

# RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES  
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL  
DE LAS ARTES



## III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”

Buenos Aires, 10 al 12 de octubre de 2023

Actas del III Congreso Internacional de Artes : revueltas del arte / Cristina Híjar... [et al.] ;

Compilación de Lucía Rodríguez Riva. - 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad Nacional de las Artes, 2024.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-3946-31-8

1. Arte. 2. Actas de Congresos. I. Híjar, Cristina II. Rodríguez Riva, Lucía, comp.  
CDD 700.71

# RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES  
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL  
DE LAS ARTES

## III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”

Buenos Aires, 10 al 12 de octubre de 2023

El Congreso fue realizado por la Secretaría de Investigación y Posgrado de la Universidad Nacional de las Artes.

### ACTAS DEL III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”

#### COMPILADORA

Lucía Rodríguez Riva

#### CORRECTORAS

Leonora Madalena y Diana Marina Gamarnik

#### ILUSTRACIONES

Facundo Marcos

#### DISEÑO

Soledad Sábato

#### COORDINACIÓN DE DISEÑO

Viviana Polo

**RDA.III**

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES  
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL  
DE LAS ARTES

# EJE 1

**ARTES, DEMOCRACIA  
Y DERECHOS HUMANOS**



*EJE 1: ARTES, DEMOCRACIA Y DERECHOS HUMANOS; 1.3: PERSPECTIVA DE GÉNERO, ARTIVISMOS Y*

*DIVERSIDADES: POÉTICAS POLÍTICAS EN LAS ARTES*

## Calle Alsina, Marcel Duchamp, célibes: género y lenguaje en tiempos diferidos

Livia Flores Lopes (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

**RESUMEN:** El proyecto de revisar mi tesis doctoral *¿Cómo hacer cine sin película?* (2007), para publicación durante estancia postdoctoral en Buenos Aires, impuso la necesidad de un giro epistemológico, marcado por la vivencia de la ciudad donde Marcel Duchamp vivió por algunos meses en los años 1918-1919. Si en 2007 la tesis encontraba en *El gran vidrio* pistas para responder a la interrogación teórico-poética que la motivaba desde el título, hoy, pasados 16 años, aquí considerados en el sentido duchampiano de *delay*, la pregunta original encuentra el límite de su posibilidad de formulación. En su lugar, la instauración de un régimen de atención anacrónica, motivado por la observación de tiempos diferidos en la ciudad, desemboca en la interrogación sobre la figuración célibe en Duchamp, renovada por la lectura de sus cartas y de textos relacionados con la estancia del artista en Buenos Aires (Antelo, Aguilar, Cortázar y Speranza). Pero es la lectura feminista y decolonial de Rita Segato la que ilumina ciertos aspectos de la ironía duchampiana en la intersección entre género y lenguaje. Aún en los años 1980, tomando la gramática como modelo, la autora argentina propone que el género sea visto no como algo determinado por la biología, sino como designación de posiciones arbitrarias en un campo relacional. El surgimiento de Rose Sélavy, en 1920, justo después del regreso del artista a Europa y a Estados Unidos, y la

intensa interlocución entre Gertrude Stein y el artista por la vía de la poesía, ayudan a dar cuerpo a estas relaciones.

**Palabras clave:** Marcel Duchamp; Buenos Aires; Rose Sélavy; Género; Lenguaje.

## Introducción

Cuando elegí Buenos Aires como destino para mi investigación de postdoctorado<sup>35</sup>, no consideré relevante, al menos no para mis propósitos, el hecho de que Marcel Duchamp hubiera pasado un tiempo en esta ciudad, más o menos el mismo tiempo que yo. Él, de septiembre a julio, yo de marzo a noviembre, tiempo medio de un embarazo con un siglo de retraso, palabra fundamental en el vocabulario duchampiano, sumando 105 años entre la primavera-verano-otoño de 1918/1919 y el otoño-invierno-primavera de 2023. Mi apuesta es que Rose Sélavy se habría gestado durante su estadía en esta ciudad y vería la luz no de inmediato, sino, de nuevo, con cierto retraso. Intentaré explicar cómo llegué a esta idea.

Entre los proyectos relacionados con la estancia postdoctoral, estaba el de revisar mi tesis de doctorado titulada *¿Cómo hacer cine sin película?* (2007) para publicación en libro. Para ello necesitaba volver a acceder a Duchamp —no tanto a su vida, que nunca fue mi enfoque, sino a su obra—, en particular *El gran vidrio*, leído junto con *La caja verde* como una especie de manual de instrucciones de lo que se me presentó a lo largo de la investigación como la primera y más compleja máquina de cine sin película. *El gran vidrio* diagrama muchas cosas: los procesos que involucran la institución de la obra de arte, comprendida como una convención entre otras; el *ready-made*; el coeficiente aritmético del arte; la mirada del

---

<sup>35</sup> Estancia posdoctoral realizada en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, de marzo a agosto de 2023, con beca CAPES-PrInt, bajo la supervisión del Prof. Dr. Eduardo A. Russo.

espectador; y para mí, lo que llamé “cine sin película”, en el cruce entre teoría y mi práctica artística con instalaciones con proyecciones de películas super-8 y 16mm (1998-2004). La lectura de *El gran vidrio* —“espejismo verbal”, según el autor (1999, p. 42)— en el encuentro con el texto-*performance* de Hollis Frampton (*A Conference*, de 1968), en el cual el cineasta estadounidense demuestra las condiciones del cine en ausencia de película, me permitió formular la pregunta-título: *¿Cómo hacer cine sin película?* —un dispositivo teórico-poético capaz de generar múltiples respuestas—.

Hoy la pregunta es ¿cómo retomar el hilo entre otros intereses y prácticas con los que me vi involucrada en este retraso de 16 años, que ahora impone la necesidad de un giro epistemológico? No presento aquí una lectura historiográfica o crítica de la lacónica presencia del artista francés en Sudamérica: muchos ya lo han hecho de manera extraordinaria, como por ejemplo Gonzalo Aguilar, Graciela Speranza, Raúl Antelo, T. J. Demos, Julio Cortázar y Calvin Tomkins. Para mí, Duchamp en Buenos Aires funciona como un cronotopo, un marcador de la cuarta dimensión: el tiempo que singulariza y sitúa el espacio, poniendo en juego las diversas capas de anacronismo acumuladas por el proyecto, ahora percibidas en la habitación de la ciudad en tiempos diferidos. Es el suelo de la ciudad, la concreción de sus muros y calles, el elemento común que nos encarna a él y a mí, inevitablemente. Establezco a continuación cuatro notas, como paradas breves cuyas huellas nos llevan a Rose Sélavy.

## LA FABRICACIÓN CÉLIBE

La primera parada es el Museo del Cine Pablo Ducrós-Hicken. A mí me interesa saber quién era el pintor que coleccionaba cinematógrafos, una colección extraordinaria, y si hacía películas. La única que encuentro disponible en Internet es la que hizo en 1920, a los 17 años, sobre el Colegio Nacional de Buenos Aires, mientras todavía era estudiante de sexto año, presentándose como “autor, director, operador y supervisor de la película”.

Ducrós-Hicken filma la arquitectura del colegio como un palacio de sombras que va llenando con el mundo de su época, reiterando la patria y el patriotismo como valores superiores. Filma la jerarquía: el rector, los vicerrectores, el secretario, el jefe de conserjes, los inspectores, los alumnos; filma hombres en movimiento. Repitiendo el gesto de los hermanos Lumière, Ducrós-Hicken filma la salida del colegio, que inunda la calle de solteros, “objetos tipo” que Duchamp representa en la parte inferior de *El gran vidrio*, que él llama “máquina célibe”. La expresión “objeto tipo” se menciona en las notas, en el contexto de la medición, de la copia, de la previsibilidad y de la repetición, representadas por los objetos allí. En la película, el colegio se convierte en una gran máquina de fabricación célibe.



Imagen 1 – El Colegio Nacional Buenos Aires según Pablo Ducrós-Hicken] /

<https://www.youtube.com/watch?v=o3G8zliiY7Q>

El mundo masculino de Buenos Aires en los años 1920 provoca comentarios de Duchamp (2008, pp. 138-139) en una carta de noviembre de 1918: “En el Casino, tipo Arcade Building Theatre, solo se ven hombres. Las damas de buena familia no asisten a estos espectáculos alegres (¡y qué alegres!)”. La falta de acceso de las mujeres a la vida nocturna lo lleva a solidarizarse con sus compañeras de viaje. Lamenta que Yvonne Chastel se vea privada de la vida nocturna, una privación de la que él mismo se resiente, y comenta que la ciudad es muy dura para Katherine Dreier: “Buenos Aires no admite mujeres solas. La insolencia y la necesidad de los hombres de aquí es aberrante”.

En la parte inferior de *El gran vidrio*, en la zona del cementerio de uniformes y libreas, el uniforme moldea al hombre, en el caso, una triste galería de formas disponibles: coracero, guardia, cura, camarero, policía, sepulturero, jefe de estación, repartidor, lacayo. Los nueve célibes son fracciones y funciones del elemento masculino “ellos [*les formes mâliques*] tendrán la ‘apariencia’, la falsa apariencia de las formas macho [*mâles*], no serán más que *maliques*” (Duchamp, 1999, p. 62). Los moldes serán inflados por el deseo de la novia, *La Mariée*, que reina en lo más alto: son “*matrices d’Eros*”, matrices de Eros, lo que también puede sonar como “matrices de héroes”. Eso nos recuerda lo que Duchamp busca escapar al mudarse de Nueva York a Buenos Aires: la guerra, el servicio militar obligatorio, el ejército —esta otra fábrica célibe—.

## TROMPE L’OEIL ACÚSTICO

El doble significado de “*matrices d’Eros*”, basado en la homofonía, es la base del método literario de Raymond Roussel, que inspira a Duchamp. Consiste en establecer un puente verbal entre palabras que se escuchan de manera similar, pero tienen significados diferentes. El principio que inspira el juego de palabras es el mismo que concibe el lenguaje como una estructura móvil. El procedimiento literario de Roussel se transforma en algo más

complejo con Duchamp, quien asocia elementos visuales a los lingüísticos, cargándolos de crítica, particularmente irónica.

Al leer recientemente el libro de Roussel, *Cómo escribí algunos de mis libros*, me sorprendió cómo el primer ejemplo que el autor elige para demostrar su método disociativo termina contando una historia colonial y racista: “En ese cuento había un blanco, un explorador, quien, con el siguiente título: ‘Entre los negros’, había publicado en forma de cartas un libro que hablaba de las hordas de un rey negro que era un merodeador” (2022, p. 15). Dicho cuento tiene su origen en el enfrentamiento entre las palabras *billard* y *pillard*, señalado por el autor como la génesis de *Impressions d’Afrique*. El descentramiento del lenguaje no garantiza la suspensión de los prejuicios ideológicos de un europeo del siglo XIX/XX.

Confundiendo geografías, la obra teatral que tanto impactó a Duchamp narra un viaje a Buenos Aires, como señala Julio Cortázar en el primer ensayo escrito sobre el autoexilio del artista, según Gonzalo Aguilar (2008, p. 122), quien, no obstante, prefiere indicar otras razones para su llegada, como la prosperidad que vivía el país y su posición remota respecto al eje París-Nueva York.

## LECTURAS DE GÉNERO

Pero fue en la lectura feminista y decolonial de *Contra-Pedagogías de la Crueldad*, de Rita Segato, donde encontré pistas para explorar la intersección entre género y lenguaje —o el género como cuestión de lenguaje en Duchamp—. Aún en los años 1980, tomando la gramática como modelo, la autora argentina propuso que el género se viera no como algo determinado por la biología, sino como la designación de posiciones arbitrarias en un campo relacional.

Mientras realizaba su trabajo de campo en una comunidad religiosa afrobrasileña en Recife, noreste de Brasil, que resultó en su tesis doctoral, *Santos y Daimones: El politeísmo afrobrasileño y la tradición archetipal* (1984), Rita Segato encontró una forma

completamente diferente al patrón patriarcal por el cual el mundo occidental organiza el género, los afectos y la sexualidad. Según la autora (2018, p. 247),

*Todos esos componentes del género [papel social, papel ritual, papel político, personalidad y orientación sexual] eran allí, como continúan siéndolo, estratos móviles que componen a la persona como un rompecabezas bastante mutable, en el que masculinidad y feminidad constituyen los polos de un continuum de tránsitos múltiples.*

En una época en la que el concepto de género aún no se había establecido, o apenas comenzaba a tomar forma, ella llamó a este fenómeno transitividad de género, recurriendo a la noción gramatical de género como codificación o posición arbitraria en un sistema de relaciones. Según la autora, *Gender Trouble*, de Judith Butler, se publicaría en 1990, abriendo el camino para comprender el carácter performativo de las posiciones de género, ya percibidas y nombradas por Segato en su experiencia de campo.

## THE ONLY ONE OR TWO

Finalmente, algunas observaciones de Marjorie Perloff en *Infrathin, an experiment in micropoetics*, libro en el que la autora toma la noción duchampiana de infravele<sup>36</sup> como herramienta de análisis de la producción de poetas modernistas norteamericanos, completan el cuadro que nos lleva al surgimiento de Rose Sélavy en 1920, poco después del regreso del artista a Europa y Estados Unidos. Al pensar en lo infravele como “lo que hace que la poesía sea poesía”, Perloff (2021, p. 31, p. 602) define la poesía como “el arte de lo infravele, un arte en el que la diferencia es más importante que la similitud”.

---

<sup>36</sup> ‘Infravele’ es, según Jean Clair, “el grado cualitativo en el que lo mismo se transforma en su contrario, sin poder decidir exactamente qué sigue siendo el mismo y qué ya es el otro, [...] es la orilla infinitamente delgada que define un umbral”. Jean Clair, *Apud Herman Parret, Prothèses Duchampiennes*.

<https://revistainteract.pt/author/herman-parret/>

El primer capítulo está dedicado a la única poeta del libro, Gertrude Stein, a quien Marcel Duchamp tradujo al francés. La autora considera que Stein sería para la literatura como Duchamp para la pintura, en su búsqueda de lo antirretiniano. Aunque no afirma una estrecha relación entre el nombre de Rose Sélavy y el verso más famoso de Stein —una rosa es una rosa es una rosa—, la autora presenta una serie de afinidades e intercambios entre los dos, que incluyen un “retrato” de Duchamp por Stein y algunas traducciones de poemas de Stein por Duchamp. En ellas, el artista resuelve la dificultad impuesta por el idioma francés introduciendo oscilaciones de género donde en inglés solo hay neutro. Como dice Perloff (2021, p. 152, p. 583),

*Duchamp simpatiza con la necesidad de Stein de ser exactamente la Only One (en mayúsculas). Rose Sélavy no sentía esta necesidad, ya que Rose siempre podía volver a ser Marcel: desde su perspectiva, “una” podría convertirse en “uno” en cualquier momento. Stein, a su vez, era quien era: no podía adoptar otra identidad tan fácilmente como lo hizo Marcel.*

Rose Sélavy no es solo una creación de Duchamp, sino una de sus firmas y autora de obras. Respondiendo a Calvin Tomkins por qué sentía la necesidad de inventar una nueva identidad, Duchamp dice que no se trataba de cambiar identidades, sino de tener dos identidades.

## CONCLUSIONES

Agradezco a los y las y les cantantes de tango que con sus voces y cuerpos instalaran en las noches del Boliche de Roberto, en el presente de la ciudad, ecos de un pasado no tan lejano en el cual hoy reconocemos lo que podríamos llamar un teatro de la masculinidad, abriendo las puertas de la percepción sensible a un régimen de atención anacrónico que dio cuerpo, en este texto, al interrogatorio de la figuración célibe en Duchamp. El artista, por supuesto,

y a pesar de hombre de su propio tiempo, todavía nos saluda con un guiño irónico desde su posición de que rosa es —o debería ser— la vida.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aguilar, G. (2008). Viaje a la ciudad de la cuarta dimensión. Filipovic, Elena *et al.* (eds.), *Cat. Marcel Duchamp: una obra que no es una obra de arte*. PROA, 118-131.

Duchamp, M. (1999). *Notes*. Flammarion.

Duchamp, M. (2008). Cartas de Marcel Duchamp en Buenos Aires 1918-1919. Filipovic, Elena *et al.* (eds.), *Cat. Marcel Duchamp: una obra que no es una obra de arte*. PROA, 132-151.

Flores, L. (2007). *Como fazer cinema sem filme?* [Tese de doutorado]. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, UFRJ.

Parret, H. (2001). Prothèses Duchampiennes. *Revista Interact*, #2. Recuperado el 7 de diciembre de 2023 de <https://revistainteract.pt/author/herman-parret/>

Perloff, M. (2021). *Infrathin: An Experiment in Micropoetics*. University of Chicago Press.

Roussel, R. (2022). *Cómo escribí algunos de mis libros*. Traducción de Maria Tereza Gallego Urrutia. Nordica.

Segato, R. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldade*. Prometeo [e-book].