

# Imágenes opacas. La realidad a través de la máquina surrealista o el desplazamiento de la visión clara

Viviana Suárez (\*)

---

(\*) Arquitecta (UBA) y artista gráfica. Profesora en el área de fotografía en la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo.

**Resumen:** Llamo opacidad a ciertos cuestionamientos o turbaciones en el estamento representativo de la imagen de imprimación fotográfica, más precisamente en lo que concierne a su reproducción de lo real.

Nos centraremos en tres ideas desarrolladas por Marcel Duchamp en sus notas y obras artísticas, que nos parecen distorsionan los principios sobre los que descansan fundamentalmente la credibilidad de la imagen como garante de una representación objetiva de la realidad. En el centro de este cuestionamiento colocaremos la concepción de mimesis automática que oculta la subjetividad performativizante. Nos interesa especialmente analizar cómo tales procedimientos – la anamorfosis del objeto, el *deferment* o retardo y el descentramiento del oculo-centrismo– actúan sobre los rasgos morfológicos constitutivos de la figurativización del espacio –dislocaciones– y del tiempo –distopías– proponiendo una construcción intencionada de lo real por lo pasional subjetivo, al cuestionar el lugar que la mirada des-corporalizada ha ocupado en la producción de determinadas configuraciones formales que se establecieron como normativas de la representación objetivista.

**Palabras claves:** anamorfismo - emoción - mimesis - retardo - retiniano - subjetividad - visión.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 132]

---

## Especie de subtítulo: el pasaje de la virgen a la novia.

*La perspectiva fue el pecado original de la pintura occidental.  
Niepce y Lumiere sus redentores. André Bazin <sup>1</sup>*

Recurrentemente se ha señalado a la fotografía como el punto climático o de arribo de la deriva de esfuerzos por obtener un dibujo automático de lo real (la realidad que se auto-exhibe) y así se nos la presenta: conquista de la esencia del mundo fenoménico por un ojo cognoscente visionario que, por medio de la captación y reproducción de apariencias momentáneas, evanescentes, revela verdades profundas y duraderas <sup>2</sup>.

La fotografía concebida como logro final de este proceso de mimesis o reproducción analógica del mundo tal como se nos da ante la mirada, ese ojo descarnado que es el del sujeto cognoscente del ver-verdadero, vuelve a colocarnos ante la fascinación que ejerce esa clase de empirismo positivista

que presenta al mundo fenoménico como un objeto real, fijo y, por tanto, describible. Quizás pueda aplicársele a la fotografía lo que Godard (1989) define como la esencia de lo cinematográfico: no una imagen sino una visión. Y el término visión suscita indefectiblemente una leve (o fuerte) connotación de lo visionario y su contiguo lo profético, reunidos en una condensación de mirada plagada de sentido. La imagen fotográfica se instituyó en los discursos legitimadores de esta práctica como aquello que tiende enfáticamente a este tipo de visión: objetividad subyugante de pleno significado en sí misma; euforización del mundo que nos libra de la ambigüedad caótica de lo existencial. Esta institución de la mirada cognoscente es resueltamente resistente a la problematización. Poder hipnótico de las imágenes que, ocultándonos su artificio, hacen pasar lo real por lo verdadero; transparencia de la imagen, ceguera del signo que dirige su señal mecánicamente hacia lo señalado. Naturalización del sistema perspectívico monocular donde lo fantaseado es el objetivismo del objeto que dócilmente se presta a ser retratado por nuestros instrumentos ópticos<sup>3</sup>.

Partir, entonces, de esta observación: la persistencia larvada de ciertos estados epistémicos que se resisten a ser abandonados y que regresan subrepticia y obsesivamente en los discursos que sólo dicen hablar de técnicas fotográficas. Tal el caso de lo que podríamos llamar la concepción de la visión clara o transparente; lo que denomino el estado epistémico de lo vítreo. Además de su clara fundamentación en la fisiología de la visión humana normal (apelando a la autoridad de la ciencia como medio de universalizar ciertos estados de creencia) y su secuela en el estamento representativo de la imagen (el movimiento que en arte se denomina realista o naturalista, antecedente conceptual y legitimador de la imagen fotográfica), el ojo de mirada vítrea involucra una serie de campos gnoseológicos asociados a la relación sujeto cognoscente-objeto de conocimiento que sería interesante traer a discusión. Su punto de origen más reconocido -y largamente citado- podría fijarse en la noción cartesiana de visión clara (y distinta) ligada a la concepción de espacio como *more geométrico* matematizable. Esta concepción que se encuentra implícita y latente en la línea que progresivamente avanza hacia la instrumentalización de la visión, procede a relacionar razón lógica y objetivación utilizando como nexos la idea de una mirada abstracta, imaginada como un ojo mental radiante. En su *Ensayo sobre las pasiones*, Parret explica esta relación triádica entre el sujeto centrado en la lógica, la idea de objetividad y esta concepción iluminadora de la mirada en términos de apropiación de lo fenoménico por un ojo radiante:

Objetivación y ego-logía van de la mano. El sujeto de espíritu, campo de intencionalidad, es una “mirada” que dirige la atención sobre la objetividad del mundo. El espíritu es sólo mirada, es sólo el rayo que alcanza los espacios mundanos y se apropia del horizonte cósmico (1986, p. 220).

Hasta aquí lo instituido del estado en cuestión.

Propondría a partir de ahora virar el punto de focalización del realismo fotográfico descentrándolo hacia la subjetividad observadora. Un comentario al mecanicismo por otro tipo de mecanismos: los utilizados por un operador afectado por la pulsión de la curiosidad, emoción básica de la que parte todo conocimiento, para construir un discurso figurado sobre el mundo. Más que repensar la huella, el residuo del aquí y ahora, “la chispita minúscula del azar... con que la realidad ha chamuscado su carácter de imagen”, según la famosa definición que Benjamin (1994, p.67) arriesga sobre la insistente obsesión por lo real implicada en todo registro fotográfico; volverse hacia el texto visible que este mecanismo imprime para buscar las marcas del impulso primario que condujo originalmente al

deseo de registro. En otras palabras: no cuestionar el acto-huella sino la naturalización de cierto tipo de imágenes. Porque al ubicarnos sobre la distancia entre la realidad como objeto observable y su registro aparente, en ese paso intermedio que va desde el mundo atisbado a la imagen fijada, se manifiesta oscuramente algo irreducible al carácter puramente exhibitivo de la imagen o a la plenitud de sentido. Podríamos llamarla una opacidad, que actúa perturbando la adecuación plena entre los dos términos de la función e introduce una turbiedad en la transparencia sublimante del supuesto automatismo de la toma.

Al analizar la obra de Proust *En busca del tiempo perdido*, Deleuze encuentra esta forma de ver característica de lo Moderno:

De modo que el problema de la objetividad, como el de la unidad, se encuentra desplazado de una manera que es preciso llamar “moderna” ... El orden se ha desmoronado, tanto en los estados del mundo que debían reproducirlo como en las esencias o Ideas que debían inspirarlo. El mundo se ha hecho migajas y caos. Precisamente porque la reminiscencia va desde asociaciones subjetivas hasta un punto de vista originario, la objetividad tan sólo puede radicar en la obra de arte: ya no existen en contenidos significativos como estados del mundo, ni en significaciones ideales como esencias estables, sino únicamente en la estructura formal significante de la obra, es decir, en el estilo. (2002, p.94)

Podría decirse que el fenómeno semantizado por los procedimientos de representación tendrá siempre un excedente de sentido, que no hay que ubicar del lado del objeto tematizado sino básicamente en el resto incommunicable de toda sensación que se origina en él. Refiriéndose a la puesta en discurso de la subjetividad, Parret (1986) lo describe como aquel espacio heteromorfo en relación al discurso, ya que es básicamente lo vital y, por lo tanto, lo indecible, el antecedente a todo sentido. Las figurativizaciones de lo real ocuparán el mismo lugar tópico, manifestadas en el objeto actualizado. Pero el objeto figurado conservará aún un diferencial no reducible: será el valor que la subjetividad enunciante le otorga al constituirlo como tema de su discurso sobre las cosas del mundo. Se abre así un espacio para la reconstrucción subjetiva del mundo; espacio que moviliza una relación dialógica entre el observador y lo observado y abre caminos hacia la re-creación imaginativa de lo real más que a su mera reproducción. Podríamos decir: un observador como mirada corporalizada y concreta. Una distancia que va desde la racionalidad ubicua -implicada en las técnicas reproductivas- y la razón -implicada en la *esthesis*- re-localizada en un cuerpo sensual. O como señala Parret:

Se podría oponer a la figura del sujeto ego-lógico lo que me gusta en llamar el sujeto ego-pático ... Este sujeto de cuerpo (ya no de espíritu) no se construye a partir de una relación intencional (noemático-noemática) con el mundo de los objetos. Se construye más bien a partir de una intersubjetividad (por consiguiente a partir de una relación con el Otro Sujeto) “sentida” hasta en el cuerpo. (1986, p.220)

Me gustaría, entonces, proponer observar la obra de Marcel Duchamp *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* [La Novia desnudada por sus solteros, aún]-conocida como el *Gran Vidrio*- a la luz de estas consideraciones; tomarla como un trabajo de recusación de las representaciones objetivistas, con las cual establece un diálogo o, más precisamente, el cuestionamiento de la persistencia de siste-



define como arte retinal: “el modo de delectación estética que depende exclusivamente de la sensibilidad de la retina sin otra interpretación auxiliar”. (p. 70). El campo de lo retinal y sus ideas asociadas estaría ligado fundamentalmente a los procedimientos perspectívos y las figurativizaciones convencionalizadas que resultan de su aplicación.

Sin embargo aclaremos que formular una interpretación de la obra significa necesariamente tomar en cuenta la multiplicidad y complejidad de los procedimientos poéticos utilizados por Duchamp: la serie de trabajos como las cajas con notas manuscritas que complementan el concepto del *Gran Vidrio*; interrelaciones entre el lenguaje icónico y el verbal (las notas manuscritas reproducidas facsimilarmente de la *Caja 1914* y la *Caja Verde* -editada en 1934- que debían leerse al mismo tiempo que se observaba la obra); capas de significados trabajados desde lo dado históricamente por los materiales, las iconografías y sistemas gráficos revelados e interrogados y finalmente el prolongado proceso de realización que generara cambios y disrupciones en el sentido originario y, por sobre todo, el uso sistemático de formas alegóricas que impide la desambiguación de un significado único.

### El dominio de los solteros: la máquina óptica.

*Se ve aquí como, llevado a sus últimas consecuencias,  
el solipsismo coincide con el puro realismo. Ludwig Wittgenstein*<sup>5</sup>

El panel inferior, tal como lo señalaba la nota de 1913, es el universo de los solteros. Duchamp los concibe como “un grupo de uniformes o libreas destinados a recibir/dar el gas de iluminación que toma 9 formas málicas [*moules malics*: moldes macho].” (1999, p.106) Desde los primeros bocetos de 1913-1914, los solteros resultan ser una amalgama de moldes de sastrería (uniformes y libreas) con linternas (lámparas) de gas [*gaz de éclairaige*], populares en los espectáculos de feria de esa época. Estos nueve solteros constituyen la matriz de eros, corazón de la máquina *célibataire*<sup>6</sup> [soltera]. Esta máquina soltera se completa con una red de tubos capilares (transferida de otra obra de Duchamp, *Red de Stoppages* de 1914) que conducen el gas liberado por los solteros, siete tamices que lo transforman y la salpicadura. Todo este sector del dispositivo fue dibujado siguiendo exactamente las leyes de perspectiva geométrica. Sobre la salpicadura se encuentran los testigos oculistas, tres figuras en forma de aros elípticos alineados verticalmente y rematados por una lupa frontal. Este sistema se proponía conectar la salpicadura con la zona de boxeo (nunca dibujada) en la parte superior del panel.

¿Qué problemas o desvíos plantea la máquina célibe al sistema retinal? La primera cuestión observada -y desviada- es la imposición de la analogía cuadro-ventana que, desde el Renacimiento, naturalizó la convención de ubicar el tema-sujeto contra un paisaje enmarcado. Si la obra se exhibe contra una ventana la transparencia de ambos vidrios (los del soporte de la obra y la ventana) convierte al paisaje real en fondo de la máquina soltera, intensificando la impresión tridimensional del dibujo perspectívo. El mundo fenoménico actual juega con el virtual pictórico disparando en el observador una inevitable comparación: la del panorama real que se despliega ante sus ojos por detrás del *Gran Vidrio* y los evocados desde el universo de la pintura. ¿Cómo se modifica entonces el paisaje real al ser visto a través de la máquina soltera (universo de la óptica, como veremos más adelante)?

El segundo cuestionamiento se refiere al carácter proyectivo y la traslación de medidas en escala, base de toda construcción perspectíva. Los moldes málicos están dispuestos en círculo rodeando al uniforme central, cuya parte superior tiene forma de corazón. La ilusión de profundidad se crea a

partir del juego de superposiciones, variaciones de intervalos y ocultamientos parciales. Sus formas geométricas, realizadas por el dibujo preciso del contorno que encierra planos de color, evocan los manuales de dibujo técnico: medida de precisión, bi-dimensionalidad y -sobre todo- construcción de formas volumétricas a partir de láminas planas que recubren un interior hueco (idea que se asocia al concepto de traje-uniforme como envoltorio corporal)<sup>7</sup>. ¿Cómo escapar a la figura que eslabona la tridimensionalidad virtual y la geometría de precisión con la opacidad central del molde?

Duchamp comienza a desarrollar el tercer cuestionamiento al sistema retinal a partir de 1918; año en el que pasa brevemente unos meses en Buenos Aires. En la obra que realiza aquí, *A regarder (l'autre côté du verre), d'un oeil, de pres, pendant presque une heure* [para mirar (el otro lado del vidrio), con un ojo, de pie, durante una hora], también pintada sobre vidrio, aparece por primera vez el sistema de las cartelas o cartas oculistas y la lupa. El nombre de carta oculista remite explícitamente a las láminas que se utilizan en óptica para probar el astigmatismo a la vez que evoca implícitamente las nociones de monocularidad (porque las pruebas se toman en un ojo por vez) y óptica de precisión – ideas sobre las que Duchamp trabajó obsesivamente en esos años. Sin embargo, al trasladarse al *Gran Vidrio*, las cartas se convierten en testigos oculistas añadiendo una nueva capa de significados. En efecto, en una nota de la *Caja Verde* se los llama *temoins oculistas* [testigos oculistas]: “partes para mirar con los ojos bizcos, como una pieza de vidrio plateada en la que se reflejan los objetos de la habitación” (Perloff, 2002, p.92). Ramírez interpreta al sistema de los testigos y la lupa como un objetivo fotográfico, idea que involucra a un observador ubicado en una posición precisa que debe mirar a través de esta especie de lente. (1994, p.118).

Como alegoría, la máquina óptica valoriza negativamente el sistema retinal. Duchamp describe los moldes málicos como formas “imperfectas: rectángulo, círculo, paralelepípedo, semi-esfera = i.e. son mensurables” (1999, p.111). Son imperfectos, nos dice Duchamp, porque son individualizables; formas con límites precisos (geometría de precisión), susceptibles de ser medidos, comparados y, por lo tanto, intercambiados. Recordemos, asimismo, que los moldes son málicos, es decir que nos encontramos según Duchamp en el universo de la masculinidad: universo de lo preciso, mensurable, lógico. E imperfecto.

A su vez, el sistema que constituye los testigos oculistas y la lupa podría interpretarse como alegoría del mecanismo de la visión instrumentalizada regulado por la pulsión escópica: el observador que atisba a un objeto ubicado a una distancia mensurable, con un solo ojo, a través de un orificio (el objetivo de una cámara fotográfica o una cerradura); lo que Duchamp resume como óptica de precisión fuertemente ligada al arte retinal. Mirada que, por otra parte, somete al objeto observado a un meticuloso escrutinio. Reuniendo las redes alegóricas, el campo soltero se nos presenta como una figuración del método que aplica la razón intelectual -asociada al dominio masculino- para aprehender sus objetos, a los que toma como formas aparentes, transitorias e ilusorias que revelan verdades imperfectas al no estar motivadas por una real necesidad; verdades abstractas. Así Deleuze, al describir el método que utiliza Proust para buscar lo verdadero, se refiere a que su necesidad está ligada a un objeto de deseo:

Proust no cree que el hombre, ni siquiera un supuesto espíritu puro, busque con naturalidad un deseo de lo verdadero, una voluntad de verdad. Sólo buscamos la verdad cuando estamos determinados a hacerlo en función de una situación concreta, cuando sufrimos una especie de violencia que nos empuje a esta búsqueda... La verdad depende de un encuentro con algo que nos obliga a pensar y a buscar lo verdadero... Precisamente, el signo que es el objeto de un encuentro es el que ejerce sobre nosotros esta violencia. (2002, pp. 19-20)

Tanto para Proust como para Duchamp, esta violencia pareciera situarse en el deseo – erótica corporalizada- dominio de lo pático, de lo afectivo. Lo pático es el universo de los estados pasionales, de las emociones, de la subjetividad que se proyecta -y oculta- en los discursos sobre el mundo<sup>8</sup>. Refiriéndose al lugar que ocupó históricamente el *pathos* subjetivo en los discursos filosóficos occidentales, Parret señala la fuerte dicotomización en dos universos -pasión / razón- mediante atributos oposicionales:

Lo pático preconiza la muerte, la locura, la oscuridad, el caos, la desarmonía, lo subterráneo, la variabilidad, la particularidad, la irregularidad, lo indistinto; mientras que lo lógico es el ámbito de la razón, de la vida, de la claridad, del cosmos, de la armonía, de lo celeste, de la universalidad, de la regularidad, de lo distinto. (1986, p. 231)

El dominio de la curiosidad, la búsqueda de conocimiento en la cual el objeto ejerce una tensión deseante sobre el sujeto cognoscente es, para Duchamp, el universo de la Novia. Y esta violencia de lo pático provoca distorsiones espacio-temporales en las figuraciones de los objetos, originadas en la interpretación particular de la mirada de la subjetividad, que construye opacamente su discurso sobre las cosas.

## El dominio de la novia: lo anamórfico

*Cada cosa que quiero poseer, se me vuelve opaca.* Andre Gidé <sup>9</sup>

El objeto Novia resulta ininteligible al ojo abstractizado que busca la mimesis aparential. La Novia aparece en la intersección de la pulsión escópica de los solteros y su propia huella. En realidad, la Novia conjuga varios universos enunciativos: la mujer-robot tal como la concebía la literatura (y posteriormente el cine) a comienzos del siglo pasado; un insecto, en este caso la avispa y la cuarta dimensión. Un objeto inagotable en un permanente estado de fluencia – el citado pasaje – imposible de fijar con ópticas o geometrías de precisión. ¿Qué figura es la Novia? Básicamente una proyección. En una entrevista concedida a Pierre Cabanne en 1967, Duchamp relata su concepción:

Simplemente pensé en una proyección, de una cuarta dimensión invisible. Algo que no se pudiese ver con nuestros ojos. Pensé que, aplicando una simple analogía intelectual, la cuarta dimensión podría proyectar un objeto en las tres dimensiones o, para decirlo de otro modo, todo objeto de tres dimensiones, si lo miramos desapasionadamente, es la proyección de otro de cuatro dimensiones, algo con lo que no estamos familiarizados. La Novia del *Gran Vidrio* se basa en esto, como si fuese la proyección de un objeto de cuatro dimensiones<sup>10</sup>. (1999, pp. 112-113)

Es decir que el universo de la Novia, para ser aprehendido, debe mirarse desde un punto de vista diferente al familiar, el del universo soltero. Esta variación es análoga a la que se produce en el dibujo anamórfico, donde objetos ininteligibles según la percepción regular se vuelven inteligibles al variar el punto de vista. La indecibilidad del objeto no depende de su propia configuración sino de una predisposición del observador a salir de cánones normalizados para llegar a interpretar lo que se

presenta confuso y opaco a simple vista. La Novia pareciera presentarse como una llamada a abandonar el campo de la normalidad supuesta y adentrarse por la visión distorsionada que reconstruye la realidad en otras formas.

Pero, a la vez, la Novia es un motor: “la Novia es básicamente un motor... Todo su significado gráfico deriva de este florecimiento cinemático” (1999, p.106). A diferencia de los solteros, moldes huecos por los que circula el fluido en un movimiento infinito de pérdida y restauración, la Novia, *Pendu Femelle*, no necesita ninguna fuente exterior para su funcionamiento-florecimiento. Una nota de la *Caja Verde* apunta:

La forma en *perspectiva normal* de un *Péndulo Femenino*, por la cual uno quizás puede intentar descubrir la verdadera. Esto proviene del hecho de que cualquier forma es la perspectiva de otra de acuerdo con un cierto punto evanescente y una cierta distancia. (1999, p. 112)

Las investigaciones duchampianas están referidas a la arbitrariedad del punto de vista y la aplicación canónica de las leyes perspectivicas como la única forma valedera para describir la realidad. Pero la realidad, dice Duchamp, puede ser evanescente. De hecho, la principal característica del mundo físico es su mutabilidad. Si el universo de los solteros, con su máquina óptica de reciclaje-reiteración, es imperfecto, el universo de la Novia es inalcanzable, al menos aplicando las leyes de la máquina célibe. No olvidemos que la Novia es un motor, una demanda o llamada a los solteros que buscan desesperadamente establecer algún tipo de comunicación. Sin embargo, no pueden lograrlo si se atienen sólo a las técnicas disponibles en su campo.

La Novia es además un cuerpo. Colgada del marco superior, figurando corsés, fajas, rellenos, correas y otras piezas de vestimenta que modifican su apariencia femenina, está articulada en dos partes: el árbol tipo, columna vertebral que engloba los órganos centros del deseo y una aguja-pulso, brújula que bascula sujeta a una correa con la cual se dirige sin rozar hacia el panel inferior. (Ramírez, 1994, p.140). El árbol-tipo está gobernado por el magneto-deseo, pulsión que recorre todo el objeto y contribuye al desnudamiento que nombra el título de la obra.

El universo anamórfico de la novia propone alejarse del espacio pictórico en un juego en fuga hacia la reinterpretación del mundo desde otros espacios concebibles pero no perceptibles. Todo el campo de la Novia es un llamado desde esta dimensión erotizada. Su opacidad va dirigida a la máquina célibe, su óptica de precisión y su centro en la visibilidad monocular que desea el desnudamiento ¿de las apariencias? para alcanzar la Verdad del objeto. Sin embargo, la Novia -como proyección, como distorsión- no esconde la Verdad detrás de su apariencia; ella es el motor -lo verdadero- que no puede alcanzarse más que por azar. Podríamos aplicarle esta proposición de Wittgenstein que habla sobre la relación sujeto de experiencia - sujeto de conocimiento: “Ninguna parte de nuestra experiencia es tampoco *a priori*. Todo lo que vemos podría ser también de otra manera. En general todo lo que podemos describir podría ser también de otra manera. No hay orden alguno *a priori* en las cosas.” (1997, p. 145). Lo que la Novia devela es el grado de convención de nuestros instrumentos comunicativos. Lo que se cuestiona es el grado de esclerosamiento de esta convención que llega a naturalizarla y así nos conmina a la ceguera.



## Retraso (en vidrio): temporalidad múltiple, aún

*Se trata de sacudir lo pretendidamente natural, la cosa instalada.* Roland Barthes <sup>11</sup>

Básicamente el *Gran Vidrio* es la puesta en escena del proceso de comunicación-incomunicación entre dos universos adyacentes y aislados: los solteros / la novia.

Esta búsqueda de relacionar el circuito que genera la respuesta de la máquina soltera a la llamada-demanda de la Novia es mostrada desde un aplazamiento. En este sentido, el movimiento en el *Gran Vidrio* parece haber sido exhibido como una tarea infinita de in-acabamiento.

Esta idea de tiempo como aplazamiento o retraso es claramente explicitada desde el subtítulo de la obra como lo aclara Duchamp en una nota de la *Caja Verde*:

Especie de subtítulo: Retraso en vidrio.

Usar “retraso” en lugar de cuadro o pintura; pintura sobre vidrio es retraso en vidrio - pero retraso en vidrio no es pintura sobre vidrio. Es sólo una forma de dejar de pensar que la cosa en cuestión es una pintura... un retraso en vidrio como se podría decir un poema en prosa o una escupidera de plata. (1999, p. 91)

La idea de retraso, a su vez, está ligada a la de impedimento, cuyos efectos se miden en lo corporal. Otra nota de la *Caja 1914* dice:

Impedimento, contra el servicio militar compulsivo, un impedimento de cada miembro, del corazón, distancia. (Perloff, 2002, p.86)

Lo que la obra figurativiza es esta acción constantemente aplazada, el desnudamiento de la Novia por sus solteros; acción en un tiempo suspendido o la dramatización de la suspensión del tiempo. Concepción temporal coincidente con el estatuto del tiempo fotográfico, cuya aspectualización normalizada se basa precisamente en la visibilidad del instante suspendido. El sustraer una fracción de segundo al transcurso indefectible del flujo temporal; esa carga de la imagen que logra lo que existencialmente es imposible: la captura y rescate de un momento figurado como una línea tripartita pasado-presente-futuro es lo que lleva a pensar a la fotografía como monumentalización de la memoria. La fotografía -dice Barthes en *La Cámara Lúcida-* sólo se conjuga en pasado. (2003, p.126) Sin embargo, este tiempo espacializado, objetivo, descriptible, puede multiplicarse en otras percepciones de lo temporal; otras líneas centradas en la experiencia subjetiva que lo perturben generando flujos y reflujos en el devenir, retenciones (retardos, impedimentos) y protensiones (anticipaciones del deseo).

Alegóricamente, el Magneto-deseo de la Novia es el generador de distopías en las imágenes del mundo, que introducen la noción de una temporalidad plástica, pulsátil. Al tiempo testigo de la objetividad, se le superpone esta noción de tiempo tensivo, en la que el objeto se (nos) aparece en un alejamiento -aplazamiento- constante, que escenifica la eterna circularidad del deseo. Como la máquina soltera parece mostrar, el instante congelado, aislado es, en realidad, una ficción posible entre otras. En verdad, la fijación está siempre retrasada con respecto al deseo de figurar el mundo.

Existe todavía otro aspecto temporal en la obra que se interseca con el anterior: el del tiempo como acumulación o depósito. Una fotografía tomada por Man Ray en 1920, *Dust Breeding*, muestra un fragmento del *Gran Vidrio* desde un punto de vista rasante, cubierto por una gruesa capa de polvo.

El encuadre y punto de vista nos hacen perder noción exacta del referente de la imagen, distorsionando la idea de objeto por la de campo. El polvo como depósito sobre el objeto físico, la “cría” de polvo como la llamaba Duchamp, evoca el transcurso del tiempo, el tiempo que se pierde dejando su huella en los objetos mundanos para darle una dimensión visible a sus efectos<sup>12</sup>, es decir, hacerse perceptible. Comentando las estructurales temporales que juegan un papel esencial en la narratividad subjetiva en *En búsqueda del tiempo perdido* de Proust, Deleuza señala: “nunca se sabe cómo aprende alguien, pero, cualquiera que sea la forma en que aprenda, siempre es por medio de signos, al perder el tiempo, y no por asimilación de contenidos objetivos”. (2002, p.25)

La idea del rastro temporal en la carnadura del polvo depositado se liga a lo corporal, a la intimidad más que al espectáculo de una acción. Como si dijéramos la proyección de la huella del tiempo: un tiempo en exposición y lo que por él se revela.

### Dados: la subjetividad, el azar y lo inacabado

*¿Se puede hacer una obra que no sea de “arte”? Marcel Duchamp.<sup>13</sup>*

Lo fotográfico siempre ha estado ligado a la idea de completitud, de acabamiento. Los cortes espaciales y temporales que constituyen la característica diferencial de sus dispositivos mecánicos de obtención de imágenes han ido constituyendo firmemente esta noción de la fotografía como un objeto acabado, completo, como una imagen básicamente objetual - testimonial. De ahí la posibilidad de contemplación distanciada que las fotografías como testigos de la ocurrencia de un instante temporal-espacial proponen para quienes las contemplan, esa sujeción a la fijeza del dato que las acerca a la pulsión de muerte -y congelamiento del acto- que Barthes señala como el noema fotográfico. ¿Es posible escapar a esta fijeza de lo real por el deslizamiento mimético hacia la confusión de su ser verdadero con la representación que da cuenta de él? Dice Foucault refiriéndose al cambio producido en el siglo XIX en la relación entre los signos y las cosas: “A partir del siglo XIX, los signos se encadenan en una red inagotable, infinita, no porque reposen sobre una semejanza sin límites, sino porque hay una apertura irreductible”. Y agrega: “la remisión es infinita, no cesa de desplegarse, sin agotarse.” (sf, pp.41-42).

La imposibilidad de fijar una significación; la exhibición de una cadena de interpretabilidad infinita es el movimiento que abre la subjetividad que se proyecta sobre el discurso, generando una brecha no traducible entre los signos y las cosas que representan. Inacabamiento o aplazamiento que es señalado en la incompletitud voluntaria del *Gran Vidrio*, sólo finalizado por acción del más puro azar, el paso del tiempo como conjunción entre las intenciones concientes del autor y el trabajo de lo imprevisto en la obra.

Proponer entonces una salida al objetivismo fotográfico por aplicación de una premisa surrealista: la de que toda obra es escenificación de una subjetividad que narra su ver el mundo desde la afección de su deseo, la curiosidad sobre los objetos fenoménicos, verdaderos motores del conocimiento. Las alegorías conceptuales del *Gran Vidrio* pueden leerse como la propuesta de visualización del pasaje de dos estados de las técnicas reproductivas: desde la transparencia del ojo inocente al florecimiento del ojo concreto y carnal, que proyecta como sombra o como huella su subjetividad valorativa en las formas de los signos.

## Notas

- 1 Citado a propósito de la definición de la esencia cinematográfica en *Historia(s) del Cine*, (Godard JL., 1989, film).
- 2 Dice Foucault refiriéndose al episteme del siglo XVI: “En esta época, lo que daba lugar a interpretación, a la vez su sitio general y la unidad mínima que la interpretación tenía que tratar, era la semejanza. Donde las cosas se parecían, donde eso se parecía, alguna cosa quería expresarse y podía ser descifrada” (sf, p.35). Esta idea de semejanza o analogía (mimesis) es la que sustenta el sistema de representación naturalista, que persigue la mimesis entre las configuraciones formales y la apariencia de los objetos del mundo físico como base de una interpretación en profundidad.
- 3 Hablando de la perspectiva central, Arnheim señala que el dibujo se obtiene “al colocar verticalmente entre nuestros ojos y el mundo físico un panel de vidrio sobre el que trazamos el contorno exacto de los objetos tal como los vemos a través del vidrio” (1962, p. 235). El dispositivo está ilustrado en un grabado de Alberto Durero, en el cual el panel de vidrio fijado en un extremo de la mesa de dibujo, estaba opuesto a un instrumento reglado que contenía una mirilla para mirar con un solo ojo el objeto a reproducir. Este objeto o persona se ubicaba detrás del vidrio frente al dibujante.
- 4 Duchamp utilizó varias veces a la fotografía como complemento y desviación del sentido en sus obras. Por ejemplo, la que Alfredo Stieglitz tomó en 1917 de su ready-made *Fountain*, en la cual el urinal aparece invertido y colocado sobre un pedestal alterando de esta forma su percepción y función normales (lo que no había sucedido durante el breve lapso en que estuvo expuesto en el Salón de Artistas Independientes de Nueva York), remarcando de esta forma su asociación con un objeto de arte. La segunda son series de autorretratos: los de su alter ego femenino *Rrose Sélavy* tomadas por Man Ray en 1921 y 1924; el del billete de la lotería de Monte Carlo en 1924 en la que parece, gracias a la aplicación alrededor de su cara y en el pelo de crema de afeitar, una especie de fauno o el *Moisés* de Miguel Angel; autorretratos múltiples en los que aparece quintuplicado alrededor de una mesa (1917) y su *Retrato Compensatorio* para la Exposición Surrealista de 1942, en el cual su imagen usurpa la de una mujer campesina fotografiada por Ben Shahn en 1935 para el programa de la *Farm Security Administration*.
- 5 Proposición 5.64 del *Tractatus lógico-philosophicus*, referida a la subjetividad y posibilidad de conocimiento de los hechos del mundo. La proposición 5.623 dice: “El sujeto no pertenece al mundo, sino que es un límite del mundo”. (1997, p.145)
- 6 El panel inferior presenta dos máquinas de funcionamiento independiente pero relacionadas por el dominio de la masculinidad: la máquina conjuntiva o célibe, por la que circula el *gaz d’éclairage* [gaz de iluminación] que intenta alcanzar el panel superior, universo de la Novia; y una segunda máquina solipsista, en la que “el soltero muele su propio chocolate” [circuit cerrado, masturbatorio] (Ramírez, 1994, p.88)
- 7 Coincidentemente, Wittgenstein enuncia en la proposición 4.002 del *Tractatus* – escrito en 1914: “el lenguaje disfraza el pensamiento. Y de un modo tal, en efecto, que de la forma externa del ropaje no puede deducirse la forma del pensamiento disfrazado; porque la forma externa del ropaje está construida de cara a objetivos totalmente distintos que el de permitir reconocer la forma del cuerpo”. (1997, p.49)
- 8 Barthes nos habla de lo erótico (deseo amoroso) como impulso productivo a diferencia de la noción de ágape (amor caritativo): “en efecto, eros implica *ékstasis*: hace salir a los amantes de sí mismos, empuja a Dios a producir el universo” (2004, p.62)
- 9 Citado por Benjamín.
- 10 Recordemos que en esa época las influencias de los descubrimientos en el campo de la física tentaban a los artistas a aplicarlos al campo artístico, explorando configuraciones que se alejaban de los principios de la perspectiva monocular. Tal el caso del Cubismo y su –errónea – interpretación de la Teoría de la Relatividad y la cuarta dimensión; movimiento al que Duchamp perteneció hasta circa 1911.
- 11 En *El Grano de la Voz*, (2005, p.270)
- 12 Para una noción de la estructura del tiempo como multiplicidad de líneas temporales simultáneas e interactuantes, ver el ensayo *Proust y los signos* (Deleuze, 2002, pp.21-28)
- 13 Nota en la *Caja Blanca – À L’Infinifit* de 1966. La nota está fechada en 1913. Dice Perloff al respecto: “las implicaciones de esa pregunta, que Duchamp formulara de muchas formas a lo largo de su carrera, ha resonado en todo el siglo XX, cambiando de manera permanente nuestra idea sobre los límites del arte.” (2002, p. 81)

## Referencias Bibliográficas

- Ades, D., Cox, N. y Hopkins, D. (1999). *Marcel Duchamp*. Londres: Thames and Hudson.
- Arheim, R. (1992). *Arte y percepción visual*. Buenos Aires: Eudeba.
- Barthes, R. (2005). *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- (2004). *Lo Neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977-1978*. Argentina: Siglo XXI editores.
- (2003). *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía*. Buenos Aires: Paidós Comunicación.
- Benjamin, W. (1994). Pequeña historia de la fotografía. En *Discursos Interrumpidos*. Barcelona: Planeta.
- Deleuze, G. (2002). *Proust y los signos*. Madrid: Editora Nacional.
- Foucault, M. (sf). *Nietzsche, Freud, Marx*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.
- Godard, J. L. (1989). *Historie(s) du cinema*. Capítulo 5. [film]
- Parret, H. (1986). *Las pasiones. Ensayo sobre la puesta en discurso de la subjetividad*. Buenos Aires: Edicial.
- Perloff, M. (2002). The conceptual poetics of Marcel Duchamp. En *21<sup>st</sup> Century Modernism. The "new" poetics*. Oxford: Blackwell Manifesto.
- Ramírez, J. A. (1994). *Duchamp. El amor y la muerte, incluso* (2ª ed.). Madrid: Siruela.
- Wittgenstein, L. (1997). *Tractatus logico-philosophicus*. (7ª ed.). Madrid: Alianza.

---

**Summary:** I call opacity to certain questionings or confusions in the representative estate of the photographic printed image, more indeed concerning its reproduction of reality.

We will concentrate in three ideas developed by Marcel Duchamp that in our opinion, distort the principles on which they essentially rest the credibility of the image like guarantor of an objective representation of reality. In center of this questioning we will place the conception of automatic mimesis that hides subjectivity. We analyze how such procedures - the anamorfosis of the object, deferment or retardation and the descentramiento of oculoctrismo- works on the morphologic constituent characteristics of figure-representation of the space proposing a passionate deliberate construction of the real thing by the subjective thing,

**Keywords:** anamorfismo - emotion - mimesis - retardation - retinal - subjectivity - vision.

**Resumo:** Chamo opacidade a certos questionamentos ou turvações no status representativo da imagem fotográfica, mais precisamente no que diz respeito a sua reprodução do real.

Nos centraremos em três idéias desenvolvidas por Marcel Duchamp em suas notas e obras artísticas, que nos parece distorcem os princípios sobre os que descansam fundamentalmente a credibilidade da imagem como fiadora de uma representação objetiva da realidade. No centro deste este questionamento colocaremos a concepção de mimesis automática que oculta a subjetividade performatizante. Nos interessa especialmente analisar como tais procedimentos -a anamorfosis do objeto, o deferment ou retardo e o descentramiento do oculoctrismo - atuam sobre os rasgos morfológicos constitutivos da figurativização do espaço -dislocações- e do tempo -distopias- propondo uma construção intencionada do real pelo pasional subjetivo, ao questionar o lugar que a mirada des-corporalizada ocupou na produção de determinadas configurações formais que se estabeleceram como regulamentos da representação objetivista.

**Palavras chave:** anamorfismo - emoção - mimesis - retardo - retiniano - subjetividade - visão.

---