

Duchamp: Maquinación de los ready-mades

Juan Antonio Ramírez

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. IV, 1992.

RESUMEN

En 1912 se produjo en la vida y la obra de Marcel Duchamp una ruptura radical. Las consecuencias más notables de su nueva actitud serán su dedicación casi exclusiva al Gran vidrio, y la invención y elaboración de los ready-mades. Aquí se mantiene la tesis de que estos productos fueron seleccionados y manipulados con menos «neutralidad» de la que declaró más tarde el artista; no se trata de meros gestos antiartísticos sino de experiencias que parecen girar, como los planetas de un sistema solar, en la «órbita» del Gran vidrio. Tampoco carecían de significado. Detectar sus fuentes mecánicas y/o iconográficas ayuda a comprender cómo se encabalgan en ellos, con frecuencia, sentidos diferentes que no se excluyen entre sí. Con estas premisas se examinan por separado los principales ready-mades y se revela en ellos una «estructura» común.

SUMMARY

Marcel Duchamp's career suffered a dramatic rupture in 1912. As a consequence of his new attitude towards artistic activity, he devoted himself almost exclusively to his work on the Large Glass and to the invention of the ready-mades. These objects were selected and manipulated with less «neutrality» than was declared later by the artist. They were not merely anti-artistic statements, but complex experiments related to the Large Glass, as planets in a solar system. They also possess several layers of meaning which can be detected and understood when we uncover their mechanical and iconographical sources. Basing himself on these premises the author proposes a reading of every single ready-made and finds a common structure to all of them.

LA RUPTURA

Marcel Duchamp, 1912. Todos los críticos y comentaristas del arte contemporáneo admiten que éste es un año decisivo. Entre el 5 y el 24 de febrero, el joven artista (aún no ha cumplido los veinticinco años) visita varias veces la exposición de los futuristas en la galería Bernheim-Jeune de París. A finales de ese mismo mes Gabrielle Buffet-Picabia hace un vuelo en aeroplano que es discutido y comentado largamente con los tres hermanos Duchamp¹. El 20 de marzo se inaugura la exposición de los Independientes, en la cual tendría que haberse visto el

Desnudo bajando una escalera; como es sabido, la obra fue retirada a instancias del comité directivo, que utilizó como «mensajeros» a los hermanos mayores de Marcel. Inmediatamente después, esta pintura viajó a Barcelona donde apareció públicamente por primera vez en la «Exposició d'art cubista» (del 20 de abril al 10 de mayo) organizada por la Galería Dalmau. Entre el 11 de mayo y el 5 de junio se representó en el Théâtre Antoine de París la versión teatral de *Impressions d'Afrique*, de Raymond Roussel, una de cuyas funciones fue presenciada por Marcel en compañía de los Picabia (Gabrielle y Francis) y de Guillaume Apollinaire. El 18 de junio abandona París rumbo

El presente artículo reproduce, con pocas variantes y un menor número de ilustraciones, el capítulo primero de mi libro *Duchamp: El amor y la muerte*, incluso (de próxima publicación por la editorial Siruela de Madrid). Agradezco al Getty Center for the History of Art and the Humanities (Santa Mónica, CA) las facilidades para realizar este trabajo durante mi estancia allí, como «Getty Scholar», durante el curso 1991-92. Las referencias bibliográficas de las obras que figuran abreviadas en las notas, se encuentran al final.

¹ El avión fue pilotado por Henri Farman, campeón ciclista y uno de los padres de la aviación europea. Gabrielle creía que este acontecimiento

a Munich, donde permanece hasta primeros de octubre. El día 10 de ese mismo mes se abrió el Salon de la Section d'Or, organizado por el grupo de Puteaux, y Marcel participó con cuatro obras (entre ellas estaba el controvertido *Desnudo...* que habían rechazado en los Independientes). Pero esto no es todo: invitado por Francis Picabia, hace un viaje en automóvil con él y con Apollinaire hasta Etival (Jura), lugar donde vivían los padres de Gabrielle; a su vuelta a París visitó con Ferdinand Léger y Constantin Brancusi el cuarto Salon de la Locomotion Aérienne, abierto en el Grand Palais entre el 26 de octubre y el 10 de noviembre; el día 3 de ese mismo mes Marcel se matricula en el curso de bibliografía de la Ecole de Chartres, algo muy útil con vistas al empleo que consigue por aquellas fechas en la Bibliothèque de Sainte-Geneviève...²

Estos son algunos de los acontecimientos objetivos, pero ¿qué significan, en realidad, en la vida de Marcel Duchamp y qué repercusiones han tenido en la historia del arte contemporáneo? Con el *Desnudo bajando una escalera* había culminado su asimilación de las técnicas y recursos del cubismo, y debió de ser muy duro para él tropezar con la incompreensión de los amigos de sus hermanos, y tal vez con la de éstos mismos. ¿O había, efectivamente, una cierta intención burlesca por parte de su autor que no pasó desapercibida en el estrecho círculo de los cubistas «oficiales»? La verdad es que toda la obra ulterior de Duchamp estuvo impregnada de una radical ambigüedad respecto a la «seriedad» de sus intenciones; es probable que en la época del *Desnudo...* todos los amigos y conocidos de Marcel vieran en él más a un humorista que a un pintor en el sentido estricto de la palabra. «Tenga en cuenta —le dijo a Pierre Cabanne— que yo no vivía en absoluto en un medio de pintores sino en un medio de humoristas (...) Eso era algo completamente diferente, yo no estaba en contacto con pintores en aquella época. Incluso Juan Gris, a quien conocí poco después, hacía dibujos [humorísticos]»³. Pero lo esencial es que, al ser rechazado por los artistas más avanzados del momento, incapaz ya de volver atrás, Duchamp se veía obligado a situarse «fuera de la pintura».

Raymond Roussel vino en su ayuda. *Impressions d'Afrique* describe la participación de un extravagante grupo de naufragos europeos en la ceremonia de coronación de un emperador negro imaginario; cada uno de los personajes exhibe alguna máquina o artilugio de su propia invención provocando la admiración de todos los asistentes. La relación de estos «prodigios» es fría y aparentemente interminable. Ningún lirismo en la expresión, nin-

guna concesión al color local. La obra de Roussel es, a la vez, antirromántica y antinaturalista, y muestra cómo se podía hacer un trabajo literario lógico y riguroso hasta el delirio pero alejado de las convenciones de cualquier género conocido. No es de extrañar que fascinara tanto a Duchamp, que decidió adoptar a Roussel como maestro y guía de toda su actividad. Mucho más tarde declaró, refiriéndose a él, que «como pintor valía mas que [me] influyese un escritor antes que otro pintor»⁴.

No era, pues, un ingenuo el joven Marcel que pasó el verano en Munich. Allí hizo los dibujos y pinturas que habrían de servir como bocetos preliminares para el *Gran vidrio*. Son obras de filiación cubista, todavía, pero un cambio repentino en la temática anuncia nuevas preocupaciones, ajenas al mundo de las naturalezas muertas y los paisajes más o menos neutrales, que caracterizaba a los cubistas «ortodoxos». Me refiero a la problemática amorosa: un título como *Mécanisme de la pudeur/Pudeur mécanique* (primer estudio, según escribió en el dibujo el propio Duchamp, para *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*) sugiere ya un universo sexual diferente al de los simples «desnudos» o a los reyes y reinas del ajedrez pintados en los meses anteriores. Lo mismo podría decirse de las dos versiones de la *Vierge*, de *Le passage de la vierge à la mariée*, y de la más elaborada *Mariée*. El dibujo *Aéroplane*, también de aquel momento, viene a confirmar la yuxtaposición de elementos viscerales y mecánicos que el propio Duchamp reconoció en las obras de aquel verano⁵. En Munich existía, además, una tradición artística diferente a la francesa, sin ese abismo institucional entre las «bellas artes» y las «artes aplicadas» que era peculiar de los países latinos. Libre del peso de todas las academias, aislado en un país cuya lengua apenas dominaba, estimulado en su rechazo del arte como algo sacrosanto y alejado del mundo, el joven Marcel regresó a París decidido a abandonar cualquier intento de «hacer carrera» como artista.

Se diría que sacaba las consecuencias más radicales de la ideología futurista: en el Salon de la Locomotion Aérienne que hemos mencionado más atrás, Duchamp se quedó extasiado ante un aeroplano y dirigiéndose a Brancusi le dijo: «La pintura está acabada. ¿Quién puede hacer algo mejor que esta hélice? Dime, ¿puedes tú hacer algo así?»⁶. Parece lógico, con esta actitud, que aceptara un trabajo burocrático como el de bibliotecario el cual le permitía sobrevivir ofreciéndole la oportunidad de alimentar su aguda curiosidad intelectual. Retirado oficialmente del arte consagra

to fue más importante para Duchamp que su encuentro, unos meses más tarde, con la obra de Roussel. Según una entrevista inédita con Gabrielle Buffet, grabada por Pierre André Benoit en octubre de 1978, y citada por A. GESVAIS: "Connections Of Art and Arrhe". *T. D. U. M. D.*, p. 403 y nota 12, p. 422.

² Cfr. J. & J., *Plan pour écrire une vie de Marcel Duchamp*. Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, París 1977, pp. 15-16.

³ Pierre CABANNE, *Entretiens...*, p. 31.

⁴ *M. D. Escritos*, p. 154. No se ha conservado el texto de la adaptación teatral de *Impressions d'Afrique*, y sólo conocemos la información que publicó en su momento *Le Journal des Débats* (recogida en el número especial de *Bizarre* consagrado a Roussel). Cfr. G. Raillard, "Roussel. Les fils de la Vierge". *M. D. A.*, p. 187.

⁵ Esto es lo que dijo el propio Duchamp de esas obras en sus conversaciones con Pierre Cabanne. Sobre esto insistiremos más adelante.

⁶ Cfr. J. GOUGH-COOPER y J. CAUMONT. *Plan pour écrire...* Op. Cit., p. 68. La noticia procede de la entrevista de Dora Vallier con Fernand Léger, "La vie fait l'oeuvre de Fernand Léger". *Cahiers d'Art*, núm. 3, 1954, p. 140. Fue republicada luego por la misma autora en *L'intérieur de l'art* (Entrevistas con Braque, Léger, Villon, Miró y Brancusi). Seuil, París 1982, p. 63. Schwarz (*T. C. W. M. D.*, pp. 595-596) cita otras fuentes para la misma anécdota y dice que Duchamp no la recuerda.

todo su tiempo al estudio de la perspectiva, a lecturas variadas que incluyen algunos tratados de matemáticas, y a complejas divagaciones, muy difíciles de precisar. Todo esto lo conocemos a través de sus notas, muchas de las cuales, como es sabido, estaban destinadas a concretarse en la compleja iconografía del *Gran vidrio*, o servir para el libro-catálogo que habría de acompañarlo. Es evidente que Duchamp se lo pensó mucho antes de empezar esta obra singular. El famoso dibujo de Neuilly mostrando la disposición general de los principales elementos es de 1913 y no de 1914, como se indica en la reproducción de la *Caja verde*⁷. Algunas de las anotaciones incluidas allí por el propio Duchamp están fechadas entre 1912 y 1915, año éste en que empezó a trabajar sobre el cristal propiamente dicho. El *Gran vidrio* se fue gestando, pues, a lo largo de un periodo de tres años, y se ejecutó lentamente, entre 1915 y 1923. Ya veremos que la definitiva terminación de esta obra no se produjo hasta 1936 cuando Duchamp dirigió su restauración, pues se había roto accidentalmente en 1926.

Está claro que *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* fue el resultado de veintidós años de especulaciones y de trabajo intermitente. Durante este periodo (y muy particularmente entre 1915 y 1923) su autor se consagró a esta obra de un modo casi absoluto, e hizo de ella el centro y el punto de referencia de todas sus actividades. El propio Duchamp lo confirmó con toda claridad: «[El *Gran vidrio*] es la única cosa que me interesaba...»⁸

Si tomamos en serio estas declaraciones, como creo que debemos hacer, los otros trabajos del artista adquieren una nueva luz. Los asuntos técnicos que suscitan aparecen en un contexto visual y literario (el de las notas para el *Gran vidrio*) que parecían no poseer. Cosas y gestos aparentemente casuales o «antiartísticos», revelan un significado más preciso. Esto se debe entender en una doble dirección, pues también muchos productos menores y ready-mades clarifican algunos de los problemas más intrincados del *Gran vidrio*. La actividad de Duchamp puede presentarse, pues, como un «sistema solar», con un astro resplandeciente (la gran obra sobre cristal) y una serie de planetas (los otros trabajos coetáneos) que giran a su alrededor, como si recibieran de él la luz que facilita su explicación. Extrañas y poderosas fuerzas de gravitación rigen los movimientos circulares, las interrelaciones de ese universo de gestos y de «obras», tan típicamente duchampiano.

Me parece lógico, por lo tanto que, imitando a los astrónomos, examinemos primero los planetas (ready-mades), antes de enfrentarnos con las peculiaridades del astro solar (el *Grand verre*). Pero insisto: la exigencia narrativa de

contar una cosa después de la otra no debe conducir al malentendido de imaginar que lo analizado primero explica **cronológicamente** lo que se estudia después. El objetivo de este repaso es el de describir los principales ingredientes de un sistema o, si se quiere, de un mecanismo cuyas piezas, aunque sean independientes, revelan su justo valor cuando se las contempla funcionando en el contexto de la máquina global.

EL SENTIDO DE LOS READY-MADES

La invención duchampiana que más trascendencia ha tenido en el desarrollo del arte contemporáneo, ha sido el **ready-made**. Mucho se ha escrito tratando de explicar la razón de ser de tales obras, pero lo esencial puede deducirse del significado de las dos palabras: un ready-made es algo «ya hecho» o previamente fabricado. El artista no crea, en el sentido tradicional, sino que elige entre los objetos del universo industrial o (en menor medida) natural. Duchamp habló en numerosas ocasiones sobre estos trabajos apuntando aspectos que nos parecen orteguianos, como el de la deshumanización de la obra de arte⁹, o la idea de la «no artísticidad», en el sentido de cosas a las que no podía aplicarse «ninguno de los términos aceptados en el mundo del arte»¹⁰. Casi todos los analistas recogen las declaraciones de Duchamp cuando afirmó la ausencia de gusto, la neutralidad estética que habría de presidir la elección de los ready-mades: «Es preciso lograr algo de una indiferencia tal —afirmó— que no provoque ninguna emoción estética. La elección de los ready-mades está basada siempre en la indiferencia visual, al mismo tiempo que en la ausencia total de buen o de mal gusto»¹¹.

Pero el asunto es más complejo de lo que pueden dar a entender estas limpias declaraciones, ya que, al valorar los ready-mades deben tenerse en cuenta por lo menos los siguientes factores:

1. No es posible ni conveniente reducirlos todos a una poética común. Distinguir a los ready-mades «rectificados» de los que no lo están ayuda menos de lo que parece, pues es connatural al invento alguna modificación o desplazamiento del material originario; la colocación de un nuevo título, en cualquier caso, cambia siempre el universo conceptual en el que «lo encontrado» debe volver a situarse. [Véase el cuadro número 1].

2. La mayoría de los ready-mades **sí** tienen un tema, una especie de argumento más o menos literario que contar, y me atrevo a decir que eso era bastante importante para Duchamp¹². Esto no quiere decir, sin embargo, que

⁷ Arturo SCHWARZ, *T. C. W. M. D.* núm. 199, p. 439.

⁸ CABANNE, *Entretiens...*, p. 119. Duchamp corroboró al mismo entrevistador que el *Gran vidrio* había representado la suma sucesiva de todas sus experiencias durante ocho años (cfr. p. 118).

⁹ "Naturalmente, fue mi intento de sacar una conclusión o una consecuencia cualquiera de esa deshumanización de la obra de arte lo que me llevó a concebir los **ready-mades**" Declaraciones de M. Duchamp a James Johnson Sweeney en 1955, reproducidas en D. D. S., p. 181 (*M. D. Escritos*, p. 159).

¹⁰ *Entretiens...*, p. 83.

¹¹ *Entretiens...*, p. 84.

¹² Hablando sobre la posibilidad de hacer alguna obra por encargo Duchamp hizo una declaración bastante explícita: "Sería preciso que yo reflexionara dos o tres meses antes de decidirme a hacer algo que tenga una significación. Eso no podría ser solamente una impresión, un placer. Es necesario que haya un objetivo, un sentido. Eso es lo único que me ayudaría. Sería preciso que encontrara ese sentido antes de comenzar...". *Entretiens...*, pp. 203-204.

tal «significado» se haya mantenido siempre inalterable, pues algunos ready-mades modificaron sutilmente su sentido acomodándose a los cambios en el contexto cultural y a la evolución misma del pensamiento de su autor. No hablo ahora de las inevitables transformaciones del significado que se producen en «la posteridad» sino de cómo algunos ready-mades fueron algo cuyo sentido evolucionó en el transcurso del tiempo. Estas obras pueden (y deben) exhumarse por estratos temporales, al modo de una excavación arqueológica.

3. Muchos ready-mades son utensilios, máquinas sencillas, de funcionamiento habitualmente paradójico, aptas para una utilización: la rueda de la bicicleta es manipulable; lo normal, ante la *Fuente*, sería orinar (no hablo ahora de las imprevistas consecuencias de esa acción); para oír el «ruido secreto» debemos agitar ese ovillo de cuerda aprisionado por los cuatro tornillos; el «peine» es utilizable como tal, etc. Otros ready-mades, en cambio, parecen cosas para leer y para mirar (*L.H.O.O.Q.*, *Apollinaire Enamelled...*). Esta distinción (máquinas para manipular y superficies para mirar) me parece más pertinente y más próxima a la poética de su autor que las utilizadas habitualmente en la bibliografía duchampiana. [Véase el cuadro número 2].

4. Estos trabajos aparecen en un contexto mucho más rico y matizado cuando se examinan las interconexiones temáticas y técnicas que ligan a toda la obra duchampiana. Los distintos ready-mades se revelan así como si fueran episodios o experimentos parciales ligados a un propósito o intención global. Duchamp incluyó en la *Caja verde* algunas notas relativas a los ready-mades, lo cual prueba sus vinculaciones con el *Gran vidrio*¹³. Pero tampoco parece haber en esto una ley universal: el sistema duchampiano es muy flexible, y aunque en la mayoría de los casos se reconoce la hilación entre varias obras «menores», o entre estas y *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, existen también otros trabajos difíciles de vincular con el movimiento temático general.

5. Muchos ready-mades tuvieron, en su origen, una intencionalidad estética, y no eran meros gestos antiartísticos como se pensó frecuentemente durante los años cincuenta y sesenta. También aquí es preciso hacer distinciones entre unos ejemplos y otros. En cualquier caso, parece necesario elucidar, ante cada caso concreto, cuál es la naturaleza exacta de ese sentido estético, y cuál puede haber sido su eventual evolución.

6. Los ready-mades tienen un curioso parentesco con algunos experimentos literarios. El mecanismo poético de Roussel consistía, según Foucault, en presentar «una serie de palabras idénticas que dicen dos cosas diferentes»¹⁴, lo cual se parece mucho al principio que rige la invención duchampiana: el objeto descontextualizado es obligado a significar varias cosas a la vez. Es interesante también señalar

su afinidad con los poemas de Apollinaire incluidos en *Alcools*, y que fueron ásperamente criticados en los siguientes términos por Georges Duhamel: «Nada recuerda más a una tienda de chamarilero que esta colección de versos (...), una multitud de objetos heteróclitos, algunos de los cuales tienen valor, pero ninguno de los cuales es producto de la industria del propio comerciante». Esta obra de Apollinaire y la crítica correspondiente fueron publicadas el mismo año en que Duchamp ensambló el primer ready-made¹⁵.

7. Pese a todas las diferencias y matizaciones que queramos establecer, hay una estructura común en los ready-mades concebidos por Duchamp entre 1913 y 1921. Podríamos describirlos diciendo que un producto ya elaborado es elegido por el artista con el fin ambiguo de realzar sus altos valores estéticos, hasta entonces ignorados, y de desacreditar el sistema consagrado de «las bellas artes». Son, casi, chistes objetuales. Esta operación llevaba consigo el reconocimiento eventual de connotaciones antropomórficas y de otros valores en relación con las especulaciones de la geometría n-dimensional. Un sentido erótico, más o menos explícito, y la casi universal conexión con el *Gran vidrio*, definen también las características de estos productos. [Véase el cuadro número 3, al final del texto].

LA RUEDA DE BICICLETA

Rueda de bicicleta sobre un taburete, el primer ready-made, fue montado en Neuilly el año 1913, y de él hizo nuevas versiones en 1916 y en 1951 (ambas en Nueva York; otras réplicas de los primeros años sesenta fueron también autorizadas por Marcel Duchamp) (Fig. 11). La parte superior está formada por la horquilla y la rueda delantera de una bicicleta, sin la llanta; conviene tener presente que esa parte de la máquina originaria es la que «lleva la dirección», de modo que hay dos posibles movimientos simultáneos: el de la rueda sobre su propio eje, y el de la horquilla girando sobre el agujero del taburete. Este último elemento es como un soporte, una especie de pedestal sobre el cual se alza «triunfante» ese modesto símbolo de la era de la máquina, como si fuera un monumento privado a las obras maravillosas de la civilización industrial. Recordemos lo que le había dicho a Brancusi unos meses antes en el Salon de la Locomotion Aérienne, a propósito de la perfección de una hélice de avión. ¿No es también la rueda de bicicleta otro objeto giratorio de gran belleza y economía de diseño? Me parece, pues, muy probable que, en su origen, este trabajo pretendiera evidenciar las cualidades estéticas del objeto «hecho en serie» con los procedimientos peculiares de la industria.

¹³ ADCOCK, M. D. *Notes...*, p. 12.

¹⁴ M. FOUCAULT, *Raymond Roussel*. París 1963, p. 22.

¹⁵ La crítica de Duhamel se publicó en el *Mercure*. Vid. Roger SHATTUCK, *La época de los banquetes. Orígenes de la vanguardia en Francia: de 1885 a la Primera Guerra Mundial*. Visor, Madrid 1991, p. 234.

No había «neutralidad» alguna en esta elección, y mucho menos en su intencionadísimo ensamblaje. El resultado era para Duchamp algo hermoso, amable e inspirador. Como le contó a Arturo Schwarz: «Ver esa rueda girar era muy relajante, muy confortante, una especie de apertura de avenidas hacia otras cosas alejadas de la vida material de cada día. Me gustaba la idea de tener una rueda de bicicleta en mi estudio. Disfrutaba de ello del mismo modo que disfruto contemplando las llamas en una chimenea»¹⁶.

Aunque los taburetes y las bicicletas eran y son objetos muy comunes, no carece de interés el buscar para este ready-made algunas fuentes concretas de inspiración. No creo que el asiento proceda de la cocina, como se viene diciendo: se trata más bien de un taburete alto, como los empleados en los estudios de dibujo técnico¹⁷, lo cual enlaza mejor con las obsesiones duchampianas de aquel momento (la «pintura de precisión») que con el gusto por la yuxtaposición heterogénea que caracterizará después al surrealismo (lo del paraguas y la máquina de coser sobre una mesa de operaciones) (Fig. 1). En cuanto al otro elemento, no conviene aliviar que es casi imposible ver en ninguna parte (talleres de reparación o catálogos de ventas) ruedas delanteras de bicicleta con sus horquillas separadas del resto de las máquinas. Los monociclos de los circos se parecen algo a esto pero tienen sillín y también pedales. No sería raro que Duchamp hubiese reparado en los podómetros, o aparatos para medir distancias empleados por los dibujantes técnicos y topógrafos. En uno de los que figuran en el catálogo de W. F. Stanley & Co. parece que el manillar puede desprenderse fácilmente del resto (horquilla y rueda con radios de alambre), apareciendo entonces una cosa similar a la utilizada en el ready-made¹⁸ (Fig. 2). El hombre que intentaba crear en 1913 una «pintura de precisión» y que estaba enfrascado en el estudio de la perspectiva y en otros complejos asuntos geométricos, tenía forzosamente que interesarse por los productos anunciados en este tipo de catálogos. Del podómetro a la horquilla con la rueda de bicicleta no hay más que un paso y me parece plausible que Duchamp lo haya dado al entrar en contacto con los utensilios peculiares del diseño industrial.

A todo lo dicho debemos añadir que los finos radios de alambre de la rueda son como líneas que «desaparecen» ante la mirada cuando se inicia el movimiento giratorio. Esto es algo así como una inversión del método seguido por Jules Etienne Marey: si éste congelaba en sus placas fotográficas la fugaz realidad reduciéndola a líneas dis-

continuas, la *Rueda de bicicleta* nos permite pasar desde la representación geométrica (las líneas-radios en su posición estática) hasta su disolución en el movimiento real. Sabemos cuánto le influyeron a Duchamp este tipo de fotografías «científicas», y hasta qué punto las tuvo presentes cuando concibió el *Desnudo bajando una escalera*¹⁹. Hacia 1912-13, leyó con entusiasmo la novela de Gaston de Pawlowsky *Voyage au pays de la quatrième dimension*, al tiempo que se enfrascaba en complejas especulaciones matemáticas. Clair, Henderson, Adcock, y otros, han llamado la atención sobre la influencia de sus estudios de geometría n-dimensional: está claro que Marcel conoció algunas obras de Flammarion, Poincaré, Jouffret y Bragdon²⁰. Pero yo no creo que sus conocimientos de todo ello llegaran a ser muy profundos. Dada la temática sexual del *Grand verre*, parece lógico suponer que Duchamp utilizara la cuarta dimensión como una especie de metáfora del climax amoroso; ciertas elucubraciones pseudocientíficas le habrían permitido así representar, con una clave abstracta y «deshumanizada», los grandes asuntos *sensibles* heredados de la tradición romántica. La *Rueda* genera una esfera cuando se combina su movimiento rotatorio con el giratorio de la horquilla sobre la base del taburete, todo lo cual guarda una gran similitud con los diagramas de Jouffret que ilustran su discusión de las líneas de Riemann²¹ y con las fotografías de Marey mostrando la génesis fotográfica de una esfera a partir de medio anillo en rotación²².

Pero esto no es todo. Cuando Schwarz le mencionó a Duchamp la posible similitud entre la *Rueda de bicicleta* y el óleo *Molinillo de café*, éste asintió mencionando inmediatamente su conexión con el *Molinillo de chocolate* y con los *Rotorelieves* ulteriores. Ya sabemos por las notas del *Gran vidrio* que «el soltero muele su chocolate por sí mismo», de modo que el movimiento rotatorio de la rueda (que imprime, no lo olvidemos, la mano del espectador-usuario) tiene un sentido tácitamente masturbatorio. La parte superior de esta obra podría considerarse, casi, como un autorretrato subliminal del artista en tanto que «soltero», y así parece haberlo entendido su amigo y futuro cuñado Jean Crotti cuando realizó el *Portrait of Marcel Duchamp sur mesure* (1915) (Fig. 3): en uno de los dibujos preliminares (¿o es algo posterior?) el rostro de Marcel parece salir de una rueda colocada en la zona inferior. El alambre empleado por Crotti en su versión escultórica (adelantándose mucho a los trabajos similares de Calder) parece otra sutil alusión al material con el que están hechos los

¹⁶ SCHWARZ, T. C. W. M. D., p. 442.

¹⁷ Vid. los "draftsmen's stools" en el catálogo *The A. Lietz Company Surveying & Drafting Supplies*. Casa establecida en San Francisco y Los Angeles en 1882. Hemos consultado la edición de 1938 (vid. p. 371). Sabemos, como en el caso de otros productos industriales, que los mismos elementos se venían anunciando sin variaciones significativas desde fines del siglo XIX.

¹⁸ He consultado la trigésimo segunda edición de este catálogo, pero el modelo de podómetro al que nos estamos refiriendo es, ciertamente, anterior a 1913. Cfr. *Catalogue of W. F. Stanley & Co. Manufacturers of Surveying, Mathematical, Drawing, Optical and Scientific Instruments, and Drawing Office Stationers and Furnishers*. Londres 1931, p. 157.

¹⁹ Sobre todos estos aspectos véase el libro de Jean CLAIR *Duchamp et la photographie*. Chêne, París 1977.

²⁰ Cfr. Jean CLAIR, *Marcel Duchamp ou le grand fictif*. Eds. Galilée, París 1975; Craig E. ADCOCK, *M. D. Notes...*; Linda DALRYMPLE HENDERSON, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton University Press, 1983.

²¹ C. E. ADCOCK, *M. D. Notes...*, p. 102.

²² J. CLAIR, *M. D. et la Photographie*. Op. cit., pp. 98-101.

²³ Vid. *Tabu Dada. Jean Crotti & Suzanne Duchamp 1915-1922*. Ed. por William A. Camfield & Jean-Hubert Martin. Berna, 1983, pp. 12 y 93.

radios de la rueda ²³. No olvidemos que la bicicleta y el pedaleo han estado tradicionalmente vinculados a la condición masculina. En el catálogo de *Armes et cycles de Saint-Etienne* figuraban grabados con exhibiciones de la resistencia de las bicicletas que parecen parodias de algunas ilustraciones sadianas, y no sería raro que pudiera verse un eco burlesco de todo ello en la famosa foto (con escalera y bicicleta) de los dadaístas parisinos en 1921. Está además el dibujo de Duchamp *Avoir l'apprenti dans le soleil*, incluido en la *Caja de 1914*, y que es seguramente una evocación de las *Spéculations* de Jarry: «De la Pasión considerada como una carrera cuesta arriba» ²⁴.

No cabe duda de que en la bicicleta se resuelve admirablemente el problema esencial de la mecánica: «transformación del movimiento alternativo en circular continuo» ²⁵. Casi podría decirse lo mismo si habláramos del amor. Y al llegar a este punto tal vez sea bueno observar que el eje de la horquilla penetra en el agujero de un taburete de cocina, y que éste **también** forma parte de la obra. Mientras lo de arriba se mueve, el soporte permanece estático. En todas las versiones conservadas la parte superior (horquilla y, a veces, también la rueda) está pintada de negro, mientras que el taburete es completamente blanco. ¿Colores contrapuestos para indicar la diferencia de los sexos? ¿No parece también la *Rueda de bicicleta sobre un taburete* otra máquina copulante?

La complejidad de este primer ready-made (todavía Duchamp no había inventado el nombre) muestra ya que no podemos aceptar ingenuamente la definición, tan simple, del *Dictionnaire abrégé du surréalisme*: «Ready-made: Objeto usual ascendido a la dignidad de objeto artístico por la simple elección del artista» ²⁶. Duchamp reconoció el atractivo de la «belleza industrial» y empleó productos manufacturados para elaborar un artilugio de geometría especulativa que superaba con mucho los limitados objetivos artísticos del cubismo ²⁷. Y todo ello mientras sugería las mismas cosas que en el *Gran vidrio*: posibilidad o imposibilidad del amor, el contacto entre los sexos, masturbación, etc.

AZAR EN CONSERVA

Mucho más compleja todavía fue la elaboración de 3 *Stoppages étalon* (Tres zurcidos patrón, 1913-14) (Fig. 4):

el artista dejó caer tres hilos de un metro de longitud sobre otros tantos lienzos pintados de azul de prusia; estos hilos fueron pegados luego sobre las superficies respectivas sin modificar la forma curva que habían adquirido cayendo al azar. De ahí que pudiera escribir en una nota de la *Caja de 1914* que estos patrones «son el metro disminuido» ²⁸. Duchamp cortó después estos lienzos y los pegó sobre placas de cristal, las cuales se encerraron, a su vez, en una caja de madera cuidadosamente elaborada. La obra recibió el añadido de unas reglas de madera recortadas con la forma curva de los hilos: se dice que fueron hechas como patrones para trasladar estas «unidades de medida» a los tubos capilares del *Gran vidrio* ²⁹, y es casi seguro que se emplearon para trazar las líneas del cuadro *Red de zurcidos* (pintado en París a principios de 1914) y las de *Tu m'* (1918)³⁰ (Fig. 30).

Es obvio que este ready-made se integra en el proyecto global de *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*. El cristal como soporte de lo aleatorio existe en ambas obras. Además del uso de los «patrones» para los tubos que conectan a los moldes málicos, hay que mencionar una técnica como la del hilo pegado, empleado también (aunque de plomo) en el *Grand verre* ³¹. Yo añadiría que en *Trois stoppages étalon* hay un comentario sutil sobre la inexorabilidad de las leyes geométricas y sobre la fría exactitud de la «pintura de precisión»: el nuevo patrón obliga a que las reglas no tracen líneas rectas, sino curvas que, al estar en un patrón inmutable, han dejado de ser aleatorias. Por eso todo el conjunto se inspira, según creo, en las cajas que guardaban las reglas y patrones empleados en el dibujo técnico. Algunas imágenes de los catálogos de W. F. Stanley y de Lietz pueden resultar elocuentes ³² (Fig. 5). Estas fuentes iconográficas serían, en todo caso, más congruentes con las preocupaciones y el universo de Duchamp que las cajas de croquet mencionadas en alguna ocasión. Los fabricantes de productos para dibujo técnico ofrecían también reglas curvas flexibles, presentadas en los catálogos, por cierto, con formas muy similares a las fijadas por Duchamp en sus tres reglas de madera ³⁴ (Fig. 6). Para reforzar mi hipótesis quiero señalar que la caja de Duchamp tampoco se parece a los tubos protectores del metro estándar en tanto que unidad de medida longitudinal ³⁵. *Trois stoppages étalon* es un auténtico estuche de reglas de dibujo que fue utilizado como tal por Duchamp para trazar las

²⁴ Jean. CLAIR, *M. D. C. R.* núm. 89, p. 72.

²⁵ Así aparece expresado en los viejos manuales. La cita procede de D. R. Sanjurjo, *Principios elementales de física*. Toledo 1891.

²⁶ *Dictionnaire abrégé du surréalisme*. José Corti, Rennes 1969, p. 23 (Primera edición: 1938).

²⁷ Ulf Linde ha conectado la "desmultiplicación" cubista del movimiento con los radios giratorios de este primer ready-made (Cfr. "La rue de Bicycleette". *M. D. A.*, p. 35). En cambio, no me parece tan convincente, como veremos más adelante, su identificación de la rueda con el controlador de gravedad del *Gran vidrio*.

²⁸ *D. D. S.*, p. 36.

²⁹ Cfr. A. SCHWARZ (*T. C. W. M. D.*, p. 444) que recoge la supuesta declaración de Duchamp a R. Hamilton.

³⁰ La obra, en su caja, tal como la conocemos, presenta muchos problemas cronológicos. Las cartas que Duchamp dirigió a Katherine Dreier en 1935 y 1936 mencionan solamente los lienzos con el hilo pegado a ellos, y esto ha hecho pensar a Bonk que la caja y la disposición con las láminas de cristal pudo haber sido concebida por Duchamp en el verano de 1936, mientras trabajaba en la restauración del *Gran vidrio* (Cfr. *M. D. T. B. V.*, p. 218). Si esto fuese cierto, "el estuche" habría sido concebido con posterioridad a las reglas propiamente dichas. Esta nueva datación haría todavía más factible una fuente como los catálogos de productos de dibujo que mencionamos más abajo.

³¹ SCHWARZ, *T. C. W. M. D.*, p. 444.

³² Cfr. *Catalogue of W. F. Stanley...* Op. cit., p. 225; *The A. Lietz Company...* Op. cit., pp. 303, 338 y 340.

³³ Cfr. *T. C. W. M. D.*, p. 444; R. HAMILTON, *The Almost Complete Works of Marcel Duchamp*. Tate Gallery, Londres 1966, p. 48.

³⁴ Vid. los catálogos ya citados de F. Stanley (pp. 240-241) y de A. Lietz.

³⁵ Compárese con la foto del metro estándar publicada por F. M. NAUMANN en "Marcel Duchamp: A Reconciliation of Opposites". En *M. D. A.*

líneas maestras de *Tu m'*³⁶ y una parte sustancial de la «máquina soltera» en el *Gran vidrio*. Volveremos más adelante sobre esta cuestión.

PORTA BOTELLAS Y PALA DE NIEVE

El primer ready-made «no modificado» fue el *Porta botellas*, comprado por Marcel en el bazar del ayuntamiento de París muy poco antes del estallido de la primera guerra mundial. Sus implicaciones sexuales son evidentes, con todos esos hierros erectos destinados a insertarse en las botellas vacías. También se ha señalado agudamente la similitud entre el cuerpo férreo de este objeto y las bandas metálicas de los moldes málicos³⁷, en cuya definición estaba trabajando por entonces. Pero no creo que debamos ver aquí una representación inexorable de la incomunicación entre los sexos (Schwarz dice que el botellero nunca recibió sus botellas, simbolizando así la soltería de Marcel³⁸), pues el «acto creativo» y lógico del espectador es poner las botellas mojadas a secar, intervenir activamente para que el objeto cumpla su función. Se diría que terminar una obra de arte es como hacer el amor, o al revés. Dado el material de las botellas, éste es otro «retraso en vidrio» (aunque todo depende de la rapidez con que decidamos colocar las cosas en su sitio). En una interesante retrato fotográfico de Marcel, que perteneció a su hermana Suzanne, vemos al joven artista, sonriente, ante un árbol en cuyo tronco se han hundido grandes clavos; sobre ellos hay ya, colocadas, varias botellas a secar³⁹. Podríamos entender esto como una variante del ready-made que comentamos, y como una prueba suplementaria de que puede existir para el utensilio un uso lógico, coincidente (aunque no necesariamente en el significado) con el previsto por el fabricante originario.

Estos ejemplos nos bastan para apreciar que los ready-mades funcionan con significados encabalgados: al sentido primario, definido por la función usual del objeto, se le adhieren otras connotaciones técnicas y científicas; todo ello apuntando hacia una especie de clave sexual que está de algún modo «enganchada» a la iconografía del *Gran vidrio*. Otro ejemplo de ello es *In Advance of the Broken Arm*, el primer ready-made que concibió poco después de llegar a Nueva York, en 1915. Se trata de un sencillo utensilio para quitar nieve que debió sorprenderle, pues tales modelos de pala eran desconocidos en París (Figs. 7 y 8). Como en el caso de la rueda de bicicleta hay que conside-

rar el impacto estético causado por el objeto manufacturado: «En tanto que artista —dijo Duchamp en una entrevista periodística de 1916— considero a la pala como el objeto más hermoso que he visto nunca»⁴⁰. Pero también es un obvio símbolo fálico; lo del «brazo roto» ha sido leído psicoanalíticamente vinculándolo a la ruptura del «voto matrimonial» por parte de Suzanne, hermana de Marcel y futura mujer de Jean Crotti⁴¹. Quisiera bordear esa línea interpretativa apuntando la relación entre lo que el hombre expulsa lejos con la pala mediante un movimiento espiraliforme (la nieve blanca), y la «salpicadura» del *Gran vidrio*, ese destilado final de las operaciones solteras que desciende «en tobogán» del último de los tami-ces, con aspecto de nieve blanca, antes de ser transmitido de algún modo a la esfera de la novia. Esta lectura no pretende negar la pertinencia de las observaciones de Adcock respecto a la creación, con el movimiento giratorio del usuario, de un espacio n-dimensional, pues ya hemos dicho que este aspecto del pensamiento duchampiano debe ser considerado como un soporte conceptual para la representación *meta-física* del amor.

EL PEINE Y «LO CAPILAR»

El *Peine* es, respecto a esto, uno de los ejemplos más claros. Duchamp eligió uno con púas de acero, para peinar perros, y lo fechó con absoluta precisión el 17 de febrero de 1916, a las 11 de la mañana. También le añadió una inscripción enigmática de difícil (o imposible) interpretación: «Trois ou quatre gouttes de hauteur n'ont rien à voir avec la sauvagerie». Hablando con Arturo Schwarz, Duchamp dijo que nadie se preocupa por la cantidad de púas que tiene un peine pues la gente piensa en su pelo y no en el objeto que está utilizando; eso le «hizo pensar en una clasificación de los peines según el número de sus dientes, lo cual es divertido, o al menos es una ironía de afirmación». Muy interesante es la dimensión geométrica que el artista veía en el asunto. Al tratar sobre las conexiones entre el peine, la carraca y el molinillo de café, aludió al movimiento del peine agarrado por un eje (la mano del usuario) y dijo que las púas «describirían una serie de círculos que no serían de hecho nada, sino un peine con diferentes curvas. Ya no sería un peine plano sino mas bien un peine curvo ... Hay una posibilidad, como ya he dicho, de generar espacio a partir de una superficie plana»⁴².

Un simple utensilio de uso cotidiano se convierte, como

C., p. 31. La similitud de este objeto con la caja de Duchamp reproducida en la página precedente es menor que la que proponemos ahora con las cajas de reglas y escalas de dibujo.

³⁶ Cfr. E. BONK, *M. D. T. B. V.*, p. 212.

³⁷ A. SCHWARZ, *T. C. W. M. D.*, p. 449.

³⁸ A. SCHWARZ, *T. C. W. M. D.*, p. 449.

³⁹ La foto se encuentra depositada en los archivos del Philadelphia Museum of Art [13-1972-9, box 4, folder 1], y pertenece a Alexina Duchamp.

⁴⁰ Nixola GREELEY-SMITH, "Cubust Depicts Love in Brass and Glass..." *The Evening World*, Nueva York, 4 de abril de 1916, p. 3. Las palas habituales en Francia debían parecerse más a las anunciadas en el catálogo de *Walter Newbold & Co* (Londres y Birmingham 1891, p. 243 (Fig. 20)). Obsérvese, en cambio, que se presentan como colgadas en el vacío por la parte alta del mango, como hizo Duchamp con su ready-made.

⁴¹ A. SCHWARZ, *T. C. W. M. D.*, p. 456.

⁴² A. SCHWARZ, *T. C. W. M. D.*, p. 461.

vemos, en una máquina especulativa, un mecanismo simple para escaparnos a la tercera (o a la cuarta) dimensión. La posible componente erótica de esta obra ha sido enfatizada entre otros por Peter Read, quien, utilizando el *Cheque Tzanck* (Fig. 22) como hilo conductor, ha vinculado todas las obras duchampianas que tienen que ver con los dientes o con el cabello. Su punto de partida es una frase de Freud en *La interpretación de los sueños*: «Para representar simbólicamente la castración, el sueño emplea la calvicie, el corte de pelo, la caída de los dientes y la decapitación». Esto conduce a la *Tonsura* con forma de estrella que Georges de Zayas aplicó sobre el cráneo de Duchamp en 1921 ⁴³ (Fig. 23). Como «Etoile» (estrella en francés) equivale a «A toile» (un lienzo en **franglés**, el idioma híbrido con el que jugaba Duchamp) ⁴⁴, es claro que nuestro artista está diciéndonos dónde se ubica ahora el lugar de la pintura: en el cerebro. El arte verdadero aspira a ser, como en el primer renacimiento italiano, una «cosa mental» ⁴⁵.

Y ahora volvamos al peine sin abandonar la frasecita de Freud. A un nivel inconsciente, el que peina su pelo acaricia su sexo (certifica que no hay castración). Tal vez hayamos dado un rodeo muy alambicado para volver al *Gran vidrio*, con sus constantes referencias a la masturbación, pero yo creo que esto puede ser también muy duchampiano. ¿No dijo de sí mismo mientras explicaba su *Peine* que siempre había estado seducido por lo *farfetched* (lo improbable, lo traído por los pelos)? ⁴⁶

APOLINERE ENAMELED (1916-17)

Algo de todo esto se detecta en la litografía sobre placa de zinc pintado que anunciaba un conocida marca de pintura industrial (Ripolin). Duchamp la convirtió, con leves modificaciones, en un homenaje a Guillaume Apollinaire (Fig. 10): la terminación en **ère**, conscientemente incorrecta, pretendía abundar en la idea (común a muchos vanguardistas) de que todo aquel periodo de tiempo sería denominado algún día «la era de Apollinaire» ⁴⁷. Son muy interesantes los rotulados impersonales, con ese «from» que sugiere una procedencia de origen más que una autoría por parte de Duchamp, aunque (sutil ironía), se molestó en dibujar con lápiz, cuidadosamente, el reflejo de los cabellos de la niña sobre el espejo. El interés de los dadaístas por el esmalte industrial está explícito en el breve texto

introdutorio al catálogo de las ventas de Picabia en 1926, donde Rose Sélavy (Duchamp) escribió de la obra de su amigo: «1923. Su deseo de invención le lleva usar ripolin en lugar del color en tubos consagrado, el cual adopta muy pronto, según su opinión, la pátina de la posteridad» ⁴⁸. Le Corbusier, algo más tarde, llegó a proponer con entusiasmo la «Ley de Ripolin» según la cual todo ciudadano purificará su entorno cubriéndolo con una uniforme y purificadora capa de blanca pintura industrial ⁴⁹.

Pero hay algo sobre lo que no se ha reparado lo suficiente: el bajorrelieve de la cama proyecta sombras diminutas sobre el resto de la representación. Se diría que este objeto no toca la alfombra sino que levita a unos centímetros de altura. ¿Y no es sorprendente la similitud de esta «cama flotante» con el trineo del *Gran vidrio*? La posición en perspectiva de una estructura ortogonal, vacía e ingrátida, es casi idéntica en ambos casos. El espejo, a la derecha, se correspondería con los «testigos oculistas» y con la zona del envío especular en la gran obra sobre cristal. También está presente una «virgen» (pintora infantil): con su pincel-cabellera pinta (acaricia) el mástil de la cama, tan fálico en su apariencia, y hace que toda esa estructura se levante, venciendo las leyes de la gravedad. Se diría que la fría pintura industrial es también una metáfora del amor y de los prodigiosos efectos físicos que provoca. Bien podría haber sido ésta la mejor forma privada de glorificar al hombre que había escrito espléndidos poemas eróticos, novelas pornográficas y bromas groseras celebradas por sus más próximas amistades. Duchamp lamentó que Apollinaire no llegara nunca a ver este ready-made, como si estuviera seguro de que nadie como él iba a captar todas sus insinuaciones ⁵⁰. No es imposible que existiera sobrepuesta otra intencionalidad burlesca, relacionable con el sesgo patrioter y conservador que adoptó su antiguo amigo al estallar la primera guerra mundial: el poeta (y toda su «era» militantemente vanguardista) era «esmaltado», es decir momificado, como si estuviera ya muerto todo lo que él había representado.

PLEGABLE DE VIAJE Y TRÉBUCHET

Pliant... de voyage (1916), algo anterior, es la cubierta blanda de una vieja máquina de escribir. Siempre se ha exhibido «inflada», con la marca bien visible (Underwood), haciéndonos pensar que allí, efectivamente, «hay madera»

⁴³ Peter READ, "The *Tzanck Check* and Related Works". En *M. D. A. C.*, pp. 95-105.

⁴⁴ Cfr. George H. BAUER, "Duchamp's Ubiquitous Puns". En R. E. Kuenzli and F. Naumann (eds.), *M. D. A. C.*, p. 127.

⁴⁵ No se debe olvidar tampoco la posible influencia de la serie de poemas de Apollinaire titulada "La tête étoilée". Cfr. Katia SAMALTANOS, *Apollinaire Catalyst for Primitivism, Picabia and Duchamp*. UMI Research Press, Ann Arbor (Michigan) 1984, p. 102.

⁴⁶ SCHWARZ, T. C. W. M. D., p. 461. La interpretación de Ulf Linde no era muy diferente: el peine, según él, se debe asociar al pintor, puesto que "ils peignent tous les deux" (ambos pintan-peinan). También cree que debe asociarse con el "poil de l'aimée" (pelo de la amada), con la perilla de la Mona Lisa y con el de la niña en *Apollinère enameled*. Cfr. U. Linde, "Mariée Celibataire". En W. Hopes, Linde y Schwarz, *Hommage à Marcel Duchamp*. Le Terrain Vague, París 1964, p. 64.

⁴⁷ K. SAMALTANOS, *Apollinaire Catalyst...* Op. Cit., p. 103.

⁴⁸ Cfr. *Catalogue des tableaux, aquarelles et dessins par Francis Picabia appartenant à Marcel Duchamp dont la vente aux enchères publiques aura lieu à Paris, Hotel Drouot, salle n° 10 le lundi 8 mars 1926*. Un ejemplar de este rarísimo folleto se conserva en la biblioteca del Moma de Nueva York.

⁴⁹ LE CORBUSIER, *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925). Cito según la edición inglesa, *The Decorative Art of Today*. The MIT Press 1987, p. 188 y ss.

⁵⁰ En "A propos de moi-même" (1964). Recogido en *D. D. S.*, p. 227. Cfr. también K. Samaltanos, *Apollinaire...* Op. cit., p. 104.

(wood). Duchamp identificaba esto con una falda femenina, y consideraba lógico que el espectador se agachara ligeramente para mirar por debajo. Ulf Linde señaló con agudeza que en la *Boîte en valise* el modelo miniaturizado de este objeto se encuentra junto al centro de *La mariée mise à nu...*⁵², en la línea del horizonte, que es el sitio donde cae el vestido de la novia. Encima (ya hablaremos de ello) está «suspendida» la ampolla con aire de París, y debajo se encuentra el urinario, sugiriéndonos a qué partes del *Gran vidrio* debemos asociar los ready-mades respectivos. *Pliant* es, por lo tanto, un ready-made «femenino», o más bien el receptáculo hueco de la femineidad ausente (escapada, tal vez, hacia la cuarta dimensión de su expansión amorosa). ¿Hasta qué punto podría considerarse a este ready-made como la versión «female» de los huecos mol-des málcos de la máquina soltera?

Estos eran los años culminantes del trabajo en el *Gran vidrio*, y las especulaciones o las dudas de Duchamp respecto a esta obra están más presentes que nunca en sus otras creaciones. *Trébuchet* (1917) es una percha clavada al suelo, una verdadera máquina para tropezar: en una foto del estudio neoyorkino del artista (33 West, 67 St.) tomada hacia 1917-18, la vemos colocada junto a la rueda de bicicleta (Fig. 11). Se diría que quien tropiece en la percha caerá inexorablemente sobre el otro ready-made. Esta «trampa» es un desencadenador de movimiento, tácitamente amoroso. De una percha como ésta no puede colgar nada y eso acentúa la condición masculina del objeto (recuérdese que la mujer del *Gran vidrio* es «la colgada female»).

LOS READY-MADES «SUSPENDIDOS»

Lo contrario se aprecia en el *Porte-chapeau* (1917) (Fig. 12), en la *Sculpture de voyage* (1918) (Fig. 13), en el *Ready-made malhereux* (1919), y en la ampolla con *Air de Paris* (1919); todos estos ready-mades, suspendidos en el aire, apuntan por distintas razones al universo femenino. En los tres primeros subyace la idea de la araña atrapadora, o de la mantis que devora a los machos. El parecido de este perchero con una araña colgada de su filamento es francamente sorprendente. No desdeñemos estas similitudes «encontradas» entre objetos y seres animados, pues el propio Duchamp las sancionó formalmente cuando estableció en una nota, con grueso lápiz de color rojo, la mejor

definición inconsciente y paradójica de sus ready-mades: «du dos de la cuiller au cul la douairière»⁵³. En una carta a Jean Crotti fechada el 8 de julio de 1918 describió su *Sculpture de voyage* como «una especie de tela de araña de todos los colores»⁵⁴, y en la famosa fotografía de las sombras proyectadas por éste y por otros trabajos de Marcel, la «araña» del *Porte-chapeau* parece caminar por los hilos de la escultura de viaje (Fig. 31); también se insinúa en la parte inferior la forma de una mantis religiosa⁵⁵. Es sabido además que Duchamp mencionó la tela de araña varias veces en sus notas, en relación con lo *inframince* (infrafino) y con otros aspectos de su trabajo⁵⁶. H. P. Roché en los «recuerdos» sobre su amigo, dijo de la *Escultura de viaje* que solía estar en un rincón del estudio «descuartizada como una tela de araña»⁵⁷. Finalmente, quisiera traer a colación una vieja fotografía de un Duchamp juvenil, de pie en una terraza o balcón, agarrado (casi suspendido) a una cuerda o barra que está sobre su cabeza; este retrato está «protegido» por un antiguo papel vegetal, semitransparente, cuyo estampado en relieve contiene el motivo repetido de una araña en el centro de su tejido. La foto lleva una dedicatoria de K. Dreier a «Madame Duchamp», y debemos considerarla como un ready-made asistido, y dedicado a la primera mujer del artista, Lydie Sarazin-Levassor, la cual habría «atrapado» como una araña (aunque por muy poco tiempo) al soltero recalcitrante que era Marcel...⁵⁸

La *Escultura de viaje* fue hecha con tiras de goma procedentes de algunos gorros de baño (Fig. 13). No tenía forma fija, y podía engancharse de varias maneras en muchos lugares diferentes. Se trata de un buen ejemplo de la concepción aleatoria de la obra de arte. Un sentido parecido tuvo el *Ready-made malhereux*, cuyas instrucciones mandó por correo desde Buenos Aires a su hermana Suzanne, a modo de regalo de bodas (ella se casaba con su amigo, el pintor dadaísta Jean Crotti): un libro de geometría debería ser colgado en el balcón, dejándolo expuesto a las inclemencias atmosféricas. La posibilidad de que el azar (el viento y la lluvia) hicieran girar al libro generando un espacio matemático tridimensional, debió ser muy sugestiva para Duchamp. Las páginas se curvarían (al igual que los diagramas, inicialmente «planos»), evocándose así la geometría no euclidiana, un asunto sobre el que se discutió ampliamente en el círculo de Puteaux⁵⁹. Pero este ready-made es «desgraciado», y semejante antropomorfismo sentimental, único en el género, refuerza su asociación con el colgado-hembra del *Gran vidrio*.

⁵¹ SCHWARZ, T.C.W.M.D., p. 463.

⁵² En Arturo SCHWARZ, Walter HOPS y Ulf LINDE, *Marcel Duchamp/ Ready-mades...* Galería Schwarz (Milán) y Le Terrain Vague (París), 1964, p. 60.

⁵³ Literalmente: "del dorso (culo) de la cuchara al culo de la viuda". *M. D. N.*, núm. 215. Fue publicada en 391, núm. 18, París 1924. Luego en *D. D. S.*, p. 156.

⁵⁴ Recogido por W. A. CAMFIELD en *Tabu dada*. Op. Cit., p. 15 y nota 45.

⁵⁵ Esta foto ha sido reproducida muchas veces y figura, muy significativamente, entre las notas relativas a lo "inframince". Cfr. *M. D. N.*, núm. 13.

⁵⁶ Cfr. las notas 9 y 24. Esta última, ya lo veremos más adelante, tiene una cierta importancia para la génesis de *Etant donnés*.

⁵⁷ H. P. ROCHÉ, "Souvenirs sur Marcel Duchamp". En el libro de Robert Lebel *Sur Marcel Duchamp*. Eds. Trianon, París 1959, p. 80.

⁵⁸ La foto se conserva entre los papeles de Alexina Duchamp que custodia el Philadelphia Museum of Art. [Duchamp Archives, Box 5, folder s. n.]

⁵⁹ Cfr. ADCOCK, M. D. Notes..., p. 166.

La ampolla sellada de vidrio conteniendo en su interior «*aire de Paris*» fue encargada por Duchamp a un farmacéutico en diciembre de 1919, y llevada a Nueva York como un regalo para su amigo Walter C. Arensberg. Es otro objeto para colgar, de evocaciones femeninas: ya hemos dicho que figuraba en la *Boîte en valise* junto a la parte alta de *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Pero las implicaciones amorosas de la pieza pueden venir reforzadas por su sentido geométrico. Adcock ha señalado que *air*, en francés, es también el «área» de los matemáticos⁶⁰, de modo que éste podría ser un juego privado de naturaleza algo humorística: la ampolla-seno es una sinécdoque y una metáfora de «todo» París; el aroma (¿sexual?) intransferible que contiene no se puede escapar, está encerrado en un contenedor de cristal. Es indudable su relación con algunas notas en las que Duchamp imaginó la posibilidad de un aislamiento similar para la figura femenina del *Gran vidrio*. Nada de esto nos impide considerar además la dimensión estética, pues a diferencia de otros ready-mades, esta pieza es gratuita, hermosamente inútil, y de una extrema fragilidad⁶¹.

L.H.O.O.Q.

El aire y el aroma (femeninos) están próximos a la temperatura del cuerpo, otro aspecto que fue evocado en el ready-made más conocido de Marcel Duchamp: *L.H.O.O.Q.* Esta obra fue concebida «en plena efervescencia dadaísta», después de que su autor reencontrara a Picabia en París en el verano de 1919, y conociera a Ribemont-Dessaignes, Pierre de Massot, Jacques Rigaud, Aragon, etc.⁶² Es probable, pues, que sí existiera aquí una intención desmitificadora respecto al arte sublime de la pintura, representado por un cuadro tan emblemático como *La Gioconda*. Innumerables libros y opúsculos habían hablado de su famosa sonrisa y enigmática femineidad, lo cual hace más notorio el sarcasmo al dibujar bigotes y perilla en una pequeña reproducción barata de la obra de Leonardo (Fig. 15). Las cinco letras mayúsculas del título, leídas rápidamente en francés, constituyen una frase cuya traducción sería algo así como «ella tiene el culo caliente». Pero creo que había otra razón, casi personal, para que Duchamp se fijara en esta obra: su amigo Apollinaire había sido detenido unos años antes por la policía en relación con el robo de *La Gioconda* y de otras estatuillas sustraídas del Museo del Louvre. El poeta quedó muy afectado por esta acusación injusta, y debió ver con amargura cómo hasta el mismo

Picasso, espantado ante la posibilidad de ser expulsado de Francia, testificó que no le conocía⁶³. Con este ready-made Duchamp volvía a la carga evocando indirectamente, otra vez, al difunto pontífice literario de la vanguardia.

Creo que es una obra distanciada de esa fascinación futurista por el objeto industrial manufacturado que sí existía todavía en la *Fuente* (1917). Este universo conceptual es algo diferente: Steefel fue uno de los primeros en detectar que el título, en inglés, es igual a *Look* (mira)⁶⁴, así que podría considerarse como un comentario tautológico sobre la relación ocular entre la pintura y el espectador. No estamos ante una máquina «manipulable» sino ante una cosa para leer y para mirar. En tanto que discurso tácitamente programático acerca de la inanidad del arte tradicional (y de la pintura «retiniana» en particular), se situaría cerca de *Apolinère enameled* (1916-17). También *L.H.O.O.Q.*, aunque por razones diferentes, gira en la órbita del *Gran vidrio*.

Importa señalar que este ready-made contiene una representación irónica de los dos sexos: **ella**, en realidad, es **él**: «Lo más curioso sobre este bigote y esa perilla —dijo Duchamp a Herbert Crehan— es que, cuando los miras, la *Mona Lisa* se convierte en un hombre. No es una mujer disfrazada de hombre; es un hombre auténtico, y ése fue mi descubrimiento, aunque no me diera cuenta de ello en aquella época»⁶⁵. Puede que al concebir esto tuviera presente el recuerdo de Jarry, uno de sus autores predilectos, quien había escrito: «Aunque seas una mujer, veo sobre el muro la sombra de tu barba, como un árbol reflejado en el agua, como un liquen sobre una piedra, o mejor aún, como un varec soldado a la brillante mandíbula inferior del nácar de una ostra perlera»⁶⁶. Claude Bragdon, un autor que Duchamp conocía bien en 1919, coincidió con esa descripción poética en uno de sus dibujos, pues mostraba con cierto humor a una figura femenina («entidad hiperdimensional») perseguida por su propia sombra, la cual parecía un sátiro provisto de una aguzada perilla (Fig. 16)⁶⁷. Todo ello sin olvidar las numerosísimas caricaturas populares, algunas de las cuales ya habían convertido en hombre al famoso mito femenino renacentista (Fig. 17)⁶⁸.

Es tentador traer ahora a colación el célebre ensayo de Freud sobre Leonardo da Vinci, con todo lo que allí se dice acerca de la posible homosexualidad del autor de *La Gioconda*; en esta línea psicoanalítica me parece muy aguda la breve explicación que publicó Salvador Dalí a principios de los años sesenta: todo museo, vino a decir, es una especie de prostíbulo, con la profusión de desnudos y sensualidad que les caracteriza; la obra de Leonardo, en cambio, representa a la madre ideal y masculinizarla sería el

⁶⁰ ADCOCK, M. D. *Notes...*, p. 173.

⁶¹ La ampolla original se rompió, y Duchamp pidió por carta a su amigo H. P. Roché, en 1949, que encargara al mismo farmacéutico de París el ejemplar que posee actualmente el Museo de Filadelfia.

⁶² J. CLAIR, M. D. C. R., núm. 121.

⁶³ Cfr. R. SHATTUCK, *La época de los banquetes*. Op. cit., pp. 230-31.

⁶⁴ Lawrence D. STEEFEL, *The Position of Duchamp's Glass in the Development of His Art*. Garland, New York 1977, p. 368, nota 40.

⁶⁵ Herbert CREHAN, "Dada". En *Evidence* (Toronto), núm. 3, otoño de 1961, p. 38. Recogido por A. Schwarz, *T.C. W. M.*, p. 477.

⁶⁶ Recogido bajo el epígrafe "Femme" en el *Dictionnaire abrégé du surréalisme*. José Corti/Gazette des Beaux Art, 1969 (primera ed. 1938), pp. 11-12.

⁶⁷ Claude BRAGDON, *A Primer of Higher Space. The Fourth Dimension*. Alfred A. Knopf, Nueva York 1923 (primera edición de 1913), lám. 12.

⁶⁸ Esta postal ha sido publicada en el número especial de *Bizarre* dedicado a *La Gioconda*, mayo de 1959.

único modo de darle carne y sexo ⁶⁹. Eso es lo que hizo Duchamp: este individuo, de sonrisa enigmática, tiene detrás de sí un prodigioso paisaje de rocas y cascadas. Podría ser otro «molde málico», con sus dos «testigos oculistas» (los ojos) dirigidos hacia esa *mariée* cuya posición es exactamente la de la espectadora ideal. Sería ella (es decir, cualquier mujer que mire la obra) la que «tiene el culo caliente», y la que, con su «temperatura», revelaría la naturaleza carnal de la, hasta ese momento, idealizada figura que se adora en el Louvre. Si esta hipótesis es correcta, la inscripción *L.H.O.O.Q.* no debe ser leída como un título neutro que describe lo que vemos (se trata de un hombre y no de una mujer), sino como si fueran las palabras que dice o piensa el individuo allí representado a propósito de la figura (femenina) situada frente a él. Esto era frecuente en las historietas primitivas y en los cuentos ilustrados de principios de siglo. ¿Acaso no empezó Duchamp su carrera haciendo dibujos humorísticos que tenían diálogos debajo?

Así se habría generado de nuevo un «higher space», haciendo que la relación plana y vertical entre las dos piezas del *Gran vidrio* fuera aquí horizontal y tridimensional. Es obvio que nosotros, como mirones, estamos implicados de una manera poco neutral: nos hallamos, pues, ante uno de los precedentes más explícitos para el montaje póstumo de *Etant donnés* ⁷⁰.

BELLE HALEINE

El proceso es muy similar, aunque invertido, en *Belle Haleine, eau de voilette* (1921) (Fig. 18). El rostro del artista disfrazado de mujer apareció por primera vez en el collage que sirvió para etiquetar esta obra; pero del mismo modo que la Gioconda con bigote y perilla es un hombre, Rose Sélavy **no** es Marcel sino una mujer. Con este alter ego había firmado ya Duchamp unos meses antes su ventana con cristales de cuero (*Fresh Widow*, 1920). Ahora, gracias a la fotografía que le hizo Man Ray, aparecía con una fisonomía concreta; también se insinuaba una descripción de sus cualidades físicas («belle»), y se la suponía poseyendo un aroma específico.

Duchamp cogió una etiqueta de perfume Rigaud y sustituyó la inscripción original («Un air qui embaume») por el juego de palabras que da título a su trabajo. «Haleine» es aliento, pero la frase nos hace pensar en la «bella Elena»; «voilette» es una síntesis lingüística entre «violeta» y «velito»; a la denominación parisina de origen en la etiqueta primitiva le añadió «Nueva York». La transformación más significativa se produjo al sustituir la R de Rigaud por RS,

las iniciales de Rose Sélavy, pero dibujadas tal como se verían reflejadas en un espejo. Aunque esa manera de trascender el plano del objeto y de involucrar lo que está enfrente remite ya con suficiente claridad a la estructura de *L.H.O.O.Q.*, tal como la hemos descrito más arriba, disponemos de otros datos que refuerzan el parentesco temático entre ambas obras. Sobre una fotografía de este frasco hecha por Man Ray, Duchamp añadió: «Hay quien hace de fotógrafo y la que tiene el aliento por debajo» ⁷¹. Y otra frase, recogida en sus *Escritos*: «Des bas en soie... la chose aussi» («Medias de seda... la cosa también») ⁷².

El añadido encabalgado de distintos sentidos, emparentados entre sí, nos permite asimilar el calor corporal (de **cierta parte** del cuerpo), el olor y el tacto. Es cierto que los ready-mades tienen una elevada carga conceptual, pero su temática predominante, como estamos viendo, es fundamentalmente sexual, enraizándose así en la profunda universalidad de los instintos primarios. El perfume (de) *Belle Haleine* está encerrado en el frasco, no es visible, y se percibe, en cualquier caso, reflejado en el espectador-usuario. La doble instancia y la separación entre ambos «polos», añadidos a la materia cristalina del contenedor, confirman la pertenencia de este ready-made al «sistema solar» del *Gran vidrio*. No debe desdeñarse por ello el aspecto burlesco de la cuestión, pues pocas cosas han tenido tanto predicamento en la iconografía erótica popular como el aliento, el olor y la temperatura (Fig. 19.20). El amor no se despierta solamente con la mirada, y es lógico que Duchamp, el «antirretiniano», haya hecho hincapié en toda esta cuestión.

EL CASO DE LA FUENTE

He pospuesto el análisis de la *Fuente*, uno de los emblemas míticos de la vanguardia, porque su problemática sintetiza, de alguna manera, casi todo lo que hemos venido diciendo hasta ahora sobre los ready-mades. La obra (un urinario masculino de porcelana firmado por «R. Mutt») fue presentada a la primera exposición pública de la Society of Independent Artists que se inauguró el 9 de abril de 1917. Esta agrupación artística se había constituido en Nueva York en el mes de diciembre de 1916 siguiendo el modelo de la homónima institución parisina: sin jurado o comité de selección, no otorgaba premios ni distinciones; todo el que quisiera pagar la cuota (un total de 6 dólares) tenía derecho a exponer. No es de extrañar que en aquella memorable ocasión unos mil doscientos artistas colgaran sus obras a lo largo de dos millas de paneles ⁷³. La *Fuente*, sin embargo, no figuró entre ellas: a pesar de los estatutos

⁶⁹ Salvador DALÍ, "Why They Attack the Mona Lisa". *Art News*, 62, núm. 1, marzo de 1963, pp. 36, 63-64.

⁷⁰ *L.H.O.O.Q.* fue "leída" de una manera particular por los surrealistas (al igual que ocurrió con el *Gran vidrio*, *La rueda de bicicleta sobre el taburete*, y otros trabajos de Duchamp). Ejemplos significativos de estas reinterpretaciones se encuentran en Magritte y Dalí.

⁷¹ "Il y a celui qui fait le photographe et celui qui a de l'haleine en dessous". Cfr. el catálogo de la exp. *Duchamp*, a cargo de Gloria Moure. Fundación Caja de Pensiones, Madrid 1984, p. 205.

⁷² *D. D. S.*, p. 154; *M. D. Escritos*, p. 137.

⁷³ Cfr. William A. CAMFIELD, *Marcel Duchamp Fountain*. Houston Fine Arts Press, 1989, p. 20.

explícitos de la Sociedad los organizadores decidieron no exponer aquel objeto, lo cual provocó importantes discusiones internas y la dimisión de Marcel Duchamp, que formaba parte del comité directivo. Está claro que el asunto había sido una provocación, una manera de poner en entredicho las limitaciones de la más reciente y progresista de las instituciones artísticas americanas. Es muy probable, como ha dicho Camfield, que Duchamp tuviese presente la censura ejercida en 1912 por los independientes parisinos contra su *Desnudo bajando una escalera*⁷⁴, y quisiera «repetir» de alguna manera aquel acontecimiento.

Si esto fue así, hay que añadirle una técnica nueva, de estirpe dadaísta: el escándalo, concebido como una especie de trabajo colectivo de efectos conscientemente programados. La primera escaramuza, tras las discusiones en el comité y el abandono de Duchamp, consistió en la compra de la *Fuente* por parte de Walter Arensberg, y en la retirada ostentosa de tal objeto recorriendo las salas abarrotadas de público⁷⁵; luego vinieron las filtraciones a la prensa; finalmente se elaboró un mito cultural con la publicación, en el número 2 de la revista *The Blind Man*, de una fotografía «oficial» de la obra (Fig. 21) y de dos artículos explicativos: un editorial anónimo y el titulado «Budha of the Bathroom» que estaba firmado por Louise Norton. Todas las noticias generadas por este asunto, más algunos otros documentos colaterales, nos permiten interpretar el significado de la *Fuente* y aventurar hipótesis sobre sus conexiones con el *Gran vidrio*.

Un urinario elevado a la categoría de objeto artístico no puede ser, bajo ningún concepto, algo «neutral». Pero sí cabe proclamar la belleza encontrada de este producto industrial, proyectando en él sutiles asociaciones iconográficas y otorgándole nuevos usos perversos, no previstos en su «función» inicial. El primer aspecto (reconocimiento de su interés estético y rechazo de las alegaciones «moralistas») está claramente expresado en el editorial de *The Blind Man*. Dada su breve extensión y su gran interés lo traducimos aquí en su totalidad:

«EL ASUNTO RICHARD MUTT»

Dicen que cualquier artista que pague seis dólares puede exponer. El señor Richard Mutt envió una fuente. Sin discusión este artículo desapareció y nunca fue expuesto.

He aquí las razones para rechazar la fuente del señor Mutt:

1. Algunos arguyeron que era inmoral, vulgar.
2. Otros que era un plagio, una simple pieza de fontanería. Pero la fuente del señor Mutt, al igual que una bañe-

ra, no es inmoral, eso es absurdo. Se trata de un accesorio que se ve a diario en los escaparates de los fontaneros.

Si el señor Mutt hizo o no hizo la fuente con sus propias manos carece de importancia. El la eligió. Cogió un artículo de la vida diaria y lo colocó de tal manera que su significado habitual desapareció bajo el nuevo título y punto de vista, creó un pensamiento nuevo para ese objeto. En cuanto a la fontanería, eso es absurdo. Las únicas obras de arte que ha producido América han sido sus productos de fontanería y sus puentes.»⁷⁶

Ya hemos dicho que ese texto no iba firmado, pero por su estilo desornamentado y por la contundente claridad de la expresión, es fácil atribuirlo al propio Marcel Duchamp (él era responsable, junto con H. P. Roché y Beatrice Wood, que figuraba como editora, de la mencionada publicación). Esta justificación de la *Fuente* contiene todavía un eco de los famosos argumentos «futuristas» esgrimidos cinco años antes en el Salón de la Locomoción Aérea, pues es obvio que se pretende reivindicar al urinario como un objeto bello⁷⁷. Al elegirlo, se debieron tener en cuenta sus insólitas similitudes formales con algunas esculturas contemporáneas como el mármol de Brancusi *Princesa X* (1916), u otros ejemplos del arte cicládico.

Estas referencias presuponen la asunción de ciertas implicaciones antropomórficas. En el mismo número de *The Blind Man* se publicó una espléndida fotografía hecha por Alfred Stieglitz que documenta la prevista colocación del objeto en la exposición de los Independientes y sugiere interesantes cualidades expresivas (Fig. 21): el urinario, girado noventa grados respecto a su posición habitual, apoya horizontalmente su parte posterior sobre un elevado pedestal; la iluminación ligeramente ladeada y el punto de vista, muy bajo y algo esquinado, realzan con nitidez la forma de ese borde curvo más o menos ovalado. Es un efecto conscientemente buscado como lo demuestra su correspondencia formal con la estructura del cuadro de Marsden Hartley *The Warriors* (1913), utilizado como fondo en la mencionada fotografía⁷⁸ (Fig. 22) Así es como para los amigos de Duchamp la *Fuente* pudo parecer una Madonna o un Buda. Esta clase de similitudes fueron publicadas por primera vez en el artículo de Louise Norton, la cual escribió: «¡Qué placentero es, para cualquier ojo «inocente», observar su casta simplicidad de línea y color! Alguien dijo: 'Como un Buda encantador'; alguien dijo: 'Como las piernas de las mujeres de Cézanne'. ¿No le han recordado siempre esas mujeres, en su curvilínea y completa desnudez, a las suaves curvas de las decadentes porcelanas de fontanería?»⁷⁹

A este ready-made se le reconocía, pues, valor estético.

⁷⁴ W. A. CAMFIELD, *M. D. Fountain*. Op. cit., pp. 20-21.

⁷⁵ Cfr. SCHWARZ, T. C. W. M. D., p. 466.

⁷⁶ Reproducido por Camfield en *M. D. Fountain*. Op. cit., pp. 37-38.

⁷⁷ En una línea muy similar está las palabras de defensa que Beatrice WOOD atribuyó a Walter Arensberg: "Una forma encantadora ha sido revelada, libre de su propósito funcional, y por lo tanto un hombre ha hecho una clara contribución estética". B. Wood, *I Shock Myself. The Autobiographie of Beatrice Wood*. Ed. por Lindsay Smith. Chronicle Books, San Francisco 1985, p. 29.

⁷⁸ El cuadro completo, con el esquema de la fuente superpuesto, ha sido publicado por CAMFIELD, *M. D. Fountain*. Op. cit., p. 36. Beatrice Wood dijo: "[Stieglitz] puso mucho cuidado en la iluminación, y lo hizo con tanta habilidad que una sombra cayó sobre el urinario como si fuera un velo. La pieza recibió un nuevo nombre: **Madonna del cuarto de baño**". *I Shock...* Op. cit., p. 30.

⁷⁹ Recogido en CAMFIELD, *M. D. Fountain*. Op. cit., p. 40. Las referencias a la Madonna aparecen en otros testimonios y en la correspondencia contemporánea. Cfr. en ese mismo libro las pp. 33 y ss.

co y se le otorgaba una cierta imagen humanoide (Fig. 23) Pero por encima de todo era un urinario previsto para un uso público y masculino: al emplearlo como tal la orina describe una parábola más o menos pronunciada hasta caer, formando una pequeña cascada, en la blanca concavidad de porcelana⁸⁰. No andará desencaminado quien piense ya en la «chute d'eau» del *Gran vidrio* ni quien vea en todo esto un anticipo de los *Etant donnés*. En su nota «Transformateur...» Duchamp se planteó la caída de la orina (y otras actividades corporales) como un asunto de aprovechamiento energético: «Transformador destinado a utilizar las pequeñas energías desperdiciadas como: / el exceso de presión sobre un interruptor de la luz. / la exhalación del humo del tabaco. / el crecimiento del cabello, de los pelos y de las uñas. / la caída de la orina y de los excrementos. / (...) la caída de las lágrimas. / (...) los vómitos. / la eyaculación...»⁸¹

Un tipo similar de asociación escatológica de la meada con la muestra artística aparece en la nota manuscrita que Duchamp añadió a una tarjeta de la exposición de Suzanne y Jean Crotti en la Galería Paul Guillaume (17-27 de noviembre de 1923): «Prohibido orinar en la galería»⁸². Yo creo que esto confirma, indirectamente, la imposibilidad para Duchamp de olvidar la función habitual de ese objeto cuando decidió enviarlo a la exposición de los Independientes convertido en *Fuente*.

Se diría, pues, que es un ready-made «masculino». En la foto de Stieglitz apoya en un firme pedestal, lo mismo que la máquina soltera (de vapor), en una de las notas, lo hace sobre un basamento de ladrillos. Ya hemos mencionado que Duchamp colocó la reproducción miniaturizada del urinario junto a la parte baja del *Gran vidrio* cuando concibió la *Boîte en valise*. También en la célebre exposición del Pasadena Art Museum (1963) este ready-made estaba debajo, imitando, con *Underwood* y *Air de Paris*, la misma disposición de la *Boîte*. Algunas intencionadas fotografías hechas en aquella ocasión muestran al artista junto a la *Fuente*, como si ésta fuera a utilizarse como cenicero para el puro ostentoso que Duchamp sostiene junto a su sexo (Fig. 45); Eve Babitz, desnuda, detrás del urinario, sugiere su identificación con el cóncavo recipiente de porcelana. Entonces, si el urinario recoge la «cascada» masculina, ¿cuál es en realidad su género?

Para mí que se trata de un objeto bisexual. La fotografía del número 2 de *The Blind Man* lo muestra asociado a una cierta masculinidad, la misma que se encuentra en su diseño de 1964 con la leyenda «Un robinet original révolutionnaire 'Renvoi Miroirique'?» (Fig. 24). La explicación de este «reenvío especular» no parece muy difícil: el

usuario hipotético del objeto recibirá «devuelta» su propia orina, como cascada en sentido inverso, a través del agujero por donde normalmente entra el agua que limpia el urinario. Así que cuando Duchamp decidió dar al utensilio de fontanería «un giro de noventa grados», no pretendía sólo continuar con sus juegos de geometría n-dimensional⁸³, sino evocar también el sentido solipsista de la acción (amorosa) masculina. Con el «molino de chocolate», pieza central de la maquinaria de los solteros, se nos recuerda que «el soltero muele su chocolate por sí mismo», es decir, que el movimiento amoroso masculino puede ser circular, masturbatorio. La *Fuente*, en la disposición que fotografió Stieglitz o en la elegida para la exposición de Pasadena, parece evocar el mismo juego de significaciones.

Pero también se concibió para ser «colgada». Una importante fotografía de formato vertical muestra un rincón del estudio-apartamento de Duchamp, hacia 1917⁸⁴ (Fig. 25); en la parte inferior está sentada una figura masculina, semi-transparente, como si hubiera sido obtenida mediante una doble exposición, y no es improbable que se trate del retrato del artista con sus ready-mades «colgantes». Parece una repetición del esquema del *Gran vidrio*, con la zona masculina debajo y la femenina suspendida en la parte superior. Lo interesante es que el urinario cuelga aquí también, y su blanca figura se recorta, como si fuera una nube horizontal, sobre el fondo oscuro de una puerta. Son obvias las similitudes con la estructura de la «casada». Aunque no sabemos la fecha exacta, parece que esta foto fue tomada muy poco antes o inmediatamente después del episodio de los Independientes, lo cual sugiere que nos hallamos ante un ready-made concebido desde el primer momento para un doble uso. ¿O deberíamos hablar mejor de dos ready-mades alternativos obtenidos con el mismo objeto? Esta segunda posibilidad no se olvidó del todo, como lo prueba el montaje de la *Fuente* en la Sidney Janis Gallery de Nueva York en 1953: también allí el urinario colgaba en el dintel de una puerta. Por si fuera poco, una de las notas de la *Caja verde*, fechada en 1914, decía con acerada concisión: «No se tiene más que: por hembra el urinario y de eso vivimos.»⁸⁵

El papel femenino para este ready-made es fácil de insertar en esa tradición del erotismo popular que ha presentado al cuerpo seductor de la mujer como recipiendaria de efusiones líquidas de varia naturaleza: duchas, cascadas naturales, perfumes, etc. (Fig. 26). Y si queremos ponernos freudianos, recordemos la asociación que Duchamp estableció entre la inicial del pseudónimo elegido y la bolsa para guardar el dinero: «Mutt viene de Mott

⁸⁰ "Niágara" es la marca de fábrica mas corriente en los urinarios actales de México, lo cual es una prueba de la universalidad de esa asociación entre la cascada y la orina que cae.

⁸¹ D. D. S., p. 272.

⁸² "Il est défendu de pisser dans la galerie". Esta tarjeta se encuentra entre las cartas de Duchamp a Yvonne Lyon conservadas en los archivos del Getty Center for the History of Art (núm. 850691).

⁸³ Cfr. ADCOCK, M. D. Notes...

⁸⁴ Un fragmento de una foto muy similar a ésta (tomada quizá en la misma sesión) figuró entre las 69 obras elegidas por Duchamp para formar parte de su *Boîte en valise*, lo cual demuestra que no era para su autor una imagen casual. Vid. E. Bonk, M. D. T. B. V. Rizzoli, Nueva York 1989, p. 234.

⁸⁵ M. D. N. P. L. G., núm. 88, pp. 138-39.

Works, el nombre de unos grandes fabricantes de equipamiento sanitario —le dijo a Hahn—. Pero Mott era demasiado parecido, de modo que lo cambié a Mutt, como en la tira humorística 'Mutt and Jeff' que aparecía por aquella época y todo el mundo conocía. Así es que desde el principio había un juego con Mutt, un hombrecillo gordo y divertido, y con Jeff, alto y delgado (...) Yo añadí Richard [monedero en francés popular]. No es un mal nombre para una **pissoitière**. ¿Lo entiende? Lo contrario de pobreza. Pero ni siquiera tanto, sólo R. MUTT.»⁸⁶ La cascada masculina sobre el urinario es claramente asimilable a la lluvia de oro fecundante que se derrama sobre Danae, y ya habló Steefel de esa connotación general de «piss on her[e]» (orinar aquí / orinar sobre ella).⁸⁷

¿Debemos seguir insistiendo en el significado múltiple, complejo y «reversible» de la *Fuente*? Esta obra es a la vez una reivindicación de la belleza industrial, una provocación típicamente dada, y un artilugio de especulación geométrica postcubista. Pero por encima de todo debió ser concebida como una máquina sexual de «doble uso», un juguete socarrón, bastante privado, que sólo puede entenderse cuando lo vinculamos con el intenso trabajo mental que Duchamp desplegaba por entonces en *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*.

WHY NOT SNEEZE...?

Todos los trabajos examinados hasta ahora giran, claramente, en la órbita del *Gran vidrio*, y sólo nos falta aludir a tres ready-mades cuya inserción en ese «sistema solar» del que hemos hablado resulta, cuando menos, problemática: *Pharmacie* (1914) tiene algo que ver con *L.H.O.O.Q.*, pero como su relación con los *Etant donnés* es mucho más evidente, hablaremos de él más adelante; *A bruit secret* (1916) sigue siendo una obra enigmática para mí, y aunque se puedan ver en ella las mismas preocupaciones estéticas y geométricas que en los otros ready-mades, no encuentro aquí la temática amorosa habitual⁸⁸; lo mismo he pensado durante mucho tiempo respecto a *Why not Sneeze Rose Sélavy?* (1921) (Fig. 27).

Pero tal vez podamos decir algo más respecto a este último ready-made. Duchamp lo hizo para satisfacer un encargo libre de Dorothea Dreier (hermana de Katherine) que quería tener una cosa suya, y cobró por el trabajo la

nada despreciable suma de 300 dólares. La obra no gustó a ninguna de las dos hermanas de modo que acabó comprándola Walter Arensberg, unos tres años después, por la misma cantidad que se había pagado inicialmente al artista⁸⁹. No es fácil de explicar el rechazo de *Why not Sneeze...*, pues ambas mujeres conocían bien a Duchamp, y este ready-made no es más repulsivo o «antiartístico» que los demás. En efecto, se trata de una pequeña jaula pintada de blanco que tiene en su interior una serie de cubos blancos de mármol, un hueso de sepia y un termómetro de mercurio; en la parte inferior está la inscripción-firma que da título a la obra. Hablando de este trabajo Duchamp mencionó la «densidad», pues los cubos parecen de azúcar y sólo nos damos cuenta de lo erróneo de nuestra apreciación cuando, al levantar la jaula, notamos que su peso es excesivo para contener **ese** material. También es equívoca la función de ese termómetro que sólo puede certificar las bajas temperaturas de lo que hay en la jaula. «En cualquier caso —dijo su autor— está el mármol con su frialdad y esto significa que puedes decir que estás frío [resfriado] a causa del mármol, y todas las asociaciones están permitidas»⁹⁰. Puesto que no hay pájaro enjaulado, nadie pica tampoco en el hueso de sepia, el cual permanece entero e inmaculado («virgen», como si dijéramos).

No se trata de negar tampoco ahora la convincente conexión entre estos cubos azarosamente dispuestos dentro de la jaula y los diagramas «cuatridimensionales» de Bragdom en *A Primer of Higher Space*⁹¹ (Fig. 28). Podía haber una broma del «carácter supuestamente clásico del cubismo», algo que le gustó a Duchamp cuando Steefel se lo mencionó en 1956⁹². Pero es imposible reprimir la sospecha de que esta obra tiene *otros* significados sobrepuestos, también amorosos. ¿Y por qué no suponer además que las hermanas Dreier pudieron haberlo captado como una burla sutil? Dulzura de azúcar engañosa, frialdad marmórea, hueso de sepia (sexo) intacto, pájaro inexistente y peso excesivo: enumerados así no parecen «comentarios» muy amables dirigidos a una mujer. Y ahora leamos fonéticamente, de otra manera, en «franglés», el título de este ready-made: *Why isn't easy eros c'est la vie?* O sea, en traducción un poco libre: «¿Por qué no es fácil el amor?» Y también, si queremos, y ya que «todas las asociaciones están permitidas»: «¿Por qué no estornudar (picar en el hueso de sepia) [puesto que] el amor es la vida?» En este ready-made los cubos de la «cuarta dimensión» están enjaulados,

⁸⁶ Otto HAHN, "Passport N°. G255300". *Arts and Artists*, I, núm. 4, Julio de 1966, p. 10.

⁸⁷ L. D. STEEFEL, *The Position...* Op. cit., p. 343, nota 64.

⁸⁸ Hay una posibilidad, sin embargo, de reconocer en esta obra la recreación maquinista de **El secreto** de Rodin (1910). El célebre escultor (en quien tanto se fijó Duchamp) representó a dos manos encerrando algo desconocido, un papel o un tubo, tal vez un mensaje de amor. Rodin ha sido siempre considerado como un escultor "erótico", y no sería raro que Duchamp hubiese querido retomar el asunto con todas sus implicaciones: lo más importante en toda historia de amor es lo que se desarrolla en el secreto... La escultura de Rodin, junto al ready-made de Duchamp fue publicada por J. Masheck, *M. D. in Perspective*, figs. 19 y 20.

⁸⁹ Cfr. A. SCHUWARZ, *T. C. W. M. D.*, pp. 486-87. Bonk (M. D. T. B. V., p. 222) dice que la obra acabó hacia mediados de los años veinte en las manos de H. P. Roché. Lo cierto, en cualquier caso, es que las hermanas Dreier se deshicieron en seguida de **Why not Sneeze Rose Sélavy**, como si fuera para ellas una obra molesta.

⁹⁰ Entrevista con Jean Marie Drot citada por A. Schwarz, *T. C. W. M. D.*, p. 487.

⁹¹ Vid. C. E. ADCOCK, *M. D. Notes...*, p. 62. Este autor menciona cómo los cubos de mármol presentan una disposición azarosa similar a los diagramas de Bragdom y a la imagen utilizada por Duchamp, en 1925, cuando diseñó el cartel para el tercer campeonato francés de ajedrez. La conexión de **Why Not Sneeze Rose Sélavy** con la problemática de la cuarta dimensión es más evidente si tenemos presente que Duchamp eligió una foto del mismo para la portada de *La septième face du dé*, de G. Huguet (París 1936).

⁹² STEEFEL, *The Position...* Op. cit., p. 41.

no son «libres». Si el acceso a ese estadio superior es una metáfora del amor, como parece confirmarlo todo lo que sabemos del *Gran vidrio*, la disposición de Duchamp indica bastantes cosas acerca de su imposibilidad. Francamente, en el caso hipotético de que yo fuera una rica mujer que hubiera solicitado una obra especial, también me habría desecho de ella, con cierto resentimiento, si me hubieran dado este objeto.⁹³

TU M'

Tal vez la actitud de Duchamp en este ready-made tenga sus raíces en otro encargo previo de Katherine Dreier: *Tu m'*. Se trata de un lienzo de 69'8 x 313 cms. destinado a llenar un gran hueco horizontal en la biblioteca de la comitente (Figs. 29, 30). Es la última pintura al óleo de su autor y fue realizada en Nueva York en 1918 mientras maquinaba algunos de sus ready-mades y concretizaba en el *Gran vidrio* sus especulaciones anteriores. No parece que Duchamp la estimara demasiado: «Es una especie de inventario de todas mis obras precedentes, más que una pintura en sí misma —dijo— (...) Nunca me ha gustado porque es demasiado decorativa; no es una actividad muy atractiva resumir toda la obra propia en una pintura»⁹⁴. Se diría que el leve complejo de culpa por haber cedido ante la demanda «decorativa» de Katherine le habría impulsado a redimirse con algo bastante más ácido, tres años después, al cumplir el encargo de su hermana Dorothea.

Pero *Tu m'* es algo más que un cuadro hermoso para llenar el hueco vacío entre la librería y el techo. Todo el mundo ha reconocido aquí la sombra de tres ready-mades: la rueda de bicicleta, el perchero (Fig. 12), y un sacacorchos. Este último no se materializó nunca y Duchamp propuso que se considerara su sombra pintada como el verdadero ready-made⁹⁵. También se utilizaron de varias maneras las reglas de *Trois stoppages étalon* (Fig. 4) una degradación perspectivica hacia el infinito de muestras de colores, y una mano ejecutada (y firmada) por un pintor industrial llamado A. Klang, completan el aspecto pictórico de la obra. Entre los losanges de colores y la sombra del perchero hay un desgarrón del lienzo pintado en tram-

pantojo, aunque «remendado» con imperdibles auténticos; de esta grieta ficticia emerge un cepillo para limpiar botellas (los culos) que invade el espacio real del espectador.

Dada la lectura que hemos hecho de los ready-mades estamos obligados a asumir los significados eróticos de *Tu m'*, cuyo título no sería sólo el comienzo de «tu m'emmerdes» (me aburres) como ha dicho Schwarz, sino también (y tal vez fundamentalmente) «tu m'aimes» (me amas). Leído en franglés es «tu me», es decir, tú y yo. Otra vez los polos contrapuestos, el encuentro o desencuentro entre los dos sexos.

Pero creo que lo más adecuado es considerar a esta pintura como una especie de versión opaca y horizontal del *Gran vidrio*. A la izquierda la sombra de la rueda de bicicleta representa el dominio de los solteros; el sacacorchos sería asimilable al tobogán espiraliforme; la mano apunta hacia la esfera de la novia y puede identificarse con los testigos oculistas y con el combate de boxeo; la sombra del perchero sólo puede estar ilusoriamente encerrada en una caja aleatoria construida con las reglas del «metro disminuido», y alude, por supuesto, al colgado hembra del *Gran vidrio*. La similitud temática y estructural entre ambas obras se evidencia mucho más si imaginamos una disposición vertical para *Tu m'* (la rueda debajo y el perchero encima), o una horizontal (la máquina soltera a la izquierda) para *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*. No creo que sea conveniente imaginar aquí una historia demasiado «literaria», como la del soltero ahorcado tras haber consumado su deseo incestuoso⁹⁶, pues nada de eso está sugerido en las notas para el *Gran vidrio*. El propio Duchamp, en un lapsus muy significativo, confirmó la lectura que ahora proponemos cuando, al hablar con Cabanne de *Tu m'*, mencionó «la sombra transferida del perchero que está arriba»⁹⁷. Esto hace problemática la identificación de Ulf Linde entre la rueda de bicicleta y el controlador de gravedad del *Gran vidrio*, ya que tal cosa implica colocar la sombra del perchero «debajo», y no «en haut», como quería el artista⁹⁸. Su última pintura al óleo es, pues, el mejor puente entre los ready-mades y la obra maestra sobre cristal, de la cual es también una versión anamorfósica y aplastada. No es fácil establecer fronteras en la obra, tan coherente, de Marcel Duchamp.

⁹³ Parece que Duchamp tenía la costumbre de burlarse de quienes le hacían un encargo. Otro caso similar, muchos años después, fue el de un libro que habría de hacer con la colaboración de R. Lebel, y para el cual ejecutó en 1959 *With my Tongue in my Cheek, Torture-morte, y Sculpture-morte*. El proyecto no siguió adelante porque tales obras fueron consideradas como "bromas de mal gusto por su destinatario". Cfr. R. Lebel, "Duchamp au musée". En *M. D. A.*, p. 123.

⁹⁴ SCHWARZ, T. C. W. M. D., p. 471.

⁹⁵ Declaraciones recogidas por Schwarz, T. C. W. M. D., p. 470.

⁹⁶ Esta es la interpretación de Schwarz. Vid. T. C. W. M. D., p. 471.

⁹⁷ "L'ombre portée du porte-chapeau qui est en haut". *Entretiens...*, p. 108.

⁹⁸ Cfr. Ulf LINDE, "La roue de bicyclette". En *M. D. A.*, p. 41. Aunque no aceptamos esta interpretación concreta, sí comulgamos plenamente con la idea de asociar la iconografía y la disposición de *Tu m'* al *Gran vidrio*.

GRADO DE EXIGENCIA EN LA MANIPULACION DE LOS READY-MADES

Ready-mades para «mirar». (La acción hipotética por parte del espectador es posterior y trasciende a la materialidad de la obra)	- Pharmacie. - Apolinère anameled. - Air de Paris. - L. H. O. O. Q. - Why not sneeze Rose Sélavy?
Ready-mades de manipulación «recomendable». (El espectador puede usarlos si lo desea, pero también puede imaginar los efectos de la acción mirándolos cuidadosamente)	- Trois stoppages étalon. - Porta botellas. - Porta botellas. - In advance of the broken arm. - Peine. - Pliant de voyage. - Trébuchet. - Porte chapeau. - Fuente. - Belle Haleine eau de voilette.
Ready-mades de manipulación obligatoria. (El espectador-actor debe manipular o montar el objeto para que éste tenga un funcionamiento «artístico» efectivo)	- Rueda de bicicleta sobre un taburete de cocina. - A bruit secret. - Sculpture de voyage. - Ready-made malhereux.

CLASIFICACION DE LOS READY-MADES
SEGUN EL "GRADO DE RECTIFICACION" Y LA COMPLEJIDAD DEL ENSAMBLAJE

Grado de "rectificación"	Complejidad del ensamblaje		
	1	2	3
3	- Apolinère enameled. - Air de Paris - L. H. O. O. Q. - Belle Haleine eau de voilette.		- Trois stopappages étalon. - Sculpture de voyage.
2	- Pharmacie.	- Rueda de bicicleta Sobre un taburete de cocina.	- A bruit secret.
1	- Porta botellas - In Advance of the Broken Arm. - Peine. - Pliant de voyage. - Trébuchet. - Porte-chapeau. - Fuente.		- Why not sneeze Rrose Sélavy?

CUADRO - RESUMEN: ESTRUCTURA DE LOS READY- MADES

	Aspectos técnicos y materiales. Valor estético "primario"	Aspectos geométricos y/o especulativos	Significado erótico	Relaciones con el Gran vidrio	Otros aspectos
<i>Rueda de bicicleta sobre un taburete de cocina</i> (1913)	Fragmento de bicicleta (a partir de la idea de los podómetros) y taburete. Monumento a la rueda. Movimiento giratorio "relajante".	Generación de la esfera por la doble rotación de la rueda y de la horquilla. Disolución de las líneas-radiales en el movimiento circular continuo.	Movimiento circular "manual" (masturbación). La horquilla (elementos masculino), pintada de negro, se engasta en el taburete (elemento femenino), pintado de blanco.	La rueda se asocia al mecanismo de los solteros y, según Linde, debe identificarse con el controlador de gravedad.	Autorretrato subliminal de Marcel Duchamp, en tanto que "soltero".
<i>3 Stoppages étalos</i> (1913-14)	Hilos "aleatorios" pegados sobre lienzos en tres láminas de cristal más tres tabletas de madera. Posible inspiración en las cajas para reglas de dibujo técnico.	Burla del metro estándar y de las medidas inmutables. Invención de un nuevo sistema de patrones a partir del "metro disminuido".		Técnica del "hilo pegado", común en ambas obras. Láminas de vidrio. Las reglas fueron empleadas para trazar los "tubos capilares" del Gran vidrio.	
<i>Pharmacie</i> (1914)	Es la reproducción barata de un paisaje "pictórico", con dos puntos añadidos de color (rojo y verde).		[Hueco central, vagamente asociable a un sexo femenino]	Paisaje "ilusionista" con elementos acuáticos, no visible en el G. V.	Procedente para el paisaje y la disposición "en relieve" de Etant donnés.
<i>Porta botellas</i> (1914)	Secador de botellas. Belleza escultórica del objeto metálico descontextualizado. "Erizo" (Man Ray).	Posible alusión a la "Botella de Klein".	Púas (masculinas) que reciben a las botellas (femeninas).	Similitud formal del objeto con los moldes málicos.	El espectador debe participar en el acto práctico (y amoroso) de colocar las botellas en su sitio.
<i>In advance of the broken arm</i> (1915)	Pala de nieve, hermoso objeto típicamente americano.	Generación de espacio n-dimensional con el movimiento giratorio del operario.	Emblema fálico. La nieve despedida como esperma.	Asociación con la salpicadura en la zona de los solteros.	
<i>A bruit secret</i> (1916)	Ovillo de cuerda entre dos láminas de latón sujetas con tornillos. Objeto desconocido en el interior.	Movimiento alternativo y curvo (generador de espacio) para producir el "ruido secreto".			
<i>Peine</i> (1916)	Peine de acero para perros, cuyas púas son prácticamente irrompibles. Posee una inscripción.	Su empleo genera espacio n-dimensional. "Peine curvo". El lugar del arte es la cabeza (el cerebro).	Peinar el pelo, en clave psicoanalítica, equivale a acariciar el sexo.		Duchamp imaginó una hipotética clasificación de los peines, según el número de sus púas.
<i>Pliant... de voyage</i> (1916)	Funda hueca de una máquina de escribir, como una falda. Debajo "hay madera" (Underwood).	Figura femenina escapada, tal vez, hacia la cuarta dimensión.	Receptáculo de la femineidad.	Asociable al ropaje de la novia, en el horizonte del G. V.	El espectador es invitado a mirar o a explorar táctilmente lo que hay "debajo de la falda".
<i>Apollinaire enameled</i> (1916-17)	Anuncio popular de una pintura industrial rectificado para convertirlo en una broma personal.	Los movimientos de la brocha de la pintura generan espacio n-dimensional.	La niña pinta (acaricia) la cama haciéndola levitar.	La cama asociable al trineo, el espejo a los testigos oculistas, y la niña a la virgen del G. V.	Posible crítica al reciente conservadurismo de Apollinaire, cuya era vanguardista estaría ya "esfaltada".
<i>Trébuchet</i> (1917)	Percha clavada al suelo, como una escultura "fija".	Generador de espacio n-dimensional (complejo movimiento giratorio del que tropieza).	"Tropiezador" amoroso (tácitamente masculino).	Vaga asociación con la esfera de los solteros.	Contrapuesto al Porte chapeau, que es un ready-made colgado.
<i>Porte-chapeau</i> (1917)	Perchero colgado "como una araña".	Empleo de la sombra proyectada, metáfora del paso al universo hiperdimensional.	Araña (femenina), atrapadora del macho.	Identificación con el "pendu-femele".	Asimilable a los otros ready-mades suspendidos.

	Aspectos técnicos y materiales. Valor estético "primario"	Aspectos geométricos y/o especulativos	Significado erótico	Relaciones con el Gran vidrio	Otros aspectos
<i>Fuente</i> (1917)	Urinario masculino previsto para apoyarlo en un pedestal (girado 90 grados), o para colgarlo de la techumbre. "Casta belleza" de un objeto industrial.	Rotación del urinario: geometría n-dimensional.	Objeto masculino y "recipiente" femenino: encuentro de los sexos. Significado masturbatorio (reenvío especular) y copulante.	Como ready-made apoyado se relaciona con el mecanismo de los solteros. Como ready-made colgado, con la esfera de la novia.	Se trata en realidad de dos ready-mades, según la doble posición (apoyado o colgado) que Duchamp imaginó para el mismo objeto. Claras asociaciones antropomórficas (Buda, Madonna...)
<i>Sculpture de voyage</i> (1918)	Tiras de goma procedentes de gorros de baño concebidas para engancharse en muchos lugares diferentes.	Ocupación de cualquier espacio generando disposiciones geométricas infinitas.	Asociado a la araña (o/y a la mantis religiosa), atrapadora (o/y devoradora) de los machos.	Identificable con la novia, suspendida en la parte superior.	Ejemplo supremo de creación aleatoria: en ningún caso como en éste el espectador (y las circunstancias del ambiente) determinan tanto la forma de la obra.
<i>Ready-made malhereux</i> (1919)	Libro de geometría colgado por un cordel en el exterior de un balcón.	Las demostraciones matemáticas del libro se curvan y se mueven generando geometría n-dimensional.	Regalo de bodas para su hermana Suzanne. El amor (4ª dimensión) pendiente de un hilo (?).	Asociable a la novia y al encuentro de las 2 esferas del G. V. (es un regalo de bodas)	Introducción en un ready-made de la categoría humana (y amorosa) de la infelicidad.
<i>Air de Paris</i> (1919)	Ampolla vacía de vidrio transparente sellada en París. Inspiración en los utensilios de laboratorio.	Aire identificado también con "área" en sentido geométrico.	Asociación con formas femeninas. Perfume intranferible del amor.	El mismo material cristalino que todo el G. V. Identificación con la novia.	Fragilidad extrema de la obra, como la fragancia misma del amor.
<i>L. H. O. O. Q.</i> (1919)	Desmitificación de La Gioconda al dibujar bigotes y perilla en una reproducción barata de la obra de Leonardo.	Esta figura con atributos masculinos es un hombre. "Ella" es la persona que mira: geometría n-dimensional.	"Ella tiene el culo caliente" (alusión sexual); palabras del personaje visible relativas a la hipotética espectadora.	Dos polos, masculino y femenino. La mirada puede asociarse con los "testigos oculistas".	Precedente remoto de Etant donnés. Comentario sobre la relación tautológica entre la pintura y el espectador.
<i>Belle Haleine eau de toilette</i> (1921)	Frasco de perfume transformado con la foto de Rose Sélavy.	Iniciales invertidas: relación geométrica especular	"Aliento por debajo": perfume del amor.	Materia cristalina del frasco. El perfume de Rose Sélavy como "gasolina amorosa": relación con la "mariée".	
<i>Why not sneeze Rose Sélavy?</i> (1921)	Jaula con cubitos de mármol blanco, termómetro y hueso de sepia.	Evocación de los cubos de Bragdom. ¿Burla del cubismo?	Imposibilidad o dificultad del amor (Why isn't easy eros c'est la vie?)		Posible broma (o insulto velado) dirigida a Dorothea Dreier (y quizá también a Katherine).

DRAFTSMEN'S STOOLS



No. 3579A

No. 3580

No. 3581

No. 3583A

STEEL STOOLS

We recommend our steel stools Nos. 3579 and 3583 as they are practically indestructible. They are offered at very attractive prices.

Code Word

No. 3579A. Steel Stool 30 inches high, with wood seat.

WAIF

No. 3579B. Same as No. 3579A but fitted with wood back rest.

WAIGY

No. 3583A. Steel Stool, adjustable in height from 27 to 33 inches, wood seat.

WAILER

No. 3583B. Same as No. 3583A but fitted with wood back rest.

WAILO



No. 3579B

WOODEN STOOLS

No. 3580. Finished hardwood stool, 30 inches high.

WAIN

No. 3581. Finished hardwood stool, adjustable in height from 27 to 33 inches.

WAIVER

No. 3582. Finished hardwood stool, adjustable in height from 31 to 35 inches, with circular foot rest.

WALLET

FELT STOOL COVERS

No. 3585. Brown Felt Stool Covers.

WALLOW

Felt Stool Covers save the clothes and prevent shine on the trousers. Should be on every stool.

EVER-HOLD AUTOMATIC ADJUSTABLE STOOLS

The Ever-Hold Automatic Stools are adjustable in height any fraction of an inch up to ten inches. It requires only an instant to adjust the stool to the desired height. To raise the seat, merely lift up on the seat top. It will remain automatically locked at any desired height. To lower the seat, raise the seat to the full height and then push it down until bottom of seat rests on the pedestal. No tools are required as the operation is completely automatic for any desired adjustment. Fitted with 1 1/2" hardwood seats, they can be obtained with or without Body-Form Back Rests.

No. 3586A. Ever-Hold Automatic Stool, adjustable range 20 to 30 inches.

Code Word

No. 3586B. Same as No. 3586A but fitted with Body form back rest.

WALLUDE

No. 3587A. Ever-Hold Automatic Stool, adjustable range 25 to 35 inches.

WALLUCK

No. 3587B. Same as No. 3587A but fitted with Body form back rest.

WALLUFT

No. 3588. Foot-Rest for Ever-Hold Stools.

WALLUNG

No. 3589. Rubber Slip-on seat cover.

WALLURD

SEE PRICE LIST IN BACK OF CATALOG

371

ditto, in links



P1564 to P1566.

Perambulator or Road Measurer has been designed

Fig. 2.

Fig. 3.

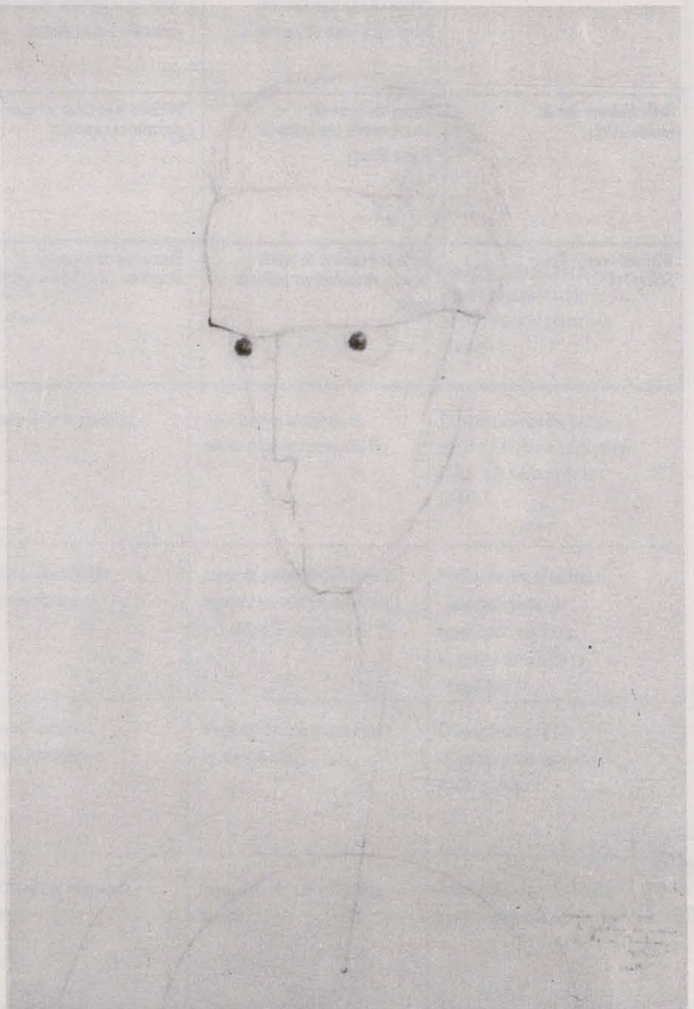


Fig. 1.

Fig. 1-2. Los taburetes y el perambulator que reproducimos aquí proceden de dos catálogos de instrumentos para el dibujo técnico (Lietz y Stanley, respectivamente); obsérvese la similitud entre el segundo de estos asientos y el empleado por Duchamp. La idea del primer **ready-made** pudo haber surgido sin abandonar el ámbito de la "pintura de precisión" (la leyenda de la rueda de bicicleta sobre un taburete de cocina habría sido propia de la ulterior poética surrealista).

Fig. 3. Jean Crotti hizo en 1915 su **Retrato de Marcel Duchamp a la medida** (1915), una escultura de la que se conservan fotografías y este boceto a lápiz [MOMA]: el rostro del modelo parece emerger de una rueda.

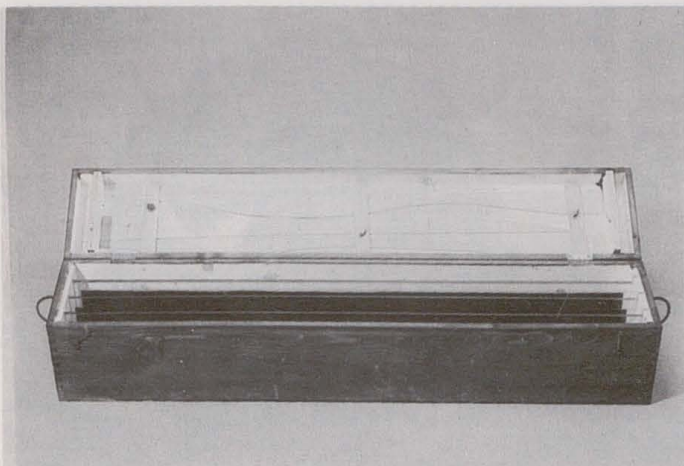
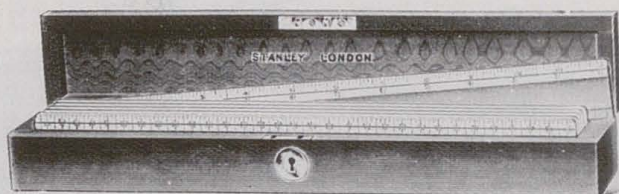


Fig. 4.

286, HIGH HOLBORN, LONDON, W.C.1

Sets of Scales in Cases.



When ordering Sets of Scales, please quote the catalogue number of the style of .

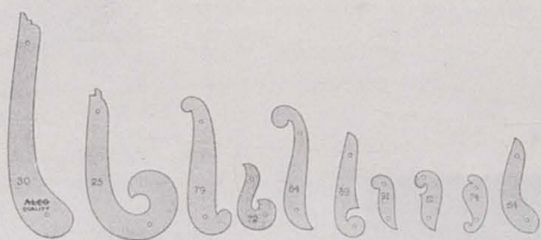
Fig. 5.

Fig. 6.

THE A. LIETZ COMPANY MODERN ENGINEERS' AND SURVEYORS' INSTRUMENTS
SAN FRANCISCO, U. S. A.

CURVES FOR MECHANICAL ENGINEERS

Made of Transparent Celluloid
In Sets



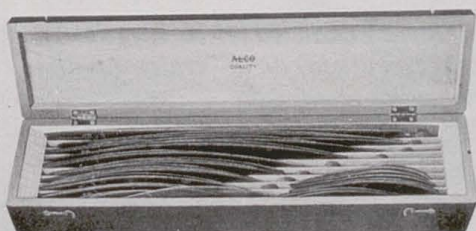
No. 3295

No. 3295. Set of 10 Transparent Curves, for Mechanical Engineers, containing one each curve of patterns numbers 25, 30, 64, 72, 74, 79, 84, 89, 91 and 98, as listed under No. 3290 on page 339. In wooden box.
Per set.....Code Word, **TREPAN**

RAILROAD CURVES

Made of Transparent Celluloid, Pearwood, Metal, and Cardboard.
With and without tangent.

These Curves are of the best workmanship and material. They are true and circular, and are the same on both edges, so that either edge may be used.



No. 3307

For description and price list see opposite page.

SEE PRICE LIST IN BACK OF CATALOG

Fig. 4. "Azar en conserva": *Trois stoppages étalon* (1913-14; la caja pudo haberse construido hacia 1936) [MOMA]

Fig. 5-6. La idea de hacer con *Trois stoppages étalon* una caja de reglas aleatorias pudo haber venido de los modelos ofrecidos por las casas especializadas en materiales para el dibujo técnico: la caja de escalas rectas procede del catálogo de Satanley, y la de curvas para ingenieros del de Lietz.

Fig. 7-8. La pala de nieve (retitulada en 1915 *In Advance of the Broken Arm*) fue considerada por Duchamp como "el objeto más hermoso que he visto nunca". No se parece mucho, ciertamente, a las palas ordinarias europeas, como puede apreciarse al compararla con las anunciadas en el catálogo de Walter Newbold & Co. (edición de 1891)

Fig. 7.



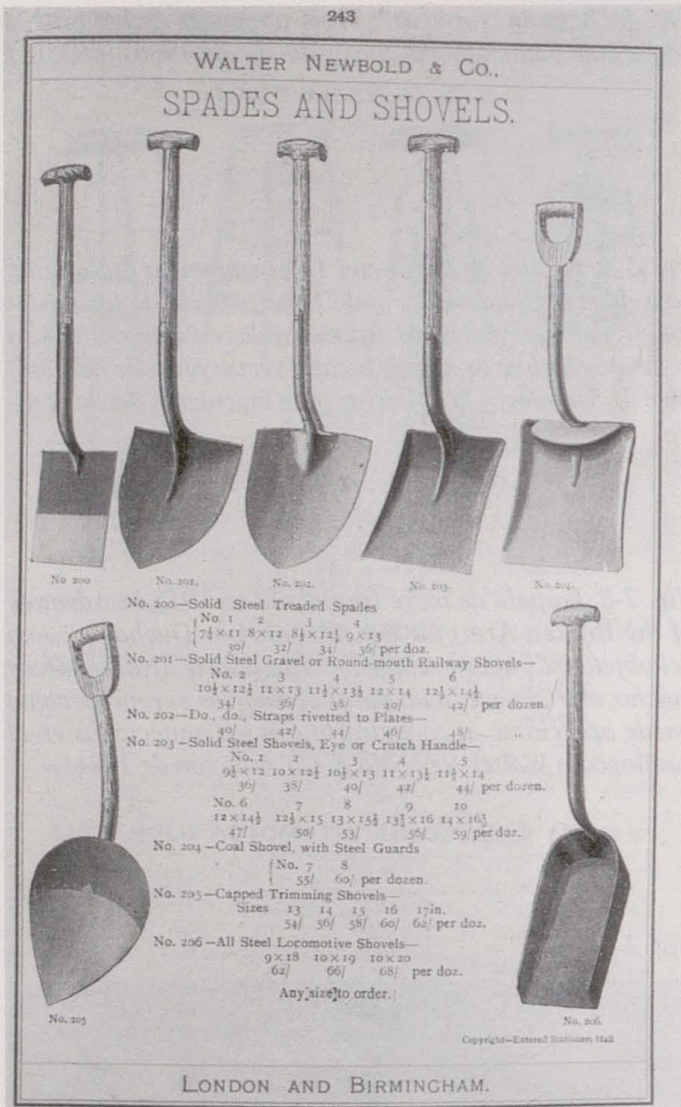


Fig. 8.



Fig. 9.

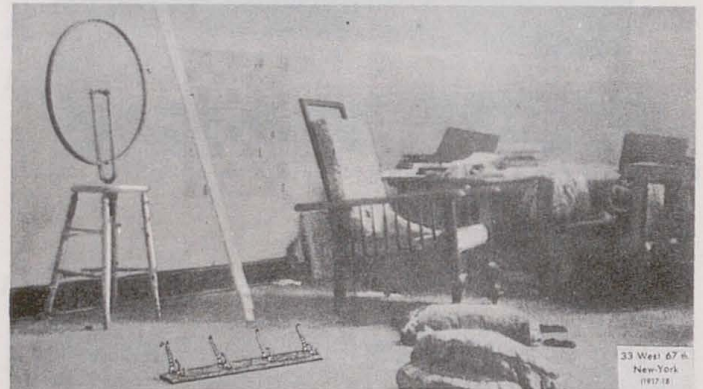


Fig. 11.



Fig. 10

Fig. 9. La *Tonsura* que Georges de Zayas hizo en el cráneo de Duchamp (1921) indica que el lugar de la pintura está en el cerebro (Etoile = a toile, o sea, la estrella apunta a la cabeza-lienzo).

Fig. 10. *Apolinère Enameled* (1916-17) [PMA], o el embalsamamiento (esmaltado) de la "era de Apollinaire" en un anuncio comercial rectificado.

Fig. 11. *Trébuchet* (1917), en una foto tomada en el estudio de Duchamp y reproducida luego en la *Boîte en valise* (se ve también la Rueda sobre el taburete).

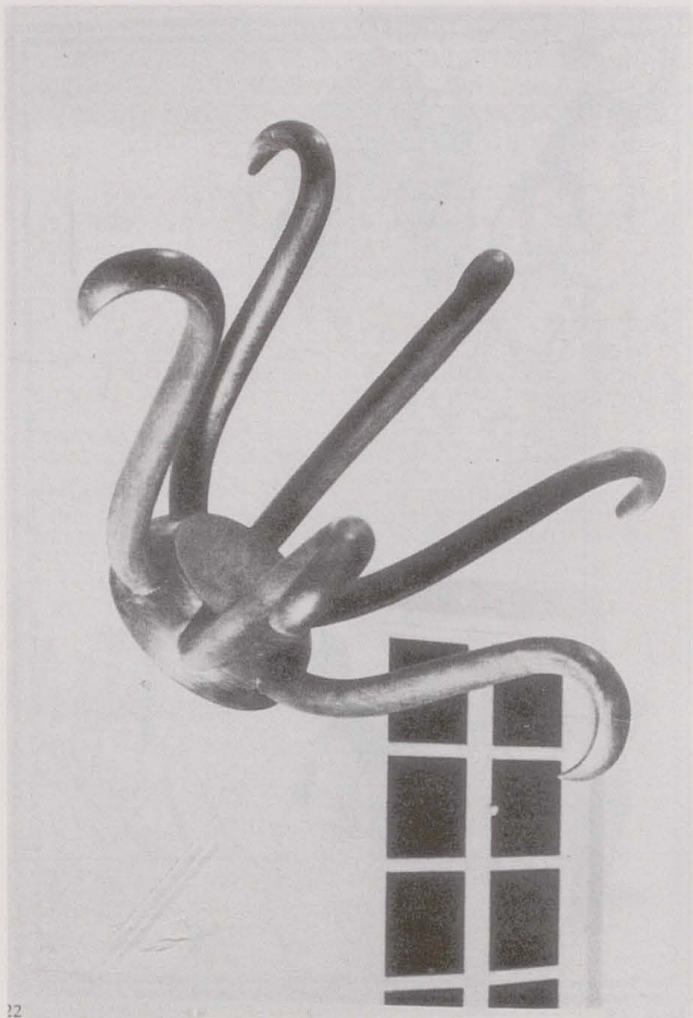


Fig. 12.

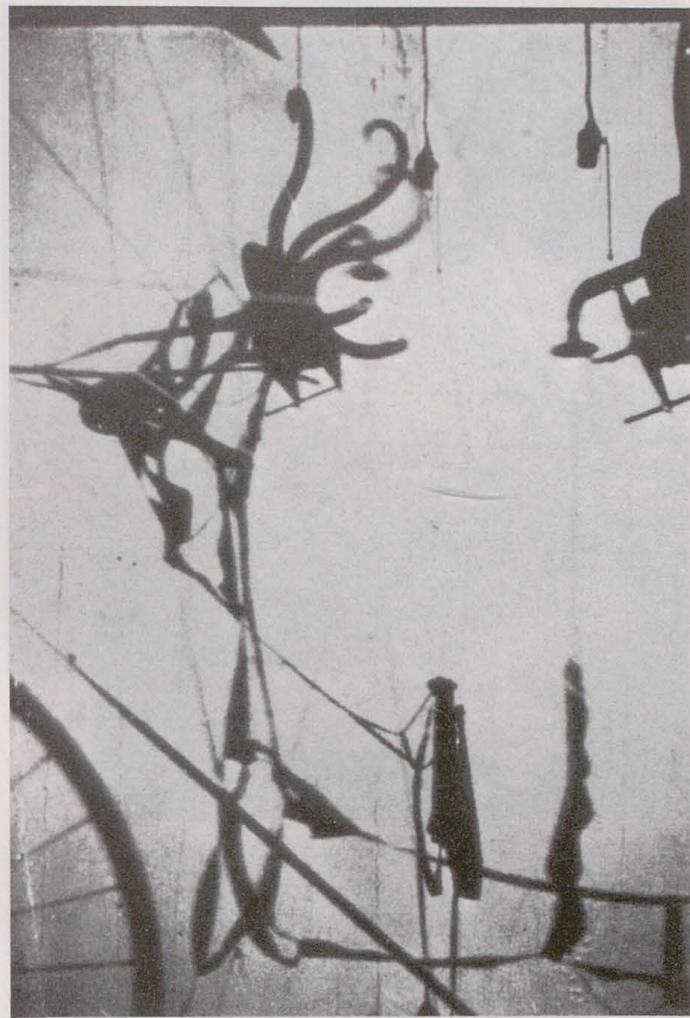


Fig. 14.

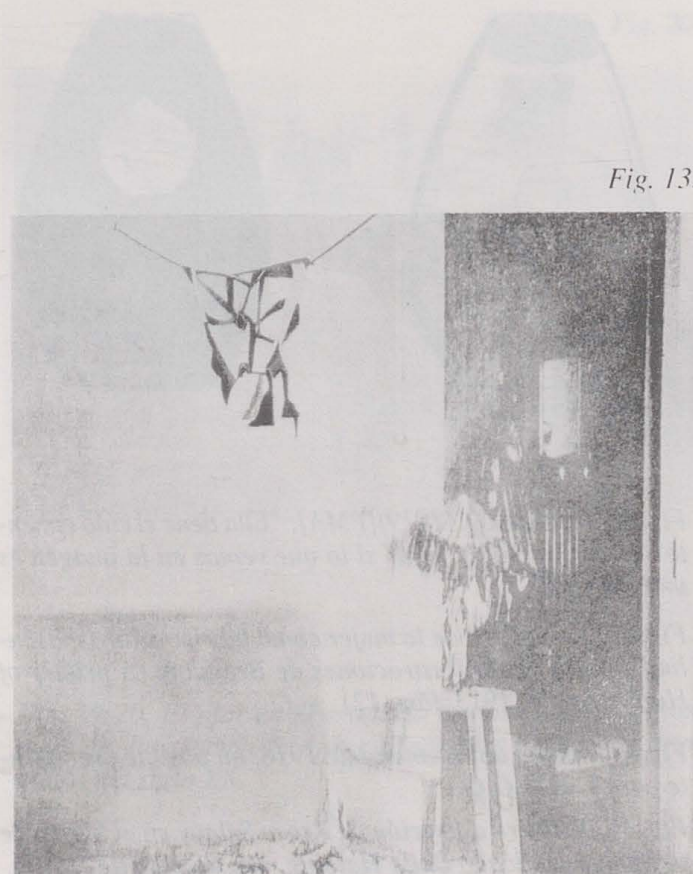


Fig. 13.

Fig. 12. **Percha** (1917) es un ready-made que evoca a una araña (femenina) suspendida en el vacío.

Fig. 13. **La Sculpture de voyage** (1918) carecía de forma fija, pues se hizo con tiras de goma multicolores (procedentes de gorros de baño) que podían engancharse en muchos lugares diferentes. Esta imagen procede de la *Boîte en valise*.

Fig. 14. Las Sombras de ready-mades (foto de hacia 1918) surgieron una lectura "figurativa" para algunas de estas creaciones: arañas, mantis religiosas, etc.



Fig. 15.

Fig. 17.

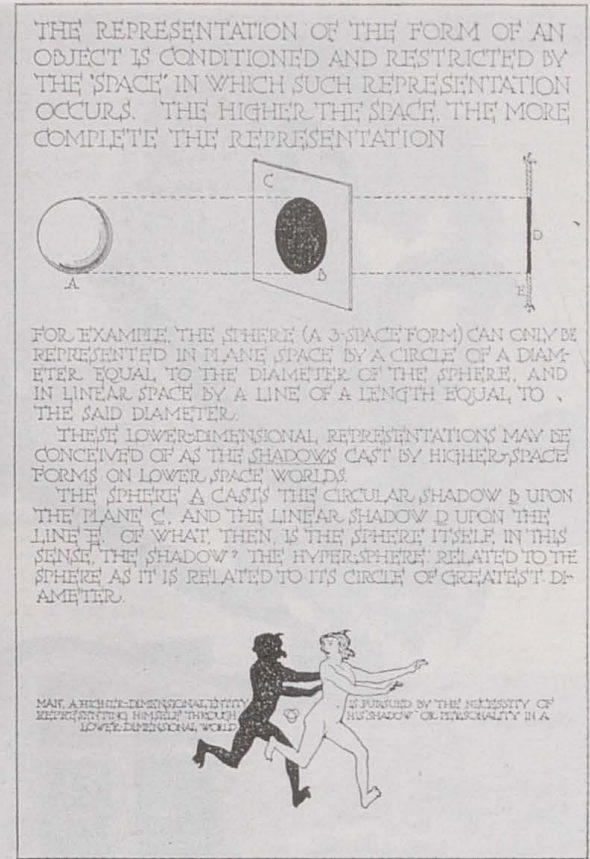


PLATE 12

Fig. 16.

Fig. 18.

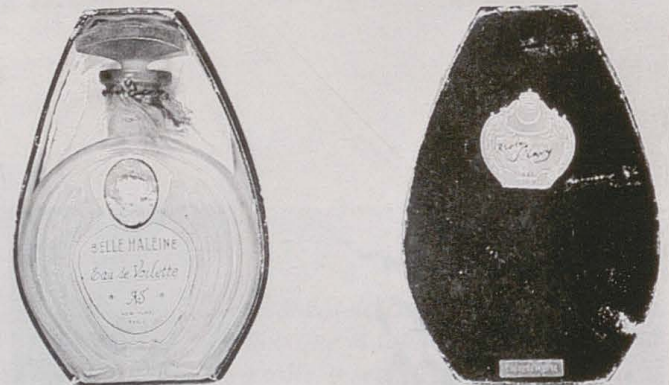


Fig. 15. **L.H.O.O.Q.** (1919)[PMA]: "Ella tiene el culo caliente". Pero ¿quién es "ella" si lo que vemos en la imagen es un hombre?

Fig. 16. La sombra de la mujer como lúbrico sátiro masculino en una de las ilustraciones de Bragdon (*A primer of Higher Space*, 1913, lám. 12)

Fig. 17. Postal antialemana de 1918, un posible precedente para **L.H.O.O.Q.**

Fig. 18. Primera aparición de Rose Sélavy en el frasco de perfume rectificado **Belle Haleine, eau de voilette** (1921).



Fig. 19.

Fig. 20.

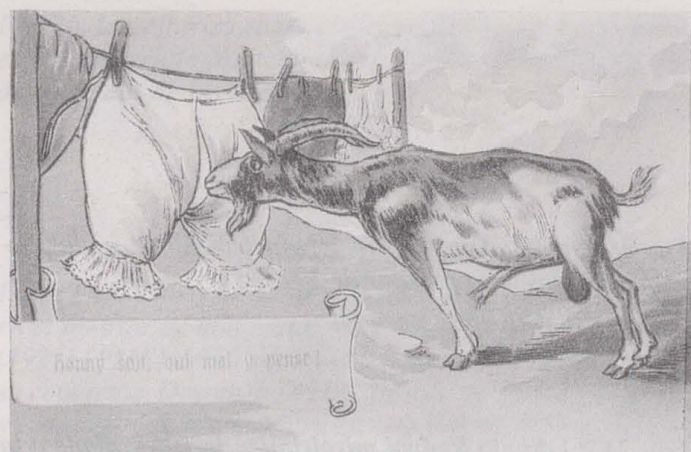


Fig. 19-20. El olor en el erotismo burlesco más o menos popular: Ilustración de Aubrey Beardsley y postal de principios del siglo XX.

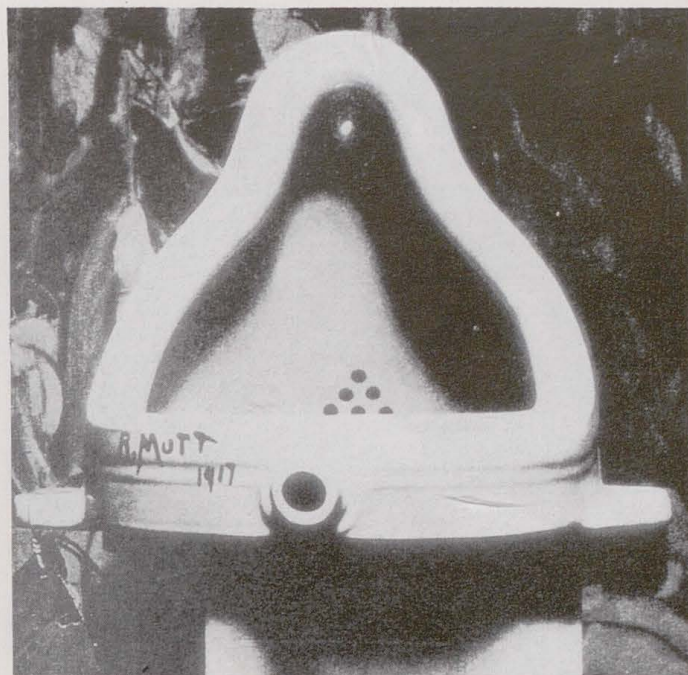


Fig. 21.

Fig. 22.

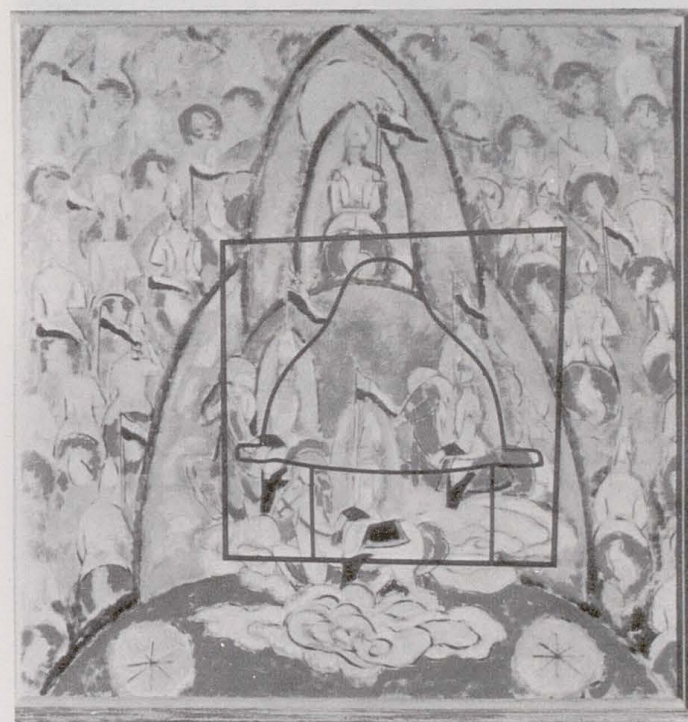


Fig. 21. Fotografía "oficial" de la **Fuente** (1917), hecha por Alfred Stieglitz, y publicada en el número 2 de *The Blind Man*.

Fig. 22. Correspondencia encontrada entre la forma básica del urinario, girado 90 grados, y la "montaña" en el cuadro de Marsden **The Warriors** (1913) [Según Camfield].



Fig. 23.



Fig. 25.

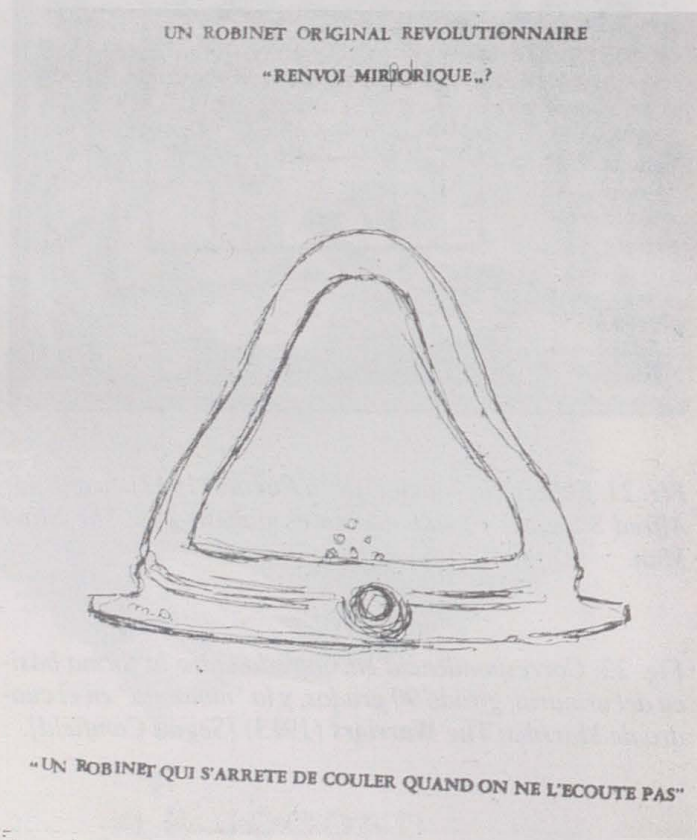


Fig. 24.

Fig. 23. Otro Buda como "recipiente femenino", en la portada de una revista popular de 1925.

Fig. 24. El dibujo *Renvoi miroirique*, de 1964, alude a lo que sucederá si utilizamos el urinario con el giro de 90 grados: el fluido será devuelto (cascada de sentido inverso) a su inicial destinatario.

Fig. 25. La *Fuente* colgada sobre un autorretrato "transparente" del soltero Duchamp. O lo que es lo mismo: otra evocación del Gran vidrio. Esta foto debió tomarse en el estudio del artista muy poco antes o después del escándalo de los Independientes.



Fig. 26.

Fig. 26. Los efluvios sobre el cuerpo de la mujer, un tópico en la iconografía tradicional del erotismo. Postal francesa de mediados de los años diez.

Fig. 27-28. Cubos de mármol, hueso de sepia y termómetro en el interior de una jaula: **Why not Sneeze Rose Sélavy** (1921) [PMA] debió ser una broma que Duchamp gastó a su comitente, Dorothea Dreier. Una de sus fuentes gráficas y conceptuales se encuentra en esta lámina de Bragdon (*A Primer of Higher Space*, 1913). Puede que hubiera, pues, una sátira del cubismo y una alusión a la dificultad del amor.

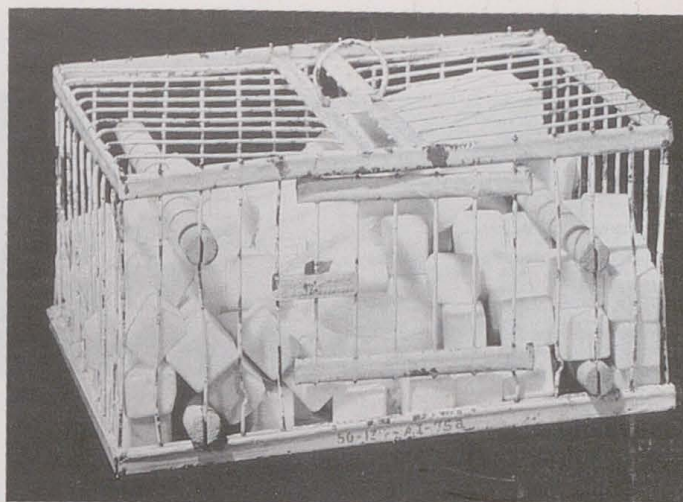


Fig. 27.

Fig. 28.

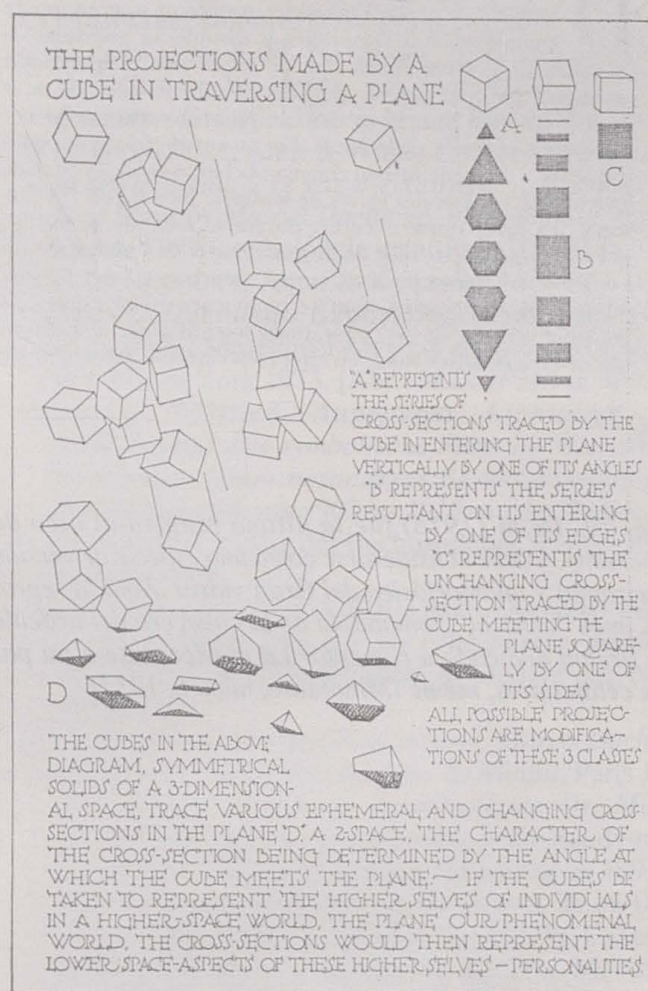
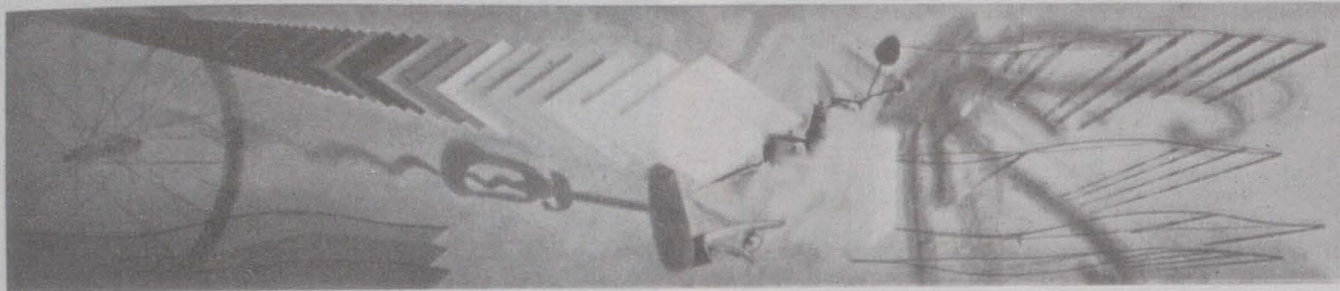


PLATE 30



MARCEL DUCHAMP

TU M'

PHARE DE LA MARIÉE

Par ANDRÉ BRETON

Des bâtisses jetées sous un ciel gris virant au rose, très lentement — c'est d'un style trouble et angoissant de conquête, où le transitoire le dispute au pompeux — cela vient de se lever en un rien de temps sur quelque point extrême du globe et rien ne peut faire, d'ailleurs, que cela ne se fonde à distance pour nous dans le plus conventionnel décor d'aventure moderne, chercheurs d'or ou autres, tel qu'ont contribué à le fixer les débuts du cinéma : la haute-école, la chance, les feux des yeux et des lèvres de femmes, bien qu'en l'occurrence, il s'agisse d'une aventure purement mentale, je me fais assez volontiers cette idée de la grandeur et de l'indigence du « cubisme ». Quiconque s'est jamais surpris à ajouter foi aux affirmations doctrinaires dont ce mouvement s'est autorisé, à lui tenir compte de ses aspirations scientifiques, à louer sa valeur « constructive » doit en effet convenir que l'ensemble de

bataires même*, qui tout à coup retourne devant nous cette lame et nous fait entrevoir ce qu'il y a de plus complexe dans son énorme machinerie, ne peut-elle manquer de passer pour un événement capital aux yeux de tous ceux qui attachent quelque importance à la détermination des grands mobiles intellectuels d'aujourd'hui.

Au cours d'un texte destiné à faire valoir les plus fâcheux calculs esthétiques : « La Genèse d'un Poème », Edgar Poe, malgré tout, porte un jugement admirable, qui n'a pas cessé d'être partagé par tous les artistes dignes de ce nom et constitue, sans doute inconsciemment pour la plupart d'entre eux, le plus important des mots d'ordre : « L'originalité (excepté dans des esprits d'une force tout à fait insolite) n'est nullement, comme quelques-uns le supposent, une affaire d'instinct ou d'intuition. Généralement, pour la trouver, il faut la chercher

Fig. 29.

Fig. 29. *Tu m'* (1918) fue la última pintura al óleo de Duchamp, y debe considerarse como una especie de versión horizontal y anamorfósica del *Gran vidrio*. Aquí la reproducimos "vertical", tomándola de la cabecera del artículo de Breton dedicado a comentar *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (Minotaure, núm. 6, 1934).

Fig. 30.

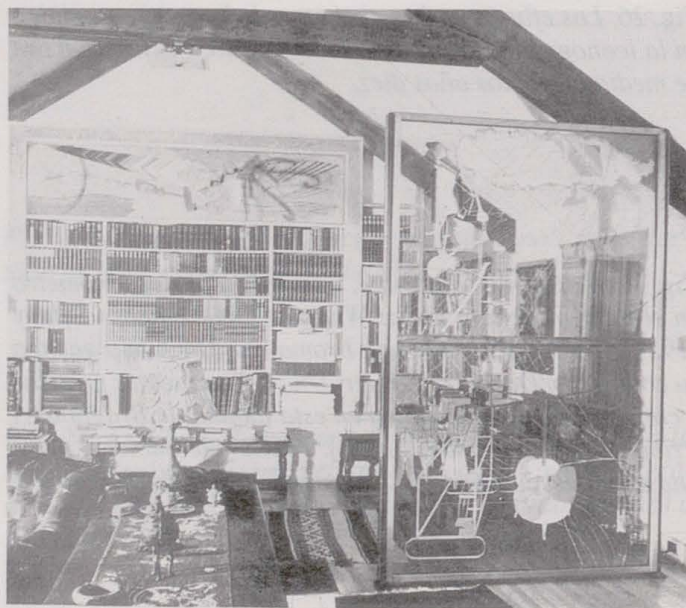


Fig. 30. *Tu m'* y el *gran vidrio*, tal como quedaron, frente a frente, en la biblioteca de la casa de Katherine Dreier en West Redding (Connecticut), después de que Duchamp restaurase esta última obra en 1936.

BIBLIOGRAFIA BASICA SOBRE MARCEL DUCHAMP (69 LIBROS)

A. Escritos y declaraciones de Marcel Duchamp

- Duchamp du signe. Ecrits.* Ed. de Michel SANOUILLET y Elmer PETERSON. Flammarion, París 1975. [Abr.: D.D.S.]. Edición española: *Escritos. Duchamp du Signe*. Trad. de Josep ELIAS y Carlota HESSE. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1978. [Abr.: M.D. Escritos].
- The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even: A Typographic Version by Richard Hamilton of Marcel Duchamp's Green Box.* Wittenborn, Nueva York 1960.
- Marcel Duchamp. Notes and Projects for the Large Glass.* Selección, ordenación y prólogo de Arturo SCHWARZ. Traducidas al inglés por George H. HAMILTON, Cleve GRAY y A. SCHWARZ. Thames and Hudson, Londres 1969. [Abr.: M.D.N.P.L.G.].
- Marcel Duchamp, Notes.* Ed. de Paul MATISSE. Centre Georges Pompidou, París 1980. Ed. americana con prefacio de Anne d'HARNONCOURT: G. K. Hall & Company, Boston 1983. Ed. española con traducción de Maria Dolores Díaz Vaillagou y prefacio de Gloria Moure: Tecnos, Madrid 1989. [Abr.: M.D.N.].
- Manual of Instructions for Etant donnés: 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage.* Philadelphia Museum of Art, 1987.
- Lettres a, Letters to, Briefe an Marcel Jean de, from, von Marcel Duchamp.* Verlag Silke Schreiber, Munich 1987.
- M. D. y Vitaly HALBERSTADT, *L'Opposition et les cases conjuguées sont réconciliées.* L'Echiquier, París 1932.
- CABANNE, Pierre, *Entretiens avec Marcel Duchamp.* P. Belfond, París 1967. [Abr.: Entretiens...].

B. Obras sobre Marcel Duchamp.

- ADCOCK, Craig E., *Marcel Duchamp's Notes from the Large Glass: an N-dimensional analysis.* UMI Research Press, Ann Arbor, Mich., 1983. [Abr.: M.D. Notes...].
- BARUCHELLO, Gianfranco & Henry MARTIN, *Why Duchamp. An Essay on Aesthetic Impact.* McPherson & Company, Nueva York 1985.
- BONK, Ecke, *Marcel Duchamp, the Box in a Valise: de ou par Marcel Duchamp ou Rose Sélavy. An Inventory of an Edition.* Rizzoli, New York 1989. [Abr.: M.D.T.B.V.].
- CABANNE, Pierre, *The Brothers Duchamp: Jacques Villon, Raymond Duchamp-Villon, Marcel Duchamp.* New York Graphic Society, Boston 1979. Edición original: *Les trois Duchamp: Jacques Villon, Raymond Duchamp-Villon, Marcel Duchamp.* Bibliothèque des Arts, París 1975.
- CALVESI, Maurizio, *Duchamp invisible. La costruzione del simbolo.* Officina Ed., Roma 1975.
- CALVESI, Maurizio (con otros textos de Arcangelo IZO, Filiberto MENNA, Achille Bonito OLIVA, Tommaso TRINI y Arturo SCHWARTZ), *Su Marcel Duchamp.* Framart Editrice, Nápoles 1975.
- CAMFIELD, William A., *Marcel Duchamp Fountain.* The Menil Collection, Houston Fine Arts Press, 1989.
- CARROUGES, Michel, *Les machines célibataires.* Arcanes, París 1954.
- CAUMONT, Jacques & Jennifer GOUGH-COOPER (J & J), *Plan pour écrire une vie de Marcel Duchamp. 1° Chronologie générale, 2° Les trente premières années.* Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París 1977.
- CLAIR, Jean, *Marcel Duchamp ou le grand fictif. Essai de mythanalyse du Grand Verre.* Galilée, París 1975.
- *Duchamp et la photographie. Essai d'analyse d'un primat technique sur le développement d'une oeuvre.* Chêne, París 1977.
- *Marcel Duchamp. Catalogue raisonné.* Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París 1977. [Abr.: M.D.C.R.].
- (Ed.) [Con contribuciones de P. HULTEN, A. SCHWARZ, J. CHALUPECKY, U. LINDE, O. MICHA, F. LE LIONNAIS, J. CLAIR, J. F. LYOTARD, C. F. REUTERSWARD, R. LEBEL, T. DE DUVE, y G. RAILLARD] *Marcel Duchamp: Abécédaire, approches critiques.* Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París 1977. [Abr.: M.D.A.].
- (Ed.), *Marcel Duchamp: Tradition de la rupture ou rupture de la tradition?.* Textos del coloquio de Cerisy. Union Générale d'Editions, París 1977.
- CLEARWATER, Bonnie, (Ed.) [Con contribuciones de B. CLEARWATER, F. M. NAUMANN, N. SAWELSON-GORSE, D. TASHJIAN, W. HOPPS, y R. L. PINCUS], *West Coast Duchamp.* Grassfield Press, Miami Beach, Florida 1991.
- D'HARNONCOURT, Anne & Walter HOPPS, *Etant donnés, 1 la chute d'eau, 2 le gaz d'éclairage. Reflections on a New Work by Marcel Duchamp.* Philadelphia Museum of Art, 1987 (reedición de un artículo de 1973).
- D'HARNONCOURT, Anne & Kynaston MCSHINE (Eds.), *Marcel Duchamp.* Exposición organizada por el Philadelphia Museum of Art y por el Museum of Modern Art, Nueva York 1973. [Abr.: M.D. [PMA & MOMA]].
- DORSTEL, Wilfried, *Augepunkt, Lichtquelle und Scheidewand. Die symbolische Form im Werk Marcel Duchamps. Unter besonderer Berücksichtigung der Witzzeichnungen von 1907 bis 1910 und der Radierungen von 1967/68.* Verlag der Buchhandlung Walther König, Colonia 1989.
- DREIER, Katherine y MATTA ECHAURREN, *Duchamp's Glass: La mariée mise à nu par ses célibataires, même. An Analytical Reflection.* Museum of Modern Art, Nueva York 1944.
- DUVE, Thierry de, *Nominalisme pictural: Marcel Duchamp, la peinture et la modernité.* Eds. de Minuit, París 1984. Ed. inglesa: *Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Ready-made.* University of Minnesota Press, Minneapolis 1991.
- (Ed.) [Con contribuciones de D. YUONG, T. DE DUVE, E. CAMERON, F. M. NAUMANN, J. SUQUET, W. CAMFIELD, H. MOLDERINGS, C. P. JAMES, C. ADCOCK, M. NESBIT, A. GERVAIS, y R. KRAUSS], *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp.* The MIT Press, Cambridge, Mass., 1991. [Abr.: T.D.U.M.D.].
- GERVAIS, André, *La Raie alitée d'effets: A propos of Marcel Duchamp.* Eds. Hurtubise, Québec 1984.
- GIBSON, Michael, *Duchamp dada.* Casterman, París 1991.
- GOLDING, John, *Marcel Duchamp; The Bride Stripped Bare by her Bachelors, even.* Viking, Nueva York 1973.
- GOUGH-COOPER, Jennifer y Jacques CAUMONT (J & J), *Plan pour écrire une vie de Marcel Duchamp.* Centre Georges Pompidou, París 1977.

- HAMILTON, Richard, *Not Seen and/or Less Seen of/by Marcel Duchamp/Rose Sélavy, 1904-64. Mary Sisley Collection Exhibition*. Cordier & Ekstrom, Nueva York 1964.
- *The Almost Complete Works of Marcel Duchamp*. Catálogo de la exposición patrocinada por el Arts Council y celebrada en la Tate Gallery, Londres 1966.
- *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors Even, Again: A Reconstruction by Richard Hamilton of Marcel Duchamp's Large Glass*. University of Newcastle-upon-Tyne, 1966.
- HENDERSON, Linda Dalrymple, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton University Press, 1983.
- HOPS, Walter (con Ulf LINDE y Arturo SCHWARZ), *Marcel Duchamp. Ready-mades, etc. (1913-1964)*. Le Terrain Vague y Galleria Schwarz, Milán 1964.
- JEAN, Marcel, *The History of Surrealist Painting*. Grove Press, Inc. Nueva York 1960. Ed. Original en frances publicada por Editions du Seuil, París 1959.
- KOTTE, Wouter, *Marcel Duchamp als Zeitmaschine. Marcel Duchamp als tijdmaschine*. Verlag der Buchhandlung Walter König, Colonia 1987.
- KUENZLI, Rudolf & Francis M. NAUMANN (Eds.) [Con contribuciones de R. E. KUENZLI, B. WOOD, A. SCHWARZ, F. M. NAUMANN, T. DE DUVE, W. A. CAMFIELD, P. READ, C. P. JAMES, G. H. BAUER, C. ADCOCK, H. WOHL, D. JUDOVITZ y T. SHIPEL, *Marcel Duchamp. Artist of the Century*. The MIT Press, Cambridge, MA, 1989 (Publicado originalmente como el número 16 de *Dada/Surrealism*, 1987). [Abr.: M.D.A.C.]
- LEBEL, Robert, *Sur Marcel Duchamp* [Con textos de A. BRETON y H. P. ROCHE]. Eds. Trianon, París 1959. [Ed. americana: *Marcel Duchamp*. Paragraphic Books, Nueva York 1959]
- LINDE, Ulf, *Marcel Duchamp*. Rabén & Sjogren, Estocolmo 1986.
- LYOTARD, Jean François, *Les transformateurs Duchamp*. Galilée, París 1977. Ed. americana: *Duchamp TRANSformers*. The Lapis Press, Venice CA, 1990.
- MARQUIS, Alice Goldfarb, *Marcel Duchamp, eros c'est la vie. A Biography*. The Whitston Publishing Company, Troy, Nueva York 1981.
- MASHECK, Joseph (Ed.) [Con contribuciones de J. MASHECK, G. APOLLINAIRE, L. KOCHNITZKY, H. y S. JANIS, W. RUBIN, W. HOFMANN, J. CAGE, L. NORTON, G. H. HAMILTON, G. CHARBONNIER, O. PAZ, L. D. STEEFEL, K.S. DREIER y MATTA ECHAUREN, J. JOHNS, W. COPLEY, T. B. HESS, D. JUDD, C. GREENBERG, M. ROTH, M. KOZLOFF, H. RICHTER, M. y W. ROTH, y R. PINCUS-WITTEN], *Marcel Duchamp in Perspective*. Prentice-Hall, Englewood Cliffs 1975.
- MOLDERINGS, Herbert, *Marcel Duchamp. Parawissenschaft, das Ephemere und der Skeptizismus*. Campus Verlag, Frankfurt 1983.
- MOURE, Gloria, (Ed.) [Con contribuciones de G. MOURE, M. DUCHAMP, E. SERRA, I. SOLA-MORALES, J. CAGE, A. D'HARNONCOURT, D. ADES, y. TONO, O. PAZ, M. CALVESI y G. CELANT], *Duchamp. Exposición organizada por la Fundación Caja de Pensiones y la Fundación Joan Miró*. Madrid 1984.
- MOURE, Gloria, *Marcel Duchamp*. Rizzoli, Nueva York 1989.
- OLIVA, Achille Bonito, *La delicata scachiera. Marcel Duchamp 1902-1968*. Catálogo de la exposición celebrada en el Palazzo Reale de Nápoles en junio-julio de 1973. Centro Di, Florencia 1973.
- *Vita di Marcel Duchamp*. Massimo Marani Editore, Roma 1976.
- PARTOUCHE, Marc, *Marcel Duchamp: j'ai eu une vie absolument merveilleuse. Biographie 1887-1968*. Images en Manoeuvres, Paris 1991.
- PAZ, Octavio, *Marcel Duchamp*. Ed. Era, México 1968.
- *Apariencia Desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. Eds. Era, México 1973 y Alianza Editorial, Madrid. Ed. americana: *Marcel Duchamp, Appearance Stripped Bare*. Viking Press, Nueva York 1978.
- ROCHE, Henri-Pierre, *Victor (Marcel Duchamp). Roman*. Texto establecido por Danielle REGNIER-BOHLER; prefacios y notas de Jean CLAIR. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París 1977.
- SAMALTANOS, Katia, *Apollinaire, Catalyst for Primitivism, Picabia and Duchamp*. UMI Research Press, Ann Arbor, Mich. 1984.
- SCHWARZ, Arturo, *Marcel Duchamp: 66 Creative Years. From the First Paintings to the Last Drawings*. Gal. Schwarz, Milán 1972.
- *Marcel Duchamp*. Hachette-Fabbri, Milán 1968 (texto en italiano) y París 1969 (en francés).
- *The Complete Works of Marcel Duchamp*. H. N. Abrams, Nueva York 1970. [Abr.: T.C.W.M.C.]. Traducción francesa del texto introductorio, con algunas modificaciones: *La Mariée mise à nu chez Marcel Duchamp, même*. Editions Georges Fall, París 1974.
- *Marcel Duchamp, la sposa ... e i readymade*. Electa, Milán 1988.
- STEEFEL, Lawrence D., *The Position of Duchamp's Glass in the Development of his Art*. Garland Pub., Nueva York 1977.
- SUQUET, Jean, *Miroir de la Mariée*. Flammarion, París 1974.
- *Le Guéridon et la virgule*. Christian Bourgeois, París 1976.
- *Le Grand Verre rêvé*. Aubier, 1991.
- TOMKINS, Calvin, *The World of Marcel Duchamp*. Time-Life Books, Nueva York 1966.
- *The Bride and the Bachelors. Five Masters of the Avant-Garde: Duchamp, Tinguely, Cage, Rauschenberg, Cunningham*. Penguin Books, 1976. (Primera ed. 1962).
- ZAUNSCHIRM, Thomas, *Bereites Maedchen Ready-made*. Ritter Verlag, Klagenfurt 1987.
- *Robert Musil und Marcel Duchamp*. Ritter Verlag, Klagenfurt 1982.
- *Marcel Duchamps unbekanntes Meisterwerk*. Ritter Verlag, Klagenfurt 1986.