

## ***Cuando lo sólido se desvanece en el aire***

### ***Marcel Duchamp y las políticas de lo inmaterial***



**Miguel Ángel Hernández-Navarro**

*Profesor Contratado Doctor de Historia del Arte.*

*Universidad de Murcia*

*mahernandez@um.es*

### **Resumen**

*Este texto reflexiona sobre la cuestión de la inmaterialidad en la obra de Marcel Duchamp. Partiendo del análisis de la problemática planteada por Lucy Lippard acerca de la desmaterialización del arte en su sentido literal, como pérdida de sustancia de la materia, el texto se centra en el examen de dos readymades de Duchamp: Aire de París (1919) y Criadero de polvo (1920). Estas obras, que ocupan un papel secundario en la producción del artista, revelan sin embargo, mejor que otras de mayor entidad, su preocupación por un modo de ver y percibir el mundo alejado de las lógicas purovisualistas de la modernidad. Un modo de ver alternativo que apuesta por lo mínimo, lo imperceptible, lo sobrante o lo desechado. Un modo de ver y una concepción del arte presidida en última instancia por el concepto esencial de lo infraleve.*

## **Palabras clave**

*Duchamp – Readymade – Desmaterialización –  
Antivisualidad – Arte conceptual – Infrave*

## **Abstract**

*This text examines the issue of immateriality in Marcel Duchamp's work. Departing from Lucy Lippard's analysis of the Dematerialization of Art in the Sixties, understood literally as a matter's loss of substance, this text is focused on examining two Duchamp's readymades: Paris Air (1919) and Dust Breeding (1920). These works, even when they have a secondary role in Duchamp's work, reveals better than others Duchamp's concern regarding an alternative way of perception beyond the purity of vision in modernity: another way of seeing based on the minimum, the barely perceptible, the rest or the waste. This way of seeing and this conception of art is governed by the Duchampian concept of infrathin.*

## **Key Words**

*Duchamp - Readymade - Dematerialization –  
Antivision – Conceptual Art - Infrathin*

## ***Entre la desmaterialización y la antivisión***

En 1968, Lucy Lippard y John Chandler publicaban “La desmaterialización del arte” (Lippard y Chandler, 1968), un texto que, cinco años más tarde, daría origen a *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico*, la difícilmente clasificable obra-antología compilada por Lippard con la intención de dar cuenta del paisaje intelectual de uno de los períodos más ricos de la reciente historia del arte (Lippard, 2004 [1973]). El argumento de base del texto de 1968, que sería ampliado y complejizado en 1973, sostenía que durante la década de los sesenta se había producido un paso determinante en la producción artística desde un arte que priorizaba el objeto y la obra física y visual a un arte cuyo motor esencial era la idea y el proceso mental, un paso –por decirlo con las palabras de clásico ensayo de Simón Marchán– *del arte objetual al arte de concepto* (Marchán, 1997). Lippard y Chandler llamaron a este nuevo arte, para diferenciarlo de otros donde lo mental también tenía un dimensión importante, “arte ultraconceptual”, y consideraron que emergía en dos direcciones: el arte como idea y el arte como acción; el primero negaba la materia; el segundo la ponía en movimiento.

Una de las tesis más influyentes de “La desmaterialización del arte” era que dicho proceso hundía sus bases en el minimalismo, pues evolucionaba a partir del énfasis que los artistas minimalistas ponían en la idea y el proceso de creación. Detrás de dicha tesis se encontraba el espíritu de Sol LeWitt, que, como después ha afirmado en más de una ocasión Lippard (Guasch, 2006: 45-54), estuvo muy cercano a ella durante el momento de redacción de los textos<sup>1</sup>. Y en el fondo parece que el argumento de la desmaterialización

---

<sup>1</sup> Recordemos que el libro está dedicado al propio Sol LeWitt.

se ajusta mejor a Sol LeWitt que a ningún otro, de ahí que incluso podamos llegar a pensar que se trata de una “tesis a medida”. En cualquier caso, lo que está claro es que en el minimalismo se daban sólo algunas de las condiciones para la mencionada desmaterialización y que, salvo LeWitt, y algunas obras de Robert Morris, ningún minimalista “canónico” aceptaría su vinculación con el conceptual (Colpitt, 2004). Para el minimalismo el objeto y su presencia sigue siendo fundamental. La idea de compartir un espacio real con el objeto, que sale al encuentro del espectador ofreciendo su enigmática opacidad y su implacable fisicidad, será consustancial a la práctica del arte minimalista. Por tal razón, aunque las obras se encarguen y diseñen, aunque se pase “del taller al estudio” en sentido intelectual y arquitectónico, aunque se llegue a afirmar como hace Dan Flavin que “es fundamental para mí no ensuciarme las manos” (Meyer, 2000: 42), difícilmente un minimalista podría aceptar una sentencia como la de Lawrence Weiner: “la obra no necesita ser construida” (Lippard, 2004: 21).

La historia de la desmaterialización contada por Lippard y Chandler, vista con distancia llega a ser tan teleológica y escorada como la propia narrativa modernista, pues mientras que un crítico como Clement Greenberg veía en la pintura norteamericana contemporánea el lugar de resolución y culminación del *bildungsroman* comenzado en Manet, Lippard observaba en el conceptualismo la lógica evolución de un arte que dejaba de lado el objeto y se centraba en la idea, y que tendría su origen en Duchamp, si bien era lo que estaba en el fondo de gran parte del arte avanzado del siglo XX. El minimalismo pondría en juego la idea a la par del objeto, para después contribuir a su propio enterramiento. Una obra como el *Buried Cube Containing an Object of Importance but Little Value*, realizada por Sol LeWitt en 1968, ejemplifica quizá mejor que ninguna otra el

enterramiento del objeto, de su epítome, el cubo, y el comienzo de una nueva era en el arte, la del arte de la idea, emancipado del objeto.<sup>2</sup>

La historia anterior, a pesar de lo atractiva que pueda parecer a simple vista, es sólo una de las muchas “historias del arte conceptual” (Crow, 2002: 217-246). Como se ha observado con profusión (Alberro, 2003; Corris, 2004), la genealogía del conceptual y sobre todo su evolución es mucho más compleja que la tesis simplista de Lippard. Benjamin Buchloh (2004) expone que la complejidad del conceptual estriba en la variedad de poéticas y en los casos singulares, por lo que sería errónea cualquier generalización, tanto respecto a las prácticas cuanto a los orígenes<sup>3</sup>. Aún así, observa que uno de los fundamentos comunes al conceptualismo es “la sustitución del objeto de experiencia espacial y perceptiva por una definición lingüística” (Buchloh, 2004: 168). La introducción del lenguaje y la reflexión sobre el significado liberaba al arte de las formas y sobre todo rompía su vinculación con la visión tal y como ésta había sido entendida en el modernismo. Esta es quizá la razón para que Martin Jay observe que la presencia del lenguaje en el arte de la segunda mitad de siglo fractura el privilegio y la pureza de la visión, pues “el conceptualismo, basándose en la ideas desmaterializadoras o, al menos,

---

<sup>2</sup> “Lo que parecía importar en la obra de los artistas ligados a esta tendencia no era el objeto, tal como se había percibido en términos visuales formalistas, sino la idea o la reflexión sobre cómo el objeto o acontecimiento se desplegaba en el tiempo (Huebler, Barry), cómo se podía fabricar (Weiner) o cómo podía analizarse a través del lenguaje (Kosuth)” (Morgan, 2003: 32).

<sup>3</sup> “Desde el principio, el desarrollo del arte conceptual englobó un conjunto tan complejo de enfoques opuestos que cualquier intento de análisis tiene que tratar con extremada cautela las enérgicas voces (en su mayoría procedentes de los propios artistas) que exigen que se respete la pureza y la ortodoxia del movimiento. Esta peculiaridad del arte conceptual obliga a evitar la homogeneización estilística retrospectiva típica de los análisis que se limitan a un grupo de individuos y aun conjunto de prácticas e intervenciones históricas estrictamente definidas” (Buchloh, 2004: 168).

en la preponderancia del lenguaje sobre la presencia visual, cada vez más, comenzó a suplantar con la *discursividad pura* a la opticalidad pura” (Jay, 2003: 67).

Ideas como la desmaterialización, la presencia de lo lingüístico, la “escapada” de lo fijo y el paso a la acción, están vinculadas en el fondo con la resistencia a la primacía de lo visual, a la primacía establecida en el fondo de contraste greenbergiano, sin el cual difícilmente se entiende la teoría y la práctica artista de los sesenta (Danto, 2005). Algunos historiadores, como Thomas Crow (2002), han atendido especialmente a esa naturaleza antvisual o “avisual” del arte conceptual, hablando de “retirada de la visualidad” o de “supresión de la espectación”. Y es que, según Crow, las prácticas conceptuales, por medio de la idea, el lenguaje o la acción, constituirían una especie de “valor crítico respecto al triunfo aparente de la visualidad” (Crow, 2002: 221).<sup>4</sup>

Ciertamente, el conceptualismo es, sin lugar a dudas, la práctica que mejor representaría el impulso antvisual del arte del siglo XX, y quizá la que más y mejor ejemplificara lo que aquí se quiere mostrar. Sin embargo, hay en la idea de la “desmaterialización del arte” un argumento que me parece aún más importante para lo que quiero mostrar ahora. Aparte de describir el paso a la idea y la acción, Lippard y Chandler muestran también una genealogía de la desmaterialización que, más que en la idea y el concepto, se encuentra en la pérdida de sustancia de la materia, en una especie de adelgazamiento de lo visible, una desmaterialización literal. Incluyen aquí como ejemplos

---

<sup>4</sup> En esta lectura Crow arremete contra la cultura visual, que para él representa una hegemonía de lo visible: “La obra conceptual de carácter materialmente sustancial y permanente había dejado de ser dócil a la categoría de cultura visual” (p. 19). La aproximación de Crow a la cultura visual es demasiado estrecha y “visual”. Quizá debiésemos contraponer a su argumento que la cultura visual no es sólo lo purovisual, que un arte de la idea es también sujeto de visualidad. Una afirmación como la de Mitchell aclara bastante a este respecto: “la cultura visual conlleva una meditación sobre la ceguera, lo invisible, lo oculto, lo invisible de ver y lo desaparecido” (Mitchell, 2003: 25).

el “Dibujo borrado de Willem de Kooning” de Robert Rauschenberg, “El vacío” de Yves Klein, el “Monumento invisible” de Claes Oldenburg o las esculturas de vapor de Robert Morris. Y esta lista se amplía a lo largo del libro de 1973 con otra serie de obras de humo, aire, polvo, gas y otros elementos desolidificados realizadas por Terry Atkinson, Robert Barry, William Wiley y Terry Fox, Hans Haacke o Richard Serra. Creo que esta segunda línea de la desmaterialización, que se podría metaforizar en la expresión de Marx que da título al famoso ensayo de Berman, “todo lo sólido se desvanece en el aire” (Berman, 1991), y que, en tanto que *desolidificación* o *desubstanciación*, lleva lo visual a los umbrales de lo apenas perceptible, se encuentra aún más cerca de la antivisualidad que el “arte como idea como idea”, la faz “conceptual” de la desmaterialización.

## ***Lo visible in-visible y lo absolutamente no-visible***

En *Dar la muerte*, argumentando acerca de la naturaleza del *secreto* como *absconditus*, Jacques Derrida realiza una distinción entre dos modos de invisibilidad que quizá nos pueda servir aquí. Sostiene el pensador francés que hemos de diferenciar entre dos maneras de desaparición de lo visible: lo “visible in-visible” y “lo absolutamente no-visible”(Derrida, 2000: 88-89). La primera invisibilidad es la de “lo invisible que es del orden de lo visible y que puedo mantener secreto sustrayéndolo a la vista” (88). Se trataría de una ocultación, velamiento, adelgazamiento o distanciamiento de aquello que es visible por naturaleza, aquello que aun sin estar “a la vista” permanece siempre “en el orden de la visibilidad, constitutivamente visible” (88). Pero junto a esa invisibilidad de lo visible, encuentra Derrida lo que llama la “invisibilidad absoluta”: “todo lo que no se refiere al registro de la vista, lo sonoro, lo musical, lo vocal o lo fónico (...), mas también lo táctil o lo odorífero” (89). Este orden de la invisibilidad nunca es dado a la vista, y su invisibilidad, se

podría decir, “reside” en otros sentidos. Es una invisibilidad que no es visible en el sentido de que jamás puede ser percibida como invisible por la vista.

Si reflexionamos acerca de las dos formas –esenciales– de desmaterialización que se derivan del ensayo de Lippard y Chandler, y las dos de invisibilidad que acabamos de ver en Derrida, podríamos afirmar que el arte conceptual, en tanto que arte de la idea, estaría cerca de lo “no-visible”, mientras que el arte de “la materia débil” en el que se produce una pérdida de visibilidad de algo que pertenece al mundo visible, estaría del lado de lo “in-visible”, ya que incluso en su sutil invisibilidad sigue siendo “constitutivamente visible”. Pervirtiendo un poco el sentido que la noción tiene para Lippit (2005: 30-33), me gustaría denominar al arte conceptual que es esencialmente no-visible como *avisual*, y al arte de la desmaterialización literal, *antivisual*.<sup>5</sup>

Esta idea de la pérdida de sustancia de la materia y de su descomposición en lo más leve, desde luego, no es, ni mucho menos, nueva, puesto que sus orígenes se pueden rastrear desde Lucrecio, el poeta romano que popularizó la teoría “atómica” de Epicuro. En *De rerum natura*, uno de los primeros intentos de pensar sistemáticamente acerca de la materia, y, por ende, de la no-materia, Lucrecio describe un mundo compuesto por cuerpos sólidos junto a los que existe un vacío en que éstos se desarrollan. Y en dicho mundo, los cuerpos se constituyen por unidades indivisibles, átomos –*atomi*–, que, por su movimiento y tamaño minúsculo, son imperceptibles para el ojo humano, pero que sin embargo son el último resquicio de solidez, que se oculta a la mirada, ya que “los elementos esenciales de las cosas no pueden verse con nuestros ojos” (Lucrecio, 2003: 68). Por tanto, en el conocimiento del mundo hay algo que al ojo se le escapa, por eso “es

---

<sup>5</sup>. El término “avisuality” ha sido utilizado por Lippit para describir una cierta visualidad imposible que no recaería ni en el registro de lo no-visible ni el de lo in-visible. Sería aquello que aunque pudiera pertenecer a lo visible, jamás se ofrecerá a la visión, lo que siempre permanecerá “no visto”.

necesario que tú mismo admitas que [los componentes de la materia] existen en las cosas y no pueden verse” (68).

Salvando las distancias, en Lucrecio, en esos “movimientos secretos e invisibles de la materia, aquellos cuerpos que ya no pueden ver nuestros sentidos” (107) parece intuirse el “inconsciente óptico” del que hablaba Benjamin en su ensayo sobre la fotografía, aquella esa serie de “mundos de imágenes que habitan lo minúsculo” (Benjamin, 2005: 28). Como observa Italo Calvino, hablando precisamente de la levedad, en la obra de Lucrecio “el conocimiento del mundo se convierte en disolución de la solidez del mundo, en percepción de lo infinitamente minúsculo, móvil, leve. (...) es el poeta de lo concreto físico visto en su sustancia permanente e inmutable, pero lo primero que nos dice es que el vacío es tan concreto como los cuerpos sólidos” (Calvino, 1989: 20).

La idea de la desmaterialización de las prácticas artísticas, evidentemente, no proviene de Lucrecio, pero sí que hay algo de esta “sublimidad” de la materia invisible en muchas de las realizaciones que tienden a mostrar no ya, como diría George Didi-Huberman (1997), el objeto más simple a ver, sino la materia más simple, menos visible, a la visión. La filosofía de Lucrecio no tuvo tanta repercusión como su poesía. Sin embargo, su huella puede rastrearse hasta llegar, pasando por Giordano Bruno y por la concepción monadológica del universo de Leibniz, al umbral del siglo XIX, a la figura de Goethe, que consideró sublime la idea lucreciana de la naturaleza. La teoría romántica y la tendencia simbolista al misticismo también serán modos, hasta cierto punto, de pervivencia de la sublimidad de la naturaleza y de la imposibilidad de los sentidos para captar la inmensidad –y la pequeñez– de un mundo que se escapa y que, al mismo tiempo, nos rodea. Pero fue sobre todo la ciencia del XIX y posteriormente la del XX la que, aun echando por tierra la idea de un vacío absoluto, sí que corroboró y dotó de fuerza la intuición de la presencia de elementos invisibles que ahora, sin embargo, podían ser vistos. Akira Mizuta Lippit (2005)

ha observado que la utilización de los Rayos-X y del Microscopio se encuentra al final de la intuición de lo visible in-visible, y que la filosofía de Lucrecio y su angustia ante la fugacidad, la invisibilidad y la imposibilidad de racionalizar los elementos que componen la materia, verían una resolución en lo que podría ser llamado “óptica de sombra”<sup>6</sup>.

Pero si alguna filosofía sobre la materia es fundamental para las cuestiones que vamos a tratar aquí, ésa es sin lugar a dudas la de Gaston Bachelard, que privilegió una estética de la materia frente a una estética de la forma (Bachelard, 1958; 1973; 1992; 2006)<sup>7</sup>. Su pensamiento sobre los elementos será el que se encuentre detrás de la lectura que realizaré de los discursos en los que nos detendremos a continuación. Las últimas décadas del siglo XX han visto una recuperación de la filosofía de pensadores como Georges Bataille, en su versión antivisual y antiformal, sin embargo apenas se ha prestado atención a las nociones de materialidad y, por ende, de desmaterialización, emprendidas por Bachelard, que serán reclamadas por algunos artistas como Yves Klein como fundamentales para el desarrollo de un arte que deja de lado la forma y se concentra en la materia pura, o en la pura inmaterialidad (Puthomme, 2002).

## ***Marcel Duchamp y la retirada de la visión***

Sin lugar a dudas, la figura de Marcel Duchamp representa un episodio central en las prácticas artísticas que trabajan con la desmaterialización. Su propia vida estuvo sujeta

---

<sup>6</sup> Esta misma idea es la tesis de fondo del uno de los más curiosos y fascinantes estudios sobre la obra de Duchamp (Henderson, 1998).

<sup>7</sup> Sobre Bachelard y su estética de la materia, véase especialmente Puelles (2002) y Trione (1989). Una de las más lúcidas y completas aproximaciones al fenómeno del arte contemporáneo desde el pensamiento de Bachelard, donde se tratan las cuestiones referidas a la inmaterialidad, es la de Barbara Puthomme (2002)

a un proceso de paulatina desaparición, tanto en el sentido de una retirada *bartleby* de la escena artística a la manera del “preferiría no hacerlo”, como en el sentido de un ocultamiento constante de su propia visibilidad por medio del travestismo, como el juego de las fotografías de *Rose Sélavy* o, el pseudónimo, en el caso R. Mutt, o incluso una metáfora de su desaparición como su *Wanted -2'000\$ Reward* de 1923, obra en la que el artista se pone en busca y captura, pero sobre todo se hace “desaparecer”. No es extraño, pues, que Enrique Vila-Matas lo haya incluido en su fascinante nómina de escritores que dejaron de escribir y “artistas del no” (Vila-Matas, 2000: 62-66; 1985).

La antivisualidad de Duchamp habitualmente se relaciona con la idea del arte “antirretiniano”, despojado de estética alguna, que tiene que ver con lo que algunos han llamado la “anaestésica” del *readymade*, o, como el propio Duchamp escribió, “la belleza de la indiferencia” (Oyarzún, 2000). El *readymade* prioriza en el fondo el lenguaje sobre el objeto, otorgando primacía a la nominalización más que a la realización (De Duve, 1984). Para Duchamp, la pintura, desde Courbet, había emprendido un camino irreversible hacia lo retiniano. Un camino que era necesario revertir para que el arte retornara a la mente y se pudiera alejar para siempre del olor a trementina.

Cualquier discusión sobre la idea de inmaterialidad en la obra de Duchamp parece que tendría que estar relacionada con su posición cercana al arte conceptual, al menos en el sentido entrevisto por Kosuth (“después de Duchamp todo el arte es conceptual”)<sup>8</sup>. Pero junto a esa estética conceptual, antirretiniana, Duchamp abre también otras formas de ver, otra visualidad diferente a la visualidad hegemónica. Otra manera de plantar cara a lo visual, una manera que se deriva de su idea de lo *infraleve* y de las percepciones sutiles,

---

<sup>8</sup> Gran parte del conceptualismo, aunque a veces, como ha sugerido Buchloh (2004) se haya magnificado su efecto, se valió de la posición “antirretiniana” de Duchamp.

un camino hacia la inmaterialidad en un sentido más literal, un camino que abrirá otras vías que no son exactamente las conceptuales reflexiones sobre la producción artística, sino una reflexión sobre los propios elementos de la materia, una estrategia que, igual que el conceptual reconsideró el ready-made, también fue reconsiderada en los sesenta, tanto en Europa como en América.

Está claro que Duchamp tendió a alejarse de los aspectos de producción puramente mecánicos, mostrando un peculiar recelo por la pintura como materia y una repugnancia al olor a trementina. Y por supuesto, su arte fue sobre todo “cerebral”, mental y, en este sentido, “no retiniano” y no visual. Sin embargo, Duchamp estuvo interesado desde un principio por los procesos físicos y el mundo fenoménico. Estuvo profundamente preocupado por lo que podríamos llamar “el drama de la materia”. Encontramos, pues, en Duchamp también una visualidad otra, preocupada por lo apenas visible, lo que Leibniz llamaría los procesos mínimos de la percepción. Duchamp, por tanto, se preocupa por formas alternativas de visualidad, formas de lo apenas visible, formas en el umbral de la visión, formas que al ojo se le escapan, formas in-visibles.

En lo que sigue, observaré el modo en que dicha preocupación por lo minúsculo, lo mínimo y lo in-visible, si bien aparece como trasfondo de gran parte de la obra de Duchamp, se hace evidente sobre todo en dos obras elementales: *Aire de París* y *Criadero de Polvo*. Polvo, y aire; y en otro lugar también semen, cabellos, espuma de afeitar... restos, en todo caso. Ambas obras están regidas por el concepto de lo infraleve, una categoría en sí misma residual: lo que sobra de lo visible, lo que habitualmente está en la sombra de la luz de la luz de lo visible. Sobras y sombras. El arte invisible de Duchamp, mantendrá desde ahora, es un arte de so(m)bras.

## ¿Puede ser el aire de París?

En 1919, Duchamp ya se había establecido casi por completo en Nueva York, si bien pasaba grandes temporadas en París, donde comenzó los contactos con el emergente grupo dadaísta. *Aire de París*, concebido como un regalo para su amigo y “patrono” Walter Arensberg fue precisamente uno de los últimos readymades completados antes de volver a Nueva York. David C. Morgan relaciona la obra con una carta enviada a Duchamp por Arensberg desde California, donde éste se encontraba con su mujer, Louise (Morgan, 2000: 47). En la carta, Arensberg escribía: “Marcel, estamos aquí en el sur de California, esto es muy agradable, el clima es muy bueno, pero el problema es que extrañamos París. Adoramos París” (citado por Morgan, 2000: 47). Recordando su estancia en Buenos Aires, de donde no hacía demasiado tiempo que acaba de llegar, Duchamp, según Morgan, tuvo la idea de regalar a su amigo un recuerdo del aire de París. Como relata Calvin Tomkins (1999: 249), al pasar por una farmacia, Duchamp vio en el escaparate el recipiente de cristal, que estaba lleno de suero fisiológico. Entró, compró el recipiente, pidió al farmacéutico que lo vaciase, lo levantó un poco sobre su cabeza para “llenarlo” de aire, y rogó al farmacéutico que sellase el frasco y pusiera la una etiqueta con la inscripción que da título a la obra: *50 cc. de aire de París*.

Sin lugar a dudas, *Aire de París* es una de las obras que mejor ejemplifican lo inmaterial, un intento de captar y aprisionar lo más inasible, efímero y móvil, el aire, que, como sostiene Bachelard en *El aire y los sueños*, es el más inmaterial de los elementos, pues “las imágenes aéreas se hallan en el camino de las imágenes de la desmaterialización” (Bachelard, 1958: 23).

La representación del aire ha sido una de las empresas más difíciles de la historia del arte. En el Renacimiento se representó por medio de la alegoría. En *El nacimiento de Venus* (1485), Botticelli representa a las figuras de los vientos, Céfiro y Cloris, llevando a

Venus hacia la orilla. El viento aparece en la obra tanto en las figuras, como en la veladura blanca que sale de sus bocas, que sería la representación “física” de una condensación del viento. Pero toda la escena se encuentra bajo la acción del viento: el trazo nervioso habitualmente atribuido a Boticelli aquí se ve acompañado de la convulsión de las olas, que, como escamas, se dirigen hacia el espacio del espectador, las flores en suspensión, los vestidos movidos, etc. Es de ese modo como ha aparecido representado, sobre todo en los vestidos, tal y como magistralmente analiza George Didi-Huberman en su ensayo sobre la pervivencia de la Ninfa warburgiana en las prácticas artísticas contemporáneas (Didi-Huberman, 2002).

En el siglo XIX, Etienne-Jules Marey intentó también fotografiar y captar los movimientos del viento, los flujos de aire, consiguiendo unas fotografías casi espectrales (Didi-Huberman y Mannoni, 2004). El viento es un elemento invisible, claro está, pero, como sostiene Bachelard, se hace visible –y audible– en su acción sobre las cosas, en su violencia sobre el paisaje o el vestido (Bachelard, 1958). Y así ha estado presente en la historia de la representación. Otra cosa muy distinta es el aire en tanto que “atmósfera” o aquello que rodea a los cuerpos. Se podría decir que en cierto modo las aureolas que rodeaban a los santos a lo largo de la Edad Media se relacionan con esta representación de la atmósfera, aunque ésta sea “divina”, incluso las mandorlas en tanto que lugares de luz podrían verse de este modo. Pero sin duda la representación más fiel del aire en la historia del arte nace con la noción de “perspectiva aérea” de Leonardo y el intento de superponer diversas capas de aire que difuminan la contemplación de la figura. *La rendición de Breda* (1635), una de las obras clave de Diego Velázquez, es sin lugar a dudas uno de los lugares donde de modo más palmario el aire toma “cuerpo” y se hace visible, como atmósfera, en la superposición de capas que tienden poco a poco a un cromatismo particular, pero también como viento, en el intento de fijar los movimientos del

aire, el humo o las nubes. En el impresionismo, y antes en la obra de Turner, la atmósfera, el aire cobra también una presencia significativa, tanto que en ocasiones se hace protagonista de la obra, perturbando la visión de la escena, como en gran parte de la obra de Monet.

*Aire de París* se encuentra, por tanto, al final de una larga historia de la representación de las atmósferas. Pero aquí no hay representación del aire, sino que éste se hace presente en su más pura invisibilidad. Sostiene Bachelard que, ante las imágenes del aire siempre fracasamos, puesto que “se evaporan o se cristalizan” (Bachelard, 1958: 24). En cierto modo, *Aire de París* sería una “cristalización” literal del aire, de aquello que se escapa por todos los lugares.

El “gesto” de Duchamp se podría calificar de “*readymade* asistido”, porque realmente está compuesto de dos “objetos”: la ampolla y el aire. Se podría pensar que la ampolla es la forma y el aire es el contenido, puesto que lo que vemos es realmente el recipiente de cristal, dotado en sí de una indudable belleza. Y, aunque no podamos ver el contenido de dicho recipiente, la mirada, el ojo, se contenta en la contemplación de la forma. Pero lo que da realmente sentido al objeto es la etiqueta, que concreta el significado y da origen al conocimiento de aquello que hay en el interior. El título, la etiqueta, es la que “ nombra ” el contenido, los 50 cc. de aire de París, que no vemos, pero podemos llegar a intuir a partir de ser nombrados. La estrategia nominalista de Duchamp, que convertía en obra de arte un simple urinario, llega aquí a su máximo nivel, al nombrar la nada, el aire, y revelarlo como obra, constituyéndolo como “aparición”.

El recipiente de vidrio transparente enfatiza la invisibilidad del aire, que sólo se oye y se ve en lo que Bachelard llama su “acción violenta”, el viento. El cristal, lleno de aire, pierde algo de su transparencia. Y no porque deje de ser más visible, sino porque el aire que contiene –o que puede contener, ya que lo importante no es el aire real– nos hace

pensarlo como algo lleno; lleno de nada. Una vez que hemos leído la etiqueta y sabemos lo que hay dentro, dejamos de verlo como un espacio vacío. Pero lo que se muestra como visible no es el aire, sino su recipiente. ¿Debemos pensar, entonces, que es la ampolla la forma del aire? Creo que no del todo. La ampolla es lo que contiene la materia pura del aire, de suyo informe. Así que, más que como forma, la ampolla funciona a la manera de un marco, como elemento que “contiene” –en el sentido de “contención” y delimitación– literalmente la obra. El aire, elemento invisible, se “visibiliza” o al menos se “localiza” en el nombre, que lo identifica, y en el marco que lo “localiza”, que lo sujeta en un lugar. No otra cosa es el *parergon*, aquello que señala lo que es visible (Derrida, 2001). El nominalismo de Duchamp, al señalar lo invisible, se ve aquí necesitado de un “dispositivo de recorte” y “enmarcado” que hace presente lo, en principio, ausente. Se podría decir entonces que todavía Duchamp, aunque en el fondo pretenda subvertir la tradición, sigue fiel a ella, y que el marco aparece como una rémora del sistema de encuadre y pedestalización propio de la historia del arte. O, aplicando lo que ha mencionado Cauquelin respecto a *Le Vide*, la exposición del vacío realizada por Yves Klein, dado que la obra en sí –su contenido– es invisible, la visibilidad pasa a la periferia, en caso de Klein a la propia galería, y en el de Duchamp a la ampolla; una periferia que se convierte en “zona de sobrevisibilidad” (Cauquelin, 2006: 55). Quizá sólo el conceptualismo, y especialmente ciertos comportamientos relacionados con el *Land Art* de finales de los sesenta liberarán la materia para situarla fuera de los límites del marco (Kwon, 2002).

Sin embargo, en *Aire de París*, no se trata sólo del aporético acto de intentar captar el aire, el elemento más inmaterial, sino que, como indica su propio título, la obra contiene un tipo de aire particular, el aire de París. Y esto es fundamental. La ampolla no está llena de aire, sino de aire de París. Y dicho estar “lleno de aire de París”, presupone que el contenido, a pesar de ser invisible, no es neutro, con lo cual emerge la siguiente cuestión:

¿cuáles son las peculiaridades del aire de París que lo hace diferente al de los demás lugares?

Como hemos visto, Lucrecio creía que existían los cuerpos sólidos, por un lado, y el vacío, donde dichos cuerpos tenían “lugar”, por otro (Lucrecio, 2003). El vacío era para Lucrecio algo así como “el lugar de los cuerpos”. Sólo la ciencia moderna, echará por tierra las intuiciones de Lucrecio y dirá que el vacío, como tal, igual que el silencio, la presencia de la nada absoluta, no tiene lugar. La ciencia moderna dirá que en el aire hay algo, y no nada. Y esta idea es la que se encuentra en el fondo de este readymade: el aire está lleno de París, de micropartículas que han estado en “contacto” con París. El aire se vuelve parisino al contacto con París, de modo que en cada micropartícula invisible está “condensado” un poco de París, queda algo de la *energeia* del roce, del contacto... hay “indicios”, en el sentido de la idea de “índice” de Peirce, que Rosalind Krauss observará fundamental en Duchamp, que hacen que el aire sea “parisino” y que la ampolla pueda contenerlo (Krauss, 2002: 35-68; 1996: 209-237).

## ***El mundo de lo infraleve***

En el fondo de todo lo mencionado, se encuentra, claro está, la noción duchampiana de *inframine*, que podemos traducir como “infraleve” o “infracino”. En la nota 32 sobre lo infraleve Duchamp escribe: “50 cent. cúbicos de aire de París” (Duchamp, 1998: 23), poniendo en evidencia que el concepto está detrás de este readymade. Duchamp dedica especial atención a este concepto en tanto que aquello no evidente, medible y pesable, lo que “escapa a nuestras definiciones científicas”. Lo infraleve es lo que no puede ser del todo conocido por medio de la razón. Sería algo así como el fruto de un conocimiento intuitivo, o, por decirlo en palabras de Bachelard, de una imaginación poética. Duchamp ofrece varios ejemplos donde se pone en obra lo infraleve: “el calor de

un asiento que se acaba de dejar”, “la sombra proyectada de soslayo”, “el peso de una lágrima”. Lo infraleve se encuentra en la estela de las pequeñas percepciones de las que hablaba Leibniz, de la mínima solidez de la materia, pero también de las “pequeñas percepciones sin objeto, micropercepciones alucinatorias” (Deleuze, 1989: 112). Lo infraleve tiende hacia lo imposible, a la imposibilidad de deslindar dos entidades (el reflejo y la superficie, la sombra y suelo, la huella y el terreno), a la imposibilidad de medir las energías (“el exceso de presión sobre un interruptor eléctrico”, “la caída de las lágrimas”); a la imposibilidad de desligar lo que de uno queda en un espejo cuando deja de mirarse.

Para lo que nos ocupa ahora, el concepto de infraleve pone de relevancia la insuficiencia de la visión para captar esos mundos otros que habitan la materia. Aunque el aire sea invisible, aquí estaría lleno, lleno de micropartículas que no se verían pero que están ahí. Igual que hay infrasonidos, hay infraimágenes, o microimágenes que nuestra retina no puede ver. La idea de lo infraleve, al menos el modo en que aparece aquí estaría relacionada con esa serie de “mundos que habitan lo minúsculo” del inconsciente óptico benjaminiano. Y, examinado con detenimiento, en el fondo, tiene que ver con lo excedentario. Es aquello que habla de lo que queda, lo que sobra y no puede ser medido... lo que se pierde, lo imposible de asir: la energía desperdiciada que no puede ser reaprovechada para nada más. Entre este excedente imperceptible estarían para Duchamp:

*el exceso de presión sobre un interruptor eléctrico, la exhalación del humo de tabaco, el crecimiento del cabello y de las uñas, la caída de la orina y de la mierda, los movimientos impulsivos de miedo, de asombro, la risa, la caída de las lágrimas, los gestos demostrativos de la manos, las miradas duras, los brazos que cuelgan a lo largo del cuerpo, el estiramiento, la*

*expectoración corriente o de sangre, los vómitos, la eyaculación, el estornudo, el remolino o pelo rebelde, el ruido al sonarse, el ronquido, los tics, los desmayos, ira, silbido, bostezos (Duchamp, 1998: 155).*

Lo infraleve sería así lo impensado, lo no dicho, lo no hecho, lo que sobra de lo hecho, lo que sobra de lo pensado.... Como observa Gloria Moure, “su virtualidad posibilita el encuentro efectivo del pensamiento y de la materia, y su dominio sobre lo fronterizo, sobre el margen y sobre la exclusión discursiva, lo convierte en señoría de la creatividad y de la trascendencia. Sólo la subjetividad más interior posibilita penetrar en él, sin embargo ahí está también el eterno flujo de lo objetivo” (Moure, 1998: 11). Toda la obra de Duchamp en el fondo tiene que ver con este concepto y con lo que podríamos llamar “el abismo de la materia”.

En *Aire de París*, como en gran parte de su obra, Duchamp opera por el principio de contradicción, lo que llama la “cointeligencia de los contrarios” (Duchamp, 1998: 161), y que bastante tiempo después Donald Judd llamó “principio de polaridad”, el contraste entre lo que vemos o sentimos en la visión y lo que realmente hay en la obra, la tensión entre *aletheia* y *phantasia*: la idea de que “lo que sientes y lo que son las cosas no es lo mismo” (Judd, 1975: 195).<sup>9</sup> Judd habla sobre todo de las esculturas blandas de Claes Oldenburg y el modo en que la visión se siente decepcionada o increpada por tal polaridad.<sup>10</sup> Aquí dicha polaridad emerge en el intento de presentar lo vacío por medio de lo lleno para crear una tensión dialéctica en la visión. Esto mismo ocurre en otros readymades como, por ejemplo, *Why not sneeze Rose Sélavy* (1921), donde lo que parecen terrones de azúcar,

---

<sup>9</sup> La idea del pensamiento de la polaridad en Donald Judd ha sido desarrollada sobre todo por Flatley (2004) y Schiff (2000).

<sup>10</sup> Sobre la idea de lo blando, véase especialmente Frechuret (1993).

que deberían ser livianos y porosos, contrastan con el peso real de los cubitos de mármol; o *Un ruido secreto* (1916), donde la imposibilidad de acceder al objeto que suena en el interior de la bovina contrasta con lo fácil que sería abrirlo y descubrir el origen del ruido.

En *Aire de París*, la polaridad tiene lugar entre un aire que, en principio, y desde una posición no científica, estaría vacío, y la idea de que estaría lleno de París, de que para ser de París tendría que ser un aire particular. O también en la tensión entre lo fijo y lo móvil. Sobre la problemática del aire sostiene Bachelard que casi siempre es difícil encontrar la medida justa en las imágenes: “demasiada materia o demasiado poca, y la imagen queda inerte o se hace fugaz” (Bachelard, 1958: 23). Con esto sostiene el filósofo que la imagen del aire es siempre una aporía, una frustración puesto que, o se escapa, o deja de ser aire. Esa polaridad entre demasiada materia o demasiado poca aparece también aquí en la dicotomía entre la forma, que es la materia sólida, y el contenido, que supuestamente está “sujeto” a la forma.

No debemos olvidar que uno de los rasgos esenciales de este readymade es su “portabilidad”. La obra se culmina y tiene sentido cuando la ampolla viaja de París a otro lugar, sugiriendo que la idea de desplazamiento geográfico es esencial para su “completud” en tanto que obra de arte. Curiosamente, se produce una reduplicación del movimiento de aire, que se encapsula, se “cristaliza” e inmoviliza para ser después puesto en movimiento de otra manera. En su estudio sobre las relaciones entre Dalí y Duchamp, Javier San Martín ha sugerido que Marcel Duchamp no cesa de llevar cabellos de un lado para otro, del bigote de la Gioconda a su tonsura, a los que quedan en el peine... y que de alguna manera Duchamp y Dalí podrían ser considerados como “mercaderes de pelo” (San Martín, 2004: 71-90). Se podría afirmar aquí que con *Aire de París*, Duchamp se hace también mercader de aire, de un extraño souvenir “lucreciano”. En una nota de 1934, perteneciente a esa extraña publicación facsimilar que es la *Caja verde*, Duchamp escribe:

“Establecer una sociedad en la que los individuos tengan que pagar por el aire que respiran” (citado por Judovitz, 1995: 106). Duchamp lleva a Arensberg, el hombre que según Duchamp podía tener “todo lo que el dinero podía comprar”, un recuerdo del “ambiente” de París, un retazo del ambiente europeo que para ciertos americanos como Arensberg resultaba exótico, quizá lo único que “no podía comprar con dinero”, el aire: la vida (Tomkins, 1999: 249). En este sentido, podríamos vincular este readymade también con la idea de sanación: el aire de París ocupa el recipiente de un suero fisiológico. Esto se corroboraría con otros readymades asistidos como el famoso *Farmacia* (1914), consistente en una litografía popular de un paisaje sobre el que Duchamp pintó dos óvalos diminutos, uno rosa y otro verde, alusivos a las botellas que se exhibían en los escaparates y que, en cierto modo, prefiguran *Aire de París*.

Siguiendo con esta idea del recuerdo o el souvenir, la mercancía y lo portátil, cabe mencionar que dentro de la serie de *Boîtes en valise*, que Duchamp realizó entre 1935 y 1940 como “museo portátil”, el readymade *Aire de París* ocupaba un lugar destacado, en una esquina junto al gran vidrio y por encima del *Pilant... de voyage* (1916) y de *Fountain*.<sup>11</sup> Algunos autores han observado que esta colocación no es arbitraria sino que responde a una organización precisa (Judovitz, 1995). *Aire de París* está junto a la novia, en la parte de arriba del *Gran vidrio*. Esto se relaciona con la interpretación aportada por Juan Antonio Ramírez, para quien los readymades colgados pertenecen al ámbito femenino (Ramírez, 1993). Según Ramírez, *Aire de París*, se ha de entender como perteneciente a la tipología de readymades “suspendidos”, que, junto a otros como el

---

<sup>11</sup> La aparición en miniatura modifica sustancialmente el readymade, puesto que la cantidad de aire de la ampolla ha de ser necesariamente inferior. Esto pone de manifiesto que el contenido era meramente nominal y no real, puesto que la obra sigue llamándose 50 cc. de aire de París. Es curioso que este readymade fuera de los primeros en ser “restaurado” y reemplazado, puesto que se rompió en casa de Arensberg.

*Porte-chapeau* (1917), la *Sculpture de voyage* (1918) o el *Readymade malheureux* (1919), pertenecerían todos al universo femenino, ya que Ramírez entiende que todos los readymades se relacionan de un modo u otro con el que fue el primer gran proyecto de Duchamp, el *Gran Vidrio* (Ramírez, 1993: 43). Una relación que es evidente desde el momento en que el readymade está construido en cristal. Pero también la idea de que el aire de París pueda mantener el contacto y sobre todo el *olor* a París, relaciona *Aire de París* con el perfume y con otros readymades como *Belle Haleine, eau de voilette* (1921), la primera aparición del alter ego travestido de Duchamp, Rose Sélavy.

*Aire de París*, en definitiva, es París, es lo infraleve, es lo femenino, lo irrepresentable-representado, lo sublime, la materia informe “enmarcada” por la forma... Es todo eso y mucho más. Pero sobre todo, *Aire de París* es aire, el hálito de vida. Al final de su vida, al ser preguntado por Pierre Cabanne sobre sus preferencias, Duchamp dirá: “me gusta respirar, más que trabajar, mi arte sería el de vivir; cada segundo, cada respiración es una obra de arte que no se inscribe en ninguna categoría, que no es visual ni cerebral. Es una especie de euforia constante” (Cabanne, 1967: 155-156). Esta cita resume gran parte de lo que hemos visto en este texto: un arte inmaterial y contingente, pero que se encuentra movido por un aire primordial, el de la respiración y la vida, un espíritu vitalista que nos lleva de nuevo a Lucrecio y sobre todo a quien se encuentra detrás del poeta romano, Epicuro y el *cultivo* del placer y la vida sobre todas las cosas a través del *cultivo* del espíritu y la práctica de la virtud.

## ***El arte como polvareda***

En 1920, Man Ray tomó una fotografía que presenta el *Gran vidrio*, la obra maestra de Marcel Duchamp, cubierta de polvo. Tras seis meses de inactividad, en los que Duchamp se dedicó intensivamente al ajedrez, una gran capa de polvo se había posado

sobre el *Gran vidrio*, que el artista había guardado horizontalmente sobre dos caballetes. Un día, Man Ray se presentó en el estudio de Duchamp con una cámara panorámica y, sólo con la iluminación de una bombilla desnuda, realizó una fotografía de larga exposición del panel inferior (Tomkins, 1999: 255). La obra fue titulada por Duchamp *Élevage de poussière*, que podría traducirse como “criadero” o “cultivo” de polvo, si bien en francés el término “*élever*” significa también “elevar” o “levantar”. La imagen de Man Ray presenta el *Gran vidrio* en primer plano, un fragmento que ocupa el total del encuadre, constituyendo un universo en sí mismo, un “paisaje lunar”, donde lo primero que llama la atención es que la transparencia del vidrio se encuentra totalmente opacada por el polvo.

Se ha señalado que en *Criadero de polvo* se encuentran reunidas gran parte de las direcciones del trabajo de Duchamp (San Martín, 2004: 57): en primer lugar, la pereza – pero sobre todo la inactividad, indispensable en la configuración del *readymade*–, el “preferiría no hacerlo” causante de que el polvo se acumule en el cristal en un período de abandono del trabajo; en segundo lugar, la idea de *gravedad*, esencial para que el polvo repose en la parte de abajo, en el dispositivo “soltero”; en tercer lugar, *la pintura*, ya que algo de este polvo se emplearía, con posterioridad, como pigmento para los tamices, esos siete conos por los que pasa el gas de luz que sale de los solteros a la novia; y, por supuesto, *la fotografía*, dado que la superficie del cristal ha sido “expuesta”, y el polvo se ha posado casi como en un rayorama, por contacto.

Aunque el polvo pueda ser visto aquí como un elemento azaroso, Duchamp había pensado con detenimiento su inclusión en la obra. En sus notas, aparece una referencia explícita: “para los tamices, en el vidrio, dejar que se deposite el polvo sobre esta parte, un polvo de 3 ó 4 meses y limpiar bien alrededor, de modo que este polvo sea una especie de color (pastel transparente)” (citado por Ramírez, 1993: 105). En su búsqueda de un color neutro, Duchamp pensó en la materia gris del polvo –semejante a la materia gris del

cerebro— como un “no-color”. Un color que iba a nacer, a criarse —a crearse—, directamente sobre la obra; sólo después habría que fijarlo. Esta fotografía presentaría, entonces, no sólo un criadero de polvo, sino también un criadero o un invernadero de color. Según Hamilton, para permitir el paso del gas, los tamices debían ser “porosos” y permeables, y el polvo era sin duda el elemento que mejor reproducía dicha porosidad. Octavio Paz ha observado que el color aparece aquí a la manera de que lo que Duchamp, para diferenciarlo del “color aparente”, llama “color nativo”, un color cuyas moléculas imperceptibles serían las que forman los colores reales, siendo, en realidad, el negativo, el no-color, del color aparente: “los colores de Duchamp no existen para ser *vistos* sino pensados (...) colores cerebrales que *vemos con los ojos cerrados*” (Paz, 1989: 176). Esto nos acercaría a lo que Paz llama “un nominalismo pictórico”, la pintura no retiniana, pero también abre una vía *cromofóbica* en el arte del siglo XX que tendrá uno de sus mayores ejemplos en los cuadros sin color, *ácromos*, de Piero Manzoni, donde pintura y cuadro dejan de ser términos sinónimos (Batchelor, 2001).

El polvo, para hacerse perceptible por la vista, necesita tiempo, “de tres a cuatro meses”, lo cual implica un proceso. Un proceso temporal sobre el que la propia obra parece querer reflexionar. Uno de los subtítulos que Duchamp dio al *Gran vidrio* fue “vidrio en retardo”, concepto éste que implica un movimiento y una *duración*. Aquí el tiempo aparece en la idea de la cría de polvo y la gestación del no-color, pero también en la propia fotografía, realizada con una larga exposición, de modo que en la fotografía misma se habría fijado un movimiento, el del supuesto polvo que seguiría cayendo y fijándose, pero que sería invisible, y que se superpondría al que ya de antemano estaba posado sobre el cristal.

Para Yve-Alain Bois, “el polvo es, semiológicamente hablando, un índice, una de las inscripciones del tiempo (cuya irreversibilidad se demuestra por las leyes de la

entropía). Y esto es igual para la fotografía, aunque su trazo sea el de la duración” (Bois y Krauss, 1997: 226). En cierto modo, se podría decir que duración, retardo, contacto y fijación coinciden tanto en la fotografía como en la propia realización del Gran vidrio.

*Criadero de polvo*, si se observa con detenimiento, sigue a la lógica del readymade. Y creo que, en este sentido, hay que ponerlo en la estela de *Aire de París*. Allí Duchamp dejaba entrar un elemento natural, invisible, en un recipiente de cristal y, en lugar de manipularlo, simplemente lo nombraba, pues un farmacéutico vació el líquido y volvió a sellar la ampolla. Aquí el asunto no es tan diferente. De nuevo, un elemento material invisible sobre un cristal, y alguien que lo “manifiesta”, Man Ray. En efecto, podemos entender el polvo en sí como un readymade, pero también la fotografía, puesto que Duchamp se queda al margen, y sólo “ nombra”, la obra; le da título. Un doble readymade, por tanto, natural y artificial.

La fotografía aquí duplica y “profetiza” el trabajo posterior de Duchamp, puesto que “fija” en la imagen lo que Duchamp después fijará en el cristal. Una doble fijación, un doble contacto, un índice duplicado. Y esto hace que estemos ante un calco o ante un negativo. Ante una duplicación en cualquier caso. Un doble, como su alter ego Rrose Sélavy. No es extraño que, en cierto momento, Duchamp, al referirse a esta fotografía, diga: “Estos son los dominios de Rrose Sélavy. ¡Qué árido es! ¡Qué fértil es! ¡Qué alegre es! ¡Qué triste es!” (citado por San Martín, 2004: 57). Son los dominios del doble.

Para lo que tiene que ver con la antivisualidad, podemos decir que la idea de lo visible in-visible se revierte, y lo in-visible se vuelve visible por acumulación. Además se posa sobre la transparencia, sobre aquello que debía escapar a la visión, haciéndola visible y opaca. Igual que el hombre invisible es visto por su relación con el espacio, aquí lo invisible se visibiliza por medio de lo transparente. Suspendido en el aire o posado en la superficie el polvo sólo se hace visible por acumulación. Uno por uno, los granos de polvo,

representaban, según Lucrecio, el mínimo grado de la materia. Sólo el contraluz y la saturación nos hacen conscientes de que el polvo existe. En *Les intuitions atomistiques*, Bachelard sitúa el polvo como lo último visible, localizándolo en el “límite de la visibilidad”, en el “más allá de la experiencia sensible” (Bachelard, 1975: 33). Ese estar al límite de la percepción lo aproxima, igual que sucedía con *Aire de París*, al concepto de lo infraleve tal y como lo hemos analizado en páginas anteriores. Pero también lo acerca a lo infraleve su condición de excedente.

El polvo es la metáfora esencial de la destrucción, del paso del tiempo, de la ruina, pero al mismo tiempo es su resto indestructible, tanto en el sentido de aquello que ya no puede ser fragmentado y eliminado, como en el de que no puede ser tampoco ya consumido y reaprovechado. A esto último a es lo que dirigirá los esfuerzos Duchamp al fijar el polvo como pigmento en los tamices: transformando el excedente. Esto recuerda a una idea que aparece en las notas sobre un *transformador* de energías perdidas, que ha llevado en el fondo a la tesis de Jean-François Lyotard de que el Gran vidrio es un dispositivo maquínico, un aparato de transformación (Lyotard, 1977).

*Élevage de poussière* es al final, como *Aire de París*, un presentación de lo imposible, una “aparición” de lo irrepresentable, pero sobre todo de la vida y de la conciencia del “polvo eres y en polvo te convertirás” que, según la filosofía duchampiana no llevaba a la desesperación sino a la “indiferencia”. John Cage, uno de los herederos espirituales de Duchamp, sentenciará: “todos los demás eran artistas. Duchamp recoge polvo” (citado por Grazioli, 2004: 76).

## Conclusión

Tanto *Aire de París* como *Criadero de polvo* constituyen la cima de la dematerialización en la práctica artística de Marcel Duchamp. Este interés por lo pequeño,

lo mínimo, lo imperceptible, lo invisible, pero también por lo sobrante, lo incompleto, lo escondido y lo velado se posiciona en el reverso de la visión moderna, dando su parte maldita, un ver bastardo, incómodo, inasible y, en consecuencia, difícil de manipular. Aunque en más de una ocasión se haya querido ver como una excrescencia al arte del siglo XX (Kuspit, 2007)<sup>12</sup>, la obra de Duchamp –y este tipo de inclinación hacia lo infraleve– no es, ni mucho menos, un ejemplo aislado de ese posicionamiento y toma de partida contra la visualidad hegemónica. Una rápida mirada al arte moderno nos ofrece numerosos ejemplos de esa postura: obras que muestran poco a nada a la visión, obras de vapor, de aire, de gas, obras invisibles, oscuras, escondidas, veladas, imposibles de ver... obras que, en todo caso, decepcionan y frustran la mirada del espectador. Si fuera posible encontrar algo así como un ADN del arte contemporáneo, éste desde luego no sería otro que la apuesta por uno modo de ver diferente, alejado de la potencia visual del espectáculo. Una mirada alternativa, cercana, centrada en lo íntimo, lo pequeño, lo apenas tangible, lo frágil y lo evanescente. O lo que es lo mismo, una óptica de lo infraleve.

## ***Bibliografía***

ALBERRO, Alexander (2003) *Conceptual Art and the Politics of Publicity*. Cambridge, Mass. The MIT Press.

BACHELARD, Gaston (1958) *El aire y los sueños*. México. F.C.E.

BACHELARD, Gaston (1973) *El agua y los sueños*. México. F.C.E.

BACHELARD, Gaston (1975) *Les intuitions atomistiques*. París. Vrin.

---

<sup>12</sup> Cf. D. KUSPIT, “Marcel Duchamp, artista impostor”, en *Emociones extremas. Pathos espiritual y sexual en el arte de vanguardia*, Madrid, Abada, 2007, pp. 43-56.

- BACHELARD, Gaston (1992) *Fragmentos de una poética del fuego*. Buenos Aires. Paidós.
- BACHELARD, Gaston (2006) *La tierra y las ensoñaciones del reposo*. México. F.C.E.
- BATCHELOR, David (2001) *Cromofobia*. Madrid. Síntesis.
- BENJAMIN, Walter (2005) *Sobre la fotografía*. Valencia. Pre-Textos.
- BERMAN, Marshall (1991) *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid, Siglo XXI.
- BOIS, Yves-Alain y KRAUSS, Rosalind (1997) *Formless. A User's Guide*. Nueva York. Zone Books.
- BUCHLOH, Benjamin (2004) *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid. Akal.
- CABANNE, Pierre (1967) *Entretienes avec Marcel Duchamp*. París. P. Belfond.
- CALVINO, Italo (1989) *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid. Siruela.
- CAUQUELIN, Anne (2006) *Fréquenter les incorporels. Contribution à une théorie de l'art contemporain*. París. Presses Universitaires de France.
- COLPITT, Frances (2004) "The Formalist Connection and Originary Myths of Conceptual Art", en Michael CORRIS (ed.) *Conceptual Art: Theory, Myth and Practice*. Cambridge. Cambridge University Press, pp. 28-49.
- CORRIS, Michael, ed. (2004) *Conceptual Art: Theory, Myth and Practice*. Cambridge. Cambridge University Pres.
- CROW, Thomas (2002) *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Madrid. Akal.
- DANTO, Arthur C. (2005) *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde la historia*. Barcelona. Paidós.
- DE DUVE, Thierry (1984) *Nominalisme Pictural: Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*. París. Minuit.
- DELEUZE, Gilles (1989) *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Barcelona. Paidós.

- DERRIDA, Jacques (2000) *Dar la muerte*. Barcelona. Paidós.
- DERRIDA, Jacques (2001) *La verdad en pintura*. Barcelona. Paidós.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1997) *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires. Manantial.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2000) *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*. París. Gallimard.
- DIDI-HUBERMAN, Georges y MANNONI, Laurent (2004) *Mouvements de l'air. Etienne-Jules Marey, photographie des fluides*. París. Gallimard.
- DUCHAMP, Marcel (1998) *Notas*. Madrid. Tecnos.
- FLATLEY, Jonathan (2004) "Allegories of Boredom", en Ann Goldstein (ed.), *A Minimal Future? Art as Object 1958-1968*. Cambridge, Mass. The MIT Press, pp. 51-76.
- FRECHURET, Maurice (1993) *Le mou et ses formes*. París. École nationale supérieure des Beaux-Arts.
- GRAZIOLI, Elio (2004) *La polvere nell'arte*. Milán. Mondadori.
- GUASCH, Anna Maria (2006) *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual*. Murcia. Cendeac.
- HENDERSON, L. D. (1998) *Duchamp in Context. Science and Technology in the Large Glass and Related Works*. Princeton. Princeton University Press.
- JAY, Martin (2003) "Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa al ocularcentrismo", *Estudios visuales*, 1, pp. 60-81.
- JUDD, Donald (1975) *Complete Writings 1959-1975*. Halifax. The Press of the Nova Scotia College of Art and Design.
- JUDOVITZ, Dalia (1995) *Unpacking Duchamp*. Berkeley. University of California Press.
- KRAUSS, Rosalind (1996) *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid. Alianza.

- KRAUSS, Rosalind (2002) *Lo fotográfico*. Barcelona. Gustavo Gili.
- KUSPIT, Donald (2007) *Emociones extremas. Pathos espiritual y sexual en el arte de vanguardia*. Madrid. Abada.
- KWON, Miwon (2002) *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, Mass. The MIT Press
- LIPPARD, Lucy (2004) [1973] *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico. De 1966 a 1972*. Madrid. Akal.
- LIPPARD, Lucy y CHANDLER, John (1968) "The Dematerialization of Art", *Art International*, 12, nº 2, pp. 31-36
- LIPPIT, Akira M. (2005) *Atomic Light. Shadow Optics*. Minneapolis. University of Minnesota Press.
- LUCRECIO (2003) *La naturaleza de las cosas*. Edición de M. CASTILLO BEJARENO. Madrid. Alianza.
- LYOTARD, Jean-François (1977) *Les transformateurs Duchamp*. París. Galilée.
- MARCHÁN FIZ, Simón (1997) *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid. Akal.
- MEYER, James (2000) *Minimalism*. Londres. Phaidon.
- MITCHELL, W. J. T. (2003) "Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual", *Estudios visuales*, 1, pp. 19-40.
- MORGAN, Robert (2003) *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*. Madrid. Akal.
- MORGAN, Robert C. (2000) *Duchamp y los artistas contemporáneos posmodernos*. Buenos Aires. Universidad de Buenos Aires.
- MOURE, Gloria (1998) "Introducción", en DUCHAMP, Marcel, *Notas*. Madrid. Tecnos.
- OYARZÚN, Pablo (2000) *Anestésica del Readymade*. Santiago de Chile. Universidad Arcis, 2000.
- PAZ, Octavio (1989) *Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp*. Madrid. Alianza.

PUELLES ROMERO, Luis (2002) *La estética de Gaston Bachelard. Una filosofía de la imaginación creadora*. Madrid. Verbum,

RAMÍREZ, Juan Antonio (1993) *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Madrid. Siruela.

SAN MARTÍN, Francisco Javier (2004) *Dali-Duchamp: una fraternidad oculta*. Madrid. Alianza.

SCHIFF, Richard (2000) "Donald Judd: Fast Thinking", en *Donald Judd: Late Work*, Catálogo de la exposición celebrada en Nueva York, Pace Wildenstein, pp. 4-23.

TOMKINS, Calvin (1999) *Duchamp*. Barcelona. Anagrama.

TRIONE, Aldo (1989) *Ensoñación e imaginario: la estética de Gaston Bachelard*. Madrid.

Tecnos, PUTHOMME, Barbara (2002) *Le rien profond. Pour une lecture bachelardienne de l'art contemporain*. París. L'Harmattan.

VILA-MATAS, Enrique (1985) *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona. Anagrama.

VILA-MATAS, Enrique (2000) *Bartleby y compañía*. Barcelona. Anagrama