círculo tiene también el título *Poemas (in) sonoros* en la parte superior del hueco y la inscripción “Edgardo Antonio Vigo” en la parte inferior, ambos textos están escritos en letras mayúsculas sostenidas con color negro.



Figura 16. Poemas (in) sonoros, Un disco para mirar. E. A. Vigo, 1969.

Tanto el título como el epígrafe de esta “cosa”, intencionalmente, desorientan. En el sobre contenedor que funciona como tapa, se aclara que son “Discos para mirar”. El epígrafe, que podría funcionar

como presentación de la edición, implica una aparente contradicción, un corrimiento de los sentidos que el dispositivo “disco” implica, asociados principalmente a la escucha. Es decir, los *Poemas (in) sonoros*, se identifican con la palabra “disco” pero su soporte es el cartón, por lo que la palabra “disco” referiría, en este caso, a la forma circular que encontramos en su interior, no al dispositivo que almacena sonidos. Vigo juega, en la tapa de los *Poemas (in) sonoros*, con la homonimia, desconcertando al potencial “lector”.

En el rectángulo negro donde está adherido el círculo, las líneas concéntricas de color verde podrían ser interpretadas como una representación de los surcos que persigue la aguja del vinilo generando sonido a partir de las irregularidades de las hendiduras del disco. A diferencia de aquellos, los “surcos” de los *Poemas (in) sonoros* están hechos de tinta. En caso de que el espectador participante decidiera reproducirlos en un dispositivo, vería girar el círculo central generando un cuerpo cinético que se mueve sobre su eje.

Volvamos sobre el título y su intención desconcertante. *Poemas (in) sonoros* interpelan lo que puede ser considerado poético, ¿hay poesía sin sonido?, ¿qué poema es un poema mudo? La poesía ¿es un círculo que se observa?

En contrapunto, Marcel Duchamp produce, junto con Man Ray, *Anemic Cinema* (1926).⁵⁷ Se trata de discos con composiciones geométricas o frases ordenadas de manera espiralada hacia el centro de la composición. Cuando el disco gira se transforma en un continuum de imágenes cinéticas, experimentos ópticos denominados por Duchamp como *rotorelieves*. Existen similitudes constructivas entre los *rotorelieves* duchampianos y los *Poemas (in) sonoros* de E. A Vigo en tanto el formato “disco” es análogo en ambos casos.

57. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=dXINTf8kXCc>

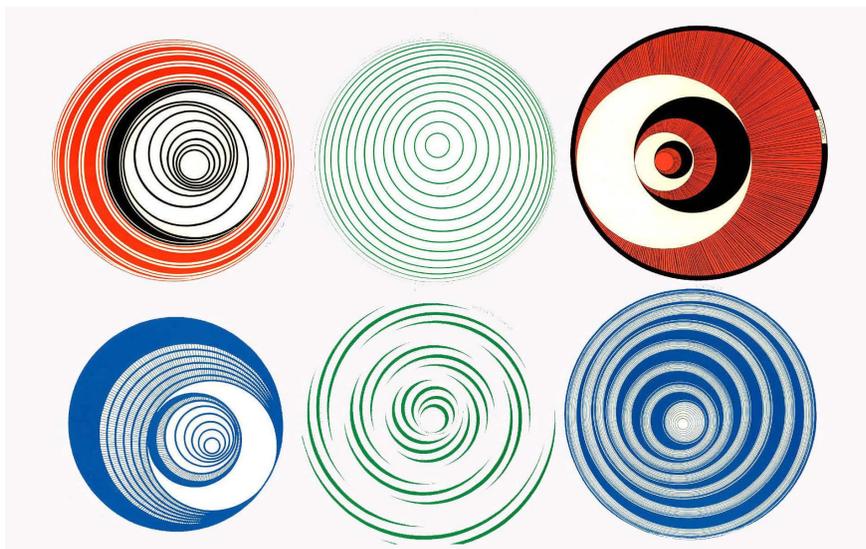


Figura 17. Rotorelieves, Marcel Duchamp, 1925-1955.

A partir de la re-escritura *Vendedor de Sal*, Vigo conoce la existencia de estos objetos, desarrollados tanto en las páginas 51-53 de la traducción, como en el “Ensayo bibliográfico” con el que culmina el libro. Consta en esta última parte que Duchamp realizó una tirada de 500 ejemplares, cada disco llevaba un título e indicaba que los mismos debían girar a 35 RPM. Existen imágenes-bocetos sobre estos objetos y un desarrollo sintético por parte de Duchamp en torno a las ilusiones ópticas que se generan con el movimiento. Además de figurar los discos *rotorelieves* de Duchamp en su biblioteca, Vigo tenía conocimiento bibliográfico de su existencia desde las páginas del *Vendedor de Sal*.

Ahora bien, si la búsqueda de Duchamp se orienta hacia el movimiento físico de un cuerpo y sus modificaciones ópticas mediante la utilización de un dispositivo, Vigo se apropia del dispositivo disco propuesto por Duchamp en su materialidad y forma, para utilizarlo en función de sus propios intereses y preguntas, entre ellas, cuestio-

nar el ritmo del poema, el sonido, invitar a ese espectador a desnaturalizar la voz, la escucha y la mirada. El círculo es también en la poética de Vigo un elemento que aparece desde sus primeras producciones en collage y se repite en sus publicaciones.

b) *Análisis (in) Poético de 1 m. de hilo (1970)*

Una segunda obra que podemos considerar como apropiación de las notas del *Vendedor de Sal* es *Análisis (in) Poético de 1 m. de hilo (1970)*⁵⁸ y puede vincularse con los experimentos duchampianos plasmados en *Azar en Conserva* o *3 Zurcidos de Patrón* como aparece nombrado en *Vendedor de Sal*.

En el punto 5 la nota “Azar” dice: “Si un hilo recto horizontal de un metro de longitud cae desde un metro de altura desde un plano horizontal deformándose a su gusto y da una figura nueva de la unidad de longitud”;⁵⁹ esto corresponde a la “modificación en la unidad de longitud” puesto que cuando se deja caer el hilo éste adquiere, en la superficie donde se asienta, una forma azarosa. En la edición del *Marchand du Sel* de la editorial Gustavo Gili, se agrega otra reflexión sobre la obra, dice Duchamp que:

(3 Zurcidos-patrón): (...) cada banda propone una línea curva hecha por un hilo de coser de un metro de largo, después de caer desde una altura de 1 metro, sin que la distorsión del hilo durante la caída quede terminada. La forma así obtenida se fijó en la tela por medio de gotas de barniz... Tres reglas... reproducen las tres formas distintas obtenidas por la caída del hilo y pueden utilizarse para trazar a lápiz estas líneas

58. Consta en la Serie Documentos Personales del Archivo de E. A. Vigo del que se hicieron 180 ejemplares.

59. Duchamp, Marcel. *Vendedor de Sal*. Edición E. A. Vigo, Traducción, Elena Comas, 1966, p. 15. Archivo de E. A. Vigo, Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata.

sobre el papel. Esta experiencia se realizó en 1913 para aprisionar y conservar formas obtenidas por mi azar. Simultáneamente, la unidad de longitud: un metro, se transformaba de línea recta a línea curva sin perder efectivamente su identidad en tanto que metro, pero creando, no obstante una duda patafísica sobre el concepto según el cual la recta es el camino más corto entre dos puntos.⁶⁰

Azar en conserva o *3 Zurcidos de Patrón* corresponde al estudio del fenómeno de alargamiento en la unidad de longitud y aplica en el contexto de estudio para el complejo *Gran Vidrio*.

Por su parte, la obra de Vigo, *Análisis (in) Poético de 1 m. de hilo*, consta de 1 metro de hilo⁶¹ de algodón en cuyos extremos se lee “principio” y “fin”. Posee dos variantes: en la revista experimental montevidéana *OVUM 10* (1969-1975) n° 10 (1970)⁶² dirigida por Clemente Padín, fue publicado envolviendo (o atando) la revista con la cuerda que dice “principio” y “fin”. En segundo lugar, la obra se presenta rodeando un cartón rectangular de 24 x 10 cm con dos hendiduras

60. Sanouillet, Michel. *Escritos. Duchamp du signe*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p. 175.

61. Como ha señalado Bugnone, la utilización del hilo en la obra de Vigo fue una constante en su carrera, puede verse como conector de dos elementos o como parte de un montaje. El hilo se convierte “en un aspecto que rápidamente se identifica con la materialidad de su poética. Es otra de las formas por las que Vigo captó una de las prácticas judiciales –también extendida a otros ámbitos, como la archivística– haciéndolas parte de su poética. Si bien son pocos los casos en que Vigo utiliza el hilo específicamente para coser en sus obras, su incorporación a la obra de arte, aún desvinculada temática y discursivamente del mundo judicial, remite a la práctica de los tribunales, hechos en los que asume, nuevamente, un uso dislocado de ese ámbito en el de la creación artística.” Bugnone, Ana. *Una articulación de arte y política: Dislocaciones y rupturas en la poética de Edgardo Antonio Vigo (1968-1975)*, La Plata, Tesis Doctoral, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 2013, p. 240. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.989/te.989.pdf>.

62. Dirigida por Clemente Padín, su antecedente corresponde a *Los Huevos del Plata* (1965 a 1969). Esta última está incluida en la sección bibliográfica de la *Exposición Internacional de Novísima Poesía/ 69*, Vigo publica en ella (*P*) *op matemático* en 1968.

circulares simétricas en la parte inferior. Este cartón, posee en la parte superior un ojal con la etiqueta “La Marca de Vigo” y otra, de forma triangular con el título de la obra *Análisis (in) Poético de 1 m. de hilo* (1970). Decimos que son dos variantes de la misma obra porque en la revista OVUM 10 se respeta el título *Análisis (in) Poético de 1 m. de hilo*, además, es constante en la publicación de Padín la incorporación, en muchos casos, de objetos (fósforos, curitas, alfileres).

Análisis es, como los *Poemas (in) sonoros*, una provocación. Aquí el prefijo “in”, entre paréntesis se encuentra delante de la palabra “poético”, sugiriendo el carácter improductivo de medir con un metro de hilo un verso. Como en el epígrafe de los *Poemas (in) sonoros*, “Un disco para mirar”, “*un metro de hilo*” apela intencionalmente a literalidad, el extrañamiento y desconcierto se produce en la palabra “poético” del título. Vigo sigue indagando sobre la poesía, en este caso, desde la estructura métrica y sus regularidades formales, su estructura: sílabas, acentos, rimas. Podríamos considerar también que esta obra, en tanto “análisis”, continúa en la misma indagación de otra arista de sus *Poemas Matemáticos Barrocos* –con sus medidas y cuentas delirantes–.

Creemos que la apropiación de los postulados duchampianos se produce en el juego que la obra propone con la métrica del poema y la medida del verso. Como hemos visto, Vigo, a partir de la re-escritura *Vendedor de Sal*, conocía la existencia del experimento que propone *Azar en conserva*, también sus reflexiones sobre el lenguaje. Ahora bien, notemos las diferencias en los títulos: la obra de Duchamp, *Azar en conserva/3 Zurcidos-patrón*, responde al caso fortuito, accidente no controlado por el sujeto. *Análisis*, en cambio, remite a la reflexión, el estudio y la observación de un hecho, aunque el mismo sea “inútil” como las máquinas analizadas al comienzo. La obra de Vigo indaga en la pregunta por la medida del poema, proporcionando al participante programador –en términos de Vigo– un elemento para hacer la experiencia. Si la obra anterior se preguntaba por el sonido, *Análisis* disloca los sentidos asociados a la medida y la extensión del verso tradicional.



Figura 18. Análisis (in) Poético de 1 m. de hilo. Edgardo Antonio Vigo, 1970.

c) *Poemas matemáticos (in) comestibles*

Hemos analizado en los casos anteriores, lo que consideramos apropiaciones por parte de E. A. Vigo de algunos procedimientos y dispositivos duchampianos. Consideraremos a continuación, la obra *Poemas matemáticos (in) comestibles* (Diagonal Cero, 1968)⁶³ en vínculo con el *ready made* de Duchamp titulado *Ruido Secreto* (1916) a partir de los continentes propuestos y su concepto⁶⁴.

En el punto 4 “Readymade” del *Vendedor de Sal* encontramos la siguiente nota de Duchamp: “Hacer un readymade con una caja que contenga algo irreconocible al sonar y soldar la caja. Ya hecho en el semi readymade de placas de cobre y ovillo de cuerdas”.⁶⁵ Se refería a la pieza *Un ruido secreto* que consiste en un ovillo de hilo (envase) encorsetado entre dos planchas de cobre mediante cuatro tornillos. El crítico José Luis Brea sobre esta obra ha dicho que:

Funciona como una máquina construida con la finalidad de producir el secreto en su interior, de producirse a sí mismo como enigma. Su título apunta así a nombrar esta misma condición –de máquina célibe que se autoproduce como máquina enigma- como dispositivo productor de secreto, de un sonido secreto, de un sentido secreto.⁶⁶

Por su parte, Vigo desarrolla en 1968 la serie *Poemas matemáticos (in) comestibles*. Las piezas constan de dos latas de sardina cerradas

63. En la Serie Documentos Personales, 1968, del Archivo de E. A. Vigo consta que se produjeron 100 ejemplares de esta obra.

64. *Merda d'artista* (1961) de Piero Manzoni, presenta características similares en lo que respecta al envase como continente.

65. Duchamp, Marcel. *Vendedor de Sal*, Edición E. A. Vigo, Traducción, Elena Comas, 1966, p. 20. Archivo de E. A. Vigo, Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata.

66. Brea, José. *Un ruido secreto*, Murcia, Mestizo, 1996, p. 5.

herméticamente y pegadas entre sí. Una etiqueta con el título rodea la lata, las protege por una caja de cartón de 11 x 10 x 3 cm. En dos de los laterales, la caja posee aberturas circulares; en la parte superior, lleva impresa la inscripción *Poemas matemáticos (in) comestibles*. En el interior de las latas, se encuentra un objeto al cual el espectador-programador no tiene acceso. Este objeto está escondido, pero sabemos de él por la huella que deja el sonido al sacudir la lata.



Figura 19. Poemas matemáticos (in) comestibles. E. A. Vigo, 1968.

El propio Vigo, en el Catálogo para la *Exposición Internacional de Novísima Poesía/ 69*, se exhiba sobre la condición expandida de este formato, señalando que:

La utilización del “envase” en producción seriada elimina al libro como vehículo de comunicación fundando un Arte Tocable, donde “el objeto seriado” cumple una función estrictamente lúdica. A diferencia del surrealismo que subjetiva el misterio a través de la metáfora, el uso del “envase hermético” objetiva el concepto de misterio.⁶⁷

En el artículo, “No tanta Risa” publicado en *Primera Plana* (1968), se conceptualiza de esta manera los objetos-poéticos que nos ocupan:

Poemas matemáticos (in) comestibles, una broma que no lo es tanto al rato de pensarlo. Se trata de tomar dos latas de conserva de pescado, vacías, y soldadas reconstruyendo una nueva lata: en su interior, un objeto indeterminado produce un suave rumor cuando se agita el envase. Obviamente, el contenido de la lata es el contenido del poema: abrirla equivale a destruir el poema, convertir en explícitos sus significados secretos. Vigo espera envasar cien poemas con ese procedimiento y colocarlos en el mercado.⁶⁸

En el Catálogo para la XXII Bienal de San Pablo (1994), Basualdo advertía la cercanía de los *Poemas (in) comestibles* con la obra de Duchamp, pero no tenía en cuenta en su afirmación el seguimiento preciso que Vigo hace de la obra duchampiana desde mediados de la década de 1950, puesto que en el texto el autor señala que:

Cuando en 1968 Vigo realizó sus poemas matemáticos (in) comestibles (...) seguramente ignoraba que el sonido hermético que su trabajo

67. Catálogo *Exposición Internacional de Novísima Poesía/ 69*, Buenos Aires, Instituto Torcuato Di Tella, 1969, s.p.

68. “No tanta risa”, en Revista *Primera Plana*, año VI, n° 300, Buenos Aires, 30 de septiembre de 1968, s.p.

atesoraba ya resonaba con el otro *ready-made* asistido el del ovillo que Duchamp encerró en 1916 entre dos placas metálicas.⁶⁹

En este sentido, creemos, por la bibliografía disponible, la documentación del archivo que hemos relevado y la argumentación que venimos sosteniendo, que Vigo sí poseía un conocimiento preciso de la obra de Duchamp que se remonta a los años cincuenta.

¿Una lectura (in) útil?

Cuando comenzamos este análisis, resaltamos que las redes que se tejen en la producción de E. A. Vigo vinculadas al desarrollo editorial se expanden en las materialidades y la experimentación y hacia zonas no mostradas del archivo. En este sentido, el análisis y la puesta en valor de la Serie Escritos Personales y, sobre todo, de las re-escrituras como espacios de lectura, ensayo editorial y aprendizaje resultan fundamentales para analizar repertorios y apropiaciones que resuenan en el hacer público de Vigo, es decir en su obra mostrada y editada. Las re-escrituras funcionan como andamiaje y dejan huella en la producción, son espacios de experimentación formal respecto de la edición y se proyectan en artículos, ensayos, charlas y obras.

El caso particular de la re-escritura *Vendedor de Sal* es, como analizamos, paradigmático. Aglutina dos operaciones simultáneas: por un lado, la acción de traducir y transcribir el ejemplar en la re-escritura, y, por otro, la apropiación y difusión en artículos, edi-

69. Basualdo, Carlos. “Prólogo a la Novela de Vigo”, en Helft, Jorge (Editor), *XXII Bienal Internacional de São Paulo*, Buenos Aires, Fundación Banco Crédito Argentino, 1994, p. 8.

ciones y obras. Duchamp se presenta como un referente ineludible para analizar la producción de Vigo, hemos visto que en su hacer circulan citas, homenajes y guiños a distintas producciones, dispositivos o conceptos vinculados con el artista francés. Difunde su obra en espacios periodísticos, pero también se apropia de ella asociándola a otros formatos editoriales.

Las tres ediciones analizadas en el desarrollo de este estudio configuran su título por la negativa con el prefijo *in* entre la marca textual que proporciona el paréntesis. Contribuye a lo que Bugnone ha denominado *dislocaciones* en la poética de E. A. Vigo a partir del recurso del oxímoron. En concordancia con lo señalado por Octavio Paz respecto del concepto de *ready made*, en tanto “no postula algo nuevo, es un dardo respecto de lo que llamamos valioso”⁷⁰, las negativas en esas construcciones sintácticas de los títulos son rupturas respecto del orden y sentido acostumbrado-naturalizado de las palabras. Así, el prefijo negativo disloca e irrumpe con el modo de experimentar, leer y encontrar sentido, en estos casos, a lo poético. Como señalamos, el trabajo con las palabras –distorsionadas, tensionadas, incompatibles para las lógicas establecidas– es temprano en la producción de Vigo y se asocia al concepto de máquina, de sistema, lo que vemos, por ejemplo, en sus collages de mediados de la década de 1950, momento en que también, junto a Elena Comas, comienza a trabajar con las re-escrituras.

En las obras presentadas bajo el sello Diagonal Cero, la apropiación por parte de E. A. Vigo de los postulados duchampianos recupera el aspecto lúdico, misterioso y punzante para hacer y pensar desde el poema preguntas que irrumpen y proponen accesos múltiples al acontecimiento. El trabajo con estas ediciones expandidas se

70. Paz, Octavio. *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, México, Ediciones Era, 1973, p. 31.

encuentra en sintonía con la experimentación editorial que Vigo venía desarrollando desde mediados de la década de 1950 y encuentra, tanto en el objeto como en la edición seriada del mismo, una línea que fuga hacia la participación. De acuerdo con el planteo de Andrea Giunta en *Contra el Canon*⁷¹ y con la argumentación que sigue Ana Bugnone en este libro, podríamos decir que la lectura de Vigo sobre las vanguardias históricas, particularmente de la obra de Duchamp, no solo revisa y estudia, también lo reformula y lo hace estallar desde su propia poética.

La importancia para Vigo en torno a la difusión de la obra de M. Duchamp se vincula con sus propios postulados sobre el arte, es “el MITO del artista actual” porque personifica simbólicamente una narrativa que encarna, para el platense, modos otros de vincularse con la obra. Duchamp es un marco que Vigo expande y desborda, es el mito en una genealogía dadá, que sustenta sus reflexiones sobre el lenguaje, las instituciones, el juego, la creación, la experimentación con los formatos de edición.

Desde la potencia de la lectura, Vigo revisa repertorios para producir obra mediante la apropiación, convirtiéndose él mismo en espectador-(lector)-participante. Consecuente con la afirmación que figura en una de sus postales, “Una lectura aburrida genera un acto creativo”, invita a desbordar la lectura para transformarla en hacer, actualizando y proponiendo abordajes otros, personales, teñidos de referencias cruzadas y múltiples que invaden su enorme archivo.

Esperamos que la edición facsimilar del *Vendedor de Sal* abra aristas de investigación vinculadas a un espacio desconocido en torno a la circulación de la obra de Marcel Duchamp en la Argentina y aporte a las reflexiones de otros estudios críticos.

71. Giunta, Andrea. *Contra el canon*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2020.

Bibliografía

- AA. VV. *Duchamp*, Barcelona, Polígrafa, 1995
- AA. VV. *Los artistas del pueblo*, Buenos Aires, Catálogo Malba Fundación Osde, 2008.
- Artundo, Patricia. *Xul Solar, entrevistas, artículos y textos inéditos*, Buenos Aires, Corregidor, 2006.
- Antelo, Raúl. *María con Marcel, Duchamp en los trópicos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2006.
- Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012.
- Basualdo, Carlos. “Prólogo a la Novela de Vigo”, en Helft, Jorge. (Editor) *XXII Bienal Internacional de São Paulo*, Buenos Aires, Fundación Banco Crédito Argentino, 1994.
- Brea, José. *Un ruido secreto*, Murcia, Mestizo, 1996.
- Bugnone, Ana. *Una articulación de arte y política: Dislocaciones y rupturas en la poética de Edgardo Antonio Vigo (1968-1975)*, La Plata, Tesis Doctoral, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 2013. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.989/te.989.pdf>
- Bugnone, Ana. *La revista Hexágono '71: 1971-1975*, La Plata, Biblioteca Orbis Tertius, Universidad Nacional de La Plata, Centro de Arte Experimental Vigo, 2014.
- Bugnone, Ana. *Vigo: Arte política y vanguardia*, La Plata, Malisia, 2017.
- Cabanne, Pierre. *Conversaciones con Marcel Duchamp*, España, Anagrama, 1984.

- Cisneros, Julia. *Apropiación y repertorio en las re-escrituras de Edgardo Antonio Vigo y Elena Comas*. La Plata, Tesis de Maestría, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, 2020. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/103035>
- Cortazar, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, Siglo XX, 1968.
- Deleuze, Giles y Felix Guattari. *El anti-Edipo: Capitalismo y esquizofrenia*, Paidós, Barcelona, 1995.
- Duchamp, Marcel. *Manual of Instructions for Etant Donnes*, Philadelphia, Philadelphia Museum, 1987.
- Duchamp, Marcel. *Una obra que no es una obra de Arte*, Buenos Aires, Fundación Proa, 2008.
- Fernández Vega, José. “El mensaje de Duchamp recién llegó a destino en los años sesenta’. Entrevista a Thierry de Duve, Buenos Aires”, *Ramona*, n° 76, 2007, pp. 30-42. Disponible en: <http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/revistas/ramona76.pdf>
- Genette, Gérard. *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989.
- Giunta, Andrea. *Contra el canon*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2020.
- Gradowczyk, Mario. “Edgardo Antonio Vigo: Maquinaciones (1953-1962), en *Maquinaciones. Edgardo Antonio Vigo: trabajos 1953-1962*”, Buenos Aires, Centro Cultural de España en Buenos Aires; Córdoba, Museo Provincial de Bellas Artes; Rosario, Museo Castagnino + macro; La Plata, Museo Provincial de Bellas Artes, 2008, pp. 13-107.
- Gustavino, Berenice. *La escritura sobre arte en Argentina en los años sesenta. La crisis de las referencias extranjeras y la extensión de la perspectiva latinoamericana*, Tesis Doctoral, Universidad Nacional de La Plata, Université Rennes 2-Ueb. 2014. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/44213>.
- Gustavino, Berenice. “Relatos sobre el arte moderno en las bibliotecas argentinas. Pistas halladas en el archivo y la biblioteca Antonio

- Vigo” en *História da Arte: coleções, arquivos e narrativas*, San Pablo, Urutau. pp. 431- 447. 2015.
- Gustavino, Berenice (Compiladora) Paula La Rocca ... (et al.). *Órbita Vigo: Trayectorias y Proyecciones*, La Plata, Facultad de Artes. 2019. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/77723>
- Gutiérrez Marx, Graciela. “Un Teorema No Formulado = La Marca De Vigo”, en Ana María Gualtieri (Editora), *Record-Ando A Vigo*, Buenos Aires, Fondo Nacional De Las Artes-Espacio Ojo Al País, 2002.
- Lebel, Robert. *Marcel Duchamp*, Paris, Trianon, 1959.
- López Pascual, Juliana. *Trincheras: El Campo Cultural En Bahía Blanca, Entre 1963 y 1968*, Bahía Blanca, Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Del Sur, 2009. Disponible en: <http://repositoriodigital.uns.edu.ar/handle/123456789/3006>
- Moure, Gloria. *Marcel Duchamp*, Barcelona, Polígrafa, 1988.
- Mink, Janis y Marcel Duchamp. *Marcel Duchamp: 1887-1968; Kunst als Gegenkunst*, Colonia, Taschen Verlag, 1994.
- Nessi, Osvaldo. “Edgardo-Antonio Vigo. Cuarenta Años De (In) Obras De Arte”, en *1954 –1994. Edgardo-Antonio Vigo*. La Plata, Fundación Artes Visuales, 1994.
- Ono, Yoko. *Pomelo*, Buenos Aires, De la Flor, 1970.
- Paz, Octavio. *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, México, Ediciones Era, 1973.
- Paz, Octavio y Marcel Duchamp. *Octavio Paz, Marcel Duchamp*, México, Ediciones Era, 1968.
- Perednik, Jorge, Fabio Doctorovich y Estévez, Carlos. *El punto ciego. Antología de la Poesía Visual Argentina de 7000 a.C. al Tercer Milenio / The Blind Spot. Visual Poetry from Argentina*, San Diego, San Diego State University Press, 2016.
- Ramírez, Juan Antonio. *Duchamp, el amor y la muerte incluso*, Madrid, Siruela, 1994.
- Sanouillet, Michel. *Marchand du Sel*, Paris, Le Terrain Vague, 1959.

- Sanouillet, Michel. *Escritos. Duchamp du signe*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- Schwartz, Arturo. *Marcel Duchamp*, Milán, Fratelli Fabbri Editori, 1968.
- Sierra, Marta. “Máquinas, ficciones y sociedades secretas: Caterva y La ciudad ausente”. En *Revista Iberoamericana* n° 71, 211, 2005, pp. 521-537.
- Speranza, Graciela. *Fuera de Campo*, Buenos Aires, Anagrama, 2006.

Archivo

- Archivo del Centro de Arte Experimental Vigo, Fundación Artes Visuales de La Plata, La Plata: Serie Escritos Personales:
- Duchamp, Marcel. *Vendedor de Sal*, Edición E. A. Vigo, Traducción, Elena Comas, 1966. Archivo de E. A. Vigo, Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata.
- Carrouges, Michel. *Las Máquinas Solteras*, Edición E. A. Vigo, Traducción, Elena Comas, 1957. Archivo de E. A. Vigo, Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata.

Artículos periodísticos

- “No tanta risa” en *Revista Primera Plana*, año VI, n° 300, Buenos Aires, 30 de septiembre de 1968, s.p.
- Vigo, Edgardo Antonio. “Máquinas Inútiles. Solteras imposibles”, en *El Argentino*, La Plata, 19 de noviembre de 1959.
- Vigo, Edgardo Antonio. “Mitos plásticos”, en *El Día*, La Plata, 21 de enero de 1968.
- Vigo, Edgardo Antonio. “El gran vidrio”, en *El Día*, La Plata, 3 de marzo de 1968.

Serie Documentos Personales del archivo de E. A. Vigo

Biopsia, 1961- 1965, CAEV, La Plata.

Biopsia, 1966-1967, CAEV, La Plata.

Biopsia, 1968, CAEV, La Plata.

Biopsia, 1969, CAEV, La Plata.

Revistas

Revista *WC*. 1, 2, 3, 4, 5, La Plata, 1958-1960

Revista *DRKW*. A, B, C., La Plata, 1960.

Revista *Diagonal Cero*. 1 al 28, La Plata, 1962-1968.

Revista *Museo*, n° 7, Bahía Blanca, 1966.

Revista *OVUM 10*, Montevideo, 1969-1975.

Revista *Hexágono 71'*. (13 números), a - e, La Plata, 1971-1975.

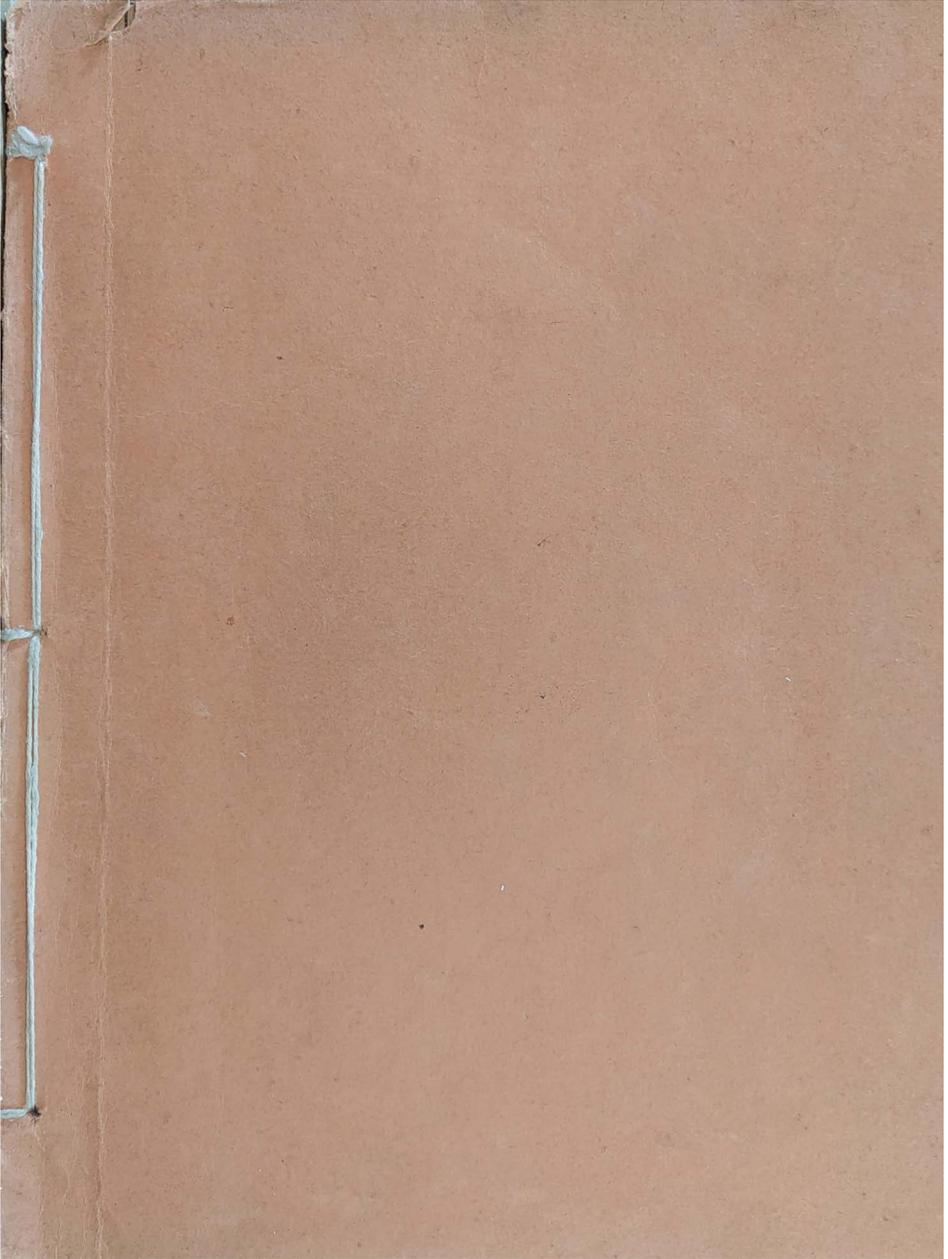
Catálogo

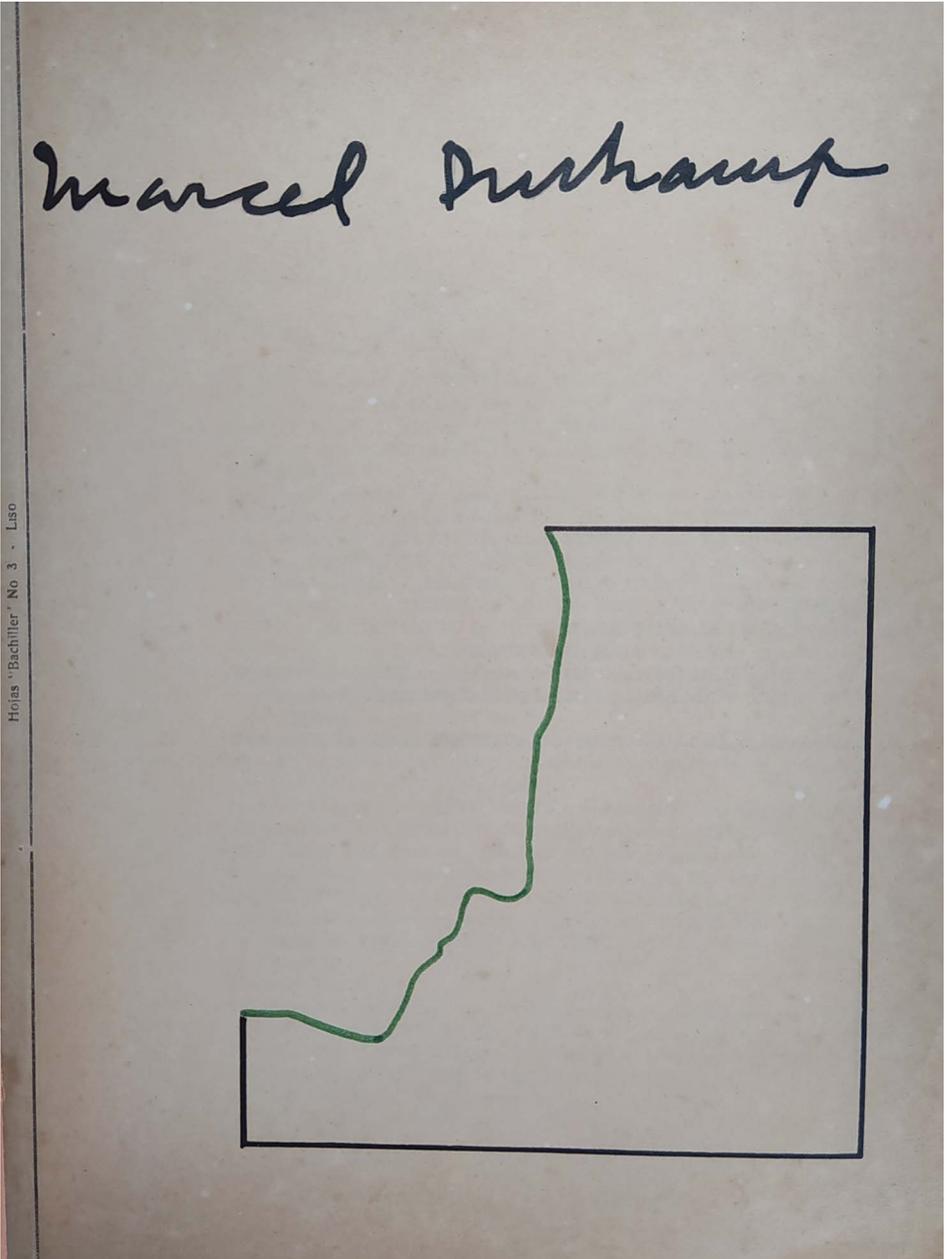
Catálogo *Exposición Internacional de Novísima Poesía/ 69*, Buenos Aires, Instituto Torcuato Di Tella, 1969.

VENDEDOR DE SAL DE MARCEL DUCHAMP

EDGARDO ANTONIO VIGO Y ELENA COMAS

VENDEDOR DE SAL DE MARCEL DUCHAMP





Hojas 'Bachelier' No. 3 - Liso

VENDEDOR DE SAL

título original: MARCHAND DU SEL

écrits de MARCEL DUCHAMP

collection "391" dirigida por MICHEL SANOUILLET

LE TERRAIN VAGUE-1959 MAURY-MILLAU (Aveyron)

FRANCIA

traducción al castellano: ELENA ANA FRANCISCA COMAS de VIGO -1966

VENDEDOR DE SAL DE MARCEL DUCHAMP

- 1926- Organización de la muestra de arte moderno de la Sociedad Anónima (BROOKLYN MUSEUM) y de la Exposición BRANCUSI (BRUMMER GALLERY, NY)
- 1927- Participación en las muestras surrealistas: OBJETOS (WHY NOT SNEEZE, READY-MADE DE RUIDO SECRETO, etc). Casamiento con LYDIE SARRAZIN-LIVASSOR.
- 1932- DUCHAMP que siempre había practicado el ajedrez se convierte en profesional. Forma parte del equipo del campeonato de FRANCIA. Publica una obra que trata de los finales de partidas LA OPOSICION y LOS CASOS CONJUGADOS ESTAN RECONCILIADOS, COMO DEBE COMENZARSE UNA PARTIDA DE AJEDREZ, traducción al francés de un tratado de E. ZNOSKO-BOROVSKY.
- 1933- Publicación de las notas sobre LA RECIENTE CASADA..., conocidas bajo el nombre de CAJA VERDE.
- 1934- Presentación de las ROTORELIEVES, discos ópticos en el Concurso Lépine.
- 1937- Primera exposición personal (ARTS CLUB de CHICAGO).
- 1938- "GENERADOR-ARBITRO" de la Exposición Internacional del Surrealismo, organizada por ANDRE BRETON en PARIS.
- 1939- Publicación en G.L.M. de la recopilación ROSE SELAVY.
- 1941- Montaje de la CAJA-VALLAJA, en tirada de 300 ejemplares y que presenta la monografía casi completa de DUCHAMP.
- 1942- Publicación con MAX ERNST y ANDRE BRETON, entonces en N.Y. de la revista VVV (4 números). Exposición FIRST PAPERS OF SURREALISM en N.Y. organizada por DUCHAMP y BRETON.
- 1945- Número especial de la revista VIEW consagrada a MARCEL DUCHAMP.
- 1947- MARCEL DUCHAMP y ANDRE BRETON presentan la segunda exposición internacional del surrealismo, en MAEGTH (París). DISCS AND NUDES DESCENDING A STAIRCASE, uno de los "sueños" de MARCEL DUCHAMP para el film de HANS RITCHER DRAMS THAT MONEY CAN BUY (SUEÑOS PARA VENDER).
- 1950- Publicación por la Galería de Arte de YALE UNIVERSITY del catálogo de la Sociedad Anónima donde figuran 32 estudios críticos de DUCHAMP.
- 1952- Un importante estudio sobre MARCEL DUCHAMP aparece en la revista LIFE. DUCHAMP HERMANOS Y HERMANA, exposición común en lo de ROSE FRIED en NY.
- 1953- Gran exposición DADA en SIDNEY JANIS en NY organizada por DUCHAMP.
- 1954- Casamiento con ALEXINA SATTLER.
- 1955- Pláticas en la televisión con J.J. SWEENEY.
- 1957- Exposición de los TRES HERMANOS en el MUSEO GUGGENHEIM y en HOUSTON (TEXAS).

I

INTRODUCCION

Rose Sélavy es el vendedor de sal.

ROBERT DESMOS.

Al inaugurar esta colección con la publicación de los escritos de MARCEL DUCHAMP quisimos rendir homenaje a uno de los hombres más importantes de nuestra época.

La importancia de una obra, se la concibe, no se mide para nosotros ni por su amplitud, ni por su popularidad. Émos percibido con harta frecuencia el vacío inmenso que engendran, toda publicidad pasada, las grandes tiradas y la pintura "al punto" donde maestros contemporáneos gustan poner su criterio. Sentimos confusamente que necesitaríamos menos, y mucho más, para influir en nuestro comportamiento íntimo, para modificar nuestros gustos fundamentales, en suma para ponernos de acuerdo con nosotros mismos y el tiempo en el cual vivimos: una idea, una palabra, dos semicorcheas, una desarmonía de colores, aunque sean INVENTADOS, bastan para desencadenar un verdadero proceso de trasmutación. Pero es necesaria una manera de prescendencia para prepararlo y varias generaciones para llevarlo a término.

Además el hombre IMPORTANTE se nos aparece como ese alquimista cuya obra, intrínseca ó históricamente incommunicable con el gran público, puede aunque mas no sea operar esa trasmutación en algunos artistas, poetas, músicos, particularmente receptivos. Estos, por decirlo de alguna manera, en oficio de intermediarios vulgarizan luego, por el canal de sus producciones personales, una o dos de esas ideas-fuerzas robadas y con eso contribuyen a formar el gusto de un período. Para el espectador o el lector comunes, sensibles solo al valor epifenomenal del acontecimiento cotidiano, el pintor que se vé, el novelista de moda porque él se encuentra como el lugar de esa rara conjugación de la idea-fuerza y de la sensibilidad de la época presenta todos los signos del hombre IMPORTANTE, que no son por otra parte mas que los del HOMBRE TRIUNFAL. Su obra es ^o el mejor de los casos una encarnación, en el peor un deslimiento, una explicación, siempre un producto destinado al consumo corriente, y, como tal, eminentemente digerible. Ese producto toca, es verdad, a un inmenso público, de donde menos que el HOMBRE TRIUNFAL se hace ilusiones muy cómodamente. Pero si queremos considerar bien de donde proviene realmente el elemento esencial que hace el éxito del producto, admitiremos sin demasiada reticencia la extrema importancia de esos hombres cuya obra, levadura innumerable, puede, por procuración suscitar verdaderas MULTIPLICACIONES.

De esta lección desconocida de la historia DUCHAMP nos ofrece una notable ilustración. El supo, por meandros subterráneos y misteriosos arcanos, podrir las bases de nuestro arte, nuestra literatura, nuestros dogmas, al punto de que nuestra existencia cotidiana subrepticamente acusa el contragolpe. Después de los primeros READY-MADE, las termitas caminan: raros son aquellos de nuestros contemporáneos que percibieron debajo de ellos la implacable progresión de su ejército, duplicado de hora en hora. Fueron necesarios hundimientos, lagartos a veces aparecieron hasta en la fachada de nuestras academias para que la evidencia

Hojas 'Bachelier' No 3 - Liso

explotara al fin a los ojos más ciegos: el mundo en el cual entramos se asemeja extrañamente a aquel donde, desde hace ya casi un siglo entrara MARCEL DUCHAMP.

En 1923, DUCHAMP daba su último toque a su gran vidrio -o más bien el antefúltimo, puesto que nunca lo acalaría- y trataba de enmudecer. No con propósito deliberado, sino lento descubrimiento del valor del mutismo.

Ese silencio de M.D. pesa sobre las letras contemporáneas como el HARRAR rimbaldiano. Se extiende a lo lejos hasta incomodar a nuestros literatos y pintores de éxito que, ante un ataque inexistente, tratan de justificarse públicamente al osar ~~escribir o pintar~~ escribir o pintar. Sobre la misma página que ennegrecen veámoslos confrontados con la cuestión que ya planteaban los surrealistas en LITERATURA en 1919: "Por qué escribe Ud.?" Pregunta que llega a la permanencia. En efecto la existencia de D solo será un largo silencio entrecortados por las citas sueltas que publicamos aquí, tan reveladoras de la presión interior cuando se hacía intolerable o que algún amigo por algún chantaje lo forzaba a salir de su reserva.

Es que después del suicidio, un cierto silencio constituye la forma más eficaz de protesta que contiene todo el potencial decible e indecible. Es preciso imaginarse a D. sin romanticismos, luego de un ensayo paciente y laborioso para forjarse un mundo conforme a sus propios conceptos, suficientemente recreado para no deber nada, o muy poco, ala realidad humana (y es la RECIEN CASADA) tratando de conquistar el tiempo, el espacio (ROTO-RELIEVES y máquinas ópticas), de vencer el azar (ajedrez, ruleta) frente a la realidad de las cosas cuya implacable inmensidad lo hace callar. A callar pero no a aceptar. Lo ignoramos, porque la calma legendaria de D. y su sonrisa pudieron ilusionarnos. No obstante a un caro amigo cuya mujer acaba de fallecer, le caligrafía: TRSITE OTOÑO DE COBARDIA INACEPTABLE CONFIRMANDO UNA VEZ MAS LA NADA IMBECIL DE TODA JUSTIFICACION RAZONADA. El mismo día aclaa en una carta: "Todos nosotros estamos en un miserable juego y las generalidades y las generalizaciones son la invención de tramposos". No, el silencio de D. no es indiferencia, ni abandono, ni vacío, sino un resorte suelto inmóvil y amenazante.

Comprendemos desde entonces que una actitud exactamente racional y, en suma, que expresa una concepción filosófica coherente de la existencia, la querido dar un paso ~~por el~~ voluntario cuyo móvil escapa y se aureola de misterio. Ahora bien, en su vida, como en su arte o sus escritos, D. nunca aceptó el principio totalmente, de datos intangibles. La carta conferencia sobre el proceso de la creación que acaba de pronunciar en HOUSTON nos explica como jamás ha cesado de levantarse contra el establecimiento de un gusto cualquiera, malo. En esa sofisticada donde se encierra voluntariamente ("ME ESFUERZO -dice, POR CONTRADECIMIRME PARA EVITAR SEGUIR MI GUSTO") traduce la preocupación constante de no ser tonto e implica la aceptación de una ruda disciplina personal; cualquier alma, por superior que sea, está a merced de las tentaciones comunes o sutiles que ofrece el éxito y la facilidad. D. no está lejos de ver en su actitud un humanismo, puesto que lo que diferencia al hombre de la máquina no es al fin de cuentas la posibilidad dejada al hombre de no repetirse?

Es en ese contexto que conviene leer las páginas que siguen. No son creaciones literarias en el sentido propio del término, sino más bien los jalones de un lento proceso mental, de las concesiones hechas a pesar como los breves y elocuentes "JADEOS" de un hombre que padece. En su laconismo lapidario, nos dan sin

embargo una idea de lo que D. hubiera querido hacer en este mundo, cuando se hubieran hecho retroceder los límites de lo posible. ANDRE BRETON nota justamente que "la cuestión de la realidad, en relación con la posibilidad, cuestión que sigue siendo el gran origen de la angustia, está resuelto aquí de la manera mas osada..." "DISTENDIENDO UN POCO las leyes físicas y químicas". Está fuera de duda, continúa BRETON que nos pondremos mas tarde a reencontrar el orden cronológico riguroso de los hallazgos a los cuales ha podido conducir éste método a M.D. en el orden plástico. El provenir no podrá hacer menos que remontar sistemáticamente el curso, que describir con precaución los menudros, en busca del tesoro escondido que fué el espíritu de D y, a través de él, lo que hay de más raro y precioso, el espíritu de ese tiempo mismo. Es notable la iniciación profunda en el mundo de sentir más moderno, donde el humor se presenta en esta obra como la condición implícita". (ANTOLOGIA DEL HUMOR NEGRO, pág. 221). La presente obra contribuirá en mucho a aclarar esta búsqueda y facilitar esta iniciación.

El ardor subservido de D. se manifestó desde 1913 contra el lenguaje. Veremos como trata re-dormar- y no reformar- nuestro medido mas ordinario de expresión. No intenta como TZARA, HAUSMANN o SCHWITTERS volver al origen mismo del lenguaje, a los fonemas elementales sensibles al oído, sino mas bien siguiendo una marcha muy rimbaladiana de dar a cada palabra, a cada letra, un valor semántico arbitrario. Nos acercamos aquí a las exigencias intentadas por PAUL ELUARD en su revista PROVERBIO. Se trata de AGOTAR el sentido de las palabras, jugar con ellas hasta violentar las en sus atributos más secretos, pronunciar en fin, el divorcio total entre el término y el contenido expresivo que les reconocemos por costumbre (los surrealistas explotarán y desarrollarán esta teoría en un sentido algo diferente y, en los menos dotados de ellos el procedimiento aparecerá a veces y los artificios). Los vocablos una vez vacíos y disponibles liberarán por sí mismos, ya sea por la extrañeza a veces visible de su estructura interna, sea por su barroca asociación con otras palabras, tesoros insospechados de imágenes o ideas. La aventura del lenguaje se desarrolla así a la inversa de la búsqueda estilística siempre preocupadas por lo original y por sensaciones visuales y auditivas; siendo el principio solo una palabra muy mirada como un paisaje, pierde su valor, se gasta, vá de suyo y es lugar común. El interés que suscita su contenido semántico se afina hasta evaporarse. Es recién entonces, en el punto en que el estilista en busca de lo pintoresco abandona la partida que D. interviene: he aquí que la vaina vacía de fruto, la palabra- conjunto-de-letras asume una nueva identidad, física, tangible, sorprendente intérprete de una nueva realidad. D. busca así como podríamos renovar totalmente un vocabulario "recargando" todas las palabras abstractas del diccionario con un contenido nuevo, para conducir, como en el umbral de la historia humana, en "palabras primeras", "divisibles" solo por sí mismas y por la unidad (se leerá con interés p. 113-114, el testimonio de la admiración precoz experimentada por D. por las experiencias "filológicas" de PIERRE BRISSSET y RAYMOND ROUSSEL).

Que en el curso de esas manipulaciones y de esos juegos se desprende algo cómico, es posible, como el calor durante una reacción química, pero no necesario y en todo caso secundario en importancia. Esto aparece claramente en las sentencias donde, como también nota BRETON, D. ha sabido "hacer intervenir el placer hasta en la formulación de la ley a la cual debe responder la realidad (Un hilo vertical cae desde un metro de altura sobre un plano horizontal deformandose a su gusto y dá una figura nueva de la unidad de longitud I...I). En esto reside lo que D. ha

llamado EL HIRONISMO DE AFIRMACION, en oposición al hironismo negativo dependiente de la risa solamente, hironismo de afirmación que es al humor lo que la flor de harina es al trigo". (ANTOLOGIA DEL HUMOR NEGRO).

Nadie quizás haya sido menos DADAISTA -miembro de un movimiento- y mas DADA -encarnación de un estado de ánimo- que M.D. Mientras que para muchos la explosión dadaísta y surrealista ha sido el elemento catalizador de un descubrimiento -pienso en los animadores de LITERATURA- para tantos otros la ganga que les habrá dado a cuenta la vida literaria, es evidente que a través de DADA y el surrealismo D. siguió siendo el mismo. Su evolución interior, comenzada desde antes del CUBISMO, no lleva la marca de ninguna influencia conocida. Encuentra reunidos en él los elementos constitutivos de la protesta dadaísta en estado puro, es decir la ausencia total de principios y prejuicios, la libertad de construir o destruir en el mayor desinterés, además estando todo permitido y siendo igual: "NO HAY SOLUCION-dice D, PORQUE NO HAY PROBLEMA". Ese sentido también del "humor" esa afición por el chiste que son siempre como el contrapunto visible de una arquitectura inexpresada, ese deseo de formularse en sentencias desprovistas de todo lirismo o en bromas que bien saben trascender lo cómico. "MI IRONIA, dice también B- ES LA DE LA INDIFFERENCIA: META-IRONIA". Podríamos equivocarnos a veces, pero los juegos de D. se desarrollan en las antípodas de las del ALMANAQUE BERNONT.

A esos caracteres innatos de la protesta moderna él agrega cualidades mas raras que dejan suponer algún sólido fundamento; una simplicidad, una rectitud que nada deben a la moral, aunque haya mucho de moralista en D, ese "FRANCES DEL SIGLO XVIII" que finaliza ocupado en disecar sensaciones y sentimientos, en reducirlos y traducirlos despiadadamente a mecánica como antiguamente, en el dominio de la novela, Crébillon hijo o Lachos".

Sería vano disimular que la obra de M.D. tanto escrita como plástica, se presta para cualquier acusación. Esperemos ller de la pluma de los cronistas de moda las críticas a las que ninguna vanguardia podría escapar: hermetismo gratuito, intelectualismo glacial y desechado, si no es crudamente, plagio, estafa, mentira flagrante y colosal mistificación. Dicho de otro modo, ante el suceso de D. más allá del Atlántico, nuestro calvinismo jamás nos hace decir: "Esos americanos hay que ver, qué credulidad". Es sin embargo el muy serio y anglo-sajón TIMES LITERARY SUPPLEMENT quién expresa mas abiertamente todas esas críticas en un artículo principal consagrado al movimiento DADA "... en 1915 M.D. anteriormente cubistas fracasado, atravesó el Atlántico con la intención muy escondida de impresionar a América con frases de atelier que sólo habían suscitado poco interés en Francia. Ciertamente es que D. tuvo éxito con sus locas esperanzas porque hoy los historiadores de arte americanos rivalizan ardentemente por rendir homenaje". Es quizás el espíritu más inventivo de nuestro siglo artístico. Después de LEONARDO DA VINCE, ningún artista estuvo poseído del deseo de nuevas experiencias filosóficas y tecnológicas", escribe uno de ellos. Y otro dice de este hombre que renunció al arte en favor del ajedrez a una edad relativamente tierna: "Pocos artistas ejercieron tan profunda influencia sobre su época". Despiadadamente la verdad es que el arte nunca colmó a M.D. con sus favores". ANONIMO (como todos los artículos de cabecera del T.L.S.) 23. de octubre de 1953.

Sin duda la parte entregada a la mistificación es grande en la obra de M.D. Su amigo H.P. ROCHE hace notar: "Desconfío de los normandos como DUCHAMP, ...sé que DUCHAMP puede temerme..." (Recuerdos de M.D. en LA NOUVELLE, 1954). Mas no hay que impresionarse con el sentido y la finalidad de esta mistificación, que nunca es gratuita y forma parte de una estética.

No obstante, a la toma de posición tan brutal del T.L.S. responde BRETON que, tampoco él, quiere ser tonto: "Nuestro amigo D. es seguramente el hombre más inteligente y (en mucho) el más hartante de esta primera parte del siglo XX" (ANTOLOGIA DEL HUMOR NEGRO: y de APOLLINAIRE, donde veremos que fué escrito en 1913, muy al comienzo de la evolución post-cubista de D."Así como habían paseado una obra de CIMABUÉ, nuestro siglo ha visto pasear triunfalmente para ser llevado al Artes y Oficios, el aeroplano de BLERIoT tan cargado de humanidad, de esfuerzo milenarío, de arte necesario. Estará tal vez reservado a un artista tan despreocupado por la estética, tan preocupado por la energía como M.D. la reconciliación del arte y el pueblo" (Meditaciones estéticas, los pintores cubistas, PARIS, EUGENE FIGUIERE, 1913). Pasemos sobre el pathos. Pero no nos sorprendamos demasiado de la última afirmación del profético autor de la LINDA PELLIROJA, D. como escribiera más arriba BRETON con mucha penetración, encarna bien en su nivel más fundamental los métodos y preocupaciones de una sensibilidad tan moderna que nuestros contemporáneos no han aún tomado conciencia de su existencia ~~siguiente~~ difusa en su época. Y la plática con M.SWEE-NEY que reproducimos mas adelante, aclara este aspecto "popular" de la obra de D. Es preciso sin embargo haber charlado en AMERICA con gente de toda condición para comprender de que manera la obra de D. que transformara los medios artísticos neoyorkinos hace medio siglo, influencia hoy un estilo de vida. A través de ciertos métodos publicitarios, una nueva óptica de la vida social, un sentido del humor absurdo e incongruente, han pasado por así decirlo a las costumbres.

Esta tentativa de repensar el mundo perseguido por D. fuera de todos los senderos trillados halla su punto de apoyo en la MAQUINA, imagen y encarnación de nuestra época, y en el AZAR que ha, de hecho, para nuestros contemporáneos, reemplazado la divinidad.

D. hacia 1910 concibe en contacto con las experiencias futuristas, la visión de la sociedad que se nos prometió donde lo automático y lo artificial regularán todas nuestras relaciones. Y para afirmar mejor su personalidad humana se integra a ese mundo nuevo. Mas allá de nuestra época que todavía quiere adaptar la máquina al hombre, D. tratará de imaginar un estado de cosas donde el hombre humanizará la máquina a tal punto que esta podrá vivir. Y desde ese momento las preguntas comienzan, a su gran VIDRIO pintado, a la descripción de su CAJA: si la máquina, una máquina desprovista de todo atributo antropomórfico, evoluciona en un mundo a su imagen, mas allá de los criterios que gobiernan al hombre, su creador? Si tal como el mono de KAFKA, esta imitara servilmente todos los remilgos humanos dentro del fin exclusivo de liberarse de las cadenas, de "salir"? Si la máquina pues amara, deseara, se casara?Cuál sería su proceso de razonamiento? Nuestros buenos autores de ciencia-ficción, aquellos al menos a los les falta cierto sentido del humor, verán que la CASADA de D. no se lleva más allá de sus creaciones mas locas donde los robots, piadosamente solo se expresan en términos humanos, donde todas las búsquedas en lo fantástico no concluyen jamás sino en una pobre animalización, de marcia nos o selenitas. Al leer las notas arrojadas para la CASADA, aún el lector más reticente si se hace honesto por un instante, reconocerá la constancia, la lucidez audaz, la calma determinada del pensamiento de D. La máquina según D. es una criatura supremamente inteli

gente que evoluciona en un mundo absolutamente divorciado del nuestro: piensa, organiza su pensamiento en frases coherentes, usa, siguiendo la técnica ya analizada, palabras cuyo sentido nos es familiar. No obstante esas palabras se oyen para misticarnos, de esas frases nos arranca mas que el secreto, el pensamiento que seguimos paso a paso, llega a un callejón sin salida, a una carcajada, o sea a una nueva interrogación. Para la máquina de D. un "tamiz" no es necesariamente un "tamiz". (Es preciso leer al respecto la excelente obra de M. CARROUGES, LAS MAQUINAS SOLTERAS).

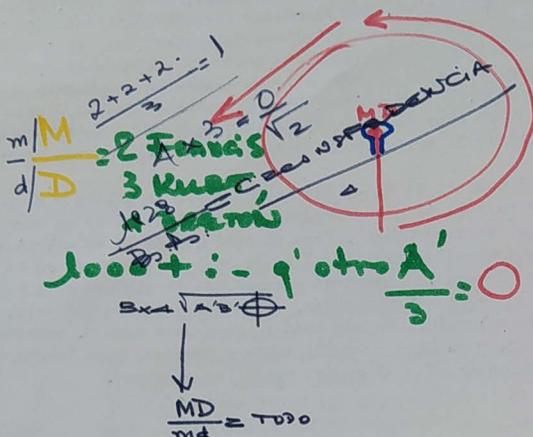
Per otra parte que pasaría si la máquina admitiera, también ella, la posibilidad del accidente, de la no-repetición, atributo exclusivo del hombre? Mejor aún, si habiéndonos superado, supiera emplear el azar con fines utilitarios o estéticos? Concedo que nos encontramos aquí en el umbral de un dominio donde los espíritus serios estarán tentados de dejarnos entrar solos. Pero en fin, estamos acaso tan lejos de la CIENCIA poética con la soñaba BAUDELAIRE? Y no vemos que esa amplitud dejada a la materia, como si cada átomo estuviera dotado de conciencia, de conocimiento y de sentimientos, multiplicando al infinito las ocasiones dejadas al azar limita con el mismo golpe singularmente el dominio de lo relativo? Esos ELEVADORES DE POLVO, esos PATRONES DE ZURCIDO nos abren la puerta sobre la desconcertante poesía de la nada, sobre el sentido de lo insensato. Sobre el mundo que todo objeto presente en su microcosmos. E imaginamos lo que hubiera sido, escrita por D. la novela de la casada... Pero la explotación práctica de sus descubrimientos no interesa a D. Se contentó con anotarlos en esos papeles ayudamemoria, como en un libro de a bordo. Sabemos en qué desprecio compasivo pone a ciertos pintores "intoxicados con trementina", aficionados y más aún profesionales, así como desdeña a la mayoría de los literatos. Porque D. vive una pura aventura del espíritu. Es en ese contacto abstracto con el azar que constituye el juego del ajedrez que encuentra cincuenta años después las mayores alegrías físicas. Es para estudiar, minuto a minuto, los fantásticos accidentes de la ruleta que pasa en MONTECARLO toda una estación ante el papete verde, sin experimentar ninguna sensación que podamos asimilar a la trivial pasión del juego. Y que se desconcierte cuando su martingala, elaborada, y difundida a todo lujo se hace infructuosa...

D. se desprende también sin brillo, con una frialdad ingeniosa que explica la originalidad de las creaciones espontáneamente salidas de sus dedos. Nociones tan nuevas como las que esparce la CAJA-VALIJA no podían nacer sino en un espíritu maravillosamente dispuesto. Verdaderamente, si queremos poner un poco de atención sobre el detalle más insignificante del mundo que nos rodea y ha aquí que, como en el país de las maravillas de Alicia, el lugar mas común se hace fantástico. Para D. nada a priori se inserta en un contexto.

El orden de las cosas ni está establecido, ni regulado, ni es cetero, ni sobre todo definitivo. Los elementos de este mundo no están ligados entre sí, como las letras en la escritura manuscrita, por algún esquema subjetivo y relativamente racional. Se suceden, juxtapuestos indiferenciadamente como los tipos de imprenta. Pertenecen al compositor agruparlos en un orden dado, y tanto mejor, dice D. si el impresor es borracho o distraído, si el azar quema la fundición, el cajista de letras se transter na, introduce la errata y dá nacimiento al juego de los ESMALTES.

La mano de D. tal como él lo dice, fué formada por la paleta y no por la pluma. Escribir es para él una servidumbre y la flaqueza de su obra es debida también a esa repugnancia. Pero el espíritu de D. se volvió sin embargo hacia la expresión intelectual en la cual la escritura es la manifestación mas adecuada. Y nosotros creemos que la pintura a la cual, por la fuerza de ejemplos imperativos, se dedicó desde la infancia, fué en suma una falsa vocación. Se advierte en la manera como D. concibe el arte del pintor, y también a aquél, sabio y preciso, cuya lengua utiliza como un instrumento del cual conoce todos los recursos.

Poseedor de un carácter acogedor D. supo atraer las simpatías de pintores y escritores de posiciones muy diferentes, y que no ocultan sus aversiones recíprocas. Vé a unos, escuella a los otros, corta con una certés autoridad. Ese talento de comprometerse sin comprometer le valió sin duda la gran estima en que lo tienen los medios artísticos americanos. Secrete en su vida personal, ni se muestra ni se oculta. La falsa modestia le es desconocida, la verdadera hizo su reputación. En vida, se siente poco a poco petrificarse en el flujo de la historia. En el Museo de Filadelfia, puede visitar la sala que se le consagró y se vé tal como nuestros niños lo descubrirán en el año 2.000. Asiste impassible y benévolo, a la cristalización en éxitos legendarios de sus más banales acciones. Estas adquieren un sentido donde no es posible descubrir si D. Ré ha querido o no. Para utilizar -al máximo el mezzuino espacio de su departamento parisino, imagina utilizar un sole batiente de la puerta que se rebate alternativamente sobre dos dinteles puestas en ángulo recto? La leyenda dice que su único propósito era materializar el proverbio ES PRECISO QUE UNA PUERTA ESTE ABIERTA O CERRADA en flagrante delite de inexactitud. Cada uno de sus gestos, porque está efectivamente marcado con el sello de su fuerte y original personalidad, contribuye esencialmente a magnificar como un contrapunto fabuloso su vida de hombre normal. Además, el hecho de saber si D. ha o no deseado esa interpretación no afecta en nada el asunto. Puesto que sobre esa existencia, sobre esa obra, se edificó lo que es preciso llamar el MITO DUCHAMP. Ahora bien la autenticidad de los hechos que sirven de soporte a un mito importan menos que el estado de ánimo delictivo que le dió nacimiento. Si nos demostraran que la CASADA solo es una gigantesca mistificación, el mito de un D. onegmático e infalible solo sería mas insensata. Tal vez es esta la última lección que dá D. a este mundo ávido de ídolos, donde la publicidad, Narciso moderno, se adera a sí misma!



(p)seude-poema matemático a D. (1966) edgarde antonio vigo

Es lo que explica justamente J.H.LEVESQUE: " LO IMPORTANTE DENTRO DE LO QUE AUN DEBEMOS LLAMAR, PARA DESIGNARLA, UNA obra DE DUCHAMP NO ES EXACTAMENTE LO QUE TENEMOS ANTE LOS OJOS, SINO EL impulso QUE ESE signo DA AL ESPIRITU DE QUIEN LO MIRA" (Lévesque en "La Lección de M.D." en THE UNITED STATES LINES PARIS REVIEW,1955). La obra de arte no vale tanto por lo que su creador condensó de talento y experiencia como por las resonancias y armonías frecuentemente imprevistas que arroja sobre el lector o el "contemplador" (es el contemplador, dice D- quién hace el cuadro). Puede decirse que D. ha llevado a su máximo el valor de ese "lugar apartado" cuantitativo y cualitativo, caro a GALERY, entre el agente de excitación y la estimulación intelectual. De ahí que se considere a la obra de D. como un simbolice encatamiento, o un "separte de meditación" tal como propone el yoga, hasta allí solo hay un pase que algunos fieles no vacilaron en franquear. (No es acaso significativo que por ejemplo M.SYDNEY JANIS, haya pedido escribir en 1945 a propósito del gran vidrio "que parecería pertenecer a la tradición cristiana en pintura y que en la composición se asemeja a la Asunción de la Virgen", en DADA PAINTERS AND POETS, 1951).

Publicados en su mayoría en inaccesibles revistas o ediciones de lujo de tiraje reducido, los escritos de D. están en la hora actual sepultados en la tumba de las colecciones particulares. Un poco descuidados por su autor, muchos son desconocidos para aquellos mismos a quienes el nombre y la obra plástica de M.D. son familiares. Nos pareció oportuno pensar en manos de todos, por una obra de precio accesible, lo que creemos esencial en sus escritos.

Con propósito deliberado y previa consulta con M.D. hemos omitido sin embargo dos sectores de su obra: la correspondencia, diseminada entre innumerables destinatarios, muchos de los cuales se oponen categóricamente a la publicación de documentos que tocan muy de cerca su vida privada, haciendo así incompleta la recopilación y por lo mismo ya caduco. Y secundariamente, los textos de M.D. relativos a la práctica del ajedrez que, demasiados técnicos, hubieran hartado al lector y no encontraría ubicación en una obra que no rechaza el calificativo de LITERARIA, para solicitar el de CIENTÍFICA.

Encontrarán pues los textos clasificados en el orden cronológico de su composición y, cuando ésta resultaba desconocida teníamos dificultades, dentro del orden de su primera publicación.

Están acompañadas de sus variantes esenciales y de las notas que se hacían indispensables. No pedíamos pretender aquí una verdadera aparatosis crítica. La descripción de todas las obras mencionadas figura sin embargo en la bibliografía casi exhaustiva que POUPARD-LIEUSSOU ha compilado para éste volumen.

La lectura de estos escritos requiere una amplitud de espíritu que es el patrimonio exclusivo de un pequeño grupo, sobre el que no se asienta el snobismo, ni el miedo a las prohibiciones públicas y privadas, ni sobretodo la aplastante apatía espiritual que se estableció sobre nuestro siglo. Y aquellos cuyo juicio, o quizás una sonrisa, no se esbozará sine al acabar el libro, prometemos sorprendentes descubrimientos.

MICHEL SANOUILLET

I I

LA RECIEN GASADA DESNUDADA POR SUS SOLTEROS, ADEMÁS

Las notas que siguen componen LA CAJA VERDE confeccionada por M.D. en 1934 y en tirada de 300 ejemplares. Esta caja contiene además las reproducciones de los diferentes estudios para el GRAN VIDRIO y sus estados sucesivos, una cincuenta de papeles diversos, fascículos minuciosos -papel, celer y hasta la forma recortada con la ayuda de matrices en zinc - notas que D. había tomado en N.Y. y sobretodo

Hojas "Bachelier" No 3 - Liso

en PARIS entre 1910 y 1915 durante el período de gestación de lo que convertiría en su obra capital. Todo lo que respecta a M.D. debía ser único, así no podía reunir sus documentos en una banal obra. El objeto que salió de sus manos en 1934 fué pues esa caja en cuyo interior los papeles multiformes y multicólores se des- plazan sin orden posible, a gusto de su poseer y sobre todo de un azar que esa- mes, aquí, dirigir. Con la ayuda de M.D. tratamos de restituir el orden, aunque ne la cronología de su redación. Este orden, ya veremos, no carece de analogía con el que BRETON propone en la leyenda del GRAN VIDRIO que utilizamos con variaciones. Las notas van frecuentemente acompañadas de dibujos y crequis a pluma. Algunos son simples figuras sin importancia. Los omitimos. Otros, indispensables para la comprensión de un texto ya ardue, se agregaron lo mejor que permitía la composición tipográfica, en el lugar aproximado que ocupaban en el manuscrito. Los fuera de textos además ayudarán a la lectura.

La ortografía de estas notas apresuradas es muchas veces aberrante o voluntariamente incorrecta. La hemos respetado. Recordemos simplemente que nuestro propósito no es aquí el de interpretar sino simplemente presentar bajo una forma legible los documentos que constituyen el catálogo explicativo del GRAN VIDRIO. Se notará inmediatamente que la obra quedó inacabada -D. la retocé por última vez en 1923. Podemos hacer una idea, gracias precisamente a la CAJA VERDE, de la envergadura que hubiera adquirido el vidrio conteniendo todas las ideas de estas notas -y algunas de las cuales ni siquiera recibieron un comienzo de realización- llevadas al caballete.

Aconsejamos al lector tomar este filtro intelectual con moderación. Una frase por día, a la mañana y a la tarde nos parece que constituiría la dosis conveniente. De otro modo la ebriedad o el disgusto se manifestarán desde la primera hora.

ATENCION VENENO

El comentario tan conocido de ANDRÉ BRETON en EL FARO DE LA CASADA (EL SURREALISMO Y LA PINTURA) sigue siendo la mejor tentativa de explicación del GRAN VIDRIO. No pedíamos dejar de referirnos a él.

(LA CAJA 1914)

M.D. no es hombre de improvisar. Sus invenciones más espontáneas en apariencia son con frecuencia el fruto de una lenta maduración. Así es que la idea de utilizar una caja como receptáculo de una obra "literaria" le habría venido en 1914 en PARIS. Había inclusive reunido, para su uso personal y sin intención de publicarles una quincena de textos que pusimos al comienzo de éste capítulo. En efecto aún cuando no formaban parte, propiamente dicha, de la CASADA, esas notas, al igual que tantas otras hoy dispersas o perdidas, son evidentemente de la misma cosecha y solo por la selección de M.D. fueron emitidas en la CAJA VERDE, donde algunas reaparecerán, mas o menos reformadas.

La existencia de esta caja, que constituye en cierta manera un prototipo de aquella de 1934, ha permanecido generalmente ignorada. El manuscrito original del que M.D. solo había hecho dos copias fotográficas, se encuentra hoy en el Museo de Filadelfia.

Hojas "Bachiller" No 3 - Liso

LA IDEA DE LA FABRICACION

Si un hilo horizontal de un metro de largo cae de un metro de altura sobre un plano horizontal, deformándose A SU GUSTO dá una figura nueva de la unidad de longitud.

3 ejemplares obtenidos en condiciones casi semejantes: en SU CONSIDERACION UNO A UNO con una reconstrucción APROXIMADA de la unidad de longitud.

Los tres PITRO

NES DE ZURCIDO son el metro disminuído.

Viva ! la vestimenta y la prensa raqueta.

Hacer un

cuadro de AZAR FELIZ o INFELIZ (buena suerte o mala suerte.)

ALEJAMIENTO

Contra el servicio militar obligatorio: un "ALEJAMIENTO" de cada miembro, del corazón y de las otras unidades anatómicas; como ningún soldado podría vestir ya un hierne, su corazón alimentaría TELEFONICAMENTE al brazo alejado, etc.

Luego, basta de alimentación, cada "alejado" se aislaría. Finalmente una Reglamentación de las quejas de ALEJADO A ALEJADO.

LA ELECTRICIDAD EN ANCHURA

Sela utilización posible de la electricidad "en arte".

Sabiendo

que...; si supengo que sufrí mucho.

ver

Podemos mirar ver;
No podemos oír oír.

-Solo tenemos : por HEMBRA el meadero y vivimos allí.

UN MUNDO AMARILLO

El puente de los volúmenes
per encima y per debajo de los volúmenes
para ver pasar el barco mesca.

El juego del sape es una bellísima "ESCULTURA" DE DESPREZA:

es preciso registrar (fotografía) 3 performances sucesivas; y NO PREFERIR "todas las piezas en el sape" a "todas las piezas fuera" o (ni) sobre todo con un buen medio.

ARRHE es a arte lo que mirda es a mierda

arrhe = mirda
arte = mierda

Grammaticolt:

la arrhe de la pintura es de género femenino.

VENDEDOR DE SAL DE MARCEL DUCHAMP

LA PERSPECTIVA LINEAS es un buen medio para REPRESENTAR DIVERSAMENTE igualdades: CAD que equivalen, el semejante (isométrico) y el igual se confunden, en simetría perspectiva.

Hacer un repere con espejo
Hacer ese repere con espejo para el alinde

Hacer un cuadro de FRECUENCIA ;

LA RECIEN CASADA DESNUDADA POR SUS BOLTEROS, ADEMAS.

(Esta caja n° 237/300 debe contener 93 documentos-fotos, dibujos y notas manuscritas de los años 1911-15) así como una lámina en colores. Edición Rose Sela vy 18 calle de la Paix París).

(1-NOTAS MARGINALES)

LA RECIEN CASADA DESNUDADA POR SUS MISMOS BOLTEROS ADEMAS: para separar lo FABRICADO, EN SERIE de lo ENCONTRADO - L a separación es una operación.

Especie de subtítulo

RETARDO EN VIDRIO

Emplear "retardo" en lugar de cuadro o pintura; cuadro sobre vidrio se convierte en retardo en vidrio - pero retardo en vidrio no quiere decir cuadro en vidrio-

Es simplemente un medio de llegar a no considerar que la cosa en cuestión sea un cuadro - hacer un retardo en todo lo general posible, no tanto en los diferentes sentidos en que puede tomarse retardo, sino más bien en su reunión indecisa, "retardo" - un retardo en vidrio como si dijéramos un poema en prosa o una escupidera de plata.

1912

La máquina de 5 cerzones, el niño puro, de níquel y platino, deben dominar la ruta Jura-París, (Al regreso de un viaje de Duchamp, Apellinaire, Picabia y su mujer Gabrielle Buffet a la propiedad familiar de ella en Eitval (Jura). En este viaje se decidió la publicación de LOS PINTORES CUBISTAS y Apellinaire encontró el título de su poema de ALCOOLS: "ZONE").

De un lado, el jefe de los 5 desnudos estará más adelante que los otros 4 desnudos HACIA esa ruta Jura-París. Del otro lado, el niño fare será el instrumento vencedor de esa ruta Jura-París.

Ese niño fare podrá, gráficamente, ser un cometa, que tendría su cola hacia adelante, esa cola sería el apéndice del niño fare, apéndice que absorbe desmenuzándola (polvo de oro, gráficamente) esa ruta Jura-París.

La ruta Jura-París, debiendo ser infinita se humanamente, no perderá nada de su carácter de infinitud hallando un término de un lado de el jefe de los 5 desnudos, de otro en el niño-fare.

El término "indefinido" me suena mejor que infinito. Tendrá un comienzo en el jefe de los 5 desnudos, y no tendrá fin en el niño-fare.

Gráficamente, esa ruta tenderá hacia la línea pura geométrica sin grosor (encuentro de dos planos me parece el único medio pictórico de llegar a la pureza).

Pero en su comienzo (en el jefe de los 5 desnudos) será muy acabada en largo, espesor, etc,

VENDEDOR DE SAL DE MARCEL DUCHAMP

para poco a poco perder su forma topográfica, acercándose a esa recta ideal que halla su agujere al infinito en el niño-faro.

El material pictórico de esta ruta Jura-París será la MADERA que me parece la traducción afectiva del sílex pulverizado.

Tal vez, buscar si es necesario elegir una esencia de madera (el abeto o si no la caoba barnizada)

Detalles de ejecución

Dimensiones = planos

Tamaño de la tela.

Tal vez un CUADRO DE BISAGRA (metro plegable, libro...) Hacer valer el PRINCIPIO DE LA BISAGRA en los desplazamientos 1° en el plano 2° en el espacio.

Encuentrar una DESCRIPCION DE LA BISAGRA.

Tal vez introducir en la hembra ahorcada.

PREFACIO

Estando dadas 1° la caída de agua

2° la luz de gas

determinaremos las condiciones del Repose instantáneo (o apariencia alegórica) de una sucesión (de un ensamblado) de hechos diversos que parecen necesitarse unos a otros por ley, PARA AISLAR EL SIGNO DE LA CONCORDANCIA ENTRE, per una parte, ese REPOSO (capaz de todas las excentricidades innumerables) y per otra parte una ELECCION de POSIBILIDADES legitimadas per esas leyes y también ocasionándelas.

Para repose instantáneo = hacer entrar la expresión extra-rápida.

Se determinarán las condiciones de la mejor exposición del Repose extra rápido, de la pose extra rápida (= apariencia alegórica) de un ensamblado...etc.

nada Tal vez

ADVERTENCIA

Estando dadas

1° la caída de agua

(EN LA OSCURIDAD)

Sean dadas

2° la luz de gas,

EN LA OSCURIDAD, se determinarán (las condiciones de) la exposición extra rápida (= apariencia alegórica) de numerosas colisiones pareciendo sucederse rigurosamente una a una siguiendo leyes, PARA aislar el SIGNO DE LA CONCORDANCIA entre esa exposición extra rápida (capaz de todas las excentricidades) POR UNA PARTE y la elección de las posibilidades legitimadas per esas leyes per OTRA PARTE.

COMPARACION ALGEBRAICA

$\frac{a}{b}$

a siendo la exposición

b

b " las posibilidades

la relación a/b está toda entera no en un número C $a/b = C$ sino en el signo (a/b) que separa a y b; desde que a y b son "CONOCIDOS" se convierten en unidades nuevas, y pierden su valor numérico relativo (o de duración); queda el signo a/b que los separa (SIGNO DE LA CONCORDANCIA o mas bien DE... ?... BUSCAR).

La derecha y la izquierda se obtienen dejando caer detrás una tintutro de PERSISTENCIA EN LA SITUACION. Esa construcción simétrica de la SITUACION COMPARTIDA de cada lado del eje vertical no es valedera prácticamente (como derecha diferente de izquierda) mas que como residuo de experiencias sobre puntos fijos exteriores, Y POR EL CONTRARIO: el eje vertical considerado aisladamente guiando sobre sí mismo, una generatriz de ángulo recto per ejemplo, determinará siempre un círculo en los dos casos: 1° girando en la dirección A ; 2° dirección B.

Luego, si fuera posible, en el caso de eje vertical en reposo, considerar 2 DIRECCIONES CONTRARIAS para la generadora G, la figura engendrada (CUALQUIERA QUE SEA), no puede ya ser llamada izquierda o derecha del eje.

A medida que existe menos diferencia de eje a eje c a d a medida que todos los ángulos desaparecen en gris de verticalidad el frente y la espalda al anverso y reverse adquieran significade circular: la derecha y la izquierda que son los 4 brazos del frente y la espalda se reabsorben A LO LARGO DE LAS verticales.

EL INTERIO Y EL EXTERIOR (entendiendo 4) pueden recibir una semejanza de identificación pero el eje no es ya vertical y ya no tiene apariencia UNIDimensional.

(2 LEYES Y NOTAS GENERALES)

NOTAS GENERALES: PARA UN CUADRO MILARANTE:

Poner toda la casada en un globo, o en una jaula transparente.
 Contrariamente a las viejas,netas, la casada no provee ya la esencia a los cilindros senos. Buscar mejor denominación que "cilindros senos".
 De la higiene en la casada, o del régimen en la casada
 Poner solo 3 pies en el juglar porque 3 puntos de apoyo son necesarios al equilibrio estable, 2 solo darían un equilibrio inestables
 Pintura de precisión, y belleza de indiferencia.
 Solidez de construcción:
 Igualdad de superposición: las dimensiones principales de asiento general de la casada y de la máquina seltera son iguales.

DIRECCIONES:

la forma = espacio
 el nb 3 tomado como estribillo en duración - (el número es la duración matemática)
 Dar siempre o casi el por qué de la elección entre 2 o mas seluciones (per causalidad irónica).
 El ironismo de afirmación: diferencias con el ironismo negativo dependiente de la Risa solamente.

LEYES, PRINCIPIOS, FENOMENOS.

- FENOMENO DE ESTIRAMIENTO EN LA UNIDAD DE LONGITUD
- ADAGIO DE ESPONTANEIDAD = EL SOLTERO CALIENTA SU CHOCOLATE EL MISMO.
- FENOMENO O PRINCIPIO DE DENSIDADOSCILANTE, propiedad de los cuerpos de las botellas de marca.
- Metal emancipado de los talles del trineo.
- Frotamiento reintegrado al gregeso (metal emancipado).

Establecer una sociedad en la cual el individuo debiera pagar el aire que respira (contadores de aire); encierro del aire enrarecido, en caso de no pagar, simpel asfixia por necesidad (certar el aire).

a condición de que (?)
 El ladrillo común parte el vínculo.
 TO BE Tired OF.

Profesor de cerve a (letanía de la carreta)
 Principio de las simetrías comandadas (su aplicación en los mts, del manejador y del alorçado; ver el alcerado hembra)
 En general el cuadro de la aparición de una apariencia. (ver explicación)

Las hojas de la naranja que certan bien y las hojas de la navaja que ya no certan.
Les primeras tienen "cortes" de reserva.
- Servirse de esos "cortes" o "cortaduras".

El péndulo de PERFIL, y EL INSPECTOR en el espacio.

ESCU LTURA MUSICAL

Están durante y partiendo de diferentes puntos y forman una escultura sonora que dura.

Perder la posibilidad de reconocer 2 cosas parecidas -2 colores, 2 puntillas, 2 sombreros, 2 fomas etc. Llegar a la imposibilidad de la memoria visual suficiente para transportar de uno semejante al otro la marca en la memoria.

- Idéntica posibilidad con los sonidos: cerebrismos.

(3 LENGUAJE)

CONDICIONES DE UN LENGUAJE

Búsqueda de las "PALABRAS PRIMERAS" (divisibles" solo por sí mismas y por la unidad).

Tomar un diccionario Larousse y copiar todas las palabras llamadas "abstractas", es decir que no tengan referencia concreta.

Componer un signo esquemático que designe cada una de esas palabras (dicho signo puede estar compuesto con los patrones de zurcido).

Estos signos deben ser considerados como las letras del nuevo alfabeto.

Un agrupamiento de muchos signos determinará

(Utilizar los colores - para diferencias lo que correspondería en esta "literatura" a sustantivo, verbo, adverbio, declinaciones, conjugaciones, etc).

Necesidad de la CONTINUIDAD IDEAL C. a d. : cada agrupamiento será unido a los otros grupos por un SIGNIFICADO RIGUROSO (especie de gramática, que ya no exige una construcción pedagógica de la frase, sino que dejando de lado las diferencias de lenguaje, y los "giros" propios de cada lengua, pesa y mide ABSTRACCIONES DE SUSTANTIVOS, NEGACIONES, relaciones de sujeto y verbo etc, por medio de patrones de signos, representa de esas nuevas relaciones: conjugaciones, declinaciones, plural y singular, adjetivaciones, imposibles de expresar por las formas ALFABÉTICAS CONCRETAS de las lenguas vivas presentes y del futuro).

Ese absoluto solo conviene a la escritura de este cuadro muy probablemente.

(4 READYMADES)

DETERMINAR LOS "READYMADES"

Proyectar para un momento que vendrá (tal día, tal fecha, tal hora), "INSCRIBIR UN READYMADE" - El readymade podrá permitirse ser buscado (sin plazo fijo).

Lo importante entonces es ese relejismo, ese instante, como un discurso pronunciado en ocasión de algo pero EN TAL HORA. Es una especie de cita.

- Inscribir naturalmente esa fecha, hora, minuto, sobre el readymade como INFORMACIONES.

También el lado ejemplar del readymade.

READYMADE RECIPROCO

Servirse de un Rembradt como plancha de ropa.

ALCANCIA (o conservas)

Hacer un readymade con una caja que contenga algo irreconocible al sonar y soldar la caja.

Ya hecho en el semi readymade de placas de cobre y ovillo de cuerdas.

Heer un cuadro enfermo o un ^headymade enfermo.

Comprar una pinza de hielo como Readymade.

Limitar el número de Readymade por año (?)

READYMADE: según los autores, las obras y la época, este término de origen inglés adoptado por DUCHAMP asumió casi todas las formas posibles, Su inventor escribe: "PREFIERO READY-MADE en bastardilla y amoniza". M. Sanouillet.

SOMBRA ARROJADAS DE READYMADES

Sombra arrojada de 2.3.4 READYMADES "COMPARADOS".

Quizás servirse de un agrande de esto para extraer una figura formada por un "largo" (por ejemplo) igual tomado en cada READYMADE y que se ha convertido por la proyección en una parte de la sombra arrojada.

Por ejemplo 10 cm. en el ler. Readymade

10 cm. " " 2° "

etc.

Cada uno de esos 10 cm. se ha convertido en una parte de la sombra arrojada.

Tomar esas "conversiones" y hacer una copia calcada sin cambiar naturalmente su posición en relación de uno a otro en proyección original.

(5 AZAR)

3 patrones de ZURCIDO:

Del azar en conserva

1914

LA IDEA DE LA FABRICACION

-Si un hilo recto horizontal de un metro de largo cae de un metro de altura sobre un plano horizontal deformándose a SU GUSTO dá una figura nueva de la unidad de longitud.

REGIMEN DEL PESO

MINISTERIO de las coincidencias.

Departamento

(o mejor):

Régimen de la coincidencia.

Ministerio del peso

CUADRO o ESCULTURA

Recipiente plano en vidrio - "que recibe" toda suerte de líquidos coloreados, pedazos de madera, de hierro, reacciones químicas. Agitar el recipiente y mirar por transparencia.

Servirse de un radiador y un papel (o de otra cosa) llevado por el calor hacia arriba.
Foto, 3 performances - con probablemente un marco de fondo que dá una indicación mejor de los desplazamientos y deformaciones.
Tal vez servirse de eso para la salpicadura.

ERRATA MUSICAL

(Texto a repetir 3 veces por 3 personas sobre 3 partituras diferentes compuestas de notas sacadas en suerte de un sombrero. Para D. la cifra 3 es mágica). M. Sarrouillet.

I V O N N E Hacer una huella marcar con trazos una figura sobre una superficie imprimir en cera un sello.
M A G D E L E I N E Hacer una huella marcar con trazos una figura sobre una superficie imprimir en cera un sello.
M A R C E L Hacer una huella , etc.....

(6 HABILIDAD)

TIRADAS

De mas o menos lejos; sobre una FINALIDAD. Esa finalidad es en suma una CORRESPONDENCIA del punto de fuga (en perspectiva)

La figura obtenida será la proyección (DE HABILIDAD) de los principales puntos de un cuerpo tridimensional. Por el máximo de habilidad, esta proyección se reducirá a un punto (la finalidad).

Por una habilidad ordinaria esta proyección será una demultiplicación de la finalidad (cada uno de los puntos nuevos -imágenes de la finalidad- tendrá una señal de distancia. Esta señal de distancia solo es un recuerdo y tal vez anotado convencionalmente (las diferentes tiradas entintadas del negro al blanco siguiendo su distancia).

En general la figura obtenida es el aplanamiento VISIBLE (parada en mitad de camino) del cuerpo demultiplicado.

 canon fósforo con una punta de
 color fresco finalidad

Repetir esta operación 9 veces -3 veces por 3 veces desde el mismo punto.

 A B
3 tiradas 3 tiradas
 C
 3 tiradas finalidad

ABC no están en un plano
 de cualquier objeto,
y representan el esquema
 del cuerpo demultiplicado.

El viento _____ para los pistones de la corriente de aire
La habilidad _____ para los agujeros
El peso _____ para los patrones de zurcido
A desarrollar. _____

Hojas "Bachelier" No. 3 . Liso

Por la perspectiva (o cualquier otro medio convencional, cañones...) las líneas, el dibujo son "FORZADOS" y pierden poco a poco el "siempre posible" con mas ironía por haber ELEGIDO el cuerpo u objeto primitivo que DEVIENE INEVITABLEMENTE según esa perspectiva (u otra convención).

(7 INSCRIPCION DE LO ALTO)

INSCRIPCION DE LO ALTO

Obtenida por los pistones de corriente de aire (Indicar la manera de "preparar" esos pistones).

Luego "ubicarlos" durante cierto tiempo (2 o 3 meses) y dejarlos que pongan su marca mientra 3 hilos a través de los cuales pasan los comandos del ahorcado hembra (en estos comandos el alfabeto y los términos son rogidos por la orientación de los 3 hilos -una suerte de triple "REJA" a través de la cual la vía lactea soporta los y es conductora de dichos comandos--.

Levantarlos luego a fin de que solo quede su marca rígida c.a.d., la FORMA permite cualquier combinación de letras enviadas a través de esa tal forma triple, comandos, órdenes, autorizaciones, etc. debiendo ir a juntar las tiradas y la salpicadura.

Suerte de vía láctea COLOR CARNE que rodea desigualmente densamente los 3 Pistones (c.a. d. habrá una capa transparente sobre el vidrio luego los 3 Pistones luego otra capa de vía láctea). sta vía láctea carne deberá servir de soporte a la inscripción que se ocupa con las tiradas del cañón (en A).

3 Fotos de un trozo de tela blanca - PISTON DE LA CORRIENTE DE AIRE; c. a. d. tela atraída y rechazada la corriente de aire.

(Para evitar cualquier tomasolado, referir simétricamente la tela aplanada delante de la foto, por puntos o cuadraditos iguales y a igual distancia unos de otros -recortar tal vez-, luego de la foto el conjunto de los cuadrados de referencia asimétricamente dispuestos, dará en el plano una vista convencional de los 3 PISTONES A CORRIENTE DE AIRE.

Mayo de 1915.

- EXPANSION - ABC

Hacer una INSCRIPCION

(título)

Inscripción móvil, c. a. d. cuyo conjunto de unidades alfabéticas no sigue ya un orden riguroso de izquierda a derecha. cada UNIDAD ALFABETICA estará UNA SOLA VEZ presente en el conjunto ABC y se desplazará de A a C y regreso.

- Porque, de A hacia C, la inscripción debe, según las necesidades de equilibrio del plato D, desplazar un "estabilizador" (bola o algo así), sobre el plato D. En A habrá "una especie de CAJA DE LETRAS" (alfabeto) que partirán hacia B y C (estudiar el desarrollo).

Representación de esa Inscripción: Medio fotográfico.

Determinar las unidades alfabéticas (por número, forma, significado...)

Representar escultóricamente esta inscripción EN MOVIMIENTO, y fotografiar en instantánea. Hacer agrandar en las dimensiones definitivas. Con el plisé de agrandar: hacer preparar el bromuro de plata - el gran espejo y sacar una copia, directa al revés (pedir informes al fotógrafo).

Tal vez buscar un medio de obtener pruebas superpuestas - (c.a.d. una primera prueba - de la primera unidad alfabética (por ejemplo).

Hiposulfatar - hacer una segunda prueba de la segunda unidad alfabética, superponiéndola a la primera, pero sobre imprimiente lo esencial sin fondo (al fondo transparente del vidrio).

3a., 4a., 5a. etc, unidades.

Todo esto estudiarlo para su ejecución.

(Tal vez hacer preparar un CLISE EN SIMIL para imprimir simplemente) ???

Tal vez servirse de un transparente menor (vidrio despulido o papel aceitado o barniz sobre vidrio) que permita una opacidad provisoria hecha de las salpicaduras para arriba y para abajo.

(Para la "Inscripción en lo alto")
expansión

1914

(8 RECIEN CASADA)

LA RECIEN CASADA DESNUDADA POR LOS SOLTEROS

2 elementos principales : 1. casada
2. solteros

Disposición gráfica.

Tela larga, en altura.

Casada en lo alto, solteros en lo bajo.

Los solteros deberán servir de base arquitectónica a la casada, ésta se convierte en una suerte de apoteosis de la virginidad.

- Máquina de vapor con basamento en albañilería sobre esa base de ladrillo.

Asiento sólido, la máquina-soltera, engrasa, lubrica - (desarrollar).

En el lugar (siempre subiendo donde se traduce ese erotismo, que debe ser uno de los grandes mecanismos de la máquina soltera.

Ese mecanismo atornillado dá nacimiento a la parte-deseo de la máquina. Esta parte-deseo cambia entonces el estado de mecánico- que del estado de vapor a pasa al estado de motor a explosión. (Desarrollar el motor deseo, consecuencia del mecanismo lubricado).

Ese motor deseo es la última parte de la máquina soltera. ejes de estar en contacto directo con la Casada, el motor deseo está separado por un expiador de aletas (o de agua).

Ese enfriador (gráficamente) para expresar que la casada, en lugar de ser solo un tómpano asensual, rehusa cálidamente (no castamente) el ofrecimiento rudo de los solteros. Ese enfriador irá en vidrio transparente. Varias planchas de vidrio unas sobre otras.

A pesar de ese enfriador no hay solución de continuidad entre la máquina soltera y la Casada.

Pero los vínculos serán ELECTRICOS y explicarán de este modo el desnudamiento: operación alternativa del nuevo motor: la casada.

CASADA

En general, si ese motor casada debe parecer una apoteosis de virginidad c. a. d. el deseo ignorante, el deseo blanco (con un punto de malicia) y si éste (gráficamente) no tiene necesidad de satisfacer las leyes del equilibrio pasado, con todo, una potencia de metal brillante podrá simular el vínculo de la doncella a sus amigos y padres (estos y aquellos correspondrán gráficamente a una base sólida, en tierra firme, como la base de albañilería de la máquina soltera que reposa también en tierra firme.

La Casada en su base es un motor. Pero antes de ser un motor que trasmite su potencia tímida-ella es esa potencia-tímida misma. Esa potencia-tímida es una especie de automovilina, esencia de amor, que, distribuida a los cilindros bien-débiles, al alcance de los DESTELLOS DE SU VIDA CONSTANTE, sirve a la expansión de esa virgen llegada al término de su deseo.

(Aquí el deseo-mecanismo ocupará un lugar más pequeño que en la máquina soltera. Solo es la cinta que rodea el ramo).

Toda la importancia rífica está en esa expansión cinemática.

Esa expansión cinemática está gobernada por el desnudamiento eléctrico (ver el pasaje de la máquina soltera a la casada).

Esta expansión cinemática que expresa el momento del desnudamiento debe injertarse sobre un árbol-tipo de la casada. Ese árbol-tipo tiene sus raíces en el mecanismo-deseo, PERO LOS EFECTOS CINEMATICO DEL DESNUDAMIENTO ELECTRICO TRANSMITIDOS del motor a los cilindros bien débiles, dejan (necesidad plástica) en reposo al árbol-tipo - (gráficamente, en Munich, ya he hecho ésta árbol-tipo en 2 estudios) y no tocan al deseo-mecanismo que dando nacimiento al árbol-tipo, encuentra en ese árbol-tipo la transmisión del deseo a la expansión del desnudamiento voluntariamente imaginado de la casada deseosa.

Este desnudamiento eléctrico acciona el motor de cilindros bien débiles que descubre la expansión del desnudamiento por los solteros en su acción sobre el mecanismo de relojería. Se injerta sobre el árbol-tipo-la expansión cinemática (dirigida por el desnudamiento eléctrico). Esta expansión cinemática es la parte mas importante del cuadro (gráficamente como superficie). Es en general la aureola de la casada, el conjunto de sus vibraciones esplendentes: gráficamente, no se trata de simbolizar por una pintura exhaltada ese término feliz-deseo de la casada; solamente mas claro, dentro de toda esa expansión, la pintura será un inventario de los elementos de esa expansión, elementos de la vida sexual imaginada por ella, casada-deseosa. En esa expansión, la casada se presenta desnuda bajo 2 apariencias: la primera, la del desnudamiento por los solteros, la segunda apariencia, aquella imaginativa-voluntaria de la casada. "e la unión de esas 2 apariencias de la virginidad pura-de su colisión depende toda la expansión, ensamblado superior y corona del cuadro.

Luego, desarrollar gráficamente:

1° la expansión del desnudamiento por los solteros.

2° la expansión del desnudamiento imaginativo de la casada deseosa.

3° de las dos expansiones gráficas obtenidas hallar su conciliación, que podría ser "la expansión" sin distinción de causa.

Mecla, compuesto físico de 2 causas (solteros y deseo imaginativo no analizable por la lógica.

El último estado de esa casada desnudada antes del goce que la haría decaer (hará decaer). Gráficamente, necesidad de expresar de una manera completa ente diferente del resto de cuadro esa expansión.

1° EXPANSION DE DESNUDAMIENTO POR SOLTEROS

comando eléctrico

Esa expansión-efecto del desnudamiento eléctrico debe, gráficamente concluir en el movimiento de relojería (relojes eléctricos de las estaciones). Mecanismos, ruedas dentadas etc. (desarrollar dando bien el tirón punzante de la aguja mayor).

Todo en metal mate (cobre fino, acero, plata).

2° EXPANSION DE DESNUDAMIENTO VOLUNTARIAMENTE

IMAGINADO POR LA CASADA DESEOSA.

Esa expansión deberá ser el desarrollo afinado del árbol-tipo, hace en ramajes sobre ese árbol-tipo.

Ramajes ensanchados en níquel y platino. A medida que se aleja del árbol, esta expansión es la imagen de un coche auto, que sube una cuesta en la velocidad (El coche desea cada vez más lo alto de la suvida, y acelerando lentamente, como fatigada de esperanza repite esos golpes de motor regulares a una velocidad cada vez mayor, hasta el grufido triunfal.

3° EXPANSION-CORONA

(compuesta de 2 precedentes)

La primera expansión se refiere al motor de cilindros bien débiles.

La segunda el árbol-tipo cuyo desarrollo cinemático es.

El árbol-tipo tiene sus raíces en el deseo-mecanismo, parte constitutiva esquelética de la casada.

El motor de cilindros bien débiles es un órgano superficial de la casada; es accionado por la esencia de amor, secreción de las glándulas sexuales de la casada y por las chispas eléctricas del desnudamiento (Para expresar que la casada no rechaza este desnudamiento por los solteros, lo acepta incluso, puesto que ella provee la esencia de amor y va hasta a ayudar a una completa desnudez desarrollando de una manera brillante su deseo agudo de goce.

Entonces el motor de cilindros bien débiles, órgano constitutivo de la elipse expansión. (El primer foco centro de la expansión de desnudamiento por los solteros, el segundo foco, centro de la expansión de desnudamiento imaginado voluntariamente de la casada. Segundo foco que acciona el deseo mecanismo (parte esquelética de la casada) da nacimiento al árbol-tipo, etc.

LA CASADA, ESQUELETO

La casada, en su base, es una reserva de esencia de amor (o potencia-tímida). Esa potencia tímida distribuida al motor de cilindros débiles, al contacto con las chispas de su vida constante (magneto-deseo) explota y expande a esa virgen llegada al término de su deseo.

Además de las chispas del magneto-deseo, las chispas artificiales que produce el desnudamiento eléctrico deben proveer a las explosiones en el motor de cilindros débiles.

Luego, ese motor de cilindros débiles es de dos tiempos.

El 1er. tiempo (chispas del magneto-deseo) comanda el árbol-tipo inmóvil. Ese árbol tipo es una suerte de columna vertebral y debe ser el apoyo de la expansión de desnudamiento voluntario de la casada. El 2º tiempo (chispas artificiales del desnudamiento eléctrico) comanda el aparato de relojería, traducción gráfica de la expansión de desnudamiento por los solteros. (expresando el tirón punzante de la aguja mayor de los relojes eléctricos).

La casada acepta ese desnudamiento por los solteros puestos que ella provee la esencia de amor a las chispas del desnudamiento eléctrico; mucho mas ella ayuda a una completa desnudez agregando al 1er. foco de chispas (desnudamiento eléctrico) el 2º foco de las chispas de su magneto-deseo.

EXPANSION

LA CASADA DESNUDADA POR SUS SOLTEROS, ADEMAS

- máquina agrícola
- (un mundo en amarillo)-

mas bien d. ? el texto

En respuesta a nuestra atenta del...corriente tengo el honor...(este asunto) presenta gran interés...

no sobre el título

Aparato

instrumento oratorio

Las FORMAS PRINCIPALES de la máquina soltera son imperfectas: rectángulo, círculo, paralelepípedo, esa simétrica semi-esfera =c.a.d. están medidas (relación de sus dimensiones entre sí y relación de esas formas principales a su destino en la máquina soltera). En la casada, las FORMAS PRINCIPALES SON MAS O MENOS GRANDES o PEQUEÑAS, no ya, en relación a sus destino, una medida: una esfera, en la casada será de tablón cualquiera (el tablón dado para la repetitividad es ficticio y punteado).

Al igual y mejor en el ahorcado hembra y la "avispa" las parábolas, las hierbolas (o los

volúmenes derivados) perderán todo carácter de situación medida. La representación material solo será un EJEMPLO de cada una de esas FORMAS PRINCIPALES LIBRES. (Un ejemplo sin valor representativo, pero que PERMITIRA EL MAS O EL MENOS).

La aguja pulso, además del movimiento vibratorio está montada sobre una tralla de paseo. Posee la libertad de los animales enajulados - a condición de un solple (por su movimiento vibratorio que acciona el cilindro sexo) la ventilación sobre el mango "al tímpano". Esa aguja pulso pasará entonces en equilibrio al cilindro sexo que escape el vacío que debe alimentar los vasos de la pasta de filamentos y al mismo tiempo imprime al ahorcado su balanceo según los 4 puntos cardinales.

AVISPA= PROPIEDADES:

- 1° SECREACION de la esencia de amor por ósmosis.
- 2° OLFATO o sentido que recibe las ondas de desequilibrio de la bola negra. En relación con la PARTE SUPERIOR del ahorcado (que, ELLA, distribuye las órdenes de nuevo equilibrio a cada uno de los polos).
- 3° Propiedad vibratoria que determina las pulsaciones de la aguja.
- 4° Ventilación que determina el balanceo de adelante hacia atrás del ahorcado con sus accesorios.

DEPOSITO DE LA CAPA DE ALIMENTACION DE LA AVISPA

El depósito se terminará abajo por una capa líquida donde la avispa sexo llegará a tomar la dosis necesaria para rociar el tímpano y alimentar la materia de filamentos. Esta capa líquida estará contenida en la bañera oscilante (higiene de la corona).

CILINDRO SEXO - (AVISPA)

VENTILACION:

Partir de una CORRIENTE DE AIRE interior.

La aguja pulso debe tener su origen en el centro vida de la casada. (La casada tiene un centro vida- los solteros no. Viven por el carbón u otro material-prima sacada no de ellos sino de su no ellos.

B y C (en el balanceo) llegan a golpear el círculo AB abajo, C encima -El arriba y el abajo deben servir en las decisiones o inscripción transmitidas a través de los pistones de corriente de aire.

(9 AHORCADO HEMBRA)

El ahorcado hembra es la forma en PERSPECTIVA ORDINARIA de un ahorcado hembra con el cual tal vez podríamos tratar de hallar la VERDADERA FORMA.

Viviendo esto de que no interesa qué forma es la perspectiva de otra forma según cierto PUNTO DE FUGA y cierta DISTANCIA.

1913

EN EL AHORCADO HEMBRA - Y LA EXPANSION
BAROMETRO

La materia de filamentos podría estirarse o retraerse según la presión atmosférica organizada por la avispa (Materia de filamentos extremadamente sensible a las diferencias de presión atmosférica artificial dirigida por la avispa).

Jaula aislada que contiene la materia de filamentos donde tendrían lugar las tormentas y el buen tiempo de la avispa.

La materia de filamentos en su estiramiento meteorológico (parte que une el ahorcado al manejador) se parece a una llama consistente, c. a. d. poseyendo fuerza sólida. Llame la bola del manejador desplazándola según su gusto.

A = La parte superior queda fija, solo se mueve en un plano paralelo a su plano. (En perspectiva, plano vertical a 45° con un plano vertical visto de frente -35° ó 40° tal vez). En A, terminando el mando, una especie de muesca (buscar el término exacto) retenida por una cubeta y permitiendo el movimiento en todo sentido del mango movido por la ventilación.

B = Materia de filamentos llevada por el mando (hacia atrás) y contenida en un marco de claraboya (?) apoyándose en el magneto.

C = Arteria que canaliza la alimentación de la materia de filamentos, proveniente de la arvispa sexo (?) pasando por el regulador desee (magneto desee).

(10 GAS DE ALUMBRADO)

EL GAS DE ALUMBRADO (I)

Luego de los moldes málicos: (formas málic)

Del vértice de cada molde málico el gas recorre la unidad de longitud en un TUBO DE SECCION ELEMENTAL, ~~CCCCCCCCCCCC~~ y por FENOMENO DE ESTIRAMIENTO DENTRO DE LA UNIDAD DE LONGITUD el gas se encuentra "congelado" solidificado en forma de varillas elementales.

Cada una de esas varillas y bajo el empuje del gas de los moldes málicos, sale de tubo y se rompe por fragilidad, en LENTEJUELAS desiguales, MAS LIVIANAS QUE EL AIRE, (niebla en detalle). (gráfico: 8 tubes horizontales -sección elemental para determinar, etc).

SALIDA DE LAS LENTEJUELAS

El gas cortado así en trozos, cada lentejuela conserva en sus más pequeñas partes la FORMA MÁLICO que, liberada a la salida del tubo, tiende a subir.

Las lentejuelas son detenidas (trampa de las sembrillas) en su ascensión por la la. sembrilla (taniz).

Los tamices (6 probablemente) son sembrillas semiesféricas agujereadas. " Los agujeros de los tamices sembrillas deberán dar en MAPAMUNDI LA FIGURA de los 8 moldes málicos, DATO esquemático por 8 vértices (polígono cóncavo aplanado) por simetría dirigida".

ORIENTACION DE LAS SOMBRILLAS

La la. es horizontal, y recibe las lentejuelas a la salida de los tubes. Si juntamos por medio de una línea los centros de las sembrillas obtenemos una semi-circunferencia de A y B.

Per derby, las lentejuelas atraviesan las sembrillas A, C,D,E,F... B y a medida que llegan en D, E, F... etc. vuelven a ENDEREZARSE c. a. d. pierden el sentido de alto y bajo (términos más preciso).- El conjunto de esas sembrillas forma una especie de LABERINTO DE LAS 3 DIRECCIONES.

Las lentejuelas aturdidas por ese retorno progresivo insensible, pierden (PROVISORIAMENTE la volverán a encontrar mas tarde) su designio de izquierda, derecha, alto, bajo, etc. pierden el conocimiento de la situación.

Las sembrillas entonces VUELVEN A ENDEREZAR las lentejuelas que, a su salida de los tubes quedaban libres y tratan de subir. Ellas las enderezan como una hoja de papel demasiado enroscado que desarrollemos varias veces en sentido contrario.

HASTA EL PUNTO QUE: necesariamente hay cambio de estado de las lentejuelas. Ya no pueden CONSERVAR INDIVIDUALIDAD y se pintan todas ante B.

EL GAS DE ALUMBRADO (II)
LUEGO DE B.

- CAMBIO DE ESTADO DE LAS LENTEJUELAS -

De su ATUQUEMIENTO (previsorio) de su PERDIDA del conocimiento de la situación, OBTENIDOS por pasaje sucesivo a través de los tanques y cambio de dirección insensible de esos tanques (cambio de dirección cuyos términos son A y B), las lentejuelas se salpican cada una a sí misma, c.a.d. cambian (pece a pece a través de los últimos tanques) su estado de LENTEJUELAS MAS LIGERAS QUE EL AIRE, DE UN CIERTO LARGO, DE ANCHURA ELEMENTAL con idea fija ascensional EN: desparramo líquido elemental, no siguiendo ninguna dirección, SUSPENSION DESPARRAMADA a la salida de B, vapor de inercia, pero conservando el carácter líquido por instante de cohesión (única manifestación de individualidad- tan reducida !!) del gas de alumbrado en sus juegos habituales con los medios convencionales.

un guifape, vaya !

MANTEQUERA-VENTILADOR

(tal vez darle forma de maripesa)

Deposite del gas de alumbrado inerte en un líquido denso que conserva las cualidades exteriores de las lentejuelas disueltas - y encontrando una continuación (delante de ese ventilador) exagerando la cohesión.

Al girar, el ventilador fuerza el gas a replegarse en ab,cd, ef,etc. en un estado que recuerda la glicerina extendida en el agua.

MEJORAMIENTO DEL GAS

(DE ALUMBRADO) HASTA LAS PENDIENTES - como "COMENTARIO" al artículo Pendientes = hacer fotografíar: TENER EL APRENDEZ EN EL SOL.

(11 MOLDES MALIC)

Estando el gas de alumbrado: Progreso (mejoramiento) del gas de alumbrado hasta los planos de pasaje

MOLDES MALIQUES (MALIC (?))

Por matriz de héroes entendemos el conjunto de los 8 uniformes o libreas huecas y destinadas a dar al gas de alumbrado y formas málicas (gerdame, ceracero, etc.).

LOS MOLDEADOS

de gas así obtenidos, entenderían las letanías que recita la carreta, estribille de toda la máquina seltera, sin que pudieran nunca sobrepasar la Máscara = hubieran estado como disfrazados, a la larga de sus añeranzas por un espejo que les habría devuelto su propia complejidad al punto de alucinarlos muy americanamente (Cementerio de los 8 uniformes o libreas).

Cada una de las 8 formas málicas está construida por encima y por debajo de un plano horizontal común, el plano de sexo que les corta al punto del sexo (volver a la figura) o

Cada una de las 8 partes málicas está cortada por un plano horizontal imaginario en un punto llamado punto de sexo.

PROGRESO (mejoramiento) DEL GAS DE ALUMBRADO HASTA LOS PLANES de PASAJE (continuación)

LOS 24 TUBOS CAPILARES

- A - CADA forma málique se termina en la cabeza por 3 tubos capilares, los 24 entonces estuvieron encargados de CORTAR EL GAS en PEDAZOS y lo llevarían a convertirse en 24 agujas finas sólidas para que llegaran a ser, reuniéndose nuevamente en los 2 semi-sifones, una niebla hecha de miel lentejuelas de gas escarchado.
- B - En la cabeza (en el vértice) de cada molde málique 3 tubos capilares, 24 en total: para cortar el gas en pedazos, para cortar el gas en largas agujas ya consistentes, porque antes de convertirse en líquido explosivo toma el estado de niebla de lentejuelas sólidas de gas escarchado todo esto por fenómeno de ESTIRAMIENTO EN LA UNIDAD DE LONGITUD (volver a la figura).

Cuando los 2 medios sifones están cubiertos de niebla de lentejuelas que son más livianas que el aire, la operación de licuación, del gas comenzará a través del tamiz y el filtro horizontal: cada lentejuela de gas sólido logra (una especie de derby de las lentejuelas) atravesar con impulso los agujeros del tamiz y ya sufre la aspiración de la bomba.

(12 POLVO)

Levantar polvo sobre los vidrios. Polvo de 4 meses, 6 meses, que encerramos luego herméticamente=transparencia.
Diferencias=busaar.

Para el tamiz en el vidrio -dejar caer el polvo sobre esa parte, un polvo de 3 o 4 meses y limpiar bien alrededor, de suerte que este polvo sea una especie de color (pastel transparente). Empleo de mica.

Buscar también numerosas capas de colores transparentes (con barniz, probablemente) una sobre otra, todo sobre vidrio.

Mencionar la calidad de POLVO AL RETIRAR sea como nombre de metal o diferente

(13 TAMIZ)

LUEGO DE LAS FORMAS MALICIS:
LOS TAMICES.

Los TAMICES del aparato soltero son una IMAGEN INVERTIDA DE LA POROSIDAD.

CERVECERIA DE LA OPERA
RESTAURANT
TELEFONO 6. 22 ROUEN

PROYECTO - ESCALA 1/5

Las cifras entre paréntesis indican las medidas no transportadas por la perspectiva -
D/ 2 = 14 cm. 2.6

Para la construcción perspectiva de los círculos intermedios A y B: SR dada por división por 3 de las circunferencias - VT paralela a SR absoluta.

Tal vez forma de embudo (TECHADO y ESCAMAS de PEZ). Todos los números divididos por 2 para obtener el tamaño en 1/10. VER EL GRAN DIBUJO DEFINITIVO hecho en Yport en 1914.

Hojas "Bechiller" No. 3 - Liso

(14 RANURA)

CARRO TRINEO RANURA

Las letanías del Carro:

Vida lenta

Círculo vicioso

Onanismo

Horizontal.

Ir y venir por el tope.

Mala vida.

Construcción barata

Hierro blanco, cuerdas, alambres.

Poleas de madera excentricas.

Arpa monótona

Profesor de cerveza.

(para referir enteramente)

Dibujar el esquema del carro.

El carro estaría formado de tallos de metal emancipado: el carro tendría la propiedad de darse sin resistencia de peso a una fuerza que obrara HORIZONTALMENTE sobre él. (ver: caída del peso, en forma de botella de licor).

El trineo montado sobre patines clavados a un riel subterráneo, luego de haber sido sacado de A en B, vuelve a su la. posición por fenómeno de INVERSION DE FROTAMIENTO. El frotamiento del patín sobre el riel -en vez de convertirse en calor- es transformado en fuerza de retorno igual a la fuerza del ir. (este fenómeno está en relación con la emancipación del metal que forman el cuerpo de los tallos del trineo).

CARRETA-TRINEO- Ranura

RELATO DEL CARRO (en el texto: LETANIAS DEL CARRO)

-Vida lenta-

-Círculo vicioso-

-Onanismo-

-Horizontal-

-Mala vida-

-Vida de soltero considerada como rebote alternado de ese tope-

-Rebote=mala vida-

-Construcción barata

-Hierro blanco

-Cuerdas

-Alambre

-Poleas gruesas de madera

-Excéntricas

-Arpa monótona

TOPE DE VIDA: deteniendo el impulso no por oposición brutal sino por resortes estirados que retornan lentamente su primera posición.

El metal o "materia" del carro está EMANCIPADO, c.a.d.: posee un peso pero una fuerza que acciona horizontalmente sobre el carro no puede soportar ese peso (el PESO) del metal no se opone a una tracción horizontal-desarrollar). El carro está EMANCIPADO HORIZONTALMENTE está libre de todo peso en el plano horizontal (propiedad del metal de los tallos que componen el carro)

Esos tallos son de forma:

sección cuadrada 1cm. de sección tomada en el centro
TIPO CORRIENTE (tamaño aparente sobre el definitivo)

COLOR: amarillo verde (como la Reina del Rey y la Reina...)
(cadmio claro y blanco) Ver además para este color las notas
de Munich sobre la composición de los colores de los primeros
estudios.

El carro es sostenido por patines que se deslizan (aceite, etc)
en una gotera.

La cuerda tirará ~~xxx~~ el carro como bajo el golpe del peso de
la botella, se agrega en A al patín por un nudo provisorio.

MULTIPLE ACCION INTERIOR del movimiento de la rueda de molino-para obtener velocidad.
PROYECCION DEL CARRO

largo =al hundimiento de la botella peso en 0.

Por delante (a la izquierda del cuadro) el carro es puesto en posición por el Sandow.

En el cuadro los Sandows estarán en reposo (CASI DETENIDOS).

Eje de la rueda de molino

Gancho

Cuerda tirante sobre el carro

plano de base

GANCHO:

a estudiar

En lugar de un solo peso, varios (4 o 5) en forma de botella de marca, desgranándose
rápidamente, y cayendo de lo alto de la máquina soltera (polea unida a la 3a. placa ais
ladora

(bombas que dejan caer los aviadores)

Cadena remontando las botellas

El tallo del compresor abierto para el pasaje de las
botellas.

TRAMPA

(15 PESO)

MAS SIMPLEMENTE:

La ranura vá y viene.

Va: un peso cae y la base ir

Viene: por frote de los patines el metal de la ranura responde elásticamente c.a.d. la
ranura retorna un poco más lentamente su primera posición, enviando al aire el peso, und
50 weiter.

Por condescendencia, ese peso es más denso ql descender que al subir.

(Encontrar un objeto concreto que pueda responder a ese cambio de densidad)

BROCHE

Cayendo de lo alto del aparato soltero prender un gancho-considerablemente agrandado- y
operando en el subsuelo- en el cual entra por 2 agujeros situados entre la ranura y la
moleadora.

BROCHE

En lo alto del vidrio (de abajo) -una suerte de tenedor "mas lento al descenso que a la su-
bida (PARA ECONOMIZAR LA FUERZA DE CAIDA DEL AGUA)" debe caer a horcajadas sobre el eje que

Hojas "Bachiller" No. 3 . Liso

vá de la ranura a la moledora.

Este tenedor será un broche ordinario considerablemente agrandado.

Este tenedor está lo bastante alto para no tocar ese eje y las dos puntas del tenedor penetren en el subsuelo por dos agujeros. En ese subsuelo acciona por su caída la ranura. La hace venir hacia la moledora y al mismo tiempo abre las tijeras.

Se remonta a lo alto por medio de la cadena engranada sobre el eje del molino de agua, que hace girar una rueda dentada consigo.

A Multiplicar para que todo vaya más ligero.

B Tenedor

El broche que cae entre moledora y ranura y que hace deslizar la ranura está hecha de una materia de DENSIDAD OSCILANTE. Ese broche tiene pues un peso indeterminado, variable e incontrolable. Es por esa densidad oscilante que se fija la elección entre los 3 estrépitos según la fuerza de la caída del broche, los atrasos o aceleraciones (debidos a los cambios continuos de densidad) que la derecha es elegida mas bien que la izquierda o viceversa o el centro.

BOTELLA DE LICOR BENEDICTINO COMO FORMA DEL PESO

4 PESOS EN FORMA DE BOTELLAS DE MARCA.

El carro debería, recitando sus letanías, ir de A a B y volver de B a A, con gesto de sobresalto; se presentan en TRAJE DE EMANCIPACION, OCULTANDO en su SENO EL PAISAJE DEL MOLINO DE AGUA;

Ocurriría necesariamente que un peso de plomo en forma de botella de Benedictino acciona normalmente sobre un sistema de cuerdas atadas al carro, lo forzaría a ir de A en B, demasiado alambicado.

Los resortes X y X... lo vuelven luego a su posición inicial (A)

Canción de la revolución de la botella de Benedictino:

Luego de haber empujado el carro por su caída, la botella de Benedictino se deja levantar por el gancho C; se adormece al elevarse; el punto muerto la despierta con sobresalto y la cabeza baja. Da una voltereta y se inclina verticalmente a la orden del peso.

COMPOSICION o (Cuerpo) MOLECULAR de las botellas de base de plomo, TAL que es imposible de calcular el peso. Densidad muy fuerte y en perpetuo movimiento no fijo como el de los metales (Densidad oscilante) Es por esa densidad oscilante que se fija la elección entre los 3 estrépitos. Es verdaderamente esa densidad oscilante lo que expresa la libertad de indiferencia.

(16 MOLINO DE AGUA)

CAIDA DE AGUA

Una especie de chorro de agua que llega de lejos en semicírculo - por encima de los moldes málicos

(VISTA DE LADO)

ESTANDO DADA LA CAIDA DE AGUA

MOLINO DE AGUA (PAISAJE)

Dibujar en la página -

A= eje de la rueda que llevaría la botella de Benedictino

Las botellas

Velocidad de la rueda de molino.

(17 SALPICADURA)

LUEGO DE LOS 3 ESTRÉPITOS:

SALPICADURA y no canalización vertical del encuentro en lo bajo de las cuestas.

PLANOS DE CAIDA

Cuestas de CAIDA ?

en forma de tobogán pero mas bien en tirabuzón y la salpicadura en A es un descorchamiento. El conjunto debe ser descrito en el sentido de descorchamiento-modelo.

La caída en A de los tres estrépitos ayuda al descorche-

La salpicadura (nada en común con el champagne) acaba la serie de las operaciones solteras y transfiere la combinación del gas de alumbrado, y de las tijeras en un solo sostén continuo, os tén que será regularizado por los 9 agujeros.

(18 TESTIGOS OCULARES)

PESO CON AGUJEROS

El peso con agujeros debe recorrer la MISMA altura AB que el jugo que desciende del óvalo. De donde surgen las consecuencias en la salpicadura (Puntos C y A a la misma altura, por encima del plano horizontal en el cual está B).

CUADRO DE OCULAR

Deslumbramiento de la salpicadura por los cuadros de oculares. Escultura de gotas (puntos) que forman la salpicadura luego de haber sido deslumbrada a través de los cuadros oculares, cada gota sirve de punto y vuelta a enviar reflejada en la parte al ta del vidrio encontrando las 9 tiradas.

Devolución del reflejo -Cada gota pasará los 3 planos de horizonte entre el perspectivo y el geométrico de 2 figuras que es tarán indicadas en esos 3 planos por el sistema Wilson Lincoln (c. a. d. semejante a los retratos que vistos por la izquierda dan a Wilson, mirados por la derecha a Lincoln).

Vista por la derecha la figura podrá dar un cuadrado por ejemplo de frente y vista por la derecha (N. del E: un papsus evidentemente debe leerse "izquierda") podrá dar al mismo cuadrado visto en perspectiva.

Las gotas reflejadas por las gotas mismas, pero su imagen pasa entre esos 2 estados de la misma figura (cuadrado en ese ejem ple).

(Tal vez emplear prismas pegados detrás del vidrio para obtener el efecto buscado).

Partes para mirar bizqueado, como una parte plateada en un vidrio, en el que se reflejan las cosas de la pieza.

(19 MANEJO DE GRAVEDAD)

MANEJO DE GRAVEDAD

(suprimir centro)

Hacer el tallo en resorte (a estudiar)

Tal vez ??

Manejo

CUIDADOR de gravedad
Los 2 términos se completan

Estudiar las 3 caídas:
Luego de la del centro, el MOVIL salpicará el gas que se ha hecho líquido y llegará a lo bajo de las cuevas.
Dirigir las salpicaduras que deben servir a la maniobra del manejo de gravedad.
(combate de box)

(20 COMBATE DE BOX)

(Los 3 puntos A,B,C, están en un mismo plano vertical)

COMBATE DE BOX = Trayectoria de la bala de combate: A partida -Choque de la bola en el 1er. vértice -desabroche del sistema de relojería y caída en B.

B -2° ataque muy brusco-choque en el 2° vértice y desencadenamiento del 1er. ariete -Caída en C.

C Directo al 3er. vértice -Desencadenamiento del 2° ariete. 1° y 2° ariete descienden luego del choque de la bola de combate con el 2° y 3° vértices. Este descenso arrastra el vestido de la casaca que sostienen los arietes. El saltimbanqui de los centros de gravedad, que tiene 3 puntos de apoyo sobre ese vestido baila a la par de los arietes descendientes dirigidos por el desnudamiento.

Resorte en acero rojo que acciona todo el sistema de rebajería -Las ruedas dentadas suben por cremallera, los arietes que bajaron.

T y T - Charnelas de desencadenamiento de los arietes que pierden su punto de apoyo por el choque de la bola de combate en X y X, y descienden.

R y R - R posición engrabada de la transmisión roja al sistema de cremallera - R posición desabrochada como consecuencia del choque al 1er. vértice de la bola de combate; DG llega a DG y, como una puerta vuelve súbitamente a DG (cierre automático F) dejando tiempo a la bola para producir los 2 desencadenamientos siguientes.
MARCEL DUCHAMP, 1913.

(21 MOLEDORA DE CHOCOLATE)

LA MOLEDORA DE CHOCOLATE SE COMPONE
ESENCIALMENTE...

EL CHOCOLATE de los rodillos, que VIENE no se sabe de donde, se depositará luego de la molienda, en chocolate con leche...

LA CORBATA (poner una carta de envío a la figura) hubiera sido de papel de aluminio, de reflejos brillantes, extendida y pegada, PERO LOS 3 RODILLOS GIRAN SIEMPRE DEBAJO.

LA BAYONETA (x) sirve para sostener la barra de compresión y las grandes tijeras y las chapas aislantes. ARTICULO CUIDADO.

LA MOLEDORA ESTARA MONTADA SOBRE UN CHASIS LUIS XV NIQUELADO.

A revisión

Principio de espontaneidad (que explica el movimiento giratorio de la moledora sin otro seguro).

EL SOLTERO MUELE SU CHOCOLATE EL MISMO.

Fórmula comercial, marca de fábrica, aviso comercial, inscripto como un reclame sobre un papellito satinado y coloreado (hacer ejecutar en una imprenta).
Ese papel pegado al artículo "Moledora de chocolate".

Folios "Bechler" No. 3 - Liso

La corbata deberá su legancia a su espesor - 1/2 cm. o 1 cm a lo sumo.

Será brillante POR ENCIMA.

Tal vez 4 puntos sobre los costados ABCD MUY PUNTUDOS (como TODAS LAS CORBATAS).

(Poner en el texto)

Prescripción de la corbata:

1° color brillante

2° con puntos en las 4 esquinas muy puntudas (como todas las corbatas).

(22 COLOR)

Sea UN OBJETO EN CHOCOLATE.

1° su apariencia= impresión retiniana (y otras consecuencia sensoriales)

2° su aparición.

El MOLDE de un objeto en chocolate es la APARICION NEGATIVA DEL PLANO (con una o varias curvaturas).

generador 1° (por paralelismo elemental) de la forma coloreada del objeto. 2° de la masa de ELEMENTOS DE LA LUZ (elementos TIPO CHOCOLATE): en el pasaje de la APARICION (molde) a la APARIENCIA, EL PLANO, compuesto de elementos de luz TIPO CHOCOLATE determina la marca chocolate aparente por TINTURA FISICA.

La aparición NEGATIVA (determinada POR LA FORMA COLOREADA CONVENCIONAL por la perspectiva lineal, pero siempre en un medio de n- 1 dimensiones por un objeto a n dimensiones); igualmente esta APARICION negativa, por el fenómeno de TINTA FISICA está determinado por la fuente de luz que se concierte en el objeto en APARENTE masa iluminada (COLORES NATURALES = aparición en negativo de los colores APARENTES de la materia de los objetos).

Color provisorio: Las formas malic. Son pasadas al mínimo A LA ESPERA de recibir cada una su color, como mazos de croquet.

ELEVADOR DE COLORES

A presión-sobre chapa de vidrio, colores vistos por transparencia.

Mezcla de flores de colores c. a. d. cada color aún en su estado óptico:

PERFUMES (?) de rojos, de azules, de verdes o de gris acentuados hacia el amarillo, el azul, el rojo o marrones empobrecidos (todo en gamas). Esos perfumes en rebote fisiológico pueden ser abandonados o devueltos en un aprisionamiento por el fruto.

Solo el fruto puede todavía evistar ser comido. Es esa sequedad de "MENDIGOS" que se obtie

~~ne en los colores maduros que no se pudren (colores rarificados).~~

~~ne en los colores maduros que no se pudren (colores rarificados).~~

ne en los colores maduros que no se pudren (colores rarificados).

ILUMINACION INTERIOR

En lugar de una luz extrasolar que llega a los 45 °. Determinar los efectos luminosos (sombras y luces) de una fuente interior, C.a.d. que cada materia en su composición química está dotada de una "fosforescencia" (?) y se ilumina como los reclamos luminosos y su LUZ no es independiente de su color. En suma la apariencia coloreada de todo el conjunto será la apariencia de materia que tiene molecularmente un foco luminoso.

La materia de cada parte es a la vez FUENTE LUMINOSA y COLOR, dicho de otra manera EL COLOR APARENTE DE CADA PARTE ES LA FUENTE DE VISIBILIDAD DE ESA parte (sin reflejo sobre las otras partes).

Bucar. El medio de distribuir las "variaciones de molécula" ? según la FORMA de cada parte (la redondez, lo plano).

PARTIR DE LO OSCURO (fondo negro) o mas bien amarillo pícorico)

RIGIDEZ GENERO HUGONOTE.

El conjunto de cuadro aparece en pasta de papel porque toda esa representación es el dibujo

je (EN MOLDE) de una REALIDAD POSIBLE DISTENDIENDO UN POCO las leyes físicas y químicas.

(23 PEINE)

Clasificar los peines por el número de sus dientes.

CARRACA

Con una especie de peine, sirviéndose del espacio entre 2 dientes como elemento, determinar las relaciones entre las dos puntas extremas del peine y de las puntas intermedias (por los dientes rotos).

Hacer accionar, como una conducción proporcional ese peine de dientes rotos, sobre otra materia compuesta, también ella de elementos más pequeños (más pequeños para que pueda recibir esa conducta. Por ej: hilos de plomo más o menos gruesos puestos uno contra otro en un plano, análogos a cabellos). Luego desarrollar el peine, o. a. d. que obre de otro modo que el normal sobre un plano de hilos de plomo, o bien girando sobre una punta, o bien un peine con curvas o. a. d. no plano o con dientes de largos desiguales, o bien la acción de esos diferentes modelos de peine sobre una materia (hilos de plomo) gruesa y no ya solamente plana, etc.

Setiembre de 1915.

III

ROSE SELAVY

Texto del folleto publicado en 1939 por GLM en la colección "NUEVOS BIENES".

"Alternadas con algunas segundas intenciones inéditas muy características de su manera, encontrarán complacidos más adelante una serie muy completa de esas frases construidas con palabras sometidas al "régimen de la coincidencia" frases en las que los objetos encontraron su acompañamiento ideal, que brillan con la misma luz del telescapismo y muestran en el lenguaje lo que puede esperarse del "azar en conserva" gran especialidad de MARCEL DUCHAMP ",

"En 1915, DUCHAMP llegó por primera vez a los EE.UU. Cinco años más tarde, en N.Y. la enigmática Rose Sélavy había nacido, seudónimo particularmente útil para firmar los READY MADE y para asegurar mejor el anonimato de su autor. DUCHAMP nos dice: "Ese nombre proviene de un juego de palabras en francés: Es la vida! Sélavy; siendo Rose el nombre femenino más banal, si nos reportamos al gusto de la época, que puede hallar". La doble "R" del nombre, siempre según D. proviene de un cuadro de PICABIA en el que estaban incorporadas las firmas de sus amigos artistas parisinos y que D. firmó empleando dos "R" por primera vez. "El fin de la frase que escribí sobre ese cuadro, nos dice, estaba así concebida:

Pi que vistió a Rose Sélavy

(PICABIA)

(La cita, como se vé no es rigurosamente exacta)

La a de "habilla" (visitó) me dió la idea de continuar el juego de palabras "ARROSE" (el verbo arrosar tomando dos "R"). Luego encontré muy curioso comenzar una palabra por una consonante doble, como las dos "L" en "LLOYD".

Sabemos con que ímpetu ROBERT DESNOS sacó partido a la vez del tipo de las bromas que gastó D. y del nombre mismo de Rose Sélavy. Recordemos que las sentencias recogidas en 1939 en el folleto G.L.M. datan preferentemente de antes de 1924. Se verá por las notas críticas que fueron frecuentemente reproducidas.

He aquí lo que decía MADRE BRETON sobre la misteriosa ósmosis DUCHAMP-DESNOS: "Quién dicta a DESNOS adormecido las frases que se leerán y cuya heroína es también Rose Sélavy, el cerebro de DESNOS está unido como lo pretende al de DUCHAMP al punto que Rose Sélavy solo le habla cuando tiene los ojos abiertos? Es lo que, en el estado actual de la pregunta, no me es propio dilucidar. Es de señalar que despierto, DESNOS se muestra incapaz, al igual que todos nosotros, de proseguir la serie de sus "juegos de palabras" aún al precio de grandes esfuerzos" "(de "LAS PALABRAS SIN ARRUGAS" en LITERATURA, nueva serie n° 1/922)

R R O S E S E L A V Y

Oculismo de Precisión
Rose Sélavy
N.Y. - PARIS
PELOS Y PATADAS
DE TODA CLASE.

Rose Sélavy encuentra que un incestuoso debe acostarse con su madre antes de matarla, las chinches son de rigor.

Rose Sélavy y yo esquivamos las equinosis de los Esquimales de palabras exquisitas.

Cuestión de higiene íntima:

Es preciso poner la médula de la espada en el vello de la amada ?

Abominables pieles abdominales.

Entre nuestros artículos de chatarra perezosa, recomendamos un grifo que deja de gotear cuando no se lo escucha.

La moda práctica, creación Rose Sélavy:

El traje oblongo, diseñado exclusivamente para damas afligidas por el hipo.

La diferencia entre un bebé que mama y un primer premio de horticultura comestible es que el primero es un sojón de carne caliente y el segundo un coliflor de invernadero caliente.

Soltamos a domicilio: mosquitos domésticos (medio stock).

Medias de seda... la cosa también.

Para cargo recíproco: azote de recambio.

Tiros tirados.

Leatania de los santos:

Creo que ella siente con la punta de los senos.

Cállate, tú sientes con la punta de los senos.

Por qué tú sientes con la punta de los senos ?

Quiero sentir con la punta de los senos.

Opalino; oh mi lino.

Tener aliento, por debajo.

Palabras de reyes: males de riñones.

Calzones de música (abreviatura para: lecciones de música de cámara).

El mejor de los jabones es el jabón de confesar y pedir perdón.

Hay que decir:

La mugre del tímpano, y no la consagración de la primavera.

El alboroto de Austerlitz.

MY NIECE IS COLD BECAUSE MY KNEES ARE COLD.

DAILY Lady busca altercados con DAILY Mail.

Un cinco caballos que rueda sobre piñón.

Una mujer amiga de la infancia.

Ovario toda la noche.

Enviar a alguien hígado de ternera.

El sistema metritis para un tiempo blanorrágico.

De la espalda de la cuchara al traste de la viuda acudalada.

Pared pasada de pereza parroquial.

Tomar un centímetro cúbico de humo de tabaco y pintar las superficies exterior e interior de un color hidrófugo.

Aguzar el oído (forma de tortuga).

Cuando se tiene un cuerpo extraño entre las piernas, no hay que poner el codo cerca de las suyas.

Hay que reaccionar contra la pereza de las vías férreas entre dos pasajes de tren ?

Si te doy un centavo, me darás un par de tijeras ?

Una caja de Suecos lleva es más liviana que una caja lastimado porque no hace ruido.

Baños de grueso té para granos de bebé.

Pecitos de comodidad.

Nostores nos mimamos (nuná: jaula de leones).

Me llevan allí.

Extrangular al extranjero.

Orquídea fija.

Abceso opulento.

Cinema anémico.

Camas y tachaduras.

IV - JUICIOS y CRITICAS

Aunque haya dejado de pintar profesionalmente desde 1923, M.D. estuvo íntimamente ligado a la vida artística, de los dos continentes desde el principio de este siglo. Sin embargo nunca fué pródigo en comentarios, declaraciones o críticas que expresaran sus miras en arte. A ese silencio tiende quizás la posición de árbitro que adquirió soberanamente. Los textos reunidos aquí y algunos de los cuales traen experiencias personales deberían suscitar un interés acrecentado por el hecho mismo de su rareza.

80 PICABIAS

Venta que reúne los diferentes estados de la obra de PICABIA.

El catálogo, compuesto cronológicamente, indica primeramente un grupo de tres telas impresionistas; bellos espécimenes de un período ya clasificado. (CAMINO DE MORET, EFECTO DE NIEVE, RINCON DE GRANJA), 1903, 1910.

Siguen algunas telas post-impresionistas donde el artista se desprende voluntariamente de la restricción de los analistas de la luz (VELAS, UN PAISAJE DE CASSIS).

En 1912, PICABIA, enteramente liberado, interpreta de manera órfica (como lo bautizara A POLLINAIRE) una procesión en Sevilla, que tuvo gran éxito en la Exposición Internacional de N.Y. de 1913. pintó también algunas ciudades (PARIS, N.Y.) N.Y. sobre todo lo apasionado reside algunos meses allí en 1913 y trae una serie de grandes acuarelas donde la nota órfica domina el ambiente cubista del momento (MOLESTIAS, CANCION NEGRA).

En 1916 PICABIA evoluciona aún y ofrece una serie de acuarelas que podemos llamar "máquinas" en las cuales la precisión de la línea fría dará el tono a tantos imitadores de post guerra (lado pionero de PICABIA).

En Barcelona, en 1917 concibe su tipo de española, que se refleja en síntesis en sus retratos, sus retratos, hasta 1924 (ESPAÑOLA, PEINE OSCURO, ERIK SATIE).

Al mismo tiempo (1919-20) DADA ENCONTRO en PICABIA uno de sus leaders y, en el Salón de Otoño, en el Estudio de los Campos Elíseos, en sus libros, PICABIA impulsa, de acuerdo con ANDRÉ BRETON y TRISTAN TZARA, la campaña dadaísta (LA NOCHE ESPAÑOLA).

Luego acuarelas "ópticas". Busca la ilusión óptica con medios casi reducidos al "negro y blanco" la espiral, los círculos que juegan sobre la retina.

Esta física divertida encuentra bajo sus dedos su fórmula estética (OPTÓFONO).

1923. Su deseo de invención lo lleva a emplear RIPOLIN en vez del color en pomos consagrado que, con su sentido, adquiere rápidamente la patina de la posteridad. Ama lo nuevo, y sus telas de 1923, 1924 y 25, poseen ese aspecto de pintura fresca que conserva la intensidad del primer momento; vuelve al paisaje, la MUJER DE LA SOMBRILLA llena de manchas iónicas.

La alegría de los títulos, el pegado de los objetos comunes muestra su deseo de dejar los hábitos, de permanecer no-creyente en esas divinidades demediado ligeramente creadas para las necesidades sociales.

Rose Sélavy ("Catálogo de los cuadros, acuarelas y dibujos de FRANCIS PICABIA, perteneciente a M.D. Venta del 8 de marzo de 1926).

WESTERN UNION - PST I - 65/2 -NJA New York-

23-2 junio 3 A 3 56

Quién abajo firma declara conocer a ANTOINE PEVSNER desde 1923 y saberlo deudor de mil asombros.

MARCEL DUCHAMP.

(Catálogo de la exposición ANTOINE PEVSNER edit. por René Drouin, París 18 junio 1947).

Terminológistas aficionados, los artistas tienen alguno débil para las palabras casi nuevas como los negros.

HANS RITCHER cinetista de la dinámica, aunque no llegar a creer que la botella conoce el gusto del vino.

MARCEL DUCHAMP.

(catálogo de la muestra HANS RITCHER en la Galería Deux-Iles, París 10-28-II-1950)

PLATICA

MARCEL DUCHAMP - JAMEN JOHNSON SWEENEY

Este rextó teproduce a grandes rasgos la banda sonora del film realizado en 1955 por la National Broadcasting Company y presentado muchas veces en la pantalla de la televisión americana desde el mes de enero de 1956 durante un programa de mucho público titulado WISDOM SERIES.

El film dura treinta minutos. Fú producido y puesto en escena por ROBERT GRAFF y rodado, enteramente sin manuscrito en los locales del Museo de Arté de Filadelfia donde se encuentran la mayoría de las obras de M.D.

El interlocutor de M.D. es M.JJ SWEENEY, director del Museo Salomon R.Guggenheim de N.Y.

Agradecemos al señor Graff y a la NBC por habernos autorizado traducir, adaptar y publicar éste diálogo.

JJS - Aquí estamos pues MARCEL, delante de su gran pintura en vidrio...

MD - Sí, y más la miro, mas la quiero. Me gustan las hendiduras, la manera en que se propagan... Se acuerdo Ud. como se produjeron? Era en BROOKLYN en 1926. Apoyaron las dos grandes chapas de vidrio una contra otra en un camión. El conductor ignoraba totalmente lo que transportaba; durante 90 km. los vidrios fueron así sacudidos a través del Conecticut. Tiene ud. delante el resultado! Pero me gustan esas hendiduras porque no se parecen al vidrio roto. Tienen forma, arquitectura sinétrica. Mejor aún, veo allí una intención curiosa de la que no soy responsable, una intención FABRICADA en cierto sentido que respeto y quiero.

JJS - Este vidrio constituye su empresa más ambiciosa?

MD - Mucho. Trabajé en él ocho años y está lejos de estar acabado. Ignoro inclusive si algún día lo terminaré... Pero sígame, voy a mostrarle algunos objetos, terminados, claro.

JJS - Reconozco la MOLEDORA DE CHOCOLATE.

MD - Una de ellas. Como ud. sabe hice dos idénticas, y la tercera figura sobre el mismo vidrio.

- JJS - Pinto ud. también varias versiones del DESNUDO BAJANDO LA ESCALERA, no es así ?
- MD - Exacto, pero el cuadro expuesto aquí es el primero, el original fué presentado en el ARMORY SOHW de 1913 y que un periodista astuto había, en su época, bautizado como EXPLOSION EN UN DEPOSITO DE TEJAS. Aquí tenemos ahora la PELEA DE BOX, es un dibujo enteramente geométrico y mecánico que había prevista para el gran vidrio. Pero no lo usé y su sitio quedó vacío sobre el cuadro. No es lo que yo quería.
- JJS - Pero, MARCEL, no son estas sus primeras obras ?
- MD - Ciertamente que no ! La más vieja es esa IGLESIA que ve ud. en el rincón. La ejecuté en mi pueblo natal, Blainville en Normandía, hacia 1902.
- JJS - Qué edad tenía ud. entonces ?
- MD - Quince años. Desde ese momento me puse a pintar. Quedan todavía algunas obras de ese período, pero no están aquí.
- JJS - Telas impresionistas sin duda ? Estaría a la moda.
- MD - Oh ! Más que la moda ! El impresionismo era el tema de todas las conversaciones. La escuela ya era un poco...
- JJS - Avanzada ?
- MD - Avanzada es la palabra. Y en la época en que pinté los dos cuadros siguientes, el Impresionismo ya era cosa del pasado.
- JJS - Estos dos son ya mas "construidos" ?
- MD - Naturalmente. Es que CEZANNE era entonces el gran hombre, reconocido por todos. Y en esta tela en particular que representa a mis dos hermanos jugando al ajedrez en el jardín, se distinguen sin esfuerzo las "influencias" de CEZANNE.
- JJS - Entonces eran tres pintores en su familia, ud. su hermana y su hermano...
- MD - Mi hermana SUZANNE también, sí, pero sobre todo mi hermano JACQUES VILLON.
- JJS - Fueron ellos que lo empujaron a ese impresionismo cezanniano ?
- MD - No por cierto. Seguimos cada uno por su camino, con nuestra marcha personal. Y mi padre tomó la cosa muy bien. Al igual que hoy, entonces era muy difícil convertirse en pintor sin ayuda exterior; vivir, comer y todo el resto, cuántos problemas ? Dedididamente, más reflexiono en eso, mas pienso que mi padre tomó muy bien la cosa...
- JJS - Según este retrato, tiene en verdad un aspecto muy paciente.
- MD - Nos daba, a los cuatro una pequeña renta, lo justo para subsistir, fué muy comprensivo y nos ayudó siempre a desenvolvemos, mucho tiempo después de nuestra mayoría de edad. Y tenía ideas muy graciosas, y muy francesas. Nos había dicho: "De acuerdo, voy a darles lo que quieren, pero recuérdelo ! Son seis hermanos y hermanas. Y todo lo que gasten mientras yo viva, no lo gastaran después de mi muerte, cuando hereden. Había sumado con cuidado todas las cantidades que habíamos gastado y, a su muerte, fueron deducidas de los que nos tocaba a cada uno. Por otra parte no fué una idea muy tonta, porque gracias a ella pudimos todos salir del paso.
- JJS - Pasamos ahora a su DESNUDO BAJANDO LA ESCALERA. Que contraste con ese retrato de familia !
- MD - En efecto. Es que el DESNUDO data de dos años mas tarde, dos años durante los cuales decidí sustraerme a todas las influencias que hubiera podido sufrir precedentemente. Quería vivir en el presente y el presente entonces, era el cubismo o al menos la infancia del CUBISMO. Y ese movimiento era tan diferente de todos los que lo habían precedido que me sentí fuertemente atraído hacia él. Me puse a pintar cubismo para desembarcar finalmente en el DESNUDO.
- JJS - Sí pero el DESNUDO contiene un elemento de movimiento y el movimiento no parecía particularmente interesar a los cubistas.

- MD - No olvide la existencia simultánea del FUTURISMO. Cosa curiosa, sin embargo, en el momento en que los futuristas hacían estragos en Italia, yo estaba en Munich. No conocía a ninguno y hasta ignoraba su existencia. La célebre manifestación futurista tuvo lugar en París en enero de 1912 en el momento mismo en que yo trabajaba sobre mi DESNUDO. Es eso pura coincidencia o bien la idea estaba en el aire? No lo sé. Yo ejecuté esa tela con la intención bien determinada de hacer del movimiento uno de los elementos mayores del cuadro. Al año siguiente, envié el DESNUDO a N.Y. siguiendo la proposición de dos pintores americanos DAVIES y WALTER PACH.
- JJS - Y fué ese un acontecimiento en la historia de la pintura americana.
- MD - Es lo que dicen hoy. Pero precisamos cuarenta años de retroceso para tomar conciencia. En este momento, no habría podido ser más que una explosión, una semana o dos de escándalo y después nada más... Pero no podía contentarme con tan poco. Esa idea se adueñó de mi cabeza, estoy de acuerdo con lo que hice cubismo del mejor que pude, pero era ya tiempo de cambiar. Siempre ese deseo de cambio, ese deseo de no repetirme nunca... Podía haber producido diez DESNUDOS más, sin duda, así es que decidí no hacer nada. Me dediqué inmediatamente al estudio de otra fórmula, ilustrada por la MOLEDORA DE CHOCOLATE. Con frecuencia me paseaba en mi juventud por las calles del viejo ROUEN. (Exactamente la callecita des Carmes, situada entre la Catedral y el Puerto, sobre la que daba el escaparate del chocolatero de lujo Gamelin) M. Sanouillet.
- Ví un día en una vidriera una verdadera moledora de chocolate en acción y ese espectáculo me fascinó tanto que tomé a esa máquina como punto de partida. Lo que me interesaba no era tanto el lado mecánico del aparato como el estudio de una nueva técnica. No me convenía la pintura salpicada al azar de las pinceladas sobre la tela. Quería volver a un dibujo absolutamente SECO, a la composición de un arte SECO, y que mejor ejemplo de ese nuevo arte que el dibujo mecánico. Comenzaba a apreciar el valor de la exactitud, de la precisión, la importancia del azar... El resultado fué que mi trabajo no encontró mas adherentes, incluso entre aquellos que gustaban del Impresionismo o el Cubismo.
- JJS - Es entonces que se ubica el verdadero comienzo de su gran vidrio. En esa época, tenía ud. una noción precisa de lo que llegaría a ser?
- MD - Seguro! Ya había empezado a realizar un plan definitivo, una "mapa" completo del gran vidrio. La MOLEDORA DE CHOCOLATE era una parte de él. Luego vino la RANURA que tomaría su lugar en el costado. Todo eso estaba concebido y dibujado en papel desde 1913-14. Cada elemento estaba fundado sobre una vista en perspectiva e implicaba un conocimiento completo de la posición de los elementos. Tuve entonces que trabajar siguiendo ese plan.
- JJS - Entonces la MOLEDORA marca una etapa decisiva en su obra, un verdadero rompimiento.
- MD - Sí, y fué un momento muy importante en mi existencia. Tuve que tomar decisiones muy graves. La mas dura fué decirme: "MARCEL, no más pintura, busca trabajo". Y me puse a buscar empleo a fin de poder pintar PARA MI. Encontré una plaza de bibliotecario en Santa Genoveva en París. Era un empleo notable en lo referente a las numerosas horas que me dejaba libres.
- JJS - Cuando dice pintar para ud. mismo, extiende no pintar solamente para complacer a los otros?

- MD - Muy exactamente. Eso me conducía de lleno a la conclusión de que existen dos clases de artistas; los pintores profesionales que trabajan con la sociedad, no pueden evitar integrarse a ella; y los otros, los francotiradores, libres de obligaciones y por lo tanto de trabas.
- JJS - En suma, ud. tomó un empleo porque el artista de "sociedad" debe aceptar ciertos compromisos para complacer a esa sociedad que lo hace vivir?
- MD - Sí, yo ~~no~~ quería depender de mi pintura para subsistir.
- JJS - Marcel, cuando habla de su desdén por el gran público y cuando dice que es para ud. mismo que pinta pero eso no significa, al fin de cuentas, que pinte para un público ideal, un público que lo apreciaría si solo quisiera tomarse ese trabajo?
- MD - Quizá no es, en efecto más que un medio para mí de llegarme al nivel de ese público ideal. Siempre existe el peligro de gustar al público más inmediato, que rodea, acoge, consagra en fin y confiere éxito y... el resto. Por el contrario tal vez será preciso esperar cincuenta o cien años para alcanzar mi verdadero público, pero en todo caso ese es el único que me interesa.
- JJS - Es esa una verdadera idea de esteta. Y sin embargo no creo que nunca haya tenido la idea de encontrar una justificación al artista que encierra en la torre de marfil, y que desdeña un público inteligente y simpático.
- MD - Sabe ud. bien que no soy hombre de construir torres de marfil.
- JJS - Recuerdo una frase de un texto de Henri-Pierre Roché donde hacía notar que ponía ud. siempre cuidado de contradecirse. Siempre esa preocupación de no repetirse?
- MD - No comprende ud. que el peligro esencial es llegar a una forma de GUSTO, sería ese mismo gusto el de la MOLEDORA DE CHOCOLATE?
- JJS - Según ud. entonces el gusto sería la repetición de toda cosa ya aceptada?
- MD - Exactamente. Es una costumbre. Recomiende una misma cosa durante mucho tiempo y se convierte en un gusto. Si ud. interrumpe su producción artística después de haber creado algo, esto se convierte en una cosa-en-sí- y lo sigue siendo. Pero si se repite un cierto número de veces, se hace un gusto.
- JJS - Y el BUEN GUSTO es la repetición de aquello que la sociedad aprueba y el MAL GUSTO idéntica repetición de lo que no aprueba. Es acaso eso lo que ud. quiere decir.
- MD - Sí, que el gusto sea bueno o malo, eso no tiene ninguna importancia, puesto que siempre es bueno para unos y malo para otros. Poco importa la calidad, siempre se trata del gusto.
- JJS - Entonces como pudo ud. escapar al mal y al buen gusto en su expresión personal?
- MD - Por el empleo de las técnicas mecánicas. Un dibujo mecánico no sobreentiende ningún gusto.
- JJS - Porque está divorciado de la expresión pictórica convencional?
- MD - Es al menos lo que yo pensaba en esa época y lo que sigo pensando ahora.
- JJS - Ese divorcio, esa liberación de cualquier intervención humana en la pintura y el dibujo tienen alguna relación con el interés que ud. puso en los READY-MADES?
- MD - Es naturalmente, tratando de sacar una conclusión o una consecuencia cualquiera de esa deshumanización de la obra de arte que llegué a concebir los READY-MADES. Tal es, lo sabe ud. el nombre que di a esas obras que efectivamente están hechas con lo ya fabricado. Aquí está por ejemplo mi READY-MADE JAULA DE PAJARO: trate de levantarla, es excesivamente pesada, porque esos cubitos blancos que están en el interior y que se tomarían por pedazos de azúcar son, en realidad de mármol. Es un READY-MADE donde el azúcar se cambió por mármol, creando un efecto en cierta manera mitológico. He aquí ahora un READY-MADE que data de 1916. Es

un ovillo de cordones entre dos chapas de cobre. Antes de haberlo acabado, WALTER CONRAD ARENSBERG puso algo en el interior del ovillo, sin decirme qué, y además nunca intenté saberlo. Era una especie de secreto entre nosotros y, como había ruido, llamamos al objeto READY-MADE CON RUIDO SECRETO. Escúchelo. Yo no sé, no sabré nunca si es un diamante o una moneda.

JJS - Conocía a ARENSBERG antes de venir a los EE.UU. ?

MD - No. Llegué a N.Y. en 1915. La Casa de ARENSBERG fué mi primera escala en este continente y el comienzo de una larga amistad. El publicaba con mis amigos dos revistas que solo alcanzaron uno o dos números: RONGWRONG y THE BLINDMAN. Esas revistas eran, si no dadaístas, al menos inspiradas por el movimiento DADA. DADA ya nada te ía que ver con las artes plásticas propiamente dichas, no se preocupaba ni de las cuestiones de técnica, ni de las escuelas que la habían precedido. Se interesaba sobre todo por la literatura. En efecto era la negación, el rechazo total.

JJS - Su grupo New-yorkino, el grupo de Arensberg, estaba también relacionado con otras agrupaciones, si no me equivoco.

MD - Sí, por ejemplo la de KATHERINE DREIER, que era además una mecenas, y fundó un Museo llamado Sociedad Anónima. Se trataba de hacer llegar de allende el Atlántico telas que permitieran confrontar los valores, y fué un gran éxito en esa época. Todos esos grupos contribuyeron a crear un estado de ánimo comprensivo frente al arte europeo contemporáneo. De sus esfuerzos procedió la actitud resueltamente moderna de la América de hoy en materia de arte.

JJS - Y qué ocurrió con su gran vidrio ? Figuro durante un tiempo en la colección de KATHERINE DREIER, no es así ?

MD - Sí pero estubo luego en posesión de los ARENSBERG en 1920, en el momento de su casi acabado. En 1921, cuando partieron de N.Y. para California no quisieron llevarlo con ellos por que era demasiado frágil y delicado para transportarlo debido a su tamaño. Fué en ese momento que KATHERINE DREIER se lo volvió a comprar y siempre lo conservó luego.

JJS - Así entonces, según lo dicho, el vidrio nunca fué terminado ?

MD - Nunca. Trabajé en él por última vez en 1923.

JJS - Permanece, pues en cierta manera como una especie de epopeya inacabada. Y además, en lo que me concierne a mí, demuestra que ud. nunca se dedicó a la pintura convencional en el sentido habitual del término. Feliz de empezar el trabajo, fué también feliz de abandonarlo, como tuvo ud. el placer de utilizar como READY-MADES perchas de botellas y llenar jaulas de pájaro con mármol para engañar a los que pensaban que era azúcar. Su concepción del arte debe sobrepasar ampliamente el marco de la pintura...

MD - Considero la pintura como un medio de expresión, y no como una finalidad. Un medio de expresión entre muchos otros y no una finalidad destinada a llenar toda una vida. Así ocurre con el color que solo es uno de los medios de expresión y no el fin de la pintura. En otros términos, la pintura no debe ser exclusivamente visual o retiniana. Debe interesar también la materia gris, nuestro apetito de comprensión. También sucede con todo lo que yo amo: jamás quise limitarme a un círculo estrecho y siempre traté de serlo más universal posible. Por eso es, le doy un ejemplo, que me puse a jugar al ajedrez. En sí, el juego del ajedrez es un pasatiempo, un juego en fin que cualquiera puede jugar. Pero yo lo tomé muy en serio y lo hice con satisfacción porque hallé puntos de semejanza entre la pintura y el

- a
 ajedrez. Efectivamente, cuando ud. juega una partida es como si bosquejara algo, o como si construyera la mecánica que le hará ganar o perder. El lado competitivo del asunto no tiene ninguna importancia, pero el juego en sí es muy, muy plástico y es lo que probablemente me atrajo.
- JJS - Quiere decir ud. con eso que obtuve con el ajedrez un placer que se tradujo en la continuación de su vida? En el fondo no era esa para ud. una nueva forma de expresión?
- MD - Sí, o al menos otra faceta de la misma forma de expresión mental, una faceta minúscula si ud. quiere, pero muy diferente de las otras para convertirse en distinta, y en consecuencia, para agregar al paño de mi existencia.
- JJS - Marcel, pasó ud. algún tiempo por 1940, trabajando en sus ROTONDELIEVES. Acaso los considera como otra forma de expresión de su personalidad?
- MD - Sin ninguna duda. Se trataba de una serie de doce dibujos a base de espirales llevados a discos de cartón. Puestos en el platillo de un fonógrafo, cuando la velocidad del aparato se acercaba a las 33 revoluciones por minuto, daban la impresión de formas en expansión, como en espiral, en cono o en tirabuzón. Este dibujo por ej. es un vidrio. No se parece a un vidrio, pero la rotación le confiere una tercera dimensión.
- JJS - Y su VALIJA?
- MD - Otra forma más de expresión. En vez de pintar algo se trataba de reproducir cuadros como nunca de tal manera, en minitura y de reducido volumen. No sabía como hacerlo. Pensaba en un libro, pero no me gustaba la idea. Entonces se me ocurrió lo de la caja en la que todas mis obras se encontrarían reunidas como en un museo reducido, un museo portátil y por eso las instalé en una valija.
- JJS - Es una suerte de READY-MADE ayuda-memoria, no es cierto? Creo que toda su obra está contenida allí...
- MD - Exceptuando pocas cosas, sí. Aquí tenemos una pieza que data de la época Dada, la GIOCONDA munida de bigotes y un cabrón. Por mi parte era un gesto inooclasta y violentamente...
- JJS - sacrilego?
- MD - Sacrilego, blasfematorio, todo lo que queira. Pero, además de esto me quedan del período Dada otros "gestos" del mismo género. Ese cheque desmesurado por ej. Le pagaba a mi dentista por medio de ese instrumento que había dibujado yo mismo y que giraba sobre un Banco inexistente. Y aceptó! Lo más extraño es que diez o quince años más tarde volví a ver a mi dentista y lo comé nuevamente mi cheque para mi colección personal. Aquí ahora tenemos la martingala que había concebido para hacer saltar la ruleta de Montecarlo. Naturalmente, la banca siempre está allí! Pero yo creí haber hallado mi sistema. Había emitido acciones que venían a diferirte personas a fin de formar un capital destinado a explotar el sistema.
- JJS - Ganó ud. algo?
- MD - Jamás... Por otra parte como ud. sabe es el lado intelectual de las cosas lo que me interesa, aunque no me gusta el término "intelecto" a secas, despojado de expresión. Me gusta la palabra "crear". En general, cuando uno dice "se" uno no sabe, uno crea. Creo que el arte es la única forma de actividad por la cual el hombre como tal se manifiesta como verdadero individuo. Solo por ella puede sobrepasar el estado animal porque el arte es una salida sobre regiones donde no domina ni el tiempo ni el espacio. Vivir es crear; es al menos lo que yo creo.

" NO PORQUE... "

Mucha gente responde con un "Sí pero..." Con FRANCIS era siempre: "No porque... el incesante hallazgo de cada instante una explosión de múltiples facetas que certaban a ras cualquier argumentación.

FRACIS poseía también un don de olvido total que le permitía comenzar n evoa cua dros sin el recuerdo-influencia de los precedetes.

Frescura renovada sin cesar que hace de él un "más que pintor".

MARCEL DUCHAMP

(COMABT-ART, Paris 6.XII.1954, en ocasión de la muerte de FRANCIS PICABIA).

210 West calle 14 N.Y.

4 de octubre 1954

Querido André:

Primero agradecerle el haberme hecho llegar el tecto de Jean Reboul, mientras tanto recibí además el libro de Carrouges.

La cuestión de averiguar si Carrouges se sirve de su formación surrealista para sacar provecho de la "Iglesia" no pertenece a mi "jurisdicción" porque no lo conozco y leí muy poco de sus escritos.

Su idea de agrupar bajo un mismo nombre las diferentes máquinas de mitos eróticos encuentra su justificación a lo largo de todo el libro: hay un acercamiento evidente entre las intenciones de los diferentes autores considerados.

"Máquina soltera", en lo concierne a "La casada...", término que describe un conjunto de operaciones, solo tiene para mí la importancia de un título parcial y descriptivo y no la de un título de tema intencionalmente mítico.

En la Máquina Soltera un deseo erótico en acción es "llevado" a su "proyección" de apariencia y de carácter mecanizados.

Al igual que la Casada o el Ahorcado hembra es una "proyección" comparable a la proyección de una "entidad imaginaria" de 4 dimensiones en nuestro mundo de 3 dimensiones (y hasta en el caso del vidrio plano tiene una re-proyección de esas tres dimensiones, sobre una superficie de 2 dimensiones).

Con ayuda de la caja verde Carrouges puso a la luz el proceso subyacente con toda la minuciosidad de una disección submental. Inútil ~~remanente de la experiencia~~ agregar que sus descubrimientos, aunque formen un conjunto coherente no fueron nunca CONSCIENTES en mi trabajo de elaboración porque mi inconciente es MUDO como todos los inconcientes; que esta elaboración se base mas sobre la necesidad CONSCIENTE de introducir la "hilaridad" o al menos el humor en un tema tan "serio".

La conclusión de Carrouges sobre el carácter ateo de la "Casada" no me disgusta pero solamente quisiera agregar que en términos de "metafísica popular" no acepto discutir sobre la existencia de Dios - lo que quiere decir que el término "ateo" (en oposición a la palabra "creyente") ni siquiera me interesa, lo mismo que la palabra creyente, ni la oposición de sus sentidos bien cárras.

Para mí hay otras cosas que sí, NO SÓ INDIFERENTE - es por ej. LA AUSENCIA DE INVESTIGACION EN ESE GENERO/

Y ahora al texto de REBOUL que me ha enseñado a qué reacciones puede el vidrio llevar al espíritu "armado de clarividencia seud-científica"; digo "seudo" porque la psiquiatría emplea procedimientos análogos a los del artista, procedimientos por los cuales la interpretación, puede derivar a su antojo.

Es una manera de decirle a ud. que me gusta su análisis descriptivo de la "casada..." y sobre todo su párrafo sobre los "ready-mades".

Me gusta también su diagnóstico de mi caso particular de esquizofrenia -Muy ig-

norante de la gravedad de mi caso, no estoy sin embargo alarmado, habiendo pasado ya una buena parte de mi vida en esa bruma detrás del vidrio. Además por poco que sea ten o a mi disposición el TERMOMETRO del ajedrez, que registra con gran exactitud mis desvíos de una línea de pensamiento estrictamente "silogística".

He aquí querido André poco mas o menos lo que puedo decirle de las lecturas. Téngame al corriente de los debates en MEDIUM.

.....

MARCEL DUCHAMP.

(Publicada bajo el título de "una carta de MARCEL DUCHAMP" MEDIUM n° 4 (Wilfredo Lam) enero 1955).

EL PROCESO CREADOR

Consideremos primeramente dos factores importantes, los dos polos de toda creación de orden artístico: por un lado el artista, por el otro el espectador que, con el tiempo se convierte en la posteridad.

Según todas las apariencias, el artista obra a la manera de un ser mediúmico que, del laberinto mas allá del tiempo y el espacio, busca su camino hacia la luz.

Si otorgamos los atributos de un médium al artista, debemos entonces rechazar la facultad de ser plenamente consciente, sobre el plano estético, de aquello que realiza o de por qué lo hace - todas esas decisiones dentro de la ejecución artística de la obra permanecen en el dominio de la intuición y solo pueden traducirse en el SELF-análisis, hablado o escrito o inclusive pensado.

T.S. ELIOT, en su ensayo TRADITION AND INDIVIDUAL TALENT, escribe: "El artista será mucho mas perfecto cuanto mas separados de él estén el hombre que sufre y el espíritu que crea; y mucho más perfectamente el espíritu dirigirá y tramitará las pasiones que son su elemento".

Millones de artistas crean, algunos millares solamente son discutidos o aceptados por el espectador y menos aún son consagrados por la posteridad.

En último análisis el artista puede gritar por encima del techo que tiene genio, deberá esperar el veredicto del espectador para que sus declaraciones adquieran un valor social y que finalmente la posteridad lo cite en los manuales de historia del arte.

S' que este punto de vista no obtendrá la aprobación de muchos artistas que rechazan ese rol mediúmico e insisten sobre la validez de su plena conciencia durante el acto creativo - y sin embargo la historia de arte, por miles de veces, ha basado la validez de una obra en consideraciones completamente independientes de las explicaciones racionales del artista.

Si el artista como ser humano lleno de las mejores intenciones para consigo mismo y con el mundo entero, no juega ningún rol en el juicio de su obra como podemos describir el fenómeno que lleva al espectador a reaccionar ante la obra de arte? En otros términos, como se produce esa reacción?

Ese fenómeno puede ser comparado a una "transferencia" del artista al espectador bajo la forma de una ósmosis ~~estética~~ estética que tiene lugar a través de la materia inerte: color, piano, mármol, etc.

Pero antes de ir mas lejos, quisiera poner en claro nuestra interpretación de la palabra "arte" sin, entendámonos tratar de definirla.

Quiero decir, muy simplemente, que el arte puede ser bueno, malo o indiferente pero que, cualquiera sea el epíteto empleado, debemos llamarlo arte: un arte malo es cuando menos arte como una mala emoción es siempre una emoción.

Ahora bien, cuando mas adelante hablo de "coeficientes del arte", quede bien entendido que no solo empleo ese término en relación con el gran arte, sino que además trato de describir el mecanismo subjetivo que produce una obra de arte en estado bruto, malo, bueno o indiferente.

Durante el acto de creación, el artista va de la intención a la realización pasando por una cadena de reacciones totalmente subjetivas. La lucha hacia la realización es una serie de esfuerzos, de dolores, de satisfacciones, de rechazos, de decisiones que no pueden ni deben ser plenamente concientes, al menos en el plano estético.

El resultado de esta lucha es una diferencia entre la intención y su realización, diferencia de la cual el artista no es absolutamente conciente.

En efecto, un eslabón falta en la cadena de las reacciones que acompañan al acto creador; este corte que representa la imposibilidad para el artista de expresar completamente su intención, esa diferencia entre lo que había proyectado realizar y lo que realizó es el "coeficiente de arte" personal contenido en la obra.

En otros términos, el "coeficiente de arte" personal es como una relación aritmética entre "lo que no se ha expresado pero estaba proyectado" y "lo que se expresó no intencionalmente".

Para evitar cualquier malentendido, debemos repetir que ese "coeficiente de arte" es una expresión personal "de arte en estado bruto" que debe ser "refinado" por el espectador, así como la melaza del azúcar pura. El índice de ese coeficiente no tiene ninguna influencia sobre el veredicto del espectador.

El proceso creador adquiere un aspecto diferente cuando el espectador se encuentra en presencia del fenómeno de la transmutación; con el cambio de la materia inerte a obra de arte, una verdadera transmutación tiene lugar y el rol importante del espectador es el de determinar el peso de la obra en la balanza estética.

En suma, el artista no es el único que cumple el acto de creación puesto que el espectador establece el contacto de la obra con el mundo exterior descifrando e interpretando sus calificativos profundos y por allí agrega su propia contribución al proceso creador. Esa contribución es aún más evidente cuando la poesteridad pronuncia su veredicto definitivo y reabilita a artistas olvidados.

Son los espectadores quienes hacen los cuadros. Descubrimos hoy al Greco; el público pinta sus cuadros trescientos años después del autor como titular. Me interesa mucho lo que pueda escribirse sobre "la casada desnudada por sus solteros, además". Admitirán uds. que yo sea anticlerical y que la génesis del "vidrio" haya sido exterior a toda preocupación religiosa o antirreligiosa.

- La componente soltera manifiesta acaso un elemento importante de su vida mental ?

Por cierto que no. Se trataba simplemente de encontrar una oposición ^{antitética} a la tema de la casada, el que me había sido inspirado, creo, por esas/foráneas que pululaban en esa época, donde maniquies, representadno con frecuencia los personajes de una boda se ofrecían para ser decapitados gracias a la habilidad de los tiradores de bolos. Lo que conc etiza mejor la idea de soltería es sin duda el uniforme. Eso hace muy macho. De donde el "cementerio de los uniformes y las libreas".

En cuanto al conjunto, participa evidentemente de una actitud con respecto a las máquinas, actitud no admirativa sino irónica, que compartía con Raymond Roussel, como me lo ha testimoniado a mí la representación de "Impresiones de Africa" por el año 1910.

.....
- EL GRAN VIDRIO ES EL ESTUDIO DE UNA CONSTRUCCION MOVIL ?

No absolutamente. Es también la verdadera forma de ahorcado hembra (a tres o cuatro dimensiones) cuyos personajes en moldes málicos son una representación. Podría preparar un agente de policía pero la pereza me empujaba a considerar como suficiente y muy significativo el dibujo de su envoltura, de su molde.

.....
Entonces que dada-literario se oponía y, oponiéndose se convertía en la cola de aquello a lo cual se oponía, tratamos de abrir, PICABIA y yo en total ignorancia o indiferencia de aquello que, en arte, se había hecho antes de nosotros, un corredor de humor que no había de pasar sin desembocar sobre el ouirismo, en consecuencia sobre el surrealismo.

Dada-literario, puramente negativo y acusador hubiera hecho la parte demasiado bella de lo que nosotros estábamos decididos a ignorar. Un ejemplo, si ud. quiere; con el patrón de surcido, yo esperaba dar otra idea de la unidad de longitud. Hubiera podido tomar un metro de madera y romperlo en un punto cualquiera: hubiera sido dada.

(NOTAS recogidas por JEAN SCHUSTER y publicadas en el SURREALISMO, HASTA, n° 2/1957 bajo el título MARCEL DUCHAMP, RAPIDO)

Hace 70 años, joven Gargantúa, construías la Torre Eiffel...
Luego jugastes otras torres para vosotros, tambien monumentales.
MARCEL DUCHAMP
20 marzo 1958.

(Catálogo de la muestra HANS RITCHER. The Institute of Contemporary Arts. Washington - 6-11-abril 1958).

Se acabó la pintura
Quién podría hacerlo mejor que esta hélice ?
Díme, puedes hacer eso ?

MARCEL DUCHAMP

Catálogo de la exposición 50 años de arte Moderno Bruselas 1958.

V - TEXTOS DIVERSOS

Encontrarán en este capítulo los escritos de cualquier orden publicados con la firma de MARCEL DUCHAMP o Rose Sélavy, o aquellos que no se puede dudar, atribuirle. Recordemos que están clasificados según la fecha de su primera publicación.

Hojas "Bechiller" No. 3 - Liso

POSIBLE

La representación de algo posible
(no como contrario de imposible
ni como relativo a probable
ni como subordinado a semejante).

lo POSIBLE es solo
un "MORIENTE" FISICO
que quema toda estética.

(género vitriolo)

1913

lleva, desde ahora en gran cantidad, podremos hacer valer el clair oblonge que, sin quitar ningún travesaño ni contornear menos, va a arremeter. Solo dos veces todo alumno quería traicionar cuando facilita la balanza diseminada; pero como luego alguien baja valoriza desgarramientos grandes relojes para obtener un cajón de poca edad. Conclusión: luego de milesfuerzos por el peine, que lástima ! todas las piezas han partido y significan arroz. Ninguna pregunta limpia al ignorante, o serrucha al que tiene; sin embargo, teniendo algunas jaulas, es una profunda emoción que ejecuten todas las cosas enfermas. Tengan, no hubieran acertado si encontraban aquí alguna pronunciación aceptada desde antes.

(Inédito, N.Y. 1915. Es una especie de borrador para lo que sería una de las cuatro tarjetas postales de citas)

Querido viejo

Ví sus artículos en Vanity Fair y también Secession pero todavía no Munson.

Habría un gran proyecto posible que proporcionaría dinero tal vez. Se trataría de hacer moldear o fabricar cuatro letras DADA en metal separadas y reunidas por una cadenita. Luego un prospecto no muy largo (3 páginas aproximadamente en todos los idiomas). En ese prospecto se enumerarían las virtudes de DADA: En una palabra para hacer comprar la insignia a los provincianos de todos los países, al precio de un dólar o el equivalente en otras monedas. El hecho de comprar esa insignia santificaría al comprador dada, se le explicaría naturalmente que hay 3 clases de dadas - Los Dadas anti, los Dadas pro, y los Dadas neutros. Pero que cualesquiera sean sus opiniones, la insignia protege contra algunas enfermedades, contra los disgustos múltiples de la vida, algo así como las píldoras Pink para todo. Naturalmente la primera objeción y la única es poner en el correo 100000 prospectos de 1 centavo. El vaciado de las letras en metal no costaría mucho. El secreto del primer éxito estaría en la redacción que vá en el prospecto (que a mi parecer no debería ser mas que el resumen de un librito mas grande con fotos que enviaríamos con la insignia). Se recomendaría llevar la insignia como brazalete, escapulario, gemelos de camica, alfileres de corbata. Habría modelos en plata, oro, platino, que naturalmente costarían mas de un dólar. Tendríamos un agente en cada ciudad importante y si uds. pudieran dividirse el trabajo en Europa yo me ocuparía de los EE.UU.

Naturalmente pienso que esto conduciría a una verdadera polémica con muchísimos "dadas Verdaderos; pero todo eso solo traería bien al rendimiento financiero. Si esto le interesa trate de escribir un borrador del proyecto, yo le enviaré ideas si las tengo.

Quizá podríamos empezar de a poco.

Tel vez en forma de reclame en los diarios y revistas de provincia.

Comprende ud. bien mi idea; NADA de literaria, ~~de arte~~ "artística" medicina pura, panacea universal, fetiche, en ese sentido: Si le duelen las muelas va ya al dentista, y pregúntele si es dada.

Si se le acabaron los argumentos en una discusión: Dada es la mejor respuesta a no importa que, por qué, etc.

Si la idea no le interesa dígamelo cuando menos - háblele a MAN RAY lo divertirá. Yo pensaré mas seriamente si ud. encuentra que vale la pena.

Iré a ver a SHADOWLAND en el que KREYMBOURG escribió un artículo sobre Dada tal vez le tomen un artículo a usted.

M.D. 1947 Broadway N.Y.City.

(carta enviada desde N.Y. a TRISTAN TZARA. No está fechada pero podemos ubicarla en 1921)

Cadava registrada
Incesto o pasión de familia
Pollo desahuciado

Rose Sélavy - N.Y. Bruselas- París

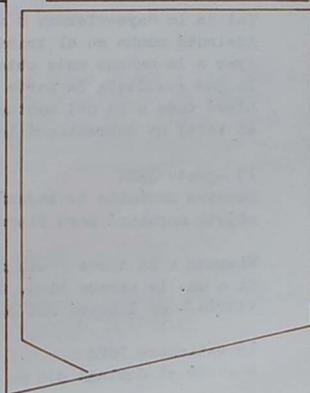
Walter Conrad Arensberg aún no descubrió este mate y se contenta por el momento con hacer mate al ^{rey}

MARCEL DUCHAMP

(publicado en 1920 y también con traducción alemana, en ambos casos este texto responde a la frase: "MARCEL DUCHAMP ya no hace artes descubrió un nuevo mate a la reina, mate hecho con hilachas y una gorra de baño de goma. Luise Marguerite y luego y luego" que lo precede inmediatamente).

(SOBRE LA SEGUNDA MAQUINA OPTICA)

Las notas que siguen extraídas de la correspondencia de DUCHAMP con JACQUES DOUCET servirán para dilucidar el proceso de creación de la ROTATIVA, así como las notas de la CAJA testimonian de la gran inteligencia que presidió la elaboración de la Casada. La MAQUINA encargada y financiada por DOUCET ocupó diariamente a DUCHAMP durante la primavera, el verano y el otoño del 1924. Una primera máquina óptica ROTATIVA LAMINAS DE VIDRIO, de aspecto muy diferente había sido realizada durante la estadia de D. en N.Y. en 1920.



VENDEDOR DE SAL DE MARCEL DUCHAMP

26 de octubre 1923

Rose Sálavy posee un lado "mujeres sabias" que no es desagradable.

7 de marzo 1924

Encontré hoy y lo compré, un pie -en lo de Ruppaley proveedor de aparatos eléctricos médicos.

De allí fui a lo de Mildé y tengo cita en lo de MAN RAY el sábado a las 3 con un "ingeniero" que me hará un proyecto luego de escuchar mis deseos.

Sábado 8 de marzo 1924

Acabo de ver al ingeniero Mildé y el ingeniero no se sorprendió del rechazo. Me explicó que el molde para el vidrio solamente costaría 300 francos - y cada tirada 100 o 150; que necesitaba un engrabaje en fibra etc...etc... Terminé pues la cuestión diciéndole claramente que la suma máxima eran 2.500. Le insinué que prodriamos encontrar en el comercio un vidrio que tal vez se adaptaría fácilmente. Además se podría establecer un sistema de correo que evitaría los engranajes costosos.

4 abril 1924

Quisiera pegar un terciopelo como fondo sobre la chapa que sostiene la espiral. Un terciopelo inglés, uno de seda? Un terciopelo que recuerde los fondos absolutamente opacos que se ven en los estudios de cine - 70 cm. de ancho por el mismo largo. Quizás podría ud. ayudarme a encontrar esto?

(sin fecha)

Le envío lo que elegí últimamente (sobre los tres últimos). Prefiero el más negro de los dos. El más grosero ~~que~~ daría un gris comparándole con el otro que dá un negro rojizo. Haría hacer, cuando todo esté acabado, fondos en aluminio pintado que podría aplicarse sobre el terciopelo y retirarlo. Cada uno daría un fondo diferente.

Miércoles 3 julio 1924

Quisiera ofrecer mis brazos para el montaje del globo. MAN RAY hizo una excelente foto que aparecerá en "391" (nº 18 julio 1924) siempre que ud. no tenga alguna objeción que hacer.

Val de la Hays-viernes 8 agosto 1924

Adelanté mucho en el trabajo de montaje.

Ayer a la mañana pude obtener los dos platinillos de cobre, etc... en chapa de acero lo que resultaba la parte mas importante.

Llevé todo a lo del montador - y después de discutir precio, puedo asegurarle que el total no sobrepasará los 1.000 francos .

15 agosto 1924

Nuestro mecánico trabajará en este tiempo y espero que con todos los detalles, el objeto marchará para fines de setiembre a más tardar.

Viernes a la tarde (sin fecha)

Si a ud. le parece bien, desde el martes o miércoles podría comenzar yo a limpiar el vidrio - me llevará dos o tres tardes.

15 setiembre 1924

Comenzó el domingo con un pobre resultado. Traté de acosar a nuestro mecánico. Yo

he casi (?) acabado de montar el globo de rayos sobre la la. chapa. El se ocupa (!) del motor. Hizo haer un triángulo en madera para mas apoyo al conjunto. En suma es toy seguro de llegar. Necesitamos su paciencia y la mía.

Rouen 22 setiembre 1924

Su carta parece haber tenido un efecto mágico. El mecánico ha hecho en 1 día lo que parecía tomaría ocho. Preparamos ahora una experiencia de rotación para la semana próxima. No estamos de acuerdo con el asunto del terciopelo. Porque es la única manera de obtener una superficie verdaderamente mate y verdaderamente negra al mismo tiempo. Pero podemos hacer algún ensayo.

3 octubre 1924

Recibo sus palabras y sumuestra que me parece perfecta. El círculo a om.60 de diámetro y necesita entonces un poco más para doblar atrás.

Me ooppo ahora del globo de vidrio que hice montar sobre el círculo de cobre.

Me gusta mucho su idea de las diferentes iluminaciones y también los fondos que agregaremos.

Miércoles (sin fecha)

Recibe el terciopelo, perfecto espero- Slo lo prepararé- porque de todas maneras debo esperar que todo lo demás esté acabado para ponerle esto por encima.

21 de octubre de 1924

Llevé hoy la chapa de cobre exterior al grabador que debe ponerle en círculo una frase. Ese es un trabajo de jaspeado que yo mismo haría sobre el cobre y daría al objeto aún en reposo un aspecto curioso. Porque como ud. bien dice, podría resultar fastidioso verlo girar con frecuencia. El grabador me dió un precio aproximado de 300 frs. El trabajo estará acabado en 5 o 6 días.

Creo indispensable ese trabajo de letras y jaspeado sobre todo para evitar el aspecto de batería de cocina que siempre tiene el cobre rojo. El resto se arregla. Todavía no ~~apuse~~ el terciopelo, espero que todo lo que es construcción esté terminado.

Viernes (sin fecha)

Finalmente ~~vi~~ girar algo. Mañana debo ver el motor colocado; y si ud. está libre el lunes al mediodía hacia las tres, me gustaría encontrarlo en lo de Man Ray y llevar lo a lo del mecánico. Verá ud. el instrumento en estado bruto.

Viernes 31 de octubre 1924

Por encima de lo que ud. vió girar en lo de Man Ray va un disco de cobre rojo que soporta el globo de vidrio: (corte y perfil del globo de vidrio y del disco de cobre). Sobre ese disco de cobre, en el borde y al rededor hice grabar una leyenda (Rrose Sélav y yo esquivamos las equinosis de los Esquimales de palabras exquisitas) por un grabador -geógrafo- que me hizo un trabajo notable. Lo vi hoy y agrege aquí su factura de 300 frs. La semana próxima todo estará listo.

19 octubre 1925 (?)

Un amigo me pidió exponer el globo suyo prestado según me dijo por ud.

A decir verdad yo no lo haría. Ni tampoco en su lugar.

Todas las exposiciones de pintura o escultura me descomponen. Y quería evitar asociarme. Además me disgustaría que vieran en ese globo algo más que "óptica".

(SOBRE LA OBLIGACION MONTE-CARLO)

"MARCEL DUCHAMP ha formado una sociedad de la cual es administrador, etc. Las acciones se venden al precio de 500 frs. El dinero se utilizará para explotar una martingala en Monte-Carlo. Los accionistas recibirán un 20% de interés, etc. Algunas acciones acaban de llegar al apís y su factura es divertidísima. Llevan una rueda de ruleta cubierta por una foto de M. DUCHAMP muy diabólico. Estan firmadas dos veces de su mano. Rose Slavy (nombre bajo el cual Marcel es casi tan conocido como por el suyo propio) aparece como presidente de la compañía. Todó aquel que trate de invertir capital en curiosidades astísticas encontrará la ocasión de adquirir una verdadera obra de arte. Solo la firma de Marcel por sí sola vale mucho mas de 500 frs. como se pide. Marcel abandonó completamente la pintura y consagra la mayor parte de su tiempo al ajedrez durante estos últimos años. Deberá estar en Monte-Carlo en enero para comenzar las operaciones de su nueva sociedad".

(Jane Heap 1924-25)

EXTRACTO DEL ESTATUTO

- Art° 1° - La Sociedad tiene por objeto:
- 1° La explotación de la Ruleta de Monte-Carlo en las siguientes condiciones.
 - 2° La explotación del Treinta y Cuarenta y otras minas de la Costa Azul bajo deliberación del Consejo de Administración.
- Art° 2° - El rendimiento anual está basado en un sistema de importe, probado en cien mil bolas, propiedad exclusiva del Consejo de Administración.
- La aplicación del sistema de chances simples permite dar un dividendo del 20%.
- Art° 3° - La Sociedad podrán, con deliberación de la Asamblea General reembolsar todo o parte de las obligaciones como mínimo al mes luego de la fecha de la decisión.
- Art° 4° - El pago de los cupones tendrá efecto el 1° de marzo de cada año por semestre como desee el accionista.

(este estatuto figura al dorso de las Obligaciones M.C.)

Café de París
Montecarlo
Teléfono: 2-50

Jueves (sin fecha) 1924

Con un pequeño capital experimento mi combinación hace 5 días. Hané regularmente todos los días -pequeñas sumas- el 1 hora o dos. Me perfecciono todavía y espero volver a París con el sistema a punto. Es de una monotonía deliciosa. Sin la más mínima emoción. El problema consiste entonces en hallar la figura roja y negra para oponer a la ruleta. La martingala no tiene importancia. Son todas buenas y todas malas. Pero con una buena figura, aún la peor martingala podrá triunfar. Y yo creo haber encontrado una buena figura.

Como ud. vé no dejé de ser pintor, ahora dibujo sobre el azar.

(carta inédita a FRANCIS PICABIA)

Mónaco, martes (sin fecha) 1924

Comencé a jugar y la lentitud del progreso en más o en menos es una prueba de paciencia. Me paseo en la igualdad, o marco el pado de manera inquietante para la llamada paciencia.

Pero en fin, hacer esto u otra cosa...

No estoy arruinado ni millonario y nunca seré ni lo uno ni lo otro.

(acortas inéditas a Jacques Doucet).

París, enero 16-1925

Puse ya en el correo la obligación de la que hablamos ayer. Se explicará por sí misma. He trabajado mucho el sistema, apoyado en mi mala experiencia del año pasado. No sea demasiado escéptico, porque se trata en este caso de haber creído eliminar la palabra azar. Me hubiera gustado haber forzado la ruleta hasta convertirla en un juego de ajedrez. Pretensión y su consecuencia: pero me gustaría tanto pagar mis dividendos.

2. diciembre 1925

En fin adjunto los 50 fr. que le debo por 6 meses de la obligación _montecarlo.

BSu traje es negro", dice Sarah Bernhardt

Rose Sélavy.

Transformador destinado a utilizar las pequeñas energías desperdiciadas como:
el exceso de presión sobre el timbre.

la exhalación del humo del tabaco.

el crecimiento del cabello, las uñas y el vello.

la caída de la orina y los excrementos.

los movimientos de miedo, asombro, aburrimiento, cólera.

la risa.

la caída de las lágrimas.

los gestos demostrativos de las manos, los pies, los tics.

las miradas duras.

los brazos que caen del cuerpo.

el estiramiento, el bostezo, el estornudo.

el escupir ordinario y el de sangre.

los vómitos.

la eyaculación.

los cabellos rebeldes, los remolinos

el ruido de sonarse la nariz, el ronquido

el desmayo.

el silbar, el cantar.

los suspiros, etc...

(ANTOLOGIA DEL HUMOR NEGRO)

Osado de influencia - en horas de afluencia.

(London Bulletin 1939)

Física de equipaje:

Calcular la diferencia entre los volúmenes de aire desplazados por una camisa propia (planchada y doblada) y la misma camisa sucia.

Ajuste de coincidencia de objetos o parte de objetos; la jerarquía de esta especie de ajuste están en razón directa con el "disparate".

(London Bulletin 1939)

CUANDO
EL HUMO DEL TABACO
SE SIENTE TAMBIEN
DE LA BOCA
QUE LA EXHALA
LOS DOS OLORES
SE DESPOSAN POR
INFRA-FLAQUEZA

MARCEL DUCHAMP

(Impreso en grandes caracteres en VIEW, n° especial sobre M.D. N.Y.1947)

SENTIDO:

Se puede ver mirar. Se puede acaso escuchar oír, sentir olfatear, etc... ?
(M.D.)

SOMBRAS ARROJADAS

Sobre un plano- sobre una superficie de tal o cual curvatura - sobre numerosas superficies transparentes.
Obtener un análisis hipofísico de las transformaciones sucesivas de los oh jets (en su forma-contorno)
Sombras arrojadas formadas por las salpicaduras que llegan de abajo como algunos chorros de agua chcierran formas en su transparencia.

PLEGARIA DE ENCOLAR

Las telas; es feo.
Las estelas también.

Rose Sélavy

ENSAYO DE
BIBLIOGRAFIA GENERAL
establecido por POUPARD-LIEUSSOU

I

OBRAS

SOME FRENCJ MODERNS SAYS McBRIDE

30 x 23, 5 cm. hojas unidas por anillos. 18 p. 7 rep. tirada de 100 ejemplares.
Esta obra es un recuento de críticas de arte que Mc. Bride publicaba en un coti
diano de N.Y. entre 1915-22.

ROSE SELAVY Y YO ESTIMAMOS LAS EQUIMOSIS

ESQUIMALES DE PALABRAS EXQUISITAS

Fotografía de la Rotativa semi-esfera, hecho por Man Ray 0.28 x 27.5 cm. Rep. en
la revista "391" Paris julio 1924.

RULETA DE MONTECARLO

Empréstito de 15.000 francos al 20%
dividida en 30 bonos de 500 fr. c/u
reembolsable en tres años por tirajes artificiales a partir del 1° de marzo
de 1925.

París 1º noviembre 1924

Presidente del Consejo Administrativo: Rose Sélavy

Administrador: Marcel Duchamp

Litografía en colores con fotografías ofigianl de M.D.

tirada de 30 ej. numerosos y firmados.

31 x 15

ANEMIC CINEMA (anagrama de la palabra cinema)

Film realizado por M.D. en 1925.

Este film es una serie de variaciones sobre la espiral donde se ponen en movimiento los dibujos de una espiral.

Ya en 1920 en N.Y. M.D. filmaba su Rotativa chapas de vidrio, film muy destruido después.

Sus Rotorelieves ejecutados en 1935 forman la serie de Anemic Cinema y de la Máquina óptica (1925)

LA OPOSICION Y LOS CASOS CONJUGADOS

SE RECONCILIARON

Duchamp y Halberstadt

Pars-Bruselas 1932

30 x 25 cm. Textos alemán-inglés-francés.

tirada: 1000 ej. y 30 de lujo.

Esta obra no es un tratado de ajedrez sino un estudio de los casos particulares de fines de partida.

COMO DEBE COMENZARSE UNA PARTIDA DE AJEDRES

por Znosko-Borovsky versión francesa de M.D.

LA CASADA DESNUDADA POR SUS SOLTEROS, ADEMAS

Edición Rose Sélavy (1934) 33 x 28 x 2, 5 cm.

Esta caja de 300 ej. debe contener 93 documentos (fotos, dibujos y notas manuscritas de los años 1911-15) y también una plancha en colores (Todo firmado y fechado por M.D.)

Caja de cartón recubierta de papel aterciopelado verde el título está impreso sobre toda la superficie en blanco y negro. Las notas manuscritas son en facsímil tachados en lápiz rojo y azul. Y los dibujos y pinturas (reproducidos en fototipia) sirvieron para la elaboración de "LA CASADA". Hay diferentes papeles, de calcar, para carta, curadriculado etc...

ROTORELIEVE

Modelo declarado. París 11 calle Larrey (1935)

6 dobles discos, 1 visor y una nota explicativa todo encerrado en un estuche circular negro de un diámetro de 0.25 cm (tirada de 500 ej.)

Cada disco lleva un título: "Corolas" "Nuevo pasado por agua" "Linterna china" "Foco" "Pez japonés" "Caracol" "Cristal de Bohemia" "Ascoc" "Globo primitivo" "Jaula" "Eclipse" "Espirál blanca".

Estos discos deben girar a 35 RPM.

Una segunda tirada fué hecha en N.Y. en 1955 (1000ej.). El mismo MD presentó sus Rotorelieves en un minúsculo stand que alquiló en el Concurso Lépine en la Puerta de Versailles. Forman la secuencia del film "ANEMIC CINEMA" (1925) y de la "MAQUINA OPTICA" (1925) M.D. pudo realizar con sus discos objetos tales como: Foco, Vidrio, frasco de pescado, etc. Mientras que "ANEMIC CINEMA" sólo era una serie de variaciones

sobre la espiral.

MAPA SURREALISTA GARANTIDO

Primera Serie n° 1 (14,5 x 9 cm.) París 1937

M.D. Ampollita que contiene 50 cc. de aire de París.

Rose Sélavy

G.L.M. "Nuevos bienes" París 1939.

16 x 12 cm. 20 páginas. Cuarto cuaderno de la col. "Nuevos bienes" dirigida por Henri Parisot.

Conjunto de aforismos firmados Rose Sélavy.

CASAS-EN-VALIJA

por M.D. o Rose Sélavy (París 1941 y N.Y.)

40 x 37 x 10 cm. Caja en cartón encerrado en una valija de cuero. 300 ejemplares, también con valija de cartón en edición común.

Una segunda serie de 30 es de París de 1958.

Representa la monografía casi completa de M.D. 69 reproducciones en fototipia en negro y colores, 4 páginas de texto (aforismos de Rose Sélavy) y 4 objetos en dimensiones reducidas y una gran reproducción del vidrio de la Casada en celuloide.

COLECCION DE LA SOCIEDAD ANONIMA

Museo de arte moderno 1920

Yale University Galeña New-Haven - Connecticut 1950

Catálogo compilado por Katherine Dreier y M.D.- 25, 5 x 19.5. 224 pág.

MARCEL DUCHAMP: FROM THE GREEN BOX

New-Haven 1957 22,5 x 14 (68 pág,s)

Traducción inglesa de extractos de "La Casada"

POSIBLE

Nota inédita que sirvió para la elaboración del vidrio "LA CASADA". 1923.

Pierre André Benoit, junio 1958 - 3o ej. (4.8. x 7.8)

CARTA DE MARCEL DUCHAMP A TRISTAN TZARA

Carta de M.D. (1921) deluloide grabado por T.Tzara (1958) Pierre André Benoit. diciembre 1958

(12, 3 x 12, 3 - 16 pag.) 25 ej.

REVISTAS y PUBLICACIONES CO-DIRIGIDAS POR M.D.

THE BLIND MAN (a números 28 x 20). 1917

RONGWRONG (N.Y. 1917 - 28. 5 x 20,5)

NEW YORK DADA

(N.Y. 1921 - 36.5 x 25.5.) Formado por 2 hojas de 73 x 51 dobladas en cuatro en el centro de la tapa se halla el famoso objeto-collage de M.D. el frasco de perfume "BELLO AROMA", "AGUA DE VIOLETAS" sobre el frasco, el retrato de M.D. como mujer. Colaboradores: T. TZARA, DADATAXI, DADAFOTO, foto por STIEGLITZ, etc.

VVV (Triple V) 28 x 21.5 - 1942-44 (4 números)

NOTAS ESCRITAS PARA EXPOSICIONES Y CATALOGOS

Exposición de dibujos surrealistas
1935- aux Quatre Chemins - Paris

Exposición de pinturas dada, paisajes recientes por F.PICABIA
1937, Galería de Beaume-Paris

Exp. ANTOINE PEVSNER
1947 - René Drouin- Paris

Exp. HANS RICHTER
1950- Gal.des Deuz-Iles- Paris

A GUEST+ A HOST = A GHOST M.D.
Pliego de palabras impreso en papel plateado envolviendo caramelos que se distribuyeron cuando la inauguración de la muestra "COPLEY" Paris 1953 - 10 x 10 cm.

Exp. HANS RICHTER
1958 Instituto de Arte Contemporáneo- Washington

50 años de Arte Moderno-Bruselas 1958

El dibujo en el arte mágico- 1958 - Galería Rive Droite-Paris (la tapa del catálogo de M.D. lleva un caligrama con las letras HOM-I-DOM-FRO-RA-PLU formando un óvalo y en el centro MAGES, formando así las palabras HOMMAGEA-IMAGES-DOMMAGES-FROMAGES-RAMAGES-PLUMAGES, o sea homenajes imágenes-penas-quesos- ramajes-plumajes)

Construcciones- MINA LOY - 1959 Galería Bodley N.Y.

EXPOSICIONES PRESENTADAS U ORGANIZADAS CON LA COLABORACION DE M.D.

Exposición internacional del Surrealismo
enero-febrero 1938- Galería Beaux-Arts-Paris

Organizadores: ANDRE BRETON- PAUL ELUARD

Arbitro General: MARCHE DUCHAMP

Asistente: CLAUDE LE GENTIL

Consejeros especiales: SALVADOR DALI, MAX ERNST

Iluminador: MAN RAY

Agua y ramajes: WALTER PAALLEN

Maniqués de la casa: P.L.E.M. arreglados por TANGUY, MASSON, SELIGMANN, MOSSE, ARP, DOMINGUEZ, MALET, ERNST, DUCHAMP, MIRO, M. JEAN, MAN RAY, ESPINOZA, MATTA ECHAURREN, HENRY, SALVADOR DALI

24 x 15. 5-8 pág.

FIRST PAPERS OF SURREALISM

1942- 451 Madison Avenue, N.Y. (26.5 x 18.5 - 48 pag.+ 4 en papel verde, la primera página representa la superficie de una vieja pared agujereada de balas y la última una porción de queso gruyere.)

EXPOSICION INTERNACIONAL DEL SURREALISMO

"El surrealismo en 1947" Piedra a Fuego, Maeght edit. 24.5 x 20.5 - 144 páginas. La tapa es el original de un objeto de M.D. con ENRICO DONATI en reproducción fotográfica, representa un seno de mujer con el es rito (en la 4a. hoja) " se ruega tocar"
En esta exposición la idea de la "SALA DE SUPERSTICION" fué de M.D. y A. Bretón.

DADA 1916-1923

Exp. en SIDNEY JANIS , N.Y. 1953
organización y catálogo de M.D.

JACQUES VILLON, RAYMOND DUCHAMP-VILLON, M.D.

Exp. en el Museo Salomon Guggenheim. N.Y. 1957
luego llevada a Houston, Texas.

Conocida como Exposición de los Tres Hermanos.

OBRAS EN COLABORACION Y MANIFIESTOS

Dada todo lo eleva

Manifiesto dada - París 1921 (28 x 21)

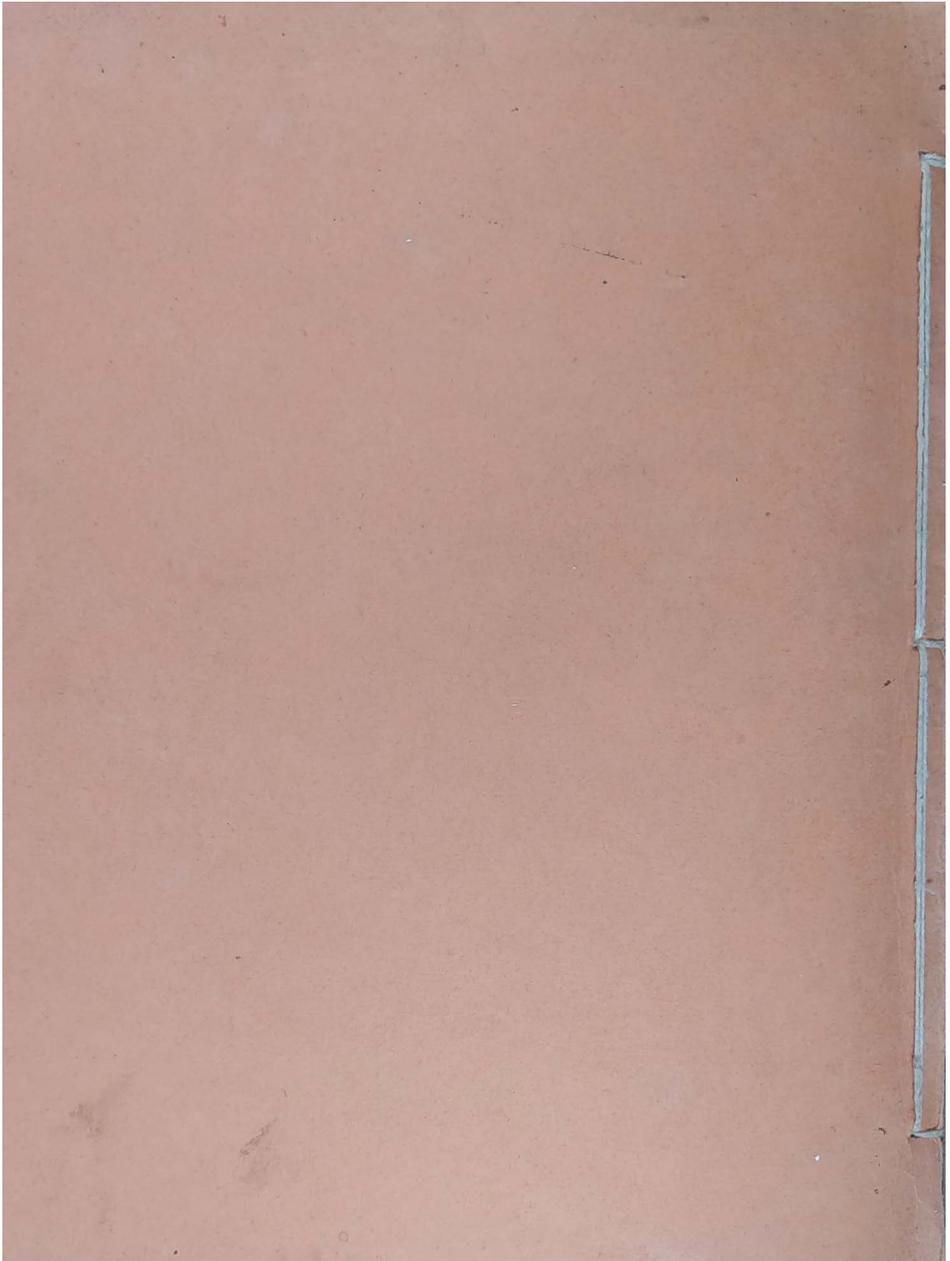
DIMENSIONISMO (manifiesto dirigido por Sirato) 1938

El hombre que perdió su esqueleto
(Novela-París 1939)

PERET tiene la palabra

Ediciones Surrealistas, N.Y. 1943.





NOTA SOBRE LAS AUTORAS

Ana Bugnone es Doctora en Ciencias Sociales y Licenciada en Sociología por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Realizó el Programa en Cultura Brasileña en la Universidad de San Andrés. Es Investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Profesora Adjunta de Cultura y sociedad, del Taller de Sociología del Arte y está a cargo del Seminario de posgrado Introducción a la Investigación en Ciencias Sociales (FaHCE, UNLP), así como de otros seminarios de grado y posgrado en diversas universidades. Publicó los libros *La revista Hexágono '71 (1971-1975)* (2014), *Edgardo Vigo: arte, política y vanguardia* (2017) y coordinó *Cultura, sociedad y política. Nuevas miradas sobre Brasil* (2019), *Estudios sociales del arte. Una mirada transdisciplinaria* (2020) y *Cultura, arte y sociedad. Argentina y Brasil: siglos XX y XXI* (2021). Es autora de artículos publicados en revistas científicas, capítulos de libros y en espacios de divulgación. Dirige el proyecto “Cultura y sociedad en Argentina y Brasil: siglo XX y XXI” en el Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales (FaHCE, UNLP-CONICET). Coordina la colección E. A. Vigo en ARCAS de la FaHCE. Investiga y colabora como voluntaria en el Centro de Arte Experimental Vigo de La Plata desde 2009.

Julia Cisneros es Licenciada en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba, Técnica en Artes Visuales por la Universidad Provincial de Córdoba, Profesora de Letras por la Universidad Nacional de La Plata y Magíster en Estética y Teoría del Arte por la UNLP. Desde 2013 participa del equipo de investigación “Heterodoxias y Sincretismos en el Sistema Literario Argentino”, dirigido por Andrea Bocco (UNC), y desde 2019 en el proyecto “Cultura y sociedad en Argentina y Brasil: siglos XX y XXI” (UNLP) dirigido por Ana Bugnone. Participó en jornadas y congresos sobre arte, archivo, educación. Publicó artículos en revistas nacionales y capítulos en libros, como *Más Allá de la recta vía* (2015) y *Órbita Vigo* (2019). Con Alan Curtis y Julio Lamilla publicó *Vigo y el Arte (in) sonoro* (en prensa). Publicó los libros de poesía *Ejercicios de estilo* (2016) y *Poesía*, compilación de Horacio Fiebelkorn (2019). Obtuvo una beca del Fondo Nacional de las Artes en 2019 para investigar la Exposición Internacional de Novísima Poesía/69 de E. A. Vigo, expuesta en el Festival internacional de Poesía de Rosario y el Centro de Arte de la UNLP. Participa desde 2015 como investigadora en el Centro de Arte Experimental Vigo en la ciudad de La Plata. Trabaja como docente en escuelas públicas de educación artística.



ISBN 978-950-34-2043-0



9 789503 420430

