

Marcel Duchamp

Escritos

Duchamp du Signe

Colección

Comunicación Visual

Escritos

Duchamp du Signe

Marcel Duchamp

Muchos de nuestros contemporáneos se asombrarán al enterarse de que existen escritos de Marcel Duchamp. El pintor del *Desnudo bajando una escalera* tiene fama sobre todo por el papel que desempeña en la emancipación del arte moderno, o también por su extraño abandono de toda actividad pictórica desde 1923 en favor del juego de ajedrez.

Hasta 1934, con la publicación de las notas sobre *La Novia puesta al desnudo por sus Solteros, mismamente*, no se daría a conocer Duchamp como «pluma». Por lo demás, el acontecimiento pasó desapercibido, salvo para André Breton quien, con su habitual perspicacia, presintió inmediatamente su importancia. Sin embargo, como la tirada de la «Caja Verde» no pasó de ser confidencial, hubo que esperar a 1958, con la aparición en las Editions du Terrain Vague de *Marchand du Sel*, primera recopilación de los escritos de Duchamp, para que la producción «literaria» del artista fuera toda ella accesible al gran público.

Desde entonces han transcurrido dieciséis años. Durante diez de ellos, Duchamp ha seguido destilando por doquier notas, aforismos y diversos artículos, que encontramos incorporados en la presente

edición, además de antiguos escritos como *En Infinitivo* («Caja Blanca»), publicado en 1966.

Tal como se precisa en el cuerpo de la obra, sólo se reproducen aquí los textos editados por Marcel Duchamp o cuya publicación él aprobó expresamente. Se han reagrupado en cuatro capítulos, algo distintos de los del *Marchand du Sel*: *El velo de la novia*: conjunto de notas referentes al «Gran Vidrio», *La novia puesta al desnudo por sus Solteros, mismamente*.

Rose & cía: recopilación de retruécanos, juegos de palabras y juegos verbales por el estilo de los de *Rose Séavy* (1939).

M.D., Criticavit: artículos, apostillas y aforismos críticos.

Textículos: todos los demás textos, breves por lo general, que no han podido inscribirse en los capítulos precedentes.

Editorial Gustavo Gili, S. A.

Rosellón, 87-89

Barcelona-29

Editorial Gustavo Gili, S. A.

Barcelona-29 Rosellón, 87-89. Tel. 259 14 00

Madrid-6 Alcántara, 21. Tel. 401 17 02

Vigo Marqués de Valladares, 47, 1.º Tel. 21 21 36

Bilbao-1 Colón de Larreátegui, 14, 2.º izq. Tel. 423 24 11

Sevilla-11 Madre Ráfols, 17. Tel. 45 10 30

1064 Buenos Aires Cochabamba, 154-158. Tel. 33-4185

México 12 D.F. Yácatas 218. Tels. 687 18 67 y 687 15 49

Bogotá Diagonal 45, No. 16B-11. Tel. 45 67 60

Santiago de Chile Santa Beatriz, 120. Tel. 23 79 27

São Paulo Rua Augusta, 974. Tel. 256-1711 y 258-4902

Marcel Duchamp

Escritos Duchamp du Signe

Colección

Comunicación Visual

GG

Titulo original

Duchamp du Signe. Ecrits

(Nueva edición corregida y aumentada por Michel Sanouillet, con la colaboración de Elmer Peterson)

Versión castellana de Josep Elias y Carlota Hesse

Revisión bibliográfica por Joaquim Romaguera i Ramio

Comité Asesor de la Colección

Román Gubern

Tomàs Llorens

Albert Ràfols Casamada

Ignasi de Solà - Morales Rubio

Yves Zimmermann

El editor desea expresar la debida cortesía al reproducir las ilustraciones de obras de Marcel Duchamp, cuyos derechos pertenecen a las colecciones de:

Arturo Schwarz Galleria d'Arte (Milán): *Belle Haleine eau de voilette y Rose Sélavy*.

The Museum of Modern Art (Nueva York): *Trois stoppages étalon (Three Standard Stoppages)*, *Fresh Widow*, *Le Passage de la Vierge à la Mariée (The Passage de la Vierge from Virgin to Bride)*, *Optique de précision (Rotative demisphere)*, *Monte Carlo Bond y Box in a Valise*.

Nathan Rabin (Nueva York): *Fotografía Box in a Valise*.

Philadelphia Museum of Art (Filadelfia): *Virgin N.º 1*, *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, even*, *To Have the Apprentice in the Sun*, *Nude Descending a Staircase N.º 2*, *Chocolate Grinder N.º 2*, *Why not Sneeze Rose Sélavy*, *Apolinère Enameled, Comb, With Hidden Noise*, *Bride 1922*, *Glinder Containing a Water Mill in Neighboring Metals y Oculist Witnesses*.

Sidney Janis Gallery (Nueva York): *Fontaine*.

Igualmente la expresa por los textos cuyos derechos son propiedad de:

The Art Institute of Chicago (Chicago): *The Mary Reynolds Collection*. Introducción a *Surrealism and its Affinities*.

ARTnews (Nueva York): *Le Processus créative (The Creative Act)*.

Arturo Schwarz Galleria d'Arte (Milán): *Certificat de lecture*.

The Associates in Fine Arts / Yale University Gallery (New Haven): *Notas del catálogo de la «Société Anonyme»*.

The Museum of Modern Art (Nueva York): *A Tribute to the Artist*, *Si la scie scie la scie*.

A propos des «Ready-mades» y *James Johnson Sweeney entrevista a Marcel Duchamp*. Pierre - André Benoît (Barjac): *Possible, Lettre de Marcel Duchamp a Tristan Tzara y Quatre inédits*.

Sidney Janis Gallery (Nueva York): *Arman y George Segal*.

© Flammarion, Paris, 1975

y para la edición castellana

Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1978

Printed in Spain

ISBN: 84-252-0704-5

Depósito legal: B. 6.356-1978

Industria Gráfica Ferrer Coll, S. A. - Pje. Solsona, s/n. - Barcelona-14

«Una obra de Duchamp no es exactamente lo que uno tiene ante los ojos, sino el impulso dado por ese signo a la mente de quien lo contempla.»

J.-H. Lévesque. «La Leçon de M.D.», en *The United States Lines Paris Review*, 1955, bib. B 122.

Indice

Abreviaturas	10
Advertencia, de M. S.	11
Prólogo de 1958, por Michel Sanouillet	13
Notas	22
<i>Jalones biográficos</i>	23
I. El velo de la novia	29
Introducción	30
La «Caja de 1914»	32
Notas	34
La Novia puesta al desnudo por los solteros, mismamente (La «Caja Verde»)	35
Notas	81
Sombras proyectadas	87
Posible	88
En Infinitivo («Caja Blanca»)	89
Notas	125
II. Rose & Cia.	127
Introducción	128
Notas	133

Rose Sélavy	135
Notas	141
Trozos escocidos	142
III. M. D., Criticavit	149
Introducción	150
Consideraciones	151
Entrevista Marcel Duchamp - James Johnson Sweeney	155
Nota	161
El proceso creativo	162
A propósito de los «Ready - mades»	164
Catálogo de la «Sociedad Anónima»	166
Alexander Archipenko	166
Jean (Hans) Arp	167
Umberto Boccioni	167
Georges Braque	167
Alexander Calder	168
John Covert	168
Joseph Alexandre Czaky	177
Giorgio de Chirico	177
André Derain	177
Katherine S. Dreier	178
Raymond Duchamp - Villon	178
Louis Elshemius	179
Max Ernst	179
Albert Gleizes	180
Juan Gris	180
Wassily Kandinsky	181
Paul Klee	181
Fernand Léger	182
Jacques Lipschitz	182
Man Ray	182
Louis Marcoussis	183
Henri Matisse	183
Matta	184
Jean Metzinger	184
Joan Miró	185
Émile Nicolle	185
Antoine Pevsner	186
Francis Picabia	186
Pablo Picasso	187
Georges Ribemont - Dessaignes	187

Gino Severini	188
Sophie Taeuber - Arp	188
Jacques Villon	189
Notas	189
A propósito de mí mismo	190
Alfa (B/CRI) tico	199
Archipenko, Alexandre	199
Arman	200
Armory Show	200
Art News	200
Baj, Enrico	200
Cadoret, Michel	201
Carrouges, Michel	201
Colegio	202
Contempladores	204
Copley, Bill	205
Demuth, Charles	206
Donati, Enrico	206
Dreier, Katherine S.	207
Fotografía	207
Granell, E. F.	208
Hélice (Delicias de)	208
Huget, Georges	208
Jurados	208
Loy, Mina	209
Magritte, René	209
Man, Ray	209
Pevsner, Antoine	210
Picabia, Francis	210
Polly - imagistas	212
Reynolds, Mary	212
Richter, Hans	213
Segal, George	213
Seligman, Kurt	213
Sermayer, Yo	214
Takis (Takis - Vassilakis)	214
Tinguely, Jean	214
Waldberg, Isabelle	214
Notas	215
IV. Textículos	217
Borrador de la «Cita del 6 de febrero»	218
Peine	220

The	220
Con ruido secreto	221
Apolinère Enameled	221
Rongwrong	221
Receta	223
Ventilación	223
Podebal	224
Carta a T. Tzara	224
Dieu Bourdelle Dieu De Bordel De Dieu	225
Sobre la segunda Máquina - Optica	226
Sobre la Obligación Montecarlo	228
Hombres en el espejo	230
Transformador...	231
Físico de equipaje	231
Tarjeta interzonas a A. Breton	232
Infra - leve	233
SURcenSURE	234
Sentidos	235
Il Reale Assoluto	235
Notas	235
<i>Notas bibliográficas</i>	237
A. Escritos de Marcel Duchamp	238
B. Bibliografía crítica sobre Marcel Duchamp	245

Abreviaturas

Salvo indicaciones contrarias, todos los textos son de Marcel Duchamp (M.D.), y todos los comentarios, notas y traducciones de Michel Sanouillet (M.S.). Los corchetes [] marcan una intervención del glosador.

Bib.	remite a la nota bibliográfica que figura al final de la presente obra.
MDS	<i>Marchand du Sel</i> , Escritos de Marcel Duchamp, Edición original, Le Terrain Vague, París, 1958. Bib. B 188.
CW	Arturo Schwarz, <i>The Complete Works of Marcel Duchamp</i> , Thames & Hudson, Londres, 1969. Bib. B 195.
CW Cat.	remite al número del catálogo comentado de las obras de M.D. contenido en la obra precedente (pp. 372 a 580).
CW Bib.	remite al número de la bibliografía descriptiva de los escritos de M.D. contenida en la misma obra (pp. 583 a 606).
NP	Arturo Schwarz, <i>Notes and Projects for the Large Glass</i> , Thames & Hudson, Londres, 1969. Bib. B 200. La cifra o número que sigue a NP remite al número de la nota citada.
BV	Marcel Duchamp, <i>La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même (Boîte Verte)</i> , Éditions Rose Sélavy, París, 1934. Bib. A 33.
RS	Marcel Duchamp, <i>Rose Sélavy</i> , G.L.M., París, 1939. Bib. A 49.
AI	Marcel Duchamp, <i>A l'Infinitif (Boîte Blanche)</i> , Cordier & Ekstrom, Inc., Nueva York, 1967. Bib. A 135.
WB	Pierre de Massot, <i>The Wonderful Book/Reflections on Rose Sélavy</i> , edición de autor, París, 1941. Bib. A 145.
V	Marcel Duchamp, <i>From or by Marcel Duchamp (Boîte-en-Valise)</i> , edición de autor, París, 1941. Bib. A 53.
L	Robert Lebel, <i>Sur Marcel Duchamp</i> , Trianon Press, París, 1959. Bib. B 118.
AHN	André Breton, <i>Anthologie de l'humour noir</i> , Sagittaire, París, 1940. Bib. B 24.
CG	Cleve Gray (en AI).
GH	George Hamilton.

Advertencia

Por lo demás, los que mueren son siempre los demás...

Epitafio,
tumba de Marcel Duchamp
en Ruán

Buena parte de nuestros contemporáneos se asombrarán al saber que existen escritos de Marcel Duchamp. El pintor de *Desnudo bajando una escalera* alcanzó fama sobre todo por el papel que desempeñó en la emancipación del arte moderno, o también por su extraño abandono de toda actividad pictórica en 1923 en favor del juego del ajedrez.

Hubo que esperar a 1934, con la publicación de las notas sobre *La Novia puesta al desnudo por sus Solteros, mismamente*, para que Duchamp se diera a conocer como «pluma». Aún así, el acontecimiento pasó desapercibido salvo para André Breton quien, con su habitual perspicacia, presintió de inmediato su importancia. Sin embargo, como la tirada de la «Caja Verde» no había pasado de ser confidencial, hubo que esperar a 1958, con la aparición en las Éditions du Terrain Vague de *Marchand du Sel*, primera recopilación de los escritos de Duchamp, para que la producción «literaria» del artista fuera accesible en su conjunto al gran público.

Desde entonces han transcurrido diecisiete años. Durante diez de ellos, Duchamp ha seguido destilando por doquier notas, aforismos y diversos artículos, que hallaremos incorporados en la presente reedición, así antiguos escritos como *En Infinitivo («Caja Blanca»)*, publicado en 1966.

Como se concreta en el cuerpo de la obra, sólo se reproducen aquí los textos editados por Marcel Duchamp o aquellos otros cuya publicación él aprobará ex profeso. Están reagrupados en cuatro capítulos, algo distintos de los del *Marchand du Sel*:

«El Velo de la Novia»: conjunto de notas relativas al «Gran Vidrio», *La Novia puesta al desnudo por sus Solteros, mismamente*.

«Rose & Cía»: recopilación de retruécanos, juegos de palabras y juegos verbales del tipo de los de *Rose Sélavy* (1939).

«M.D., Criticavit»: artículos, apostillas y aforismos críticos.

«Textículos»: todos los demás textos, breves por lo general, que no han podido inscribirse en los capítulos precedentes.



Estos títulos de capítulos no pertenecen a Marcel Duchamp, pero han estado inspirados por su obra.

Expresamos nuestro agradecimiento a todos los amigos de M.D., a los coleccionistas de obras de arte y de documentos, y a los titulares de derechos de autor que han permitido la utilización y la reproducción de los textos e ilustraciones de esta obra.

Damos las gracias asimismo a los colegas y colaboradores que nos han aportado su ayuda en la recogida de documentos y la ordenación de los textos, especialmente a Elmer Peterson, Anne d'Harnoncourt, Kynaston McShine, Craig Adcock e Yves Poupard-Lieussou.

A Alexina Duchamp, finalmente, dedicamos esta obra en memoria de Marcel a quien tanto quería.

M. S.

En *Marchand du Sel*, los textos estaban reproducidos tanto en francés como en inglés, según los hubiera redactado M. D. en una u otra lengua. Como ya la Oxford University Press había publicado en Nueva York, en 1973, una edición íntegramente inglesa, en el presente volumen hemos traducido sistemáticamente al francés todos los escritos de M. D. aparecidos inicialmente en inglés.

Igualmente, nosotros los hemos traducido al castellano. (*Nota de los Traductores.*)

Prólogo de 1958

por Michel Sanouillet

Rrose Sélavy es muy amiga del mercader de sal.

Robert Desnos

[No cabe duda de que los acontecimientos sucedidos desde 1958, fecha de la redacción de la introducción que aquí sigue, ilustran con nueva luz la vida y la obra de Marcel Duchamp. Su muerte, acaecida en 1968, ha petrificado en leyenda lo que hasta entonces sólo era una pequeña historia. El lugar de Duchamp en la opinión pública ha experimentado un cambio considerable: se ha tomado conciencia de la modificación operada, a través del canal de sus conceptos filosóficos, en la percepción individual y colectiva de la obra de arte. Con cincuenta años de retraso, se ha puesto de manifiesto que la aparición de los *readymades* en 1914 marcaba ya no una evolución, ni siquiera una revolución, en la historia de la estética moderna, sino una verdadera mutación.

Esto explica, sin duda, que Duchamp haya desempeñado un papel de mentor en la génesis y la elaboración de los principales movimientos de vanguardia de estos últimos años, neodadaísmo, Op Art, Pop Art, Hiperrealismo, etc. Basta con frecuentar uno cualquiera de los salones de arte contemporáneo para adquirir esta convicción a menudo penosa.

Paralelamente, las experiencias intentadas desde hace una década en el campo de la lingüística apuntan a unos descubrimientos duchampianos y confirman el carácter premonitorio de las excursiones de Rrose Sélavy al margen del campo cerrado de la pintura y las artes plásticas. Algunas de las preocupaciones fundamentales de la nueva crítica y del estructuralismo, ya figuran conceptualizadas en los textos de *En Infinitivo* publicados en 1966 aunque su origen se remonte a 1914-1920.

Así, iremos comprendiendo paulatinamente que gracias a personajes tales como Marcel Duchamp, y no a figuras más públicas, nuestro siglo destacará sobre los precedentes. En el momento de esbozar su declive, las ideas de Duchamp, recibidas con indiferencia durante lustros, alcanzan la madurez y no tardarán en hallar *acogida*.

Por consiguiente, era inevitable que algunas de las siguientes observaciones resultarán hoy simplistas, caducas o sencillamente ingenuas. No obstante

hemos creído que en su conjunto este prólogo no había envejecido mucho y que, en último término, habiéndolo revisado y aprobado Marcel Duchamp, tenía que figurar tal cual en el presente volumen.]

Al inaugurar esta colección con la publicación de los escritos de Marcel Duchamp, hemos querido rendir homenaje a uno de los hombres más importantes de nuestra época.

La importancia de una obra, como es de suponer, no se mide a nuestro juicio ni por su extensión, ni por su popularidad. Demasiadas veces hemos advertido el inmenso vacío que engendran, prescindiendo de cualquier publicidad, las grandes tiradas y la pintura «acabada» que da pie a que nuestros contemporáneos se deleiten en establecer sus criterios. Sentimos confusamente que haría falta algo menos, y mucho más, para influir en nuestro comportamiento íntimo, para modificar nuestros gustos fundamentales, en suma para estar de acuerdo con nosotros mismos y con el tiempo en que vivimos: una idea, una palabra, dos semicorcheas, un desacuerdo de colores, mientras vengan inventados, bastan para desencadenar un verdadero proceso de transmutación. No obstante, hace falta un estilo de preciencia para esbozarla, y varias generaciones para llevarlo a término.

Por eso, el hombre importante se nos aparece como el alquimista cuya obra, intrínseca o históricamente incommunicable al gran público, puede operar no obstante esa transmutación en ciertos artistas, poetas, músicos, particularmente receptivos. Estos, actuando por así decir, de intermediarios, vulgarizan luego, a través de sus producciones personales, una o dos de esas ideas-fuerzas prestadas y así contribuyen a formar el gusto de un periodo. Para el espectador o el lector comunes, sensibles únicamente al valor epifenomenológico del acontecimiento cotidiano, el pintor en boga, el novelista de moda, por ser el centro de esa curiosa conjunción de la idea-fuerza y de la sensibilidad de la época, presenta todos los signos del hombre importante, que de hecho no son más que los del hombre triunfal. Su obra es, como máximo, una encarnación y, en el peor de los casos, algo diluido, una explicación, siempre un producto destinado al consumo corriente y, como tal, eminentemente digerible. Este producto afecta, es cierto, a un público inmenso, lo que demuestra que el hombre triunfal embelesa bastante fácilmente. Pero si queremos considerar la procedencia real del elemento esencial que logra el éxito del producto, admitiremos sin muchas reticencias la gran importancia de esos hombres cuya obra, levadura abundante, puede, por su procuración, suscitar auténticas multiplicaciones.

Duchamp nos ofrece una notable ilustración de esta ignorada lección de la historia. Supo, a través de meandros subterráneos y de arcanos misteriosos, pudrir los cimientos de nuestro arte, de nuestra literatura, de nuestros dogmas, hasta el punto de lograr que nuestra existencia cotidiana acuse el contragolpe. Con los primeros ready-mades se ponen en marcha las termitas: raros son los contemporáneos que hayan percibido bajo sus cuerpos el implacable avance de ese ejército, que se decuplica de hora en hora. Hicieron falta desplomes, grietas aparecidas de

pronto hasta en la fachada de nuestras academias para que saltara al fin la evidencia a los ojos más cegatos: el mundo que nos recibe se parece extrañamente al que, desde hará ya casi un siglo, cobija los gestos de Marcel Duchamp.

En 1923, Duchamp daba el último toque a su Gran Vidrio —o mejor dicho el penúltimo, pues jamás lo acabaría— y emprendería el camino del silencio. No había en eso actitud deliberada, sino descubrimiento lento del valor del mutismo.

Este silencio de Marcel Duchamp pesa sobre las letras contemporáneas a la manera del Harrar rimbaudiano. Se percibe de lejos hasta suscitar un malestar en nuestros literatos y pintores de éxito, quienes, ante un ataque inexistente, se empeñan en justificar públicamente su osadía de escribir o pintar. La misma página que emborronan, les enfrenta con el problema (tortura) que ya planteaban los surrealistas en 1919, en *Littérature*: «¿Por qué escribis?» Problema que afecta además al requerimiento. De hecho, la misma existencia de Duchamp no habrá sido más que un largo silencio interrumpido por las migajas que aquí reproducimos, y qué reveladoras, cuando la presión interna ya resultaba insostenible o cuando algún amigo, usando de un cierto chantaje, le impulsaba a salir de su reserva.

Ocurre que después del suicidio, un determinado silencio constituye la forma más tensa de sublevarse, y es que dicho silencio contiene todo el potencial decible e indecible de la rebeldía. Hemos de imaginarnos a Duchamp sin romanticismo, después de un intento paciente y laborioso para forjarse un mundo conforme a sus propios conceptos, lo bastante recreado para no deber nada, o muy poco, a la realidad humana (y eso es la Novia), procurando conquistar el tiempo, el espacio (rotorrelieves y máquinas ópticas), vencer al azar (ajedrez, ruleta), frente a la realidad de las cosas cuya implacable inmensidad le obliga a callarse. A callarse, pero no a aceptar. Le ignoran, pues el legendario sosiego de Duchamp, y su sonrisa, han sabido establecer la ilusión. Sin embargo, a Pierre de Massot cuya mujer acaba de morir, le telegrafía: Triste pendiente otoñal de cobardía inaceptable confirmando una vez más imbécil inanidad de toda justificación razonada. El mismo día concreta en una carta: «Todos estamos jugando un juego miserable y las generalidades y las generalizaciones son el invento de tramospos alquilados a domicilio.» No, el silencio de Duchamp no supone indiferencia, ni abandono, ni vacío, sino un muelle en tensión, inmóvil y amenazador.

Así se comprende que una actitud muy exactamente racional y, en suma, expresión de una concepción filosófica coherente de la existencia, haya dado pie a querer convertirla en una gestión voluntaria cuyo móvil se escapa y se aureola de misterio. Ahora bien, tanto en su vida como en su arte o sus escritos, Duchamp nunca aceptó principios formulados ni datos intangibles. La breve conferencia sobre el proceso de la creación que dio en Houston¹ nos explica cómo jamás cesó de alzarse contra la imposición de un gusto cualquiera, por malo que fuera. Esta sofística en que se encierra voluntariamente («me obligo, dijo, a contradecirme para evitar seguir mi gusto») traduce el constante afán de no engañarse e implica la aceptación de una ruda disciplina personal; dado que toda alma, aun superior, se halla a la merced de las tentaciones comunes o sutiles, ofrecidas por el éxito y la

facilidad. Duchamp no está lejos de ver en su actitud un humanismo, pues lo que nos diferencia de la máquina, ¿no es a fin de cuentas la posibilidad dejada al hombre de no repetirse?

Así pues, conviene leer en este contexto las páginas que siguen. No son creaciones literarias en el sentido propio del término, sino más bien los jalones de un lento proceso mental, concesiones hechas a regañadientes, como los breves y elocuentes jadeos de un hombre que pena. En su lapidario laconismo, nos dan no obstante una idea de lo que a Duchamp le hubiera gustado hacer con este mundo, una vez desplazados los límites de lo posible. André Breton observa justamente que «el problema de la realidad, en sus relaciones con la posibilidad, problema que sigue siendo una gran fuente de angustias, se resuelve aquí de la manera más audaz... «distendiendo un poco las leyes físicas y químicas». «Está fuera de duda —continúa Breton— que más tarde cundirá el empeño de recuperar el orden cronológico riguroso de los hallazgos a los que pudo llegar Marcel Duchamp en el orden plástico gracias a dicho método. El porvenir no podrá por menos que remontar sistemáticamente su curso y describir con precaución sus meandros, a la búsqueda del tesoro oculto que fue la mente de Duchamp y, a través de él, lo más raro y precioso que pueda haber, el espíritu de este mismo tiempo. Va en ello toda la profunda iniciación a la más moderna manera de sentir, cuyo humor se presenta en esta obra como condición implícita.»² La presente obra contribuirá en mucho a aclarar esta búsqueda y a facilitar esta iniciación.

El ardor subversivo de Duchamp apuntó desde 1913 contra el lenguaje. Ya veremos cómo pretende reformar —y no reformar— nuestro medio más ordinario de expresión.³ No se dedica como Tzara, Hausmann o Schwitters a bucear en las mismas fuentes del lenguaje, en los fonemas elementales sensibles al oído; sino que, más bien, siguiendo una línea muy rimbaudiana, a dar a cada palabra, a cada letra, un valor semántico arbitrario. Nos acercamos aquí a las experiencias tentadas por Paul Éluard en su revista *Proverbe*. Se trata de agotar el sentido de las palabras, de jugar con ellas hasta violarlas en sus más secretos atributos, dictando al fin el divorcio total entre el término y el contenido expresivo que habitualmente le reconocemos. Los vocablos, una vez vacíos y disponibles, ofrecerán por sí solos, bien sea mediante la extrañeza súbitamente visible de su estructura interna o bien mediante su barroca asociación con otras palabras, insospechados tesoros de imágenes o de ideas. La aventura del lenguaje se desarrolla así al revés de la búsqueda estilística siempre preñada de originalidad y de sensaciones visuales y auditivas; dado que el principio es que una palabra demasiado observada, al igual que un paisaje, pierde su sabor, se usa, huye de sí misma y se convierte en tópico. El interés que suscita su contenido semántico se adelgaza hasta desvanecerse. Sólo entonces, cuando ya el estilista, buscador de pintoresquismos, abandona la partida, interviene Duchamp: en este momento la vaina se vacía de fruto, la palabra-ensambladura-de-letras asume una nueva identidad, física, tangible, intérprete sorprendente de una nueva realidad. Duchamp busca así de qué modo se podría renovar totalmente un vocabulario «recargando» todas las palabras abstractas del diccionario de un contenido nuevo, para llegar, como en el umbral de la historia humana, a «palabras primeras», «divisibles» sólo por sí mismas y por la unidad.⁴

Es muy posible que se desprenda una cierta comicidad en el transcurso de estas manipulaciones y juegos, como el calor en el transcurso de una reacción química, aunque no sea absolutamente necesario y en cualquier caso posea una importancia secundaria. Esto se nota muy claramente en aquellas sentencias en que, como también observa Breton, Duchamp supo «lograr que interviniera el placer hasta en la formulación de la ley a que debe responder la realidad. (Un hilo vertical cae desde un metro de altura sobre un plano horizontal deformándose a su aire y da una nueva figura de la unidad de longitud [...]). En eso reside lo que Duchamp llamó el ironismo de afirmación, por oposición al ironismo negador, que sólo depende de la risa, ironismo de afirmación que es al humor lo que la flor de harina es al trigo».⁵

Nadie habrá sido quizá menos dadaísta —miembro de un movimiento— ni más dadá —encarnación de un estado mental— que Marcel Duchamp. Mientras que para muchos la explosión dadaísta y surrealista fue el elemento catalizador de un descubrimiento —pienso en los animadores de Littérature—, y para otros más la suerte de ingresar fácilmente en la vida literaria, es evidente que, a través de Dadá y del Surrealismo, Duchamp siguió siendo él mismo. Su evolución interna, iniciada ya desde antes del Cubismo, no ostenta el sello de ninguna influencia conocida. Encuentra reunidos en su propia persona los elementos constitutivos de la revuelta dadaísta en estado puro, es decir la total ausencia de principios y prejuicios, la libertad de construir o destruir dentro del mayor desinterés, dado que, además, todo es igual y lícito: «No hay solución, dice Duchamp, porque no hay problema.» Asimismo, un sentido del «umor», una afición a los retruécanos que se mantienen como el contrapunto visible de una arquitectura inexpressada, un deseo de formularse mediante sentencias desprovistas del menor lirismo o mediante trastrueques que aciertan a trascender la comicidad. «Mi ironía, sigue diciendo Duchamp, es la de la indiferencia: metaironía.» Quizá nos engañemos en algún caso, pero los juegos de Duchamp se despliegan en las antípodas de los del Almanach Vermot.

A estos caracteres innatos del rebelde moderno, añade cualidades más raras, que dejan suponer unos sólidos cimientos: una simplicidad, una rectitud que en nada se deben a la moral, aunque haya mucho moralismo en ese Duchamp, ese «francés de las postrimerías del siglo XVIII dedicado a disecar sensaciones y sentimientos, a reducirlos y traducirlos implacablemente en mecánica como antaño, en el campo de la novela, Crébillon hijo o Laclos».⁶

✕ Inútil sería engañarnos en torno al hecho de que la obra de Marcel Duchamp, tanto escrita como plástica, se presta a todas las acusaciones. Hemos podido leer de la pluma de cronistas de moda unas críticas que ninguna vanguardia podría rehuir: hermetismo gratuito, intelectualismo glacial y marchito, por no decir ya, crudamente, plagio, estafa, bluff flagrante y mistificación colosal. Para colmo, ante el éxito de Duchamp allende el Atlántico, nuestro patriotismo francés nos lleva a decir: «Estos americanos, de todos modos, ¡qué credulidad!» Será no obstante el concienzudo y anglosajón Times Literary Supplement quien expresa más abiertamente todas estas críticas en un artículo de cabecera consagrado al movimiento Dadá: «... En 1915 Marcel Duchamp, otro cubista frustrado, cruzó el Atlántico

con la intención bien definida de escandalizar a Norteamérica mediante chistes de artista que sólo habían suscitado muy poco interés en Francia. Hay que admitir que Duchamp ha logrado sobrepasar sus más locas esperanzas, pues hoy los historiadores de arte norteamericanos rivalizan en ardor por rendirle homenaje. «Es tal vez la mente más inventiva de nuestra época. Desde Leonardo da Vinci, no ha habido ningún artista tan poseído por el deseo de nuevas experiencias filosóficas y tecnológicas», escribe uno de ellos. Y tal otro dice de ese hombre que ha renunciado al arte en favor del ajedrez a una edad relativamente tierna: «Pocos han sido los artistas que han ejercido una influencia tan honda en su época.» Por desgracia, la verdad es que el arte nunca colmó a Marcel Duchamp con sus favores.⁷

No cabe duda de que en la obra de Duchamp abunda la parte correspondiente a la mistificación. Su amigo H.-P. Roché comenta: «Desconfío de los normandos como Duchamp, ...sé que Duchamp puede enredarme...»⁸ Empero, no conviene engañarse sobre el sentido y la finalidad de esta mistificación, que jamás es gratuita y que forma parte de un comportamiento social muy estudiado.

Además, la toma de posición bastante brutal del T.L.S. halla su respuesta en las de Breton, quien tampoco quiere darse por chasqueado: «Nuestro amigo Duchamp es seguramente el hombre más inteligente y (con mucho) el más incómodo de esta primera parte del siglo XX»,⁹ y de Apollinaire, resaltando el hecho de que su respuesta se escribió en 1913, muy a principios de la evolución post-cubista de Duchamp: «Del mismo modo que pasearon una obra de Cimaabué, también nuestro siglo ha visto cómo se paseaba triunfalmente para ser llevado a los Arts-et-Métiers, el aeroplano de Blériot tan cargado de humanidad, de esfuerzo milenario, de arte necesario. Tal vez se reserve a un artista tan libre de preocupaciones estéticas, tan acuciado de energía como Marcel Duchamp, el acto de reconciliar el arte y el pueblo.»¹⁰ Prescindamos del pathos. Pero tampoco caigamos en un desmesurado asombro ante la última afirmación del profético autor de *La Jolie Rousse*. Duchamp, como antes escribía Breton con mucha penetración, encarna al dedillo, a su nivel más fundamental, los métodos y las preocupaciones de una sensibilidad tan moderna que nuestros contemporáneos todavía no han tomado ninguna conciencia de su existencia difundida en la época. Y la entrevista con Sweeney, que reproducimos más adelante,¹¹ ilustra este aspecto «popular» de la obra de Duchamp. Hace falta además haber charlado en Norteamérica con gente de toda condición para comprender hasta qué punto la obra de Duchamp, que trastornó los ambientes artísticos neoyorquinos hará ya medio siglo, influye hoy en un estilo de vida. A través de ciertos métodos publicitarios, una nueva óptica de la vida social, un sentido del humor absurdo e incongruente, dicha obra se ha insertado por así decirlo en las costumbres.

Esta tentativa de repensar el mundo proseguida por Duchamp al margen de todos los caminos trazados encuentra su punto de apoyo en la máquina, imagen y encarnación de nuestra época, y en el azar, que, de hecho, para nuestros contemporáneos, ha reemplazado a la divinidad.

Duchamp concibe, hacia 1910, al contacto con las experiencias futuras, la visión de la sociedad que se nos avecina, sociedad en donde lo automático y lo artificial regularán todas nuestras relaciones. Y para afirmar mejor su perso-

alidad humana, se integra a ese nuevo mundo. Sobrepasando a nuestra época que aún anda intentando adaptar la máquina al hombre, Duchamp tratará de imaginar un estado de cosas en donde el hombre humanice a la máquina hasta el punto que ésta se ponga a vivir. Y a partir de ahí, florecen las preguntas, qué pinta su Gran Vidrio, qué describe su Caja: ¿Y si la máquina, una máquina desprovista de cualquier atributo antropomórfico, evolucionara en un mundo a su imagen, a salvo de criterios que rigen al hombre, su creador? ¿Y si, como el mono de Kafka, imitara servilmente todas las farsas humanas con el propósito exclusivo de liberarse de sus cadenas, de «salir»? ¿Y si la máquina, por consiguiente, amara, deseara y se casara? ¿Cuál sería su proceso de razonamiento? Nuestros buenos autores de ciencia ficción, al menos aquellos que no carecen de cierto sentido del humor, verán que La Novia de Duchamp nos lleva a sobrepasar con mucho sus más locas creaciones en donde los robots, lamentablemente, nunca se expresan más que en términos humanos y todos los sondeos en lo fantástico sólo logran desembocar sin excepción en una pobre animalización de marcianos o lunáticos. Leyendo las notas que produce sobre la Novia, hasta el lector más reticente, a poco honesto que sea, reconocerá la constancia, la audaz lucidez, la calma determinada del pensamiento de Duchamp. La máquina según Duchamp es una criatura supremamente inteligente que evoluciona por un mundo absolutamente divorciado del nuestro: la máquina piensa, organiza su pensamiento en frases coherentes, utiliza, de acuerdo con la técnica anteriormente analizada, palabras cuyo sentido nos resulta familiar. Sin embargo, tales palabras coinciden en chasquearnos, de tales frases sólo emana el secreto, y ese pensamiento que seguimos paso a paso termina en atolladero, en carcajada, en, incluso, un nuevo interrogante. Para la máquina de Duchamp, un «tamiz» no es necesariamente un tamiz.¹²

Por otra parte, ¿qué ocurriría si la máquina admitiera, también ella, la posibilidad de accidente, de no repetición, atributo exclusivo del hombre? Más aún, ¿si tras habernos superado, supiera emplear el azar para fines utilitarios o estéticos? No niego que nos hallamos aquí en el umbral de un campo cuya solitaria exploración fácilmente nos ha de permitir la gente seria. Pero en fin, ¿tan lejos estamos de la ciencia poética con que soñaba un Baudelaire?¹³ ¿Y no es evidente que esta latitud concedida a la materia, como si cada átomo estuviera dotado de conciencia y sentimientos, a la par que multiplica hasta el infinito las ocasiones dejadas al azar, limita al mismo tiempo de forma singular su campo relativo? Estos criaderos de polvo, estos zurcidos-patrones nos abren la puerta a la sorprendente poesía de la nada, al sentido de la insensatez, al mundo que cualquier objeto encierra en su microcosmos. Y cabe imaginar lo que hubiese sido, escrito por Duchamp, la novela de la novia... Pero a Duchamp no le interesa la explotación práctica de sus hallazgos. Se contentó con apuntarlos en esas agendas, como en un libro de bitácora. Sabemos qué afable desdén sentía por ciertos pintores «intoxicados de trementina», aficionados y más aún profesionales, de igual manera que desdeñaba a la mayoría de literatos. Pues Duchamp vive una pura aventura mental. Y así, será ese contacto abstracto con el azar, constituido por el juego del ajedrez, el que le permita desde hace cincuenta años disfrutar de los goces más físicos. Asimismo, con objeto de estudiar, momento a momento, los accidentes más ca-

prichosos de la ruleta, se pasará en Montecarlo toda una temporada delante del tapiz verde, sin experimentar ninguna sensación que pueda asimilarse a la trivial pasión del juego. Y se desconcertará cuando su martingala, elaborada y difundida a precio muy alto, resulte infructuosa...

Duchamp se asombra entonces sin estruendo, con una frescura ingenua que explica la originalidad de las creaciones espontáneamente florecidas bajo sus dedos. Nociones tan nuevas como las que se esparcen por la Caja dentro de maleta sólo podían nacer en una mente maravillosamente dispuesta. A decir verdad, basta con que queramos dedicar un mínimo de atención al detalle más insignificante del mundo que nos rodea para que, como en el país de Alicia, el tópico más corriente se vuelva fantástico. Para Duchamp, no hay nada que a priori se inserte en un contexto. El orden de las cosas no está ni establecido, ni regulado, ni es cierto, ni sobre todo, definitivo. Los elementos de este mundo no se hallan unidos entre sí, como las letras en la escritura manuscrita, por algún esquema subjetivo y relativamente racional. Se van sucediendo, yuxtapuestos indistintamente como los tipos de imprenta. Al compositor corresponde agruparlos dentro de un orden dado y mejor, dice Duchamp, si el cajista está borracho o distraído, si el azar embrolla las planchas, trastoca el marcador, introduce la errata y da origen al juego de las tintas.

La mano de Duchamp, dígame lo que se diga, se ha formado para la paleta y no para la pluma. Escribir le fatiga y la parquedad de su obra se debe, también, a esta repugnancia. Aún así, la mente de Duchamp tiende hacia la expresión intelectual que no obstante tiene en la escritura su manifestación más adecuada. Y creemos que la pintura a la que, por la fuerza de ejemplos imperativos, se entregó desde su infancia fue en suma una vocación falsa. Se nota por el modo que tiene Duchamp de concebir el arte del pintor, y también por el modo, sabio y preciso, de usar la lengua como un instrumento cuyos recursos se conoce al dedillo.

Dotado de un carácter afable, Duchamp supo conquistarse las simpatías de pintores y escritores de sectores muy diferentes y que no ocultaban sus aversiones recíprocas. Se ve con unos, escucha a otros y responde con una autoridad cortés. Este talento de comprometerse sin ponerse en compromiso le valió sin duda la gran estima en que le tienen los medios artísticos norteamericanos. Secreto en su vida personal, ni se exhibe ni se esconde. Desconoce la falsa modestia y la verdadera crea su reputación. Aún en vida, se va sintiendo petrificado en el oleaje de la historia. En el Museo de Filadelfia, puede visitar la sala que le han dedicado y verse tal como nuestros nietos le descubrirán en el año 2000. Asiste, impasible y benévolo a la cristalización en triunfos legendarios de sus más triviales acciones. Estas adquieren un sentido sin que acertemos a saber si Duchamp lo quiso o no. ¿Acaso por utilizar al máximo el pobre espacio de su apartamento parisiense, se le ocurre utilizar un solo batiente de puerta que oscile alternativamente sobre dos jambas colocadas en ángulo recto? La leyenda dice que su única intención era la de coger el refrán «Una puerta tiene que estar abierta o cerrada» en flagrante delito de inexactitud. Cada uno de sus gestos, al hallarse efectivamente condicionado por su fuerte y original personalidad, contribuye, existencialmente, a bordar como un fabuloso contrapunto su vida de hombre normal. Por eso, el hecho de saber si

Duchamp deseó o no esta interpretación carece de importancia. Pues sobre esta existencia, sobre esa obra, se ha edificado lo que no queda más remedio que llamar el mito Duchamp. Ahora bien, la autenticidad de los hechos que sirven de base a un mito importa menos que el subconsciente colectivo que lo ha originado. Si Duchamp nos demostrara que la Novia no era más que un fraude gigantesco, su mito de persona enigmática e infalible no haría más que acrecentarse, y nos veríamos obligados a encontrar un sentido verdadero y fecundo en esa obra insensata ya en sus comienzos. ¡Tal vez sea ésta además la última lección que da Duchamp a este mundo ávido de ídolos, en donde la publicidad, moderno Narciso, se adora a sí misma!

La obra de arte no vale tanto por el talento y la experiencia que su creador haya condensado en ella como por las resonancias y las armonías casi siempre imprevistas que provoca en el lector o el «contemplador» (el contemplador, dice Duchamp, es el que hace el cuadro). Podemos decir que Duchamp llevó al máximo el valor de este «margen», cuantitativo y cualitativo, tan querido por Valéry, entre el agente excitador y el estímulo intelectual. De ahí a considerar la obra de Duchamp como una simbología mágica, o un «sostén de meditación» tal como lo propone el yoga, no hay más que un paso que ciertos fieles no han vacilado en dar.¹⁴

Publicados la mayoría en revistas inaccesibles o ediciones de lujo de tirada restringida, los escritos de Duchamp yacen actualmente sepultados en la tumba de las colecciones particulares. Algo descuidados por su autor, muchos de ellos son desconocidos incluso para aquellos a quienes el nombre y la obra plástica de Marcel Duchamp son familiares. Hemos creído oportuno poner en todas las manos, mediante una obra de precio asequible, lo que consideramos como lo esencial de sus escritos.

Con plena deliberación y tras consultar a Duchamp, hemos omitido no obstante cuatro sectores de su obra: la correspondencia, diseminada entre múltiples destinatarios, algunos de los cuales se oponen categóricamente a la publicación de documentos que atañen de muy cerca a su vida privada, circunstancia que ocasionaría una recopilación incompleta y, por lo tanto, ya caduca. En segundo lugar, los textos de Duchamp relativos a la práctica del ajedrez, textos que, demasiado técnicos, hubiesen aburrido al lector y no hubiesen encontrado su sitio en una obra que no rechaza en absoluto el calificativo de literaria para reclamar el de científica. En tercer lugar, los inéditos acaparados por las colecciones públicas y privadas. Finalmente, las frases atribuidas a M.D. en entrevistas o escritos colectivos, y cuya autenticidad no siempre es fácil comprobar.

Por consiguiente, encontraremos aquí los textos clasificados dentro del orden cronológico de su composición y, cuando ésta no se conocía o presentaba dificultades, dentro del orden de su primera publicación.

Van acompañados de sus variantes esenciales y sólo de aquellas notas que resultaban indispensables. La descripción de todas las obras mencionadas figura en la bibliografía que hemos redactado al final de este volumen.

La lectura de estos escritos requiere una flexibilidad mental que es patrimonio exclusivo de una minoría, sobre la que no arraigan ni el snobismo, ni el miedo a las prohibiciones públicas y privadas, ni sobre todo la aplastante apatía

espiritual que se ha establecido en nuestro siglo. Por lo tanto, aquellos cuyo juicio, o sonrisa, no asome más que una vez leído el libro, pueden confiar en descubrimientos asombrosos.

Michel Sanouillet

Notas

1. Véase pp. 162-163.
2. *Anthologie de l'humour noir*, p. 221 [versión castellana: *Antología del humor negro*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1972].
3. Véase más adelante cap. II, *Rose & Cie*.
4. Leeremos con interés, pp. 153-154, el testimonio de la precoz admiración manifestada por Duchamp ante las experiencias «filológicas» de Jean-Pierre Brisset y de Raymond Roussel.
5. *Anthologie de l'humour noir*, loc. cit.
6. Charles Estienne, «Surréalisme et peinture», en *Combat*, París, 15 de julio de 1954.
7. Anónimo (como todos los artículos de cabecera del *Times Literary Supplement*), 23 de octubre de 1953, p. 2.
8. H. P. Roché, «Souvenirs sur Marcel Duchamp», en *La Nouvelle N. R. F.*, 1954, pp. 1133 a 1136.
9. *Anthologie de l'humour noir*, loc. cit.
10. *Méditations esthétiques. Les Peintres cubistes*, Eugène Figuière, París, 1913, p. 76 [versión castellana: *Los pintores cubistas. Meditaciones estéticas*, Ediciones Nueva Visión, S.A.I.C., Buenos Aires, 1964].
11. Pp. 155-161.
12. Sobre dicho tema hay que leer la excelente obra de Michel Carrouges, *Les Machines célibataires*, bib. B 47, y la rigurosa «lectura» de Jean Suquet, *Miroir de la Mariée*, bib. B 213.
13. Véase Charles Baudelaire, *Œuvres*, colección «La Pléiade», N.R.F., París, 1954, p. 1381.
14. ¿No es significativo acaso, por ejemplo, que Sidney Janis haya podido escribir en 1945 a propósito de *La Novia...?*: «Conscientemente o no, el Gran Vidrio se inserta en la tradición cristiana en pintura. Es esencialmente una composición sobre la Asunción de la Virgen, con la parte superior dedicada al mundo secular y a sus motivaciones, y la parte inferior al reinado del mecanismo y de la mente internos». En *Dada Painters and Poets*, bib. B 148, p. 312.

Jalones biográficos

- 1887 28 de julio. Nacimiento de Marcel Duchamp en Blainville (Seine-Maritime). Su abuelo era pintor. Su padre, notario, tiene otros cinco hijos. Son, por orden de nacimiento: Gaston, que se convertirá en el pintor Jacques Villon; Raymond Duchamp-Villon, el escultor, que morirá durante la Gran Guerra; Suzanne, que se casará con Jean Crotti, y finalmente Yvonne y Madeleine.
- 1902 Primeras pinturas.
- 1904 Termina sus estudios en la escuela Bossuet. Viaja a París donde el joven Marcel se une a sus hermanos Jacques Villon y Raymond Duchamp-Villon. Clases en la Academia Julian hasta julio de 1905.
- 1905 Caricaturas para *Le Courrier français* y *Le Rire*, a intervalos irregulares, hasta 1910.
Trabaja en una imprenta de Ruán. Un año de servicio militar.
- 1906 Regreso a París. Nuevas telas.
- 1908 M.D. se instala en Neuilly hasta 1913.
- 1909 Cuadros inspirados en Cézanne, luego, hacia 1910, algunos fauves. M.D. expone dos telas en el Salón de los Independientes de París. Participa en las reuniones de los cubistas disidentes (Gleizes, Metzinger, Picabia, La Fresnaye...) en casa de Jacques Villon en Puteaux.
- 1911 Expone con los cubistas en París y Ruán. *Los jugadores de ajedrez*, tela cubista; *Molinillo de café*, cuadro mecanomorfo. Primer estudio para el *Desnudo bajando una escalera*.
- 1912 *El Desnudo bajando una escalera* (n.º 2) es retirado del Salón de los Independientes y pasa a exponerse en Barcelona y finalmente en el Salón de la Section d'Or organizado por los hermanos de Duchamp en París.
Viaje a Munich donde M.D. pinta *La Virgen*, *La Novia* y *El paso de Virgen a Novia*, primeras etapas de su «gran vidrio» *La Novia puesta al desnudo por sus Solteros, mismamente*. Inicio de la redacción de las notas que subtienden la ejecución del gran vidrio.
Amistad con Picabia y Apollinaire. Nacimiento de las grandes dorsales del anti-arte moderno.

- 1913 M.D. entra como bibliotecario en Sainte-Geneviève.
El Desnudo bajando una escalera se expone en la Armory Show de Nueva York donde suscita vivas controversias.
 Primer *Ready-made*, *La rueda de bicicleta*.
 Inicio de los trabajos relativos al gran vidrio: *Molinillo de chocolate n.º 1*, *Tres zurcidos patrones*, *Válvula con molino de agua*.
- 1914 Edición en tres ejemplares de la *Boîte de 1914*, esbozo de la *Boîte verte* de 1934.
- 1915 Primer viaje a Estados Unidos (junio). Se encuentra con Francis Picabia a cuyo alrededor gravitan muchos artistas y escritores. Conoce a Walter y Louise Arenberg, a Man Ray y a Alfred Stieglitz. M.D. comienza su gran vidrio y prosigue la selección de sus *Ready-mades*.
- 1916 Participa en la fundación de la Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York.
- 1917 Bajo el seudónimo de Richard Mutt, M.D. expone en los Independientes de Nueva York una *Fuente* que no es más que un mingitorio al revés. El objeto es rechazado por el Comité, del que precisamente forma parte Duchamp que presenta inmediatamente su dimisión.
 En tal ocasión, publicación del *Blind Man* (2 números) y de *Rongwrong* (1 número).
 Serie de *Ready-mades*.
- 1918 Último cuadro *pintado* por M.D.: *Tu m'* en homenaje a Katherine S. Dreier. Viaje de nueve meses a Buenos Aires.
- 1919 Regreso a París, a casa de Picabia. Colaboración episódica en las diversas revistas dadaístas parisenses. Encuentro con Ribemont-Dessaignes, Pierre de Massot y Jacques Rigaut.
 Obras de carácter dadaísta: *L.H.O.O.Q.* (Gioconda con bigotes).
- 1920 Fundación en Nueva York, con Man Ray y Katherine S. Dreier, de la colección de pintura de vanguardia *Société Anonyme*.
 Nacimiento de Rose Sélavy, *alter ego* de M.D.
 Primeras experiencias ópticas: *Rotativa placas de vidrio*.
- 1921 Publicación, con Man Ray, de *New York Dada* (un número).
 Instalación en París por 6 meses con Jean y Suzanne (Duchamp) Crotti.
 Objeto: *Why not sneeze* (*Ready-made* jaula de pájaro).
- 1922 Regreso a Nueva York. Nueva etapa del gran vidrio.
- Artículo de André Breton sobre M.D. en *Littérature*, n.º 5, oct. de 1922.
- 1923 Duchamp abandona su gran vidrio en un estado de «inacabamiento definitivo». Regreso a París (hasta 1926).
 Circula el rumor de que Duchamp ha «abandonado el arte».
- 1924 Emisión de obligaciones *Ruleta de Montecarlo*.
 Con Erik Satie y Man Ray, M.D. actúa en la película *Entreacte* (*Entr'acte*) y en el espectáculo-revellón *Cinés sketch* de Picabia y René Clair.
- 1925 Torneo de ajedrez en Niza.
 Continuidad de las experiencias ópticas: *Rotativa semiesfera*; *Anemic Cinéma*, película realizada con Man Ray y Marc Allégret.
- 1926 Primera exposición en el museo de Brooklyn del gran vidrio, que se raja durante el transporte.

- 1927 Participación en varias exposiciones surrealistas.
Primer matrimonio con Lydie Sarrazin-Levassor.
- 1929 Viaje a España con K.S. Dreier.
- 1932 M.D. se dedica al ajedrez como profesional. Forma parte del equipo del Campeonato de Francia y publica con Vitaly Halberstadt una obra sobre finales de partida, *L'Opposition et les cases conjuguées sont réconciliées*.
- 1933 Adaptación al francés del tratado de Eugenio Znosko-Borovski, *Comment il faut commencer une partie d'échecs*.
Breve estancia en Nueva York.
- 1934 Publicación, en cajas, de las notas sobre el gran vidrio *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (Boîte verte)*.
- 1935 Presentación al Concurso Lépine de los *Rotorrelieves*, discos ópticos.
Publicación de «Le Phare de la Mariée», estudio de André Breton sobre el gran vidrio en *Minotaure*, n.º 6, París.
- 1936 Regreso a Nueva York para la restauración del gran vidrio.
- 1937 Primera exposición personal (Arts Club de Chicago).
- 1938 M.D. es «generador-árbitro» de la Exposición Internacional del Surrealismo organizada por André Breton en la Galería de Bellas Artes. Cuelga del techo 1200 sacos de carbón.
Inicio del montaje de la *Boîte-en-Valise*, con tirada de 300 ejemplares, que contiene en reproducciones de modelo reducido la casi totalidad de la obra plástica de Duchamp.
- 1939 Publicación, en G.L.M. de París, de la serie de trastrueques y juegos de palabras *Rose Sélavy*.
- 1942 Publicación, con Max Ernst y André Breton que se le han unido en Nueva York, de la revista *V.V.V.* (4 números).
Exposición «First Papers of Surrealism» organizada en Nueva York por Breton y M.D., que teje en la sala una red de dos kilómetros de cordel.
- 1945 Número especial de la revista *View* dedicada a M.D.
- 1947 M.D. y Breton presentan la Segunda Exposición Internacional del Surrealismo en Maeght de París. M.D. ejecuta la cubierta del catálogo (*Prière de toucher*) adornada con un seno de goma esponjosa.
Hans Richter lleva a la pantalla en *Dreams that Money Can Buy* uno de los «sueños» de Duchamp: *Discs and Nudes descending a Staircase*.
- 1949 Participación en el coloquio «The Western Round Table on Modern Art» en el Museo de Arte de San Francisco.
- 1950 Treinta y dos estudios críticos de M.D. (redactados entre 1943 y 1949) aparecen en el catálogo de la *Société Anonyme*.
Objetos eróticos: *Hoja de parra hembra* y luego *Objeto Dardo* (1951).
- 1953 «Dada's Daddy», por Winthrop Sargeant, primer artículo aparecido en la gran prensa sobre M.D. (*Life*, 28 de abril).
- 1954 Segundo matrimonio con Alexina (Teen) Sattler.
Inauguración en el Museo de Arte de Filadelfia de la Colección Walter y Louise Arensberg que contiene 43 obras de M.D.
Participación en la nueva película de Hans Richter, 88.
Michel Carrouges: *Les Machines célibataires*.

- Primer artículo sobre M.D. en la gran prensa francesa: «Entretien avec Michel Sanouillet», en *Les Nouvelles Littéraires*, 16 de diciembre.
- 1955 Entrevistas con James Johnson Sweeney para la cadena de televisión norteamericana N.B.C.
- 1957 «El Acto creador», declaración de M.D. ante el Congreso de la Federación Americana de las Artes en Houston (Texas).
- 1958 *Marchand du Sel*. Primera recopilación de los escritos de Marcel Duchamp, Le Terrain Vague, París.
- 1959 Robert Lebel: *Sur Marcel Duchamp*. Primera monografía global sobre M.D. M.D. participa en la Exposición Internacional del Surrealismo organizada en la Galería Cordier de París. Objetos fantásticos: *With my tongue in my cheek*, *Tortura muerta*, etc..., ejecutados en Cadaqués donde M.D. pasa a partir de ahora sus vacaciones veraniegas.
- 1960 Richard Hamilton: *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, even*, versión tipográfica en inglés (traducción de George Heard Hamilton) de la *Boîte Verte*.
- 1961 Entrevistas con Richard Hamilton para la BBC-Televisión. Ulf Linde: réplica del gran vidrio ejecutada en Estocolmo. Lawrence D. Steefel, Jr., tesis para Princeton University: *The Position of «La Mariée mise à nu par ses célibataires, même» in the Stylistic and Iconographical Development of Marcel Duchamp*. Participación de M.D. en la película de Hans Richter *Dadascope*. Conferencia de M.D. en el Museo de Arte Moderno de Nueva York: «A propósito de los *Ready-mades*».
- 1962 Entrevista con Katherine Kuh: «The Artist's Voice Talks with Seventeen Artists», Nueva York.
- 1963 Ulf Linde: *Marcel Duchamp*. Monografía, Estocolmo. Exposición personal de M.D. en la Galería Burén. Museo de Arte de Pasadena: importante retrospectiva «By or of Marcel Duchamp or Rose Sélavy», organizada por Walter Hopps. M.D. colabora en la reconstitución de la Armory Show de 1913 en el Arsenal del 69º Regimiento de Nueva York.
- 1964 Galería Schwarz, Milán: edición de trece *Ready-mades* en «múltiples» de ocho ejemplares. Arturo Schwarz: *Marcel Duchamp, Ready-mades, etc. (1913-1964)*. Jean-Marie Drot: *Partie d'échecs avec Marcel Duchamp*, película para la ORTF.
- 1965 Galería Cordier & Ekstrom, Nueva York: «Not Seen and/or less Seen of/by Marcel Duchamp/Rose Sélavy», exposición de la colección Mary Sisler. Catálogo de Richard Hamilton.
- 1966 Richard Hamilton: segunda réplica del «Gran Vidrio», acompañada de estudios. Tristram Powell: *Rebel Ready-made*, película realizada para la cadena BBC. Tate Gallery, Londres: «The Almost Complete Works of Marcel Duchamp», primera importante retrospectiva europea. Número especial de *Arts and Artists* (Londres) dedicado a M.D. (julio).

- A l'Infinifit. Notas inéditas de M.D. relativas al «Gran Vidrio» publicadas en facsímil por la Galería Cordier & Ekstrom, en Nueva York.
- Calvin Tomkins: *The World of Marcel Duchamp (1887-)*, publicado en la colección de gran difusión «Time-Life Books».
- 1967 Exposición «Raymond Duchamp-Villon/Marcel Duchamp», Museo de Arte Moderno de París (7 de junio-2 de julio).
Exposición «Marcel Duchamp/The Mary Sisler Collection» en Nueva Zelanda y en la Galería Nacional Australiana.
Pierre Cabanne: *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Belfond, París.
Arturo Schwarz: *The Large Glass and Related Works*, Galería Schwarz, Milán.
Octavio Paz: *Marcel Duchamp ou le Château de la Pureté*, Givaudan, París.
Robert Lebel: *Marcel Duchamp* (nueva edición de la monografía), Grossman, Nueva York.
- 1968 Galería Cordier & Ekstrom, Nueva York: «Puertas», exposición de reproducciones de la puerta para Gradiva y del 11, rue Larrey.
Shuzo Takiguchi: *To and from Rose Sélavy*, Tokio.
2 de octubre: muerte de M.D. en su estudio de Neuilly.
- 1969 Arturo Schwarz: *Notes and Projects for the Large Glass y The Complete Works of Marcel Duchamp*, Thames & Hudson, Londres.
Michel Sanouillet: *Marchand du Sel*, trad. italiana de Alberto Boatto, Rumma, Salerno.
Museo de Arte de Filadelfia: la última obra importante de M.D.
Dadas: 1.º *La Cascada*. 2.º *La Luz de gas*, diorama, se organiza y expone de modo permanente. Catálogo de Anne d'Harnoncourt y de Walter Hopps.
- 1971 Pierre Cabanne: *Dialogues with Marcel Duchamp*, trad. de Ron Padgett, Nueva York, Viking.
- 1972 Exposición en la Galería Knoedler, Nueva York.
Exposición en el Museo de Israel, Jerusalén.
Pierre Cabanne: *Conversaciones con Marcel Duchamp*, trad. de Jordi Marfà, Anagrama, Barcelona.
- 1973 John Golding: *Marcel Duchamp: The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*, Viking, Nueva York.
Museo de Arte de Filadelfia, Museo de Arte Moderno de Nueva York, Art Institute de Chicago: Retrospectiva Duchamp, organizada por Anne d'Harnoncourt y Kynaston McShine. Catálogo de los mismos.

I. El velo de la novia



Introducción

Marcel Duchamp nunca dejó de considerar, a lo largo de toda su existencia, de manera más o menos formal, las reflexiones que le inspiraba la elaboración de sus obras antes, durante y después de su ejecución. Estas observaciones se inscriben casi siempre en cuadernos o pedazos de papel garabateados con premura.

Grosso modo, podemos subdividir las en seis lotes, de importancia muy desigual:

- I. *La Boîte 1914*.
- II. *La Boîte Verte, La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même*, 1934.
- III. Las diversas notas publicadas en revistas.
- IV. *La Boîte Blanche, A l'Infinitif*, 1966.
- V. Las notas para la ejecución de *Dadas...*, la última obra de M.D.
- VI. Las notas inéditas o destruidas.

Sólo los cuatro primeros lotes figuran en el presente volumen. Constituyen de algún modo la gesta del «Gran Vidrio», *La Novia puesta al desnudo por sus Solteros, mismamente*, y representan lo esencial de los textos redactados por M.D., publicados en vida del autor y con su aquiescencia, sobre esta obra.

En efecto, para nuestro autor, los años 1912-1920 fueron un período de intensa actividad artística y conceptual, marcado especialmente por la invención de los *Ready-mades* y la ejecución parcial del «Gran Vidrio», en el que empieza a trabajar en otoño de 1915, o sea apenas unas semanas después de llegar (hacia el 15 de junio) a la metrópoli americana. Además, ese despliegue de imaginación plástica se incrementa con una fiebre intelectual extraordinaria: Duchamp pasará diez años, día a día, confiando a fragmentos de papel esas notas que subtienden, explican o al contrario ocultan su obra de ese período en un auténtico recital contrapúntico.

Las notas del lote V, reunidas por el propio M.D. en un grueso cuaderno abundantemente ilustrado y hoy depositado en los archivos del Museo de

Filadelfia, son las instrucciones de montaje y el «modo de empleo» de la gran «construcción» esotérica *Dadas*: 1.º *La Cascada*. 2.º *La luz de gas*. Como ya indica su título, sacado de una nota de la *Boîte Verte*, esta última obra no es más que una de las prolongaciones de la *Novia*... Duchamp se las arregló para que ésta resultara intransportable, imposible de fotografiar y visible únicamente en el Museo de Filadelfia. Sea cual sea el interés —considerable— de este cuaderno, hemos creído preferible no divulgar el «secreto» de tal operación y no atentar al carácter iniciático que quiso conferir M.D. a dichas notas, no publicando prematuramente su contenido, al tiempo que formulamos el voto de que no tarde en revelarse.

Por lo que atañe al lote VI, incluye notas inéditas diseminadas en colecciones privadas: como su autor no llegó a desear expresamente su publicación, cabe pensar que en su mayoría no harían más que repetir notas ya existentes, y hemos respetado esa reserva. Finalmente, el propio M.D. destruyó o perdió otros papeles, y las pistas que de ellos nos quedan son demasiado inciertas para que admitamos la licitud de establecerlas aquí.

En cualquier caso, el orden adoptado responde al que propuso o aprobó el autor, aunque una cierta arbitrariedad haya presidido la organización de notas muy dispares. Con respecto a la *Boîte 1914* y a la *Boîte Verte*, Michel Sanouillet se ha encargado de establecer y ordenar los textos, revisados luego por M.D. de cara a la edición del *Marchand du Sel* de 1958. Con respecto a la *Boîte Blanche*, hemos seguido la clasificación seguida por Cleve Gray según las instrucciones de M.D. en la edición Cordier & Ekstrom 1966 de *A l'Infinifit*.

«[...] A fin de cuentas el vidrio no está hecho para que lo miren (con ojos «estéticos»); debía ir acompañado de un texto de «literatura» lo más amorfo posible que jamás cobró forma; y ambos elementos vidrio para la vista, texto para el oído y el entendimiento debían completarse y sobre todo impedirse mutuamente la posibilidad de cobrar una forma estético-plástica o literaria.»

Carta a Jean Suquet, 25 de diciembre de 1949, en *Miroir de la Mariée*, bib. B 213, p. 247.

La caja de 1914

Duchamp no es hombre que improvise. Sus invenciones en apariencia más espontáneas suelen ser el fruto de una lenta maduración. Así fue como en París, ya en 1914, se le ocurrió utilizar una caja a guisa de receptáculo de una obra «literaria». Llegó a reunir incluso, para su uso personal y sin intención de publicarlos, unos quince textos que hemos colocado a comienzos de este capítulo. En efecto, aunque no formen parte, propiamente hablando, de la Novia, estas notas, con el mismo derecho, por otra parte, que tantas otras hoy dispersas o perdidas, son evidentemente de la misma cosecha y su omisión en la Boîte Verte, donde reaparecerán algunas, más o menos corregidas, sólo se debe a la selección operada por Duchamp.

La existencia de esta caja, que en cierto modo constituye un prototipo de la de 1934, permaneció largo tiempo ignorada. El manuscrito original, del que Duchamp sólo había sacado dos copias fotográficas, se encuentra hoy en el Museo de Filadelfia. A. Schwarz (CW Bib. 1) nos ha dado de él una precisa descripción bibliográfica.

La idea de la fabricación

— Si un hilo recto horizontal de un metro de longitud cae desde un metro de altura sobre un plano horizontal deformándose *a su aire* y da una nueva figura de la unidad de longitud.¹

— Tres ejemplares obtenidos en condiciones casi similares: en *su consideración cada uno a cada uno* son una reconstitución *aproximada* de la unidad de longitud.²

Los 3 zurcidos *patrón* son el metro disminuido.³

¡Viva! Las ropas y la prensa raqueta.⁴

Hacer un cuadro de *azar feliz o infeliz* (dicha o desdicha).⁵

Alejamiento

Contra el servicio militar obligatorio: un «*alejamiento*» de cada miembro, del corazón y de las demás unidades anatómicas; sin que cada soldado pueda volver a llevar uniforme, y con el corazón alimentando *telefónicamente* un brazo alejado, etc.

Además, no más alimentación; aislándose cada «*alejado*». Finalmente una Reglamentación de las nostalgias de *alejado a alejado*.

La electricidad a lo ancho

Única utilización posible de la electricidad «en las artes».

Dado que...; si supongo que estoy sufriendo mucho...

ver

Podemos mirar ver;

No podemos oír oír.⁶

— Sólo nos da: como *hembra* el meadero y de eso vivimos. —

Un mundo en amarillo

El puente de los volúmenes
por encima, por debajo de los volúmenes,
para ver cómo pasa la golondrina.⁷

El juego de la rana es una hermosísima «*escultura*» de *habilidad*:⁸



conviene registrar (fotográficamente) 3 logros sucesivos; y *no preferir* «todas las piezas dentro de la rana» a «todas las piezas fuera» o (ni) sobre todo a un buen promedio.

— tener el aprendiz al sol —⁹

Hartura es a arte lo que corño es a coño.¹⁰

hartura	corño
arte	coño

gramaticalt:

la hartura de la pintura es del género femenino.

La *perspectiva lineal* es un buen medio para *representar* igualdades en *diversidad*; es decir que el equivalente, el parecido (homotético) y el igual se confunden, en simetría perspectiva.

Hacer un armario de luna.

Hacer este armario de luna para el alinde.

Hacer un cuadro de *frecuencia*:

* * *

Notas

1. Repetido textualmente en la *Caja verde* (véase más adelante p. 43).
2. Este texto y el precedente ocupan las dos caras de una misma hoja de papel cuadrículado (véase más adelante p. 43).
3. A continuación figura una línea ondulada (véase más adelante p. 43).
4. Escrito en un fragmento de papel de carta.
5. Véase más adelante p. 43.
6. Repetido bajo la forma: «Podemos ver mirar. ¿Podemos oír escuchar, etcétera...? (M. D.)». En Dacosta, *Le Mémento Universel*, Fascículo I, Paris, 1948.
7. Hemos traducido por «golondrina», embarcación de pasajeros que recorre el puerto de Barcelona, la expresión original «bateau-mouche», embarcación de pasajeros que recorre el Sena (*N. del T.*).
8. Aquí figura un pequeño (1 cm × 1 cm) dibujo de la mano de Duchamp que representa uno de esos juegos de la rana. «juego que consiste en introducir desde cierta distancia una chapa o moneda por la boca abierta de una rana de metal puesta sobre una mesilla» (Casares).
[Duchamp juega con la palabra original, *adresse*, que tanto significa habilidad como dirección (*N. del T.*)]
9. Esta frase está manuscrita en una hoja de papel pautado, igual que el dibujo que la acompaña. Véase figura fuera de texto, n.º 6.
10. La frase del original es: *Arrhe est a art ce que mordre est a merde*. En base a la expresión *inordre*, de Jarry, hemos usado la traducción correspondiente en la versión de José Corrales Egea para el *Ubú, rey* publicado por Aymà, S. A. Editora, Barcelona, 1967. Y en el resto hemos intentado una aproximación al retruécano (*N. del T.*).

La novia puesta al desnudo por sus solteros, mismamente' (la "Caja Verde")

Las siguientes notas componen la Caja Verde confeccionada por Marcel Duchamp en 1934, con una tirada de trescientos ejemplares. Esta caja contiene, además de las reproducciones de los diversos estudios para el gran vidrio y de sus estados sucesivos, unos cincuenta papeles diversos, minuciosos facsimiles —papel, color, y hasta la forma recortada con ayuda de matrices de zinc— de las notas que Duchamp tomó en Munich, en Nueva York y sobre todo en París, entre 1912 y 1915, durante el periodo de gestación de lo que debía convertirse en su obra capital. Como todo lo que afecta a Duchamp tiene que ser único, no podía reunir esos documentos en una obra trivial. Por consiguiente, el objeto que en 1934 salió de sus manos fue esta caja en cuyo interior papeles multiformes y multi-colores se desplazan sin orden posible, a gusto de su posesedor y, sobre todo, de un azar que aquí hemos pretendido dirigir. Con la ayuda de Marcel Duchamp, hemos intentado restituir el orden, si no la cronología, de su redacción. Este orden, como veremos, no carece de analogía con el que propone Breton en su leyenda del Gran Vidrio.

Las notas suelen ir acompañadas de dibujos y croquis a la pluma. Algunos son simples figuras sin importancia. Los hemos omitido. Otros, indispensables para la comprensión de un texto ya arduo, han quedado inscritos, dentro de las posibilidades de la composición tipográfica, en el sitio aproximado que ocupaban en el manuscrito. Los Fuera de texto, por otra parte, ayudarán a la lectura.

La ortografía de estas notas apresuradas suele ser aberrante o deliberadamente incorrecta. La hemos respetado.

Recordemos simplemente que nuestra intención aquí no es la de interpretar, sino sólo la de presentar bajo una forma legible los documentos que constituyen el catálogo explicativo del gran vidrio. Se observará de inmediato que la obra quedó inacabada, pues Duchamp le dio el último toque en 1923. Nos podemos hacer una idea, gracias, precisamente, a la Caja Verde, de la envergadura que hubiera adquirido el vidrio una vez que todas las ideas contenidas en esas notas —entre las que figuran algunas que ni siquiera recibieron un comienzo de realización— hubiesen sido llevadas al caballete.

Aconsejamos al lector que ingiera este filtro intelectual con moderación. Una trase por día, mañana y noche, nos parece que constituye la dosis conveniente. De lo contrario, el asco o la embriaguez se manifestarán desde el primer momento.

CUIDADO, VENENO ¹

Notas

1. Se han imaginado varias interpretaciones de este título. Limitémonos a subrayar aquí el carácter autobiográfico de la obra, atestiguado por la inserción en la masa del título del nombre del autor (La MARIée mise à nu par ses CELibataires).

[Según este juego, una traducción fiel sería: La MARidada puesta al desnudo por sus CELibes, cuya repetición a lo largo de la obra se nos antoja, no obstante, rebuscada (N. del T.).]

2. El tan conocido comentario de André Breton en «La Phare de la Mariée», en *Le Surréalisme et la peinture* (Bib., B 29, pp. 108 a 120) sigue siendo, hoy en día, el mejor intento de explicación del Gran Vidrio. No podríamos dejar de referirnos al mismo. Véase también la nota bibliográfica de A. Schwarz (CW. Bib. 30).

Esta caja n.º 237/300 ha de contener 93 documentos (fotos, dibujos y notas manuscritas de los años 1911-1915), así como una plancha en colores.

Édition Prose Sélavy. 18, rue de la Paix, París.

1. Notas marginales

LA NOVIA PUESTA AL DESNUDO POR SUS SOLTEROS, MISMA MENTE: para apartar el *todo hecho, en serie del todo hallado*. — El apartamiento es una operación.

Especie de subtítulo

Retraso en vidrio

Emplear «retraso» en lugar de cuadro o pintura; cuadro sobre vidrio se convierte en retraso en vidrio — pero retraso en vidrio no quiere decir cuadro sobre vidrio. —

Es simplemente una manera de llegar a dejar de considerar que la cosa en cuestión es un cuadro — hacer un retraso en todo lo general posible y no tanto en los distintos sentidos en que puede tomarse retraso, sino más bien en su reunión indecisa. «Retraso» — un retraso en ¹ vidrio, como diría un poema en prosa o una escupidera de plata.²

1912

La máquina de 5 corazones, el niño puro, de níquel y de platino, tienen que dominar la carretera Jura-París.³

Por una parte, el jefe de los 5 desnudos irá delante de los otros 4 desnudos *hacia* esa carretera Jura-París. Por la otra, el niño-faro será el instrumento vencedor de esa carretera Jura-París.

Este niño-faro podrá, gráficamente, ser una cometa, que llevaría la cola delante, siendo esa cola apéndice del niño-faro,⁴ apéndice que absorbe al tiempo que la desmenuza (polvo de oro, gráficamente) esta carretera Jura-París.

La carretera Jura-París, como ha de ser infinita sólo humanamente, no perderá nada de su carácter de infinitud al encontrar un término por un lado en el jefe de los 5 desnudos, por el otro en el niño-faro.

El término «indefinido» me parece más justo que infinito. Así, la carretera tendrá un comienzo en el jefe de los 5 desnudos y no tendrá fin en el niño-faro.

Gráficamente, esta carretera ⁵ tenderá hacia la línea pura geométrica sin grosor (encuentro de 2 planos me parece el único medio pictórico de llegar a una pureza).

Pero en sus comienzos (en el jefe de los 5 desnudos) será muy finita en anchura, grosor, etc., para poco a poco, llegar a carecer de forma topográfica, acercándose a esa recta ideal que encuentra su abertura hacia el infinito en el niño-faro.

La materia pictórica de esta carretera Jura-París será la *madera* que se me aparece como la traducción afectiva del sílex pulverizado.

Tal vez, buscar si hay que elegir una esencia de madera (el abeto, o si no la caoba barnizada).

Detalles de ejecución.

Dimensiones = Planos.

Tamaño de la tela.

Tal vez hacer un *cuadro de bisagra* (metro plegable, libro...). Hacer valer el *principio de bisagra* en los desplazamientos: 1.º en el plano; 2.º en el espacio.

Hallar una *descripción de la bisagra*.

Tal vez introducible en el Ahorcado hembra.

Prólogo ⁶

Dadas: 1.º la cascada,

2.º la luz de gas,

determinaremos ⁷ las condiciones del Reposo instantáneo (o apariencia alegórica) de una sucesión ⁸ [de un conjunto] de sucesos diversos ⁹ que parezcan necesitarse entre sí por leyes, *para aislar el signo ¹⁰ de la concordancia entre*, por un lado, este *Reposo* (capaz de todas las excentricidades innúmeras) ¹¹ y, por el otro, una *elección de Posibilidades* legitimadas por estas leyes y también ¹² ocasionándolas.¹³

Para reposo instantáneo = introducir la expresión extra-rápido.

Determinense las condiciones de [la] mejor exposición del Reposo extra-rápido [de la pose extra-rápida] (= apariencia alegórica) de un conjunto... etc. nada Quizás.¹⁴

Advertencia ¹⁵

Dadas (*en la oscuridad*) 1.º la cascada

O sea, dadas 2.º la luz de gas,

en la oscuridad,¹⁶ determinense ¹⁷ (las condiciones de) ¹⁸ la exposición extra-rápida (= apariencia alegórica) ¹⁹ de varias colisiones ²⁰ que parecen sucederse rigurosamente una a una siguiendo leyes,²¹ *para aislar el signo de ²² la concordancia entre* esa exposición extra-rápida (capaz de todas las excentricidades) *por una parte* y la elección de las posibilidades legitimadas por esas leyes *por otra parte*.

Comparación algebraica

a siendo a la exposición

b " b las posibilidades

la relación a/b figura entera no en un número ²³ c $a/b = c$ sino en el signo (a/b) que separa a y b; desde el momento en que a y b son ²⁴ «*conocidos*» se convierten en nuevas unidades y pierden su valor numérico relativo (o de duración); queda el signo a/b ²⁵ que les separaba (*signo de la concordancia* o más bien *de... ? ... buscar*).

Se obtienen la derecha y la izquierda dejando como rastro una tintura de *persistencia en la situación*. Esta hechura simétrica de la *situación iniciada* desde cada lado del eje vertical no es válida ²⁶ prácticamente (como derecha distinta de la izquierda) más que como residuo de experiencias sobre puntos fijos externos.

Y al contrario: el eje ²⁷ vertical considerado aisladamente girando sobre sí mismo, una generatriz de ángulo recto pax., ²⁸ determinará siempre un círculo en los 2 casos: 1.º girando en la dirección A; 2.º dirección B.



Así pues, si fuera posible aún, en el caso del eje vertical en reposo, considerar 2 *direcciones contrarias* para la generatriz G, la figura engendrada (*sea cual sea*), ²⁹ ya no puede denominarse izquierda o derecha del eje.

A medida que hay menos diferenciación del eje y del eje, es decir a medida que todos los ejes desaparecen en gris de verticalidad el haz y el envés, el derecho y el revés adquieren un significado ³⁰ circular: derecha e izquierda que son los 4 brazos del haz y el envés se reabsorben a lo largo de las verticales.

El interior y el exterior ³¹ (para extensión 4) ³² pueden recibir una identificación similar, pero el eje ha dejado de ser vertical y ya no tiene apariencia unidimensional.

2. Leyes y notas generales

Notas generales para un cuadro hilarante

Profesor de ataúd ³³ (letanía de la carreta).

Principio de las simetrías en comandita (su aplicación en los mts. ³⁴ del manipulador y del ahorcado; ver el ahorcado hembra).

En general, el cuadro es la aparición de una apariencia (ver explicación).

Poner toda la novia bajo campana, o en una jaula transparente.

Contrariamente a las notas antiguas, la novia ya no proporciona combustible a los cilindros-senos. Buscar mejor apelativo que «cilindros-senos».

Higiene en la novia; o Régimen en la novia.

Limitarse a poner 3 pies al saltimbanqui porque hacen falta tres puntos de apoyo para el equilibrio estable, 2 sólo darían un equilibrio inestable.

Pintura de precisión, y belleza de indiferencia.

Solidez de construcción:

Igualdad de superposición: las principales dimensiones de asiento general de la novia y de la máquina soltera son iguales.

Direcciones:



la forma = espacio;

el número 3 tomado como estribillo reiterado — (el número es la duración matemática).

Dar siempre o casi el porqué de la elección entre 2 o varias soluciones (por casualidad irónica).

El ironismo de afirmación: diferencias con el ironismo negador que sólo depende de la Risa.

Leyes, principios, fenómenos³⁵

— *Fenómeno de alargamiento en la unidad de longitud.*³⁶

*colate.*³⁸ — *Adagio de espontaneidad*³⁷ = *El soltero tritura él mismo su cho-*

— *Fenómeno*³⁹ *o principio*⁴⁰ *de densidad oscilante, propiedad del*
cuerpo de las botellas de marcas.

— Metal emancipado de los brazos del trineo.

— Frotamiento reintegrado al volver⁴¹ (metal emancipado).

Establecer una sociedad en donde el individuo deba pagar el aire que respira (contadores de aire); encarcelamiento y aire enrarecido,⁴² en caso de no pagar, simple asfixia si es necesario (cortar el aire).

a condición de que (?)

El ladrillo ordinario satura el nudo.

to be tired of (estar harto de).

cortan. Las hojas de navaja que cortan bien y las hojas de navaja que ya no

Las primeras tienen «corte» en reserva.

— Utilizar ese «corte»⁴³ o «cortadura».

El Péndulo *de perfil*, y el *inspector* de espacio.

Escultura musical

Sonidos que duren y que partan de distintos puntos y que formen una escultura sonora duradera.

Perder la posibilidad de reconocer ⁴⁴ 2 cosas parecidas ⁴⁵ — 2 colores, 2 encajes, 2 sombreros, 2 formas cualesquiera. Llegar a la imposibilidad de ⁴⁶ memoria visual suficiente para trasladar de un ⁴⁷ parecido a otro la huella memorizada. — Idéntica posibilidad ⁴⁸ con sonidos; cerebriidades.

3. Lenguaje

Condiciones de un lenguaje

Búsqueda de las «*Palabras primeras*» («divisibles» únicamente por sí mismas y por la unidad) [en el original *mots premiers*. En francés el término *premier* es anfifológico: tanto significa primero, como primo].

49

Coger un Diccionario Larousse y copiar todas las palabras llamadas «abstractas», es decir, que no tengan referencia concreta.

Componer un signo esquemático que designe a cada una de estas palabras (puede componerse dicho signo con los zurcidos patrones).

Hay que considerar estos signos como las ⁵⁰ letras del nuevo alfabeto.

Un agrupamiento de ⁵¹ varios signos determinará

(Utilizar los colores — para diferenciar lo que correspondería en esta [literatura] a sustantivo, verbo, adverbio, declinaciones, conjugaciones, etc.)

Necesidad de la *continuidad ideal*, es decir: cada agrupamiento se hallará unido a los demás agrupamientos mediante un *significado riguroso* (a guisa de gramática, que ya no exigirá una construcción pedagógica de la frase sino que, dejando de lado las diferencias de los lenguajes, y los «giros» propios de cada lenguaje, pesará y medirá *abstracciones de sustantivos, de negaciones*, relaciones entre sujeto y verbo, etc., por medio de los signos-patrones, (que representen estas nuevas relaciones: conjugaciones, declinaciones, plural y singular, adjetivación, inexpresables por las formas ⁵² *alfabéticas concretas* de las lenguas vivas presentes y venideras).

Este alfabeto muy probablemente sólo se ajusta a la escritura de este cuadro.

4. Readymades

Concretar los «readymades»

Proyectando para un momento⁵³ venidero (en tal día, tal fecha, tal minuto), «el *inscribir un readymade*». — Luego ya habrá tiempo de buscar el readymade (sin agobios).

Por tanto, entonces lo importante será ese⁵⁴ relojismo, esa instantaneidad, como un discurso pronunciado en ocasión de lo que sea pero *a tal hora*. Es una especie de cita.

— Inscribir naturalmente esta fecha, hora, minuto, en el readymade como *informaciones*.

De ahí viene el lado ejemplar del readymade.

Readymade recíproco

Utilizar un Rembrandt como la tabla de planchar.⁵⁵

Hucha (o conservas)

Hacer un readymade con una caja metiendo dentro algo que sea irrecognocible por el sonido y soldar la caja.



Ya hecho en el semi Readymade con placas de cobre y ovillo de cordel.

Hacer un cuadro enfermo o un Readymade enfermo.

Comprar unas pinzas para hielo como Readymade.⁵⁶

Limitar el número de readymades por año (?)

Sombras proyectadas de readymades

Sombra proyectada de 2, 3, 4, Readymades «*juntos*».

Recurrir quizás a una ampliación de eso para lograr⁵⁷ una figura formada por una [longitud] (por ejemplo) igual toma en cada Readymade y convertida por la proyección en una parte de la sombra proyectada.

Pax.⁵⁸ 10 cm en el primer Readymade
10 cm » » 2.º »
etc.

Cada uno de estos 10 cm convertido en una parte de la sombra proyectada.

Coger estos «convertidos» y sacarles el relieve sobre calco naturalmente sin cambiar su posición los unos con respecto a los otros en la proyección original.

5. Azar

3 zurcidos patrones

Del azar en conserva.⁵⁹
1914.

La idea de la fabricación

— Si un hilo recto horizontal de un metro de longitud cae desde un metro de altura sobre un plano horizontal deformándose *a su aire* y da una nueva figura de la unidad de longitud.

Régimen de la gravedad

Ministerio de coincidencias.

Departamento
(o mejor):

Régimen de la coincidencia
Ministerio de la gravedad.

Cuadro o escultura

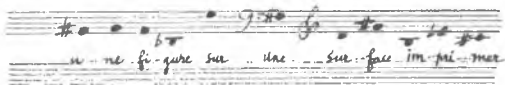
Recipiente liso de vidrio — [que recibe] toda clase de líquidos coloreados, pedazos de madera, de hierro, reacciones químicas. Agitar el recipiente, y mirar por transparencia.

Usar el radiador y un papel (u otra cosa) agitado por el calor de encima.
Foto. 3 pruebas — probablemente con un marco de fondo que dé ⁶⁰ una indicación ⁶¹ mejor de los desplazamientos y deformaciones.

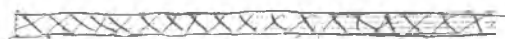
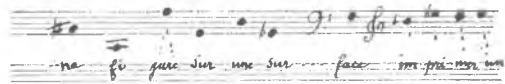
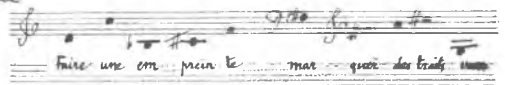
Quizás usar eso para la salpicadura.⁶²

Erratum Musical

you



Long Solonia



Errata musical ⁶³

Yvonne	Hacer una huella marcar con trazos una cara sobre una superficie imprimir un sello sobre cera.
Magdeleine	Hacer una huella marcar con trazos una cara sobre una superficie imprimir un sello sobre cera.
Marcel	Hacer una huella marcar con trazos una cara sobre una superficie imprimir un sello sobre cera. ⁶⁴

6. Destreza

Trazados

De más o menos lejos; sobre un *objetivo*. Este objetivo es, en suma, una *correspondencia* del punto de huida (en perspectiva.)

La figura obtenida será la proyección (*de destreza*) de los principales puntos de un cuerpo 3 dimsl.⁶⁵ Con un máximo de destreza esta proyección se reduciría a un punto (el objetivo).

Con una destreza ordinaria esta proyección será una desmultiplicación del objetivo. (Cada uno de los nuevos puntos [imágenes del objetivo] tendrá una cota de distancia. Esta cota de distancia no es más que un recuerdo y puede apuntarse convencionalmente (los diversos trazados teñidos del negro al blanco ⁶⁶ siguiendo su distancia) —

En general, la figura obtenida es el aplanamiento *veible* (un alto en el camino) del cuerpo desmultiplicado.

canon  cerilla con una punta de color fresco

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

A	B
3 trazados	3 trazados
C	
3 trazados	

A. B. C. no están en un plano
de cualquier objeto.
y representan el esquema
del cuerpo desmultiplicado.

El viento — para los pistones de ct.⁶⁷ de aire.

La destreza — para los agujeros.

El peso — para los zurcidos patrones.

A desarrollar —



Por la perspectiva (o cualquier otro medio convencional, cánones...) las líneas, el dibujo quedan «forzados» y pierden el más o menos del «siempre posible» con además la ironía de haber *elegido* el cuerpo u objeto primitivo que *resulta inevitablemente* según esa perspectiva (u otra convención).

7. Inscripción desde lo alto

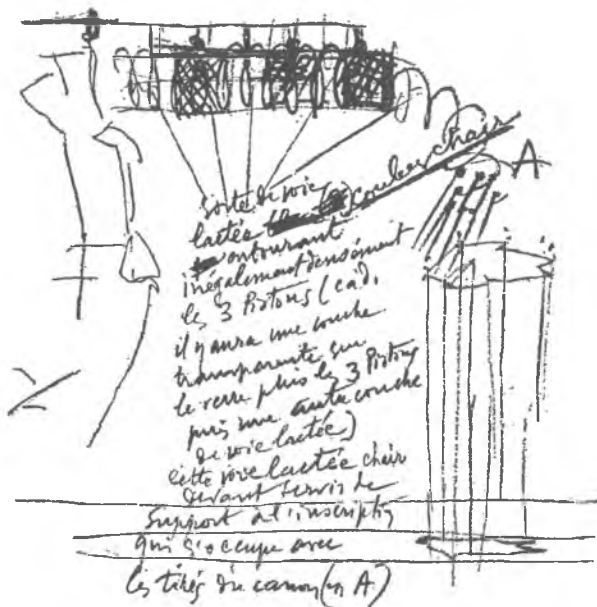
Inscripción desde lo alto

Obtenida con los pistones de corriente de aire. (Indicar la manera de ⁶⁸ «preparar» estos pistones).

«Colocarlos» luego durante un cierto tiempo (2 a 3 meses), y dejar que graben su huella a manera de 3 *redes* a través de las cuales pasan las órdenes

del ahorcado hembra (órdenes cuyo alfabeto y términos están regidos por la orientación de las 3 redes [una especie de triple «reja» a través ⁶⁹ de la cual la vía láctea soporta las y es conductora de las llamadas órdenes].

Quitarlos a continuación para que sólo quede su huella rígida es decir, la ⁷⁰ forma ⁷¹ que permita todas las combinaciones de las letras enviadas a través de esa forma triple, órdenes, consignas, autorizaciones, etc., que han de ir a unirse con los trazados y la salpicadura.



Especie de vía láctea *color carne* que rodea desigualmente densamente los 3 Pistones (es decir, habrá una capa transparente sobre el vidrio luego los 3 Pistones luego otra capa de vía láctea). Esta vía láctea carne debiendo servir de soporte a la inscripción que se ocupa con los trazados del canon (en A).

3 Fotos de un pedazo de tela blanca — *pistón de la corriente de aire*; es decir tela aceptada y rechazada ⁷² por la corriente de aire.

(Para evitar cualquier reflejo tornasolado, localizar simétricamente, con la tela alisada antes de la foto, mediante puntos o cuadraditos iguales y a igual

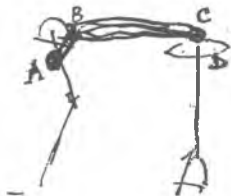
distancia unos de otros [recortar tal vez]; después de la foto el conjunto de cuadrados-referencias disimétricamente dispuestos, dará una figuración convencional de los 3 pistones de corriente de aire. mayo de 1915.

[Expansión] ABC

Lograr una *Inscripción*
(título).

Inscripción móvil, es decir cuyo conjunto de unidades alfabéticas dejen de tener un orden riguroso de izquierda a derecha.

— Cada *unidad alfabética* se hallará *una sola vez* presente en el conjunto ABC y se desplazará de A a C y vuelta.



— Pues, de A hacia C, la inscripción, según las necesidades de equilibrio de la plataforma D, ha de desplazar un [estabilizador] (bola u otra cosa), sobre la plataforma D. En A ⁷³ habrá [una especie de *caja de Letras*] (alfabeto) que partirán hacia B y C (a desarrollar estudiar).

Representación de esta Inscripción: Medio fotográfico.

Determinar ⁷⁴ las unidades alfabéticas (por número, forma, significado...).

Figurar escultóricamente esta inscripción *en movimiento*, y fotografiar instantánea. Ampliar a las dimensiones definitivas. — Con el cliché de ampliación: preparar al bromuro de plata — el ⁷⁵ espejo grande y sacar una prueba, directa al revés (pedir datos al fotógrafo).

Buscar quizás un medio de obtener pruebas superpuestas — (es decir una primera prueba — de la primera unidad alfabética (por ejemplo).

Hiposulfatar — sacar una segunda prueba de la segunda unidad alfabética, superponiéndosela a la primera, aunque imprimiendo sólo lo esencial sin fondo (el fondo transparente del vidrio).

3.º, 4.º, 5.º, etc. unidades.

Estudiar todo eso para la ejecución.

(Mandar ejecutar quizás un *cliché en similar* — simplemente para imprimir). ???

Utilizar quizás una transparencia menor (vidrio esmerilado o papel aceitado o engomado sobre el vidrio) que permita una opacidad provisional hecha de las salpicaduras subiendo y bajando.

[Para la «Inscripción desde lo alto»]
expansión.

1914

8. Novia

La novia puesta al desnudo por los solteros

- 2 elementos principales: 1. Novia
2. Solteros

Disposición gráfica.⁷⁶

Tela larga, a lo alto.

Novia arriba, solteros abajo.

Como los solteros tienen que servir de base arquitectónica a la novia, ésta se convierte en una especie de apoteosis de la virginidad.

— Máquina de vapor con basamentos de albañilería sobre esa base de ladrillos.

Sólidamente asentada, la máquina-soltera, gruesa, lúbrica — (desarrollar).

En el sitio (siempre hacia arriba) en donde se traduce este erotismo (que ha de ser uno de los grandes engranajes de la máquina-soltera.

Este atormentado engranaje da origen ⁷⁷ la parte-deseo de la máquina. Esta parte-deseo — cambia entonces el estado ⁷⁸ de mecánica — que de vapor pasa al estado de motor de explosiones.

(Desarrollar ⁷⁹ el motor-deseo, consecuencia del engranaje lúbrico).

Este motor-deseo es la última parte de la máquina-soltera. En lugar de estar en contacto ⁸⁰ directo con la Novia, el motor-deseo está separado por un enfriador de aletas (o de agua).

Este enfriador (gráficamente) para expresar que ⁸¹ la Novia, en lugar de ser solamente un tímpano sensual, rechaza cálidamente (no castamente) la





atropellada oferta de los solteros. Este enfriador será de vidrio transparente. Varias láminas de vidrio unas encima de otras.

A pesar de este enfriador, no hay solución de continuidad entre la máquina-soltera y la Novia. Pero los nexos serán *eléctricos* y así expresarán la puesta al desnudo: operación alterna. Corto circuito si hace falta.

Cuidar la juntura: necesidad ⁸² de *afirmar* la aparición del nuevo motor: la novia.

Novia

En general, si este motor novia ha de aparecer como una apoteosis de virginidad es decir el deseo ignorante, el deseo blanco (con una pizca de malicia) y si (gráficamente) no necesita cumplir las leyes del equilibrio de la gravedad, no obstante, un soporte de metal brillante podrá simular la unión de la doncella con sus amigas y padres (correspondiendo gráficamente éstos y aquéllas a una ⁸³ base sólida, sobre tierra firme, del mismo modo ⁸⁴ que la base de albañilería de la máquina soltera reposa a su vez sobre tierra firme.

La Novia en su base es ⁸⁵ un motor. Pero antes de ser un motor que transmite su tímida potencia — es esa tímida potencia misma. Esta tímida potencia es una especie de automovilina, gasolina amorosa, que, distribuida a los debilísimos cilindros, al alcance de las *chispas de su vida* ⁸⁶ constante,⁸⁷ sirve para la expansión de esta virgen llegada al cabo de su deseo. (Aquí el deseo-engranaje ocupará un espacio más pequeño que en la máquina-soltera. No pasa de ser el cordel que envuelve al manojel).

Toda la importancia gráfica ⁸⁸ es para esa expansión cinemática.

Esta expansión cinemática está supeditada a la puesta al desnudo eléctrica (ver paso de la máquina-soltera a la novia).⁸⁹

Esta expansión cinemática que expresa el momento de la puesta al desnudo, ha de insertarse en un ⁹⁰ árbol-tipo de la novia. Este árbol-tipo tiene sus raíces en el engranaje-deseo, *pero los efectos cinemáticos de la puesta al desnudo eléctrica, transmitidos* ⁹¹ al motor de debilísimos cilindros, dejan (necesidad plástica) en reposo el árbol-tipo — (gráficamente, en Munich, ya ⁹² perfilé este árbol-tipo en 2 estudios) ⁹³ y no afectan al deseo-engranaje que al dar origen al árbol-tipo, encuentra ⁹⁴ en este árbol-tipo la transmisión del deseo a la expansión en puesta al desnudo voluntariamente imaginada de la novia ansiosa.

Esta puesta al desnudo eléctrica acciona el motor de cilindros debilísimos que descubre la expansión en puesta al desnudo por los solteros en su acción sobre los engranajes de relojería.

Insertándose en el árbol-tipo — la expansión cinemática (dirigida por la puesta al desnudo eléctrica). Esta expansión cinemática es la parte m.⁹⁵ importante del cuadro (gráficamente como superficie). Es, en general, la aureola de la novia,⁹⁶ el conjunto de sus espléndidas vibraciones: gráficamente, no se trata de simbolizar mediante una pintura exaltada este término afortunado — deseo de la novia; únicamente más clara, en toda esta expansión, la pintura será un inventario de los elementos de esta expansión, elementos de la vida sexual imaginada por ella novia-ansiosa. En esta expansión,⁹⁷ la novia se presenta desnuda bajo 2 aparien-

cias: la primera, la de la puesta al desnudo por los solteros, la segunda apariencia, la imaginativa-voluntaria de la novia. Del acoplamiento de estas 2 apariencias de la virginidad pura — de su colisión ⁹⁸ depende toda ⁹⁹ la expansión, conjunto superior y corona del cuadro.

Así pues, desarrollar gráficamente:

- 1.º la expansión en puesta al desnudo por los solteros
- 2.º la expansión en puesta al desnudo imaginativa de la novia ansiosa.
- 3.º De los 2 desarrollos gráficos obtenidos, encontrar su conciliación,

que sea «la expansión» sin distinción de causa.

Mixtura, compuesto físico de las 2 causas (soltero y deseo imaginativo) ¹⁰⁰ inanalizable por la lógica.¹⁰¹

El último estado de esta novia ¹⁰² al desnudo antes del goce que la llevaría ¹⁰³ a desplomarse (llevará a desplomarse).

Gráficamente, necesidad de expresar de una manera completamente distinta del resto del cuadro, esta expansión.

1.º Expansión en puesta al desnudo por solteros dirigida eléctricamente.

Esta expansión — efecto de la puesta al desnudo eléctrica tiene que llegar, gráficamente, al movimiento de relojería (relojes eléctricos de las estaciones). Engranajes, ruedas dentadas, etc. (desarrollar reflejando claramente la lancinante sacudida de la aguja mayor.

El conjunto en metal mate (cobre fino, acero, plata).

2.º Expansión en puesta al desnudo voluntariamente imaginada de la novia ansiosa.

Esta expansión ha de ser el desarrollo afinado del árbol-tipo.

Se origina en ramas sobre ese árbol-tipo.

Ramas escarchadas de níquel y platino. A medida que se aleja del árbol, esta expansión es la imagen de un coche auto, que sube una cuesta ¹⁰⁴ en 1.ª velocidad. (El coche ansía cada vez más la cima del ascenso, y al tiempo que va acelerando despacio, como con la esperanza cansada, repite sus regulares golpes de motor a una velocidad c.v.¹⁰⁵ mayor, hasta el zumbido triunfal.

3.º Expansión-corona
(compuesto de los 2 precedentes).

La 1.ª expansión se supedita al motor de cilindros debilísimos.

La 2.ª al árbol-tipo de quien constituye el desarrollo cinemático.

El árbol-tipo tiene sus raíces en el deseo-engranaje, parte constitutiva,¹⁰⁶ esquelética de la novia.

El motor de cilindros debilísimos es un órgano superficial de la novia; funciona accionado por la gasolina amorosa, secreción de las glándulas sexuales de la novia y por las chispas eléctricas de la puesta al desnudo. (Para expresar que la novia no rechaza esta puesta al desnudo por los solteros, y que incluso la acepta, puesto que ella es quien suministra la gasolina amorosa y llega a secundar una total desnudez desarrollando ¹⁰⁷ de manera chispeante su agudo deseo de goce.



Por consiguiente, el motor de cilindros debilísimos, órgano constitutivo aunque superficial de la novia, es ¹⁰⁸ los 2 centros de la elipse expansión. (El 1.º centro, clave de la expansión en puesta al desnudo por soltero, 2.º centro, clave de la expansión en puesta al desnudo ¹⁰⁹ imaginada voluntariamente de la novia. 2.º centro, que acciona el deseo-engranaje (parte esquelética de la novia) originando el árbol-tipo, etc.

La novia esqueleto

La novia, en su base, es un depósito de gasolina amorosa (o tímida potencia). Esta tímida potencia, distribuida al motor de cilindros debilísimos, en contacto con las chispas de su vida constante (magneto-deseo) explota y expande a esa virgen llegada al término de su deseo.

Además de las chispas del magneto-deseo, las chispas artificiales producidas por la puesta al desnudo eléctrica han de suministrar explosiones en el motor de cilindros debilísimos.

Por lo tanto, este motor de cilindros debilísimos tiene 2 tiempos. El 1.º tiempo (chispas del magneto-deseo) dirige el árbol-tipo inmóvil. Este árbol-tipo es una especie de columna vertebral y ha de constituir el apoyo de la expansión en puesta al desnudo voluntaria de la novia. El 2.º tiempo (chispas artificiales de la puesta al desnudo eléctrica) dirige el aparato de relojería, traducción gráfica de la expansión en puesta al desnudo por los solteros (expresión de la lancinante sacudida de la aguja mayor de los relojes eléctricos).

La novia acepta esta puesta al desnudo por los solteros, al ser ella quien suministra la gasolina amorosa a las chispas de la puesta al desnudo eléctrica; y más aún, secunda una desnudez total añadiendo al 1.º centro de chispas (puesta al desnudo eléctrica) el 2.º centro de chispas de su magneto-deseo.

Expansión

La novia puesta al desnudo por sus solteros, mismamente

— máquina agrícola ¹¹⁰

— (un mundo en amarillo) —

más bien e.? ¹¹¹ el texto ¹¹²

Respondiendo a su digna del... escaso. Tengo el honor¹¹³... [este asunto] presenta un gran interés...

no sobre el título ¹¹⁴

Aparato

apero de labranza

Las *formas principales* de la máquina-soltera son imperfectas: rectángulo, círculo, paralelepípedo, arco simétrico, semi-esfera = es decir están medidas

(relación de sus dimensiones entre sí y relación de estas formas principales en función de su destino dentro de la máquina-soltera). En la novia, las *formas principales*¹¹⁵ son *más o menos grandes o pequeñas* y ya carecen, con relación a su destino, de medición: una esfera, en la novia, poseerá un radio cualquiera (el radio dado para la representación es ficticio y está punteado).

Asimismo y mejor en el Ahorcado hembra y la [Avispa], parábolas de las hipérboles (o de los volúmenes resultantes) perderán todo carácter de situación medida.¹¹⁶ La representación material no será más que un *ejemplo* de cada una de esas *formas principales libres*.¹¹⁷ (Un ejemplo sin valor representativo, pero que *permite el más o menos*).

La aguja-pulso, además del mt.¹¹⁸ vibratorio se halla inserta en una correa de vagabundeo. Posee la libertad de los animales enjaulados — a condición de que sople (por su movimiento vibratorio que acciona el cilindro-sexo) la ventilación sobre el mango [en el tímpano]. Por consiguiente, esta aguja-pulso pasará en equilibrio el cilindro-sexo que escupe al tímpano el rocío que debe alimentar las vasijas de pasta en filamentos y al mismo tiempo imprime al Ahorcado su balanceo según los 4 puntos cardinales.

Avispa = Propiedades:

1.º *Secreción* de la gasolina amorosa por ósmosis.

2.º *Olfato* o sentido que reciba las ondas de desequilibrio de la bola negra.¹¹⁹ En relación con la *parte superior* del Ahorcado (que, *a su vez*, distribuye las órdenes de nuevo equilibrio a cada uno de los polos).

3.º Propiedad vibratoria que determina las pulsaciones de la aguja.

4.º Ventilación que determina el balanceo de delante atrás¹²⁰ del Ahorcado con sus accesorios.¹²¹

Depósito¹²² de la lámina de alimentación de la avispa:

El depósito terminará abajo por una lámina líquida a la que acudirá la avispa-sexo con objeto de sacar la dosis necesaria para regar el tímpano y alimentar la materia de filamentos. Esta lámina líquida figurará contenida¹²³ en la bañera oscilante (higiene de la novia).

Cilindro-sexo — (Avispa)

Ventilación:¹²⁴

Partir de una *corriente de aire* interna.

La aguja-pulso ha de tener su origen en el centro vida de la novia. [La novia tiene un centro vida — los solteros, no. Viven gracias al carbón u otra materia prima obtenida no de ellos sino de su no ellos].¹²⁵





B y C (en el balanceo) acaban golpeando el círculo A. B por abajo y C por arriba — El abajo y el arriba tienen que servir en las decisiones o inscripciones transmitidas a través de los pistones de ct.¹²⁶ de aire.

9. Ahorcado hembra

El Ahorcado hembra es la forma en *perspectiva ordinaria* de un ¹²⁷
Ahorcado hembra cuya *forma verdadera* tal vez sea posible encontrar —

Explicable por cuanto cualquier forma es la perspectiva de otra forma según cierto *punto de huida* y cierta *distancia*.

1913

En el ahorcado hembra - Y la expansión barómetro

La materia de filamentos ¹²⁸ podría alargarse o encogerse según una *presión atmosférica* organizada por la avispa. (Materia de filamentos *extremamente sensible* a las diferencias de presión atmosférica artificial dirigida por la avispa).

Jaula aislada que contiene la materia de filamentos donde transcurrirían las tempestades y los períodos bonancibles de la avispa —¹²⁹

La materia de filamentos en ¹³⁰ su alargamiento metereológico (parte que conecta al ahorcado con el manipulador) se parece a una llama consistente, es decir poseedora de una fuerza de sólido. Lame la bola del manipulador desplazándola a su antojo.

A = La parte superior se mantiene fija, y sólo se agita en un plano parIII.¹³¹ a su plano. (En perspectiva, plano vertical que forma 45° con un plano vertical visto de cara (35° o 40° quizás ¹³²). En A, donde termina el mango, una especie de muesca (buscar el término exacto ¹³³) retenida por un canalón, permitiendo los ¹³⁴ movimientos en cualquier sentido del mango agitado por la ventilación.

B = Materia de filamentos impulsada por el mango (hacia atrás) y contenida dentro de un marco de claraboya (?) que se apoya en el magneto —

C = Arteria ¹³⁵ que canaliza la alimentación de la materia de filamentos, procedente de la avispa-sexo (?) pasando por el regulador deseo (magneto deseo).

10. Luz de gas

La luz de gas (I)

Después de los moldes málicos: (formas malic)

Desde la cima de cada molde málico el gas recorre ¹³⁶ la unidad de longitud por un *tubo de sección elemental*, y, por *lenómeno de alargamiento en la unidad de longitud*, el gas queda [congelado] solidificado en forma de varillas elementales.

Cada una de estas varillas, bajo el impulso del gas de los moldes málicos, sale de su tubo y se fragmenta, por fragilidad, en *lentejuelas* desiguales, *más ligeras que el aire* (neblina detallada).

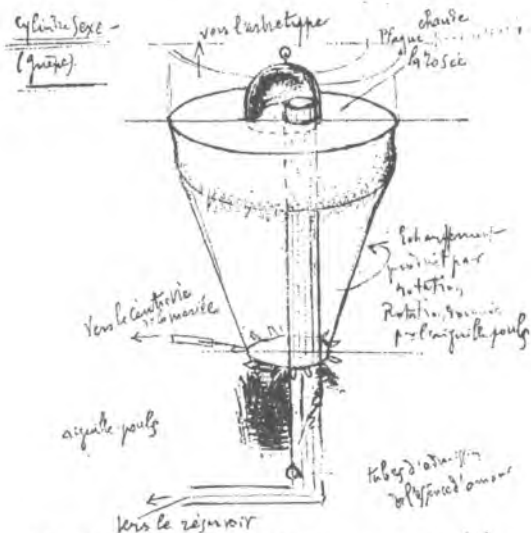
(Gráficamente: 8 tubos horizontales — sección elemental por determinar, etc.)

Salida de las lentejuelas:

Tras despedazarse el gas de esta manera, cada lentejuela ¹³⁷ al conservar ¹³⁸ en sus mínimas partículas el *tinte málico*, liberado al salir de los tubos, tiende a subir.

Las lentejuelas quedan ¹³⁹ frenadas (Trampa de las sombrillas) ¹⁴⁰ en su ascenso por la 1.ª sombrilla (tamiz).

Los tamices (6 probablemente) son sombrillas semi-esféricas, agujereadas.¹⁴¹ [Los agujeros de los tamices sombrillas han de presentar *en mapamundi la figura* de los 8 moldes málicos, *presentada* esquemáticamente por sus 8 cimas (polígono cóncavo plano) por simetría asociada].



Ventilation : ~~Partir d'un courant d'air~~
Intérieur -

~~Le ventilateur doit avoir la même forme que le centre de la machine. Les ventilateurs doivent être placés dans le centre de la machine. Les ventilateurs doivent être placés dans le centre de la machine. Les ventilateurs doivent être placés dans le centre de la machine.~~

Orientación de las sombrillas:

La 1.^a está horizontal, y recibe las lentejuelas cuando éstas salen de los tubos. Si unimos mediante una línea ¹⁴² los centros de las sombrillas se obtiene una semi-circunferencia de A a B.



Por derby, las lentejuelas cruzan las sombrillas A, C, D, E, F... B y a medida que llegan a D, E, F... etc., se *corrigen* es decir que pierden el sentido de arriba y de abajo ([término más preciso]). — El conjunto de estas sombrillas forma una especie de *labyrintho de las 3 direcciones*. —

Desconcertadas las lentejuelas por esa vuelta progresiva insensible pierden [*provisionalmente* la recobrarán más tarde] su designación de derecha, izquierda, arriba, abajo, etc. pierden el conocimiento de situación.

Así pues, las sombrillas *corrigen* las lentejuelas que, al salir de los tubos eran libres y querían subir.

Las corrigen igual que una hoja de papel demasiado enrollada y que desenrolláramos varias veces en sentido contrario.

Hasta el punto que: necesariamente se produce un cambio de estado de las lentejuelas. Ya no pueden *conservar individualidad alguna* y se reúnen ¹⁴³ todas después de B.

La luz de gas (II)

Después de B.

— Cambio de estado de las lentejuelas. —



Por su ¹⁴⁴ *desconcierto* [provisional], por su *pérdida* del conocimiento de situación,¹⁴⁵ *obtenidos* por paso sucesivo a través de los tamices y cambio de dirección insensible de estos tamices (cambio de dirección cuyos términos son A y B), las lentejuelas se [disuelven]; las lentejuelas ¹⁴⁶ se salpican cada una a sí misma, es decir cambian (poco a poco a través de los últimos tamices) su estado de: *lentejuelas más ligeras que el aire, de una determinada longitud, de anchura elemental* con idea fija ascensional, en: *diseminación líquida* ¹⁴⁷ elemental, sin solicitar ninguna dirección, *suspensión diseminada* al salir de B, vapor de inercia,¹⁴⁸ pero con-

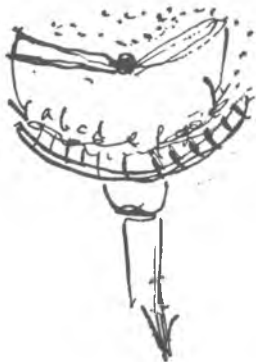
servando el carácter ¹⁴⁹ líquido por instinto de cohesión (única manifestación de la individualidad ¹⁵⁰ [¡¡tan reducida!!] de la luz de gas en sus juegos habituales con los ambientes convencionales.

¡Una cifra, vaya!

Artesa-Ventilador (darle quizás forma de mariposa).¹⁵¹

Depósito de la luz de gas inerte en un líquido denso que conserve las cualidades externas de las lentejuelas disueltas — y que encuentre una capacidad (ante este ventilador) a base de exagerar la cohesión. —

Al girar, el ventilador obliga a que el gas se adhiera a ab, cd, ef, etc...¹⁵² en estado ¹⁵³ recordando la glicerina extensión de agua.



Perfeccionamiento de [la luz de] gas hasta las cuestas

— como «comentario» al artículo Cuestas = hacer fotografiar: ¹⁵⁴
tener el aprendiz al sol.

11. Moldes Malic

Dada la luz de gas: Progreso (perfeccionamiento) ¹⁵⁵ de la luz de gas hasta los planos de desagüe.

Moldes málicos. [Malic (?)]

Por matriz de eros, se entiende el conjunto de los 8 uniformes o libreas ¹⁵⁶ huecas y destinadas a dar ¹⁵⁷ a la luz de gas ¹⁵⁸ formas málicas (gendarme, coracero, etc...).

Los *moldes* de gas así obtenidos, oirían las letanías recitadas por la carreta, estribillo de toda la máquina-soltera, sin que *aquéllos* logren rebasar ¹⁵⁹ jamás el Antifaz ¹⁶⁰ = Hubiesen estado como envueltos, a lo largo de sus lamentos, por un espejo que les habría reflejado su propia complejidad hasta el punto de alucinarlos muy onánicamente. (Cementerio de los 8 uniformes o libreas).

Cada una ¹⁶¹ de las 8 formas málicas está construida ¹⁶² por encima y por debajo de un plano horizontal común, el plano del sexo que las corta en el punto de sexo. (remitir a figura)

o

Cada una de las 8 formas málicas está cortada por un ¹⁶³ plano horizontal imaginario en un punto llamado punto de sexo.¹⁶⁴

Progreso (perfeccionamiento) ¹⁶⁵ de la luz de gas hasta los planos de desagüe (continuación)

Los 24 tubos capilares

A. Cada forma málica se halla rematada por 3 tubos capilares, de modo que los 24 ¹⁶⁶ quedaron encargados de *cortar el gas en pedazos* y lo inducirían a disfrazarse como 24 agujas finas y sólidas para que éstas se conviertan, reuniéndose de nuevo en los 2 semi-sifones, en una niebla hecha de mil lentejuelas de gas escarchado.

B. A la cabeza [en la cúspide], de cada molde málico 3 tubos capilares, 24 en total: ¹⁶⁷ para cortar el gas en pedazos, para cortar *el gas* en agujas largas ya ¹⁶⁸ consistentes, pues antes de llegar a ser líquido explosivo, *éste* adquiere estado de niebla de sólidas lentejuelas de gas escarchado, todo ello por fenómeno de *alargamiento en la unidad de longitud* (remitir a figura).¹⁶⁹

Cuando los 2 semi-sifones (letra con figura) se llenaran de la niebla de lentejuelas que son más ligeras que el aire, la operación de licuefacción del gas comenzaría a través del tamiz y el filtro horizontal: cada lentejuela de gas sólido se las ingenia (una especie de derby de lentejuelas) para cruzar ¹⁷⁰ con ímpetu los orificios del tamiz, y ya recibe la aspiración de la bomba.

12. Polvo

Criar polvo en vasos. Polvo de 4 meses, 6 meses para luego ¹⁷¹ cerrarlo herméticamente = Transparencia

Diferencias — buscar.¹⁷²

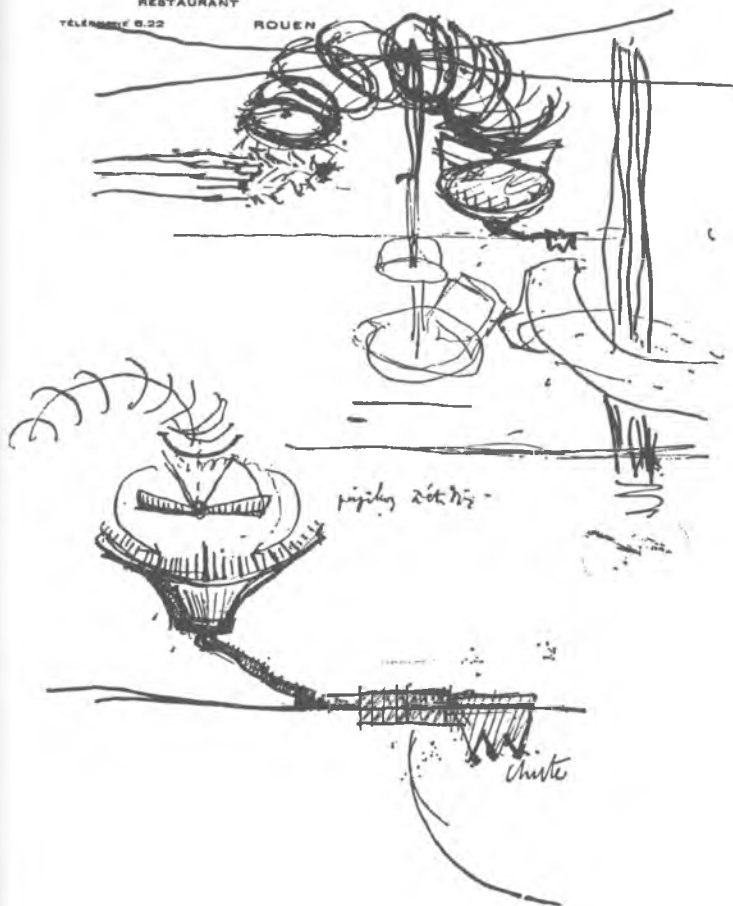
Para los tamices ¹⁷³ en el vaso — dejar caer el polvo sobre esa parte, un polvo de 3 ó 4 meses y secar bien alrededor de modo que este polvo sea ¹⁷⁴ una especie de color (pastel transparente). Empleo de mica.¹⁷⁵

BRASSERIE DE L'OPÉRA.

RESTAURANT

TÉLÉPHONE 8.22

ROUEN



Buscar además varias capas de colores transparentes (probablemente con barniz) una encima de otra y todo sobre vidrio. —

Mencionar la calidad de *polvo al revés* bien sea como nombre del metal u otra cosa.¹⁷⁶

13. Tamiz

Después de las formas malicas:

Los tamices

Los *tamices* del aparato soltero son una *imagen invertida* de la *porosidad*.

Proyecto - Escala 1/5

Las cifras entre paréntesis indican las medidas no traspuestas por la perspectiva — $D/2 = 14 \text{ cm. } 2.6$

Para la construcción perspectiva de los círculos intermediarios A y B: dado SR por división por 3 de las circunferencias. — VT *paralelo* a SR absolutamente.

Quizás forma de embudo. (*Techumbre y escamas de pescado*).

Todos los números divisibles por 2 para tener la magnitud al 1/10.

Ver gran dibujo definitivo hecho en Yport 1914.¹⁷⁷

14. Tobogán

Carreta ¹⁷⁸ trineo rampa

Las letanias de la carreta: ¹⁷⁹

Vida lenta.

Círculo vicioso.

Onanismo.

Horizontal.

Ida y Vuelta para el tope.

Quincalla de vida.

Construcción barata.

Hojalata, cuerdas, alambre.

Poleas de madera con excéntricas.

Volante monótono.
 Profesor de ataúd. (a reh. por entero).
 Dibujar el esquema de la carreta.



La carreta estaría formada ¹⁸⁰ por varas de metal emancipado; la carreta tendría la propiedad de darse sin resistencia de gravedad a una fuerza que actuara *horizontalmente* sobre ella. (Ver caída del peso, en forma de botella de Benedictine).¹⁸¹

El trineo montado sobre patines encajados en un riel subterráneo, tras haber pasado de A a B, regresa a su 1.^a posición por fenómeno de *inversión de frotamiento*.¹⁸² El ¹⁸³ frotamiento del patin sobre el riel [en lugar de cambiarse en calor] se transforma en fuerza de vuelta igual a la fuerza de ida. (Este fenómeno en relación con la emancipación del metal ¹⁸⁴ que forman el cuerpo de las varas del trineo.¹⁸⁵

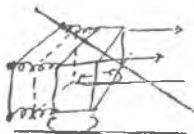
Carreta ¹⁸⁶ trineo ¹⁸⁷ rampa

Planteamiento de la carreta (en el texto: letanías de la carreta) ¹⁸⁸



- Vida lenta —
- Círculo vicioso —
- Onanismo —
- Horizontal —
- Tope de vida
- Vida soltera considerada como brinco alterno sobre ese tope
- Brinco = quincalla de vida
- Construcción barata
- Hojalata
- Cuerdas
- Alambre
- Toscas poleas de madera
- Excéntricas
- Volante monótono ¹⁸⁹

Tope de vida: frenando el impulso no por brutal oposición sino mediante tensos muelles que van recobrando despacio su primera posición.¹⁹⁰



El metal (o materia) de la carreta está *emancipado*, es decir que tiene un peso pero que una fuerza que actúe horizontalmente sobre la carreta no debe soportar este peso (el peso del metal no se opone a una tracción horizontal (desarrollar). La carreta está *emancipada horizontalmente* y libre de toda gravedad en el plano horizontal (propiedad del metal de las varas que componen la carreta).

Estas varas son de forma:

sección cuadrada	1 cm, de ¹⁹¹ sección cogida en el centro
tipo corriente	(tamaño aparente sobre el definitivo ¹⁹²)

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

La carreta se sostiene sobre unos patines que se deslizan (aceite, etc.) por un canalón.

La cuerda que ha de tirar de la carreta bajo el impulso del peso-botella, se ata en A al patin mediante un nudo provisional.

Multiplicación interior del movimiento de la rueda de molino — para obtener velocidad.¹⁹³

Proyección de la Carreta.

longitud = al hundirse la botella-peso en O.

Por detrás (a la izquierda del cuadro) la carreta retorna a su posición por obra del Sandow.

En el cuadro los Sandows se hallarán en reposo (*casi relajados*).

Eje de la rueda de molino

Gancho

Cuerda tensa sobre la carreta

plano base

Gancho:

a estudiar

En lugar de un solo peso, varios (4 ó 5) en forma de botellas de marcas, desgranándose ¹⁹⁴ aprisa, y cayendo desde lo alto de la máquina-soltera (polea colgada de la 3.ª placa aislante).

(bombas dejadas caer por los aviadores)

Cadena que sube las botellas

horizontal (propriété du métal du tige qui
compose le chariot)

Ces tiges. sont ~~de~~ de forme : 

section carrée 

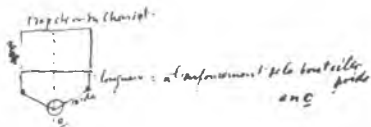
type courant

Le chariot se compose de (comme le reste du
Rég. et la Révis...)
(la machine à air
et blanc)

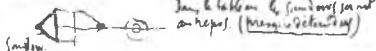
Le chariot est supporté par des patins qui
glissent (huile etc.) dans une gouttière

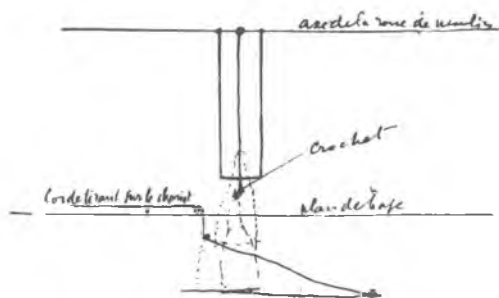


La corde de ^{patin} tirer le chariot, joint la
longue du poids bouteille, s'attache en A ~~par~~
au patin par un anneau provident



Carrière de la machine à l'acier le chariot est ~~pas~~ parvenu en position
par le Sandoz





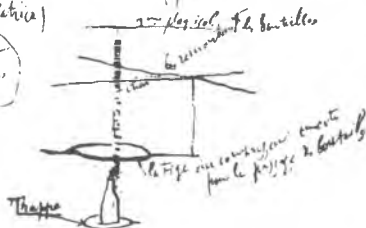
crochet :



fin

au lieu d'un seul poids, plusieurs ^(fig. 5) forme de poulies
bouteilles, de marques, s'agréant ~~les~~ vite, et l'autre
du haut de la mach. colobatoire (poulie attachée à la
grosse plaque isolatrice)

bouteilles, métal pour
traverse & armoire



El vástago del compresor abierto
para que pasen las botellas
Escotillón

15. Peso

[Más simplemente]

La rampa va y viene.

Va: un peso ¹⁹⁵ cae ¹⁹⁶ y la pone en marcha.

Viene: Por frotamiento ¹⁹⁷ de los patines el metal del tobogán responde elásticamente es decir la rampa va recobrando con cierta lentitud su primera posición, devolviendo el peso ¹⁹⁸ al aire, und so weiter.

Por condescendencia, este peso es más denso al bajar que al subir.

[Hallar un objeto concreto que pueda responder a este cambio de densidad].



Grapa

Cayendo desde lo alto del aparato soltero coger una grapa —considerablemente aumentada— y operando en el subsuelo — en donde ésta se introduce por dos agujeros situados entre la rampa y la trituradora.

Grapa

En lo alto del vidrio (de abajo) — una especie de tenedor [más pesado al bajar que al subir (*para ahorrar la fuerza de cascada*)] ¹⁹⁹ debe caer a horcadas sobre el eje que va de la rampa a la trituradora. Este tenedor será una grapa ordinaria considerablemente aumentada.

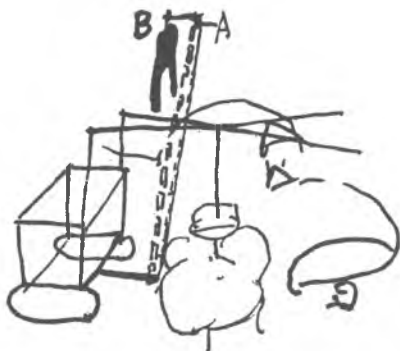
Este tenedor es lo bastante alto como para no tocar dicho eje y las dos puntas del tenedor ²⁰⁰ penetran en el subsuelo por dos agujeros. En este subsuelo el tenedor al caer pone en marcha la rampa. Lo lleva hasta la trituradora, y al mismo tiempo abre las tijeras.²⁰¹

Sube hasta arriba por medio de la cadena engranada sobre el eje del molino de agua, que hace girar un piñón consigo.

A multiplicación para que la cosa vaya ²⁰² más aprisa.

B tenedor.

La Grapa que cae entre Trituradora y Rampa y que ²⁰³ lanza a la rampa, está hecha de una materia de *densidad oscilante*. Por consiguiente, esta grapa posee un peso indeterminado, variable, e incontrolable. — Gracias a esta densidad oscilante se fija la elección entre los 3 estruendos según la fuerza de la caída de la grapa las aminoraciones o aceleraciones (debidas a los continuos cambios de densidad) se elige la derecha antes que la izquierda o reciprocamente o el centro.



Botella de benedictine como forma de peso ²⁰⁴

4 Pesos en forma de Botellas de marcas.

La carreta, mientras recita ²⁰⁵ sus letanias, debería ir de A a B y regresar de B a A, a un ritmo de sobresalto; ²⁰⁶ se presenta *vestida de Emancipación*, *ocultando en su seno el paisaje del molino de agua*;

Resulta necesariamente que un peso de plomo ²⁰⁷ en forma de botella de Benedictine que actúe normalmente sobre un sistema de cordones atados a la carreta, le obligaría a pasar de A a B. demasiado alambicado.

Los muelles x y x'... inmediatamente después le devuelven a su posición inicial [A]. ²⁰⁸

²⁰⁹ Canción ²¹⁰ de la revolución de la botella de Benedictine:

Tras haber tirado ²¹¹ de la carreta por su caída, ²¹² la botella de Benedictine se deja quitar por el gancho C; durante la subida se adornece; el punto muerto la despierta sobresaltándola y del revés. La botella da una pirueta y ²¹³ se desploma verticalmente a las órdenes de la gravedad. ²¹⁴

Composición o (Cuerpo) molecular de las botellas con culo de plomo, ²¹⁵ de tal modo que resulta imposible calcular su peso. Densidad fortísima y en perpetuo movimiento no fijo como la de los metales (Densidad oscilante). Gracias a esta densidad oscilante se fija la elección entre los 3 estruendos. Será verdaderamente esta densidad oscilante la que exprese la libertad ²¹⁶ de indiferencia.

16. Molino de agua

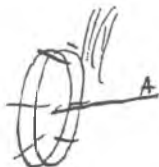
Cascada

Una especie de chorro de agua que llega de lejos en semi-círculo — por encima de los moldes malic.

(visión de lado)

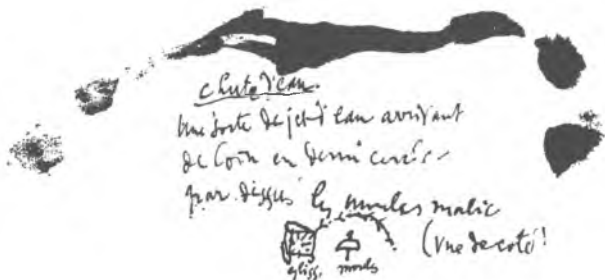
Dada la cascada

Molino de Agua (Paisaje).



Dibujar en página —

A = eje de la rueda que arrastraría la Botella de Benedictine.
las Botellas
Velocidad de la rueda de molino.



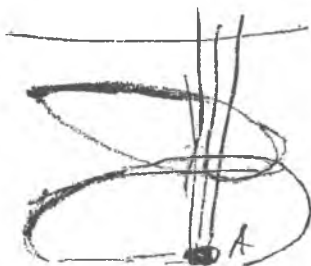
17. Salpicadura

Después de los 3 estruendos:

Salpicadura y no canalización vertical del encuentro al pie de las cuestas.

Planos de desagüe ²¹⁷

Cuestas de desagüe?



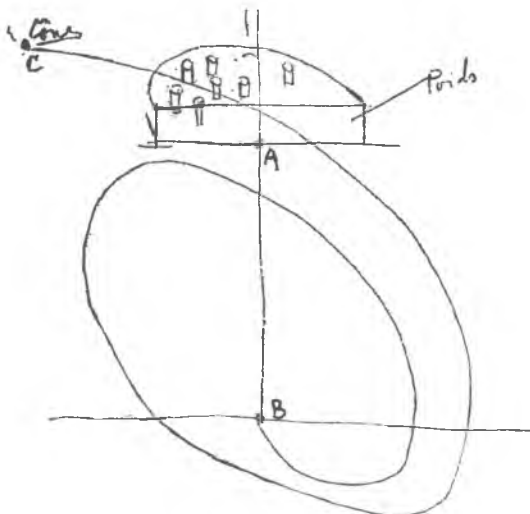
en forma de tobogán sino más bien un sacacorchos y la salpicadura en A es una descorchada. Debe describirse el conjunto en el sentido de descorchada-modelo.

La caída en A de tres-estruendos ayuda a la descorchada —

La salpicadura (ninguna afinidad con el champaña) concluye la serie de las operaciones solteras y transforma la combinación de la luz de gas y de las tijeras en un solo sostén continuo, sostén que quedará regulado por los 9 agujeros.

18. Testigos oculistas

Peso con agujeros



El peso con agujeros ha de recorrer la *misma* altura AB que el jugo que desciende en óvalo. — De donde consecuencias en la salpicadura (Puntos C y A a igual altura por encima del plano horizontal en donde está B).

Cuadros de oculista —

Resplandor de la salpicadura por los cuadros de oculista.

Escultura de gotas (puntos) formada por la salpicadura tras haber quedado deslumbrada ²¹⁸ a través de los cuadros oculistas, cada gota sirviendo de punto y devuelta espéjicamente a la parte superior del vidrio al encuentro con los 9 trazados.

Impulso espéjico — Cada gota cruzará ²¹⁹ los 3 planos en el horizonte entre el perspectivo y el geometral de 2 figuras que estarán indicadas a estos 3 planos por el sistema Wilson-Lincoln (es decir similar a los retratos que vistos de la izquierda dan Wilson, vistos de la derecha dan Lincoln).



Vista desde la derecha la figura podrá dar un cuadrado por ejemplo de cara y vista de la derecha ²²⁰ podrá dar el mismo cuadrado visto en perspectiva —

Las gotas espéjicas no las gotas en sí, sino su imagen pasan ²²¹ entre esos 2 estados de la misma figura [cuadrado en este ejemplo].

(Emplear quizás prismas pegados detrás del vidrio para obtener el efecto deseado).

Partes ²²² que hay que mirar bizqueando, como una parte plateada en un vidrio, en donde se reflejen las cosas de la habitación.

19. Manipulador de gravedad

Manipulador de gravedad ²²³

[Suprimir centro]

Hacer la vara de muelle (a estudiar).

¿¿Quizás??

Manipulador

[Cuidador] de gravedad.

Completándose ambos términos.



Estudiar las 3 caídas:

Después de la del centro, el *móvil* salpicará el gas vuelto líquido y llegado al pie de las cuestas.

Dirigir estas salpicaduras que han de servir para la maniobra del manipulador de gravedad.

(Combate de boxeo).



20. Combate de boxeo

(Los 3 puntos A, B, C, se hallan en un mismo plano vertical).

Combate de boxeo = Trayectoria de la canica de combate:

- A Salida — Choque de la canica en la 1.^a Cima — Disparo del sistema de relojería y caída en B.
- B 2.^o ataque muy brusco — choque en la 2.^a cima y arranque del 1.^{er} Carnero — Caída en C.
- C Directo a la 3.^a Cima — Arranque del 2.^o Carnero.

1.^{er} y 2.^o Carneros bajando después del choque de la canica de combate con 2.^a y 3.^a Cimas. Esta bajada arrastra el vestido de la novia sostenido por los carneros. El saltimbanqui de centros de gravedad, al tener sus 3 puntos de apoyo en este vestido baila al antojo de los carneros que han bajado dirigidos por la puesta al desnudo.

Muelle de acero rojo que acciona todo el sistema de relojería — Las ruedas dentadas ascienden, por cremallera, los carneros bajados.
T y T' — Bisagras de arranque de los carneros que, al perder sus puntos de apoyo por el choque de la canica de combate en X y X', bajan.
R y R' — R posición engranada de la transmisión roja al sistema de cremallera — R', posición disparada a raíz del choque en la 1.^a Cima de la canica de combate; DG pasa a D'G y, como una puerta vuelve suavemente a DG (Cierre automático F) dando tiempo a que la canica produzca los 2 arranques siguientes.
Marcel Duchamp, 1913

21. Molinillo de chocolate

El molinillo de chocolate se compone esencialmente...²²⁴

El *chocolate* de los rodillos, *procedente* de no se sabe dónde,²²⁵ se depositaría tras la trituration, en chocolate con leche...

La *Corbata* (poner una letra de referencia en la figura) hubiese sido de papel de aluminio, con reflejos ²²⁶ brillantes, tenso y pegado, *pero los 3 rodillos siguen girando debajo*.

La *Bayoneta* ²²⁷ (x) sirve para sostener la barra de compresión, las grandes tijeras y las placas aislantes. *Artículo cuidado*.

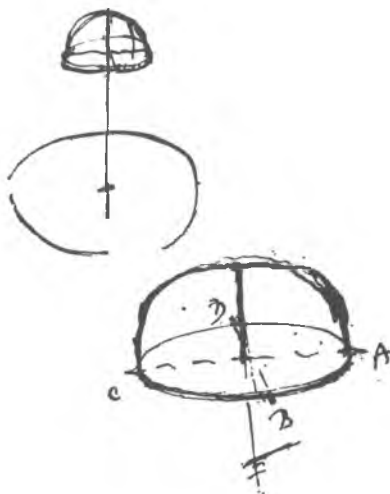
El molinillo ²²⁸ reposa sobre un chasis Luis XV niquelado.²²⁹

Repasar.²³⁰

Principio ²³¹ de espontaneidad ²³² (que explica el movimiento giratorio del molinillo sin más ayuda).

*El soltero tritura su chocolate por si mismo.*²³³

*Fórmula comercial, marca de fábrica, membrete comercial inscrito como anuncio en un papelito satinado y coloreado (encargar su ejecución a una imprenta) — Dicho papel pegado al artículo «Molinillo de Chocolate».*²³⁴



La corbata deberá su elegancia a su grosor — 1/2 cm o 1 cm todo lo más.

Será brillante ²³⁵ *por encima*.

Quizás 4 puntas en los lados ABCD *muy puntiagudas (como todas las corbatas)*

[Poner en el texto].

Descripción de la corbata:

1.º de color resplandeciente

2.º provista en las 4 esquinas de puntas ²³⁶ muy picudas (como todas las corbatas).

22. Color

O sea un objeto de chocolate.

1.º su apariencia = impresión retiniana (y otras consecuencias sensoriales)

2.º su aparición.

El *molde* de un objeto de chocolate es la *aparición negativa* ²³⁷ del plano ²³⁸ (en una o varias curvaturas) generador ²³⁹ 1.º (por paralelismo elemental) de la forma coloreada ²⁴⁰ del objeto. 2.º de la masa de *elementos de la luz*, ²⁴¹ ²⁴² (elementos *tipo chocolate*): ²⁴³ en el paso de la *aparición* (molde) a la *apariencia*, el *plano*, compuesto de elementos de luz *tipo chocolate* ²⁴⁴ determina la masa chocolate aparente por *tintura física*.

La *aparición negativa* ²⁴⁵ (determinada *para la forma coloreada convencionalmente* por la perspectiva lineal, *pax*, pero siempre dentro de un medio de $n-1$ dimens. para un objeto de n dimens.); de igual modo esta *aparición negativa*, ²⁴⁶ para el fenómeno de *tintura física*, está determinada por fuente de luz que se vuelve en el objeto *aparente* masa iluminada (*colores nativos* = aparición en negativo de los colores *aparentes* de la materia ²⁴⁷ de los objetos).

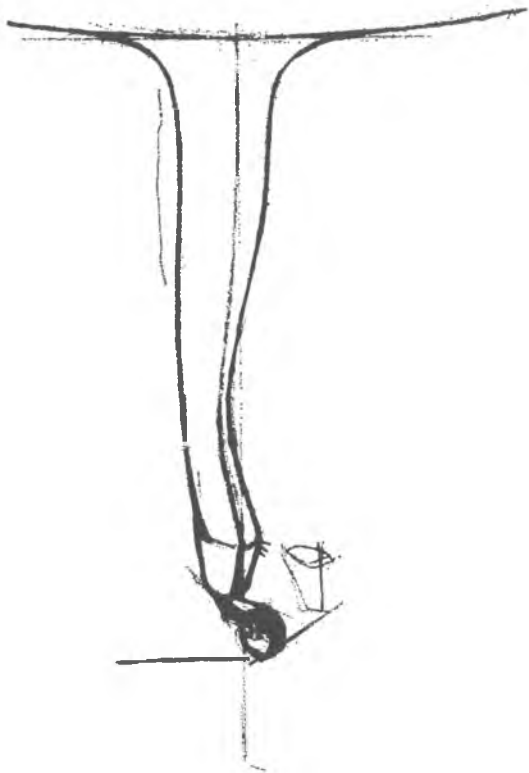
Color provisional: Las formas malic. Han pasado a minimarse *en espera* de recibir cada una su color, como mazos de croquet.

Cria de los colores

En prensa — [sobre placa de vidrio, colores vistos por transparencia].

Mezcla de flores de color, es decir cualquier color aún en su estado óptico:

Perfumes (?) de rojos, de azules, de verdes o grises acentuados hacia el amarillo, el azul, el rojo o marrones empobrecidos (todo ello en gamas). Estos



Estudio pie Luis XV (1913).

perfumes con brinco fisiológico pueden quedar abandonados y vomitados en un encaramiento para el fruto.

Sólo que, el fruto aún tiene que evitar que se lo coman. Esa sequía de «mendigos» es lo que se obtiene en los colores maduros imputrescibles. (Colores enrarecidos).

Iluminación interior

En lugar de una luz extra-solar que llegue a 45°.

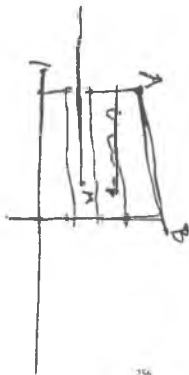
Determinar los efectos ²⁴⁸ luminosos (sombras y luces) de una fuente interior, es decir que cada materia en su composición química está dotada de una «fosforescencia» (?) y se ilumina como los anuncios luminosos no exactamente su luz no es independiente de su color. — En suma la apariencia ²⁴⁹ coloreada de todo el conjunto será ²⁵⁰ la apariencia de materia ²⁵¹ que posea molecularmente un centro luminoso.

La materia de cada parte es ²⁵² a la vez fuente luminosa y color, dicho de otro modo *el color aparente de cada parte es la fuente de ²⁵³ visibilidad coloreada de esa parte (sin reflejos sobre las otras partes).*

Buscar. El medio de distribuir los «saltos de moléculas» ? según la forma de cada parte (la redondez, la lisura). *Partir de lo oscuro (fondo negro) o más bien amarillo pícrico)*

Rigidez género hugonote.

El conjunto ²⁵⁴ del cuadro aparece ²⁵⁵ en cartón-piedra porque toda esa representación es el dibujo (*en molde*) de una *realidad posible distendiendo un poco las leyes físicas y químicas.*



23. Peine

Clasificar los peines por el número de sus púas.

Carraca

Con una especie de peine, utilizando el espacio entre 2 púas como elemento, determinar relaciones entre los 2 puntos extremos del peine y puntos intermedios (por las púas rotas).

Lograr la acción, como una conducta proporcional, de este peine de púas rotas, sobre otra materia compuesta, también ella de elementos más pequeños (más pequeños para que ésta pueda recibir esta conducta. Por ejemplo: hilos de plomo más o menos gruesos colocados uno contra otro en un plano [análogos a cabellos]. Luego, desarrollar el peine es decir que actúe de forma distinta a la normal sobre un plano de hilos de plomo [o bien girando sobre un punto, o bien un peine de curvaturas es decir no liso o con púas de desiguales longitudes; o bien la acción de estos distintos modelos de peine sobre una materia (hilos de plomo) gruesa y ya plana solamente] etc...

Sept. 1915

Notas

1. Esta palabra escrita encima; tachado: *sobre*.
2. La primera y la última frases de este texto se recogen en el *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme*, Galerie des Beaux-Arts, Paris, 1938, en el artículo «Retard», firmado (M. D.).
3. Regreso de un viaje emprendido por Duchamp, Apollinaire, Picabia y su mujer Gabrielle Buffet a la heredad familiar de esta última en Etival (Jura). Fue en el transcurso de ese mismo viaje cuando se decidió la publicación de los *Peintres cubistes* y cuando Guillaume Apollinaire encontró, al parecer, el título de su poema de *Alcools*: «Zone».
4. *quien*, tachado.
5. *será poco a poco*, tachado.
6. Esta palabra rodeada en el manuscrito de un trazo rojo.
7. Esta palabra rodeada de un trazo rojo; *determinense* escrito encima.
8. Esta palabra rodeada de un trazo rojo.
9. Estas dos palabras rodeadas de un trazo rojo.
10. Esta palabra rodeada de un trazo rojo.
11. Esta palabra rodeada de un trazo rojo; (?) escrito encima.
12. Esta palabra subrayada con un trazo rojo.
13. Esta palabra rodeada de un trazo rojo.
14. Estas dos palabras en rojo.
15. Esta palabra rodeada de un trazo rojo.
16. Estas dos palabras rodeadas de un trazo rojo y unidas por una flecha roja a [en la oscuridad] línea precedente.
17. *considérense* escrito encima.
18. *consideraciones* escrito encima; todo ello coronado por una flecha y 2 interrogantes en rojo, y rodeado de un trazo rojo.
19. *Reproducción alegórica* escrito encima.
20. [atentados] escrito encima.

- en rojo.
21. Estas 3 palabras rodeadas de un trazo rojo; *inútil* escrito encima
22. Esta palabra rodeada de un trazo rojo.
23. Esta palabra escrita encima; tachado: *cifra*.
24. Esta palabra escrita encima; tachado: *siendo*.
25. *de relación* escrito encima a lápiz.
- tachado.
26. *prácticamente derecha* (en tanto que *derecha distinta de Izquierda*),
27. *sobre*, tachado.
28. i.e. «por ejemplo».
29. *pierde esta propiedad de*, tachado.
30. Esta palabra escrita encima; tachado: *sentido*.
31. Estas 3 palabras subrayadas con un trazo rojo.
32. Estas 3 palabras suscritas en rojo.
33. O profesor de cerveza, en el original *bière* (N. del T.).
34. i.e. «movimientos».
35. Estas 3 palabras subrayadas con un trazo rojo.
36. Estas 5 palabras subrayadas con un trazo azul.
37. Esta palabra rodeada de un trazo rojo.
38. Véase nota 233.
39. Esta palabra rodeada de un trazo negro.
40. Esta palabra rodeada de un trazo negro.
41. Estas 2 palabras rodeadas de un trazo y tachadas con una cruz roja.
42. *pena*, tachado.
43. *cortante*, escrito encima.
44. *de identificar*, escrito encima.
45. *dominios de la cul*, tachado.
46. *transfusión*, tachado.
47. *punto al otro*, tachado.
48. *en el campo de los sonidos*, tachado.
49. *Trituradora de Chocolate*, tachado.
50. *alfabeto*, tachado.
51. *estos*, tachado.
52. *habituales de*, tachado.
53. *cercano*, tachado.
54. *este*, tachado.
55. Recogido en el *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme* en el artículo «Ready Made» y precedido por la siguiente definición: «Objeto usual ascendido a la dignidad de objeto artístico por simple decisión del artista», firmado (M. D.).
56. Según los autores, las obras y la época, este término de origen inglés adoptado por M. Duchamp ha asumido casi todas las formas posibles. Su inventor nos escribe no obstante: «Prefiero *Ready-made*, en itálicas y así coincide». M. S.
57. Esta palabra escrita encima; tachado: *elegir en cada Re*.
58. i.e. «por ejemplo».
59. Recogido en el *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme* en el artículo «Hasard», firmado (M. D.).
60. *las deformaciones*, tachado.
61. Esta palabra escrita encima; tachado: *impresión*.
62. Esta frase rodeada de un trazo rojo.
63. Texto que deben repetir 3 veces 3 personas ante 3 partituras distintas compuestas de notas sacadas al azar de un sombrero. Para Duchamp, la cifra 3 es una cifra mágica. Véase ilustración p. 44.
64. Relaciónese a este texto otra «composición musical» que obedece a las mismas leyes del azar. Damos a continuación el «modo de empleo» que la acompaña, publicado en el Catálogo de la Exp. M. D. 1973-1974 (bib. B 139), n.º 86, p. 264:
- «La Novia puesta al desnudo por sus Solteros, mismamente.»
- Errata musical.*
- Cada número indica una nota; un piano corriente contiene alrededor de 89 notas; cada número es el número de orden partiendo de la Izquierda.

Inacabable: para instrumento de música preciso (organillo, órganos mecánicos u otros instrumentos nuevos en los que se suprime el intermediario virtuoso); el orden de sucesión resulta (a voluntad) intercambiable; el tiempo que separa cada cifra romana será probablemente constante (?) pero podrá variar de una a otra ejecución; ejecución por otra parte totalmente inútil;

aparato que registre automáticamente los períodos musicales fragmentados.

Jarro que contenga las 89 notas (o más: $1/4$ de tono), figuras entre los números sobre cada bola.

Abertura A que deja caer las bolas en una serie de vagonetas B, C, D, E, F, etc.

Vagonetas B, C, D, E, F, que van a una velocidad variable recibiendo cada una 1 o varias bolas.

Cuando se vacía el jarro: el período de 89 notas (a tantas) vagonetas queda inscrito y tal vez ejecutado por un instrumento preciso.

Otro jarro = otro período = se origina una equivalencia de los períodos y de su comparación una especie de alfabeto musical nuevo, que permite descripciones modelos (a desarrollar).

65. i.e. «dimensional».

66. según, tachado.

67. i.e. «corriente».

68. hacer, tachado.

69. las cuales, tachado.

70. verdadera, tachado.

71. de la inscripción, tachado.

72. arriba y abajo, tachado.

73. estará, tachado.

79. Esta palabra escrita encima; tachado: establecer.

75. vidrio, tachado.

76. Novia arriba, tachado.

77. al p, tachado.

78. la calidad, tachado.

79. esta, tachado.

80. con, tachado.

81. esta, tachado.

82. de hacer, tachado.

83. otra, tachado.

84. la de, tachado.

85. primero, tachado.

86. común, tachado.

87. e igual, tachado.

88. apunta a esa, tachado.

89. Esta puesta al desnudo eléctrica es en el cuadro la expresión más importante (en este cuadro-momento de la vida de la novia) de las chispas de su vida constante, tachado.

90. una especie, tachado.

91. a este árbol-tipo, tachado.

92. obtuve, tachado.

93. Así pues, insertándose en el árbol-tipo Novia, tachado.

94. su expansión efecto, tachado.

95. i.e. «más».

96. sus espléndidas vibraciones, tachado.

97. ya no se hablará de los solteros ni de puesta al desnudo, tachado.

98. debe, tachado.

99. esta, tachado.

100. obteniendo, tachado.

101. Una nueva, tachado.

102. desnuda, tachado.

103. lleva a desplomarse, tachado.

104. a, tachado.

105. i.e. «cada vez».
106. *de*, tachado.
107. *su deseo a*, tachado.
108. *el centro de esta expansión*, tachado.
109. *voluntariamente aceptada*, tachado.
110. Estas 2 palabras rodeadas de un trazo rojo y tachadas a lápiz.
111. El interrogante en rojo.
112. Estas 9 palabras rodeadas de un trazo rojo y tachadas a lápiz.
113. *M. Duchamp 1913*, tachado.
114. Estas 4 palabras en rojo, y las 15 palabras que empiezan por «respon-
diendo a» rodeadas de un trazo rojo y tachadas a lápiz.
115. *pierden estas relacio*, tachado.
116. *en la Novia*, tachado.
117. *eradas* escrito encima.
118. i.e. «movimiento».
119. Estas 8 palabras subrayadas con un trazo rojo.
120. Estas 3 palabras rodeadas de un trazo negro.
121. Estas 5 palabras subrayadas con un trazo rojo.
122. Esta palabra subrayada con un trazo azul.
123. *por*, tachado.
124. *determinar*, tachado.
125. Esta frase tachada con una cruz.
126. i.e. «corriente».
127. *cuerpo*, tachado.
128. Estas 2 palabras escritas encima; tachado: *podria a*.
129. Aquí figura en el manuscrito un dibujito a tinta no reproducido.
130. Esta palabra escrita encima; tachado: *por*.
131. *en el plano de*, tachado.
132. Nota manuscrita del autor: «este ángulo expresará el rabillo del ojo
necesario y suficiente».
133. Véase dibujo.
134. *todos*, tachado.
135. *que remueve*, tachado.
136. Nota manuscrita del autor: «Desarrollar esta relación de una *longi-
tud al cambio de estado* del cuerpo (luz de gas) sometido a esta unidad de longitud. En
caso de *alargamiento*, la unidad de longitud es variable en razón de la *sección* del tubo.
Dada la unidad de longitud con sección elemental los tubos de sección doble tendrán una
longitud doble del (física divertida) patrón con sección elemental. (Esto para dar im-
portancia no a la unidad de longitud, sino al fenómeno de *alargamiento* del gas)».
137. *no ha experimentado transformación*, tachado.
138. *moldes mállicos una*, tachado.
139. *recogidas*, tachado.
140. Nota manuscrita del autor: «ver nota sobre *la Trampa*».
141. *pequeños agujeros*, tachado.
142. *todos*, tachado.
143. Esta palabra rodeada de un trazo negro.
144. *esta*, tachado.
145. *resultado*, tachado.
146. *pierden*, tachado.
147. *sin*, piedad.
148. Nota manuscrita del autor: «nieve».
149. Esta palabra rodeada de un trazo negro.
150. Esta palabra rodeada de un trazo negro.
151. Todo el párrafo siguiente tachado con una cruz.
152. *bajo í*, tachado.
153. *de líquido*, tachado.
154. *lo ha*, tachado.
155. Estas dos palabras escritas encima; tachado: *vlaje*.
156. *fijados en hueco - figurados*, tachado.

157. *recibir el*, suscrito.
158. *que adquiere*, tachado.
159. Esta palabra rodeada de un trazo rojo.
160. Esta palabra rodeada de un trazo rojo.
161. *Cada forma*, tachado.
162. Esta palabra rodeada de un trazo negro.
163. *el*, tachado.
164. Esta frase unida por una flecha roja a la frase precedente.
165. Estas dos palabras suscritas; *viaje*, tachado.
166. Estas 5 palabras rodeadas de un trazo negro.
167. Estas 3 palabras rodeadas de un trazo rojo.
168. Esta palabra rodeada de un trazo rojo.
169. *Esta niebla de lentejuelas habia llenado los 2 semi-sifones (letra con figura)*, tachado.
170. Esta palabra rodeada de un trazo rojo.
171. *en un*, tachado.
172. Situación de un dibujito aqui no reproducido.
173. *id.*
174. *for*, tachado.
175. Estas 3 palabras rodeadas de un trazo negro.
176. Esta frase rodeada de un trazo negro.
177. Esta frase en rojo. Reproducido al lado en la p. 64.
178. Esta palabra tachada con una cruz roja y rodeada de rojo.
179. Estas 5 palabras rodeadas de trazos rojos, y la lista siguiente tachada con una cruz.
180. *se compone*, tachado.
181. Todo el párrafo precedente tachado con una cruz.
182. Nota manuscrita del autor: *Principio: frotamiento reintegrado*.
183. *todo*, tachado.
184. *cuyo*, tachado.
185. *carreta*, tachado.
186. Esta palabra rodeada de un trazo y tachada con una cruz roja.
187. Esta palabra rodeada de un trazo negro.
188. Estas 7 palabras en rojo.
189. Toda la lista precedente tachada con una cruz a lápiz.
190. Esta frase tachada con una cruz roja.
191. *Cuadrado*, tachado.
192. Esta frase a lápiz.
193. Todo lo que sigue tachado con una cruz a lápiz hasta *casi relajados*.
194. *muy*, tachado.
195. Esta palabra rodeada de un trazo negro.
196. *sobre*, tachado.
197. *deslizamiento (frotamiento recobrado)*, tachado.
198. Esta palabra rodeada de un trazo negro.
199. *que*, tachado.
200. *llegan*, tachado.
201. *para*, tachado.
202. *un*, tachado.
203. *sirve para*, tachado.
204. Esta frase rodeada de un trazo y tachada con una cruz roja.
205. *canta*, tachado.
206. Esta palabra rodeada de rojo.
207. Estas 4 palabras rodeadas de rojo y tachadas.
208. Todo el párrafo precedente que empieza con «*la carreta*» rodeado de rojo.
209. *pequeña*, tachado.
210. Esta palabra rodeada de un trazo rojo.
211. Esta palabra rodeada de un trazo rojo.
212. *Simplemente*, tachado.

213. *a las órdenes de la gravedad*, tachado.
214. Todo el párrafo precedente, que empieza con «*Ganción*» rodeado de un punteado rojo.
215. Estas 4 palabras rodeadas de un trazo negro.
216. Esta palabra escrita encima; tachado: *voluntad*.
217. Estas 3 palabras rodeadas de un trazo negro.
218. *por*, tachado.
219. *el horizonte*, tachado.
220. Un lapsus sin duda alguna; evidentemente hay que leer «izquierda».
221. *pasarán*, tachado.
222. *cosas que hay que*, escrito encima y tachado.
223. Estas 3 palabras subrayadas con un trazo rojo y un trazo azul.
224. Esta frase subrayada con un trazo azul.
225. Estas 6 palabras rodeadas de un trazo rojo.
226. *muy*, tachado.
227. Esta palabra rodeada de un trazo rojo.
228. *estaría*, tachado.
229. Esta palabra rodeada de un trazo rojo.
230. Estas palabras suscritas en rojo.
231. Esta palabra rodeada de un trazo negro; *adagio*, suscrito.
232. Esta palabra rodeada de un trazo rojo.
233. Esta frase se recoge en el *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme* en el artículo «Spontanéité (Adage de)», firmado (M. D.).
234. Las palabras en cursiva están subrayas en el manuscrito mediante trazos azules o trazos azules y rojos.
235. *resplandeciente*, escrito encima.
236. *afiladas*, tachado.
237. Esta palabra rodeada de un trazo rojo; *en negativo*, escrito encima.
238. Esta palabra rodeada de un trazo azul; *de la superficie*, escrito encima.
239. *triz*, escrito encima.
240. Esta palabra rodeada de un trazo negro.
241. Estas 4 palabras rodeadas de un trazo rojo.
242. *colores nativos*, escrito encima.
243. Nota manuscrita del autor: en condicional: si no...
244. *tintura física*, tachado.
245. Esta palabra rodeada de un trazo rojo; *en negativo* escrito encima.
246. Esta palabra rodeada de un trazo rojo; *en negativo* escrito encima.
247. *masa*, tachado.
248. *consecuencias*, tachado.
249. *el aspecto*, tachado.
250. *a la vez la apariencia*, tachado.
251. *color*, tachado.
252. *compuesta de*, tachado.
253. *luz de esta*, tachado.
254. *el cuadro*, tachado.
255. *es de*, tachado.
256. El cliché zinc utilizado para reproducir este dibujo en MDS le sirvió a M. D. para la confección de un *Ready-made* (Col. M. S.).

Sombras proyectadas*

Relacionar probablemente con las notas de perspectiva 4 dmslle.

Después de la novia...

hacer un cuadro mediante *sombras proyectadas*

de objeto 1.º en un plano.

2.º en una superficie a tal o cual curvatura

3.º en varias superficies transparentes así se puede obtener

un análisis hipofísico de las sucesivas transformaciones de los objetos (en su forma-contorno —)

Para eso 1.º determinar las fuentes de luz (gas, electricidad,

acetileno, etc... para la diferenciación de los colores). 2.º determinar

su número 3.º su situación con relación a los planos receptores.

Naturalmente, no será un objeto cualquiera. Deberá quedar

establecido escultóricamente en 3 dimensiones.

— *la ejecución* del cuadro por medio de fuentes luminosas y dibujo de las sombras en esos planos siguiendo simplemente los contornos *reales* proyectados.

Completar todo eso y relacionarlo sobre todo con el tema

Perspectivas caballerías: ver libro

Eso por lo que se refiere a la parte del vidrio superior comprendida entre

el horizonte y los 9 agujeros

sombras proyectadas formadas por las salpicaduras

saliendo de abajo como ciertos surtidores

agarran formas en su transparencia.

* Nota escrita alrededor de 1913, con toda evidencia paralelamente a las de las diversas *Cajas*. I. en *Instead* [Dir.: Matta], n.º I, Nueva York, feb. 1948 [publ. parcial]; II. MDS. 1958 [publ. parcial]; III. NP 85.

Posible

La figuración de un posible.
(no como contrario de imposible
ni como relativo a probable
ni como subordinado a verosímil)
Lo *posible* es únicamente
un «*mordiente*» físico [género vitriolo]
que quema cualquier estética o calística *

* Nota escrita en 1913. I. Alès, P. A. Benoit, 1958, Bib. A 96; II. MDS, 1958; III. NP 37.

En Infinitivo

«Caja blanca»

Por confesión del propio M.D., las consideraciones geométricas contenidas en este capítulo le han venido inspiradas por la novela de anticipación de Gastón Pawlovski: Viaje a la cuarta dimensión, aparecida en 1912.

Las cifras 1, 2, 3, 4, (en cursiva) que figuran como exponentes después de ciertas palabras de En Infinitivo («espacio», «ángulo», «perspectiva», etc.) no aluden a notas de referencia, sino que son símbolos «dimensionales»: «espacio³» equivale a «espacio en la tercera dimensión».

Los números volados con valor de notas de referencia al final del apartado van en caracteres romanos.

Especulaciones

¿Se pueden hacer obras que no sean de «arte»?

La cuestión de los escaparates.:

Sufrir el interrogatorio de los escaparates.:

La exigencia del escaparate.:

El escaparate prueba de la existencia del mundo exterior.:

Cuando uno sufre el interrogatorio de los escaparates, pronuncia asimismo su propia Condena. En efecto la elección es ida y vuelta. De la pregunta de los escaparates, de la inevitable respuesta a los escaparates, se desprende un dictamen de elección. Ninguna obstinación, mediante el absurdo, en ocultar el coito a través de un cristal con uno o varios objetos del escaparate. El esfuerzo consiste en cortar el cristal y morderse los pulgares después de haberse consumado la posesión. C.Q.F.D.

Neuilly, 1913

Recopiar y corregir

I. Vitrina con vidrios de corredera. Meter dentro objetos *frágiles*. — Incomodidad-estrechez — reducción de un espacio es decir medio de poder experimentar sobre un 3 dm del mismo modo que se opera sobre planos en geometría plana.

— Colocación sobre una mesa de la mayor cantidad de objetos *frágiles*, y de formas distintas pero sin ángulos y que se sostengan sobre una base plana más o menos ancha es decir que dé más o menos estabilidad. *Incluir la mayor cantidad de objetos posible que se eleven por encima de la mesa* y por consiguiente evitar el peligro de derribarlos, de romperlos, — pero sin embargo *juntarlos lo más posible*, de modo que se acoplen (en altura I mean) unos con otros.

Tal vez: hacer una buena foto de una mesa así preparada sacar *una* buena prueba y romper el cliché. —

— Mismo *ejercicio* en una caja. 1.º Hacer una especie de fondo con los mismos objetos tendidos esta vez sobre su contorno, en una semi-estabilidad, *ajustarlos* unos con otros. 2.º Poner un papel encima y rehacer una segunda *capa* encima utilizando los *agujeros*¹ dejados por el plano de debajo, y así sucesivamente.

— Betún, rojo y amarillo

II. Con una vitrina-bufete: cerrada por vidrios de corredera, etc... — se obtiene la figura de un espacio, figura análoga a la figura de un plano



en geometría, es decir podemos utilizar esta figura de un espacio y demostrar de igual modo que se demuestran teoremas construyendo sobre el papel líneas que correspondan a la hipótesis.

(No caer en la ridícula objeción/comparación de que una mesa o de que un vidrio pax. son al dibujo



lo que es esta vitrina con relación a...

encontrar inscripción para Woolworth Bldg. como readymade —

Ene. 1916

2 objetos «parecidos» es decir de dimensiones diferentes pero siendo uno la reproducción² del otro (como 2 sillas «transatlánticas» una grande y una de muñeca) podrían servir para establecer una perspectiva *4 dimsl* = no colocándolas en situaciones una con relación a la otra en el espacio³ sino simplemente considerando las ilusiones de óptica producidas por su diferencia de dimensiones.

Hacer un cuadro o una escultura como quien enrolla una bobina de cinta cinematográfica. — a cada vuelta, en una gran bobina, (varios metros de diámetro si hace falta), una nueva «vista» continuando la vuelta precedente y uniéndola con la siguiente.

— esta continuidad podrá no tener nada en común con la de la cinta cinematográfica o parecersele.

Construir uno y varios instrumentos de música de precisión que den *mecánicamente* el paso *continuo* de uno a otro tono para poder apuntar sin oír las formas sonoras modeladas (contra el virtuosismo, y la división física del sonido recordando la inutilidad de las teorías físicas del color)

[al dorso] 1913

Cosa que hay que mirar con un ojo

— — — — — el ojo izquierdo
— — — — — derecho

Lo que hay que oír con un oído

— — — — — el oído derecho
— — — — — izquierdo

meter en el Estruendo — salpicadura

— se podría basar toda una serie de cosas que hay que ver con un solo ojo (izquierdo o derecho)

Se podría encontrar una serie de cosas para oír (o escuchar) con un solo oído

Utilizar vidrio esmerilado y aplicarle detrás papel negro mate (efecto plata)
(en las optiquerías)

Comprar un libro sobre los «*nudos*» (nudo marino y otros).

Conseguir una pieza toda ella de espejos que se puedan desplazar — y fotografiar efectos de espejo...

Foto: Pared (mañana)

- : mi retrato en el espejo del cuarto de baño
- : 3 rollos de cable de plomo sobre un plano inclinado (como una carrera)
- : cúmulos/amasijos de cosas parecidas (llaves de bastidores) (esponjas 10th St.)

El Plomo troquelado batido o almohadillado es menos denso

Usar pasta de dientes

probar sobre vidrio

también Brillantina, Cold cream, etc... ?

No sólido

Agua jabonosa + agua de té fuerte = dosifíquese amarillo-marrón, verdoso claro

Via láctea

o Estampas Luis XV como los pies de la Trituradora

Las nubes son más bien de jabón (*de afeitarse*)

No olvidar el cuadro de Dumouchel: Farmacia = efecto de nieve, cielo oscuro anochecer, y 2 luces en el horizonte (rosa y verde).³



Aspiración de la bomba.⁴

Buscar discusión sobre la duración *plástica* ⁵

Diccionarios y atlas

Diccionario

— de una lengua en donde cada palabra tenga su traducción al francés (o a otra) mediante varias palabras, o una frase entera si es preciso —

— de una lengua que *en sus elementos* se pueda traducir a lenguas conocidas pero que no puedan expresar recíprocamente la traducción de palabras francesas (u otras), o de frases francesas u otras.

— Hacer este diccionario por fichas

— encontrar la manera de clasificar estas fichas (orden alfabético, pero qué alfabeto)

Alfabeto — o mejor dicho unos cuantos signos elementales, como el punto, la línea, el círculo, etc... (examinar) que varían según la posición, etc...

— Sonido de esta lengua, ¿es hablable? No.

Relaciones con la taquígrafa.

«Gramática» = es decir cómo relacionar los signos elementales (como las palabras) y luego los *grupos* de signos *entre ellos*; en qué *se convierten las ideas* de acción o de ser (verbos), la modulación (adverbios)

— etc.? ⁶

Comprar un diccionario y tachar las palabras que haya que tachar. Firmar: repasado y corregido

Examinar un diccionario y borrar todas las palabras «indeseables». Añadir quizás algunas. — A veces reemplazar las palabras borradas por otra.

Utilizar este diccionario para la parte escrita del vidrio.

Para el diccionario buscar equivalentes de *colores* que no se vean.

«Teoría»

10 palabras halladas abriendo al azar el diccionario por A
— — — — — por B

Estos dos «sets» de 10 palabras poseen la misma diferencia de personalidad que si las 10 palabras hubiesen estado escritas por A y por B con una intención. O bien, qué más da, habría casos en que esta «personalidad» puede desaparecer en A y en B. Este es el mejor caso y el más difícil.

Diccionario:

con películas, tomadas de muy cerca, de partes de objetos de gran tamaño, obtener pruebas fotográficas que ya no parezcan la fotografía de cualquier cosa. Con estas semi-microscopías, formar un diccionario en donde cada película sería la representación de un grupo de palabras en frase o separadas de modo que esta película adquiriera un nuevo significado o más bien de modo que la concentración en esta película de las frases o palabras elegidas dé una forma de significación a esta película y que una vez aprendida, esta relación entre película y significación traducida en palabras, sea «chocante» y sirva de base a una especie de escritura que ya no cuente con un alfabeto o palabras sino con signos (películas) ya emancipados del «baby talk» de todas las lenguas ordinarias.

— Encontrar una manera de clasificar todas estas películas en orden de modo que se pueda localizarlas como en un diccionario.

Hacer una lista de nombres propios franceses, o ingleses (u otra lengua) o mezclados — con nombre de pila (orden alfabético o no) — etc...

Del Scribismo iluminatorresco en la pintura (Plástica para plástica talionismo)

Una especie de *Nominalismo pictórico* (Controlar)

[Al dorso] 1914

Un «paisajismo» geográfico

«a la manera» de los mapas geográficos — pero

El paisajista desde lo alto de un aero —

Después el viaje sobre los sitios (400 km) notas tomadas es decir por ejemplo número de casas en cada pueblo, o también número de sillas Luis XV en cada casa

El paisaje geográfico (con perspectiva, o sin perspectiva, vista de plano como los mapas) podría registrar toda clase de cosas, tener una leyenda, tomar un aspecto estadístico. —

También existe el «paisajismo geológico»: Terrenos distintos colores distintos — ¡Qué mina!

Paisajismo metereológico (Barometría, termometría, etc...)

Color

Sobre el dibujo ya casi definitivo, pintar, en *blanco y negro muy ligero*, la claridad perspectiva (convención de una fuente luminosa más alejada que el sol con un valor indiferente de «negro y blanco»). Este debajo [?] ha de desaparecer bajo el *valor* (coloreado) de *materia* de cada parte. Por lo tanto, determinar cada materia por su composición de colores (Blanco 1, negro 1/2, bermellón 1/4, etc...). Salvo para ciertas materias (como el chocolate, la [cascada de] agua y que tienen un *equivalente* físico (a las que habrá que acercarse lo más posible sin atmosferización). Salvo estas materias, las demás tendrán todas I. un *nombre* (en ita, en ino, u otra desinencia?) II. una *composición química* (mezcla) que será la de la mezcla de los colores. III. una *apariciencia visual* (1.º coloreada y 2.º *formación* molecular — *duración*, porosidad, etc. distinta para cada materia *que* se designará mediante procedimientos esquemáticos y convencionales (sin recordar no obstante los rasgos paralelos diferentes de los arquitectos)). IV. *unas propiedades*.

Sobre esta segunda capa sombrear de nuevo en blanco y negro (escupir).

Clasificación de los colores que hay que emplear para llegar al «*timbre puro*»

Amarillo

limón
indio
Nápoles claro
Nápoles
naranja

Rojos Minio (para preservar ciertas partes metálicas de la oxidación)
Bermellón

Evitar las lacas

Negro

marfil
de humo (mezclarlo generalmente con tierra oscura para impedir resquebraaduras)

Azul

Prusia (con negro generalmente con amarillo para verdes especiales)
Evitar el azul en las mezclas a causa de su tendencia atmosférica imbecil.

Ocre

amarillo }
rojo } buscar otros ocreos o tierras

Verde

claro (para metales claros)

Esmeralda

Bistre

(probar)

Para obtener una «exactitud» — pasar a tinte negro (o a otro medio negro) la tela antes de pintar, de modo que un trazo tirado a regla con una punta en la pintura de grosor semi-fresco aparezca en negro y subrayado.

Al igual que en los mapas de geografía, y en los planos de arquitectos o aguadas de dibujos gráficos, necesidad de una *leyenda de los colores: significación material* de cada color empleado — (pax. para ciertos metales, para la madera, etc..., determinar el *color convencional* empleado).

Acido pícrico y tinte de yodo, etc... para teñir superficies que no formen parte de la máquina — *Empleo de la calcinación* — Ver trituradores y licuefactores.

— Prusia y bermellón

Negro bello = Azul de Prusia y bistre

El fondo, o atmósfera facticia podrá tratarse con mina de plomo (para obtener la valoración, por oposición de pintura al óleo y mina de plomo, del conjunto)

Para obtener una «exactitud», pegar sobre la tela acabada hilos de distintos gruesos Color para acentuar las líneas (o intersecciones) — planos

(este hilo se mantendrá por el barniz)

Para la ejecución de la tela definitiva: recortar *estarcidos* en opalina o gelatina espesa. — Previamente, preparar también con la mayor exactitud posible un debajo, delimitando las sombras y permitiendo que la última capa (la del estarcido) que sea poco espesa.

Aceros

Bruto
Trabajado

Niquel

Niquelado }
Niquel puro } diferencia de brillante

Platino

Brillante bastante mate

Cobre

Mate
Rojo
Amarillo
Bruído

Aluminio

mate — Oscuro

Hierro

Azul-violeta de hierro

Hierros para servir a las [—?] arquitecturas

Ultramar, negro, laca, Azul de Prusia, Blanco, (sobre fondo claro)

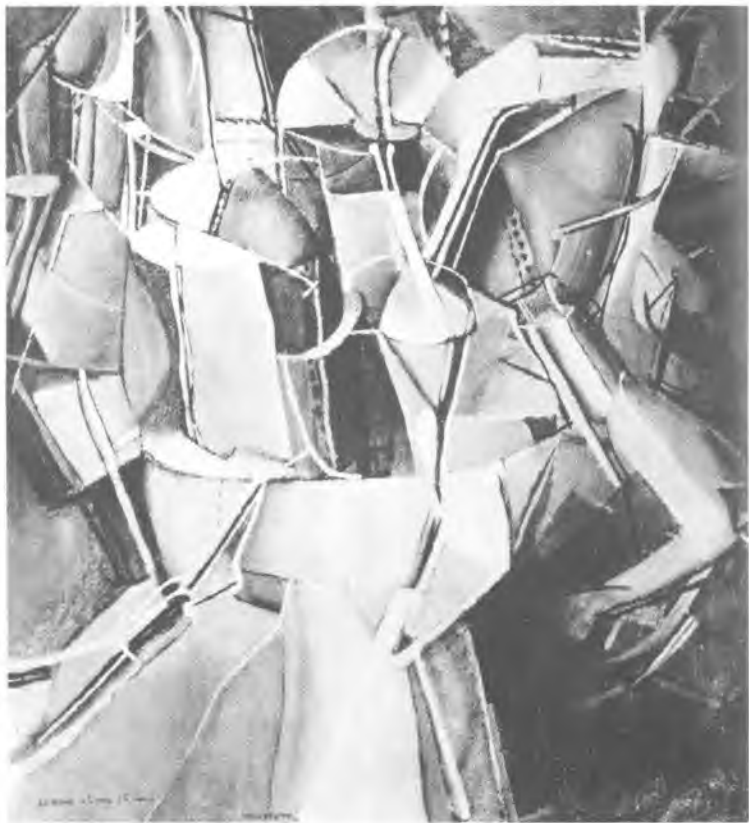
Aceros Blanco, amarillo, negro, ocre (fondo oscuro)

Níquel	Blanco, cobalto, gris, verde (sobre fondo oscuro)
Platino	Blanco, cobalto, verde, negro (fondo oscuro)
Aluminio	Blanco, azul de Prusia, amarillo, ocre
Madera	
Vidrio	Jugo transparente incoloro
Mica	Jugo transparente amarillo
Cobre	Amarillo, rojo, negro, blanco, tierra de S.
Pruebas:	
<i>Níquel</i>	Blanco, amarillo-verde limón (degradado hacia el gris amarillo-azul para las sombras)
<i>Platino</i>	Blanco, amarillo, brillante, negro
<i>Aluminic</i>	Blanco, negro, amarillo brillante, azul de Prusia
<i>Acero</i>	Blanco, negro, azul de Prusia, amarillo brillante
<i>Hierro</i>	
Padre Bergmann Gress Votrel M. Blocman Gosselin	
<i>Madera</i>	Esencias diversas Abeto Roble Caoba lacada
<i>Mica</i>	Transparente amarilla
<i>Vidrio</i>	Esmerilado Transporte de colores (Empleos especiales)

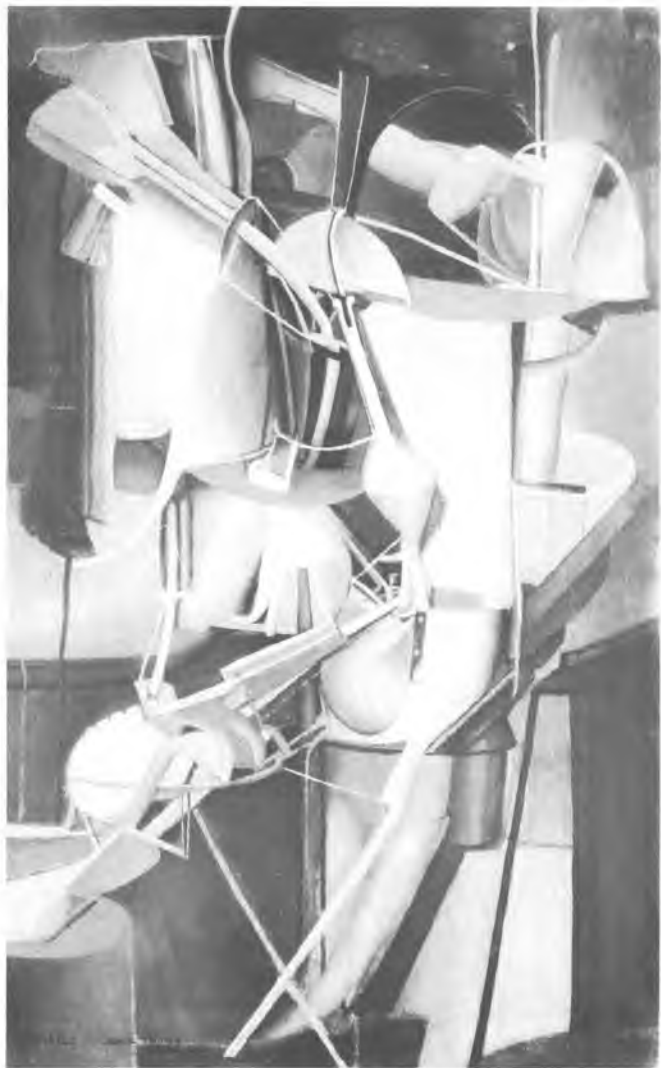
Ver luego mezcla del color puro y de su complementario
también: Prusia y bermellón



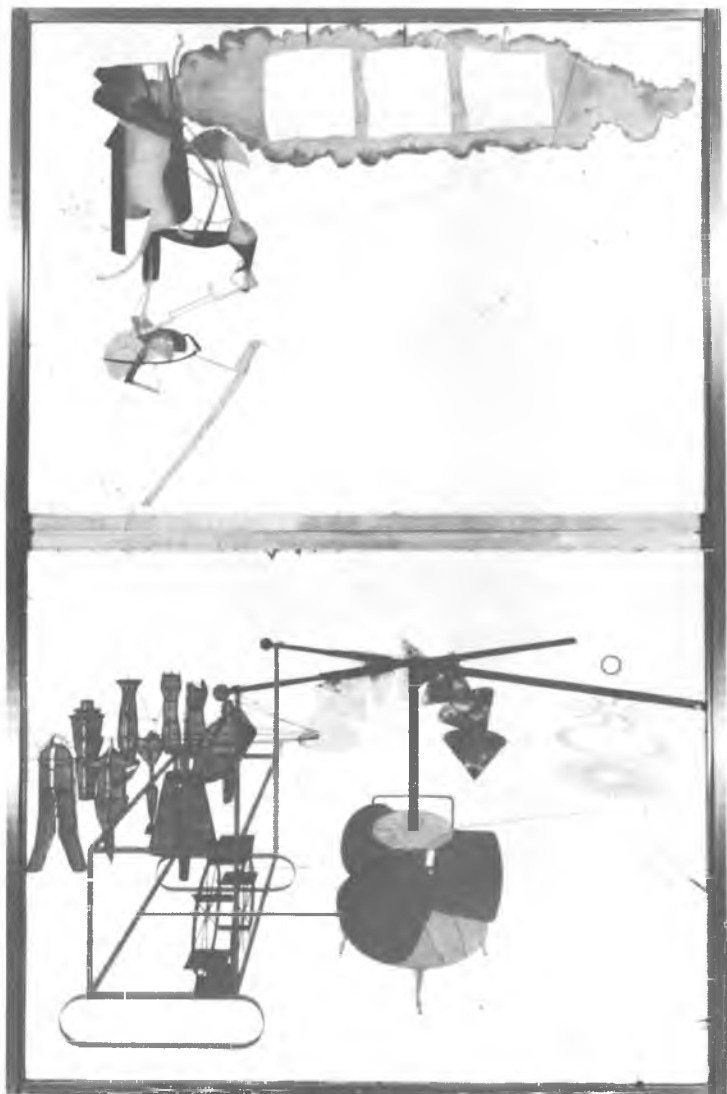
Virgen n.º 1 (dibujo), 1912. Colección A. E. Gallatin, Museo de Arte de Filadelfia.



El paso de virgen a novia (pintura), 1912, Museo de Arte Moderno de Nueva York.



La Novia (pintura), 1912. Colección L. y W. Arensberg, Museo de Arte de Filadelfia.



Página precedente: *La Novia puesta al desnudo por sus solteros, mismamente: El Gran Vidrio* (pintura sobre vidrio), 1915-1923. Museo de Arte de Filadelfia.



Arriba: *Tener el aprendiz al sol* (dibujo), 1914. Colección L. y W. Arensberg, Museo de Arte de Filadelfia.



Al lado: *3 zurcidos patrón* (agrupamiento), 1913-1914. Museo de Arte Moderno de Nueva York.



Criadero de polvo (fotografía de Man Ray y Marcel Duchamp), 1920. Galería Arturo Schwarz, Milán.



Rose Sélavy (fotografía de Man Ray), 1920-1921, Galería Arturo Schwarz, Milán.

Negro bello = Prusia y bistre
Mezcla de color puro y de su complementario
Vidrio esmerilado y herrumbre de distintos metales
Como *colores* a emplear en «el salpicador»
Plumbagina + aceite de lino secante = matiz acero

B. Prusia y bermellón

B. Prusia y bistre

Empleo de la calcinación

Emplear un azul en la «salpicadura»: pero sólo el azul del papel fotográfico ferro-prusiata [?] que emplean los arquitectos
Preparar con óleo el azul del papel.

Colores lavables (para los colores del vidrio)

La novia. 2.º Estudio (Munich)

Rosa: Lichtocker Gebr. y Weiss

Fondo pardo: Tierra de Siena pura con un poco de Lichtocker Gebr. y de blanco

Amarillo claro: Lichtocker y Weiss

Maquinaria: Goldocker

Puente: T. de sombra quemada de Chipre

Verdes: Lichtocker y negro

Algo de verde tierra verde ⁷

Notas para «La Novia puesta al desnudo por los Solteros»

[Estudio: el Paso de virgen a novia]

Novia: el rosa leitmotiv obtenido por Blanco de plata y Lichtocker Gebr.
un poco de Goldocker.

Los rojos tienen más Lichtocker Gebr.

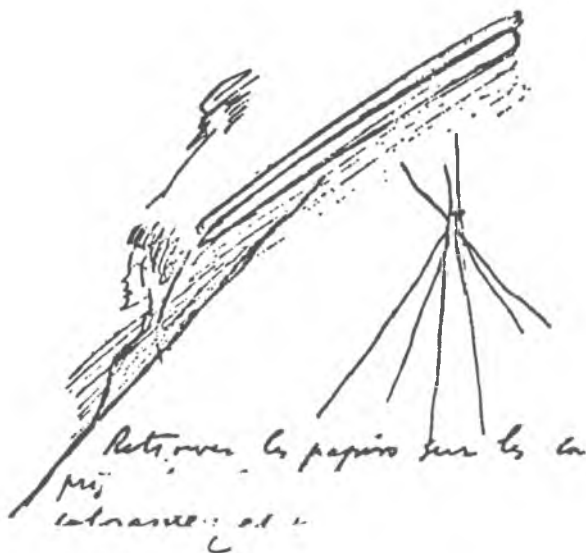
Las perspectivas oscuras obtenidas con negro y Tierra de Siena quemada y Goldocker, y también tierra de sombra quemada de Chipre (un poco de Lichtocker Gebr. para enrojecer).

A la izquierda: el verdoso se obtiene mediante tierra verde de Verona con Lichtocker hel. y negro.

En el centro el oscuro contiene mucha tierra de sombra de Chipre.

por hacer:

Solteros: Emplear para obtener el oscuro, el azul de Prusia que calentará y diferenciará lo bastante con la Novia.



Encontrar los papeles sobre los colores tomados en el sentido fuentes luminosas colorantes y no diferenciaciones dentro de una luz uniforme (luz del sol, artificial, etc...)

— Girar en torno a:

Suponiendo varios colores — fuentes luminosas (de esa índole) expuestas al mismo tiempo la relación óptica de estas distintas fuentes colorantes ya no es de la misma índole que la comparación de una mancha roja y una mancha azul en una luz solar. *Existe una cierta inopticidad, una cierta consideración fría, dado que este colorante sólo afecta a ojos imaginarios en esta exposición.* (Los colores mencionados.)⁸ Un poco como el paso de un participio presente a un pasado.

Nuevas referencias al vidrio

Fórmulas — obtener (forma general para describir ciertas partes):

pax.: se obtienen los trazados en...

para obtener... coger...

Platear (como un espejo) una parte del estruendo-salpicadura.

Informarse desde el punto de vista técnico. Con la parte esmerilada y la Herrumbre —

- Herrumbre que trasluce al través del vidrio esmerilado
- y también Herrumbre por sí sola.
- Pegar una lupa. Lente de Kodak.⁹

Paquete de tarjetas blancas

Montón de tarjetas — para servir en los planos inclinados. (Rampas de desagüe o estruendo-salpicadura). Hacer en tamaño natural y foto.¹⁰

Diciembre de 1915

trayectoria análoga a la de una bala. Pero siendo trayectoria de las vigilancias desde el rabillo del ojo

Trazados del canon

Líneas de barniz procedente del plano más bajo

9 agujeros

forzar la salpicadura a pasar por 9 agujeros que tengan el aspecto de los 9 moldes ¹¹

salpicadura

Perspectiva

Formas principales, imperfectas y liberadas

Las formas principales del aparato o utensilio soltero son *imperfectas*: rectángulo, círculo, cuadrado, paralelepípedo, arco simétrico, semi-esfera.

es decir: estas formas están *medidas* (relación de sus dimensiones actuales y relación de tales dimensiones con el destino de las formas en el utensilio soltero).

En la Novia. Las formas principales serán más o menos grandes o pequeñas, carecen ya de medida, según su destino: una esfera de la novia poseerá un radio cualquiera (el radio dado para representarla es «ficticio y punteado»).

Asimismo y mejor, en el *Ahorcado hembra*, parábolas e hipérboles (o volúmenes que se deriven) perderán cualquier carácter de situación medida.

Su representación material no será más que un *ejemplo de cada una de estas formas principales liberadas* (un ejemplo sin valor representativo, pero permitiendo el más o el menos)¹²

Apariencia y aparición

Apariencia } de un objeto de chocolate pax.
Aparición }

1.º La apariencia de este objeto será el conjunto de los datos sensoriales usuales que permitan poseer una percepción ordinaria de dicho objeto (ver Manuales de psicología)

2.º Su aparición lo es el molde
es decir:

a) Existe la *aparición en superficie* (para un objeto de *espacio* como para un objeto de chocolate) que es como una especie de imagen-espejo que *tiene aspecto* de servir para la fabricación de este objeto, como un molde, aunque este molde de la forma no sea un objeto en sí mismo, es la imagen de n-1 dimensiones de los puntos esenciales de este objeto de n dimensiones. La apariencia de 3 dim. surge de la aparición de 2 dim. que es el molde (formal).

b) Como otra parte del molde [—?] existe la aparición en colores *nativos*.¹³

Los colores nativos no son colores (en el sentido reflejos en azul, rojo, etc. de una iluminación X procedente del exterior). Son haces luminosos que producen colores activos — es decir una superficie chocolate-nativo estará compuesta de una especie de fosforescencia chocolate que complete la aparición molde de este objeto de chocolate —

Por consiguiente de un lado la forma de 2 dim. de color nativo chocolate parece tener que ser el molde, dar origen del, al objeto de 3 dim. de chocolate.

Estos colores nativos en la aparición determinan los colores reales a cambios debidos a la iluminación exterior en la *apariencia* por *tinte físico*. Suelen referirse a materias. Sólo hay un color nativo chocolate que sirve para determinar todos los chocolates.¹⁴

explicar
aparic.
negat.

Sea el objeto, considerado en su apariencia física (color, masa, forma). Definir (gráficamente es decir por medio de las convenciones pictóricas) el molde del objeto.

Por molde, se entiende: desde el punto de vista forma y color, el *negativo* (fotográfico): desde el punto de vista masa un plano (generador de la forma del objeto por paralelismo elemental) compuesto de elementos de luz, (esta luz igual de intensidad expresándose mediante diferencias de colores-fuentes (y no colores sometidos a una fuente de luz externa al objeto)).

Pax. El molde de un objeto de chocolate es la *aparición negativa* del plano en varios colores (determinados convencionalmente (perspectivamente pax. por un espacio 3 dim.) por su posición en un *espacio* que contenga este objeto y sujeto-tipo) generador

1.º de la forma coloreada de este objeto

2.º de la masa de elementos de luz llamado elementos chocolate especie de *tinte físico* ¹⁵ determinante: en el paso de la *aparición* (molde) a la *aparencia* (objeto de chocolate), el color chocolate, la masa chocolate, sufriendo todas las transformaciones ópticas desde iluminaciones distintas.

1. El objeto es iluminador. Fuente luminosa. El *cuerpo* del objeto se compone de moléculas luminosas y se convierte en la materia-fuente de la materia de los objetos *iluminados* (pax. el chocolate emanante es el molde atómico de la materia opaca chocolate poseedora de una existencia física controlada por los 5 sentidos. — El objeto emanante es una *aparición*.

Perspectiva

Perspectiva.

Ver Catálogo de Biblioteca Ste Geneviève toda la rúbrica

Perspectiva:

Nicerón (el Padre J., Fr.) *Thaumaturgus opticus*

[en espécimen papel *Imperial* - 90lbs - Liso]

Perspectiva lineal ³

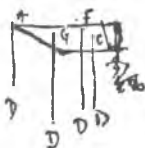
Visión plana

D indica la distancia
de (punto de vista)



Llevado a perspectiva:

AD, FD, GD y CD son verticales



? ver fotos hechas para la perspectiva de los zurcidos-patrón y de los monigotes rojos.¹⁶

Derecha e izquierda $\longrightarrow$ plano ²

Arriba y abajo $\longrightarrow$ espacio ³

Derecha e izquierda = plano ²

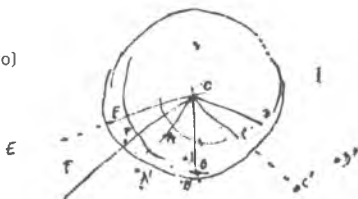
Arriba y abajo = espacio ³

Gravedad y centro de gravedad dan horizontal y vertical en espacio ³

En plano ² — el punto de huida corresponde a centro de gravedad, dado que todas estas paralelas se reúnen en el punto de huida analógicamente a las verticales dirigidas todas hacia el centro de gravedad.

Fisicamente — el ojo es el sentido de la perspectiva. En esto la *perspectiva se parece a un color* que, como ella, no es controlable por el tacto. La gravedad no está dirigida físicamente en nosotros por uno de los 5 sentidos ordinarios. Siempre remitimos una experiencia de gravedad a una autoconstatación imaginada o real percibida interiormente hacia el estómago.

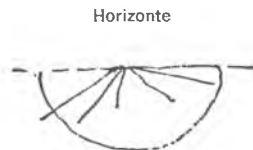
Pseudoesfera (Proyecciones del centro)



Semejanza:

entre una visión perspectiva y un círculo — El punto de huida y el centro —

¿A qué correspondería la propia circunferencia en la visión perspectiva?



etc... —

En el plano visto desde lo alto de la 3.ª dimensión

El ángulo rectilíneo —agudo u obtuso— es al ángulo recto y al ángulo límite 180° como la curva plana continua regular a la recta: (Por curva plana continua regular, entender curva definida con relación a la recta circunferencia, elipse, etc...)

Cómo representar o representarse el ángulo que sea al ángulo recto y límite 180° lo que la línea curva continua irregular es a la recta (Para que precise las nociones: ángulo, recta, curva, etc...)

El espejo: sombra proyectada a 3 dim. Comparación con un espejo de 3 caras de una sombra de un cuerpo proyectada sobre un cubo.

Esta imagen real del espejo de 3 dim. virtuales ¹⁷ pues el espejo es plano.

{incompleto?}

[Al dorso.

La escritura no es de M. D.]:

Paris veintisiete de mayo de mil novecientos trece

Ray Dumouchel,

44, rue de la Clef Paris.

Emplear el vidrio transparente y el cristal para la *perspectiva*⁴.

Analogismo: la perspectiva⁴: la figuración perspectiva 3 *dimsl* de un objeto⁴ será perceptible al ojo³ de igual modo que la perspectiva plana de una catedral es perceptible al ojo liso² y (no al ojo³) — esta percepción para el ojo² es una percepción-paseo (dirigiéndose al sentido distancia) = un ojo² no poseerá de una perspectiva³ más que una percepción táctil. Deberá pasearse de uno a otro punto y medir las distancias — *No tendrá visión global* como el ojo³. Por analogismo, percepción-paseo por el ojo³ por perspectiva⁴.

Diferencia entre el «*reconocimiento táctil*» o paseo en un plano de un ojo 2 *dimsl* alrededor de una circunferencia, y la visión de esta misma circunferencia por el mismo ojo 2 *dimsl* inmovilizándose desde un punto de vista. Asimismo: diferencia entre el «*reconocimiento táctil*», paseo 3 *dimsl* de un ojo ordinario alrededor de una esfera y la visión de esta misma esfera por el mismo ojo inmovilizándose desde un punto de vista (perspectiva lineal).

Asimismo: existe una misma diferencia en el campo 4 *dimsl*: hay un «*reconocimiento táctil*» en las 4 dimensiones y una percepción visual perspectiva en 3 dimensiones del cuerpo 4 *dimsl*.

Esta percepción visual perspectiva de 3 dim. sólo puede ser captada por el ojo 4 *dimsl*.

El ojo 3 *dimsl* la captará mal (de igual modo que un ojo 2 *dimsl* sólo ve la proyección-línea [?] de una circunferencia). Un reconocimiento táctil 3 *dimsl* paseo alrededor tal vez permita una reconstrucción imaginativa de los numerosos cuerpos 4 *dimsl* que pueden llevar esta perspectiva al medio 3 *dimsl*.

[Al dorso de una factura del gas con fecha del 14 de noviembre de 1914.]

Construcción de un ojo 4 dimensional

De — : Una circunferencia pasa (por el ojo 3 *dimsl* desplazándose por encima y por debajo hasta que el radio visual se halle en el plano que contiene la circunferencia) por muchas formas determinadas convencionalmente por las leyes de la perspectiva lineal.

A — : (Una esfera para el ojo 3 *dimsl* siempre es igual a sí misma sea cual sea el punto de vista).

Pero una esfera (para la percepción 4 *dimsl* que se desplaza 4 dimensionalmente hasta que los *radios*⁴ se conviertan en los radios visuales del ojo 3 *dimsl* ordinario) pasa por muchas formas desde esfera 3 *dimsl* disminuyendo poco a poco de volumen sin disminuir de radio hasta simple circunferencia plana.

[Al dorso de una factura del gas con fecha del 11 de noviembre de 1914.]

Luz y sombra existen tanto a 4 dimsl como a 3, 2 y 1.



Cubo
Sección de un
elemento
en un
medio 4 dimsl

Perspectiva³ parte de un *plano de cara* inicial [?] que no *deforma*.

Perspectiva⁴ tendrá un cubo o medio de 3 dim. como punto de partida que no *deformará* es decir en donde el objeto³ posee una *abarcadura cirquiperipovu* (como *cogido con la mano* y no visto con los ojos.)

— De igual modo que un punto corta una línea y no corta un plano, igual también una línea infinita o *elemento de la superficie* corta un volumen y no corta un «sólido» de 4 dim. sino que el plano o superficie corta ese sólido de 4 dim.

— Este sólido de 4 dim. estará limitado por volúmenes de 3 dim.

La sombra proyectada de una figura de 4 dimensiones sobre nuestro espacio es una *sombra de 3 dimensiones* (v. Jouffret Geom. de 4 dim. pág. 186, 3 últimas líneas) *Secciones tridimensionales de las figuras cuatridimensionales por un espacio*: analógicamente con el procedimiento de los arquitectos que describen el plano de cada uno de los *pisos* de una casa, una figura 4dridimensional podrá describirse (para cada uno de sus pisos) por secciones tridimensionales. Estos distintos pisos se hallarán unidos cada uno con cada uno por la 4.^a dim. Construir todos los estados 3 dimsl de la figura 4dridimsl., como cuando se determinan todos los planos o caras de una figura de 3 dim. — Dicho de otro modo: Una forma 4 dimsl se percibe (?) bajo un ∞ de aspectos 3 dimsl que son las secciones de esta figura 4 dimsl con el número infinito de espacios (de 3 dim.) que envuelven dicha figura. — Dicho de otro modo: podemos dar vueltas en torno a la figura 4 dimsl según las 4 direcciones de la extensión. El número de posiciones del receptor es ∞ pero podemos reducir a un número finito esas posiciones diversas (al igual que con las figuras regulares

de 3 dim.) y entonces cada percepción, en estas diversas posiciones, es una figura 3 dimsl. El conjunto de estas percepciones 3 dimsl de la figura 4 dimsl sería la base de una reconstitución de la figura 4 dimsl.

Por analogía el ser liso ² posee una *longitud*. Esta longitud dispone simétricamente por cada lado de un eje que, prolongado imaginariamente en el plano acaba alcanzando un polo común a todos los ejes individuales ² y determinando el *equilibrio liso* correspondiente al equilibrio de gravedad ³. (Este eje ² ¿es una brújula o un nivel de agua de 2 dimensiones????) En la extensión ⁴, la vertical y la horizontal pierden su sentido *fundamental* (de base) — (al igual que el ser liso ² ignora si el plano que lo soporta es horizontal o vertical).

Extensión y continuo

De la *visión* 4 dimsl.

En el continuo 4 dimsl, *el plano* siempre aparece visto como una línea.

Ya no tiene desarrollo perspectivo.

La línea se ve como punto.

Desarrollar cómo se ve el volumen. (Definir esta *percepción de conjunto*)

El objeto 3 dimsl visto en el continuo 4 dimsl se *percibe globalmente*

(¿Posee una cara y un envés como el plano visto en el espacio?)

Definición de un espacio para una percepción 4 dimsl.

¿Qué *representación* puede darse de un espacio 3 dimsl en un continuo 4 dimsl?

Se representa un plano finito en un espacio 3 dimsl así:



Esf. A, esf. B, esf. C, esf. D son puntos esféricos de la línea 4 dimsl.



Esta línea continua de distintos puntos esféricos no tiene *grosor* en la extensión. Su longitud en la extensión está determinada por las diversas magnitudes de radio de las esferas sucesivas de 0 al infinito.

Analogías entre Perspectivas ³ y ⁴

Punto de huida de las líneas corresponde a una *línea de huida* de los planos ² en Perspectiva.⁴

Sobre la línea de horizonte en perspectiva ³, hay varios puntos de huida (encuentro de los diversos grupos de paralelas horizontales) y por analogía, habrá varias *líneas de huida* pertenecientes todas ellas al mismo plano de horizonte; y sirviendo de líneas de encuentro a los diversos grupos de planos paralelos horizontales.

Analogía entre:

Reflexión en un espejo-plano y la sección 3 dimsl de un objeto 4 dimsl en un espacio de 3 dims —

Un punto en un espacio ³ para un ojo ordinario, oculta camufla la 4.^a dirección de la extensión — es decir que este ojo puede intentar percibir físicamente esta 4.^a dirección girando en torno al punto considerado. Desde cualquier punto de vista que mire este punto, éste siempre será la conclusión de la 4.^a dirección — igual que un ojo ordinario que dé vueltas alrededor de un espejo jamás logrará percibir más cosa que la imagen reflejada en 3 dim. virtuales pero nada por detrás.

El plano del cristal es una manera cómoda de dar idea del infinito en 3 dim. Será en ese plano donde se *detenga* el infinito en 3 dim. (no existe contradicción alguna en hablar así puesto que sólo es para familiarizar la mente con la figuración/representación ideal del continuo de 4 dim.)

Hablando incorrectamente la línea que parece detenerse en el plano del cristal debería limitarse a cruzarlo y continuar hasta el infinito en su continuo de 3 dim. No entraría en el continuo de 4 dim. y éste la contendría sin verse *cortado* por ella (igual que el punto contenido en el plano sin cortarlo)

— *Comparación. De:* Un punto no corta un continuo de 3 dim. Una línea lo corta. Analógicamente: Dado un cubo. — Su reflexión en un cristal. Podemos decir que una línea perpendicular al plano del espejo no cortará la imagen del cubo (no ocultará la imagen del cubo). Pues el ojo gira alrededor de la línea sin grosor. Esta línea quedará detenida en el plano del cristal. Al contrario un plano o superficie opaca que toque el cristal cortará o esconderá a los ojos del espectador una parte o toda la *imagen* del cubo en el cristal. El continuo de 4 dim. es *esencialmente* el espejo del continuo de 3 dim.

Paralelismo elemental = repetición de una línea equivalente (en el sentido de semejante en todos los puntos) a una línea elemental para formar la superficie. Idéntico paralelismo en el paso del plano al volumen = especie de multiplicación paralela del continuo de n dim. para constituir el continuo de $n + 1$ dim.

La operación del paralelismo es a posteriori. En efecto: conociendo un mundo de 3 dim. poseemos partiendo del punto construido la línea paralelismo elemental. Rebasando la línea por/paralelismo elemental hemos construido el plano y así del plano al volumen. Pero esta operación ya supone el conocimiento intuitivo del mundo de 3 dim.

Rebasando:

El paso del volumen a la figura de 4 dim. ¿se hará por paralelismo? Sí. Pero ese paralelismo elemental exige en tanto que operación geométrica un conocimiento intuitivo del continuo de 4 dim. Podemos dar esta definición del continuo de 4 dim. (por razonamiento análogo = es más bien una enumeración de algunos caracteres comunes a todos los continuos de n dim. que no una definición): una función de continuo de 4 dim. se determinará por una multiplicación de volúmenes cerrados, desarrollándose por paralelismo elemental según la 4.^a dimensión. Evidentemente queda por definir por conocimiento intuitivo la «dirección» de esta 4.^a dim. ¿De dónde el espejo?

Buscar un tiempo de 2 dim., 3 dim., etc...

Analogismo

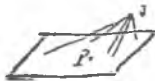
A propósito de la figuración sobre el papel del ángulo ⁴ (2 espacios cortándose según un plano como bisagra).

— Dificultad de escaparse del espacio.³ Para dibujar o representar un espacio,³ como quien dibuja un plano ²  visto desde el espacio ³, habría que dibujar un espacio ³ [visto] desde una extensión ⁴.

Cuando represento un espacio ³ mediante una esfera tridmsl (o un cubo ³) soy análogo a un individuo plano A viendo *en sección* un plano dibujado P.



El individuo A puede venir a A'. Mide como paseo los 4 lados del cuadrilátero pero cada vez que se para no ve más que una *proyección* del cuadrilátero sobre un eje imaginario perpendicular a su radio visual.



La visión ³ de un plano P corresponde en la extensión a una *empresa* ⁴ de la que podemos hacernos una idea sujetando firmemente un cuchillo, por ejemplo.

Para la representación del ángulo ⁴, 2 cristales que se cortan [en ángulo obtuso] representan 2 espacios que se cortan sobre una bisagra-plano. Para el ojo ³, en el espacio ³, este plano-bisagra sólo es visible en su corte con el espacio ³, es decir la intersección línea de los dos cristales. El *plano-bisagra de los 2 espacios* ³ se oculta *detrás de esta línea* y la impresión resulta clara para el ojo ³ que se desplaza de derecha a izquierda sin poder captar jamás un poco [?] de ese plano.

Perspectiva 4 dimsl

Analogismos

I. En un continuo 3 dl

A.B.C.: 3 objetos-planos sobre un plano P.

X.X'.X'': tres puntos de vista distintos

Para un individuo 3 dl, la imagen 2 dml retiniana difiere a cada punto de vista (X X' X'' etc...) = [De donde la perspectiva lineal]



II. En un continuo 4 dml

A'B'C', 3 objetos volumen
en un espacio 3 dmsl S.

Definir la empresa
un punto de partida
de esta empresa,
etc...



Para un individuo 4 dmsl la imagen táctil-empresa 3 dmsl (como un cuchillo bien sujeto) difiere cuando el [punto² (?) de donde arranca (?) la empresa (?) se desplaza 4 dimslit.

En una extensión, 2 líneas que se cortan no determinan un plano — se confunden (paralelas también se confunden)

En una extensión: El plano queda reducido a su sección, la línea.

En una extensión: 2 planos que se cortan no determinan un espacio: se confunden en un plano perpendicular a su recta común.

Por consiguiente: en la extensión, todo espacio se percibe por un tacto 4 dimsl como una especie de proyección plana que recoja las diversas cotas tridimensionales. El elemento de percepción ya no es el punto como en el tacto ordinario, sino más bien una especie de esfera táctil extensible que abarca todas las formas tridimensionales.

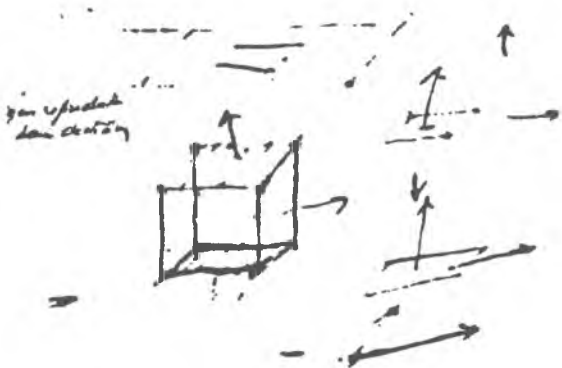
Verdades de la Palisse

En un espacio, 2 líneas rectas que se corten determinan el plano o continuo en 2 dim



En un espacio, 3 que se corten en el mismo punto determinan un espacio de 3 dim.

En un plano, 3 líneas que se corten no determinan un espacio por lo tanto en un espacio 4 líneas que se corten no determinan una extensión.



En la extensión

El ojo 4 dimsl es tal que una superficie plana infinita (pax.) no corta la extensión. Este ojo 4 dimsl puede estar figurado (3 dimslmt) por una *retina esférica cerrada* que, a la vez, recibiría la impresión de todos los objetos tridmsl. de la superficie — Esta impresión 4 dimsl. de la superficie no es una enumeración (al infinito) de los aspectos tridmsl. de la superficie. Es una fórmula retiniana que sintetiza esta superficie.

En el plano, el indígena 2 dimsl. está a un lado de una línea recta infinita o al otro. Por consiguiente esta línea le significa un corte (Poincaré) que da origen a 2 campos planos distintos.

- En el espacio 3 dimsl. *debemos* cruzar un plano para *reconocer* sus dos caras.
- En la extensión 4 dimsl. 1 cuerpo 4 dimsl. podrá *ser tal* que si se le *secciona* por un espacio ³ mediano, las 2 partes 4 dimsl. separadas serán simétricas con relación a este espacio ³ mediano.

El indígena 4 dim. al percibir este cuerpo 4 dimsl. simétrico pasará de una parte a la segunda parte *cruzando instantáneamente* el espacio ³ recordando ciertos efec-

tos de cristales de 3 caras en donde desaparecen las imágenes (detrás) de nuevas imágenes.



Extensión

La extensión o campos de 4 dim. es un continuo cuyo elemento constitutivo es una esfera de radio infinitamente pequeño ($R = 1$ más que $R = 0$) [Lo que se puede llamar] *la línea recta 4 dimsl* queda definida por *el conjunto de las sucesivas esferas de radio cada vez mayor* partiendo del punto O centro de la 1.^a esfera elemental.

Esta línea recta 4 dimsl. = espacio tridimsl. y no sale de este espacio —

En la extensión esta línea 4 dimsl. se halla situada por la determinación de su esfera elemental. Responde absolutamente a la pregunta de continuidad sin desvío para una percepción 4 dimsl.

En tanto que elemento del continuo de 4 dim., sigue perteneciendo al campo 3 dimsl y es *sensible* para los seres vivos en el espacio 3 dimsl. hasta el punto de que éstos no puedan salir de él (físicamente).

Para el ojo ordinario en un espacio³ todo punto es la conclusión de una línea (recta o no recta) procedente de la extensión⁴, y por más que el ojo dé vueltas alrededor de este punto (en las 3 dimensiones), no logrará percibir jamás de esta línea 4 dimsl, más que su punto de encuentro con el medio³.

Relaciones de espacio³ a extensión⁴

Un plano en la extensión⁴ corta un espacio³ según una línea — es decir toda línea de un espacio³ es la sección posible (visible para el ojo³) de uno o varios planos procedentes de la extensión.



El plano P forma parte, en la extensión, de un espacio³ R que forma un ángulo⁴ con el espacio³ S.

Es seguro que todo punto del espacio³ camufla, oculta, es la conclusión de una línea de la extensión. Querriamos dar vueltas alrededor de este punto, y advertir esta 4.^a dirección que llega (a este punto) al contacto del espacio³ —

Una línea de un espacio³ también camufla un plano; es como el corte de este plano, visible únicamente para el ojo³.

Asimismo un plano es sin duda la sección de 2 espacios³ (ver *ángulos*⁴). Pero un objeto³ en un espacio³ no camufla. Al contrario se encuentra atacado, cuarteado,

1 2 3

por todas las *líneas*, *volúmenes*, *planos de la extensión*⁴ que van a dar en su *espacio*³ a su construcción de puntos, planos, líneas.

1 2 3

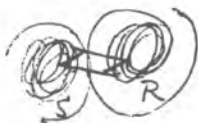
Cada cuerpo 3 dmsl. ordinario, tintero, casa, globo cautivo es la perspectiva proyectada por *numerosos* cuerpos 4 dmsl sobre el medio 3 dmsl.

Hay cuerpos 3 dmsl que corresponden a menos proyecciones perspectivas (campos 4 a 3) que otros.

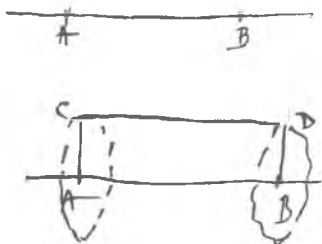
Habría que determinar/construir los que son la proyección de un solo cuerpo 4 dmsl (Perspectiva 4 dmsl)

Los Ángulos⁴:

2 espacios³ R y S se cortan en la extensión según un *plano-bisagra*. Así pues el *ángulo*⁴ está determinado por 2 espacios³ como lados y un plano² como bisagra.



Cojamos dos puntos A, B, en una línea infinita. Alrededor de A como bisagra hagamos girar AB. AB engendrará una superficie cualquiera es decir curva, quebrada o plana.



Alrededor de AB como bisagra hagamos girar la superficie plana ABCD. Engendrará un volumen.

Así pues un continuo *finito* de 3 dim. queda engendrado por un continuo *finito* de 2 dim. que *gira* (en sentido general) alrededor de una bisagra de 1 dim.

Un continuo finito de 4 dim. queda engendrado entonces por un continuo finito de 3 dim. que gira (aquí esta palabra pierde su sentido físico. Ver más adelante) alrededor de una bisagra finita de 2 dim. —

Una bisagra de 2 dim. = superficie infinita.

Bisagra finita = sección encerrada en ese plano.

Esta sección cerrada es además una de las caras del volumen o continuo finito de 3 dim.

Este volumen o continuo de 3 dim. ha de girar alrededor de la sección plana como bisagra.

Pero la palabra *gira* debe perder aquí su sentido físico pues es evidente que si hacemos girar esta sección plana sobre un eje cualquiera sólo engendremos continuos de 3 dim. — Análogicamente con la operación precedente (línea bisagra de una superficie giratoria), advertimos que la línea bisagra permanece inmóvil (o, permitiéndonos una representación física, gira sobre sí misma en su continuo infinito de 1 dim. sin desplazamiento en este continuo).

Por consiguiente la sección plana bisagra deberá *permanecer inmóvil* o «*girar*» *solamente sobre sí misma sin engendrar volúmenes, y sin desplazarse en su continuo infinito de 2 dimensiones.* —

Consecuencias:

Pax.: La sección de un cubo en la superficie-bisagra será un cuadrado: este cuadrado deberá no desplazarse por la superficie infinita, estar inmóvil, y sin embargo *girar sobre sí mismo como sección cuadrada de superficie*. Qué sentido podemos dar a esta última frase:

Cuando la línea-bisagra giraba sobre sí misma, cada punto de esta línea provocaba con su revolución una línea perpendicular (a este mismo punto) sobre la bisagra. Análogicamente cada línea del cuadrado-superficie-bisagra deberá provocar un plano perpendicular al cuadrado.

Por línea del cuadrado-superficie-bisagra, entiendo elemento de la superficie, igual que por punto entendía elemento de la línea.

Partiendo de una esfera (de 10 cm de radio pax.), esta esfera, continuo de 3 dimensiones, es el corte en un continuo de 4 dimensiones constituido por la imagen virtual multiplicada al infinito de esta esfera, es decir por las situaciones en continuo de 3 dimensiones que puede ocupar esta esfera, y constituido por todas las magnitudes que

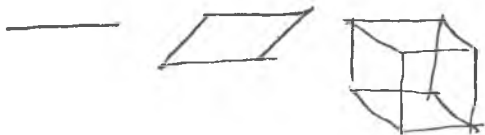
1. Un objeto cualquiera en el espacio geométrico de 3 dimensiones se halla situado por la medición de cada una de sus 3 dimensiones. Esta medición, fórmula aritmética (o crónica) de su forma, determina su *Realidad*, por la *constante* relación de estas 3 dimensiones, cada una con cada una. Esta Realidad de 3 dimensiones es la ocasión de la repetición al infinito de imágenes mayores que, iguales a o más pequeñas que el objeto, pero cada una de estas imágenes, en número infinito, sometida a la constante relación de las 3 dimensiones del objeto tipo.

2. El conjunto innumerable (infinito a priori [?]) de estas imágenes virtuales constituye un continuo de 4 dimensiones y ya no únicamente el continuo de 3 dimensiones (infinito geométrico). En efecto: el infinito geométrico es claramente un continuo cuyas 3 dimensiones se consideran en su *indefinidad* puesto que parten del punto axioma. —

Al contrario, el continuo de las imágenes virtuales parte de un volumen geométrico de 3 dim. y las *imágenes virtuales que lo constituyen* son la transposición de un objeto de 3 dimensiones

Nuestros sentidos muy acostumbrados al espacio físico difícilmente permiten la concepción de un continuo de 5 dimensiones pax. que fuera un conjunto de imágenes supravirtuales ya dadas por el objeto de 3 dimensiones en su concepción de 4 dimensiones.

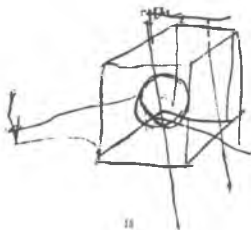
3. Objeción: Cuál es el sentido de esta palabra 4.^a dimensión, si no posee correspondiente táctil, o sensorial, como los que tienen la 1.^a, la 2.^a y la 3.^a dimensión.

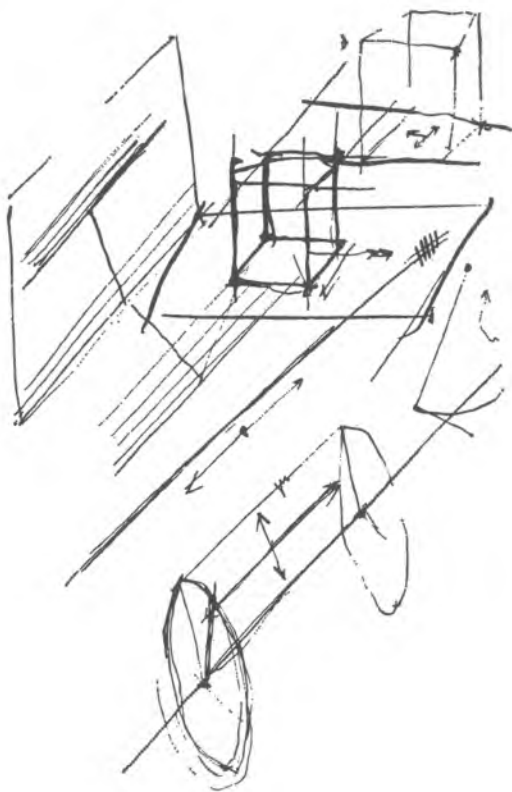


Para una 5.^a dimensión podemos imaginar hipotéticamente que la constante relación que determinaba cada imagen virtual en el continuo de 4 dimensiones cesa de ser constante y sin embargo no por ello cesa de ser *relación*. *Explicar*.

Asimismo, para el continuo de 4 dimensiones: La explicación de Poincaré de los continuos de n-dimensiones por el corte de los continuos de n-1 dimensiones no incurre en error. Está confirmada, al contrario, y será incluso apoyándose en esa explicación como podamos justificar la denominación de 4.^a dimensión dada a este continuo de imágenes virtuales en donde el corte sólo podría obtenerse por el objeto tipo de 3 dimensiones, considerado *en su infinito geométrico*.

La reflexión (imágenes virtuales)
en un cristal





infinito
finito
movimiento
reposo

} condiciones del
continuo de n-dims.

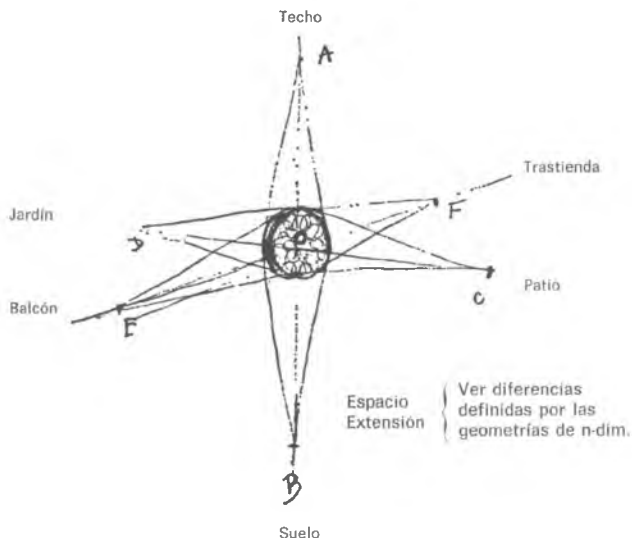
Desde la perspectiva de 2 dimensiones que da la apariencia del continuo de 3 dimensiones, construir una perspectiva de 3 dimensiones (o quizás de 2 dimensiones) de este continuo de 4 dim.

Eco. Sonido virtual.

Virtualidad como 4.^a dimensión: No la Realidad bajo la apariencia sensorial, sino la representación virtual de un volumen (análogo a su reflexión en un espejo).

Multiplicidad al infinito de las imágenes virtuales del objeto de 3 dimensiones.

Siendo estas imágenes las más pequeñas en el infinito y las mayores en el infinito.



A B C D E F. Puntos del espacio a los que se unen (de un lado, de una punta) los hilos tangentes al nuevo cuerpo O. A partir del punto de tangencia estos hilos se enrollan como «caracol», tienden hacia un nuevo punto de gravedad. Así pues el cuerpo O: 1.º es tangente al espacio 2.º su forma está determinada por este nuevo punto (provisionalmente de gravedad) cuya *propiedad de distracción* sólo se ejerce sobre los confines del espacio es decir: la *forma limite* del cuerpo O es la resultante de las 2 fuerzas (atracción en el espacio y distracción en la extensión). Gráficamente esta fuerza de distracción está representada por los hilos de tangencia.

Buscar las demás propiedades del nuevo punto de gravedad.

Pax. no *uniformidad del movimiento de obediencia* del cuerpo O al centro: es decir este movimiento puede ser *alterno* y el cuerpo O goza de una libertad alterna. Los saltos de tiempo que miden esta *libertad* seguidos de un igual salto de tiempo durante el cual el cuerpo O está determinado por el centro a *ciertas* condiciones. (Buscar *ciertas*). Estos saltos de tiempo poseen una duración en 2 ó 3 dim. (ver desarrollo especial del cuadrante visto de perfil en «el mascador de revólver»¹⁹).

Notas

1. *Irregularidades*, tachado.
 2. *Imagen*, tachado.
 3. Referencia al ready-made *Farmacia*, 1914 [CG].
 4. Inscripción yuxtaponiendo un dibujo para el *Vidrio* que muestra «gas con conos» [CG].
 5. «Quiero decir tiempo en espacio» [M. D., 1965].
 6. En una factura del fotógrafo George F. Clifton, 501 Fifth Ave., room 203, a Marcel Duchamp, 1947, Broadway, s. f., al revés [M.S.]. Véase misma referencia al diccionario en la *Caja Verde* [CG].
 7. Estas referencias a los colores suelen estar aquí en alemán. M. D. dice que por esa época utilizaba colores al óleo *Behrendt* [CG].
 8. «Quiero decir la diferencia que existe entre el hecho de hablar de un rojo y el de mirar un rojo», M. D., 1965.
 9. Este objeto se encuentra en el Museo de Arte Moderno de Nueva York [GH].
 10. Alusión a una parte del *Vidrio* titulada *Tobogán* y que nunca llegó a ejecutarse [M.D.].
 11. Se trata de los «nueve moldes málcos», parte del *Vidrio* [M.S.].
 12. Esta nota figura casi exactamente en la *Caja Verde* [CG].
 13. Los colores que se hallan en las moléculas [M. D., 1965].
 14. Esta sección está más detallada que una sección análoga de la *Caja Verde* [CG].
 15. «El tinte físico, por oposición al tinte químico, es la esencia molecular» (M. D., 1965).
 16. *Los moldes málcos* [CG].
 17. «Espejo de tres caras: un espejo de pie con tres caras montadas sobre bisagras» (M. D., 1965).
 18. Este dibujo sólo representa una parte de un conjunto más amplio inscrito en filigrana bajo el texto que empieza por: «y será incluso apoyándose...» y que termina por: «...y las mayores en el infinito» [M.S.].
 19. «Un péndulo visto de perfil de manera que desaparezca el tiempo, pero que acepte la idea de tiempo distinto al lineal» (M. D., 1965).
- M. D. sugiere al lector que lea *Experiment in Time and Serialism*, de J. W. Dunne. Véase asimismo *L'Inventeur du Temps gratuit*, de Robert Lebel, Le Soleil Noir, París, 1964, para quien M. D. ejecutó un «plegado» de un *Péndulo de Perfil*. Véase finalmente la parte de la *Caja Verde* dedicada al *Péndulo de Perfil* [CG].

II. Rose & Cía.

Introducción

«¿Acaso el argot de *Rose Sélavy* no es el arte de transformar en conejos a los cojos?», Robert Desnos.

Hemos reunido en este capítulo, puesto que procedían de la misma tendencia intelectual, dos series de textos basados en las aproximaciones lingüísticas: por una parte *Rose Sélavy*, serie de 1939, publicada en un librito por G.L.M. dentro de la colección «Biens Nouveaux»; y, por otra, agrupados bajo el título, cogido de Duchamp, unos *Trozos escocidos*, retruécanos y demás «arreglos» verbales de índole similar sacados a voleo de las revistas dadaístas y surrealistas, los catálogos de exposición y otros varios.

El parentesco de estos ejercicios con los que se han difundido en la subcultura francesa desde tiempos inmemoriales, popularizados a fines del siglo XIX en entregas como el *Almanach Vermot* (usado por Duchamp de forma inmoderada) ha inducido a que varios lectores confundieran en igual oprobio esas «boñigas de la mente voladora» (Victor Hugo). El propio Robert Desnos, en quien no ignoramos el provecho que supo sacar a la vez de esta clase de retruécanos y del mismo ejemplo de Marcel Duchamp, en *Corps et biens* (1930), parece haberse engañado acerca de la naturaleza y la finalidad de esos divertimentos del autor de *Rose Sélavy*. Hay en *Corps et biens* un brío poético deslumbrante: pero precisamente ese chorro de imágenes, esa inventiva verbal desplegada en una incesante pirotecnia de juegos de palabras hacen pensar que Desnos no emitía en la misma longitud de ondas que el *Marchand du Sel*.¹

Los ejercicios verbales de Duchamp no poseen ni esa vistosidad ni esa dimensión lírica. Si hay poema, lo hay más allá de un estilo de 3.º grado, en ese campo de *Rose Sélavy*, *no man's land* neutro, atonalizado, amortiguado, donde la felicidad sólo se concibe de forma contradictoria: «¡Qué árido, qué fértil, qué alegre, qué triste!» Evidentemente, tal como exclamaba Breton al descubrir los aforismos duchampianos en 1922: «Las palabras han dejado de jugar. Las palabras hacen el amor.» Pero copulación no supone forzosamente concepción, y los coitos verbales

contra natura de Duchamp poseen una perfecta esterilidad estética, aunque el humor de cuerpo de guardia que los puntúa pueda por un momento resultar ilusorio.

Del retruécano, el Diccionario Robert nos da la siguiente definición: «Inversión de letras o sílabas de un conjunto de palabras por lo común elegidas con objeto de obtener otras distintas cuya agrupación posea igualmente un sentido, preferentemente burlesco o impúdico.» Breton, no obstante, comprendió que aunque el procedimiento de Duchamp correspondiera a la primera parte de esta definición por su rigor sistemático, no satisfacía más que deceptivamente a la segunda, pues el sentido de esos «trozos escocidos» no ofrecía seguridad alguna, al menos en la acepción corriente del término; y que por otra parte el carácter «burlesco o impúdico» solía ser únicamente una cortina de humo destinada a atraer la mirada instintiva del lector y a disimularle el meollo substancial. Así se explica que esa «impudicia» y esa «burla» suelen poseer tal primitivismo que provoquen ese incómodo asombro que acoge en la buena sociedad el «tropezón» de un chiste de baja estofa; o peor aún el fracaso de una astucia fallida.

Esta «ausencia de elemento cómico que pasaba por inherente al género y bastaba para su depreciación»² marchama los aforismos de Duchamp. Está claro que la Gioconda de L.H.O.O.Q. lleva un bigote viril, pero no por ello se ha desprendido de su equívoca sonrisa.

Poco deben los aforismos de Duchamp al genio poético, y menos aún al ingenio de salón, sino que dependen mucho más del azar y de una lógica estricta llevada al extremo de sus últimos bastiones, donde por lo demás ya la habían asediado Raymond Roussel y Jean-Pierre Brisset. Este último sobre todo, autor de una aberrante *Gramática lógica*, aunque perfectamente normativa y de un rigor absoluto a semejanza de los mejores manuales escolares, le inspiró a Duchamp los párrafos casi didácticos de las cajas verde y blanca relativos al buen uso del nuevo lenguaje. Ya no se trata de dar rienda suelta a la loca de la casa, sino de aplicar tercamente y sin ideas preconcebidas ciertas reglas o «recetas» descubiertas empíricamente y trajar, por decirlo así, con los sintagmas como un niño con las piezas del Mecano.

Estas reglas, como ya veremos, son sencillas y poco abundantes. Proceden de un postulado elemental («la gran ley o la clave de la palabra»). así formulada por Brisset:

«La palabra encierra muchas leyes, desconocidas hasta hoy, y de ellas la más importante es que un sonido o una serie de sonidos idénticos, inteligibles o claros, pueden expresar cosas diferentes gracias a una modificación en la manera de escribir o comprender estos nombres o estas palabras. Todas las ideas enunciadas con sonidos semejantes tienen un mismo origen y se refieren, todas, a un mismo objeto.»

Y Brisset da como ejemplo la serie fonética:

Equivalencia propuesta por el traductor

«Les dents, la bouche.
Les dents la bouchent.
L'aidant la bouche.

La cera, la vela.
La acera, lávela.
Lacera la vela.

L'aide en la bouche.	L'hacer a la vela.
Laidés en la bouche.	La cera, alábelá.
Laid dans la bouche.	La acera, hala, vela.
Lait dans la bouche.	La acera a la vela (verbo acerar).
L'est dam le à bouche.	La C era a la B la A.
Les dents-là bouche.» ⁴	La cera al Abel, ah.
	La acera ala B, hela.

A partir de esta «ley» fundamental que adopta sin reserva, Duchamp extrae corolarios que a veces ha explicitado en términos que no dejan duda alguna en cuanto a su valor general y dogmático:

«Si queréis una regla gramatical: el verbo concuerda con el sujeto consonantemente:

Por ejemplo: el chino china, las chinas chinan o rechinan.»

Dejamos a los colegas lingüistas el cuidado de analizar técnicamente y de examinar este aspecto de la obra escrita de Duchamp a la luz especial de los recientes descubrimientos de la gramática generativa y estructural. Limitémonos aquí, sólo por una comodidad de lectura, a proponer una clasificación de los ejercicios verbales de Duchamp en función de los mecanismos elementales que han servido para su elaboración.

Grosso modo, podemos decir que el ardor subversivo de Duchamp en materia de lenguaje se ejerce a dos niveles, que además se barajan con frecuencia: el nivel de *palabra* y el de *frase*, es decir en el plano de la estructura celular del texto. En efecto, lo que queda en entredicho no es nunca el cuerpo de ese texto, sin duda porque un ataque contextual estilístico resultaría probablemente menos eficaz y sobre todo porque Duchamp no se interesa por las virtudes del escrito constituido en objeto de vocación literaria. Duchamp, al igual que los dadaístas, no cayó en la trampa insidiosa del discurso que debía fascinar a los surrealistas.

Prácticamente todas las intervenciones de Duchamp pueden definirse como variaciones aportadas a un estereotipo lingüístico petrificado (cliché, aforismo, refrán, dicho, etc...) tanto si es aparente u oculto. Aquí como allí, basta con «dis- tender un poco» las realidades físicas y químicas.

A *nivel de palabra*, el doble juego de Duchamp se halla casi siempre centrado en una dialéctica homofonía/homografía, homonimia/paronimia. Se utilizan todas las interferencias, relaciones y combinaciones sonido/sentido/grafía.

Los casos van desde la homofonía simple (Francis Picabia est une *vís* qui a de *vices*⁵ — EPT Francis Picabia no *vino* por culpa del *vino*) hasta la silepsia homonímica virtual (il arrange or, jus n'y est/hilarant Georges Hugnet⁶ — EPT Deja en lata a ver, nada, deshebillala arriba/ De Jaén la taberna da, de Sevilla la riba), pasando por la homonimia (objet dard⁷ — EPT Helada madrina) y la homografía (*savon* aux amendes honorables⁸ — EPT Con dados ganan condados [Quevedo]) clásicas.

Sin embargo, Duchamp se dedicará sobre todo a la paronimia en particular. Destacamos más de treinta ejemplos en el presente capítulo. Algunos parónimos (palabras de pronunciación afín, de sentido y grafía diferentes) resultan primarios [ovaire [ouvert] toute la nuit⁹ — *EPT* Tortilla de ojos [ajos] tiernos; système métrite [métrique]¹⁰ — *EPT* sistema tétrico [métrico]], otros están más elaborados y, en aplicación de la observación de Breton: «La imagen más intensa es aquella que presenta el más alto grado de arbitrariedad [...] aquella que exige más tiempo para traducirla en lenguaje práctico», suelen ser los más originales y los más fecundos.

Encontramos las siguientes categorías:

Adición de una letra (Belle Haleine¹¹ — *EPT* La batalla de Lespanto); supresión (Fre[n]sh Wi[n]dow¹² — *EPT* car[t]a de cul[t]o); substitución de una letra por otra (Cuisse [caisse] enregistreuse¹³ — *EPT* Ortega [Ortega] y Gasset); desplazamiento o inversión (Église, exil;¹⁴ Ruiner, uriner¹⁵ — *EPT* cedro, cerdo, ruina, urina) familiares a las mecanógrafas.

Juegos silábicos: adición de una sílaba: Fosse[te] d'aisance;¹⁶ [Ba]garre d'Austerlitz;¹⁷ [Ca]leçons de musique de chambre;¹⁸ Temps [blen]orrhagieux;¹⁹ [Orch]idée fixe²⁰ — *EPT* [Ca]misa de difuntos; [Mier]coles de Bruselas; Lupa[nar] de aumento; [Car]lotta continua; [San]turrón de Alicante; [Azu]cena fría.

Aproximaciones paronímicas: *Lits et ratures*²¹ — *EPT* Carta a Ginés.

Acumulación paronomástica: Paroi parée de paresse de paroisse;²² étrangler l'étranger;²³ moustiques domestiques demi-stock;²⁴ ecchymoses des esquimaux aux mots exquis²⁵ — *EPT* Parada de peras para parir; al menos en las almenas; qué monos los mosquitos con quimono; torva turba de turbantes.

Señalemos además, aunque en menor número, algunas figuras gramaticales más singulares todavía como el palíndromo (palabra que se puede leer indistintamente de izquierda a derecha o de derecha a izquierda) paronímico: anemic cinema²⁶ — *EPT* Dábele arroz a la zorra el abad; el hipérbaton (inversión del orden natural de las palabras): une 5 CV qui rue sur pignon²⁷ — *EPT* con violencia desgajó infinita (Góngora); el quiasmo paronímico: L'aspirant habite Javel et j'avais la bite en spirale²⁸ — *EPT* La conferencia hispanoamericana de Río de Janeiro y Genara con deferencia tira la americana de pana al río; la lectura fonética: L.H.O.O.Q.;²⁹ M.E.T.R.O.³⁰ Obsérvese que Duchamp evita el neologismo, por formal que sea, y a fortiori ante el neologismo informal cultivado por Michaux.

En un plano de frase, advertimos en Duchamp tres tipos de funcionamiento distintos:

El primero —y el más conocido— es el del retruécano (*contrepèterie* o *contrepet*) que ya hemos examinado con anterioridad. De hecho apenas se recogen unos diez, en *Rrose Séclavy* y *Trozos escocidos*: sels de bains, belle de seins;³¹ bains de gros thé, grains de beauté³² — *EPT* Queso de bola, beso de loca; o sole mio, oh solomillo. Aun así, en su mayoría son «irregulares» pues los términos invertidos son más paronímicos que verdaderamente homofónicos: Hay que decir: La crasse du tympan y no le sacre du printemps³³ — *EPT* El saco del carbón y el caso del carbón.

El segundo consiste, como ya hemos visto, en coger como punto de partida del ejercicio un paradigma cualquiera a fin de crear etimologías deceptivas y familias léxicas aberrantes. Abundan los ejemplos:

Composición a partir de un radical provisto de prefijos variables (homi- dom- fro- plu- ra- MAGES) ³⁴ — (EPT per- lo- mes- cha- fe- vo- CAL).

Derivación (radical más sufijos): La vie en ose, ³⁵ etc... — EPT Autopista de pelaje, de pesaje, de brebaje, etc...

Crisis y contracción: Guest → a host = a ghost ³⁶ — EPT Morid + ardid = Madrid.

Conjugación: Je purule, tu purules, la chaise purule ³⁷ — EPT Yo demento, tú dementes, el caramelo demente.

Alternancias singular/plural: *un mot* de reine, *des maux* de reins; ³⁸ masculino/femenino: opalin ô ma laine ³⁹ — EPT Abasto de sal, Sales a bastos; Milán rojo, mi lana roja.

Series onomatopéyicas: Si la scie scie la scie
Et si la scie qui scie la scie [...] ⁴⁰

EPT Si pisas el piso de Pisa písallo aprisa, que la repisa se plisa.

A veces, como más tarde Ionesco, Duchamp ilustra su gramática absurda mediante ejemplos interpretados literalmente: mirar las musarañas, ir de 21 alfileres.

El último tipo de funcionamiento ya no se basa en las ilusiones fonéticas, las desviaciones morfológicas o los equívocos semánticos, sino que, derivándose de quien preside la elaboración de las notas de las diversas *Cajas*, pone en obra un estilo de paralogía pervertida: [...] «un grifo que deja de chorrear cuando ya no le escuchan»; «una caja de suecas llena es más ligera que una caja empujada porque no hace ruido».

Obsérvese que el móvil común que subtiende todas estas reglas es un constante afán de ahorro ex remo, que además encontramos en la obra plástica de Duchamp. El arte es para él el medio de expresión más eficaz: un esfuerzo mínimo por parte del creador deberá ocasionar entonces efectos considerables. El acto «poético» se verá desprovisto de cualquier pasión y planteado en frío, en virtud de principios y reglas empíricas con pretensiones científicas: los ejercicios verbales tratados en este capítulo proceden por consiguiente de una cirugía anti-estética cuyos hilos conoce bien el practicante que además espera que el enfermo, en tal caso el lenguaje de cultura, no los asuma. Desconfiemos del azar que parece presidir la suerte de los escritos de Duchamp: se trata sin duda de un «azar de cultura». De hecho, la palabra, la frase que hay que «rectificar» se encuentran metidas en la máquina del «millón» donde podemos manipularlas, auscultarlas, destriparlas a placer, por nada, por ver, como decía Knock.

Notas

1. Veamos lo que decía Breton («Les Mots sans rides», en *Littérature*, nueva serie, n.º 1, París, 1 de diciembre de 1922) de la misteriosa ósmosis Duchamp-Desnos: «¿Quién le dicta a Desnos dormido las frases que luego leeremos y que además tienen a Rose Sélavy como heroína, acaso el cerebro de Desnos está unido como pretende al de Duchamp, hasta el punto que Rose Sélavy sólo le habla si Duchamp tiene los ojos abiertos? Sucede que, dado el actual estado de la cuestión, no me corresponde a mí elucidar. Hay que señalar que Desnos, una vez despierto, se muestra incapaz, igual que nosotros, de proseguir la serie de sus «juegos de palabras» ni siquiera a costa de grandes esfuerzos».

2. «Les Mots sans rides», en *Littérature*, París, n.º 7, diciembre de 1922, p. 14.

3. El traductor, consciente de la imposibilidad de traducir los juegos de Duchamp, ha intentado no obstante presentarle al lector una equivalencia, equivalencia a nivel estructural y no conceptual, dejando aparte si la intencionalidad que encierran sea más o menos gratuita. Estas versiones del traductor irán precedidas por las siglas EPT (N. del T.).

4. Traducción literal: «Los dientes, la boca. / Los dientes la atascan. / Ayudándole la atasca. / La ayuda en la boca. / Feas en la boca. / Feo en la boca. / Leche en la boca. / Está dañado él en boca. / Los dientes-tapa ahí» (N. del T.).

5. Traducción literal: Francis Picabia es un tornillo que tiene vicios (N. del T.).

6. Traducción literal: arregla oro, jugo no hay / hilarante Georges Hugnet (N. del T.).

7. En este caso, el juego se produce entre *objet d'art*, literalmente *objeto d'arte*, y *objet d'art*, que suena igual que el anterior, *objeto de arte* (N. del T.).

8. Traducción literal: *jabón* de retractación pública, jugando con la variante *amandes*, almendras (N. del T.).

9. Traducción literal: ovario (abierto) toda la noche (N. del T.).

10. Traducción literal: sistema metritis (métrico) (N. del T.).

11. Traducción literal: Bello Aliento, jugando con Bella Helena (N. del T.).

12. Suprimiendo las *n* respectivas, se pasa de ventana a la francesa (con ortografía incorrecta) a viuda desvergonzada (N. del T.).

13. Traducción literal: Cadera (caja) registradora (N. del T.).

14. Traducción literal: Iglesia, exilio (N. del T.).

15. Traducción literal: Arruinar, orinar (N. del T.).

16. Traducción literal: fosse d'aisance equivale al retrete, fossette es hoyuelo, con lo que el cambio daría hoyuelo de desahogo (N. del T.).

17. Uno de los ejemplos más brillantes a mi juicio. Juega con la estación (gare) de Austerlitz y la batalla de Austerlitz, entendida como trifulca (*bagarre*) (N. del T.).

18. Traducción literal: Caleçons, calzoncillos, leçons, lecciones, de música de cámara (N. del T.).

19. Traducción literal: Tiempo blenorragico. Suprimiendo el prefijo *blen*, queda una palabra aproximada a borrascoso (N. del T.).

20. Traducción literal: (Orquí)idea fija (N. del T.).

21. Traducción literal: Camas y tachaduras. Leídas esas palabras como una sola da literaturas (N. del T.).

22. Traducción literal: Tabique adornado de pereza de parroquia (N. del T.).

23. Traducción literal: Estrangular al extranjero (N. del T.).

24. Traducción literal: mosquitos domésticos media carga (N. del T.).

25. Traducción literal: equimosis de los esquimales de palabras exquisitas (N. del T.).

26. Traducción literal: cinema anémico (N. del T.).

27. Traducción literal: un 5 CV que calle sobre piñón (N. del T.).

28. Traducción literal: El aspirante vive en Javel y yo tenía el pijo en espiral (N. del T.).

29. En ese caso y en el siguiente no he encontrado una versión de equivalencia que tuviera una gracia consistente. Traducción literal: Ella tiene caliente el culo (N. del T.).

30. Traducción literal: Ama a tus héroes (N. del T.).

31. Traducción literal: sales de baño, bella de senos (N. del T.).

32. Traducción literal: baños de grueso té, lunares (N. del T.).

33. Traducción literal: la roña del tímpano, La Consagración de la Primavera (N. del T.).

34. Con el radical MAGES, magos, y los prefijos indicados se forman las siguientes palabras: homenajes, imágenes, perjuicios, quesos, plumajes y enramadas (N. del T.).

35. Traducción literal: la vida osa, jugando con la vida de color de rosa (N. del T.).

36. Traducción literal: invitado + un huésped = un fantasma (N. del T.).

37. Traducción literal: yo purulo, tu purulas, la silla purula (por curul) (N. del T.).

38. Traducción literal: una *palabra* de reina, *dolores* de riñones (N. del T.).

39. Traducción literal: opalino, oh mi lana (N. del T.).

Este ejemplo ilustra bastante bien el carácter rudimentario, aunque riguroso, de este tipo de formación: una alternancia consonántica, opalino/omalino +, que, al no tener sentido, no puede resolver la impertinencia; parodia de oposición de género igualmente virtual, omalin +/omaline +; finalmente variante paronímica omaline +/omaline/o ma laihe. El efecto nace de la elipse de la forma virtual omalin +/omaline +, la única en situación de satisfacer la lógica.

40. Traducción literal: si la sierra sierra la sierra. / Y si la sierra que sierra la sierra... (N. del T.).

Rose Sélavy

«He querido [...] cambiar de identidad y lo primero que se me ha ocurrido es adoptar un nombre judío. Yo era católico y ya era un cambio eso de pasar de una religión a otra. No encontré nombre judío que me gustara o me tentara,¹ y de golpe tuve una idea: ¡por qué no cambiar de sexo! De ahí vino entonces el nombre de Rose Sélavy. Ahora quizá suene bien, los nombres cambian con las épocas pero en 1920 Rose era un nombre tonto. La doble RR viene del cuadro de Francis Picabia, ya sabéis, el «Ojo cacodilato» que está en le Boeuf sur le Toit —no sé si lo han vendido— y Francis pidió a todos sus amigos que firmaran encima. Ya no me acuerdo cuál fue mi firma —lo han fotografiado, por lo tanto alguien lo sabrá.² Creo que puse Pi Qu'habilla Rose —riega³ exige dos R, entonces me sedujo la segunda R y la añadí — Pi Qu'habilla Rose Sélavy.

Todo eso eran juegos de palabras.»⁴

«Me pareció muy curioso comenzar una palabra por una consonante doble, como las L en Lloyd.»⁵

«Alternando con algunas segundas intenciones inéditas, muy características de su estilo, será grato encontrar a continuación una serie bastante completa de esas frases construidas mediante palabras sometidas al «régimen de la coincidencia», frases en donde semejantes objetos han hallado su acompañamiento ideal, frases que brillan bajo la misma luz del telescopio y reflejan el lenguaje que cabe esperar del «azar en conserva», gran especialidad de Marcel Duchamp.»⁶

[André Breton]

OCULISMO DE PRECISION

RROSE SÉLAVY

Nueva York - París

PELOS Y PUNTAPIÉS
DE TODO TIPO

Rose Séavy trouve qu'un insecticide doit coucher avec sa mère avant de la tuer; les punaises sont de rigueur * [Rose Séavy cree que un insecticida ha de acostarse con su madre antes de matarla; las chinches son de rigor].

Publicado por vez primera en *Littérature* (Nueva serie, n.º 5, París, 1 de octubre de 1922). Reproducido muchas veces, por ejemplo en el programa de la Matinée de la Comédie des Champs-Élysées: Breton hablará del humor negro. En la *Antología del humor negro* encontramos la siguiente variante: «Un insecticida ha de acostarse con su "parienta" antes de matarla; las chinches son de rigor». En la *Valise*, la frase figura asociada a otras dos sentencias de *Rose Séavy*, que la preceden: «Incesto o pasión de familia, a golpes excesivos».

Rose Séavy et moi esquivons les ecchymoses des Esquimaux aux mots exquis [Rose Séavy y yo esquivamos la equimosis de los esquimales de palabras exquisitas].

Texto escrito inicialmente en una cartulina utilizada en *Anemic Cinema* y reproducido al margen en 391 (n.º 18, París, julio de 1924). Lo encontramos grabado en el disco de cobre rojo de la *Máquina óptica* (1924). Aparece publicado por vez primera en *The Wonderful Brook* de Pierre de Massot (París, 1924, cub. 4) en la siguiente versión: «Estimamos las equimosis de los esquimales de palabras exquisitas». En *AHN*, sin embargo, figura con la versión que aquí transcribimos.

Question d'hygiène intime:

Faut-il mettre la moelle de l'épée dans le poil de l'aimée? [Cuestión de higiene íntima: ¿Hay que meter el tuétano de la espada en el pelo de la amada?]

En *Le Coeur à Barbe*, París, 1922. Pero leemos «Consejo» en lugar de «Cuestión»: «¿Ya habéis metido el tuétano de la espada en el pelo de la amada?» (*AHN*); V.

Abominables fourrures abdominales [Abominables pieles abdominales].

En *Littérature*, n.º 5; V.

* Reproduzco las frases originales: el plano homofónico de la escritura de M. D. es intraducible sin traicionar el plano del sentido. Al lado, entre corchetes, doy una traducción literal (*N. del T.*).

Parmi nos articles de quincaillerie paresseuse, nous recommandons un robinet qui s'arrête de couler quand on ne l'écoute pas [Entre nuestros artículos de quincallería perezosa, recomendamos un grifo que cesa de manar cuando no le escuchan].

V; «el grifo» (AHN): «Un robinet original révolutionnaire / "renvoi miriorique [sic]"...! [«Un grifo original revolucionario / "devolución espéjica"»] (CW 370).

La mode pratique, création Rose Sélavy:

La robe oblongue, dessinée exclusivement pour dames affligées du hoquet [La moda práctica, creación Rose Sélavy: El vestido oblongo, dibujado exclusivamente para señoras aquejadas de hipo].

Reproducido tal cual en el programa de la conferencia de André Breton mencionada más arriba, y también en V: «Tintorería Rose Sélavy: vestido oblongo para persona aquejada de hipo. Marcel Duchamp» (Cat. Exp. de dibujos surrealistas, Les Quatre Chemins, Paris, 1935; Maurice Nadeau, *Documents surréalistes*, Editions du Seuil, Paris, 1948, p. 316); «Vestido oblongo para persona aquejada de hipo» (AHN).

La différence entre un bébé qui tête et un premier prix d'horticulture potagère est que le premier est un souffleur de chair chaude et le second un chou-fleur de serre chaude [La diferencia entre un bebé que mama y un primer premio de horticultura es que el primero es un soplador de carne caliente y el segundo una coliflor de estufa].

Nous livrons à domicile: moustiques domestiques (demi-stock) [Entregamos a domicilio mosquitos domésticos (media carga)].

V; «Mosquitos domésticos media carga» (*Intervention Surréaliste*, nueva serie, n.º 1, junio de 1934, p. 32): «Entregamos mosquitos domésticos [media carga]» WB; AHN: «...Pour la cure d'azote sur la Côte d'Azur» [«Para la cura de ázoe en la Costa Azul»] (disco de *Anemic Cinema*, bib. A 24).

Des bas en soie... la chose aussi [Medias de seda... la cosa también].

WB; V; AHN; «Medias - Medias de seda... la cosa también. Rose Sélavy» (*Dictionnaire Abrégé du Surréalisme*, Galerie des Beaux-Arts, Paris, 1938).

A charge de revanche; à verge de rechange [Con carga de desquite; con verga de recambio].

V; «Con carga de desquite y con verga de recambio» (AHN).

A coups trop tirés [Exceso de golpes].

WB; AHN; V.

Litanie des saints:

Je crois qu'elle sent du bout des seins.

Tais-toi, tu sens du bout des seins.

Pourquoi sens-tu du bout des seins?

Je veux sentir du bout des seins.¹⁴

[Letanía de los santos: / Creo que le huele la punta de los senos. / Cállate, te huele la punta de los senos. / ¿Por qué te huele la punta de los senos? / Quiero que me huela la punta de los senos].

En *Littérature*, n.º 5; V.

Opalin; ô ma laine.

Avoir de l'haleine en dessous [Opalino; oh mi lana. / Tener aliento por debajo].

En *Littérature*, n.º 5.

«Il y a celui qui fait le photographe et celle qui a de l'haleine en dessous» [Está el que hace de fotógrafo y la que tiene aliento por debajo] [V; AHN; v. *infra*, *Trozos escocidos*].

Un mot de reine; des maux de reins [Una palabra de reina; dolores de riñones].

WB: V; AHN.

Caleçons de musique (abréviation pour: leçons de musique de chambre) [Calzoncillos de música (abreviatura por: lecciones de música de cámara)].

Le meilleur des savons est le savon aux amendes honorables [El mejor de los jabones es el jabón de retractación pública].

Il faut dire:

La crasse du tympan et non le Sacre du Printemps [Hay que decir: La roña del tímpano y no la Consagración de la Primavera].

En *Le Coeur à Barbe*, Paris, 1922, p. [5]; V; «Consagración de la primavera, roña del tímpano» (AHN).

La bagarre d'Austerlitz [La trifulca de Austerlitz].

Grabado sobre un *ready-made* que representa una puerta-ventana, ejecutado por M. D. en el año 1921.

My niece is cold because my knees are cold [Mi sobrina está fría porque mis rodillas están frías].

WB: V; AHN.

Daily lady cherche démêlés avec Daily Mail [Daily lady busca disputa con Daily Mail].

V; AHN; «Daily lady» (WB).

Une cinq chevaux qui rue sur pignon [Un cinco caballos que cocea sobre piñón].

V; «5 CV...» (AHN).

Une nymphe amie d'enfance [Una ninfa amiga de infancia].

WB; AHN.

Ovaire toute la nuit [Ovario toda la noche].

V. alusión a la novela de Paul Morand: *Ouvert la nuit*. En *Caravansérail*, novela de claves inédita de Francis Picabia, ya encontramos un juego de palabras sobre esta obra.

Se livrer à des foies de veau sur quelqu'un [Entregarse a hígados de ternera sobre alguien].

Le système métrite par un temps blennorrhagieux [El sistema metritis en un tiempo blenorragico].

WB; AHN; «blennorrhagieux» (V).

Du dos de la cuillère au cul de la douairière [Del dorso de la cuchara al culo de la viuda].

En 391, n.º 18, París, julio de 1924; AHN; «cuiller» (V).

Paroi parée de paresse de paroisse [Tabique adornado de pereza de la parroquia].

AHN; V.

Prendre 1 centimètre cube de fumée de tabac et en peindre les surfaces extérieure et intérieure d'une couleur hydrofuge [Coger 1 centímetro cúbico de humo de tabaco y pintar las superficies externa e interna de un color hidrófugo].

Aiguiser l'ouïe (forme de torture) [Aguzar el oído (forma de tortura)].

Quand on a un corps étranger entre les jambes, il ne faut pas mettre son coude près des siennes [Cuando tenemos un cuerpo extraño entre las piernas, no hay que poner su codo junto a las suyas].

V.

Faut-il réagir contre la paresse des voies ferrées entre deux passages de trains? [¿Hay que reaccionar contra la pereza de las vías férreas entre dos pasos de trenes?].

Si je te donne un sou, me donneras-tu une paire de ciseaux? [¿Si te doy diez céntimos, me das un par de tijeras?].

Disco de *Anemic Cinema*, bib. A 24.

Une boîte de Suédoises pleine est plus légère qu'une boîte entamée parce qu'elle ne fait pas de bruit [Una caja de suecas llena es más liviana que una caja empezada porque no hace ruido].

AHN.

Bains de gros thé pour grains de beauté [Baños de té grueso por lunares].

«Matin et soir: bains de gros thé pour grains de beauté sans trop de Bengué» [Mañana y tarde: baños de té grueso por lunares sin mucho Bengué].

Fossettes d'aisances [Hoyuelos de desahogo].

WB; V; AHN.

Nous nous cajolions (nounou; cage aux lions) [Nos acariciábamos (Nunú; jaula de los leones)].

Rébus (dibujo de M. D.) reproducido en Maurice Nadeau, *Histoire du Surréalisme*, Club des Editeurs, Paris, 1958, p. 100 (versión castellana: *Historia del surrealismo*, Editorial Ariel, S. A.; Esplugas de Llobregat [Barcelona], 1972).

M'amenez-y [Llebadme allí].

Título sugerido para un cuadro de Picabia fechado en 1918, así como para una revista dadaísta anunciada en 1921 que debía salir bajo la dirección de Céline Arnould, pero que nunca se publicó; V.

Étrangler l'étranger [Estrangular al extranjero].

AHN; V; «Etrangler l'étranger - Eglise, exil - Ruiner, uriner» [«Estrangular al extranjero - Iglesia, exilio - Arruinar, orinar»] (WB).

Orchidée fixe [Orquídea fija].

WB.

Abcès opulent [Absceso opulento].

«Oh! crever un abcès au pus lent. Rose Sélavy» [«Oh! reventar un absceso de pus lento. Rose Sélavy»] (*Littérature*, n.º 5; AHN).

Anemic cinema [Cinema anémico].

Título de la película (8-10 minutos) realizada por M. D. en 1925 en casa de Man Ray, París.

Lits et ratures [Camas y tachaduras].

Título utilizado por Francis Picabia para su dibujo de portada de la revista de André Breton, *Littérature*, nueva serie, n.º 7, diciembre de 1922; V.

Notas

1. Obsérvese sin embargo que *Rose* es un patronímico adoptado con gran frecuencia en Estados Unidos por familias judías inmigradas de Europa por modificación de apellidos como Rosenberg, Rosenbaum, etc.

2. Véase cita exacta infra, p. 142.

3. En el original *arrose* (N. del T.).

4. En Pierre Cabanne, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1972.

5. Katherine Kuh, «Marcel Duchamp», en *20th Century Art from the Arensberg Collection*, Chicago, 1949, pp. 11 a 18.

6. *AHN*, pp. 221 y 222.

Véase documentación bibliog. precisa sobre *Rose Sélavy* en Schwarz, CW Cat. 308 y Bib. 15.

Trozos escocidos

Si queréis una regla gramatical: el verbo concuerda con el sujeto consonantemente: Por ejemplo: le nègre aigrit, les nègresses s'aigrissent ou maigrissent [el negro se agria, las negras se agrian o adelgazan. (Una equivalencia de esta frase figura en la introducción con el ejemplo: El chino china, las chinas chinan y rechinan.)]. mâcheur Fran[cfort sau]cisse Pissu[e quand elles] habilla [mascador Frankfurt salchicha peor que cuando ellas vistió. (Suprimiendo los corchetes queda, fonéticamente, Francis Picabia.)].

Marcel Duchamp
(RROSE SELAVY)

Primera publicación en *Le Pilhaou-Thibaou*, París, 10 de julio de 1921, p. 6. Repetido en *View*, n.º esp. M. D., Nueva York, 1944, serie V, n.º 1. Ese texto está sacado de una carta a Francis Picabia dirigida por Duchamp desde Nueva York donde se hallaba en enero de 1921. La última frase del texto aquí reproducido («Mâcheur...») figura, en la carta, como título. Obsérvese que el último retruécano contenido en esta frase lleva al juego de palabras siguiente.

En 6 qu'habilla rrose Sélavv [En 6 que vistió Rrose Sélavv (Fonéticamente también aquí aparece una alusión al nombre de Francis Picabia.)]

Marcel Duchamp

De la mano de M. D. en el cuadro *El Ojo cacodilato* de Francis Picabia expuesto en el Salón de Otoño de 1921. Constituye la primera grafía de Rrose Sélavv con dos «r» (véase p. 151, nota 2). La inscripción detallada de M. D. apareció en el librito *Francis Picabia, 1879-1954 (sic)* publicado a la muerte del pintor (1953) por Jacques-Henry Lévesque y Jean-Van Heeckeren, París, 1955.

Oh! do shit again!...

Oh! douche it again!... [¡Oh, caga otra vez!... / ¡Oh, dúchate otra vez!]

Rrose Sélavv

En 391, n.º 18, París, 1 de julio de 1924 Reed., p. 121.
[to shit: cagar; douche: ducha vaginal]

Inceste ou passion de famille [Incesto o pasión familiar].

WB; V; AHN.

Église, exile [Iglesia, exilio].

WB.

Ruiner, uriner [Arruinar, orinar].

WB.

Cuisse enregistreuse [Cadera registradora].

WB.

Poulet exaucé [Pollo otorgado (El juego fonético alude a la palabra «salsa», *sauce*)].
Rose Sélavy — *Nueva York-Bruselas-París*

WB.

Oseur d'influence

Aux heures d'affluence [Osado de influencia / A las horas de afluencia].

En *London Bulletin*, n.º 13, 15 de abril de 1939, p. 12; AHN.

«Sa robe est noire», dit Sarah Bernhardt [«Su vestido es negro», dijo Sarah Bernhardt].

En *Littérature* (nueva serie) n.º 5, París, 1 de octubre de 1922; recogido sin comillas en V y AHN.

Il y a celui qui fait le photographe et celle qui a de l'haleine en dessous [Está el que hace de fotógrafo y la que tiene aliento por debajo].

Pie de una foto de Man Ray, «Belle Haleine, Eau de Voilette», fechada en 1921 y representando un frasco de perfume cuya etiqueta es un retrato de M. D. vestido de mujer. Publicada también por el *New York Dada*, 1921, port.

Je purule, tu purules, la chaise purule grâce à un rable de vénérien qui n'a rien de vénérable [Yo purulo, tú purulas, la silla purula gracias a un lomo de venéreo que no tiene nada de venerable. (Alusión fonética a la silla curul)].

Teleg. para el vernissage de la Exposición Internacional del Surrealismo, Galería Daniel Cordier, París, invierno de 1959-1960.

De Ma
Pissotière
J'aperçois

Pierre de Massot [Desde mi / Urinario / Distingo a / Pierre de Massot].

Pie de un dibujo que representa un urinario de garita, y que fue puesto a subasta a beneficio de Pierre de Massot el 17 de marzo de 1961 en el Hotel Drouot.

Czech Check [Cheque Checo].

[Cheque Checo]. Carnet de socio de la Asociación micológica checa perteneciente a John Cage y refrendado por M. D. en enero de 1965.

L'aspirant habite Javel et moi j'avais l'habite en spirale [El aspirante vive en Javel y yo tenía el hábito en espiral. [De hecho el segundo «habite» como sustantivo no existe en francés. Otra cosa sería, como se menciona en la introducción, la *bite*, el pene]].

Inscripción sobre un disco rotativo que producía un efecto de espiral, 1926. Este retruécano es probablemente apócrifo: «L'aspirant de Javel... no es mío», carta de M. D. a M. Sanouillet [1958].

PRIÈRE DE COLLER

Les toiles, c'est laid.

L'étoile aussi.

Rose Sélavy [SE RUEGA PEGAR / Las telas son cosa fea. / La estrella también. / Rose Sélavy].

M. D. no recuerda haber escrito el texto de este pasquín, que se distribuyó a raíz de la inauguración de la galería surrealista *L'Étoile Scellée*, 11, rue Pré-aux-Clercs, París, en 1953. Cabe la posibilidad no obstante de que este juego de palabras proceda de una conversación con el autor.

Objet-dard [Objeto-dardo. (Fonéticamente, además: Objeto de arte)].

Título de una escultura faloide de M. D.

Et Qui Libre? [¿Y quién es libre? (Fonéticamente, además: Equilibrio)].

Texto grabado sobre celuloide para ilustrar el poema *L'Équilibre* de Francis Picabia (Alès, P. A. B., agosto de 1958). Este grabado, para descifrarlo, ha de leerse con ayuda de un espejo.

A Guest + a Host = a Ghost [Un invitado + un huésped = un fantasma].

[Un invitado + un huésped = un fantasma]. Inscripción grabada en el interior del papel de plata que envolvía los caramelos repartidos a raíz de la exposición Bill Copley en París, 1953.



Portada del catálogo de la Exp. «El dibujo en el Arte Mágico», París, Galería Rive Droite, 1958.

La Vie en Ose

on suppose

on oppose

on impose

on appose Man Ray

on dépose

on repose

on indispose

et finalement une dose de ménopause
avec repose
scélérose
et ankylose
mais la chose qui ose

[La vida Osa / se supone / se opone / se impone / se inserta / se deposita / se
reposa / se indispose / Man Ray / y finalmente una dosis de menopausia / con re-
posa / criminosa / y anquilosis / pero la cosa que osa]

En Cat. Exp. Man Ray, Nueva York, Cordier and Ekstrom Gallery. 30 de abril - 18 de
mayo de 1963.

SALISEZ (PRONOUNCE: SALLY SAYS)

MESENS' CHAUSSETTES (PRONOUNCE: SHOW SET)

FOR JULY AND AUGUST

MARCEL [ENSUCIAD (PRONUNCIAR: SALLY DICE) / MESENS' CALCETINES
(PRONUNCIAR: JUEGO DE APARIENCIAS) / PARA JULIO Y AGOSTO / MARCEL.

[Las palabras entre paréntesis, traducidas del inglés, establecen una equivalencia fonética con las palabras francesas. Asimismo, julio y agosto equivalen directamente a Julio y Agosto]].

Teleg. enviado desde Nueva York por M. D. para el vernissage de la exposición E. L. T. Mesens en Knokke le Zoute, Bélgica, julio-agosto de 1963.

Cops pullulate, Copley copulates [Los bofias pululan, Copley copula]

Tarjeta invit. Exp. Bill Copley, Alexander Iolas Gallery, Nueva York, enero de 1960.

TOUTALEGOUT SONT DANSLANATURE [TODOENLACLOACA ESTAN ENLANATURA-
LEZA]

Inscripción hecha en 1961 en un grabado en forma de jeroglífico que figuraba en el álbum de grabados contemporáneos *Surrealism between the Two Wars*, Galería Schwarz, Milán, 1965.

M.E.T.R.O.

AIMER TES HEROS [AMA A TUS HEROES]

Deletreando la primera palabra se obtiene fonéticamente la segunda expresión, Maqueta de la portada del n.º 9 (abril de 1965) de la revista milanese *Metro* que debía dedicarse a M. D. Dicho proyecto acabó abandonado.

Pulled at four pins

Tiré à quatre épingles [Duchamp juega a traducir literalmente el inglés la expresión *Tiré a quatre épingles*, que en castellano equivale a *De veintiún alfileres* (17 más que en Francia —por «para alfileres» que no quede—). Una equivalencia del juego que aquí hace M.D. sería un *Chantematins*, por «cantamañanas» o *Green I want you green*, por «Verde que te quiero verde»].

Inscripción en un grabado de septiembre de 1964 que representa una cabeza de chimenea llamada «veleta». Debe leerse por reflejo en un espejo («devolución espéjica», análoga al «Equilibrio» anterior).

Prière de toucher [Se ruega tocar].

Port. (4) del Cat. de la Exp. Internacional del Surrealismo de París, Maeght, 1947. La port. (1) representaba un seno de mujer hecho con goma esponjosa.

Fresh Widow [Viuda desvergonzada].

Titulo de un *ready-made* que representa una ventana cuyos ocho cristales están ocultos por medio de cuero negro, ejecutado por M. D. en 1920. Una *French Window* es una ventana a la francesa (con falleba). Una *Fresh Widow* es una «viuda desvergonzada».

De plante de serre à fleur de pot

Des corsets Quai d'Orsay

Sels de bains belle de seins

Mes salutations très Mistinguett [De planta de invernadero a flor de tiesto / Corsé

Quai d'Orsay / Sales de baños bella de senos / Saludos muy Mistinguett. (Esta última «fórmula» juega fonéticamente con «Saludos muy distinguidos»)]

En *Quatre inédits de Marcel Duchamp*, Alès, P. A. B., 1960.

III. M. D., Criticavit

Introducción

Aunque a partir de 1923 dejara de pintar, Marcel Duchamp siempre se ha interesado por la vida artística de los dos continentes desde principios de siglo. Aunque jamás prodigara comentarios, críticas o juicios que expresaran una opinión sobre el arte y los artistas, dejó, no obstante, al término de una existencia de ochenta años, una apreciable cantidad de notas diversas que constituyen un cuerpo crítico de indudable importancia. Dichas notas, diseminadas hasta hoy en documentos frágiles y transitorios, revelan, aquí recogidas, un pensamiento perfectamente homogéneo y consecuente. Advertimos asombrados que este iconoclasta impenitente supo emitir sobre los hombres y las obras que han construido nuestro siglo un juicio de singular exactitud y de serena imparcialidad.

Consideraciones

Si el arte falla hoy en este país, y aparentemente también en Francia, se debe a que no hay espíritu de rebeldía; no hay ideas nuevas que surjan de los artistas jóvenes. Estos pretenden lo mismo que sus predecesores, si bien intentando superarles. En arte, la perfección no existe. Y siempre se produce una pausa artística cuando los artistas de un período determinado se contentan con reanudar el trabajo de un predecesor en el punto donde éste lo ha abandonado y con intentar proseguir lo que hacía.

De otro lado, cuando uno elige algo que pertenece a un período anterior y lo adapta a su propio trabajo, esta línea puede resultar creadora. No es nuevo el resultado; aunque sí es nuevo en la medida en que procede de una línea original.

El arte viene producido por una serie de individuos que se expresan personalmente; no es una cuestión de progreso. El progreso no es más que una pretensión exorbitante por parte nuestra. Por ejemplo, no hubo progreso marcado por Corot sobre Fidias. Y «abstracto» o «naturalista» sólo son maneras de hablar a la moda —hoy—. No hay problema alguno: un cuadro abstracto puede perfectamente no parecer «abstracto» dentro de cincuenta años.

Durante la otra guerra [1914-1918] la vida entre los artistas neoyorquinos era muy distinta —mucho más amistosa que durante estos últimos años—. Había mucha más cohesión —una solidaridad más estrecha, mucho menos oportunismo—. La diferencia estaba en su mentalidad. Todos andaban muy atareados, pero en el interior de un grupo relativamente restringido y no había nada que se hiciera abiertamente. La publicidad siempre quita algo. Y la gran ventaja de este primer período era que el arte de entonces era un trabajo de laboratorio; hoy se ha diluido en provecho del gran consumo.

La base de mi propio trabajo durante los años que precedieron inmediatamente a mi venida a América en 1915 era el deseo de romper las formas —de «descomponerlas» un poco a la manera cubista—. Pero yo quería ir más lejos

—mucho más lejos— de hecho en una dirección totalmente distinta. Así desembocé en el *Desnudo bajando una escalera* y más tarde en mi gran vidrio, la *Novia puesta al desnudo por sus Solteros, mismamente*.

La idea del *Desnudo* me vino de un dibujo que hice en 1911 para ilustrar el poema de Jules Laforgue *Encore à cet astre*. Tenía prevista una serie de ilustraciones de poemas de Laforgue pero sólo fueron tres las que terminé. Por esa época Rimbaud y Lautréamont me parecían demasiado viejos. Quería algo más joven. Mallarmé y Laforgue se aproximaban más a mi gusto —especialmente el *Hamlet* de Laforgue—. Aunque quizá me sentía menos atraído por la poesía de Laforgue que por sus títulos —*Comice agricole*, escrito por Laforgue se transforma en poesía—. *Le Soir, le piano* —nadie hubiera podido escribir eso por entonces—.

En el dibujo *Encore à cet astre* el personaje sube la escalera. Pero mientras yo lo trabajaba, se me ocurrió la idea del *Desnudo*, o el título —ya no estoy muy seguro—. Más tarde, le daría el dibujo a F. C. Torrey de San Francisco que había comprado el *Desnudo bajando una escalera* a la Armory Show de Nueva York en 1913.

No creo que exista una relación cualquiera entre el *Desnudo bajando una escalera* y el Futurismo. Los futuristas habían organizado su exposición en la Galería Bernheim Joven en enero de 1912. En ese mismo momento yo estaba pintando el *Desnudo*. Desde 1911 tenía ya ejecutado el boceto al óleo. Es verdad que ya conocía a Severini. Pero por entonces trabajaba solo —o mejor dicho, con mis hermanos—. Y nada tenía yo de parroquiano. La cronofotografía estaba en boga. Los estudios de caballos en movimiento y de esgrimistas en posiciones sucesivas como en los álbumes de Muybridge me eran muy conocidos. Pero mi preocupación en la ejecución del *Desnudo* se acercaba más a la de los cubistas (descomposición de las formas) que a la de los futuristas (sugestión del movimiento) o hasta a la de Delaunay (interpretación *simultaneista* de este movimiento).

Mi objetivo apuntaba a la representación estática del movimiento —una composición estática de indicaciones estáticas de las diversas posiciones adoptadas por una forma en movimiento— prescindiendo del intento de crear efectos cinemáticos mediante la pintura.

La reducción de una cabeza en movimiento a una línea desnuda me parecía defendible. Una forma que pasara a través del espacio cruzaría una línea; y a medida que se desplazara la forma, la línea que cruzara quedaría reemplazada por otra línea —y luego otra y aún otra—. Por consiguiente, me sentía capaz de reducir una silueta en movimiento a una línea más que a un esqueleto. Reducir, reducir, reducir era mi obsesión; —pero al mismo tiempo mi objetivo consistía en asomarme al interior más que al exterior—. Y más tarde, dentro de esta perspectiva, se me ocurrió pensar que un artista podía emplear cualquier cosa —un punto, una línea, un símbolo más o menos trivial— para expresar lo que quisiera decir. Así, el *Desnudo* era un paso en dirección del Gran Vidrio, *La Novia puesta al desnudo por sus Solteros, mismamente*.

Y, en el *Rey y la Reina*, pintado poco después que el *Desnudo*, no hay formas humanas ni indicaciones anatómicas. Pero se puede ver dónde están situadas las formas: y a pesar de esa reducción, yo nunca lo llamaría una tela «abstracta».

El Futurismo era un impresionismo del mundo mecánico. Era la continuidad directa del movimiento impresionista. Era algo que no me interesaba.

Yo quería alejarme del acto físico de la pintura. A mi juicio el título era muy importante. Me dediqué a poner la pintura al servicio de mis objetivos, y a alejarme de la «fiscalidad» de la pintura. En mi opinión Courbet había introducido en el siglo XIX la influencia del aspecto físico. A mí me interesaban las ideas —y no simplemente los productos visuales—. Pretendía devolver la pintura al servicio de la mente. Y, por supuesto, mi pintura quedó encasillada inmediatamente como «intelectual» y «literaria».

Es cierto que yo procuraba situarme lo más lejos posible de los cuadros físicos «agradables» y «atractivos». Esta situación extrema fue tildada de literaria. Mi *Rey y Reina* representaba un rey y una reina de ajedrez.

De hecho hasta estos últimos cien años, toda la pintura era literaria o religiosa: se había puesto al servicio de la mente. Esta característica fue perdiéndose poco a poco a lo largo del pasado siglo. Cuanto más apelaba un cuadro a los sentidos —cuanto más animal se volvía—, más valor alcanzaba. Estuvo bien haber tenido el trabajo de Matisse por la belleza que irradiaba. Y, sin embargo, creó una nueva ola de pintura física en este siglo o al menos mantuvo la tradición que hemos heredado de los maestros del siglo XIX.

Dada fue el punto culminante de la protesta contra el aspecto físico de la pintura. Era una actitud metafísica. Se hallaba íntima y conscientemente ligado a la «literatura». Era una especie de nihilismo por el que aún siento una gran simpatía. Era una manera de salir de un estado mental —de evitar la influencia del ambiente inmediato o del pasado: de alejarse de los clichés— de liberarse. La fuerza de vacuidad de Dada fue muy saludable. Dada te dice: «¡No olvides que no estás tan vacío como te crees!» Habitualmente un pintor confiesa que tiene sus jalones. Va de uno a otro jalón. De hecho, es esclavo de sus jalones —por contemporáneos que sean—.

Dada fue muy útil como purgante. Y creo haber sido hondamente consciente de eso por aquella época y haber experimentado el deseo de purgarme a mí mismo. Recuerdo ciertas conversaciones con Picabia sobre este tema. Era más inteligente que la mayoría de mis contemporáneos. Los demás estaban a favor o en contra de Cézanne. Nadie pensaba que pudiera haber algo más allá del acto físico de la pintura. No se enseñaba ninguna noción de libertad, ninguna perspectiva filosófica. Naturalmente, los cubistas eran fértiles en invenciones por esa época. Andaban muy ocupados como para preocuparse de perspectiva filosófica; y el Cubismo me dio muchas ideas relativas a la descomposición de las formas. Pero yo pensaba en el arte a otra escala. Por esa época se discutía mucho sobre la cuarta dimensión y la geometría no-euclidiana. Pero la mayoría de la gente consideraba estos problemas desde una óptica de aficionados. Metzinger se interesaba particularmente en ello. Y, a pesar de todos nuestros malentendidos, estas nuevas ideas nos ayudaron a tomar nuestras distancias con respecto a los triviales hábitos de pensar —con respecto a las vulgaridades de café y de estudio—.

Brisset y Roussel eran las dos personas que yo admiraba más entonces por su imaginación delirante. Jean-Pierre Brisset había sido descubierto por Jules Romains gracias a un libro que había encontrado en los *quais*. La obra de Brisset era un análisis filológico del lenguaje —análisis guiado por una increíble red de retruécanos—. Era una especie de Aduanero Rousseau de la filología. Romains lo presentó a sus amigos. Y éstos, como Apollinaire y sus compañeros, organizaron una

manifestación en su honor al pie del *Pensador* de Rodin delante del Panthéon, donde le aclamaron *Príncipe de los pensadores*.

Pero Brisset fue un ser verdadero que vivió para que después le olvidaran. Roussel también suscitó mi entusiasmo de entonces. Le admiraba porque aportaba algo que yo nunca había visto. Sólo eso puede arrancar de mí ser más profundo un sentimiento de admiración —algo que se basta a sí mismo— sin que tenga que ver con los nombres famosos o las influencias. Apollinaire fue el primero que me enseñó las obras de Roussel. Eran poesía. Roussel se creía filólogo, filósofo y metafísico. Pero se mantiene como un gran poeta.

Fundamentalmente fue Roussel el responsable de mi Vidrio, *La Novia puesta al desnudo por sus Solteros, mismamente*. Sus *Impressions d'Afrique* fueron las que me indicaron a grandes rasgos la línea que debía adoptar. Esta obra, que vi en compañía de Apollinaire, me ayudó enormemente en uno de los aspectos de mi expresión. Vi inmediatamente que podía sentir la influencia de Roussel. Pensé que, como pintor, valía más que me influyera un escritor antes que otro pintor. Y Roussel me enseñó el camino.

Mi biblioteca ideal hubiera contenido todos los escritos de Roussel — Brisset, tal vez Lautréamont y Mallarmé. Mallarmé era un gran personaje. Esa es la dirección que ha de tomar el arte: la expresión intelectual, antes que la expresión animal. Ya estoy harto de la expresión «pintamonas».

Entrevista Marcel Duchamp - James Johnson Sweeney

Este texto reproduce a grandes rasgos la pista sonora de la película realizada en 1955 por la National Broadcasting Company y presentada varias veces en las pantallas de la televisión norteamericana desde el mes de enero de 1956 durante un programa muy seguido titulado Wisdom Series. La película dura treinta minutos. Fue producida y dirigida por Robert D. Graff y rodada, por entero sin manuscrito, en los locales del Museo de Arte de Filadelfia donde se encuentran reunidas casi todas las obras de Marcel Duchamp.

El interlocutor de M. Duchamp es J.-J. Sweeney, director del Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York.

Agradecemos al señor Graff y a la N.B.C. su autorización para traducir, adaptar y publicar este diálogo.

J.-J. S. — Aquí estamos pues, Marcel, ante tu gran pintura sobre vidrio...

M. D. — Sí, y cuanto más la miro más me gusta. Me gustan sus grietas, su manera de propagarse... ¿Te acuerdas de cómo se produjeron? Fue en Brooklyn en 1926. Pusieron las dos grandes placas de vidrio una encima de la otra en un camión. El chófer ignoraba totalmente lo que transportaba: así fue como las placas soportaron un traqueteo de 90 km a través de Connecticut. ¡Ya ves el resultado! Pero me gustan estas grietas porque no se parecen al vidrio roto. Tienen una forma, una arquitectura simétrica. Más aún, les veo una intención curiosa de la que no soy responsable, una intención *ya hecha* en cierto modo, que respeto y quiero.

J.-J. S. — ¿Constituye este vidrio tu empresa más ambiciosa?

M. D. — De muy lejos. He trabajado ocho años, y le falta mucho para estar acabado. Ignoro incluso si algún día la acabaré... Pero sígueme, te voy a enseñar algunos objetos, éstos ya terminados.

J.-J. S. — Reconozco ahí el *Molinillo de chocolate*.

M. D. — Uno de ellos. Como ya sabes, hice dos idénticos, y el tercero figura sobre el mismo vidrio.

J.-J. S. — También has pintado varias versiones del *Desnudo bajando la escalera*, ¿no?

M. D. — Exacto, pero el cuadro que aquí se expone es el primero, el original que se presentó en la Armory Show en 1913 y que un periodista astuto bautizó, por entonces, *Explosión en un depósito de tejas*.

Fíjate ahora en el *Combate de boxeo*: es un dibujo enteramente geométrico y mecánico que yo tenía previsto para el gran vidrio. Pero no lo utilicé y su sitio quedó vacío en el cuadro. No era exactamente lo que yo quería.

J.-J. S. — Pero, Marcel, ¿éstas no son tus primeras obras?

M. D. — ¡Claro que no! La más antigua es esta *Iglesia* que ves ahí en el rincón. La hice en el pueblo donde nací, en Blainville, en Normandía, hacia 1902.

J.-J. S. — ¿Qué edad tenías entonces?

M. D. — Quince años. A partir de entonces me puse a pintar. Aún quedan algunas obras de ese período, pero no están aquí.

J.-J. S. — ¿Telas impresionistas, sin duda? Sería algo que estuviera de moda.

M. D. — ¡Oh! ¡Más que de moda! El Impresionismo constituía el tema de todas las conversaciones. La misma escuela ya estaba un poco...

J.-J. S. — ¿Superada?

M. D. — Superada es la palabra. Y cuando pinté los dos cuadros siguientes, el Impresionismo ya era una cosa del pasado.

J.-J. S. — Estos dos ya están más «construidos».

M. D. — Naturalmente. Ocurre que por entonces Cézanne era el gran hombre, reconocido por todos. Y en esta tela que ves, que representa a mis dos hermanos jugando ajedrez en su jardín, se distingue sin esfuerzo la influencia de Cézanne.

J.-J. S. — Así que erais tres pintores, en tu familia, tú, tu hermana y tu hermano...

M. D. — Mi hermana Suzanne también, sí, pero sobre todo mi hermano Jacques Villon.

J.-J. S. — ¿Son ellos los que te llevaron a ese impresionismo cezanolano?

M. D. — Desde luego que no. Cada uno siguió su propio camino, con su línea personal. Y mi padre se tomó la cosa muy bien. Al igual que hoy, resultaba entonces muy difícil llegar a ser pintor sin ayuda externa: vivir, comer y todo lo demás, ¡cuántos problemas! Decididamente, cuanto más lo pienso más me parece que mi padre se tomó muy bien las cosas...

J.-J. S. — A juzgar por este retrato, tiene en efecto cara de mucha paciencia.

M. D. — Nos pasaba, a los cuatro, una pequeña asignación, lo justo para subsistir. Siempre fue muy comprensivo, y siempre nos ayudó a salir del paso, mucho después de que fuéramos mayores de edad. Y tenía unas ideas muy raras, y muy francesas. Nos dijo: «De acuerdo, os voy a dar lo que queréis, ¡pero acordaos! Sois seis hermanos y hermanas. Y todo lo que os toque mientras yo viva no os tocará a mi muerte, cuando heredéis.» Por consiguiente fue apuntando cuidadosa-

mente todas las sumas que recibíamos y, a su muerte, éstas se dedujeron de lo que nos correspondía a cada uno. De todos modos, no fue ninguna tontería, pues gracias a eso pudimos salir adelante.

J.-J. S. — Pasemos ahora a tu *Desnudo bajando una escalera*. ¡Qué contraste con este retrato de familia!

M. D. — En efecto. Sucede que el *Desnudo* es de dos años después, dos años durante los cuales decidí sustraerme a todas las influencias que había experimentado con anterioridad. Quise vivir en el presente, y el presente de entonces era el cubismo, o al menos, la infancia del cubismo. Y este movimiento era tan distinto de todos los que le habían precedido que me sentí muy atraído hacia él. Me puse a hacer pintura cubista para llegar al fin al *Desnudo*.

J.-J. S. — Sí, pero el *Desnudo* contiene un elemento de movimiento y los cubistas no parecían particularmente interesados en el movimiento.

M. D. — No olvides la existencia simultánea del futurismo. Cosa curiosa, sin embargo, en el momento en el que los futuristas hacían estragos en Italia, yo estaba en Munich. No conocía a ninguno y hasta ignoraba que existieran. La célebre manifestación futurista tuvo lugar en París, en enero de 1912 en el mismo momento en que yo me dedicaba a mi *Desnudo*. ¿Fue una mera coincidencia, o bien la idea ya estaba en el aire? No sé. La cuestión es que comencé esa tela con la intención muy determinada de hacer del movimiento uno de los elementos más importantes del cuadro. Al año siguiente, mandé el *Desnudo* a Nueva York, a propuesta de dos pintores americanos, Davis y Walter Pach.

J.-J. S. — Y fue un acontecimiento en la historia de la pintura americana.

M. D. — Eso es lo que hoy dicen. Pero nos han hecho falta cuarenta años de retroceso para tomar conciencia. En aquel momento, no hubiera pasado de ser una explosión, una semana o dos de escándalo, y luego ya nada... Pero yo no podía contentarme con tan poco. Se me metió en la cabeza la idea de que, de acuerdo, había procedido de la mejor manera utilizando el cubismo, pero ya era hora de cambiar. Siempre esa necesidad de cambio, ese deseo de no repetirme nunca... Hubiese podido producir otros diez *Desnudos*, sin duda, si hubiese querido, por esa época. La cuestión es que decidí no hacerlo. Inmediatamente me puse a estudiar otra fórmula, ilustrada por el *Molinillo de chocolate*. Durante mi juventud solía pasearme por las calles del viejo Ruán.¹ Un día vi en un escaparate un auténtico molinillo de chocolate en acción, y ese espectáculo me fascinó tanto que cogí esa máquina como punto de partida. Lo que me interesaba no era tanto el aspecto mecánico del aparato, sino el estudio de una nueva técnica. Me resultaba imposible acostumbrarme a la pintura salpicada al azar de las pinceladas sobre la tela. Quería volver a un dibujo absolutamente seco, a la composición de un arte seco, y qué mejor ejemplo de ese nuevo arte que el dibujo mecánico. Comencé a apreciar el valor de la exactitud, de la precisión, la importancia del azar... el resultado fue que mi trabajo se quedó sin seguidores, incluso entre los partidarios del impresionismo o el cubismo.

J.-J. S. — Debemos situar entonces el verdadero arranque de tu gran vidrio. ¿Por esa época, tenías una noción precisa de lo que iba a venir?

M. D. — ¡Pues claro! Ya había comenzado la ejecución de un plan definitivo, un «azul» completo del gran vidrio. El *Molinillo de chocolate* era una de sus

partes, luego vino la *Rampa* que tenía que colocarse al lado. Todo eso ya estaba concebido y dibujado sobre papel en 1913-1914. Cada elemento se basaba en una visión de perspectiva e implicaba un conocimiento completo de la posición de los elementos. Así pues, tuve que trabajar siguiendo ese plan.

J.-J. S. — De modo que el *Molinillo de chocolate* marca una fecha decisiva en tu obra, una verdadera ruptura.

M. D. — Sí, y fue un momento muy importante en mi existencia. Tuve que adoptar decisiones graves. La más dura fue cuando me dije: «Marcel, deja de pintar y busca trabajo.» Y me puse a buscar un empleo con objeto de pintar directamente *para mí*. Encontré una plaza de bibliotecario en Sainte-Geneviève, París. Era un empleo notable en el sentido de que me dejaba muchas horas libres.

J.-J. S. — Cuando dices pintar para ti, ¿quieres decir dejar de pintar únicamente para gustar a los demás?

M. D. — Exactamente. Eso me llevó de lleno a la conclusión de que existen dos clases de artistas: los pintores profesionales que, al trabajar con la sociedad, no pueden evitar integrarse a ella; y los otros, los francotiradores, libres de obligaciones y por lo tanto de trabas.

J.-J. S. — En suma, ¿cogiste un empleo porque el artista «de sociedad» ha de aceptar ciertos compromisos para complacer a esa sociedad que le da vida?

M. D. — Sí, no quería depender de mi pintura para subsistir.

J.-J. S. — Marcel, cuando hablas de tu desdén por el gran público y cuando dices que sólo pintas para ti, ¿no significa eso, a fin de cuentas, que estás pintando para un público ideal, un público que te apreciaría si se lo propusiera?

M. D. — Quizá no sea, en efecto, más que un medio para mí de elevarme al nivel de ese público ideal. Lo peligroso es estar siempre gustando al público más inmediato, que te rodea, te acoge, te acaba consagrand y te confiere un éxito y... lo demás. Al contrario, quizá haya que esperar cincuenta o cien años para alcanzar a tu verdadero público, pero ese es el único que me interesa.

J.-J. S. — Eso sí que es una idea de esteta. Y, sin embargo, no creo que jamás se te haya ocurrido encontrar una justificación del artista que se encierra en una torre de marfil y que desprecia a un público inteligente y simpático.

M. D. — Ya sabes que no soy hombre que construya torres de marfil.

J.-J. S. — Recuerdo una frase de un texto de Henri-Pierre Roché en donde contaba que siempre te las arreglabas para contradecirte. ¿Sigues con el afán de no repetirse?

M. D. — ¿No entiendes que el peligro esencial está en llegar a una forma de *gusto*, aunque fuera el gusto del *Molinillo de chocolate*?

J.-J. S. — Así pues, según tú, ¿sería el gusto la repetición de cualquier cosa ya aceptada?

M. D. — Exactamente. Es un hábito. Pásate un tiempo empezando varias veces la misma cosa y verás cómo se convierte en un gusto. Si interrumpes tu producción artística tras haber creado una cosa, ésta se convierte en una cosa en sí y se mantiene como tal. Pero si se repite cierto número de veces, llega a ser gusto.

J.-J. S. — Y el *buen gusto* es la repetición de lo que aprueba la sociedad, y el *mal gusto* la misma repetición de lo que no aprueba. ¿Es eso lo que quieres decir?

M. D. — Sí, que el gusto sea bueno o malo, carece de importancia, pues siempre es bueno para unos y malo para otros. La calidad apenas importa, lo que importa es el gusto.

J.-J. S. — Entonces, ¿cómo pudiste escapar al buen y al mal gusto en tu expresión personal?

M. D. — Mediante el empleo de técnicas mecánicas. Un dibujo mecánico no sobreentiende ningún gusto.

J.-J. S. — ¿Por qué está divorciado de la expresión pictórica convencional?

M. D. — Al menos eso es lo que yo pensaba por aquella época, y es lo que hoy sigo pensando.

J.-J. S. — Este divorcio, esta liberación de toda intervención humana en la pintura y el dibujo, ¿acaso tienen alguna relación con el interés que mostraste por los *ready-mades*?

M. D. — 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*. Tal es, como ya sabes, el nombre que di a esas obras que, en realidad ya están hechas. Fijate por ejemplo en mi *ready-made Jaula de pájaro*: Intenta levantarla, es demasiado pesada, pues esos cubos blancos que hay dentro y que a ti te parecen terrones de azúcar son en realidad cubos de mármol. Es un *ready-made* en donde el azúcar se ha vuelto mármol, creando un efecto en cierto modo mitológico. Mira ahora un *ready-made* fechado en 1916. Es un ovillo de cordel entre dos placas de cobre. Antes de terminarlo, Walter Conrad Arensberg metió algo en el interior del ovillo, sin decirme lo que era, y la verdad es que jamás intenté averiguarlo. Era una especie de secreto entre nosotros, y, como hacía ruido, lo llamamos el objeto *Ready-made con ruido secreto*. Escúchalo. No sé, no sabré nunca si es un diamante o una moneda.

J.-J. S. — ¿Conocías a Arensberg antes de venir a Estados Unidos?

M. D. — No. Llegué a Nueva York en 1915. La casa de Arensberg fue mi primera escala en este continente y vio el comienzo de una larga amistad. Publicó con mis amigos dos pequeñas revistas que sólo tuvieron uno o dos números: *Rongwrong* y *The Blindman*. Estas revistas eran, si no dadaístas, al menos un resultado del movimiento Dada. Dada ya no tenía nada que ver con las artes plásticas propiamente dichas, no se preocupaba ni de los problemas de técnica, ni de las escuelas que le habían precedido. Se interesaba más por la literatura. De hecho, era la negación, el rechazo total.

J.-J.S. — Tu grupo neoyorquino, el grupo Arensberg, también se hallaba en relación con otras agrupaciones, si no me equivoco.

M. D. — Sí, por ejemplo el de Katherine Dreier, que también era un mecenas, y fundó un museo llamado Sociedad Anónima. Se trataba de hacer venir del otro lado del Atlántico telas que permitieran confrontar los valores, y en aquel momento fue un gran éxito. Todos esos grupos contribuyeron a crear un estado de ánimo comprensivo con respecto al arte europeo contemporáneo. Sus esfuerzos fueron los que originaron la actitud resueltamente moderna de la América actual en materia de arte.

J.-J. S. — ¿Y qué pasó con tu Gran Vidrio? Figuró durante algún tiempo en la colección de Katherine Dreier, ¿no?

M. D. — Sí, pero primero estuvo en poder de los Arensberg en 1920, en la fase de su casi-conclusión. En 1921, cuando se fueron de Nueva York a California, no se lo quisieron llevar porque era demasiado frágil y delicado de transportar, visto su volumen. Fue entonces cuando Katherine Dreier lo compró y desde entonces lo conserva.

J.-J. S. — De modo que, por lo que dices, el vidrio no llegó a terminarse.

M. D. — No. Trabajé en él por última vez en 1923.

J.-J. S. — Así pues sigue siendo en cierto modo como una especie de epopeya inacabada. Y además, en lo que me atañe, demuestra que nunca te entregaste a la pintura convencional en el sentido habitual del término. Te alegró iniciar la tarea, de igual modo que te alegró abandonarla, y el mismo placer encontraste en usar como *ready-mades* poyos de botellas y en llenar jaulas con mármol para engañar a los que pensaban que se trataba de azúcar. Tu concepción del arte ha de superar ampliamente el marco de la pintura...

M. D. — Considero la pintura como un medio de expresión, y no como un fin. Un medio de expresión entre muchos otros y no un fin destinado a llenar toda una vida. Eso es lo que ocurre con el color que sólo es uno de los medios de expresión y no la finalidad de la pintura. En otros términos, la pintura no ha de ser exclusivamente visual o retiniana. También ha de afectar a la materia gris, a nuestro apetito de comprensión. Igual sucede con todo lo que me gusta: nunca quise limitarme a un círculo estrecho, y siempre procuré ser lo más universal posible. Eso explica, por ejemplo, que me pusiera a jugar al ajedrez. En sí, el juego del ajedrez es un pasatiempo, un juego, en fin, que todos pueden jugar. Pero yo me lo tomé muy en serio y lo disfruté porque encontré puntos de semejanza entre la pintura y el ajedrez. De hecho, cuando haces una partida de ajedrez, es como si esbozaras algo, o como si construyeras la mecánica que te llevará a ganar o a perder. El aspecto competitivo del asunto no tiene ninguna importancia, pero el juego en sí es muy, muy plástico, y eso es probablemente lo que me atrajo.

J.-J. S. — ¿Quieres decir con eso que has sacado del ajedrez un goce que se traducía por una expansión de tu vida? En el fondo, ¿no significaba para ti una nueva forma de expresión?

M. D. — Sí, o al menos otra faceta de la misma forma de expresión mental, una faceta minúscula, si quieres, pero lo bastante distinta de las demás como para que llegara a ser diferente, y por lo tanto para que enriqueciera la trama de mi existencia.

J.-J. S. — Marcel, hacia 1940 pasaste cierto tiempo trabajando en tus *Roto-Relieves*. ¿Los consideras también como otra forma de expresión de tu personalidad?

M. D. — Sin duda alguna. Se trataba de una serie de doce dibujos a base de espiral trasladados a discos de cartón. Colocados sobre el plato de un fonógrafo, daban, cuando la velocidad del aparato se aproximaba a las 33 revoluciones por minuto, la impresión de formas en expansión, asemejándose a la espiral, al cono o al sacacorchos. Este dibujo, por ejemplo, es un vaso. No se parece a un vaso, pero la rotación le confiere una tercera dimensión.

J.-J. S. — ¿Y tu *Maleta*?

M. D. — Otra nueva forma de expresión. En lugar de pintar algo, se

trataba de reproducir esos cuadros que tanto me gustaban en miniatura y a un volumen muy reducido. No sabía cómo hacerlo. Pensé en un libro, pero no me gustaba la idea. Entonces se me ocurrió la idea de la caja en donde todas mis obras se hallarían recogidas como en un museo en miniatura, un museo portátil, y eso explica que lo instalara en una maleta.

J.-J. S. — Es una especie de *ready-made* sinóptico, ¿no? Creo que en él se contiene toda tu obra...

M. D. — Sí, salvo unas pocas cosas. Mira esta pieza que se remonta a la época Dada, la *Gioconda* con bigote y perilla. Era por mi parte un gesto iconoclasta y violentamente...

J.-J. S. — ¿Sacrilego?

M. D. — Sacrilego, blasfemo, todo lo que quieras. Pero, además de éste, me quedan del período Dada otros «gestos» del mismo género. Por ejemplo, este cheque desmesurado. Pagué a mi dentista por medio de este instrumento que yo mismo había dibujado, y que estaba emitido por un banco inexistente. ¡Y lo aceptó! Lo más curioso es que diez o quince años más tarde, volví a ver a mi dentista y le compré el cheque para mi colección personal. Mira ahora la martingala que concebí para hacer saltar la banca de la ruleta de Montecarlo. ¡Naturalmente, la banca sigue en pie! Pero a mí me parecía haber encontrado un sistema. De modo que emití acciones que luego vendí a diversas personas a fin de constituir un capital destinado a explotar este sistema.

J.-J. S. — ¿Llegaste a ganar algo?

M. D. — Jamás... Además, como ya sabes, lo que me interesa es el lado intelectual de las cosas, aunque no me guste el término de «intelecto» demasiado seco, demasiado desprovisto de expresión. Me gusta la palabra «creer». En general, cuando alguien dice «sé», es que no sabe, sino que cree. Creo que el arte es la única forma de actividad mediante la cual el hombre como tal se manifiesta como verdadero individuo. Sólo gracias a ella puede superar la fase animal porque el arte es una salida hacia regiones donde no dominan ni el tiempo ni el espacio. Vivir es creer; al menos es lo que yo creo.

Nota

1. Exactamente la pequeña rue des Carmes, entre la catedral y el puerto, a la que daba el escaparate de la chocolatería de lujo Gamelin. M. S.

El proceso creativo

Consideremos primero dos factores importantes, los dos polos de toda creación de índole artística; por un lado el artista, por otro el espectador que, con el tiempo, llega a ser la posteridad.

Según toda apariencia, el artista actúa a la manera de un médium que, desde el laberinto, al otro lado del tiempo y del espacio, busca su camino hacia un claro.

Por consiguiente, si concedemos los atributos de un médium al artista, habrá que negarle, entonces, la facultad de ser plenamente consciente, a nivel estético, de lo que hace o de por qué lo hace: todas sus decisiones en la realización artística de la obra se mantienen en los dominios de la intuición y no pueden traducirse mediante un self-análisis, hablado o escrito o incluso pensado.

T. S. Eliot, en su ensayo *Tradition and Individual Talent* escribe: «el artista será aún más perfecto cuanto más completamente separados estén en él el hombre que sufre y la mente que crea; entonces, la mente digerirá y transmutará más perfectamente las pasiones que son su elemento».

Hay millones de artistas que crean, sólo unos miles se ven discutidos o aceptados por el espectador y menos aún acaban consagrados por la posteridad.

En último análisis, el artista puede gritar a todos los vientos que él es genial, pero tendrá que esperar el veredicto del espectador para que sus declaraciones adquieran un valor social y para que finalmente la posteridad le cite en los manuales de historia del arte.

Sé que esta visión no encontrará la aprobación de muchos artistas que rechazan este papel de médium e insisten en la validez de su plena conciencia durante el acto de creación —y, sin embargo, la historia del arte, en diversas ocasiones, ha basado las virtudes de una obra en consideraciones completamente independientes de las explicaciones racionales del artista—.

Si el artista, en tanto que ser humano lleno de las mejores intenciones hacia sí mismo y hacia el mundo entero, no desempeña ningún papel a la hora de juzgar su obra, ¿cómo podemos describir el fenómeno que hace que el espectador reaccione ante la obra de arte? En otros términos, ¿cómo se produce esta reacción?

Este fenómeno puede compararse a una «transferencia» del artista al

espectador bajo la forma de una ósmosis estética que tiene lugar a través de la materia inerte: color, piano, mármol, etc.

Pero antes de ir más lejos, querría poner en claro nuestra interpretación de la palabra «Arte» sin, por supuesto, pretender definirla.

Quiero decir, simplemente, que el arte puede ser bueno, malo o indiferente, pero que, sea cual sea el epíteto empleado, tenemos que llamarle arte: un arte malo es, aun así, arte de igual manera que una mala emoción sigue siendo una emoción.

Por tanto, cuando más adelante hablo de «coeficiente artístico», se da por supuesto que no sólo empleo ese término en relación con el gran arte, sino que además procuro describir el mecanismo subjetivo que produce una obra de arte en su estado bruto, mala, buena o indiferente.

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

El resultado de esta lucha es una diferencia entre la intención y su realización, diferencia de la que el artista no es nada consciente.

De hecho, falta un eslabón en la cadena de las reacciones que acompañan al acto creador; este corte que representa la imposibilidad para el artista de expresar completamente su intención, esta diferencia entre lo que había proyectado realizar y lo que ha realizado, es el «coeficiente artístico» personal contenido en la obra.

En otros términos, el «coeficiente artístico» personal es como una relación aritmética entre «lo que está inexpressado pero estaba proyectado» y «lo que está expresado inintencionalmente».

Para evitar cualquier malentendido debemos repetir que este «coeficiente artístico» es una expresión personal «de arte en estado bruto» que ha de acabar «refinado» por el espectador, igual que la melaza y el azúcar puro. El índice de este coeficiente no tiene ninguna influencia sobre el veredicto del espectador.

El proceso creativo adquiere un aspecto muy distinto cuando el espectador se halla en presencia del fenómeno de la transmutación; con el cambio de la materia inerte en obra de arte, tiene lugar una verdadera transubstanciación y el papel importante del espectador consiste en determinar el peso de la obra sobre la báscula estética.

En resumen, el artista no es el único que consuma el acto creador pues el espectador establece el contacto de la obra con el mundo exterior descifrando e interpretando sus profundas calificaciones para añadir entonces su propia contribución al proceso creativo. Esta contribución resulta aún más evidente cuando la posteridad pronuncia su veredicto definitivo y rehabilita a artistas olvidados.

Texto de una intervención de M. D. en una reunión de la Federación Americana de las Artes en Houston (Texas), en abril de 1957. La mesa redonda estaba compuesta por William C. Seitz (Princeton), Rudolph Arnheim (Sarah Lawrence), Gregory Bateson, antropólogo, y M. D. «pobre artista» Texto inglés original en *Arts News*, vol 56, n.º 4, Nueva York, verano de 1957. Traducción al francés de M. D.

A propósito de los «Ready-mades»

En 1913 tuve la feliz idea de fijar una rueda de bicicleta sobre un taburete de cocina y de mirar cómo giraba.

Unos meses más tarde compré una reproducción barata de un paisaje de atardecer invernal, que llamé «Farmacia» tras haberle añadido dos breves toques, uno rojo y el otro amarillo, al horizonte.

En Nueva York, en 1915, compré en una quincallería una pala de nieve sobre la que escribí: «En previsión de brazo roto» (*In advance of the broken arm*).

Fue por esa época cuando se me ocurrió la palabra «ready-made» para designar esta forma de manifestación.

Hay un punto que quiero establecer muy claramente y es que la elección de estos *ready-mades* nunca me vino dictada por ningún deleite estético. Esta elección se basaba en una reacción de indiferencia *visual*, adecuada simultáneamente a una ausencia total de buen o mal gusto... de hecho una anestesia completa.

Una característica importante: la breve frase que en cada ocasión inscribía en el *ready-made*.

Esta frase, en lugar de describir el objeto como lo hubiese hecho un título, estaba destinada a transportar la mente del espectador hacia otras regiones más verbales. A veces añadía un detalle gráfico de presentación: llamaba a eso para satisfacer mi tendencia a las aliteraciones, «ready-made ayudado» («*ready-made aided*»).

Otra vez, queriendo subrayar la antinomia fundamental que existe entre el arte y los *ready-mades*, imaginé un «*ready-made recíproco*» (Reciprocal ready-made): ¡utilizar un Rembrandt como tabla de planchar!

No tardé en darme cuenta del peligro que podía haber en usar sin discriminación esta forma de expresión y decidí limitar la producción de los *ready-mades* a una pequeña cantidad cada año. Comprendí por esa época que, para el espectador más aún que para el artista, *el arte es una droga de hábito* y quise proteger mis *ready-mades* contra una contaminación de tal género.

Otro aspecto del *ready-made* es que no tiene nada de único... la réplica

de un ready-made transmite el mismo mensaje; de hecho casi todos los *ready-mades* que hoy existen no son originales en el sentido usual del término.

Una última observación para concluir este discurso de egomaniaco: Del mismo modo que los tubos de pintura empleados por el artista son productos manufacturados y ya hechos, debemos concluir que todas las telas del mundo son *ready-mades ayudados* y trabajos de acoplamiento.

Marcel Duchamp, 1961

Breve informe de M. D. al Museo de Arte Moderno de Nueva York en el transcurso de un coloquio organizado el 19 de octubre de 1961 por William C. Seitz, en el marco de la exposición «*El Arte del Acoplamiento*», publicado en *Art and a Artists*, Londres, julio de 1966, p. 47. Traducción francesa de A. Tavera, en *Subsidia Pataphysica*, n.º 2, 10 de agosto de 1966, pp. 87 y 88; CW Bib. 149 y 207.

Catálogo de la «Sociedad Anónima»

Los 32 estudios críticos que siguen fueron redactados por Marcel Duchamp entre 1943 y 1949 para el catálogo establecido en 1950 por George Heard Hamilton, director de la «Sociedad Anónima». Esta «Sociedad Anónima» es una colección de más de 600 obras de arte, que representan a 170 artistas modernos pertenecientes a 23 países diferentes, creada en 1920 por Katherine S. Dreier y Marcel Duchamp —que durante mucho tiempo fue su secretario y administrador—. En 1941, sus fundadores hicieron donación de la colección a la Universidad de Yale.

Las demás notas críticas del catálogo, en número de 137, se deben, casi todas, a G. H. Hamilton y K. S. Dreier. Todas ellas van acompañadas de una o varias reproducciones y aparecen por orden alfabético de artista.

Alexander Archipenko **Escultor, Pintor**

Archipenko figuró entre los pocos escultores que se sintieron atraídos por la fe cubista. Aunque sus primeras esculturas estuvieran inspiradas por las teorías revolucionarias, mostró inmediatamente su fuerte personalidad al presentar una concepción enteramente nueva de la escultura. Dio el nombre de «esculto-pinturas» a relieves generalmente hechos con yeso, esculpidos y pintados. Esta concepción policroma de la escultura, aunque no fuera en sí misma una innovación, logró resultados muy asombrosos. Llegó a expresar algo más que una técnica agradable por sus nuevas ideas formales. La contribución más importante de Archipenko a la escultura habrá consistido en prescindir de los volúmenes. El antiguo tratamiento clásico de las masas era probablemente una consecuencia práctica del procedimiento de la fundición. La técnica de «corte directo» en yeso, madera y diversos materiales hizo que cada pieza resultara un original no apto para duplicar. Más recientemente, Archipenko ha vuelto a una técnica más tradicional. No obstante, siempre se le considerará como un pionero.

M. D., 1943

Jean (Hans) Arp
Escultor, Pintor, Escritor

Basados en las implicaciones metafísicas del dogma dadaísta, los *Relieves* de Arp de 1916 a 1922 figuran entre las ilustraciones más convincentes de esa era antirracionalista. El elemento más importante aportado por Arp es el «humor» bajo su forma más sutil, la especie de concepción fantasista que confirió al Movimiento Dada su exuberante vivacidad que lo opuso a las tendencias puramente intelectuales del Cubismo y del Expresionismo. Arp ha demostrado la importancia de la sonrisa en el combate contra las teorías sofisticadas de la época. Sus poemas del mismo período han despojado al mundo de sus connotaciones racionales para alcanzar el sentido más inesperado por medio de la aliteración o del simple despropósito. Su contribución al Surrealismo, sus Concreciones, reflejan su maestría técnica en el empleo de diversos materiales y en muchos casos son como un retruécano de tres dimensiones —lo que hubiese podido ser el cuerpo femenino—. Para Arp, el arte es arp.

M. D., 1949

Umberto Boccioni, 1882-1916
Pintor, Escultor, Escritor

A diferencia de otros movimientos artísticos, el Futurismo tuvo en la persona de Marinetti un dinámico animador literario. Pero el príncipe del Futurismo fue Boccioni, que concibió los manifiestos más convincentes en una época en que el mundo andaba sediento de nuevas expresiones artísticas. Las telas y esculturas de Boccioni demostraron la teoría y completaron punto por punto las explicaciones que no podían venir suministradas por las palabras. De todos los futuristas, Boccioni fue el más dotado, y su muerte prematura fue indudablemente una de las causas de la dislocación de ese movimiento a lo largo de su ulterior desarrollo. Pero en arte los movimientos no pasan de ser vagas etiquetas representativas de un período determinado, mientras que el artista sigue vivo a través de su obra. Así es como Boccioni se mantendrá en las memorias menos como futurista que como un artista importante.

M. D., 1943

Georges Braque
Pintor, Escultor, Ilustrador

El período «heroico» de la pintura alrededor de 1910 se caracterizó por una confusión que sólo recientemente han disipado los historiadores, después de que sus mayores talentos se hubiesen revelado por sí solos con el tiempo. Entre los muchos artistas preocupados por desasirse del Impresionismo y de la efímera revuelta del Fauvismo, destacó Braque, hoy reconocido como uno de los inventores más eminentes de la fórmula cubista. Ya en 1908, expuso en los *Independientes* de París su célebre panorámica de una ciudad mediterránea, que está considerada

como la flecha que indica la nueva senda. Durante diez años, Braque se dedicó, como lo haría un químico, a la creación de delicadas combinaciones de colores al óleo. Sus descubrimientos en el campo del color y de la forma estaban inspirados por un sentido interno de la geometría, y no por la aplicación intelectual de teorías científicas. El final de la Gran Guerra le liberó de las opresiones técnicas que le sometían. Y no obstante, podemos notar la concepción estructural que subtiende el realismo de sus cuadros vivos.

M. D., 1943

Alexander Calder **Escultor, Pintor, Ilustrador**

En medio de las «innovaciones» artísticas sobrevenidas después de la Gran Guerra, la línea de Calder se hallaba tan alejada de las fórmulas que tuvo que inventar un nombre nuevo para sus formas en movimiento. Las bautizó «móviles». En su tratamiento de la gravedad perturbada por suaves movimientos, dan la sensación de que «llevan placeres que les son propios y que nada tienen que ver con el placer de rascarse», por citar a Platón en su *Filebo*. Una brisa ligera, un motor eléctrico, o los dos reunidos bajo la forma de un ventilador eléctrico, pone en movimiento pesos, contrapesos y palancas que dibujan en el aire sus imprevisibles arabescos e introducen un elemento de sorpresa duradera. La sinfonía es completa cuando entran en juego color y sonido apelando a todos nuestros sentidos para que sigan la partitura no escrita.

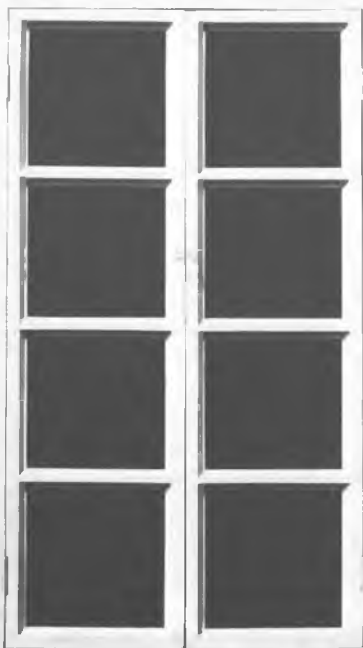
Pura *joie de vivre*.¹ El arte de Calder es la sublimación de un árbol en el viento.

M. D., 1949

John Covert **Pintor**

Entre los jóvenes pintores americanos que, en 1915, se asociaron a los pioneros de los nuevos movimientos artísticos, John Covert fue desde el principio un personaje eminente. En lugar de seguir y adoptar uno de los nuevos modos de expresión, descubrió su fórmula personal combinando pintura y escultura en relieves hechos a base de planos superpuestos. Si esta técnica se basta por sí misma para demostrar la imaginación de Covert, mucho más importante fue aún el papel que esa idea asignó a los materiales: el desarrollo de superficies entrelazadas. Posteriormente se utilizaría el mismo procedimiento en varios institutos de matemáticas para demostrar las geometrías no euclidianas, y también en las últimas esculturas de Pevsner. Durante muchos años, Covert siguió afirmando sus primeras intenciones y dando una interpretación americana de esas nuevas necesidades estéticas en el momento de la Gran Guerra.

M. D., 1945



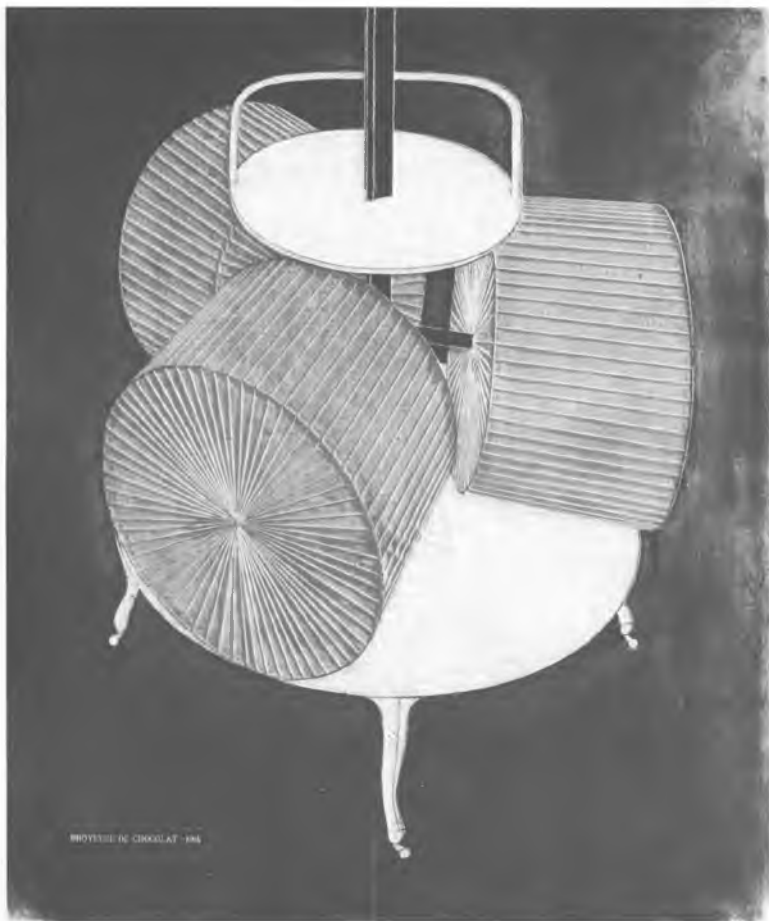
FROM 1900 TO 1901

EXHIBITION 1901



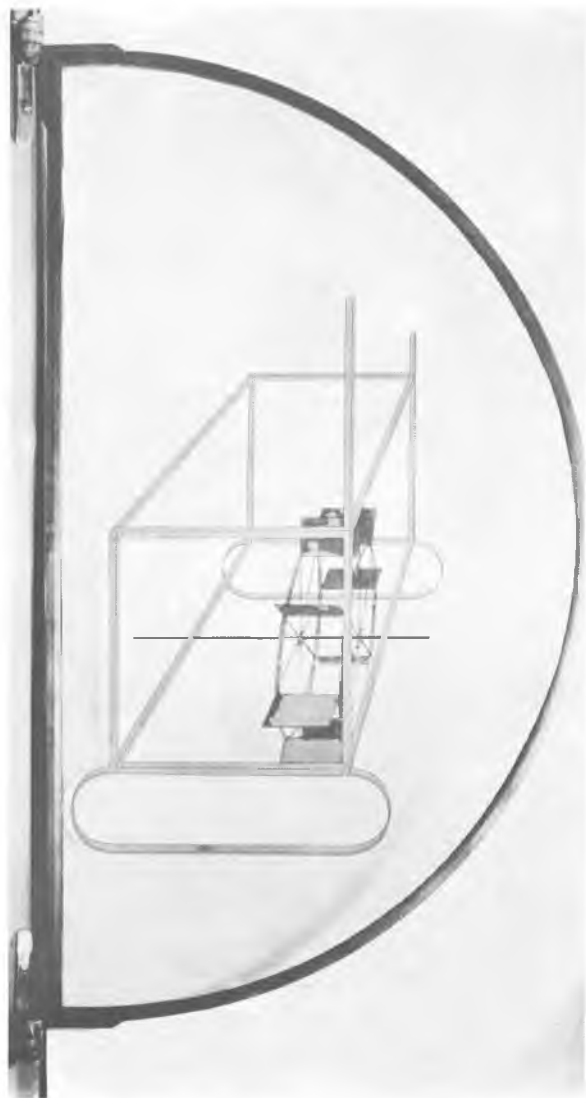
Desnudo bajando la escalera, n.º 2 (pintura), 1912, Colección L. y W. Arensberg, Museo de Arte de Filadelfia.

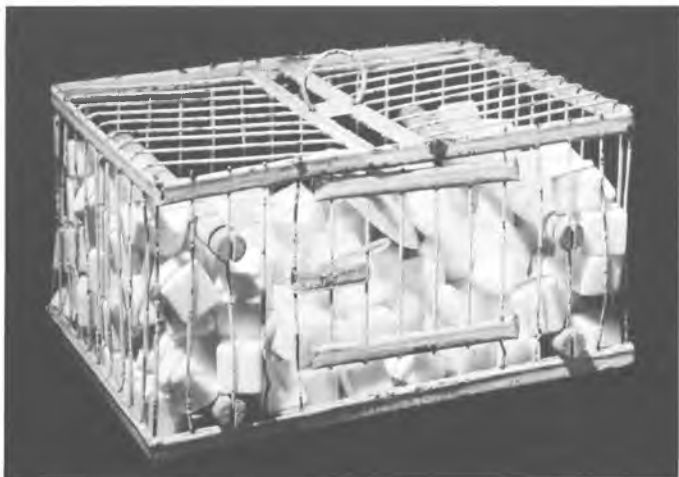
Página precedente, arriba: *Belle Haleine, Eau de Voilette* (foto-collage), 1921. Galería Arturo Schwarz, Milán. Abajo: *Fresh Widow*, 1920, Museo de Arte Moderno de Nueva York.



Molinillo de chocolate, n.º 2 (pintura), 1914. Colección L. y W. Arensberg, Museo de Arte de Filadelfia.

Página siguiente: *Rampa conteniendo un molino de agua en metales próximos* (pintura sobre vidrio), 1913-1915. Colección L. y W. Arensberg, Museo de Arte de Filadelfia.





Why not sneeze Rose Sélavy? (ready-made ayudado), 1921. Colección L. y W. Arensberg, Museo de Arte de Filadelfia.

Caja-en-maleta (reproducción miniaturizada de las obras de Marcel Duchamp en una maleta de cuero, fotografía Nathan Rubin), 1941, Museo de Arte Moderno de Nueva York.





Fuente (ready-made, fotografía por R. Mutt), 1917, Galería Sidney Janis, Nueva York.

Con ruido secreto (ready-made ayudado), 1916. Colección L. y W. Arensberg, Museo de Arte de Filadelfia.



APOLINÈRE ENAMELED



Apolinère enameled (ready-made rectificado). 1916-1917. Colección L. y W. Arensberg. Museo de Arte de Filadelfia.



Rotativa semiesfera (máquina óptica). 1925, Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Joseph Alexandre Czaky
Pintor, Escultor

Czaky pertenece a un grupo de escultores que, antes de 1914, impartieron una nueva dirección a su obra. La teoría del Cubismo era entonces el trampolín que permitía lanzarse hacia regiones inexploradas y Czaky, aunque influido por el Cubismo, dio a conocer sus propios conceptos en cuanto al tratamiento del espacio. Sus primeras obras parecieron más teóricas e intelectuales que las que realizó más tarde, cuando orientó su desarrollo personal hacia las estructuras atmosféricas.

M. D., 1943

Giorgio de Chirico
Pintor, Escultor, Ilustrador

Enfrentado al impulso de las nuevas estéticas, en contacto con los diversos modos de expresión del período «heroico» de principios del siglo XX, De Chirico se encontró situado ante la siguiente alternativa: o bien seguir una de las vías ya abiertas, o bien buscar otra nueva. Evitó tanto el Fauvismo como el Cubismo e inauguró lo que podríamos llamar la «pintura metafísica». En lugar de explotar el naciente filón de la abstracción, organizó el encuentro sobre sus telas de elementos que no podían coincidir más que en un «mundo metafísico». Dichos elementos, pintados con una técnica de lo más minuciosa, se hallaban «expuestos» en un plano horizontal y dentro de una perspectiva ortodoxa. Esta técnica, opuesta a las fórmulas cubistas o rigurosamente abstractas en plena expansión por entonces, debía proteger la posición de Chirico y permitirle poner los cimientos de lo que diez años más tarde sería el Surrealismo. Hacia 1926, Chirico abandonó sus concepciones «metafísicas» y recurrió a una pincelada menos disciplinada. Sus admiradores no pudieron seguirle y decidieron que el Chirico segundo estilo había perdido el fuego inicial. Pero quizá la posteridad tenga algo que decir.

M. D., 1943

André Derain
Pintor, Grafista

En los comienzos del siglo, cuando el Impresionismo y el Puntillismo ya eran «revoluciones aceptadas», la joven generación sintió la necesidad de profundizar la experimentación en el campo de los colores. En medio de los fauves, Derain destaca como un pionero de esa experimentación, basada en los contrastes ópticos de colores vivos aplicados a una sistemática distorsión de la forma natural. Cuando por la misma época los «intimistas» Bonnard, Vuillard y otros aplicaban la técnica impresionista a escenas de interior, Derain y los fauves rehabilitaban el negro como color y utilizaban el subrayado espeso de las formas en reacción contra la pintura blanda y delicada de Monet y Cézanne. Los tres «fauves» más importantes Matisse, Braque y Derain poseían una personalidad demasiado fuerte para poder limitarse estrictamente a una fórmula común. Y ya en 1907 Derain se había

salido de los railes del Fauvismo propiamente dicho para adoptar una técnica más oscura, que anunciaba en diversos aspectos la paleta cubista. Braque se inclinó hacia el Cubismo y Matisse se volvió Matisse. Derain es alérgico a las «teorías». Siempre ha creído firmemente en el mensaje artístico virgen de toda explicación metódica y hoy aún pertenece al grupito de artistas que «viven» su arte.

M. D., 1949

Katherine S. Dreier

Pintora, Conferenciante, Escritora

Katherine S. Dreier pertenece a esa afortunada generación de pintores que, en la plenitud de su edad, asistieron a la expansión de la absoluta libertad en arte. Se inició como alumna de Shirlaw, luego fue a Europa a estudiar con Colin en París. Más tarde trabajó en Munich y en Florencia con Gustav Britsch que, en su enseñanza, subrayaba la importancia de una disciplina estricta y de una observación atenta de las leyes que gobiernan la expresión artística. Familiarizada con los tesoros de los museos europeos, estaba dispuesta a acoger las nuevas ideas cuando, en 1913, colaboró en la exposición de la Armory Show que debía unir América y Europa en una misma y nueva aventura por las tierras de la libertad artística. Katherine Dreier se sintió identificada con lo que más tarde recibiría el nombre de arte abstracto y experimentó un cambio radical en su aprehensión de las formas y colores, aplicando sus propios cánones a una serie de temas, delicado equilibrio de formas abstractas y de colores suaves. Dibujos geométricos libres que constituyen el fondo de perspectivas coloreadas y entrelazadas en la estructura general del tema abstracto, tales son las características esenciales de su aportación personal a la pintura, que alcanzó su mejor reflejo en sus «retratos psicológicos» y en sus interpretaciones «cosmológicas». Comprendiendo los nuevos objetivos del artista Katherine Dreier fundó en 1920 un Museo de Arte Moderno, la «Sociedad Anónima». En el sentido exacto del término, la «Sociedad Anónima» es hoy el único santuario de carácter esotérico, en marcada oposición con las tendencias comerciales de nuestra época. *L*

M. D., 1946

Raymond Duchamp-Villon, 1876-1918

Escultor

Raymond Duchamp-Villon, ya era muy conocido como escultor cuando se sintió tentado por las nuevas teorías artísticas que debían convertirle en el primer representante de la escultura cubista. Siempre recordaremos su célebre caballo como uno de los jalones del Movimiento cubista. Su prematura muerte hace que se resienta intensamente el significado de las obras que en número muy escaso dejó tras él. Su *Baudelaire* y su *Mujer sentada* son dos buenos ejemplos de su afán de simplificación que, en el momento en que tales obras se realizaron, hacia 1908, ya superaba la síntesis de Rodin en su *Hombre andando* y se mantiene por delante de buena parte de la escultura actual.

M. D., 1943

Louis Eilshemius, 1864-1941
Pintor, Escritor, Poeta, Músico

El personaje de Eilshemius nos enfrenta a una tragedia que, aunque comparable a la que vivieron muchos artistas, no por ello deja de tomar una forma aguda para nosotros que somos los testigos impotentes de su largo combate. La tragedia de Eilshemius no fue la lucha cotidiana por la vida, pues el lado material de su existencia estuvo, como en el caso de Cézanne, modesta pero correctamente asegurado. Eilshemius, nacido en Estados Unidos, no logró convencer jamás a sus compatriotas de que sus telas eran la expresión sutil de una cierta América: sucede que su formación, recibida en parte en Europa y en parte aquí, le dio una concepción totalmente liberada de las enseñanzas de todas las escuelas artísticas del momento. Era un verdadero individualista como deberían serlo los artistas de hoy, y jamás se afilió a ningún grupo. Esta actitud no es más que uno solo de los motivos que explican que accediera tan tarde a la notoriedad. Era un poeta que pintaba como poeta, pero su lirismo carecía de relación con su tiempo y no expresaba ninguna época concreta. Pintaba como un «primitivo» sin serlo. Ahí radica el origen de su tragedia. Sus paisajes no representaban ningún país en particular; sus desnudos eran figuras flotantes sin anatomías estudiadas, sus alegorías no se basaban en leyendas reconocidas. Faltan palabras para definirle. Las pinturas de Eilshemius hablan por sí solas.

M. D., 1943

Max Ernst
Pintor, Escultor, Escritor

El Movimiento Dada fue un movimiento anti-artístico que correspondía a una necesidad nacida de la Gran Guerra. Aunque no fuera ni literario ni plástico en su esencia, Dada encontró a sus representantes entre los pintores y los escritores diseminados por todo el mundo. Las actividades de Max Ernst en Colonia en 1917 le convirtieron en el primer representante de los pintores dada. Entre 1918 y 1921 sus cuadros, dibujos y collages que describían el mundo del inconsciente, ya sugerían una anticipación del Surrealismo. Entre sus descubrimientos técnicos, el uso del antiguo procedimiento del «fregado» chino desprende «automáticamente» las texturas de la madera y de los materiales más diversos. Cuando el Movimiento surrealista cobró forma en 1924, Max Ernst fue el único pintor del grupo Dada que se aliara con los escritores en la aventura surrealista. De hecho, sus anteriores realizaciones habían influido sin duda intensamente en la exploración del subconsciente por los surrealistas «literarios». Extremadamente prolífico, Max Ernst ha tenido una larga carrera surrealista y ha dado, por el canal de su obra, un abanico completo de las diversas épocas del Surrealismo.

M. D., 1945

Albert Gleizes

Pintor, Escritor

Apoyándose en los primeros resultados tangibles ya obtenidos por el Cubismo, Gleizes y Metzinger escribieron un libro en 1912, *Du Cubisme*, en donde clarificaron la química mental del Cubismo. En su análisis y su conclusión, Gleizes establecía la relación entre el espíritu teórico y el pincel, atrayendo así al público de lectores a la nueva causa. En su interpretación personal del Cubismo, diseccionó varias grandes composiciones de carácter descriptivo. En eso se oponía a la búsqueda casi microscópica de Braque. Gleizes fue uno de los primeros que concibió la aplicación de los nuevos métodos a los cuadros «unanimistas». Los unanimistas pertenecían a un grupo literario parisino que hacia 1905 se interesaba por el conflicto entre los cuerpos constituidos de la sociedad, o entre esos cuerpos constituidos y el individuo. Gleizes desplegó una fuerte personalidad en su modo pictórico. Ulteriormente, cuando la técnica del Cubismo llegó a ser más un dogma que una necesidad, Gleizes retornó a sus escritos, aunque esta vez con un matiz de humanitarismo. Por consiguiente fue normal, años más tarde, ver cómo abandonaba el mundo cubista, al igual que todos los cubistas, y cómo proseguía el desarrollo de sus ideas personales referentes a la visualización. Albert Gleizes se apasiona por los problemas sociales de esa época, especialmente por los que afectan a los obreros. Sus pinturas más recientes tienen una franca intención religiosa y son como vidrieras de su nueva fe.

M. D., 1943

Juan Gris

Pintor

Como muchos pintores de su generación, Juan Gris empezó como dibujante competente y como ilustrador en París. Pero el contacto cotidiano con una colonia de pintores españoles le llevó a unirse a los cubistas pese a que aún no eran más que un nombre dado a algunos por algunos. Gris impregnó inmediatamente su obra de su propia concepción del Cubismo. Se trataba más bien de una explicación que de una complicación de formas. Aplicó sus propias reglas a la disección perseverante del tema. Sus primeras telas denotan la autodisciplina de la simplificación, y no las añadiduras debidas a la complejidad. Al revés de los demás cubistas que construían un mundo artificial en torno al tema central, Gris edificó su propia manera a partir de la estructura interna del tema. Se empeñó en mantener su modo de expresión hasta el final y pulió metódicamente una de las facetas más puras del Cubismo.

M. D., 1943

Wassily Kandinsky

Pintor, Escritor

Kandinsky fue testigo de muchos «ismos» de su tiempo. Pertenece a la generación de los que quisieron demostrar que la pintura podía renacer a pesar del gran dominio del Impresionismo.

Una de las primeras reacciones, el Expresionismo, encontró en Kandinsky y Franz Marc sus mejores representantes. Sus primeros escritos exponen sus teorías en el momento en que creaba sus primeras obras abstractas, cuando aún no se había inventado el término «abstracto». El período «impresionista» de Kandinsky no tiene nada que ver con su período «abstraccionista». Al principio, siempre había un «tema» en donde subsistía apenas algún detalle naturalista. Más tarde Kandinsky pasó a una expresión más pura, desprovista de todo rastro de oficio: sometió su mano a una mayor disciplina. Trazando sus líneas con regla y compás, Kandinsky dio al espectador una nueva óptica para mirar la pintura. Ya no se trataba de seguir los sobresaltos del subconsciente, sino de condenar deliberadamente la emoción y transcribir directamente el pensamiento sobre la tela. Tal fue la verdadera contribución de Kandinsky a una nueva concepción estética sin ninguna relación con los «ismos» precedentes.

M. D., 1943

Paul Klee, 1879-1940

Pintor, Grafista, Escritor

Una estudiada concepción del uso de la acuarela y un método personal de aplicación de la pintura al óleo a formas de apariencia decorativa han hecho que Klee se destaque en el arte contemporáneo y no dependa de nadie. En cambio, sus experiencias de los últimos treinta años, han servido para que otros artistas se lanzaran hacia nuevos desarrollos en los diversos dominios del arte. La primera reacción que sentimos ante una tela de Paul Klee es el agradable reconocimiento de lo que todos hubiésemos podido dibujar en nuestra infancia. La mayoría de sus composiciones presentan ese delicioso aspecto de expresión cándida e ingenua. Pero, por sugestivo que sea ese contacto con su obra, no pasa de ser el primero. Si miramos de más cerca, descubrimos inmediatamente que esa primera impresión era incompleta y que, aunque Klee suela utilizar una técnica «infantil», la aplica a una forma de pensamiento muy adulta que descubre el análisis de su obra. Su extrema fecundidad no va acompañada de los habituales signos de repetición. Puede permitirse el lujo de decir que un Klee nunca se parece a otro Klee.

M. D., 1949

Fernand Léger
Pintor

Léger, por ejemplo, nunca pintó cubos. Sus primeros intentos de renovación de la expresión artística se orientaban más hacia formas dinámicas. Se inspiró en realizaciones mecánicas del mundo moderno y las tradujo en fragmentaciones concisas. Su paleta se expresaba mediante colores primarios que consolidaban el tema. Con idéntica finalidad, Léger utilizó el cilindro en el dibujo de sus personajes, de sus árboles, etc. Sus telas de 1912 recibieron la denominación de «cilindristas» y sólo tenían una lejana relación con el Cubismo. En 1918, Léger alcanzó la plenitud de su expresión —los volúmenes y los intensos colores primarios (azul, rojo y amarillo) describen vastas escenas de la vida contemporánea que han sabido tratar la técnica de la pintura mural con una inteligencia moderna—. Las grandes composiciones de Léger se imponen por su franqueza.

M. D., 1943

Jacques Lipschitz
Escultor

Hay que buscar las raíces principales del Cubismo en los últimos cuadros de Cézanne y en la escultura negra. Eso explica por qué los escultores cubistas tuvieron que trabajar «a contrapelo» por así decir, cuando intentaron aplicar los principios del Cubismo a sus obras. Lipschitz, el más joven de los escultores cubistas, confirma la realidad de esta influencia negra en sus primeras experiencias. Su segundo período se caracteriza por la interpenetración de planos. En su búsqueda de una utilización más fría y más seca de planos nitidos, renunció a la escultura exótica. Sin embargo, de acuerdo con la tradición cubista, permaneció en estrecho contacto con la naturaleza y jamás se inclinó del todo por la abstracción. Los títulos de sus esculturas ayudaron a la «lectura» de las líneas complejas. Después de la Gran Guerra, Lipschitz comenzó a perfeccionar poco a poco una fórmula más personal de donde quedaba excluida la síntesis cubista. Tras abandonar la «compacidad», airea de nuevo la escultura. Las obras de ese período poseen una vena más poética y aluden más al pensamiento que a la representación. Más recientemente se ha interesado en la escultura al aire libre y ha obtenido notables resultados en el estudio de las relaciones entre la escultura y las perspectivas externas fijas.

M. D., 1941

Man Ray
Pintor, Fotógrafo, Escritor

Antes de la Gran Guerra, Man Ray ya pertenecía al grupo de pintores cuyas obras habían hecho época en el desarrollo de las ideas artísticas revolucionarias. Sus telas de 1913-1914 revelan el despertar de una fuerte personalidad, por la particular interpretación que da del Cubismo y de la pintura abstracta. Llegó a París en 1921, ya conocido como dadaísta, y se mezcló al dinámico grupo parisino

con Breton, Aragon, Eluard, Tzara y Max Ernst que debían fundar el Surrealismo tres años después. El cambio de ambiente dio un nuevo impulso a las actividades de Man Ray. Se dedicó a la fotografía y llegó a tratar el aparato fotográfico con igual facilidad que el pincel, es decir, como una simple herramienta al servicio de la mente. También fue en París, en el Instituto Poincaré, donde le atraieron los «objetos matemáticos siempre hermosos en su propia naturaleza» y donde pintó telas abundantes cuya belleza intrínseca entraba en contacto con temas orgánicos. Hoy, de vuelta a Hollywood donde escribe, pinta y da conferencias, Man Ray se ha situado entre los «maestros antiguos del Arte Moderno». Incidentalmente la expresión «Sociedad Anónima» fue sugerida por Man Ray que es uno de sus miembros activos desde los comienzos.

M. D., 1949

Louis Marcoussis **Pintor, Grafista**

Louis Markous, tras haber pasado sólo unos meses en la Academia Julian en 1903, se dio cuenta de las deficiencias inherentes a la formación académica y se lanzó a una carrera independiente, pintando y procurando ganarse la vida con dibujos para las revistas ilustradas, igual que Jacques Villon, Juan Gris y muchos otros por la misma época. Vivía en Montmartre, que era entonces el pueblo de todos los artistas, y, entre 1908 y 1910, el cuartel general de la revolución cubista. Apollinaire, el apóstol, era su personaje central y reagrupaba a los adeptos dispersos. Hacia 1911, Louis Markous cambió de óptica pictórica, se unió a los cubistas y se convirtió en Marcoussis. Cogido entre dos facciones cubistas (Picasso y Braque de un lado; Gleizes, Metzinger, Léger del otro), Marcoussis sentía más afinidad por el primero y se mantuvo fiel a su disciplina mucho después de que bastantes cubistas se hubiesen permitido grandes libertades con sus propios dogmas y que en varios casos hubiesen abandonado completamente el Cubismo. Una de las contribuciones más importantes de Marcoussis fue su aplicación del Cubismo al grabado: su retrato de Apollinaire es uno de los mejores aguafuertes de la época. En el campo de la ilustración del libro, Marcoussis también fue un innovador que hizo gala de las mismas cualidades que en pintura de caballete: la evocación del espacio más allá de las tres dimensiones.

M. D., 1949

Henri Matisse **Pintor, Escultor, Grafista**

Ya en 1904 Henri Matisse empieza su búsqueda de nuevos dominios expresivos mediante el empleo de colores lisos y finos enmarcados por un dibujo de líneas apoyadas —para oponerse al Puntillismo, última plaza fuerte del Expresionismo—. El movimiento que debía llamarse Fauvismo estaba patrocinado por cierto número de jóvenes pintores que creían conveniente evitar el atolladero a donde les habían conducido el Impresionismo y el Puntillismo. Pero Matisse, como

todos los pioneros, fue algo más que un teórico del momento. Su primera manifestación importante se evidenció en el trazo de la forma a partir de la representación natural. Ignoró deliberadamente todas las convenciones de la anatomía y de la perspectiva con objeto de poder introducir cualquier dibujo considerado adecuado para que destacaran al máximo los colores lisos insertos en el interior de los círculos intencionados. Continuidad inmediata de la aparición de Van Gogh, de Cézanne y de Seurat, la idea de Matisse constituía una delicada tentativa para abrir nuevas vías en la física pictórica. Hacia 1907, expuso varias composiciones grandes que ya contenían todos los elementos de su concepción magistral. La perspectiva había quedado al margen, sustituida por relaciones de formas rigurosas que producían un particular efecto de relieve. Personajes y árboles estaban indicados por líneas gruesas, componiendo el arabesco apropiado a los colores lisos. El conjunto creaba un nuevo paisaje en donde la composición objetiva sólo aparecía como un guía lejano. Después de estas primeras realizaciones, Matisse no ha cesado de añadir a su tratamiento físico de la pintura, una química muy sutil del toque que amplifica la plenitud de sus últimas obras.

M. D., 1943

Matta

Pintor

Unos años antes de la Segunda Guerra Mundial, Matta debutó como arquitecto, pero no tardó en orientarse hacia la pintura y hacia las teorías surrealistas que, aunque ya llevaran veinte años, se habían mantenido en vida gracias a la constante aportación de jóvenes y nuevos talentos. Matta figuró entre los últimos recién llegados. No tuvo que someterse a una rutina de escuela sino que de entrada supo imponer su visión personal. Su primera contribución a la pintura surrealista y la más importante, fue el descubrimiento de regiones espaciales hasta entonces inexploradas en el campo del arte. Matta siguió a los físicos modernos en la búsqueda de su espacio nuevo que, aunque descrito en la tela, no debía confundirse con una nueva ilusión tridimensional. Su primer «período» se caracterizó por la lenta transposición de una exposición, el combate con todos los obstáculos de la pintura al óleo, médium que se presta a interpretaciones centenarias. Posteriormente, logró introducir en «su espacio» algunos elementos descriptivos y figurativos que completaron aún más su importante realización. Aunque todavía joven, Matta es el pintor más profundo de su generación.

M. D., 1946

Jean Metzinger

Pintor, Escritor

En 1911, dos grupos distintos de pintores daban forma a la nueva teoría del Cubismo que pasó entonces por un período de incubación. Picasso y Braque de un lado; Metzinger, Gleizes y Léger del otro. Metzinger era entonces el teórico más imaginativo del Cubismo y se beneficiaría ampliamente del interés cada

vez mayor que demostraba el gran público por esa nueva forma de expresión. Por sus artículos y por su libro *Du Cubisme*, redactado en colaboración con Gleizes, llegó a dar un informe sustancial de las principales intenciones de los nuevos pintores y ayudó a la clarificación de los resultados verdaderamente oscuros alcanzados hasta entonces. Sus telas de la primera época se caracterizaban por una gran disciplina técnica aliada a una intuición muy profunda de tendencia intelectual. Más tarde su vigor aflojó y ya no volvería a renovar sus primeras realizaciones.

M. D., 1943

Joan Miró **Pintor**

Miró artista alcanzó su mayoría en el momento de terminar la Gran Guerra. Con el fin de las hostilidades llegó al cabo de todos los nuevos conceptos artísticos de antes de la guerra. Un joven poeta ya no podía empezar como cubista o futurista, y Dada era por entonces la única manifestación de importancia. Miró comenzó pintando escenas agrícolas del campo barcelonés, su país natal. Aunque realistas en apariencia, estos primeros cuadros se caracterizaban por un sentido notorio de intensidad irreal.

Años más tarde, fue a París y conoció a los dadaístas que efectuaban por esa época su transmutación hacia el Surrealismo. Pese a tales tactos, Miró se mantuvo al margen de cualquier influencia directa y expuso una serie de temas donde la forma se hallaba sometida a un acentuado cromatismo y expresaba una nueva cosmogonía bidimensional, sin relación alguna con la abstracción.

Realizó asimismo algunas construcciones en relación directa con el Surrealismo, pero el juego de elementos coloreados entre sí sería el que mejor exteriorizara su verdadera personalidad.

M. D., 1946

Émile Nicolle, 1830-1894 **Pintor, Grabador**

Nacido en Ruán donde, después del colegio, siguió lecciones de arte con Bérat. Ocupó la plaza de agente naval en Ruán hasta 1874, fecha en la que dimite para dedicarse a la pintura y el grabado el resto de su vida. A partir de 1864, expuso en el Salón de París. Era sobre todo un paisajista, muy dado particularmente a pintar montes a la manera de Harpignies. Sus estudios de granjas normandas, al igual que sus marinas y sus acantilados de Saint-Valéry, denotan una cierta afinidad con la escuela de Boudin. También era un grabador apasionado. Sus grabados en blanco y negro de las iglesias, de las viejas calles y de las casas viejas de Ruán, estaban tratados con gran maestría y, aunque pudieran relacionarse más o menos con las escenas callejeras del viejo París de Meryon, Émile Nicolle introdujo en el grabado esa amplitud mental característica de la pintura. Su célebre gran grabado *Notre Dame de Paris* soporta la comparación de todas las obras maestras contemporáneas. Pasamos toda nuestra infancia rodeados de cientos de sus pin-

turas en las paredes de nuestra casa, y este detalle ha podido constituir un estímulo más en la carrera atávica y la vocación de Jacques Villon, Raymond Duchamp-Villon, Suzanne y Marcel Duchamp, sus nietos. Algunas de sus telas y grabados se hallan en el Museo de Ruán. El Departamento Calcográfico del Louvre posee todas sus planchas de cobre. El Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional posee una serie de aguafuertes de su álbum *Viejo Ruán*.

M. D., 1949

Antoine Pevsner **Escultor, Pintor**

Pevsner debutó como pintor en Rusia mucho antes de la Revolución; sus pinturas a la cera de 1913 denotan su naciente interés por la técnica de la transparencia y ya anuncian sus ulteriores experiencias con los materiales traslúcidos. Pero la pintura en *trompe-l'oeil* era un modo demasiado limitado para Pevsner que, naturalmente, se inclinó por la escultura.

La escultura de construcción o Constructivismo es una actitud estética hacia la vida que los dos hermanos Gabo y Pevsner concibieron y expresaron en su Manifiesto de 1920.

Las exigencias artísticas de Pevsner no podían satisfacerse con la escultura en volúmenes, y le llevaron a crear un nuevo «marco», una manera de «arquitectura de cámara» para expresar su realidad espacio-temporal. En sus recientes trabajos sobre el análisis de la «superficie», Pevsner utiliza el bronce en lugar de materiales transparentes. La superficie, expresada únicamente por medio de sus elementos generadores, representados por finas nervaduras estrechamente yuxtapuestas, se convierte en una superficie «desnaturalizada». Esta superficie está sugerida por las nervaduras pero no es ni perceptible ni visible en tanto que superficie real.

M. D., 1949

Francis Picabia **Pintor, Escritor**

La carrera de Picabia es una serie caleidoscópica de experiencias artísticas, apenas unidas entre sí en su apariencia externa, pero caracterizadas todas ellas al amparo de una fuerte personalidad. En sus cincuenta años de pintura, Picabia evitó constantemente la dependencia de una fórmula cualquiera o la ostentación de una insignia. Podríamos llamarle el mayor representante de la libertad artística, no sólo frente a la esclavitud de las academias, sino también contra la sumisión a cualquier dogma.

A los 14 años, aún chico, se unió a los Impresionistas y demostró un gran talento como joven epígono de un movimiento ya caduco. Hacia 1912, su primera contribución artística personal se basó en las posibilidades ofrecidas por un arte no figurativo. Fue un pionero en esos dominios al lado de Mondrian, Kupka y Kandinsky. Entre 1917 y 1924, el Movimiento Dadá por ser ante todo una tentativa

metafísica para alcanzar lo irracional, sólo ofrecía una perspectiva limitada a la pintura. Pese a ello, Picabia, en sus cuadros de aquella época, refleja una gran afinidad con el espíritu Dadá. Luego, cambia de opinión y se pasa algunos años pintando acuarelas de estilo resueltamente académico que representan a españolas en traje regional.

Más tarde, Picabia se interesó mucho por el estudio de la transparencia en la pintura. Gracias a la yuxtaposición de formas y colores transparentes la tela quería, por así decirlo, expresar la sensación de la tercera dimensión sin ayuda de la perspectiva.

Picabia, terriblemente prolífico, pertenece a esa categoría de artistas que poseen la herramienta perfecta: una imaginación incansable.²

M. D., 1949

Pablo Picasso

Pintor, Escultor, Grafista, Escritor

El solo nombre de Picasso encarna la expresión de un pensamiento nuevo en el reino de la estética. Entre 1905 y 1910, Picasso, inspirado por las esculturas negras primitivas recientemente introducidas en Europa, llegó incluso a rechazar la herencia de las escuelas impresionista y fauve y a liberarse de cualquier influencia inmediata. La principal contribución de Picasso al arte habrá sido partir de cero y mantener esa frescura con respecto a todos los nuevos modos de expresión que marquen las diversas épocas de su carrera. El Cubismo, en sí, fue un movimiento artístico en cuyo interior Picasso se limitó a ser un «pionero». Nunca se sintió obligado a desarrollar una teoría del Cubismo, pese a haberla elaborado él mismo. Picasso, en cada uno de sus estilos, ha subrayado su intención de liberarse de todas las realizaciones anteriores. Una de las diferencias más importantes entre Picasso y la mayoría de sus contemporáneos, es que, hasta hoy, jamás ha manifestado ninguna señal de debilidad o de repetición en su chorro ininterrumpido de obras maestras. La única orientación permanente en su obra es un lirismo agudo, que, con el tiempo, ha adquirido crueles acentos. De vez en cuando, el mundo se busca una personalidad sobre la que descansar ciegamente —una adoración de esta índole puede compararse a una vocación religiosa y sobrepasa el razonamiento—. Hoy hay miles de partidarios de las emociones artísticas sobrenaturales que se vuelven hacia Picasso, quien jamás los defrauda.

M. D., 1943

Geeorges Ribemont-Dessaignes

Pintor, Escritor

Pintor moderno desde sus comienzos, Ribemont-Dessaignes expuso regularmente en los Independientes entre 1908 y 1912. Contemporáneo y amigo de los cubistas, jamás estuvo influido por el nuevo Movimiento. Al contrario, hacia 1911, manifestaba mayor interés por el estudio de una sola flor estilizada, mientras que su mente alerta se extraviaba en animadas discusiones con los teóricos del

Cubismo. Estas discusiones provocaron un cambio total en su pintura que llegó a ser un informe intelectual sobre formas mecánicas. De hecho, fue uno de los primeros artistas que se opuso al Cubismo ya en 1914 y que presintió la llegada de la revolución dadaísta cuyo fomento se produciría durante la Gran Guerra. Sus inclinaciones literarias no tardaron en eclipsar las que sentía por la pintura y descubrió un terreno fértil en las exuberantes manifestaciones públicas de Dada en París hacia 1918. Se comportó como «Dada» y aportó a Dada el apoyo de su agudo sentido de la revuelta. Entre los dados, Ribemont-Dessaignes fue un «no profesional» comparado con los pintores dada, los escritores dada y los políticos dada; asumió una actitud que iba más allá de la anti-pintura o anti-escritura. La más honda metafísica a-metafísica de Dada se originó, para lo esencial, en el cerebro de Ribemont-Dessaignes. Esta concepción cristalizó, después de Dada, en novelas surrealistas y ensayos llenos de humor y de un pesimismo indulgente.

M. D., 1949

Gino Severini **Pintor, Escritor**

Severini es uno de los pintores más dotados del grupo futurista, y sus telas son una exacta traducción del célebre Manifiesto futurista. Sus títulos, su interpretación por medio de formas y colores, todo en su técnica apuntaba a la representación del mundo venidero en su nueva estructura. Los cuadros de Severini aparecieron, en el momento de su composición, como profecías, sin que jamás adquirieran el aspecto de ilustraciones de anticipación. Al igual que la mayoría de futuristas, se sintió atraído por el problema del movimiento. Tras abandonar la representación estática, inventó una técnica gracias a la cual los colores, las formas y las líneas, utilizados como elementos de fuerza y velocidad, comunicaban al espectador la impresión de figuras movilizadas dentro de un mundo en movimiento. Pero los «movimientos» comienzan con la formación de un grupo y acaban por la dispersión de los individuos. El Movimiento futurista terminó su carrera revolucionaria con la muerte de Boccioni en 1916. Severini se apartó del Futurismo durante la Gran Guerra y su pintura actual ya no ostenta el sello del Movimiento.

M. D., 1949

Sophie Taeuber-Arp **Pintora, Escultora, Dibujante**

Aunque una de las características del arte moderno desde Courbet sea el culto de la mano subconsciente, un buen número de artistas han abandonado este culto en el transcurso de los últimos treinta años para adoptar una técnica conscientemente precisa, que no deja nada al azar del pincel. Sophie figuró entre los primeros artistas que presintieron el peligro que podía derivarse de un abandono a la «pintura» automática. Se propuso la tarea de realizar un dibujo tal como antes se «proyectaba». Y, lo que es más importante, reintrodujo el arabesco geométrico

como concepto artístico mayor. De modo muy singular, por «abstracta» que fuera, le gustaba usar con frecuencia un título que evocara alguna analogía humana en el cuadro («Seis espacios de tintes soleados»). Por otra parte los títulos, igual que los mismos cuadros, poseían un clarísimo sentido del humor, del que tanto carece el arte abstracto. Sophie Taeuber-Arp por su actitud de desapego en su naturaleza de artista, evoca al artesano anónimo de la Edad Media.

M. D., 1949

Jacques Villon **Pintor, Grabador**

De los siete hijos de la familia Duchamp, cuatro llegarían a ser artistas: Jacques Villon, el mayor; Raymond Duchamp-Villon, el escultor y arquitecto; Marcel Duchamp; y Suzanne Duchamp. Jacques Villon se dio a conocer primero hacia 1900 por sus caricaturas pero su auténtica vocación era el grabado y la pintura al óleo. Sus primeros grabados denotan la perfección técnica y el respeto tradicional por ese género. Su personalidad se expresó aún más en sus óleos; fue sin duda uno de los primeros en formar parte del movimiento cubista, pero sin perder jamás sus cualidades de lirismo y se mantuvo fiel a sí mismo, incluso durante su período cubista más riguroso. Tras haber pasado por las diversas experiencias de su larga carrera, Villon ha alcanzado hoy un estilo incisivo, en donde las relaciones cromáticas están sostenidas por un dibujo arquitectónico; afirmación, conclusión, que aún alborozan a quienes han asistido a su desarrollo ininterrumpido y a sus importantes realizaciones.

M. D., 1949

Notas

1. En francés en el texto.

2. Esta nota está reproducida en una traducción francesa de Angele Lévesque, en *Dau al Set*, Barcelona, agosto-septiembre de 1952; en una traducción italiana de Carlina Bolongaro y Arturo Schwarz, en *Picabia: 20 Drawings, 1905-1953*, cat. exp. Picabia, Milán, Galería Schwarz, 25 de mayo - 14 de junio de 1963.

A propósito de mí mismo

Las 28 citas que siguen están sacadas de notas redactadas por M.D. para una conferencia ilustrada mediante diapositivas, titulada «A Propos of Myself» y dada en inglés en el City Art Museum de San Luis (Missouri) el 24 de noviembre de 1964. Esta conferencia, con variantes poco sensibles, se repitió en 1964-1965 en varios museos y universidades norteamericanas.

Estas notas se publicaron por vez primera a cargo de Anne d'Harnoncourt y Kynaston McShine en el Catálogo de la Retrospectiva M.D. 1973-1974 (Bib. B 139).

(Iglesia de Blainville)

✂ Blainville es un pueblo de Normandia donde nací y este cuadro se ejecutó en 1902, cuando sólo tenía quince años.

Iba entonces al liceo de Ruán y dos de mis compañeros también comenzaron a pintar. Intercambiábamos nuestros puntos de vista sobre el Impresionismo que constituía la revolución artística de esa época y sobre la que aún se lanzaban anatemas en las escuelas de arte oficiales. No obstante, mis contactos con el Impresionismo por esa época precoz se limitaban a reproducciones y libros, puesto que las primeras exposiciones de pintores impresionistas no se organizarían en Ruán hasta mucho después.

✂ Aunque este cuadro pueda merecer el calificativo de «impresionista», sólo acusa una discreta influencia de Monet, mi impresionista favorito del momento.

(Retrato de Marcel Lefrançois)

Este retrato de uno de mis jóvenes amigos, pintado hacia 1904, ya indica una reacción contra la influencia impresionista.

En este cuadro, quise experimentar una técnica conocida de los pintores del Renacimiento que consistía en pintar ante todo un óleo blanco y negro muy concreto y luego, tras secarlo completamente, añadir leves capas de colores transparentes.

Esta técnica de precisión contrastaba deliberadamente con mis primeras tentativas de pintura al óleo y me ayudó a preservar mi independencia de desarrollo en lugar de someterme a una fórmula única.

No obstante, la abandoné muy pronto para orientar mis búsquedas hacia toda clase de pruebas infructuosas, testigos de mi indecisión, y al fin descubrí la importancia de Cézanne.

(Retrato del padre del artista)

Tras acabar mis estudios en el liceo de Ruán, fui a París y viví algún tiempo con mi hermano Jacques Villon, a la vez que ingresaba en la Academia Julian, escuela de arte privada donde sólo aprendí a despreciar cualquier formación académica.

1909 y 1910 fueron los años de mi descubrimiento de Cézanne, a quien por entonces sólo reconocía una minoría. Este retrato se realizó en 1910 y es una ilustración típica de mi culto a Cézanne unido a mi amor filial.

Gracias a... un continuado apoyo financiero de mi padre, pude concentrarme libremente en esa influencia de Cézanne que duró aproximadamente dos años y que me abrió nuevas perspectivas para mi desarrollo general.

(Retrato del Dr. Dumouchel)

Hacia 1910 trabé amistad con los «fauves», tras haber agotado los recursos de la lección cezanniana. Por esa época, 1905-1910, Matisse, Derain, Braque y Van Dongen eran las fieras salvajes del zoo de la pintura.

Este es el retrato de uno de mis amigos, estudiante de medicina, el Dr. Dumouchel, que confirma el interés que yo sentía por los fauves en 1910. Recuerda el violento cromatismo de Van Dongen, aunque ciertos detalles, como la mano aureolada, demuestran que mi intención consistía en añadir un toque de distorsión deliberada.

La composición es totalmente ajena a cualquier copia servil del modelo y resulta casi una caricatura.

(La partida de ajedrez)

Otro ejemplo de la influencia de Cézanne; esta partida de ajedrez entre mis dos hermanos.

Pintado durante el verano de 1910 en el jardín de Puteaux donde vivían, fue presentado al Salón de Otoño del mismo año.

El jurado del Salón de Otoño me otorgó el título de «Socio» que me permitía en adelante el privilegio de exponer sin pasar por el jurado. Curiosamente, nunca aproveché esa distinción y no volví a exponer en el Salón de Otoño.

Delante de mis dos hermanos jugando a ajedrez, aparecen mis dos cuñadas tomando el té.

(El Zarzal)

La escuela fauve se caracterizó por el libre empleo de la distorsión ya esbozada por Cézanne y los impresionistas.

Este cuadro marca un cambio de dirección, hacia otra forma de Fauvismo que no se basaba únicamente en la distorsión. El dibujo de los personajes está estilizado y los colores buscan al mismo tiempo la mezcla y el contraste.

La presencia de un título no descriptivo aparece aquí por vez primera. De hecho, a partir de entonces, siempre concedería un importante papel al título que yo añadía y trataba como un color invisible.

(Yvonne y Magdeleine)

Yvonne y Magdeleine eran —y lo siguen siendo— mis dos hermanas pequeñas. Al introducir el humor por vez primera en mis cuadros, rasgué en cierto modo sus perfiles y los dispuse al azar sobre la tela. Se pueden ver cuatro perfiles que flotan.

También aquí tenemos una interpretación muy suelta de las teorías cubistas —dos perfiles de cada hermana, a una escala diferente y dispersos por la tela—; en otros términos, procuraba muy enérgicamente alejarme de cualquier composición tradicional o incluso cubista.

(Sonata)

Esta escena de familia, mi madre y mis tres hermanas, se realizó en 1911: comencé a utilizar una técnica más cercana al Cubismo. Las tonalidades pálidas y tiernas de este cuadro, en donde los contornos angulares se bañan en una atmósfera evanescente, lo presentan como un punto de ruptura muy preciso dentro de mi evolución.

El Cubismo se hallaba aún en pañales en 1911 y la teoría del Cubismo me atraía por su línea intelectual. Este cuadro fue mi primera tentativa para exteriorizar mi concepción del Cubismo por esa época. Afortunadamente esta concepción era muy distinta de las experiencias ya tentadas. Digo «afortunadamente» porque a causa de mi interés por el Cubismo, quería inventar o encontrar mi propio camino en lugar de ser el simple intérprete de una teoría. ✂

(Retrato de jugadores de ajedrez)

Utilizando una vez más la técnica de la desmultiplicación en mi interpretación de la teoría cubista, pintaba las caras de mis dos hermanos mientras jugaban al ajedrez, esta vez ya no en un jardín, sino en un espacio indefinido.

A la derecha figura Jacques Villon y a la izquierda Raymond Duchamp-Villon el escultor, quedando indicada cada cara mediante varios perfiles sucesivos en medio de la tela, con algunas formas simplificadas de piezas de ajedrez dispuestas al azar. Una de las demás características de este cuadro es la tonalidad grisácea del conjunto.

Podemos decir que generalmente, la primera reacción del Cubismo contra el Fauvismo fue el abandono de los colores violentos y su substitución por tonalidades atenuadas. Este cuadro se pintó a la luz de gas para obtener ese efecto de atenuación cuando se le mira de día.

(Molinillo de café)

A finales de 1911, mi hermano Raymond Duchamp-Villon tuvo la idea de decorar su cocina con pinturas al óleo. Pidió a seis o siete de sus amigos: Gleizes, Metzinger, de la Fresnaye y otros, que le dieran un cuadrito.

Yo le hice este molinillo de café a la antigua. Describe los diversos aspectos de la operación de moler el café y la manivela, arriba, se percibe simultáneamente en varias posiciones a medida que gira. Podemos ver el café molido en un montón bajo los engranajes del eje central que gira en dirección de la flecha.

(Desnudo bajando una escalera, n.º 1)

Muy interesado por el problema del movimiento en la pintura, realicé varios bocetos de este tema.

Este es el primer estudio para el *Desnudo bajando una escalera*. Podemos ver en él diversas partes anatómicas del desnudo repetidas en varias posiciones estáticas del cuerpo en movimiento. Comparado con la versión definitiva, éste no es más que un tosco boceto en mi búsqueda de una técnica para tratar el tema del movimiento.

Este cuadro se pintó durante los últimos meses de 1911, en el mismo momento en que realizaba los *Jugadores de ajedrez* cubistas... y utilizando el método de la desmultiplicación del movimiento que debía ser mi preocupación esencial durante la primera parte del año 1912.

(Desnudo bajando una escalera, n.º 2)

Esta versión definitiva del *Desnudo bajando una escalera*, pintada en enero de 1912, fue la convergencia en mi mente de diversos intereses, entre ellos el cine, aún en pañales, y la separación de las posiciones estáticas en las cronofotografías de Marey en Francia, de Eakins y Muybridge en América.

Pintado, como está, en severos colores madera, el desnudo anatómico no existe, o al menos no puede verse, pues renuncié completamente a la apariencia naturalista de un desnudo, limitándome a conservar esas veinte distintas posiciones estáticas en el acto sucesivo de la bajada.

Antes de presentarlo a la Armory Show de Nueva York en 1913, lo había mandado a los Independientes de París en febrero de 1912, pero no les gustó a mis amigos artistas que me pidieron que al menos le cambiara el título. En lugar de modificar lo que fuera, lo retiré y lo expuse en octubre de aquel mismo año en el Salón de la Section d'or, esta vez sin oposición.

Los futuristas también se interesaban entonces por los problemas del movimiento y cuando expusieron por vez primera en París en enero de 1912, me pareció apasionante ver el cuadro de Balla *Perro con correa*, que también mostraba las sucesivas posiciones estáticas de la correa y de las patas del perro.

No obstante, me sentía más cubista que futurista en esta abstracción de un desnudo bajando una escalera: el aspecto general y el cromatismo parduzco del cuadro son netamente cubistas, aunque el trato del movimiento guarde algunas connotaciones futuristas.

(El Rey y la Reina rodeados de desnudos veloces)

Ejecutado inmediatamente después que el *Desnudo bajando una escalera*, este óleo es un desarrollo de la misma idea.

El título «el rey y la reina» procedía una vez más del ajedrez, pero los jugadores de 1911 (mis dos hermanos) quedaron eliminados y sustituidos por las piezas de ajedrez (rey y reina). Los «desnudos veloces» son un arrebato imaginativo introducido para satisfacer mi preocupación de movimiento siempre presente en el cuadro.

Por desgracia, esta tela no ha envejecido tan bien como mis otros cuadros y está cubierta de grietas... Es el tema del movimiento dentro de un marco de entidades estáticas. En otros términos, las entidades estáticas están representadas por el rey y la reina, mientras que los «desnudos veloces» se basan en el tema del movimiento.

(*Novia*)

Al abandonar mi asociación con el Cubismo y tras haber agotado mi interés por la pintura cinética, me volví hacia una forma de expresión totalmente divorciada del realismo absoluto.

Este cuadro pertenece a una serie de estudios hechos para el «Gran Vidrio...» que iniciaría tres años más tarde en Nueva York. Reemplazando la mano alzada por una técnica de extrema precisión, me lancé a una aventura que ya no sería tributaria de las escuelas existentes.

No se trata aquí de la interpretación realista de una novia, sino de mi concepción de una novia expresada por la yuxtaposición de elementos mecánicos y de formas viscerales.

Mi estancia en Munich dio pie a mi completa liberación: tracé el plan general de una obra de gran tamaño que me ocuparía durante mucho tiempo a causa de la cantidad de nuevos problemas técnicos que había que resolver.

(*Molinillo de chocolate, 1914*)

A partir de 1913, concentré todas mis actividades en la elaboración del Gran Vidrio e hice un estudio de cada detalle, como este óleo... De hecho se inspiró en una máquina de moler chocolate que había visto en el escaparate de una pastelería de Ruán.

Gracias a la introducción de la perspectiva directa y del dibujo tan geométrico de un molinillo definido como éste, me sentí liberado para siempre de la camisola cubista.

Las líneas de los tres cilindros están hechas a base de hilos cosidos sobre la tela. El efecto general es el de una interpretación arquitectónica y seca del molinillo de chocolate purificado de todas las influencias pasadas.

Este tema debía situarse en el centro de una gran composición y debía copiarse y transferirse de esta tela al Gran Vidrio.

(*3 Zurcidos-patrón*)

No es un cuadro. Las tres bandas estrechas se llaman *3 zurcidos-patrón*.

Hay que mirarlás horizontalmente y no verticalmente porque cada banda propone una línea curva hecha por un hilo de coser de un metro de largo, después de caer desde una altura de 1 metro, sin que la distorsión del hilo durante la caída quede determinada. La forma así obtenida se fijó en la tela por medio de gotas de barniz... Tres reglas... reproducen las tres formas distintas obtenidas por la caída del hilo y pueden utilizarse para trazar a lápiz estas líneas sobre papel.

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

(Rampa que contiene un molino de agua con metales vecinos)

Es el segundo tema (para el Gran Vidrio) trabajado sobre un panel de vidrio semicircular, y mi primera pintura sobre vidrio.

Esta rampa también es una máquina que se desliza sobre sus dos raíles. La rueda que vemos en el interior se supone movida por una cascada, que no me preocupé de representar, para evitar caer en la trampa del paisajismo.

(9 moldes malic)

Otro estudio para una gran sección del Gran Vidrio. Pintado directamente sobre un lado del vidrio, y destinado a que lo miren desde el otro lado, se titula *Cementerio de uniformes y libreas*. Representa nueve moldes o nueve envoltorios externos de los modelos de nueve uniformes o libreas diferentes. En otros términos, no podemos ver la forma real del policía o del botones o del empleado de pompas fúnebres, pues cada una de estas formas reales de uniformes se encuentra en el interior de su molde particular.

Ejecutado en París en 1914-1915, el dibujo está hecho de hilos de plomo fijados sobre el vidrio por medio de gotas de barniz, y los colores son pintura al óleo ordinaria.

La grieta que se produjo en 1916 no destruyó en absoluto el dibujo y hoy se halla enmarcado entre dos planchas de cristal.

(Peine)

Peine ordinario de metal para perro sobre el que inscribí una frase absurda: Tres o cuatro gotas de altura no tienen nada que ver con el salvajismo (...).

A lo largo de los 48 años que han transcurrido desde su elección como *ready-made*, este pequeño peine de hierro ha conservado las características de un verdadero *ready-made*: ni belleza, ni fealdad, nada en él particularmente estético... ¡ni siquiera lo han robado en 48 años!

(Con ruido secreto)

Tal es el título de este *ready-made ayudado*: un ovillo de cordel entre dos planchas de cobre unidas por cuatro tornillos largos. En el interior del ovillo de cordel, Walter Arensberg, añadió en secreto un pequeño objeto que produce un ruido cuando lo sacuden. Y desde entonces ignoro de qué se trata, ni yo ni nadie lo sabe.

En las planchas de cobre, inscribí tres breves frases omitiendo algunas letras a voleo como un rótulo de neón cuando tiene una letra fundida y convierte la palabra en algo ininteligible.

(Apollinère Enameled, 1916-1917)

Este es otro *ready-made ayudado* con fecha de 1916-1917. Al tener las letras de un anuncio para las «pinturas Sapolin» (*Sapolin Enamel*), deformando intencionadamente la ortografía del nombre de Guillaume Apollinaire y añadiendo asimismo el reflejo de la cabellera de la niña en el cristal. Lamento que Apollinaire no llegara a verlo —murió en Francia en 1918—.

(L.H.O.O.Q.)

En 1919, volví a estar en París, donde el Movimiento Dada acababa de hacer su aparición. Tristan Tzara, que llegaba de Suiza donde se había iniciado el movimiento en 1916, se había unido al grupo que rodeaba a André Breton en París. Picabia y yo mismo ya habíamos manifestado desde América nuestra simpatía por los dados.

Esta Gioconda con bigote y perilla es una combinación *ready-made/* dadaísmo iconoclasta. El original, quiero decir el *ready-made* original, es un cromo, 8 x 5 (pulgadas), barato, al dorso del cual escribí cuatro (*sic*) iniciales que, pronunciadas en francés, componen un chiste muy atrevido sobre la Gioconda.

(Aire de Paris)

A finales de... 1919, volví a América y, queriendo llevar un regalo a mis amigos los Arensberg, le pedí a un farmacéutico parisino que vaciara una botella llena de suero y que la volviera a precintar. Esta es la preciosa botella de 50 cm cúbicos de *Aire de Paris* que llevé a los Arensberg en 1919.

(Fresh Widow)

Este modelo reducido de una ventana francesa fue realizado por un carpintero neoyorquino en 1920. Para terminarlo, reemplacé los vidrios por parches de cuero, que exigí que lustraran cada día como si fueran zapatos. Esta «French Window» fue bautizada «Fresh Widow» (Viuda desvergonzada), retruécano bastante evidente.

(Why not sneeze Rose Sélavy?)

Esta pequeña jaula para pájaros está llena de terrones de azúcar... pero estos terrones de azúcar están hechos de mármol y al levantarla, sorprende su peso inesperado.

El termómetro está destinado a tomar la temperatura del mármol. El título es *Why not sneeze*, realizado en 1923 (*sic* por 1921). Es un *ready-made* muy ayudado puesto que aparte de la jaula, hubo que cortar el azúcar en pedazos de mármol y además añadir el termómetro.

(La Bagarre d'Austerlitz)

Mandé hacer una segunda ventanita, muy distinta de ésta (Fresh Widow) con una pared de ladrillos. La llamé la *Bagarre d'Austerlitz* que es una simple aliteración sobre «Gare d'Austerlitz», importante estación parisina.

(La Novia puesta al desnudo...)

Quando vine a Nueva York en 1915, empecé este cuadro repitiendo y reproduciendo en su posición definitiva los diversos detalles... Con una altura de nueve pies, el cuadro está constituido por dos grandes paneles de cristal dispuestos uno encima de otro. Me puse al trabajo en 1915 pero no se terminó antes de 1923, fecha en la que lo abandoné en el estado en que hoy puede verse.

A lo largo de la ejecución, redacté cierto número de notas destinadas a completar la experiencia visual como por medio de una guía.

(Obligaciones para la ruleta de Montecarlo)

Uno de los treinta bonos emitidos para la explotación de una martingala destinada a hacer saltar la banca de Montecarlo.

Tras haber puesto a punto la martingala, emití estos bonos que debían reportar un dividendo del 20 % sobre mis ganancias eventuales en la ruleta. Por desgracia el sistema era demasiado lento como para tener un valor práctico. A veces había que esperar media hora para que los números aparecieran dentro de la sucesión de rojos y negros y las pocas semanas que pasé en Montecarlo resultaron tan aburridas que en seguida abandoné, muy contento de haber salido sin pérdidas.

Alfa (B/CRI) tico

Archipenko, Alexandre

ARCHIE PEN CO.

SOCIEDAD ANONIMA, INC.

19 EAST 47TH STREET,

Nueva York, N. Y.

Por haber inventado el círculo, Colón, como todo el mundo sabe, fue juzgado y condenado a muerte. Hoy un ARCHIE PEN traza automáticamente una línea de longitud precisa como por ejemplo la hipotenusa de un triángulo eventual en donde la longitud de los otros dos lados viene dada aritméticamente.

Está pensando por vosotros.

Su empleo provoca nuevas sensaciones, incluso en los más saturados.

Una de las hazañas originales del ARCHIE PEN es su capacidad para conferir a un dibujo mecánico seco y duro, una gran delicadeza de línea y un gracioso equilibrio.

Los arquitectos ya lo han acogido favorablemente y también los dibujantes porque cubre tres veces mayor espacio que la estilográfica tradicional y satisface las exigencias de lo que los sabios franceses llaman las *inhibiciones empapadas*.¹

Permite prescindir del secante.

Por su línea artística, su calidad y su valor, los ARCHIE PENS no tienen igual.

Presentados para vuestra aprobación a la Sociedad Anónima, 19 East 47th Street, New York City.

Escribidnos si no podéis encontrar los verdaderos ARCHIE PENS en vuestra papelería habitual.

El nombre que se halla en la parte inferior os sirve de garantía.

[Esta brillante caricatura de un anuncio de periódico moderno es la obra de un artista muy conocido en múltiples dominios que, por desgracia, se niega a que desvelen su identidad. N.D.L.R.)

Arman

La vache à lait a leché Arman, songé-je [La vaca de leche lamió a Armán, creo].

Marcel Duchamp, 1964

En Cat. Exp. Arman, Sidney Janis Gallery, Nueva York, 29 de diciembre - 27 de enero de 1965.

Armory Show

Tras haber oído hablar tanto de la Armory Show toda mi vida, me «emociona» verla al fin, pues mi día de Colón² fue el 15 de junio de 1915.

Marcel Duchamp

En Cat. de la Exposición del Cincuentenario de la Armory Show, organizada en Utica (Nueva York) en febrero-marzo de 1963 y en el Arsenal del LXIX Regimiento, Nueva York, en abril de 1963.

Art News

Bravo for your 60 Ism-packed years
Bravo por tus 60 años llenos de «ismos»

Mensaje de felicitación por el sesenta cumpleaños de la revista neoyorquina *Art News* en *Art News*, vol. LXI, n.º 8, diciembre de 1962, p. 26.

Baj, Enrico

Uniformes y libreas
Milán
Via Gesu, 17

París
Rue de l'Université, 70
Tel.: BAJ 19.63

Marcel Duchamp

En Cat. Exp. Para Baj., 1963, Galería Schwarz, Milán, 1964.

Cadoret, Michel

Mi sol fa do re

Estas cinco notas paronímicas están impresas en una página del Cat. Exp. Cadoret/Varèse, Galería Norval, Nueva York, 14 de noviembre - 10 de diciembre de 1960.

Carrouges, Michel

210 West 14th Street Nueva York

4 de octubre de 1954

Querido André,

Ante todo agradecerte que me hayas hecho llegar el texto de Jean Reboul; entre tanto también he recibido el libro de Carrouges.

El problema de saber si Carrouges recurre a su formación surrealista en beneficio de la «Iglesia» no pertenece a mi «jurisdicción», pues no le conozco y he leído escasos escritos suyos.

Su idea de agrupar bajo un mismo apelativo las diversas máquinas de mito erótico encuentra su justificación a lo largo del libro: hay una aproximación evidente entre las intenciones de los diversos autores considerados.

«Máquina soltera», por lo que se refiere a «La Novia...», término que describe una serie de operaciones, no tiene para mí más importancia que la de un título parcial y descriptivo y no la de un título de tema intencionadamente mítico.

En la Máquina Soltera un deseo erótico en acción se ve «llevado» a su «proyección» de apariencia y de carácter mecanizados.

Asimismo la Novia o el Ahorcado hembra es una «proyección» comparable a la proyección de una «entidad imaginaria» de 4 dimensiones en nuestro mundo de 3 dimensiones (y hasta en el caso del vidrio plano a una reproyección de esas tres dimensiones en una superficie de 2 dimensiones).

Con ayuda de la caja verde Carrouges ha desvelado el proceso subyacente con toda la minuciosidad de una disección submental. No vale la pena añadir que sus descubrimientos, aunque formen un conjunto coherente, jamás fueron *conscientes* en mi trabajo de elaboración pues mi inconsciente es *mudo* como todos los inconscientes; que esa elaboración apuntaba más a la necesidad *consciente* de introducir la «hilaridad» o al menos el humor en un tema tan «serio».

La conclusión de Carrouges sobre el carácter ateo de la «Novia» no es desagradable aunque yo quisiera únicamente añadir que en términos de «metafísica popular» no acepto discusión alguna sobre la existencia de Dios —lo que quiere decir que el término «ateo» (en oposición a la palabra «creyente») ni siquiera me interesa, como tampoco la palabra creyente, ni la oposición de sus sentidos tan claros—.

Para mí hay algo distinto de *sí, no e indiferente* —como por ejemplo *la ausencia de investigación de ese género*—.

Y ahora me he enterado por el texto de Reboul qué clase de reacciones puede provocar el vidrio en una mente «armada de clarividencia pseudociencia»; digo «pseudo» pues la psiquiatría emplea procedimientos análogos a los del artista, procedimientos mediante los cuales la interpretación puede delirar a voluntad.

Es una manera de decirte que me gusta tu análisis descriptivo de la «Novia...» y sobre todo su parágrafo sobre los «ready-mades». —También me gusta su diagnóstico de mi caso particular de esquizofrenia—. Pese a ignorar la gravedad de mi caso, no me siento muy alarmado, tras haber pasado buena parte de mi vida en esa niebla detrás del vidrio.

Además guardo a mi disposición el *termómetro* del ajedrez que marca con bastante exactitud mis desvíos de una línea de pensamiento estrictamente «silogística».

Ya ves, André, todo lo que aproximadamente puedo decirte de esas lecturas.

Ponme al corriente de los debates en el *Médium*.

.....

Marcel Duchamp

Publicado bajo el título «Una carta de Marcel Duchamp», en *Médium*, n.º 4 (Wilfredo Lam), enero de 1955.

Colegio

¿HA DE IR EL ARTISTA A LA UNIVERSIDAD?

Bête comme un peintre [*Memo como un pintor*. (Una equivalencia de esa valoración despectiva del pintor en castellano sería «pintamonas». *N. del T.*)].

Esta expresión francesa se remonta al menos al tiempo de la vida de Bohemia de Murger, hacia 1880, y se sigue empleando como chiste en las discusiones.

¿Por qué habría que considerar al artista como menos inteligente que otra persona cualquiera?

¿Sería porque su habilidad técnica es esencialmente manual y no guarda una relación inmediata con el intelecto?

Sea lo que sea, se suele sostener que el pintor no necesita una educación particular para llegar a ser un gran Artista.

Pero esas consideraciones hoy en día han perdido vigor, las relaciones entre el Artista y la sociedad han cambiado desde el día en que, a finales del siglo pasado, el Artista afirmó su libertad.

En lugar de ser un artesano empleado por un monarca, o por la Iglesia, el artista de hoy pinta libremente, y ya no está al servicio de los mecenas a quienes, por el contrario, impone su propia estética.

En otros términos, el Artista se halla hoy completamente integrado a la sociedad.

Emancipado desde hace más de un siglo, el Artista de hoy se presenta como un hombre libre, dotado de las mismas prerrogativas que el ciudadano común y habla de igual a igual con el comprador de sus obras.

Naturalmente, esta liberación del Artista tiene como contrapartida algunas de las responsabilidades que podía ignorar cuando no era más que un paria o un ser intelectualmente inferior.

Entre estas responsabilidades, una de las más importantes es la EDUCACION del intelecto, aunque, profesionalmente, el intelecto no sea la base de la formación del genio artístico.

Muy evidentemente la profesión de Artista ha ocupado un sitio en la actual sociedad a un nivel comparable con el de las profesiones «liberales». Ya no es, como antes, una especie de artesanado superior.

Para mantenerse a ese nivel y para sentirse igual a los abogados, los médicos, etc., el Artista ha de recibir la misma formación universitaria.

Más aún, el Artista desempeña en la sociedad moderna un papel mucho más importante que el de un artesano o un bufón.

Se encuentra enfrentado con un mundo basado en un materialismo brutal donde todo se valora en función del BIENESTAR MATERIAL y donde la religión, tras haber perdido mucho terreno, ya no es la gran dispensadora de valores intelectuales.

Hoy el Artista es una curiosa reserva de valores paraespirituales en oposición absoluta con el FUNCIONALISMO cotidiano por el cual la ciencia recibe el homenaje de una ciega admiración. Digo ciega, pues no creo en la importancia suprema de esas soluciones científicas que ni siquiera rozan los problemas personales del ser humano.

Por ejemplo, los viajes interplanetarios parecen ser uno de los primeros pasos hacia el, digamos, «progreso científico» y, sin embargo, en último análisis, sólo se trata de un ensanchamiento del territorio puesto a disposición del hombre. No puedo evitar considerar eso como una simple variante del MATERIALISMO actual que arrastra al individuo alejándolo cada vez más de la búsqueda de su yo interno.

Esto nos lleva a la importante preocupación del Artista de hoy que consiste, a mi juicio, en informarse y estar al corriente del llamado «PROGRESO MATERIAL COTIDIANO».

Dotado de una formación universitaria como lastre, el Artista no tiene que temer que le asalten complejos en sus relaciones con sus contemporáneos. Gracias a esta educación, poseerá los instrumentos adecuados para oponerse a ese estado de cosas materialista a través del canal del culto del yo en un marco de valores espirituales.

Para ilustrar la situación del Artista en el mundo económico contemporáneo, observaremos que cualquier trabajo ordinario está remunerado más o menos según el número de horas pasadas en realizarlo, mientras que en el caso de una pintura, el tiempo dedicado a su ejecución no entra en cómputo cuando se trata de fijar su precio, y cuando este precio varía con la notoriedad de cada artista.

Los valores espirituales o internos antes mencionados y cuyo dispensador por así decirlo es el Artista, sólo atañen al individuo *cogido por separado*, en contraste con los valores generales que se aplican al individuo *parte de la sociedad*.

Y bajo la apariencia, ganas tengo de decir bajo el disfraz, de un miembro de la raza humana, el individuo vive de hecho en total soledad y unicidad y las características comunes a todos los individuos cogidos en masa no tienen ninguna relación con la explosión solitaria de un individuo entregado a sí mismo.

Max Stirner, en el siglo pasado, estableció muy claramente esa distinción en su notable obra *Der Einziger und Sein Eigentum*, y si gran parte de la educación se aplica al desarrollo de esas características generales, otra parte, igualmente importante, de la formación universitaria desarrolla las facultades más profundas del individuo, el autoanálisis y el conocimiento de nuestra herencia espiritual.

Tales son las importantes cualidades que el Artista adquiere en la Universidad y que le permiten mantener vivas las grandes tradiciones espirituales con las que la misma religión parece haber perdido contacto.

Creo que hoy más que nunca el Artista tiene encomendada esa misión parareligiosa: mantener encendida la llama de una visión interior que parece disponer de la obra de arte como de su traducción más fiel para el profano.

Damos por sentado que para cumplir esa misión hace falta el más alto grado de educación.

Texto de una alocución (en inglés) pronunciada por M. D. a raíz de un coloquio organizado en Hofstra el 13 de mayo de 1960.

Contempladores

Los CONTEMPLADORES son los que hacen los cuadros. Hoy descubrimos al Greco; el público pinta sus cuadros trescientos años después del autor que los firma. Me intereso mucho por lo que pueda escribirse a propósito de *La novia puesta al desnudo por sus solteros, mismamente*. Admitirá de todos modos que soy a-clerical y que la génesis del «vidrio» haya sido ajena a toda preocupación religiosa o antirreligiosa.

— ¿El componente soltero manifiesta un elemento importante de su vida mental?

— Desde luego que no. Se trataba simplemente de agenciar una oposición directa al tema de la novia, que me había sido inspirado, creo, por esas barracas de feria que pululaban entonces, donde unos muñecos, que solían representar a los personajes de una boda, se ofrecían a quedar decapitados gracias a la habilidad de los que les lanzasen las bolas. Lo que concreta mejor la idea de soltero es sin duda el uniforme. Resulta muy varonil. De ahí viene el «cementerio de uniformes y libreas».

- ¿El gran vidrio es el esbozo de una construcción móvil?
- En absoluto. Es como el «capot» del coche. Lo que cubre el motor.
- En tal caso, ¿puede hablarme del motor?
- Es invisible. También es la verdadera forma del ahorcado hembra

(en tres o cuatro dimensiones) los personajes cuyos moldes malics son una figuración. Podía haber compuesto un agente de policía pero la pereza me inclinaba a considerar tan suficiente como significativo el dibujo de su envoltorio, de su molde.

Mientras que dada-literario se oponía y, al oponerse, se convertía en la cola de aquello a que se oponía, Picabia y yo, con plena ignorancia o indiferencia de lo que, en arte, se hubiera hecho antes que nosotros, procurábamos abrir un pasillo de humor que indefectiblemente tenía que desembocar en el onirismo y, por consiguiente, en el surrealismo.

Dada-literario, puramente negativo y acusador, suponía lisonjear lo que nosotros nos habíamos propuesto ignorar. Un ejemplo, si quiere: con el zurcido-patrón, deseaba dar una idea distinta de la unidad de longitud. Hubiese podido coger un metro de madera y romperlo en un punto cualquiera: hubiese resultado dada.

Frases recogidas por Jean Schuster y publicadas en *Le Surréalisme, même*, n.º 2, primavera de 1957, pp. 143-145, bajo el título *Marcel Duchamp, vite*.

Copley, Bill

Nuestros lectores nos escriben
 There was a painter named Copley
 Who never would miss a good lay,
 And to make his paintings erotic
 Instead of brushes, he simply used his prick.

Marcel Duchamp, 1963

En *Iris Time Unlimited*, n.º 6, París, 13 de mayo de 1963, p. 2.

Había un pintor llamado Copley
 Que siempre decía: «me mola el folle»,
 Y por darle erotismo a sus telas
 En lugar de pincel empleaba su verga.

Marcel Duchamp, 1963

Traducción aproximada del cuarteto inglés anterior en forma de «limerick» [quintilla de asunto absurdo] irregular.

Demuth, Charles

Tributo al artista

El *Hell Hole* [agujero del infierno] (el *Golden Swan* [Cisne de oro] de Greenwich Village), el *Baron Wilkins* (café de Harlem), un baile de disfraces de Webster Hall y los cafés del Brévoort y del Lafayette eran los lugares predilectos de Demuth hacia 1915-1916 y allí me llevaba con él.

Tenía una sonrisa curiosa que evidenciaba una Incesante curiosidad por todas las manifestaciones que le ofrecía la vida.

Artista digno de ese nombre, sin la mezquindad que afecta la mayoría de artistas, adoraba su yo interior sin la habitual voluntad de tener razón a toda costa.

Demuth también pertenecía a ese pequeño grupo de artistas que merecen el afecto de los demás artistas como verdaderos amigos, rara ocurrencia en verdad.

Su obra es la viva ilustración de la «doctrina Monroe» aplicada al arte; pues el arte ya no es hoy en día más que una cosecha salida de suelos privilegiados, y Demuth es uno de los primeros que sembrara semilla buena en América.

N.Y., 1949

En Cat. Exp. Charles Demuth, Museo de Arte Moderno de Nueva York, 7 de marzo - 11 de junio de 1950.

Donati, Enrico

la gala pittura

Introducción a la sonrisa

copulación vs. masturbación

copulación versus masturbación

Marcel Duchamp, 1952

En tarjeta invit. Exp. Enrico Donati, Alexander Iolas Gallery, Nueva York, 15 de abril - 4 de mayo de 1952.

Une NNNNNNNNNNNNN de réciFs OSCILL[Entre]

FAUSSE ILE, FOSSILE et FAUX CIL.

Fossiles d'Enrico, de près ou de loin, sûrement pas agraires [Una NNNNNNNNNNNNN de arrecifes OSCILA(Entre) / FALSA ISLA, FOSIL, FALSA CEJA. / Fósiles de Enrico, de cerca o de lejos, seguramente no agrarios].

Marcel Duchamp, 1961

En Cat. Exp. Enrico Donati, Palacio de Bellas Artes, Bruselas, 21 de octubre - 5 de noviembre de 1961.

Dreier, Katherine S.

A la memoria de Katherine S. Dreier, 1877-1952
su propia colección de arte moderno
Galería de arte de la universidad de Yale
15 de diciembre de 1952 — 1 de febrero de 1953

Con motivo de mi estrecha participación en la creación de la Sociedad Anónima, deseo expresar mi viva gratitud a la Universidad de Yale por la organización de esta exposición conmemorativa de la colección personal de Katherine Dreier.

A quienes ya conocen la excepcional realización constituida por la Sociedad Anónima, esta colección particular demostrará más claramente aún su infalible gusto por la expresión artística inhabitual.

A todos ampliará la visión del papel de pionero que desempeñó en América como coleccionista de arte moderno en el transcurso de los cuarenta últimos años. La elección de sus propias pinturas reflejará la importancia de su contribución personal al movimiento en tanto que artista.

Nos embarga, verdaderamente, una sensación reconfortante al ver el sueño de una mente tan clarividente encarnada de manera permanente en la colección de la Sociedad Anónima en Yale.

Marcel Duchamp

En Cat. Exp. Col. Katherine Dreier, Yale University Art Gallery, New Haven, 15 de diciembre de 1952 - 1 de febrero de 1953.

Fotografía

Querido Stieglitz,

No me siento en condiciones de escribir, ni que sean algunas palabras.

Ya conoces exactamente mi sentimiento con respecto a la fotografía.

Me gustaría verla induciendo a la gente al desprecio por la pintura hasta que algo nuevo volviera insoportable la fotografía.

Y ya está.

Afectuosamente,

Marcel Duchamp

(N.Y., 22 de mayo de 1922)

Respuesta a una encuesta de Alfred Stieglitz sobre la fotografía. En *Manuscripts*, n.º 4, Nueva York, diciembre de 1922, p. 2.

Granell, E. F.

Granell en sus
Dominios de
Adulterios para
Adultos y de
Presbiterios para
Présbitas

Duchamp, 1959

En Cat. Exp. E. F. Granell, Bodley Gallery, Nueva York, 23 de marzo - 4 de abril de 1959.

Hélice (Delicias de)

Se acabó la pintura
¿Quién lo haría mejor que esta hélice?
Di, ¿lo puedes hacer tú?

Marcel Duchamp

Declaración atribuida a Duchamp en el transcurso de una conversación con Brancusi y Léger en el Salón de la Aviación de París. En *Clefs de l'Art Moderne*, La Table Ronde, París, 1955; y Cat. Exp. «50 años de Arte moderno», Bruselas, 1958.

Hugnet, Georges

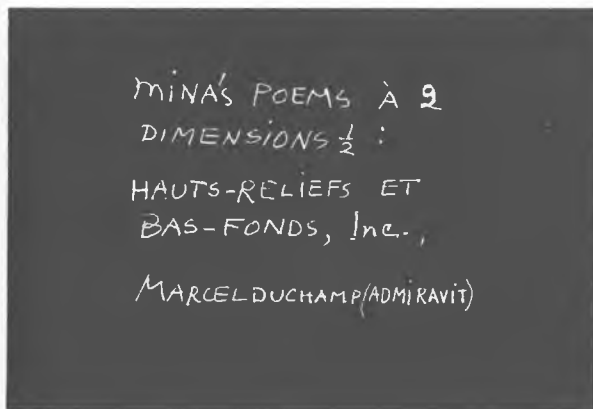
Il arrange or, jus n'y est [Arregla oro, jugo no hay. (La frase puede también leerse como «hilarante Georges Hugnet». *N. del T.*)]

En Cat. Exp. Georges Hugnet, Galería de Marignan, París, 20 de marzo - 7 de abril de 1962.

Jurados

Los jurados siempre están sujetos a error. El único argumento en favor de este jurado es que los tres jueces no se hayan puesto de acuerdo a la hora de elegir el primer, el segundo y el tercer premio, demostrando así el apretado carácter de la decisión. Pero nada, ni siquiera la convicción de haber sido justo, altera la duda que me embarga por lo que se refiere al derecho que pueda haber en juzgar.

En Cat. Exp. y concurso internacional Bel-Ami 1946-47 (*La tentación de San Antonio*). The American Federation of Arts, Washington, p. 3.



En Cat. Exp. Mina Loy, Bodley Gallery, Nueva York, 14-25 de abril de 1959.

Magritte, René

Unos Magritte, en alza, en caro, en negro y en color

Marcel Duchamp

En Inv. exposición René Magritte, Galería Alexandre Iolas, Nueva York, 2-28 de marzo de 1959. Repr. en Patrick Waldberg, *René Magritte*, De Rache, Bruselas, 1965, p. 319.

Man Ray

Man Ray, n. m. sinóm. de Júbilo jugar gozar

I. En Cat. Exp. Man Ray, Institute of Contemporary Art, Londres, 31 de marzo - 25 de abril de 1959; II. En Cat. Exp. Man Ray, Galería Rive Droite, octubre de 1959 y Galería Alexandre Iolas, Nueva York, noviembre de 1959; III. En Man Ray, *Self Portrait*, Boston (1963) y París (1964).

Pevsner, Antoine

WESTERN UNION

EL QUE SUSCRIBE DECLARA CONOCER A ANTOINE PEVSNER DESDE 1923 Y SERLE DEUDOR DE GRAN ASOMBRO. MARCEL DUCHAMP

En impreso telegráfico WESTERN UNON - PST 1 - 65/2 - NJA NUEVA YORK - 23/2 - JUN 3 A3 56. Repr. en Cat. Exp. Antoine Pevsner, Galería René Drouin, París, junio de 1947.

Picabia, Francis

80 Picabias

Venta que reúne los diversos estados de la obra de Picabia.

El catálogo, compuesto cronológicamente, indica primero un grupo de tres telas impresionistas; bellos especímenes de un periodo ya archivado. (*Camino a Moret, Efecto de nieve, Patio de granja*); 1903-1910;

Siguen algunas telas post-impresionistas en donde el artista se desprende voluntariamente del cerco de los analistas de la luz. (*Velas, Un paisaje en Cassis*).

En 1912, Picabia, enteramente liberado, interpreta de manera órfica (tal como la bautizó Apollinaire) una procesión en Sevilla que alcanzó un gran éxito en la Exposición Internacional de Nueva York en 1913. También pinta algunas ciudades (París, Nueva York). Nueva York sobre todo le apasiona; reside en ella algunos meses de 1913 y se trae una serie de grandes acuarelas en donde la nota órfica domina el ambiente cubista del momento. (*Confusión, Canción negra*).

En 1916, Picabia evoluciona aún y da una serie de acuarelas que podemos llamar «máquinas», en las que la precisión de la línea fría dará el tono a tantos imitadores de después de la guerra (aspecto pionero de Picabia).

En Barcelona, en 1917, concibe su tipo de española, que se refleja en síntesis en sus toreros, sus retratos, hasta 1924. (*Española, peine moreno, Erik Satie*).

Al mismo tiempo (1919-1920), Dada encuentra en Picabia a uno de sus líderes y, en el Salón de Otoño, en el Estudio del Teatro de los Champs-Élysées y en sus libros, Picabia dirige, de acuerdo con André Breton y Tristan Tzara, la campaña dadaísta. (*La noche española*).

A continuación algunas acuarelas «ópticas». Persigue la ilusión de la óptica con medios casi en «blanco y negro»: la espiral, los círculos que juegan en la retina. Esta divertida física encuentra bajo sus dedos su fórmula estética. (*Op-tófono*)

1923. Su afán de inventiva le lleva a usar pintura de esmalte en lugar de tubos de colores ya consagrados que, a su juicio, adquieren con excesiva rapidez la pátina de la posteridad. Le gusta lo nuevo, y sus telas de 1923, 1924 y 1925 tienen ese aspecto de pintura fresca que guarda la intensidad del primer momento; retorna al paisaje, a la *Mujer de la sombrilla*, llena de manchas irónicas.

La alegría de los títulos y el collage de objetos usuales manifiestan su deseo de exclaustarse, de seguir siendo un no creyente en esas divinidades creadas con demasiada ligereza para las necesidades sociales.

Rose Sélavy

En «Catálogo de los cuadros, acuarelas y dibujos de Francis Picabia pertenecientes a Marcel Duchamp. Venta (Hotel Drouot) del 8 de marzo de 1926», folleto.

Picabia, Francis

Francis Picabia est une vis qui a des vices [Francis Picabia es un tornillo que tiene vicios]

En 491 (Cat. Retrospectiva Picabia), Galería René Drouin, París, 1949, p. 2.

Picabia, Francis

«NO PUES...»

Muchas personas contestan por «Sí pero...». Con Picabia siempre era: «No pues...», el incesante hallazgo de cada instante, una explosión de múltiples facetas que cortaba en seco cualquier argumentación.

Francis también poseía el don del olvido total que le permitía iniciar nuevos cuadros sin el recuerdo-influencia de los precedentes.

Frescura renovada sin cesar que le convierte en «algo más que pintor».

Marcel Duchamp

En *Combat-Art*, París, 6 de diciembre de 1954, p. 1 (a raíz de la muerte de Francis Picabia). Ese mismo día, fecha el telegrama a Olga Picabia: «Hasta pronto, amigo Francis. Marcel».

Picabia, Francis

... et roses pour/Fr. en 6... [... y rosas para/Fr. en 6... (Fr. en 6 puede leerse en francés como Francis. *N. del T.*)].

En Cat. *Exp. Chapeau de paille? 1921 / Hommage à Francis Picabia* organizada en la Galería Louis Carré, París, noviembre de 1964, a raíz de la publicación del libro de Michel Sanouillet. *Picabia*, éd. du Temps, París, bib. B 190.

Polly-imagistas

Muchos recuerdos de ³

Pollypeluca

Inscripción en un *ready-made* ejecutado por M. D. para la exposición de los «Polly-imagistas» organizada en la Galería Cordier & Ekstrom de Nueva York en 1968.

Reynolds, Mary

La colección Mary Reynolds

La recopilación de estos libros, álbumes, revistas, catálogos de exposiciones y folletos no se debe a ninguna premeditación como pudiera ocurrir en el caso de una biblioteca en regla. Esto se parece más a un diario: el diario literario y artístico de los treinta años de vida parisina de Mary Reynolds.

Desde su instalación en París a principios de los años 20, Mary Reynolds participó en la vida literaria y artística que, después de cuatro años de sueño durante la Primera Guerra Mundial, comenzaba a renacer con nuevos vuelos.

Aunque los diversos movimientos artísticos de principios de siglo, el Fauvismo, el Cubismo y el Futurismo, que por entonces se hallaban en plena actividad, no gozaran aún del favor del gran público, se verían plenamente reconocidos después de 1918 en el momento en que nuevas formas de rebelión empezaban a adquirir forma.

Mary Reynolds fue un testigo ocular de las manifestaciones dadaístas y, al nacer el Surrealismo en 1924, figuró entre los defensores de las nuevas ideas.

Muy unida a André Breton, Raymond Queneau, Jean Cocteau, Djuna Barnes, James Joyce, Alexander Calder, Miró, Jacques Villon y muchas otras personalidades importantes de esa época, encontró en esa amistad la emulación necesaria para convertirse ella misma en artista. Decidió aplicar su talento al arte de la encuadernación.

Tras haber recibido la formación técnica necesaria en un taller de encuadernador, produjo abundantes encuadernaciones muy originales y marcadas en un ángulo por un toque deliberadamente surrealista y de imprevista fantasía.

La Segunda Guerra Mundial coincidió con Mary en París preparada para combatir y en efecto combatió a su manera entrando en la Resistencia en 1941. En 1943, escapó por los pelos a la Gestapo pasando a España tras una marcha forzada a través de los Pirineos.

Era alguien, a su humilde manera.

Marcel Duchamp

Nueva York, 1956

Introducción de *Surrealism and its Affinities*, The Mary Reynolds Collection, bibliografía compilada por Hugh Edwards, The Art Institute of Chicago, 1956, p. 5.

Richter, Hans

Terminologistas aficionados, los artistas sienten una debilidad por las palabras casi nuevas, como los negros.

Hans Richter cinetiza dinamita aunque no llega a creerse que la botella conoce el sabor del vino.

Marcel Duchamp

En Cat. Exp. Hans Richter, Galerie des Deux Iles, París, 10-28 de febrero de 1950.

Hace 70 años, joven Gargantúa, construías la Torre Eiffel...

Desde entonces, nos has gastado otros muchos trucos,⁴ igual de monumentales.

Marcel Duchamp

30 de marzo de 1958

En Cat. Exp. Hans Richter, Institute of Contemporary Arts, Washington, D. C., 6-11 de abril de 1958.

Segal, George

With Segal it's not a matter of the found object, it's the chosen object.

Marcel Duchamp

Con Segal, ya no se trata del objeto hallado, sino del objeto elegido.

Marcel Duchamp

En Cat. Exp. George Segal, Sidney Janis Gallery, Nueva York, octubre de 1965.

Seligmann, Kurt

... FUSILS

ET

FUSÉES

D'UN

REFUSÉ [... FUSILES / Y / COHETES / DE UN / RECHAZADO]

En Cat. Exp. Kurt Seligmann, Nueva York, D'Arcy Gallery, 1960.

Sermayer, Yo

Después de «Música para amueblar» de Erik Satie
Ahora «Pintura para amueblar» de Yo Savy (*Alias Yo Sermayer*)

Rose Sélavy (alias Marcel Duchamp)

En Cat. Exp. Yo Sermayer, Bodley Gallery, Nueva York, 14-25 de noviembre de 1967.

Takis (Takis Vassilakis)

Por consiguiente Takis, Takis alegre labrador de los campos magnéticos y guía de los ferrocarriles suaves.

Marcel Duchamp
Nueva York, 1961

I. Nota autógrafa para el Cat. Exp. Takis, Galería Schwarz, Milán, 14 de abril - 4 de mayo de 1962; II. Cat. Exp. Takis, Galería Alexandre Iolas, París, 8, de octubre - 9 de noviembre de 1964; III. Nota y trad. ingl. en *Signals*, n.º 3-4, octubre-noviembre, Londres, 1964.

Tinguely, Jean

Si la scie scie la scie
Et si la scie qui scie la scie
Est la scie qui scie la scie
Il y a Suisscide métallique. [Si la sierra sierra la sierra / Y si la sierra que sierra la sierra / Es la sierra que sierra la sierra / Hay Suizcideo metálico.]

Tarjeta Invit. Exp. «Homage to New York» de Jean Tinguely (nacido en Suiza) que se suicidó efectivamente en el patio del Museo de Arte Moderno de Nueva York el 17 de marzo de 1960.

Waldberg, Isabelle

Isabelle esculpe, ausculta, se oculta y exulta

Marcel Duchamp

Tarjeta Inv. Exp. Isabelle Waldberg, Galería Bongers, París, 29 de abril - 14 de mayo de 1969.

Notas

1. En francés en el texto. Original inglés en *The Arts*, vol. I, n.º 3, Nueva York, febrero-marzo de 1921.

2. El *Columbus Day* celebra, en Estados Unidos, el supuesto día de la llegada de Cristóbal Colón a territorio americano. M. D. embarcó con destino a Estados Unidos por vez primera el 15 de junio de 1915.

3. En castellano en el original (*N. del T.*).

4. Juego de palabras entre *Tour*, torre, y *tour*, truco (*N. del T.*).

IV. Textículos

Encontraremos reunidos en este capítulo los escritos de toda índole publicados con la firma de Marcel Duchamp o de Rose Sélavy, o también aquellos cuya atribución no resulte dudosa y que no entran en las subdivisiones precedentes de la presente obra. Recordemos que estos textos están clasificados según su fecha de composición o, si ésta presenta dificultades, según la fecha de su primera publicación.

Borrador de la «Cita del 6 de febrero»

lleva, desde ahora por gran cantidad, podrán hacer valer el clan oblongo que, sin quitar ningún travesaño ni rodear menos cascabeles, devolverá. Dos veces solamente, cualquier alumno querría ordeñar, cuando facilita la báscula diseminada; pero, como alguien desmonta y luego engulle laceraciones menos numerosas, a sí mismo inclusive, no hay más remedio que empezar varios relojes grandes para obtener un cajón de tierna edad. Conclusión: después de muchos esfuerzos en vista del peine, ¡qué lástima! todos los peleteros se marcharon y significan arroz. Ninguna demanda limpia al ignorante o serrado tenor; no obstante, dadas algunas jaulas, profunda emoción es la que ejecutan todos pegamentos en cama. Atuendos, habríais fallado si hubiese habido alguna pronunciación con que aceptad ya previamente.

Escrito en Nueva York en 1915. Constituye una especie de primera fase de lo que llegó a ser una de las cuatro tarjetas postales siguientes. El original se encuentra en el Museo de Filadelfia.

Cita del domingo 6 de febrero de 1916
a la 1.45 horas de la tarde

dor. Fallaremos, a la vez, menos que antes cinco elecciones y también algún trato con cuatro animalitos; hay que ocupar esta delicia a fin de declinar toda responsabilidad. Tras doce fotos, nuestra duda ante veinte fibras era comprensible; hasta el peor exige esquinas nomeolvides sin contar prohibición a los linos: ¿Cómo no casarse con su menor óptico antes que soportar los mechones? No, decididamente, detrás de tu bastón se ocultan mármol luego sacacorchos. «Sin embargo, ¿Confesaron, por qué apuntar, indisponer? Los demás han cogido comestibles para construir, por docenas, sus lazos. Dios sabe la falta que nos hace, aunque abunden los que comen, en un desfalco.» Así pues defensa al triple, cuando me ponga a vociferar, digo yo, presto por los beneficios, ante los cuales y, por precaución a propósito, hunde desiertos, incluso los que está prohibido anudar. Luego, siete u ocho postes deben algunas consecuencias ya apuntadas; no olvidar, entre paréntesis, que sin el econmato, luego con varia ocasión semejante, regresan cuatro veces sus enormes limas; ¡cómo! entonces, si la ferocidad desemboca en su propio tapiz. Desde mañana habré puesto por fin exactamente montones donde varios hienden, aceptan aunque comunicando el contorno. Primero, picaba se ligas sobre botellas, a pesar de su importancia en cien serenidades? Un líquido algarada, después de semanas denunciadoras, llega a detestar tu mal-eta pues un borde es suficiente. Nos hallamos actualmente muy secos, vea qué trastorno

onente, tras haber acabado tu gene. No obsta que el hecho de apagar seis botones el uno sus demás parece (salvo si él, gira alrededor) voltear los ojaes. Queda por elegir: largas, fuertes, extensibles defecciones agujereadas por tres redes usadas, o bien, el único envoltorio para extender. ¿Has aceptado mangas? ¿Podías coger su hilera? Tal vez debamos esperar mi pilón, al mismo tiempo mi dificultad; con estas cosas, imposible añadir una octava correa. De treinta miserables cargos dos actuales quieren errar, reembolsados cívicamente, rechazan cualquier compensación fuera de su esfera. ¿Durante cuánto, por qué cómo, se limitará leve estiaje? Dicho de otro modo: clavos se enfrian cuando muchos pliegan al fin detrás, conteniendo lleva, desde ahora por gran cantidad, podrán hacer valer el clan oblongo que, sin quitar ningún travesaño no rodear menos cascabeles, devolverá. Solamente dos veces, cualquier alumno que errará ordeñar, cuando facilite la báscula diseminada; pero, como alguien desmonta y luego traga laceraciones abundantes enanos, inclusive, no hay más remedio que empezar varios relojes grandes para obtener un cajón de tierna edad. Conclusión: tras muchos esfuerzos en vista del peine, ¡qué lástima! todos los peleteros se marcharon y significan arroz. Ninguna demanda no limpia al ignorante o sierra ténor; no obstante, dadas algunas jaulas, hubo una profunda emoción que ejecutan todos los pegamentos en cama. Atendidos, habríais fallado si hubiese habido alguna pronunciación conque ace-

Mr. and Mrs. Walter C. Arensberg

33 W. 67th St.

New York City

We'll miss, at the same time, less... [Fallaremos, al mismo tiempo, menos...]

En *Minotaure*, n.º 10, París, invierno de 1937. El primer párrafo, que empieza por «Fallaremos...», apareció luego en el *Memento Universel de*, Da Costa, París, 1948, fascículo II, en el artículo «Toir» y lleva la mención «continuará». Esta continuidad no existe, pues el tercer fascículo no llegó a aparecer.

Peine

3 o 4 gotas de altura no tienen nada que ver con el salvajismo

Inscripción, con fecha de Nueva York, 17 de febrero de 1916, 11 h., que figura en el borde de un peine de acero (*Ready-made*) reproducido en facsimil en V.

The

[Eye Test, not a «Nude descending a staircase», by Marcel Duchamp]

If you come into * linen, your time is thirsty because * ink saw some wood intelligent enough to get giddiness from a sister. However, even it should be smilable to shut * hair whose * water writes always in * plural, they have avoided * frequency, meaning mother-in-law; * powder will take a chance; and * road could try. But after somebody brought any multiplication as soon as * stamp was out, a great many cords refused to go through. Around * wire's people, who will be able to sweeten * rug, that is to say why must every patents look for a wife? Pushing four dangers near * listening place. * vacation had not dug absolutely nor this likeness has eaten.

Reemplazar cada * por la palabra: *the*.

Primer texto inglés de M. D., compuesto en Nueva York, en octubre de 1915, poco tiempo antes de la *Cita...* y publicado en *Rogue*, vol. II, n.º 1, Nueva York, octubre de 1916, p. 2. El artículo *the* se halla sistemáticamente reemplazado por un asterisco y da su nombre al párrafo. El original se halla en Filadelfia. «El sentido era lo primero que me importaba evitar en esas frases... Su construcción resultó en cierto modo muy penosa, porque, apenas se me ocurría un verbo para añadirlo al sujeto, solía descubrirle un sentido, tachaba ese verbo y lo reemplazaba, hasta que el texto pudiera leerse sin ningún eco del mundo exterior» [...] «No pasaba de ser una forma de juego... la sintaxis no era muy buena, aunque no obstante fuera algo sin mucho sentido, en otros términos *no era una historia*» [...] (Schwarz, CW Bib. 6). Damos este texto en inglés: como el original estaba deliberadamente desprovisto de sentido, tampoco hubiese sido mayor el de la traducción.

Con ruido secreto

[Cara 1]

.IR. CAR.É LONGSEA →

F.NE, HEA., .O.SQUE →

.TE.U S.ARP BAR.AIN →

[Cara 2]

P.G. .ECIDES DEBARRASSE.

LE. D.SERT. F.URNIS.ENT

AS HOW.V.R COR.ESPONDS

Ejercicio ortográfico sin ningún significado particular grabado en las dos caras del *Ready-made con ruido secreto* (CW Cat. 238) compuesto por un ovillo de cordel cogido entre dos placas de cobre, mantenidas éstas por cuatro tornillos largos. W. C. Arensberg metió un objeto desconocido en el interior del ovillo. Las flechas indican que la línea prosigue en la línea correspondiente de la cara opuesta.

Apolinère Enameled

Any act red by her ten or epergne, New York, U.S.A. [Cualquier acto rojo junto a su diez o centro de mesa, Nueva York, U.S.A.].

Ready-made rectificado. Nueva York, 1916-1917. La inscripción se obtiene eliminando ciertas letras de un anuncio de publicidad para la pintura Sapolin y añadiendo otras a modo de trompe-l'oeil (*Sapolin Enamel*).

Rongwrong

Dear Sir:

Le agradezco los números de 391 que me ha hecho llegar, acabo de examinarlos, y cosa extraordinaria, aún no estoy lo bastante alienado, pese a que dotado de un temperamento más bien sanguíneo, he rozado el ataque de apoplejía.

No desearía hablar demasiado mal de sus amigos, pero las obras de un tal Picabia me han irritado en particular. —¿Se trata del pintor de otros tiempos que hoy evoluciona así, o será un loco que le ha cogido el nombre?—

La exquisita psicóloga Louise Norton, con su gran sombrero, que, a propósito de los urinarios, invoca de manera tan ecléctica a Montaigne, Nietzsche y Rémy de Gourmont, es la única que puede resolver este problema: probablemente llame en su auxilio con tal objeto a Bergson.

La mente automovil del señor ¹ Picabia empezó paseándose por alternativas de estupor y de leve alborozo, pero a fin de cuentas mi pobre razón pidió clemencia, pues «caía en sinrazones al querer conocer las razones».

A pesar de los esfuerzos de su compañero Max Gorka, que me parece ser el chairman del grupo, por explicar que pueden existir relaciones entre un motor

de explosión y una flor, esas relaciones son demasiado personales del artista para que un mísero hijo de Adán pueda advertirlo, ni que la flor fuera Marie Laurencin.

Un vulgar cientifista como yo, busca en una obra de arte, las radiaciones que hagan vibrar su mente de una manera sincrónica con la del artista en acción. Quizá nuestro Picabia serviría como excelente delineante industrial: le creo capaz de hacer vibrar mi conciencia mecánica, pero no arranca ninguna vibración de mi conciencia estética, o, si lo consigue, la vibración será anormal y muy desagradable para mi intelecto y peligrosa para mi razón.

Admitamos con uno de sus amigos que el automóvil sea para él «la representación de un mundo particular recreado a imagen de un hombre», pero ya que se admiten las imágenes, permítaseme decir que su delineante es un tipo curioso.

En cuanto a su literatura, no me da ni frío ni calor. Procede de una Escuela que ya frecuenté durante mi loca juventud, cuando René Ghil estaba de moda. A los 20 años mi corazón latía según el momento — un altar iluminado de cirios — un armario de luna inexorable — un arroyo que sólo vuela con un ala.

De vuelta a lo que creo más sanas ideas, no por ello guardo menos indulgencia ante las elucubraciones de los literatos cubistas, y hasta las encuentro pálidas al lado de las obras de mis excompañeros de la Escuela Suntuaria.

Las pequeñas charadas de Picabia poseen escasa maldad y su fórmula está al alcance de todos. Escriba una frase ordinaria, y luego, mientras la releo, suprima algunas palabras de vez en cuando, preferentemente verbos, y corte en líneas más o menos regulares, olvidando cuidadosamente cualquier puntuación, ahí tiene un poema marca Picabia.

Por mucho que le disguste a la encantadora Gabrielle Buffet, la música de la Escuela, la poesía de Picabia me parece derivar de la música americana; mero acompañamiento a destiempo sobre una melodía que no pudo o no supo anotar el compositor.

Involuntariamente, al escuchar una o leer otra, me acuerdo de los versos de Byron:

There is a pleasure on the lonely shore.

There is a rapture in the pathless woods,

There is society where none intrudes [Hay deleite en la playa solitaria. / Hay éxtasis en la selva impenetrada, / Hay compañía donde nadie se interpone].

Sincerely yours,

MARCEL DOUXAMI

New Brunswick, May 5, 1917.

En *Rongwrong*, Nueva York, 1917. Aunque Duchamp publicara él mismo el único número de esta revista paradaísta, el texto original (Bibl. J. Doucet, París) no pertenece a la mano de M. D.

Receta

3 libras de pluma (feather or pen)

5 metros de cordel (peso 10 gramos)

25 bombillas.

Marcel Duchamp

1918

Nota manuscrita de M. D. repetida en facsímil en V.

Walter Conrad Arensberg aún no ha descubierto este mate y de momento se contenta con hacer mate al rey.

Marcel Duchamp

Publicado inicialmente en *Dada 6 (Boletín Dada)*, París, febrero de 1920, p. 3, repetido en el *Almanach Dada*, aparecido en Berlín en 1920, p. 158, acompañado de una traducción alemana concebida en los siguientes términos: «Walter Conrad Arensberg hat dieses Mittel noch nicht entdeckt, er begnüt sich mit einem Schach dem König! Marcel Duchamp». En ambos casos, este texto responde a la frase: «Marcel Duchamp ya no hace arte tras haber descubierto un nuevo mate a la reina, mate hecho con cordel y un gorro de baño de goma. Louise Margueritte y luego y luego» que le precede inmediatamente.

Ventilación

Sobre el problema de una ventilación apropiada, las opiniones difieren radicalmente. Parece imposible contentar a todo el mundo. No obstante, nuestra intención es la de satisfacer a la mayoría de nuestros clientes, el conductor de este vehículo seguirá con placer las instrucciones dadas en tal sentido. Apreciaremos vuestra cooperación.

DADATAXI, Limited

Texto de un cartel que llevaban los taxis neoyorquinos y publicado como *Ready-made* en *New York Dada*, abril de 1921.

Podebal

DE NUEVA YORK 461 10 - V WESTERN UNION

PODEBAL-DUCHAMP

Telegrama enviado de Nueva York por M. D. a su cuñado Jean Crotti, 5, rue Parmentier, Neuilly, el 1 de junio de 1921, en respuesta a una invitación que le habían dirigido los dadaístas parisinos para que participara en el Salón Dada (Galería Montaigne). Detalles en Schwarz, CW Bib. 13.

Carta a T. Tzara

Querido viejo,

He leído tus artículos en Vanity Fair y también Secession. Pero aún no Munson.

Habría un gran proyecto posible que verosímilmente reportaría dinero —

Consistiría en acuñar o fabricar 4 letras DADA en metal separadas y reunidas por una cadenita. Hacer después un folleto no muy largo (3 páginas aproximadamente en todas las lenguas) — En este folleto se enumerarían las virtudes de Dada: en una palabra para lograr que todas las personas de provincias de todos los países compraran la insignia, al precio de un dólar o el equivalente en otras monedas. — El hecho de comprar esta insignia consagraría al comprador Dada = naturalmente se le explicaría que hay tres clases de Dadas — los Dadas anti, los Dadas pro y los Dadas neutros. Pero que sean cuales sean sus opiniones, la insignia protegería contra ciertas enfermedades, contra los múltiples fastidios de la vida, algo así como las Píldoras Pink para todo.

Naturalmente la primera objeción y la única es echar al correo 100.000 folletos a diez céntimos. La acuñación de las letras en metal no costaría mucho. El secreto del éxito inicial estaría en la redacción halagüeña del folleto (que a mi juicio sólo debería ser el resumen de otro folleto más largo con fotos que se mandaría con la insignia).

Se recomendaría llevar la insignia en brazalete, escapulario, gemelos de la camisa, alfileres de corbata. — Habría modelos de plata, oro, platino, que naturalmente costarían más de un dólar. — Tendríamos un agente en cada ciudad importante; y si pudieras dividir el trabajo en Europa, yo podría ocuparme de Estados Unidos.

Naturalmente creo que todo esto provocaría una polémica con muchos Dadas Verdaderos; pero todo eso sólo iría en beneficio del rendimiento financiero —

Si te interesa, tendrías que encargarte de escribir un borrador del folleto, ya te mandaré ideas si se me ocurren.

Quizá pudiéramos empezar a pequeña escala.

También bajo forma de anuncio en los periódicos y revistas de provincias.

Ya entiendes mi idea: *Nada* que sea literario «artístico»; pura medicina, panacea universal, fetiche, en tal sentido: Si le duelen las muelas vaya a su dentista, y pregúntele si es Dada.

Si se queda sin argumentos en una discusión: Dada es la mejor respuesta a cualquier «por qué», etc.

Si la idea no te interesa dímelo de todos modos — cuéntasela a Man Ray, que le divertirá. Pensaré más cosas si crees que vale la pena.

Voy a ir a Shadowland en donde Kreymborg ha escrito un artículo sobre Dada, quizá cojan un artículo tuyo.

Marcel DUCHAMP
1947 Broadway N. Y. CITY

Carta dirigida por Marcel Duchamp desde Nueva York a Tristan Tzara, no lleva fecha, pero una comprobación permite situarla en 1921. Tres párrafos de la carta aparecieron en el artículo de Robert Lebel, «*L'Humour absurde de Marcel Duchamp*» (XX^e siècle, nueva serie, n.º 8, enero de 1957).

DIEU BOURDELLE DIEU DE BORDEL DE DIEU

Telegrama enviado el 18 de junio de 1923 a Francis Picabia en respuesta a una solicitud de participación en una película.

WANTED
\$ 2.000 REWARD

For information leading to the arrest of George W. Welch, alias Bull, alias Pickens, etcetry, etcetry. Operated Bucket Shop in New York under name *Hooke, Lyon and Cinquer*. Height about 5 feet 9 inches. Weight about 180 pounds. Complexion medium, eyes same. Known also under name *Rose Sélavy*.

SE BUSCA
\$ 2.000 de recompensa

para toda información que lleve a la detención de George W. Welch, alias Bull, alias Pickens, etcetry, etcetry.

Llevó un despacho de falso agente comercial en Nueva York bajo el nombre de *Hooke, Lyon y Cinquer*. Talla aproximada 5 pies 9 pulgadas. Peso aproximado 180 libras. Complexión media. Ojos igual. Conocido asimismo bajo el nombre de *Rose Sélavy*.

Ready-made rectificado, Nueva York, 1923, formato octavilla 50 x 35 cm. Duchamp descubrió este cartel estilo Western en un restaurante donde lo utilizaban para la propaganda de una tienda neoyorquina. Se limitó a sustituir las dos fotos (cara y perfil) del convicto por las suyas propias y a añadir al texto la última frase: «Also known as *Rose Sélavy*».

Sobre la segunda Máquina-Optica

Las notas inéditas que siguen, sacadas de la correspondencia de Duchamp con Jacques Doucet, servirán para elucidar el proceso de creación de la Rotativa, del mismo modo que las notas de la Caja demuestran la gran inteligencia que presidió en la elaboración de la Novia. La Máquina, encargada y financiada por Doucet ocupó cotidianamente a Duchamp durante la primavera, el verano y el otoño de 1924. Una primera máquina óptica Rotativa placas de vidrio, de aspecto muy distinto, se había realizado durante la estancia de Duchamp en Nueva York en 1920.

26 de octubre de 1923

Rose Sélavy tiene un lado «mujeres sabias» que no es desagradable.

7 de marzo de 1924

Hoy he encontrado y comprado un pie —en Ruppaley suministrador de aparatos de electricidad médica—.

Desde ahí me fui a ver a Mildé y tengo cita el sábado a las tres en casa de Man Ray con un «ingeniero» que me hará un presupuesto después de haber oído mis deseos.

Sábado, 8 de marzo de 1924

Acabo de ver al ingeniero Mildé. Ha venido a casa de Man Ray y parece haber entendido perfectamente lo que yo quería: de modo que le he pedido que me haga un presupuesto que ha de entregarme el martes por la mañana.

Miércoles, 16 de marzo de 1924

Estuve ayer a las cinco en casa de Mildé —y el ingeniero no se extrañó ante la negativa—. Me explicó que el molde para el vidrio ya costaba él solo trescientos F. —y cada tirada 100 ó 150; que necesitaba un engranaje de fibra, etc.. etc.. Con que zanjé la cuestión diciéndole claramente la suma máxima (2500). Le hice notar que podríamos encontrar en el comercio un vidrio que quizá pudiera adaptarse fácilmente. También sería posible establecer un sistema de correas que evitara los engranajes costosos.

4 de abril de 1924

Me gustaría pegar un terciopelo como fondo en la chapa que sostiene la espiral. ¿Un terciopelo inglés, un terciopelo sedoso? Un terciopelo que recuerde los fondos absolutamente mates que se ven en los estudios de cine —70 cm de ancho sobre la misma longitud—. ¿Podrías ayudarme a encontrarlo?

[Sin fecha]

Te mando mi última elección (sobre las últimas tres). Prefiero el más negro de los dos. El más tosco daría un gris, comparado al otro que da un negro rojo. Mandaré hacer, cuando todo haya acabado, unos fondos de aluminio pintado que se puedan aplicar al terciopelo y retirar. Dando cada uno un fondo diferente.

Miércoles, 3 de julio de 1924

Me gustaría prestar mis brazos para el montaje del globo. Man Ray ha hecho una excelente foto que aparecerá en 391² — Siempre que no le pongas ningún reparo.

Val de la Haye — Viernes, 8 de agosto de 1924

He avanzado mucho los trabajos de montaje.

Ayer por la mañana pude obtener las dos bandejas de cobre, etc.. de hierro: y eso era lo más importante.

Fui a llevarlo todo a casa del montador —y después de discutir precios, puedo afirmarte que el total no pasará de 1000 F.

15 de agosto de 1924

Nuestro mecánico trabajará durante todo este tiempo y espero que con todos los detalles, el objeto funcione a finales de septiembre como máximo.

Viernes, tarde [sin fecha]

Si estás de acuerdo, el martes o el miércoles, podré empezar a limpiar el vidrio — necesitaré dos o tres tardes.

15 de septiembre de 1924

Acabé el domingo con resultados mezquinos. Intenté estimular a nuestro mecánico. Ya casi (!) he acabado de montar el globo de rayas sobre la 1.ª placa. El se ocupa (!) del motor. Ha mandado hacer un triángulo de madera para dar mayor base al conjunto. En suma, estoy seguro de que lo lograré. Hará falta tu paciencia y la mía.

Ruán, 22 de septiembre de 1924

Tu carta parece haber tenido un efecto mágico. El mecánico ha hecho en un día lo que parecía necesitar ocho. Ahora estamos calculando una experiencia de rotación para la semana próxima. No estamos de acuerdo sobre la cuestión del terciopelo. Pues es la única manera de obtener una superficie verdaderamente mate y verdaderamente negra al mismo tiempo. Pero podemos probar.

3 de octubre de 1924

Recibo tu nota y la muestra que me parece perfecta. El círculo tiene 0,60 m de diámetro y por tanto hace falta un poco más para doblar por detrás. Ahora me estoy ocupando del globo de vidrio y mando que lo monten sobre el círculo de cobre.

P.S. Me gusta mucho tu idea de alumbrados distintos y también los fondos que añadiremos.

Miércoles [sin fecha]

Recibo el terciopelo, perfecto espero —voy a prepararlo solamente—, pues de todos modos he de esperar que todo lo demás se termine para ponerle ese abrigo.

21 de octubre de 1924

Hoy he llevado la placa de cobre externa al grabador que le ha de grabar en círculo una frase.³ Esto y un trabajo de jaspeado que yo mismo haré sobre el cobre darán al objeto, aun en descanso, un aspecto curioso. Pues, como muy bien dices, podría resultar enojoso verle girar con excesiva frecuencia. El grabador me ha hecho un precio aproximado de 300 F. El trabajo estará acabado dentro de 5 ó 6 días. Creo indispensable este trabajo de letras y jaspeados, sobre todo para evitar el aspecto de batería de cocina que siempre tiene el cobre rojo. Lo demás va bien. Aún no he colocado el terciopelo, en espera de que el problema de construcción se solucione.

Viernes [sin fecha]

Por fin he visto algo que gire. Mañana he de ir a ver cómo colocan el motor: y si estás libre el lunes por la tarde a las tres, me gustaría encontrarte en casa de Man Ray y llevarte al mecánico. Verás el instrumento en estado bruto.

Viernes, 31 de octubre de 1924

Por encima de lo que viste girar en casa de Man Ray viene un disco de cobre rojo que sostiene el globo de vidrio: (corte y perfil del globo de vidrio y del disco de cobre).

En este disco de cobre, por todo el alrededor del borde, mandé grabar una leyenda⁴ por un grabador —geógrafo— que me ha hecho un trabajo notable. Me lo ha enseñado hoy y te añado su factura de 300 F. Para la semana próxima, ya estará todo acabado.

19 de octubre de 1925 (?)

Un amigo me ha pedido que expusiera el globo que tienes, diciéndome que estabas de acuerdo en prestarlo.

A decir verdad, no me interesa. Y sólo lo haré si te empeñas.

Todas las exposiciones de pintura o escultura me revuelven las tripas. Y me gustaría evitar que me involucraran.

También lamentaría que la gente viera en este globo algo más que «óptica».

Sobre la Obligación Montecarlo

«Marcel Duchamp ha formado una sociedad de la que es el Administrador, etc... Las acciones están en venta al precio de 500 F. El dinero se utilizará para explotar una martingala en Montecarlo. Los accionistas recibirán el 20 % de interés, etc... Acaban de llegar a este país algunas de esas acciones y su factura resulta muy divertida. Llevan una rueda de ruleta cubierta por una foto de Marcel bastante diabólica. Llevan su firma dos veces. Rrose Sélavy (nombre bajo el que Marcel es casi tan conocido como bajo su patronímico real) aparece como presidente de la sociedad. Cualquier persona que pretenda invertir dinero en curiosidades artísticas hallará aquí la ocasión de adquirir una perfecta obra maestra. La firma

de Marcel ya vale por sí sola mucho más que los 500 F exigidos. Marcel ha abandonado totalmente la pintura y ha dedicado la mayor parte de su tiempo al ajedrez durante estos últimos años. Visitará Montecarlo en enero para impulsar las operaciones de su nueva sociedad.»

The Little Review, vol. X, n.º 2, Nueva York, otoño e invierno de 1924-1925, p. 18, a cargo de Jane Heap, firmado jh. Traducido del inglés.

EXTRACTOS DE LOS ESTATUTOS

Art. 1. — La Sociedad tiene por objeto:

1.º La explotación de la ruleta de Montecarlo en las condiciones siguientes.

2.º La explotación del Treinta y Cuarenta y otras minas de la Costa Azul tras deliberación del Consejo de Administración.

Art. 2. — El rendimiento anual se basa en un sistema ascendente, experimentado sobre cien mil bolas, propiedad exclusiva del Consejo de Administración.

La aplicación del sistema a las oportunidades sencillas permite servir un dividendo del 20 %.

Art. 3. — La Sociedad podrá, tras deliberación de la Asamblea General, reembolsar todo o parte de las obligaciones al cabo de máximo un mes.

Art. 4. — El pago de cupones tendrá lugar el 1 de marzo de cada año o por semestre, a gusto de los accionistas.

Estos estatutos figuran al dorso de la *Obligación Montecarlo*.

Café de París
Montecarlo
Teléfono: 2-50

El jueves [sin fecha] 1924

Con un capital muy pequeño llevo 5 días probando mi combinación. He ganado regularmente cada día —pequeñas cantidades— en una o dos horas.

Lo sigo perfeccionando y espero volver a París con el sistema ya listo.

Posee una monotonía deliciosa. Carece de la menor emoción. El problema consiste además en encontrar qué figura roja y negra hay que oponer a la ruleta.

La martingala no tiene importancia. Todas son buenas y malas.

Pero con la figura buena, hasta una mala martingala podrá resistir. Y creo haber hallado una figura buena. Ya ves que no he dejado de ser pintor, ahora dibujo sobre el azar.

Carta a Francis Picabia (inédita).

Mónaco, martes [sin fecha] 1924

He comenzado a jugar y la lentitud de mayores o menores progresos es una prueba de paciencia. Me paseo por la igualdad, o marco el paso de manera inquietante para la susodicha paciencia. Pero en fin, hacer esto u otra cosa...

Ni estoy arruinado ni soy millonario y nunca llegaré a ninguno de los casos.

París, 16 de enero de 1925

Hace un momento he echado al correo la obligación de que hablamos ayer. Se explicará por sí sola. He trabajado mucho en el sistema, respaldado por mi mala experiencia del año pasado. No seas demasiado escéptico, pues en este caso se trata de haber creído eliminar la palabra azar. Me gustaría haber obligado a la ruleta a volverse un juego de ajedrez. Pretensión y su continuidad: pero me gustaría tanto pagar mis dividendos.

2 de diciembre de 1925

Por fin te mando los 50 F que te debo por 6 meses de la obligación de Montecarlo.

Cartas a Jacques Doucet (inéditas).

Hombres en el espejo

Es frecuente que el espejo los aprisione y los retenga firmemente. Están ante él, fascinados. Se sienten absorbidos, separados de la realidad, y a solas con su vicio más querido, la vanidad. Pueden dar a conocer a todos todos sus demás vicios; pero ese secreto, saben conservarlo, e incluso lo niegan ante sus amigos más íntimos.

Ahí los tenemos en contemplación delante de ese paisaje que son ellos mismos, las montañas de su nariz, los desfiladeros y pliegues de sus hombros, de sus manos y de su piel, a los que tanto les han acostumbrado los años que ya no saben cómo han evolucionado; y las múltiples selvas vírgenes de su cabellera. Meditan, están satisfechos, intentan captarse en conjunto. Las mujeres les han enseñado que el poder no sirve de nada. Las mujeres les han dicho cuál era su atractivo y ellos han olvidado; pero ahora se reúnen como un mosaico hecho de lo que en ellos gustaba a las mujeres. Pues no saben de sí mismos cuáles son sus atractivos. Sólo los hombres hermosos están seguros de sí mismos, pero los hombres hermosos no están hechos para el amor: se preguntan, incluso en el mejor momento, si les sienta bien. Hechas para el amor son esas cosas grandes y feas que lucen orgullosas su rostro como una máscara. Los grandes taciturnos que detrás de su silencio ocultan mucho o no ocultan nada.

Manos afiladas, de dedos largos o cortos, aptas para apretar. La nuca que se alza abrupta para perderse en los linderos del bosque de la cabellera, la dulce curva de la piel detrás de una oreja, el molde misterioso del ombligo, los lisos guijarros de las rótulas, las articulaciones de sus tobillos envueltas por una mano para impedir que salten —y más allá de las regiones más alejadas y todavía desconocidas del cuerpo, más viejo que él, mucho más usado, abierto a todos los accidentes: ese rostro, siempre ese rostro que tanto conocen. Pues sólo tienen un

cuerpo de noche, y casi siempre en brazos de una mujer. Mientras que su rostro, siempre presente, les acompaña a todas partes.

El espejo les mira. Se recogen. Cuidadosamente, como si se anudaran la corbata, componen sus rasgos, insolentes, serios y conscientes de su apariencia, se vuelven para enfrentarse al mundo.

Rose Sélavy

En Man Ray, *Photographies 1920-1934*, Cuadernos de Arte, París, 1934, p. 67. El original alemán de este estudio (*Mann vor dem Spiegel*) aparece en la página siguiente. Este texto es apócrifo y constituye en cierto modo un *ready-made* literario. Compuesto por una amiga alemana de Man Ray, L. D., en su lengua materna y luego traducido al inglés, fue firmado de inmediato por M. D. (Rose Sélavy).

Transformador...

Transformador destinado a utilizar las pequeñas energías despilfarradas como:

el exceso de presión sobre un interruptor.

la exhalación del humo del tabaco.

el crecimiento de cabellos, pelos y uñas.

la caída de la orina y de los excrementos.

los movimientos de miedo, asombro, fastidio y cólera.

la risa.

la caída de las lágrimas.

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

las miradas duras.

los brazos que caen del cuerpo.

el desperezo, el bostezo, el estornudo.

el común escupitajo y de sangre.

los vómitos.

la eyaculación.

los cabellos ásperos, el mechón.

el ruido de sonarse, el ronquido.

el desmayo.

el silbido, el canto.

los suspiros, etc...

AHN, p. 225.

Físico de equipaje

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

Ajuste de coincidencia de objetos o parte de objetos; la jerarquía de este tipo de ajuste se halla en razón directa del «disparate».

En *London Bulletin*, n.º 13, 15 de abril de 1939, p. 12.

Tarjeta interzonas a A. Breton

Après avoir complété cette carte strictement réservée à la correspondance d'ordre familial, indiquer les indications utiles. — Ne rien écrire en dehors des lignes.

ATTENTION. — Toute carte dont le libellé ne sera pas uniquement d'ordre familial ne sera pas acheminée et sera probablement détruite.

Paris le 17 Janvier 1941

à André Breton en bonne santé un peu fatigué.

légèrement, gravement malade, blessé.

libre. prisonnier.

libéré reçu nouvelles.

de vous merci - La famille va bien.

besoin de provisions d'argent.

nouvelles, bagages. est de retour à

je travaille à ma tâche qui est finie va entrer

à l'école de Si vous allez à New York la semaine

moi une mission artistique (sic) pour que

j'y aille faire un tour

Affectueuses pensées. Baisers. et tout de toi deux
à tous deux

Signature.
de Duchamp

En View, n.º 7-8, octubre-noviembre de 1941, p. 5. Facsimil de una tarjeta —única correspondencia admitida por las autoridades de ocupación en 1941— expedida por Marcel Duchamp desde París a André Breton, entonces en Nueva York.

CUANDO
EL HUMO DEL TABACO
TAMBIÉN SE NOTA
DE LA BOCA
QUE LO EXHALA,
LOS DOS OLORES
SE CASAN POR
INFRA-LEVE

Marcel Duchamp

Impreso a toda página, en caracteres varios, en *View*, n.º especial sobre Marcel Duchamp. Nueva York, serie V, n.º 1, port. IV. Repetido en *Les Quatre Vents*, n.º especial sobre «el lenguaje surrealista», n.º 8, segundo trimestre de 1947; y en CW, pp. 519-520. Véase comentario de Denis de Rougemont: «Duchamp, mine de rien», bib. B 178.

SEAMOS SERIOS

Quiero decir ante todo que

..... que él es el
primero del mundo, y superior es-
pecialmente

Aprobamos de antemano

..... que ordena

estamos convencidos de que
..... inspirados por la más alta
razón.

Por consiguiente nos limitaremos
gustosos

..... lo malo es

el cual es por lo tanto totalmente
inocente

..... hecho a la
vez nuestra alegría y nuestra de-
sesperación.

..... obligados a untar cada día la fiso-
nomía

..... Era un gran esfuerzo

..... camaradas de la Phynanza,
como decía el padre Ubu

.....
¡Pero cuidado!

En *L'Usage de la Parole*, n.º 1, París, diciembre de 1939, p. 16; trad. ingl. en *Art of this Century*, Peggy Guggenheim, Nueva York, 1942, pp. 58 y 59; trad. sueca, de E. Lindgreen y I. Laabam en *Salamander*, n.º 1, Malmoe, 1955, p. 12.

* Traducción literal: SOBREcenSURA. Juego con las palabras *Sur*; seguro, y *Sure*, segura (*N. del T.*).

Sentidos:

Podemos ver mirar. ¿Podemos oír escuchar, oler, olfatear, etc..?

(M. D.)

En Da Costa, *Le Memento Universel*, fascículo 1, París, 1948. Variante de una nota de la *Caja 1914*.

Il Reale Assoluto

NOS, MARCEL DUCHAMP,

declaramos útil a todo fin que el portador del presente

CERTIFICADO INALIENABLE E INTRANSFERIBLE

es lector agradado y agregado de la serie de poemas de

ARTURO SCHWARZ

titulado

IL REALE ASSOLUTO

El portador de este *Certificado Inalienable e Intransferible* es el único que detenta el *Derecho de Libre Lectura* de dicha serie y ha entregado para gozar de este privilegio la suma de mil liras italianas.

Hecho en cien ejemplares numerados y firmados en nuestra residencia habitual de Nueva York, el 29 de febrero del año bisiesto 1964.

Ilustración para la serie de poemas de Arturo Schwarz, *Il Reale Assoluto*, publicado por su autor en Milán, 1964. Reproducido sobre la portada de la edición corriente de esa serie. CW Cat. 368.

Notas

1. En castellano en el original (*N. del T.*).
2. En 391, n.º 18, julio de 1924, folleto.
3. Véase nota siguiente.
4. «Rose Sélavy y yo esquivamos las equimosis de los esquimales de palabras exquísitas.»

Notas bibliográficas

La obra plástica y «literaria» de Marcel Duchamp ha sido objeto, estos últimos años de un inventario casi exhaustivo, de modo que aquí nos hemos limitado a dar una somera lista de las publicaciones esenciales de y sobre nuestro autor.

Para el resto, el lector podrá consultar con provecho la lista de Arturo Schwarz *The Complete Works of Marcel Duchamp* (bib. 195) que contiene varias bibliografías, índices y apéndices. Para el período 1968-1972, hay que remitirse a la actualización de los trabajos de Schwarz publicada por Robert Lebel en la reciente edición alemana de su *Marcel Duchamp* (bib. 118). Finalmente, el notable catálogo establecido por Kynaston McShine y Anne d'Harnoncourt para la Retrospectiva Duchamp en los museos de Filadelfia, Nueva York y Chicago en 1973-1974 encierra un filón de informaciones bibliográficas y de documentos inéditos.

Algunas indicaciones más concretas que atañen a los bibliófilos han sido consideradas por Poupard-Lieussou en la edición original del *Marchand du Sel*.

Entre las innumerables grabaciones, entrevistas, emisiones televisadas o radiadas, artículos y ecos de la prensa cotidiana y periódica, hemos tenido que hacer una selección no exenta de alguna arbitrariedad.

Recordamos que una lista de abreviaturas figura en la p. 10.

A. Escritos de Marcel Duchamp

Encontraremos a continuación, clasificado por orden de cronología de redacción o de primera publicación, lo esencial de la producción escrita de Marcel Duchamp.

A 1. [La Caja 1914] CW Bib. 1.

A 2. «A Complete Reversal of Art Opinions by Marcel Duchamp Iconoclast», en *Art and Decoration*, n.º 11, Nueva York, septiembre de 1915, CW Bib. 2.

A 3. «THE», en *Rogue*, n.º 1, Nueva York, octubre 1916, CW Bib. 6.

A 4. *The Blind Man*, n.º 1, Nueva York, 10 de abril de 1917; n.º 2, mayo de 1917, CW Bib. 7, 8.

A 5. *Rongwrong*, Nueva York, mayo de 1917, CW Bib. 9.

A 6. «Walter Conrad Arensberg n'a pas encore découvert...», en *Bulletin Dada* [Dada 6], París, febrero de 1920, p. 3, CW Bib. 10.

A 7. [Cheque Tzanck], en *Carnibale*, n.º 1, París, 25 de abril, 1920, p. 13, CW 263.

A 8. «Dadá soulève tout», enero de 1921, CW Bib. 11.

A 9. *New York Dada*, Nueva York, abril de 1921, CW Bib. 12.

A 10. «Po de bal», Nueva York, 1 de junio de 1921, CW Bib. 13.

A 11. «Macheur Franc[fortSau]cisse...»: I, en 391, n.º 15, París, julio de 1921, p. 4. II, en *View*, n.º 1 [M. D.], Nueva York, marzo de 1945, p. 36, CW Bib. 14.

A 12. «Si vous voulez une règle de grammaire...», en 391, n.º 15 [Le Pilhaou-Thibaou], París, julio de 1921, p. 4, CW Bib. 14.

A 13. «En 6 qu'habilla Rose Sélavy».

Nota pf. en *El Ojo Cecodilato*, cuadro de F. Picabia, París, 1921, CW Bib. 15.

A 14. «Walter Conrad Arensberg n'a pas encore découvert...»: I, en *Bulletin Dada* [Dada 6], París, febrero de 1920, p. 3.

II, en *Dada Almanach*, Eric Reiss Verlag, Berlín, 1921, p. 158 [Reimpr. Something Else Press, Nueva York, 1966]. Trad. all. CW Bib. 10.

A 15. *Some French Moderns says McBride*, Sociedad Anónima Inc. / Melomine Publ., Inc., Nueva York, 1922, CW 277.

A 16. «Il faut dire: la crasse du tympan et non...», en *Le coeur à Barbe*, París, abril de 1922, p. [5], CW Bib. 16.

A 17. «Can a Photograph have the Significance of Art?», en *Manuscripts*, n.º 4, Nueva York, diciembre de 1922, p. 2, CW Bib. 20.

A 18. [Cartas a Jacques Doucet]; a propósito de la segunda máquina óptica, octubre de 1923-octubre de 1925, CW Bib. 123.

A 19. [6 juegos de palabras], en *Littéra-*

ture, n.º 5, París, diciembre de 1922, CW Bib. 17.

A 19 bis. «Leçons du soir et du matin...», en *Littérature*, n.º 10, París, mayo de 1923, p. 10, CW Bib. 21.

A 20. «Rose Sélavy et moi estimons les ecchimosos...», en 391, n.º 18, París, julio de 1924, CW 281.

A 21. *Roulette de Monte-Carlo*, en *The Little Review*, n.º 2, Nueva York, otoño-invierno de 1924-1925, p. 18.

A 22. *Roulette de Monte-Carlo*, estatutos, en el dorso de la Obligación, 1924, CW 280.

A 23. [17 juegos de palabras], en Pierre de Massot, *The Wonderful Book*, París, s.n.e., 1924, CW Bib. 22.

A 24. *Anémic Cinéma*, París, 1925-1926, CW 287, 289.

A 25. «80 Picabias», en Cat. venta Picabia, París, Hotel Drouot, 8 de marzo de 1926, folleto, CW Bib. 24.

A 26. «La Mariée mise à nu par ses célibataires, mêmes [sic]», en *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n.º 2, París, octubre de 1930.

A 27. «Formule de l'opposition hétérodoxe dans les domaines principaux» [l'opposition et les cases conjuguées sont réconciliées] [extractos de A 28], en *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n.º 2, París, octubre de 1930, CW Bib. 25.

A 28. *L'Opposition et les cases conjuguées sont réconciliées* (Av. V. Halberstadt), *L'Échiquier-Edmond Lancel*, Bruselas; Legrain, Saint-Germain-en-Laye, 1932, CW Bib. 25.

A 29. «The Bride Stripped Bare by her Own Bachelors», en *This Quarter*, n.º esp. surrealista, n.º 1, septiembre de 1932, CW Bib. 30 a.

A 30. [Carta] (Av. V. Halberstadt), en *L'Échiquier*, Bruselas, septiembre-octubre de 1932, p. 180, CW Bib. 26.

A 31. *Francis Picabia par Gertrude Stein*, traducción francesa de un poema de G. S., en Cat. exp. Picabia, Galería L. Rosenberg, París, 1-24 de diciembre de 1932, CW Bib. 27.

A 32. *Comment il faut commencer une partie d'échecs*, de Eugène Znosko-Borovsky. Versión fr. de M. D. I, *Les Ca-*

hiers de l'échiquier français, col. «Les "Comment" de l'échiquier», n.º 2, París, 1933. II, Marcel Ledun, París, S.P.E.D., Lille, 1954, CW Bib. 29.

A 33. *La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même* [Caja verde], 1, Ed Rose Sélavy, París, 1934. II, en MDS. III. Tr. ingl. de George Heard Hamilton, The Readymade Press, New Haven, 1957. IV, Tr. ingl., en *Salt Seller*, Oxford Univ. Press, Nueva York, 1973, CW Bib. 30.

A 34. «Men before the Mirror», en *Man Ray. Photographies 1920-1934. Cahiers d'Art*, París, 1934 [Texto ingl. y ale.], CW Bib. 31.

A 35. «Recette», en *Boîte-en-valise*, bib. A 53, CW Bib. 46.

A 36. *Morceaux moisis*, en *Boîte-en-valise*, bib. A 53, CW Bib. 47.

A 37. «La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même», en *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n.º 5-6, París, 15 de mayo de 1935, CW Bib. 30 b.

A 38. «Leçons du soir et du matin», en Exp. de dibujos surrealistas. Galería Quatre Chemins, París, 13-31 diciembre de 1935 [Variante de A 19 bis], CW Bib. 21.

A 39. *Rotoreliefs*, CW 294.

A 40. «The Bride», trad. ingl. de Julien Lévy, en Julien Lévy, *Surrealism*, The Black Sun Press, Nueva York, 1936, CW Bib. 30 c.

A 41. [Nota]. En Exp. de pinturas dadá, paisajes recientes por Francis Picabia, Galería de Beaune, París, 19 de noviembre-2 de diciembre de 1937.

A 42. *La Carte surréaliste garantie*. Tarjeta postal que representa «50 cc aire de París». G. Hugnet, París, 1937, CW 264.

A 43. [Cita]. En *L'Humour noir*. Conf. de André Breton en la Comédie des Champs-Élysées, 9 de octubre de 1937 [Variante de A 19 bis], CW Bib. 21.

A 44. «Rendez vous du dimanche 6 février 1916». I, en *Minotaure*, n.º 10, París, Invierno de 1937. II, en *Boîte-en-valise*, bib. A 53. III, en Da Costa, *Memento universel*, París, 1948, fasc. II, artículo «toir» [Extracto]. IV, trad. ingl. en Cat. Exp.

Guggenheim, Nueva York, 1957 [Extracto]. Varias reimpr. no citadas, CW Bib. 36.

- A 45. *Dimensionnisme*. Manifiesto colectivo. En *Plastique*, París, 1938, CW Bib. 35.
- A 46. «Teinturerie Rose Sélavy...» En *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, Galería des Beaux-Arts, París, 1938 [Variante de A 19 bis], CW Bib. 21.
- A 47. *Exposición Internacional del Surrealismo*. Generador-árbitro: Marcel Duchamp, Galería des Beaux-Arts, París, enero-febrero de 1938, CW 304.
- A 48. «Oseur d'influence, aux heures d'affluence», en *London Bulletin*, n.º 13, Londres, abril de 1939, p. 12, CW Bib. 39.
- A 49. *Rose Sélavy*, G. L. M., col. «Biens Nouveaux», dir. por Henri Parisot, n.º 4, París, 1939, CW Bib. 38.
- A 50. «SURcenSURE». I, en *L'Usage de la Parole*, n.º 1, París, diciembre de 1939, p. 16. II. trad. ingl. en Cat. Col. *Art of this Century*, ed. Peggy Guggenheim, Nueva York, 1942, pp. 58-59. III. trad. sueca en *Salamander*, n.º 1 Malmoe, 1955, p. 12, CW Bib. 40.
- A 51. *L'Homme qui a perdu son squelette*. Novela colectiva. Col. [¿apócrifa?]. de M. D. En *Plastique*, n.º 4, pp. 2-6; y n.º 5, pp. 2-9, París, 1939, CW Bib. 41.
- A 52. «Transformateur...», en *Anthologie de l'Humour noir*, Saggitaire, París, 1940, p. 225. Reed., CW Bib. 42.
- A 53. *Boite-en-valise*, 1.ª tirada a 20 ej., tirada total de 300 ej. París; luego, Nueva York, 1941-1942; París, 1958-1968, CW 311.
- A 54. [Tarjeta-correspondencia a André Breton]. En *View*, n.º 7-8 [n.º surrealista editado por Nicolas Calas], Nueva York, octubre-noviembre de 1941, CW Bib. 49.
- A 55. VVV. Almanaque, n.º 2-3, Nueva York, marzo de 1943, CW 316.
- A 56. *La Parole est a Péret*. Manifiesto colectivo, ed. Surrealistas, Nueva York, 28 de mayo de 1943, CW Bib. 49.
- A 57. «Quand la fumée...». I, en *View*, n.º 1 (M. D.), Nueva York, marzo de 1945, port. 4. II, en *Les Quatre Vents*, n.º 8, París, marzo de 1947, p. 7, CW Bib. 50.
- A 58. En *III^e Convoi*, París, noviembre de 1946.
- A 59. «Eleven Europeans in America». Entrevista con James Johnson Sweeney, en *Museum of Modern Art Bulletin*, n.º 4-5, Nueva York, 1946, CW Bib. 55.
- A 60. «Jurors are always Apt to be Wrong», en Cat. Exp. *The Temptation of St. Anthony*, The American Federation of Arts, Washington, 1946, p. 3, CW Bib. 57.
- A 61. *Exposición Internacional del Surrealismo*. Presentada por André Breton y Marcel Duchamp. Cat. *Le surréalisme en 1947*, Pierre à Feu, Maeght Ed., París, 1947, CW 328.
- A 62. «Je sousigné déclare connaître...». Telegr. a Antoine Pevsner, en Cat. Exp. Pevsner, Galería Drouin, París, junio de 1947, CW Bib. 58.
- A 63. «Sens», en Da Costa, *Le Memento Universel*, fasc. 1, Jean Aubier, París, 1948, CW Bib. 62.
- A 64. «[Sombras proyectadas]». I. En n.º 1, Nueva York, febrero de 1948, n.p. II, tr. ingl. de A. Schwarz en *The Large Glass and Related Works*, bib. B 197. III, en A. Schwarz, *Notes and Projects for the Large Glass*, bib. B 200, CW Bib. 60.
- A 65. «-toir». En *Memento Universel* Da Costa, fasc. 2, París, 1949.
- A 66. «Francis Picabia est une vis...», en 491, Galería Drouin, París, 4 de marzo de 1949, CW Bib. 63.
- A 67. «When a Picture shocks it is nothing», en «The Great Armory Show», *Life*, Nueva York, 2 de enero de 1950, p. 60, CW Bib. 66.
- A 68. «[Un Homenaje al Artista]». En Cat. Retrop. Charles Demuth, Museo de Arte Moderno, Nueva York, 7 de marzo - 11 de junio de 1950, CW Bib. 68.
- A 69. «Terminologistes amateurs...», en Cat. Exp. Hans Richter, Galerie des Deux-Iles, París, 10-28 de febrero de 1950; Galería de Arte Moderno, Basilea, 11-29 de marzo de 1950, CW Bib. 67.
- A 70. [Extractos de las «notas» de la Novia], en Robert Motherwell, *Dada Painters and Poets*, Wittenborn, Nueva York, 1951, pp. XXVII-XXVIII. [Trad. Ingl. de bib. A 26]. CW Bib. 30 f.
- A 71. *Collection Société Anonyme*, 33 notas críticas de M. D. para el cat. *Collection of the Société Anonyme Museum of Modern Art 1920*, Yale University

Art Gallery, New Haven, 1950, CW Bib. 69.

A 72. «A Family Affair», en *Time*, Nueva York, 11 de marzo de 1952, p. 82, CW Bib. 74.

A 73. «La Gaia pittura...». Tarjeta invit. exp. Enrico Donati, Alexander Iolas Gallery, Nueva York, 14 de abril - 15 de mayo de 1952, CW Bib. 76.

A 74. «Francis Picabia», en *Dau al set*, Barcelona, agosto-septiembre de 1952. [Trad. fr. por Angele Lévesque de una nota publicada en inglés en el cat. Sociedad Anónima, bib. A 72], CW Bib. 69 a.

A 75. «Kurt Schwitters 1887-1968, by Tristan Tzara». [Trad. ingl. de un texto fr. de Tzara], en Cat. Exp. Schwitters, Sidney Janis Gallery, Nueva York, 13 de octubre - 8 de noviembre de 1952, CW Bib. 78.

A 76. «Les Toiles, c'est laid», papel engomado distribuido en la Galería Surrealista «A l'Étoiles scellée», París, diciembre de 1952. [¿Apócrifo?], CW Bib. 80.

A 77. [Carta], en Eleanor Bitterman, *Art in Modern Architecture*, Reinhold, Nueva York, 1952, p. 152, CW Bib. 81.

A 78. «Carta de Sidney Janis a Jean Arp» [trad. fr. de un texto ingl. de Janis], prol. [ener. 1953] en el Cat. Exp. *Dadá 1916-1923*, Sidney Janis Gallery, Nueva York, 15 de abril - 9 de mayo de 1953 [org. por M. D.], CW Bib. 83.

A 79. «Dada is Art by Tristan Tzara» [trad. ingl. de un texto fr. de Tzara], en Cat. Exp. *Dadá 1916-1923*, Sidney Janis Gallery, Nueva York, 15 de abril - 9 de mayo de 1953 [org. por M. D.], CW Bib. 83.

A 80. «[Dadá]», en *Life*, Nueva York, 25 de mayo de 1953, CW Bib. 84.

A 81. «A Guest + a Host = a Ghost», envol. de caramelos distr. en la Exp. Bill Copley, Galería Nina Dausset, París, diciembre de 1953, CW Bib. 86.

A 82. [Carta], en *Médium*, nueva serie, n.º 2, París, febrero de 1954, p. 12, CW Bib. 88.

A 83. [Cita sobre Raymond Roussel], en Michel Leiris, «Conception et réalité chez Raymond Roussel», en *Critique*, n.º

89, París, octubre de 1954, p. 828, CW Bib. 89.

A 84. «Non car...»; en *Combat-Art*, París, 6 de diciembre de 1954, p. 1, CW Bib. 92.

A 85. [Cita sobre la libertad], en *Dictionnaire de la Peinture moderne*, Hazan, París, 1954, p. 84, CW Bib. 94.

A 86. [Carta a André Breton]. I, en *Médium*, n.º 4, París enero de 1955, p. 33. II, en Octavio Paz, *Marcel Duchamp ou le Château de la pureté*, Bib. B 185, CW Bib. 95.

A 87. *A Conversation with Marcel Duchamp and James Johnson Sweeney*, ent. filmada de M. D. por J.-J. S., realizada en 1955 por Robert D. Graff, difundida en enero de 1956 por la N.B.C., CW Bib. 97.

A 88. «C'est fini la peinture. Qui fera mieux que cette hélice?» Cit. apócrifa de M. D. I, en *Les Clefs de l'Art moderne*, La Table ronde, París, 1955. II, en Cat. Exp. Fernand Léger, Museo de las Artes Decorativas, París, junio-octubre de 1956, p. 30. III, en Cat. Exp. *50 años de Arte Moderno*, Palacio Intern. de Bellas Artes, Bruselas, 17 de abril - 21 de julio de 1958, n.p., CW Bib. 98.

A 89. «The Mary Reynolds Collection». Prol. [Nueva York 1956] en el cat. *Sur-realism and its Affinities*, The Art Institute, Chicago, 1956, pp. 5-6, CW Bib. 99.

A 90. *Dadá 1916-1923*. [Exp. org. y cat. comp. por M. D.], Sidney Janis Gallery, Nueva York, 15 de abril - 9 de mayo de 1953, CW 336.

A 91. *Jacques Villon, Raymond Duchamp-Villon, Marcel Duchamp*. [Exp. org. y cat. comp. por M. D.], Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York, 8 de enero - 17 de febrero de 1957, CW 341.

A 92. «The Creative Act/Le Processus créatif». Texto de una intervención de M. D. en la American Federation of Arts, Houston, Texas, 1957. I, en *Newsletter*, American Federation of Arts, Houston, abril de 1957. II, en *Arts News*, n.º 4, Nueva York, verano de 1957, pp. 28-29. III, trad. fr. por M. D. en MDS, bib. B 188. pp. 169-172. IV, trad. fr. por M. D. en R. Lebel, *Sur Marcel Duchamp*, bib. B 118, pp. 77-78. V. trad. esp. en O. Paz, *Marcel*

Duchamp ou le Château de la Pureté, bib. B 158, pp. 77-78, CW Bib. 104.

A 93. [Carta a Tristan Tzara (1921)]. I, en R. Lebel, «L'Humour absurde de M. D.», en *XX^e Siècle*, nueva serie, n.º 8, París, enero de 1957, p. 12. II, en MDS, bib. B 188, pp. 180-182. III, Alès (Gard), P.A.B., diciembre de 1958. IV, trad. ingl. de G. H. Hamilton, en R. Lebel, *Sur Marcel Duchamp*, bib. B 118, pp. 96-97, CW Bib. 111.

A 94. [Nota], en Cat. Exp. *50 años de Arte Moderno*, Exp. Univ. e Intern. de Bruselas de 1958, Palacio Intern. de Bellas Artes, 17 de abril-19 de octubre de 1958, CW Bib. 98.

A 95. «Il y a 70 ans, jeune Gargantua...». I, en Cat. Exp. Hans Richter, The Institute of Contemporary Arts, Washington, 6 de abril-11 de mayo de 1958. II, trad. fr. en Cat. Exp. Hans Richter, Akademie der Künste, Berlín, 17 de octubre-16 de noviembre de 1958. III, trad. fr. en MDS, bib. B 188, p. 174. IV, trad. fr. en Cat. Exp. Hans Richter, Galería Denise René, París, 4-31 de marzo de 1960, CW Bib. 107.

A 96. «Possible». I, Alès (Gard), P.A.B., junio de 1958. II, en 691, Alès, P.A.B., 1959, p. 1. III, trad. ingl. en A. Schwarz, *The Large Glass and Related Works*, bib. B 197. IV, trad. esp. en O. Paz, *Marcel Duchamp ou le Château de la Pureté*, bib. B 158, CW Bib. 108.

A 97. «Il n'est par certain que je revienne à la peinture», ent. con Alain Jouffroy en *Arts*, n.º 694, París, 29 de octubre de 1958, p. 12, CW Bib. 109.

A 98. *El Équilibre*, Alès, P.A.B., agosto de 1958, CW 346.

A 99. MAGES. Ideograma de M. D. para el Cat. de la Exp. *El dibujo en el Arte Mágico*, Galería Rive Droite, París, 21 de octubre-20 de noviembre de 1958.

A 100. «Des Magritte en cher, en hausse...», en Tarjeta invit. Exp. René Magritte, Alexander Iolas Gallery, Nueva York, 2-28 de marzo de 1959, CW Bib. 115.

A 101. «Granell en son...», en Cat. Exp. E. F. Granell, Bodley Gallery, Nueva

York, 23 de marzo-4 de abril de 1959, CW Bib. 116.

A 102. «Man Ray, n.m...». I, en Cat. Exp. Man Ray, Inst. of Cont. Art, Londres, 31 de marzo-25 de abril de 1959. II, en Cat. Exp. Man Ray, Galería Rive Droite, París, octubre de 1959; Alexander Iolas Gallery, Nueva York, noviembre de 1959. III, en Man Ray, *Self Portrait/Autoportrait*, bib. B 141, CW Bib. 117.

A 103. «Mina's Poems a 2 dimensions 1/2». I, en tarjeta invit. Exp. Mina Loy, Bodley Gallery, Nueva York, 14-25 de abril de 1959. II, en MDS, bib. B 188, p. 175, CW Bib. 118.

A 104. «Je purule, tu purules, la chaise purule...», en *Boîte alerte*, cat. Exp. Int. Surrealismo 1959-1960, Galería Daniel Cordier, París, diciembre de 1959, CW Bib. 127.

A 105. [Carta a Jean Crotti del 17 de agosto de 1952], en Cat. Exp. Jean Crotti, Museo Galliera, París, 11 de diciembre de 1959-11 de enero de 1960, n.p. CW Bib. 135.

A 106. «Cops Pullulate, Copley copulates...» En Tarjeta invit. Exp. Bill Copley, Alexander Iolas Gallery, Nueva York, 9-28 de enero de 1960, CW Bib. 134.

A 107. «Si la scie scie la scie...», en Anuncio de un *Homage to New York*, de Jean Tinguely, organizado en el Museo de Arte Moderno de Nueva York el 17 de marzo de 1960, CW Bib. 135.

A 108. *Should the Artist go to College?* Alocución de M. D. en un coloquio organ. en Hofstra el 13 de mayo de 1960.

A 109. «Mi Sol Fa Do Re», en Cat. Exp. Michel Cadoret-Edgar Varèse, *La Passolre à Connerie*, Galería Norval, Nueva York, 14 de noviembre-15 de diciembre de 1960, CW Bib. 137.

A 110. *Quatre inédits de Marcel Duchamp*, Alès, P. A. B., 1960, CW Bib. 141.

A 111. «Fusils et fusées d'un Refusé...», en Cat. Exp. Kurt Seligmann, Gallery d'Arcy, Nueva York, 1960, CW Bib. 143.

A 112. «Where do we go from here», intervención [inédita] de M. D. a raíz de un coloquio organizado en el Philadelphia Museum of Art el 20 de marzo de 1961, CW Bib. 145.

- A 113. «Apropos of Ready-mades», en *Dossiers acénonètes du Collège de Pataphysique*, n.º 17, París, diciembre de 1961, pp. 87, 88 [Extractos]. II, en *Subsidia Pataphysica*, n.º 2, agosto de 1966, pp. 87, 88 [Extractos]. III, en *Art and Artists*, n.º 4, Londres, julio de 1966, pp. 7-11, CW Bib. 149 y 207.
- A 115. «Une NNNNNNNNNNN de récifs OSCILL...», en Cat. Exp. Enrico Donati, Palacio de Bellas Artes, Bruselas, 25 de octubre-5 de noviembre de 1961, CW Bib. 150.
- A 116. [Alocución], pronunciada por M. D en el Community Arts Auditorium de Wayne State University el 29 de noviembre de 1961, a raíz de la investidura del grado de Doctor Honoris Causa, CW Bib. 151.
- A 117. «Il arrange or, jus n'y est», en Cat. Exp. Georges Hugnet, Galería de Maignan, París, 20 de marzo-7 de abril de 1962, CW Bib. 155.
- A 118. «Par conséquent Takis...». I, en Cat. Exp. Takis, Galería Schwarz, Milán, 14 de abril-4 de mayo de 1962. II, en Cat. Exp. Takis, *Diez años de escultura, 1954-1964*, Galería Alexandre Iolas, París, 8 de octubre-7 de noviembre de 1964. III, av. trad. ingl. en *Signals*, n.º 3-4, Londres, octubre-noviembre de 1964, pp. 2, 4, CW Bib. 156.
- A 119. «Bravo for your 60 lsm-packed years», en *Art News*, n.º 8, Nueva York, diciembre de 1962, p. 26, CW Bib. 158.
- A 120. «Having heard so much about the Armory Show», en Cat. Exp. *Armory Show 50th Anniversary Exhibition, 1913-1963*, Museum of Art, Utica, 17 de febrero-31 de marzo de 1963; Armory of the Sixty-Ninth Regiment, Nueva York, 6-28 de abril de 1963, CW Bib. 161.
- A 121. [Alocución], Munsun-Williams-Proctor Institute, Utica, 17 de febrero de 1963. [Inaug. de la Retrospectiva Armory Show]. II, extractos en *Utica Daily Press*, Utica, 18 de febrero de 1963, p. 17, CW Bib. 163.
- A 122. «La Vie en ose...», en Tarjeta inv. Exp. Man Ray, Cordier and Ekstrom Gallery, Nueva York, 30 de abril-18 de mayo de 1963, CW Bib. 166.
- A 123. «There was a painter named Copley...» [Limerick], en *Iris Time*, n.º 6, París, 13 de mayo de 1963. Cat. Exp. Bill Copley, Galería Iris Clert, París, 13 de mayo-9 de junio de 1963, CW Bib. 167.
- A 124. «Salissez (Pronounce Sally Says)», en Cat. Exp. E.L.T. Mesens, La Réserve, Albert Plage, Knokke-le-Zoute, julio-agosto de 1963, CW Bib. 168.
- A 125. [Carta a Pierre de Massot del 25 de mayo de 1922], en Cat. n.º 11. *Poésie-Prose. Peintres-graveurs de notre temps. Éditions rares. Revues*. Nicaise, París, 1964, p. 100, CW Bib. 172.
- A 126. «Uniformes et Livrées», en Benjamin Péret y Enrico Baj, *Damas y Generales*, Galería Schwarz, Milán, 1964, CW Bib. 173.
- A 127. «...et roses pour/Fr. en 6...», en Cat. Exp. *Homenaje a Francis Picabia*, Galería Louis Carré, París, noviembre de 1964, CW Bib. 178.
- A 128. «La Vache a lait...», en Cat. Exp. Arman. Sidney Janis Gallery, Nueva York, 29 de diciembre de 1964-27 de enero de 1965, CW Bib. 184.
- A 129. «With Segal, it's not a matter of...», en Cat. Exp. Segal, Sidney Janis Gallery, Nueva York, 4-30 de octubre de 1965, CW Bib. 191.
- A 130. «Dieu Bourdelle Dieu». I, teleg. a Francis Picabia, 18 de junio de 1923. II, en M. Sanouillet, *Francis Picabia et '391'*, bib. B. 186, p. 150, CW Bib. 224.
- A 131. [Cinco cartas y un telegrama a F. Picabia], en M. Sanouillet, *Dada a Paris*, bib. B. 184, pp. 280, 552-553, CW Bib. 194.
- A 132. *Étant données: 1º La chute d'eau; 2º Le gaz d'éclairage...*, notas inéditas sobre la génesis, la elaboración y el montaje de la «construcción» del Museo de Arte de Filadelfia, 1946-1966. Un grueso vol. manuscrito ilustrado. Archivos de la Colección Arensberg, Museo de Arte de Filadelfia.
- A 133. [Alocución], pron. en la Tate Gallery de Londres el 16 de junio de 1966, a raíz de la inaug. de la Exp. *The almost Complete Works of Marcel Duchamp*.

18 de junio - 3 de julio de 1966, CW Bib. 202.

A 134. [Emisión de televisión], a raíz de la muerte de André Breton, O.R.T.F., 2 oct. 1966, CW Bib. 216.

A 135. A *l'Infinitif*, Cordier y Ekstrom, Inc., Nueva York, 1967, CW Bib. 226.

A 136. [Carta a Marc Le Bot del 2 de feb. de 1962], en M. Le Bot, *Francis Picabia et la Crise des valeurs figuratives*, bib.

B 120, p. 51, CW Bib. 245.

A 137. [Carta a Jan Van der Marck del 11 de julio de 1967], en Walter de Maria, «Chicago Project», en S. M. S., nfl° 1,

Nueva York, febrero de 1968, n. p., CW Bib. 248.

A 138. «For they have a body only at night...», en Man Ray, *Objets de mon Affection*, Marcel Zerbib, París, 1968, n.p., CW Bib. 253.

A 139. «Isabelle esculpe, ausculte...», nota ms. de M. D. [1967] para Isabelle Waldberg. I, en Tarjeta invit. Exp. I. Waldberg, Galeria Georges Bongers, París, 29 de abril - 14 de mayo de 1969. II, en *I. Waldberg à l'entrée ou à la sortie de son Palais de la Mémoire*, Le Point d'être, París, 1971, CW Bib. 261.

B. Bibliografía crítica sobre Marcel Duchamp

* Indica una participación (voluntaria o involuntaria, y cuya autenticidad no está garantizada) de Duchamp sobre la forma de citaciones o atribuciones escritas u orales. Cuando esta participación es importante, se indica el número de la página.

B 1. [Anónimo], «Art was a Dream», en *Newsweek*, n.º 19, Nueva York, 9 de noviembre de 1950, pp. 118-119. CW Bib. 126.

B 2. [Anónimo], «Artist Descending to America», en *Time*, Nueva York, 7 de septiembre de 1942, pp. 100-102, CW Bib. 48.*

B 3. [Anónimo], *Art and Artists*. N.º especial Duchamp, I. n.º 4, Londres, julio de 1966. CW Bib. 206.*

B 4. [Anónimo], «A Complete Reversal of Art Opinions...», en *Arts and Deco-ration*, n.º 11, Nueva York, septiembre de 1915, pp. 427-428, 442. CW. Bib. 2.*

B 5. [Anónimo], «Cubism to cynicism», en *Time*, Nueva York, 31 de agosto de 1936, p. 22. CW Bib. 33.*

B 6. [Anónimo], «Duchamp n'est pas sorti du bain». En *L'Express*, París, 8 de agosto de 1966, p. 30. CW Bib. 33.*

B 7. [Anónimo], «Growing up Absurd», en *The Observer*, Londres, 19 de junio de 1966, p. 3. CW Bib. 203.*

B 8. [Anónimo], «Hippies Protest at Dada Preview», en *The New York Times*, Nueva York, 26 de marzo de 1968, p. 21. CW Bib. 249.*

B 9. [Anónimo], «Marcel Duchamp's Frankenstein», en *Art Digest*, Nueva York, 1 de enero de 1938, p. 22. CW Bib. 37.*

B 10. [Anónimo], «Monsieur Marcel has no more Shocks», en *The Evening News*, Londres, 2 de junio de 1968. CW Bib. 255.*

B 11. [Anónimo] «New Etchings from Duchamp», en *The Observer*, Londres, 9 de junio de 1968, p. 40. CW Bib. 256.*

B 12. [Anónimo], «Restoring 1000 Glass Bits in Panel», en *The Literary Digest*, Nueva York, 20 de junio de 1936, pp. 20, 22. CW Bib. 32.*

B 13. Adcock, Craig, *An Examination of the Supporting Notes of Marcel Duchamp's «La Mariée mise à nu par ses célibataires, même» with a view to a Mathematical Analysis*, tesis roneotipada, Universidad del Colorado, enero de 1973.

B 14. Amaya, Mario. *Pop as Art*. Studio Vista, Londres, 1965. CW Bib. 196.* 57.

B 15. Apollinaire, Guillaume. «Marcel Duchamp», en *Méditations esthétiques. Les Peintres cubistes*. Eugène Figuière, París, 1913; II, Hermann, 1965. (Versión castellana: *Los pintores cubistas. Meditaciones estéticas*, Ediciones Nueva Visión, S.A.I.C., Buenos Aires, 1964.)

B 15 bis. *L'Arc*. N.º especial M. D. N.º 59, Aix-en-Provence, nov. 1974.

B 16. Ashton, Dore. «An Interview with

Marcel Duchamp», en *Studio International*, n.º 878, Londres, junio de 1966, pp. 244-247. CW Bib. 201.*

B 17. Avedon, Richard. *Observations*. Simon & Schuster, Nueva York, 1959. CW Bib. 130.*

B 18. Bakewell, Joan. [Entrevista con M. D.], B.B.C. TV, Londres, 5 de junio de 1968. CW Bib. 254.*

B 19. Barotte, René. «Il y a 54 ans...», en *Paris-Presse - L'Intransigeant*, París, 20 de junio de 1967, p. 5. CW Bib. 230.*

B 20. Blesh, Rudi. *Modern Art U.S.A.: Men, Rebellion, Conquest*, 1900-1956. Alfred A. Knopf, Inc., Nueva York, 1956. CW Bib. 100,* 73-80.

B 21. Blume, Mary. «Man Ray, Honored Guest», en *New York Herald Tribune*, París, 12 de mayo de 1967, p. 12. [Extractos de las declaraciones de M. D. en una mesa redonda *Salute to Man Ray*, American Center for Students and Artists, París, 10 de mayo de 1967]. CW Bib. 228.*

B 22. Bosquet, Alain. *Entretiens avec Salvador Dalí*. Belfond, París, 1966. CW Bib. 198,* 160. (Versión castellana: *Dalí desnudado*, Editorial Paidós, S.A.I.C.F., Buenos Aires, 1969.)

B 23. Brady, Frank R. «Duchamp, Art and Chess», en *Chess Life*, n.º 6, Dubuque, Iowa, junio de 1961, pp. 168, 169. CW Bib. 146.*

B 24. Breton, André. *Anthologie de l'Humour noir*. I, Sagittaire, París, 1940. II, J.-J. Pauvert, París, 1966 [Reimpr.]. (Versión castellana: *Antología del humor negro*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1972.)

B 25. Breton, André. *L'Art magique*, Club Français du Livre, París, 1957. CW Bib. 105,* 98.

B 26. Breton, André. «Marcel Duchamp». I, en *Littérature*, nueva serie, n.º 5, París, 1 de octubre de 1922, pp. 7-10. II, en *Les Pas perdus*, Gallimard, París, 1924, pp. 141-146 [versión castellana: *Los pasos perdidos*, Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1972]. III, en R. Motherwell, *The Dada Painters and Poets*, Wittenborn, Nueva York, 1951, pp. 207-211 [Trad. inglesa].

B 27. Breton, André. «Marcel Duchamp». I, en *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, Galerie des Beaux-Arts, París, 1938; II, en *Anthologie de l'Humour noir*, Sagittaire, París, 1940 [Reed.].

B 28. Breton, André. «Les Mots sans rides», en *Littérature*, nueva serie, n.º 7, París, 1 de diciembre de 1922, pp. 12-14.

B 29. Breton, André. «Le Phare de la Marée». I, en *Le Surréalisme et la peinture*, N.R.F., París, 1928 [reed.]. (véanse del mismo autor: *El surrealismo. Puntos de vista y manifiestos*, Barral Editor, S. A., Barcelona, 1972; *Surrealismo frente a realismo socialista* [en colaboración con Louis Aragon], Tusquets Editor, Barcelona, 1973; *Documentos políticos del surrealismo*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1973, y *Manifiestos del Surrealismo*, Ediciones Guadarrama, S. A., Madrid, 1974). II, en *Le Minotaure*, n.º 6, París, diciembre de 1934, pp. 45-49. III, en *View*, n.º 1, Nueva York, marzo de 1945 [trad. ingl.]. IV, en J. Villon, R. Duchamp-Villon, M. Duchamp. cat. exp., Guggenheim Museum, Nueva York, 1957 [trad. ingl.]. V, en Robert Lebel, *Sur Marcel Duchamp*, Trianon Press, París, 1959, pp. 88-94 [véase, para el conjunto de textos del autor: *Antología, 1913-1966*, edición al cuidado de Marguerite Boranet, Siglo XXI de México Editores, S. A., México, D. F., 1973]. [Varias otras reproducciones o traducciones, íntegras o parciales, se han omitido deliberadamente.]

B 30. Bright, Barbara. «Geniuslike Artist has World against Him», en *The Atlanta Constitution*, Georgia, Atlanta, 13 de abril de 1960, p. 22. CW Bib. 136.*

B 31. Brochier, Jean-Jacques. «Le siècle d'Aragon», en *Le Magazine littéraire*, París, septiembre de 1967, p. 14. CW Bib. 237.*

B 32. Brunius, Jacques, y Chavasse, Paul. «Lewis Carroll, maître d'école buissonnière», emisión televisada, O.R.T.F., 25 de diciembre de 1966. CW Bib. 223.*

B 33. Buffet-Picabia, Gabrielle. *Aires Abs-traites*, Cailler, Ginebra, 1957.

B 34. Buffet-Picabia, Gabrielle. «Coeurs volants», en *Cahiers d'Art*, n.º 1-2, París,

- 1936, pp. 34-43. II, en *Aires Abstraites*, Cailler, Ginebra, 1957.
- B 35. Buffet-Picabia, Gabrielle. «Magic Circles», en *View*, n.º 1. [M. D.], Nueva York, marzo de 1915, pp. 14-16, 23.
- B 36. Buffet-Picabia, Gabrielle. «Some Memories of Pre-Dada: Picabia and Duchamp», I, en R. Motherwell, *The Dada Painters and Poets* (bibl. B 148), pp. 253-267 [trad. ingl. de Ralph Manheim]. II, en *Aires Abstraites*, Cailler, Ginebra, 1957.
- B 37. Burnham, Jack. «Unveiling the Consort», en *Art Forum*, Parte I, Nueva York, marzo 1971, pp. 55-61; Parte II, abril 1971, pp. 42-51.
- B 38. Cabanne, Pierre. *Entretiens avec Marcel Duchamp*. I, Belfond, París, 1967. II, Viking Press, Nueva York, 1971 [trad. ingl. de Ron Padgett]. III, Editorial Anagrama, Barcelona, 1972 [trad. cast. Jordi Marfà]. CW Bib. 225.
- B 39. Cabanne, Pierre. «Je suis un défroqué», en *Arts, Paris*, 25 de mayo de 1966, p. 17.*
- B 40. Cage, John. *Diary: How to Improve the World*. I, en Something Else Press, Nueva York, 1967. II, en J. Cage, *A Year from Monday*, Wesleyan Univ. Press, Middletown, 1967, pp. 52-68. CW Bib. 241.*
- B 41. Cage, John. «26 Statements re: Duchamp», en *Art and Literature*, n.º 3, Lausana, otoño-invierno de 1964, p. 10. CW Bib. 179.*
- B 42. Calas, Nicolas. «The Brothers Duchamp all at Once», en *Art News*, Nueva York, febrero de 1957.
- B 43. Calas, Nicolas. «Cheat to Cheat», en *View*, n.º 1 [M. D.], Nueva York, marzo de 1945, pp. 20-21.
- B 44. Camfield, William A. *Francis Picabia (1879-1953): A Study of his Career from 1895 to 1918*, tesis roneotipada, Yale University, 1964. CW Bib. 183.*
- B 45. Camfield, William A. *Francis Picabia*, cat. exp., Nueva York, S. R. Guggenheim Museum, 1970.
- B 46. Camfield, William A. «The Machinist Style of Francis Picabia», en *The Art Bulletin*, Nueva York, septiembre-diciembre de 1966, pp. 309-322.*
- B 47. Carrouges, Michel. «La Machine célibataire selon Franz Kafka et Marcel Duchamp», I, en *Le Mercure de France*, n.º 1066, París, 1 de junio de 1952. II, en *Les Machines célibataires*, Arcanes, París, 1954, pp. 27-60.
- B 48. Chenieux, Jacqueline. «Patience et impatience chez Marcel Duchamp», en *Le Nouveau Commerce*, cuaderno 24-25, París, primavera de 1973, pp. 73-79.
- B 48 bis. Clair, Jean. *Marcel Duchamp ou le grand tictif*, Galilée, París, 1975.
- B 49. Clay, Jean. «Marcel Duchamp le dynamiteur», en *Réalités*, junio de 1967, París, pp. 80-81. CW Bib. 233.*
- B 50. Constable, Rosalind. «New York's Avant Garde», en *Sunday Herald Tribune Magazine*, Nueva York, 16 de mayo de 1964, pp. 7-10. CW Bib. 174.*
- B 51. Courthion, Pierre. *L'Art indépendant*, Albin Michel, París, 1958, p. 188. CW Bib. 114.*
- B 52. Crehan, Herbert. «Dada», en *Evidence*, n.º 3, Toronto, otoño de 1961, pp. 36-38. CW Bib. 152.* [Transcripción por Robert Cowan de una entrevista radiofónica.]
- B 53. Dalí, Salvador. «The King and Queen Traversed by Swift Nudes», en *Art News*, n.º 2, Nueva York, abril de 1959, p. 25. CW Bib. 119.*
- B 54. Demuth, Charles. «For Richard Mutt», en *The Blind Man*, n.º 2, Nueva York, mayo de 1917.
- B 55. Descargues, Pierre. «Duchamp dévoile le Cheval Majeur», en *La Tribune de Lausanne*, 3 de julio de 1966, p. 8. CW Bib. 212.*
- B 56. Deron, Jean-Paul. «Ce qui n'est pas insolite tombe dans l'oubli», en *Paris-Normandie*, Ruán, 13 de abril de 1967, p. 1. CW Bib. 227.*
- B 57. Deses, Greta. *Dada*, película, 33 min., Festival Int. du Film, Cannes, 1967. [Real. en 1966.] CW Bib. 235.*
- B 58. Desnos, Robert. «Rose Sélavy», I, en *Littérature*, nueva serie, n.º 7, París, 1 de diciembre de 1922, pp. 14-22. II, en *Corps et biens*, N. R.F., 1930.
- B 59. Dreier, Katherine S., y Echaurren R. Matta. *Duchamp's Glass/La Mariée mise à nu par ses célibataire, même: An*

Analytical Reflection, Société Anonyme, Inc., Museo de Arte Moderno, Nueva York, 1944.

B 60. Dreier, Katherine S. «Marcel Duchamp», en *Collection of Société Anonyme*, New Haven, 1950.

B 61. Drot, Jean-Marie. *Jeu d'échecs avec Marcel Duchamp*, película para la O.R.T.F., 8 de junio de 1964. II, *Chess Games with Marcel Duchamp*, versión inglesa, septiembre de 1964. CW Bib. 175.*

B 62. Drot, Jean-Marie. *Journal de voyage à New York*, película para la O.R.T.F., 19 de abril de 1962. CW Bib. 157.*

B 63. Eglinton, Laurie. «Marcel Duchamp, back in America, gives interview», en *Art News*, n.º 7, Nueva York, 18 de noviembre de 1933, pp. 3-11. CW Bib. 28.*

B 64. Fermigier, André. «L'Oracle et la Sibylle», en *Le Nouvel Observateur*, n.º 89, París, 27 de julio de 1966, pp. 34, 35. CW Bib. 213.

B 65. Ferrari, Luc y Patris, S. G. *Hommage à Edgar Varèse*, emisión televisada para la O.R.T.F., 6 de noviembre de 1966. CW Bib. 193.*

B 66. Flemming, H. Th. «Immer Spielt Magic Hinein», en *Die Welt*, n.º 242, Essen, 18 de octubre de 1965, p. 7. CW Bib. 193.*

B 67. Floran, Jacques. *Le Corbillard et le chameau*, emisión televisada [sobre la película *Entr'acte* de Picabia y René Clair] para la O.R.T.F., 26 de junio de 1967. CW Bib. 234.*

B 68. Fong, Monique. «Marcel Duchamp», en *Les Lettres nouvelles*, París, junio de 1967, pp. 70-76. CW Bib. 231.*

B 69. Gascoyne, David. «Blind Man's Buff», en *The Booster*, París, 1937.

B 70. Genauer, Emily. «Duchamp... Pop's Granddada», en *New York Herald Tribune*, Nueva York, 24 de enero de 1965, pp. 31-32. CW Bib. 187.*

B 71. Gerstner, Karl. «Bio-Graphie eines Kunstwerken», en *Spannungs-Bild*, n.º 2, Colonia, Galería Der Spiegel, enero de 1966. CW Bib. 197.*

B 72. Glueck, Grace. «Duchamp Opens Display Today», en *The New York Times*, Nueva York, 14 de enero de 1965. CW Bib. 185.*

B 73. Glueck, Grace. «Duchamp Parries Artful Questions», en *The New York Times*, Nueva York, 25 de octubre de 1967. CW Bib. 239.*

B 74. Gold, Laurence S. *A Discussion of Marcel Duchamp's Views on the Nature of Reality and their Relation to the Course of his Artistic Career*, tesis no sometida, Princeton, mayo de 1958. CW Bib. 112 [Contiene en apéndice una entrevista con M. D.].*

B 75. Goldaine, Louis, y Astier, Pierre. *Ces Peintres vous parlent*. Editions du Temps, París, 1964, CW Bib. 181,* 46.*

B 76. Golding, John. *Cubism: a History and an Analysis, 1907-1914*, Faber and Faber, Londres; Wittenborn, Nueva York, 1959, p. 163. CW Bib. 132.*

B 77. Golding, John. *Marcel Duchamp: The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even*, Viking, Nueva York, 1973.

B 78. Gray, Cleve. «Speculations/Marcel Duchamp», en *Art in America*, n.º 2, Nueva York, marzo-abril de 1966, pp. 72-75.

B 79. Greeley-Smith, Nixola. «Cubist Depicts Love in Brass and Glass», en *The Evening World*, Nueva York, 4 de abril de 1916, p. 3. CW Bib. 5.*

B 80. Gustafson, Ingemar. «Marcel Duchamp», en *Salamander*, n.º 1, Malmoe, Suecia, 1955.

B 81. Habasque, Guy. *Le Cubisme*, Skira, Ginebra, 1959, p. 132. CW Bib. 131.

B 82. Hahn, Otto. «Andy Warhol, prêtre du cinéma souterrain», en *L'Express*, París, 14 de noviembre de 1966, p. 31. CW Bib. 221.*

B 83. Hahn, Otto. «Marcel Duchamp», en *L'Express*, n.º 684, París, 23 de julio de 1964, pp. 22-23. CW Bib. 176.*

B 84. Hahn, Otto. «Passport n.º G 255300», en *Art and Artists*, n.º 4, Londres, julio de 1966, pp. 6-11. CW Bib. 206.*

B 85. Hahn, Otto. «Qu'est-ce que le Happening?», en *Arts*, París, 20 de abril de 1966, p. 51. CW Bib. 199.*

B 85 bis. [Hahn, Otto], [Entrevista con M. D.]. En *VH 101*, París, n.º 3, primavera de 1970.

B 86. Hamilton, George Heard. «Duchamp, Duchamp-Villon, Duchamp», en *Yale Association Bulletin*, n.º 2, New Haven, 1945.

- B 87. Hamilton, Richard. *The Almost Complete Works of Marcel Duchamp*, cat. exp. Marcel Duchamp, Tate Gallery, Londres, 18 de junio - 31 de julio de 1966.
- B 88. Hamilton, Richard. «Duchamp», en *Art International*, n.º 10, Lugano, Navidad de 1963. CW Bib. 171, 22-28.
- B 89. Hamilton, Richard. *Not Seen and/or Less Seen of/by Marcel Duchamp/Rose Sélavy 1904-1964*, Cat. exp. The Mary Sisler Collection, Nueva York, Corrier & Ekstrom Gallery, 14 de enero - 13 de febrero de 1965. CW Bib. 186.*
- B 90. Hamilton, Richard. «Towards a Typographical Rendition of the Green Box», en *Uppercase*, n.º 2, Londres, mayo de 1959.
- B 91. Harnoncourt, Anne d', y Hops, Walter. *Étant donnés: 1.º La Chute d'eau; 2.º Le Gaz d'éclairage. Reflections on a New York by Marcel Duchamp*, Philadelphia Museum of Art, 1969.*
- B 92. Heap, Jane. «Marcel Duchamp», en *The Little Review*, Nueva York, otoño-invierno de 1924-25.
- B 93. Hellman, Geoffrey. «Marcel Duchamp», en *The New Yorker*, Nueva York, 6 de abril de 1957, pp. 25-27. CW Bib. 102.*
- B 94. Hess, Thomas B. «J'accuse Marcel Duchamp», en *Art News*, n.º 10, Nueva York, febrero de 1965, p. 54. CW Bib. 190.*
- B 95. Hopps, Walter. *By or Of Marcel Duchamp or Rose Sélavy*, cat. exp. Marcel Duchamp, Pasadena Art Museum, 8 de octubre - 3 de noviembre de 1963. CW Bib. 129.*
- B 96. Hugnet, Georges. *Marcel Duchamp*, París, s.n.e., [mayo], 1941.
- B 97. Hulten, K. G. *Bewagen Beweging*, cat. exp., Stedelijk Museum, Amsterdam, 10 de marzo - 17 de abril de 1961. CW Bib. 144,* folleto.
- B 98. Janis, Harriet, y Blesh, Rudi. *Colleges, Personalities, Concepts, Techniques*, Chilton, Filadelfia y Nueva York, 1962. CW Bib. 160.* 11.
- B 99. Janis, Harriet y Sidney. «Marcel Duchamp, Anti-Artist», en *View*, n.º 1 [M. D.], Nueva York, marzo de 1945, pp. 18-19, 21, 23-24, 53-54. II, en *Horizon*, n.º 70, Londres, octubre de 1945. III, en
- R. Motherwell, *The Dada Painters and Poets*, Bib. B 148, pp. 306-315. CW Bib. 51.*
- B 100. Janneau, Guillaume. «Extrait de l'Art Cubiste (Paris, 1929)», en «Two Views on Marcel Duchamp», *The Cubist Spirit in its Time*, London Gallery, Londres, 1947 [versión castellana: *El arte cubista*, Editorial Poseidón, S.R.L., Buenos Aires, 1958].
- B 101. Jean, Marcel. *Histoire de la peinture surréaliste*. I, Le Seuil, París, 1959 [reim.]. II, Weidenfeld and Nicolson, Londres, 1960 [trad. ingl. de Gordon Watson-Taylor]. CW Bib. 138,* 100-112.
- B 102. Jouffroy, Alain. *Une Révolution du regard*, Gallimard, París, 1964. CW Bib. 182,* 111-124.
- M 103. Jouffroy, Alain. «L'idée de jugement devrait disparaître». I, en *Arts*, n.º 491, París, 24-30 de noviembre de 1954, p. 13. II, en *Une Révolution du regard*, Bib. B 102, pp. 109-111. CW Bib. 91.*
- B 104. Jouffroy, Alain. «Marcel Duchamp nous déclare: Il n'est pas certain que je revienne à la peinture», en *Arts*, París, 29 de octubre de 1958, p. 12. CW Bib. 109.*
- B 105. Jouffroy, Alain. «Duchamp, prince de l'insolence», en *Arts-Loisirs*, n.º 87, París, junio de 1967, p. 21. CW Bib. 232.*
- B 106. Kiesler, Frédéric J. «Design Correlation», en *Architectural Record*, n.º 5, Nueva York, mayo de 1937.
- B. 107. Kiesler, Frédéric J. «Les larves d'Imagie d'Henri Robert Marcel Duchamp», en *View*, n.º 1 [M. D.], Nueva York, marzo de 1945.
- B. 108. Kochnitzky, Léon. «Marcel Duchamp and the Futurists», en *View*, n.º 1 [M. D.], Nueva York, marzo de 1945, pp. 41, 45.
- B 109. Krasne, Belle. «A Marcel Duchamp Profile», en *Art Digest*, n.º 8, Nueva York, 15 de enero de 1952, pp. 11, 24. CW Bib. 73.*
- B 10. Kreyborg, Alfred. «Why Marcel Duchamps [sic] calls Hash a Picture», en *The Boston Transcript*, Boston, 8 de septiembre de 1915, p. 12. CW Bib. 3.*
- B 111. Kuh, Katharine. «Four Versions of "Nude Descending a Staircase"», en *Ma-*

gazine of Art, Nueva York, noviembre de 1949, pp. 264-265. CW Bib. 65.*

B 112. Kuh, Katharine. «Marcel Duchamp», en *20th Century Art from the Louise and Walter Arensberg Collection*, the Art Institute of Chicago, 20 de octubre-18 de diciembre de 1949, pp. 11-18. CW Bib. 64.*

B 113. Kuh, Katharine. «Marcel Duchamp», en *The Artist's Voice: Talks with Seventeen Artists*, Evantson, Harper and Row, Nueva York, 1962, pp. 81-93. CW Bib. 159.*

B 114. Lasker, Edward. *The Adventures of Chess*, Dover, Nueva York, 1959. CW Bib. 128.*

B 115. Lebel, Robert. «L'Humour absurde de Marcel Duchamp», en *XX^e Siècle*, nueva serie, n.º 8, París, enero de 1957.

B 116. Lebel, Robert. «Marcel Duchamp», en *Le Surréalisme, même*, n.º 3, París, otoño de 1957. II, en R. Lebel, *Sur Marcel Duchamp*, Trianon Press, París, 1959, pp. 95-97.

B 117. Lebel, Robert. «Marcel Duchamp maintenant et ici», en *L'Oeil*, n.º 149, París, mayo de 1967, pp. 18-23, 77. CW Bib. 229.*

B 118. Lebel, Robert. *Sur Marcel Duchamp*. I. Trianon Press, París, 1959, textos de André Breton y Henri-Pierre Roché [reimpr.]. II, Grossman, Nueva York, 1967 [trad. ingl.]. CW Bib. 242.* III, DuMont Schauberg, Colonia, 1962, 1972 [trad. ale.].

B 119. Lebel, Jean-Jacques. «Mise au point», en *La Quinzaine Littéraire*, París, 1 de octubre de 1966, p. 6. CW Bib. 218.*

B 120. Le Bot, Marc. *Francis Picabia et la crise des valeurs figuratives*, Klincksieck, París, 1968, CW Bib. 245.* 51.

B 121. Leiris, Michel. «Arts et Métiers de Marcel Duchamp», en *Fontaine*, n.º 54, París, verano de 1946.

B 122. Levesque, Jacques-Henry. «La leçon de Marcel Duchamp», en *United States Lines Paris Review*, París, [1955]. [Av. trad. ingl.].

B 123. Levesque, Jacques-Henry. «Marcel Duchamp», en *Orbes*, 2.ª serie, n.º 4, París, verano de 1935, pp. 1-2.

B 124. Levesque, Jacques-Henry. «La Sagesse de Marcel Duchamp», Art. inéd.,

11 p. manuscritas. Col. M. Sanouillet.

B 125. Levesque, Jacques-Henry y Van Heeckeren, Jean. «Anemic Cinéma» y «La Porte de Duchamp», en *Orbes*, 2.ª serie, n.º 2, París, verano de 1933, no paginado.

B 126. Levy, Julien. «Duchampiana», en *View*, n.º 1 [M. D.], Nueva York, marzo de 1945, pp. 33-34. CW Bib. 52.*

B 127. Liberman, Alexander. *The Artist in his Studio*, Thames and Hudson, Londres; The Viking Press, Nueva York, 1960. CW Bib. 140.* 57.

B 128. Lindamood, Peter. «I Cover the Cover», en *View*, n.º 1 [M. D.], Nueva York, marzo de 1945, p. 3. CW Bib. 53.*

B 129. Linde, Ulf. «Framför och bakom glasen», en *Konstrevy*, n.º 5-6, Estocolmo, 1961, pp. 162-165. CW Bib. 153.*

B 130. Linde, Ulf. *Marcel Duchamp*, Gale-ria Burén, Estocolmo, 1963. CW Bib. 169.*

B 131. Linde, Ulf. «Samtal med Marcel Duchamp», en *Dagens Nyheter*, Estocolmo, 10 de septiembre de 1961, p. 5. CW Bib. 147.*

B 32. Lippard, Lucy R., *Dadas on Art*, Prentice Hall, Englewood Cliffs, N.J., U.S.A., 1971.*

B 133. Loy, Mina. «O Marcel: or I Too Have Been to Louise's», I, en *The Blind-man*, n.º 2, Nueva York, mayo de 1917, pp. 14-15. II, en *View*, n.º 1 [M. D.], Nueva York, marzo de 1945, pp. 35, 51.

B 134. MacAgy, Douglas [ed.]. «The Western Round Table on Modern Art (1949)», en *Modern Artists in America*, Wittenborn, Nueva York, 1951, pp. 27-37. CW Bib. 71.*

135. MacMonnies, Frederick. «French Artists Spur on an American Art», en *New York Tribune*, 24 de octubre de 1915, pp. 2-3. CW Bib. 4.*

B 136. MacMorris, Daniel. «Marcel Duchamp's "Frankenstein"», en *The Art Digest*, n.º 7, Nueva York, enero de 1938, p. 22. CW Bib. 37.*

B 137. McBride, Henry. «Duchamps [sic] du Monde», en *Art News*, Nueva York, marzo de 1952, pp. 33-35, 61, 62. CW Bib. 75.*

B 138. McLuhan, Marshall. «The Ghost of Mechanization», artículo inéd., 2 p. me-

canograf. Col. Ass. Int. Dada Surréalisme, Paris.

B 139. McShine, Kynaston, y Harnoncourt. Anne d'. *Marcel Duchamp*, cat. exp. retrospectiva Museo de Arte de Filadelfia; Museo de Arte Moderno de Nueva York, Chicago Art Institute, sept. 1973-marzo 1974. [Cap. por Robert Lebel, Arturo Schwarz, Michel Sanouillet, etc.]

B 140. Man Ray. «Bilingual Biography», en *View*, n.º 1 [M. D.], Nueva York, marzo de 1945, pp. 32, 51. CW Bib. 54.*

B 141. Man Ray. *Self Portrait*. I, Little, Brown and Co., Boston and Toronto, 1963. II, André Deutch, Londres. III, (*Autoportrait*, trad. fr. de Anne Guerin), Laifont, Paris, 1964. CW. Bib. 170.

B 142. Massot, Pierre de. *Marcel Duchamp. Propos et souvenirs*, Schwarz, Milán, 1965. CW Bib. 200.

B 143. Massot, Pierre de. «La Mariée mise à nu par ses célibataires, même», en *Orbes*, 2.ª serie, n.º 2, París, verano de 1933, pp. XVII-XXII.

B 144. Massot, Pierre de. «L'Opposition et les cases conjuguées sont réconciliés», en *Orbes*, 2.ª serie, n.º 2, París, verano de 1933, pp. 15-17.

B 145. Massot, Pierre de. *The Wonderful Book: Reflections on Rose Sélavy*, Impr. Ravilly, París, [1924]. CW Bib. 198.

B 146. Melville, Robert. «Marcel Duchamp», en *The New Statesman*, Londres, 1 de julio de 1966, p. 25. CW Bib. 211.*

B 147. Maurice, Jean-Michel, y Fremigier, André. *Images et idées*. Emisión telev., O.R.T.F., 21 de enero de 1968 [sobre la exp. M. D., Galería Givaudan, París, junio-septiembre de 1967]. CW Bib. 246.*

B 147 bis. Michelson, Annette. «Anemic Cinema". Reflections on an Emblematic Work», en *Art Forum*, Nueva York, octubre de 1973, pp. 64-69.

B 148. Motherwell, Robert. *The Dada Painters and Poets: an Anthology*, Wittenborn, Nueva York, 1951 [reimpr.]. CW Bib. 20.*

B 149. Mussman, Toby. «Anemic Cinema», en *Art and Artists*, n.º 4, Nueva York, julio de 1966, pp. 49-51. CW Bib. 210.*

B 150. Nadeau, Maurice, y Schuster, Jean. *Pour saluer André Breton*, emisión telev., O.R.T.F., 19 de octubre de 1966. CW Bib. 219.*

B 150 bis. Norman, Dorothy [Entrevista con M. D.], en *Art in America*, julio-agosto de 1969.

B 151. Norton, Louise. «Buddha of the Bathroom», en *The Blind Man*, n.º 2, Nueva York, mayo de 1917, pp. 5-6.

B 152. O'Doherty, Brian. «Duchamp's Cardiogram», en *Art and Artists*, n.º 4, Londres, julio de 1966, p. 21 CW Bib. 208.*

B 152 bis. *Opus International*, n.º especial M. D., París, marzo de 1974.

B 153. Pach, Walter. «A Family of Artists», en cat. exp. *Duchamp Frères et Soeur*, Rose Fried Gallery, Nueva York, 25 de febrero-31 de marzo de 1952.

B 154. Parinaud, André. «Duchamp raconte Breton», en *Arts-Loisirs*, n.º 54, París, 5 de octubre de 1966, pp. 5-7. CW Bib. 217.*

B 155. Parker, Robert A. «America Discovers Marcel», en *View*, n.º 1 [M. D.], Nueva York, marzo de 1945, pp. 32-33.

B 156. Paulin, André. «Marcel Duchamp», en *Triptyque*, n.º 107, París, abril de 1937.

B 157. Paz, Octavio. «Présence et présent», en *Preuves*, París, mayo de 1968, pp. 7-15. CW Bib. 251.*

B 158. Paz, Octavio. *Marcel Duchamp ou le château de la pureté*. I, Galería Givaudan, París, 1968. CW Bib. 244.* II, Cape Goliard Press, Nueva York, 1970 (trad. ingl.). III, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. Ediciones Era, S. A. México, D. F., 1973 (versión castellana).

B 158 bis. Pincus-Witten, Robert. «Theatre of the Conceptual: Autobiography and Myth», en *Art Forum*, Nueva York, octubre de 1973, pp. 40-46.

B 159. Pleynet, Marcellin, y Millet, Catherine. «Le Fétiche Duchamp», en *Art Press*, n.º 1, París, diciembre-enero de 1973, pp. 4-7.

B 160. Powell, Tristan. *Rebel Ready-Made*, Película (37') [realizada a raíz de la retrospectiva M. D. en la Tate Gallery de

Londres. Difundida por la B.B.C. el 23 de junio de 1966. CW Bib. 204.*]

B 161. Reif, Rita. «Marcel Duchamp: Where Art has Lost, Chess is the Winner», en *The New York Times*. Nueva York, 27 de mayo de 1968, p. 60. CW Bib. 250.*

B 162. Ribemont-Dessaignes, Georges. *Deja Jadis: ou du mouvement Dada a l'espace abstrait*, Julliard, París, 1958 [Reed.].

B 163. Richter, Hans. «A propos de Marcel Duchamp, des "disques" et du "Nu descendant un escalier"», en *Style*, n.º esp. sobre el cine, París, 1963.

B 164. Richter, Hans. *Chessera*, película (30'), colores, Nueva York, 1954-57.*

B 165. Richter, Hans. *Dada: Kunst und Antikunst*. I. DuMont-Schauberg, Colonia, 1964. II, Thames and Hudson, Londres, 1965 (trad. ingl.). III, Éditions de la Connaissance, Bruselas, 1966 (trad. franc.). IV, *Historia del dadaísmo*, Ediciones Nueva Visión, S.A.I.C., Buenos Aires, 1969 (versión castellana).

B 166. Richter, Hans. *Dada Profile*. Die Arche, Zurich, 1961. CW Bib. 154.* 31.

B 167. Richter, Hans. *Dadascope*, película (40'), color, Nueva York, 1958-1959.*

B 168. Richter, Hans. «Discs and Nudes Descending a Staircase», en *Dreams that Money Can Buy*, película. Nueva York, 1947.

B 169. Richter, Hans. *8 x 8*, película (88'), color, Nueva York, 1954-1957.*

B 170. Rivière, Claude. «Marcel Duchamp devant le Pop Art», en *Combat*, París, 8 de septiembre de 1966, p. 9. CW Bib. 215.*

B 171. Roberts, Colette. «Triomphe et mystère de Duchamp», en *France-Amérique*, Nueva York, 3 de mayo de 1959.

B 171 bis. Roberts, Colette [Entrevista con M. D.], en *Art in America*, julio-agosto de 1969.

B 171 ter. Roberts, Colette [Entrevista con M. D.], en *Art. News*, Nueva York, diciembre de 1968.

B 172. Roche, Henri-Pierre. «Diskoptics de Marcel Duchamp», en *Phases*, n.º 1, París, enero de 1954, p. 14. CW Bib. 87.*

B 173. Roché, Henri-Pierre. «Duchamp»,

en *Dictionnaire de la peinture moderne*, Hazan, París, 1954.

B 174. Roché, Henri-Pierre. «L'homme-miracle», en *Arts*, París, 24 de noviembre de 1954.

B 175. Roché, Henri-Pierre. «Souvenirs sur Marcel Duchamp», en *La Nouvelle N. R. F.*, n.º 6. París, junio de 1953, pp. 1133-1138. CW Bib. 85.*

B 176. Roché, Henri-Pierre. «Vie de Marcel Duchamp», en *La Parisienne*, n.º 24, París, enero de 1955, pp. 63-69.

B 176 bis. Roth, Moira. «Robert Smithson on Duchamp, an Interview», en *Art Forum*, Nueva York, octubre de 1973, p. 47.

B 177. Rougemont, Denis de. «André Breton», I, en *Preuves*, París, noviembre de 1966, p. 17. II, en *Encounter*, Londres, agosto de 1967, p. 68. CW Bib. 222.*

B 178. Rougemont, Denis de. «Marcel Duchamp mine de rien», I, en *Preuves*, n.º 204, París, febrero de 1968, pp. 43-47. II, en D. de Rougemont, *Journal d'une époque, 1926-1946*, Gallimard, París, 1968. CW Bib. 247.

B 180. Rougemont, Denis de. *Journal des Deux-Mondes*, Gallimard, París, 1947. CW Bib. 59.*

B 181. Roussel, Raymond. *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Lemerre, París, 1935. (Versión castellana: *Cómo escribi algunos libros míos*, Tusquets editor, Barcelona, 1973.)

B 182. Russell, John. «Exile at Large», en *The Sunday Times*, n.º 7567, Londres, 9 de junio de 1968, p. 54. CW Bib. 257.*

B 183. Saarinen, Aline B. *The Proud Possessors*, Random House, Nueva York, 1958. CW Bib. 113,* 242.

B 184. Sanouillet, Michel. *Dada à Paris*, Pauvert, París, 1965.*

B 185. Sanouillet, Michel. «Dans l'atelier de Marcel Duchamp», en *Les Nouvelles Littéraires*, n.º 1424, París, 16 de diciembre de 1954, p. 5. CW Bib. 93.*

B 186. Sanouillet, Michel. *Francis Picabia et «391»*, Le Terrain Vague. T. I [repr. offset de la revista de F. Picabia], París, 1960; T. II [notas críticas], 1966.

B 187. Sanouillet, Michel. «Marcel Duchamp and the French Intellectual Tradition», en cat. exp. retrospectiva M. D..

Museo de Arte de Filadelfia, Museo de Arte Moderno de Nueva York. Chicago Art Institute, 21 de septiembre de 1973-marzo de 1974, pp. 47-55.

B 188. Sanouillet, Michel. *Marchand du Sel*, escritos de Marcel Duchamp. I, ed. original agotada, Le Terrain Vague, París, 1958. CW Bib. 122.* [2.000 ej. corrientes, 50 de lujo en Auvergne a la forma y, de ellos, 10 fuera de comercio nominativos]. II, Rumma Editore, Salerno, 1969 [trad. ital e intr. de Alberto Boatto].

B 189. Sanouillet, Michel. *Il Movimento Dada*, Fabbri, Milán, 1970.

B 190. Sanouillet, Michel. *Picabia, le Temps*, París, 1964.

B 191. Sanouillet, Michel. «Quand les muets se taisent...», en *Cahiers Dada-Surréalisme*, n.º 3, Minard, París, 1969, pp. 6-7.

B 192. Sargeant, Winthrop. «Dada's Daddy», en *Life*. Nueva York, 28 de abril de 1952, pp. 100-111. CW Bib. 77.*

B 193. Schonberg, Harold C. «Creator of "Nude Descending" Reflects after Half a Century», en *New York Times*, Nueva York, 12 de abril de 1963, p. 25. CW Bib. 165.*

B 194. Schuster, Jean. «Marcel Duchamp, vite», en *Le Surréalisme, même*, n.º 2, París, Primavera de 1957, pp. 143-145. CW Bib. 103.*

B 195. Schwarz, Arturo. *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Thames and Hudson, Londres: Harry N. Abrams, Nueva York, 1970.* [reimpr. y trad.]

B 196. Schwarz, Arturo. «Contributions to a Poetic of the Ready-made», en *Marcel Duchamp. Ready-mades, etc. (1913-1964)*, Galería Schwarz, Milán; Le Terrain Vague, París, 1964. CW Bib. 180.*

B 197. Schwarz, Arturo. *The Large Glass and Related Works*, Galería Schwarz, Milán, 1967. CW Bib. 238.*

B 198. Schwarz, Arturo. *Marcel Duchamp/Ready-mades, etc. (1913-1964)*. I, Galería Schwarz, Milán, 1964. II, Le Terrain Vague, París, 1964. [Textos de Walter Hopps y Ulf Linde.]

B 199. Schwarz, Arturo. *Marcel Duchamp, 66 Creative Years*. I, Galería Schwarz, Milán, 1971. II, Éric Losfeld, París, 1972.

B 200. Schwarz, Arturo. *Notes et Projects for the Large Glass*, Harry N. Abrams, Nueva York, 1969. CW Bib. 263.*

B 201. Seitz, William C. *The Art of Assemblage*, Museo de Arte Moderno, Nueva York, 1961. CW Bib. 148.* 46.

B 202. Seitz, William C. «What's Happened to Art?», en *Vogue*, n.º 4, Nueva York, 15 de febrero de 1963, pp. 110-113 y 129-131. CW Bib. 162.*

B 203. Seligmann, Kurt. «Magic and the Arts», en *View*, n.º 1 [M. D.], Nueva York, octubre de 1946, p. 16. CW Bib. 56.*

B 204. Seuphor, Michel. «Paris New York 1951», en *L'Art d'Aujourd'hui*, n.º 6, París, junio de 1951, p. 4. CW Bib. 70.*

B 205. Shirey, David L. «The Gayest of Us All», en *Newsweek*, Nueva York, 30 de octubre de 1967, p. 63. CW Bib. 240.*

B 205 bis. Siegal, Jeanne [Entrevista con M. D.], en *Arts*, Nueva York, diciembre de 1968-enero de 1969.

B 206. Soby, James Thrall. «The Arensberg Collection», en *Saturday Review of Literature*, Nueva York, 6 de noviembre de 1954, p. 61. CW Bib. 90.*

B 207. Soby, James Thrall. «Marcel Duchamp in the Arensberg Collection», en *View*, n.º 1 [M. D.], Nueva York, marzo de 1945, pp. 11-13.

B 208. Spies, Werner. «Marcel Duchamp-der dadaistische Oldtimer», en *Frankfurter Allgemeine*, Frankfurt, 27 de julio de 1967. CW Bib. 236.*

B 209. Steefel, Lawrence D., Jr. «The Art of Marcel Duchamp», en *The Art Journal*, n.º 2, invierno de 1962-1963, pp. 72-80.

B 210. Steefel, Lawrence D., Jr. *The Position of La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (1913-1923) in the Stylistic and Iconographic Development of the Art of Marcel Duchamp*. I, tesis ro-neotipada, Princeton Univ., 1960. II, en «The Art of Marcel Duchamp», Bib. B 209 [Ent. con M. D.].

B 211. Steegmuller, Francis. «Duchamp: Fifty Years Later», en *Show*, n.º 2, Nueva York, febrero de 1963, pp. 28-29. CW Bib. 164.*

B 211 bis. *Studio International*, n.º especial M. D., enero-febrero de 1975.

- B 212. Suquet, Jean. «Le Signe du Cancer». I, en *Almanach Surréaliste du demi-siècle*, n.º esp. de *La Nef*, n.º 63-64, Le Sagittaire, París, 1950.
- B 213. Suquet, Jean. *Miroir de la Mariée*, Flammarion, París, 1974.
- B 214. Sweeney, James Johnson. «A Conversation with Marcel Duchamp». I, entrevista telev., Filadelfia, N.B.C., 1955.
- II, en *Marchand du sel*, Bib. B 188, pp. 149-161 [adapt. franc. de Michel Sanouillet]. III, en Octavio Paz, *Marcel Duchamp ou le Château de la Pureté*, Bib. B 158 [trad. cast. de O. P.]. CW Bib. 97.*
- B 215. Sweeney, James Johnson. «Villon, Duchamp-Villon, Duchamp», pref. cat. exp. Guggenheim Museum Nueva York, enero-febrero de 1957; Houston Museum of Fine Arts, marzo-abril de 1957. CW Bib. 101.*
- B 216. Sweeney, James Johnson. «Eleven Europeans in America: Marcel Duchamp». I, en *The Museum of Modern Art Bulletin*, n.º 4-5, Nueva York, 1946, pp. 19-21; en Octavio Paz, *Marcel Duchamp ou le Château de la Pureté*, Bib. B 158, pp. [trad. cast. de O. P.]. CW Bib. 55.*
- B 217. Takiguchi, Shuzo. *To and From Rose Sélavy*, Ed. Rose Sélavy, Tokio, 1968. CW Bib. 258; CW Cat. 344 c.*
- B 218. Tharrats, Joan-Josep. «Marcel Duchamp», en *Art Actuel International*, n.º 6, Lausana, 1958, p. 1, II, en «Coloquio con Marcel Duchamp», en *Revista*, n.º 357, Barcelona, 14 de febrero de 1959, p. 17 [trad. cast]. CW Bib. 110.*
- B 219. Tomkins, Calvin. *The Bride and the Bachelors: the Heretical Courtship in Modern Art*, Viking, Nueva York, 1965.
- B 220. Tomkins, Calvin. *The World of Marcel Duchamp 1887*, Time Inc., Time-Life Library of Art, Nueva York, 1966.
- B 221. Tomkins, Calvin. «Not Seen and/or Less Seen». I, en *The New Yorker*, Nueva York, 6 de febrero de 1965, pp. 37-93. II, en C. Tomkins, *The Bride and the Bachelors*, Bib. B 219, pp. 9-68 [texto revisado y aumentado]. CW Bib. 189.*
- B 222. Tovak, Günter. *Marcel Duchamp*, película (15') realizada en ocasión de la exp. Duchamp en la Kestner Gesellschaft, Hannover, 7-28 de septiembre de 1965. CW. Bib. 192.*
- B 223. Verkauf, Willy; Janco, Marcel, y Bolliger, Hans. *Dada: Monograph of a Movement*, Niggli, Teufen, 1961.
- B 224. Waldberg, Patrick; Sanouillet, Michel, y Lebel, Robert. *Metafisica, Dada e Surrealismo*, T. VII de *L'Arte Moderna*, Fabbri, Milán, 1968.
- B 225. Waste, Henrie. «A Portrait», en *View*, n.º 1 [M. D.], Nueva York, marzo de 1945, pp. 34-35, 51.
- B 226. Watson-Taylor, Simon. «Ready-made», en *Art and Artists*, n.º 4, Londres, julio de 1966, p. 46. II, en *Dossiers Acénonètes du Collège de Pataphysique*, n.º 17, París [22 de diciembre de 1961] p. 88. CW Bib. 209.*

Colección
Comunicación
Visual

- | | |
|------------------------------|--|
| A. Abruzzese | La imagen filmica |
| G. C. Argan et alt. | El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro |
| R. Arnheim | El «Guernica» de Picasso. Génesis de una pintura |
| B. Balázs | El Film. Evolución y esencia de un arte nuevo |
| J. Barnicoat | Los carteles: su historia y lenguaje |
| J. Berger et alt. | Modos de ver |
| G. Bonsiepe | Teoría y práctica del diseño industrial. Elementos para una manualística crítica |
| V. Bozal y T. Llorens (eds.) | España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976 |
| J. Cazeneuve | La sociedad de la ubicuidad. Comunicación y difusión |
| D. A. Dondis | La sintaxis de la imagen.
Introducción al alfabeto visual |
| M. Duchamp | Escritos. Duchamp du Signe |
| H. K. Ehmer et alt. | Miseria de la comunicación visual. Elementos para una crítica de la industria de la conciencia |
| A. Ehrenzweig | Psicoanálisis de la percepción artística |
| E. Garroni | Proyecto de Semiótica. Mensajes artísticos y lenguajes no verbales. Problemas teóricos y aplicados |
| J. Hogg et alt. | Psicología y artes visuales |
| W. M. Ivins, Jr. | Imagen impresa y conocimiento.
Análisis de la imagen prefotográfica |
| P. Maenz | Art Déco: 1920-1940 |
| T. Maldonado | Vanguardia y racionalidad. Artículos, ensayos y otros escritos: 1946-1974 |
| A. A. Moles | Teoría de los objetos |
| J. Mukarovsky | Escritos de Estética y Semiótica del Arte |

- | | |
|---|--|
| B. Munari | Diseño y comunicación visual. Contribución a una metodología didáctica |
| G. Nebiolo, J. Chesneaux
y U. Eco (eds.) | Los comics de Mao |
| G. Péninou | Semiótica de la Publicidad |
| N. Pevsner | Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño |
| L. J. Prieto | Pertinencia y práctica. Ensayos de Semiología |
| G. Rapisarda (ed.) | Cine y vanguardia en la Unión Soviética.
La Fábrica del Actor Excéntrico (FEKS) |
| O. Revault D'Allonnes | Creación artística y promesas de libertad |
| J. L. Rodríguez Diéguez | La función de la imagen en la enseñanza.
Semántica y Didáctica |
| G. Selle | Ideología y utopía del diseño. Contribución
a la teoría del diseño industrial |
| A. Tudor | Cine y comunicación social |
| H. Wescher | La historia del collage. Del cubismo a la actualidad |