

## *Sistematización de la propuesta infraleve de Marcel Duchamp como categoría estética*

### *Systematization of Marcel Duchamp's infrathin Proposal as an Aesthetic Category*

Artículo recibido el 31 de enero de 2023; devuelto para revisión el 31 de julio de 2023; aceptado el 28 de noviembre de 2023, <https://doi.org/10.22201/ie.18703062e.2024.124.2856>

**Elisa de la Torre Llorente** Universidad Francisco de Vitoria, Madrid, España, [elisa.delatorre@ufv.es](mailto:elisa.delatorre@ufv.es), <https://orcid.org/0000-0003-0511-7876>

**Líneas de investigación** Estética y análisis de la imagen.

**Lines of research** Aesthetics and image analysis.

**Publicación más relevante** “La sombra femenina: un análisis de la estética de ocultamiento”, *Revista Atrio* (2019): 81-90.

**Resumen** Este artículo analiza el poco difundido concepto *infraleve*, propuesto de manera críptica por Duchamp en 1914. Con él se refería a aquellas observaciones particulares de la vida anotadas en un cuaderno y que, conectadas por un nexo ambiguo, agrupó bajo este término, dejando a la libre interpretación del lector la decodificación de su contenido. Fruto de un largo camino conceptual que desemboca en la negación de lo visual, lo *infraleve* recoge múltiples y variadas acepciones y supone, por ello, un concepto bastante difícil de explicar y definir por lo complejo de su significado. La propuesta de esta investigación sintetiza a diferentes autores conocedores de la obra de Duchamp, y concluye que la relación de significación entre todas sus acepciones guarda un sentido metafísico en torno a la contingencia de la realidad. Por último, se propone una sistematización que se ajusta a todas sus posibles variantes para su mayor comprensión y posible aplicación como categoría estética artística.

**Palabras clave** *Infraleve*; Duchamp; conceptual; estética; contemporánea.

**Abstract** The article analyzes the little-known concept of *infrathin*, introduced cryptically by Duchamp in a notebook in 1914. The artist used it at several moments subsequently in reference to particular observations of life which he grouped using this term as an ambiguous link

and leaving the decoding of its content to the free interpretation of the reader. Fruit of a long conceptual path that leads to the denial of the visual, the *infrathin* collects multiple and varied meanings; thus its complexity makes it a quite difficult concept to explain and define. The text synthesizes the work of a number of authors versed in Duchamp's work, and comes to the conclusion that the relationship between all the different meanings lies in a metaphysical sense concerned with the contingency of reality. Finally, it proposes a systematization that adjusts to all possible variants for a greater understanding and possible application as an artistic-aesthetic category.

**Keywords** *Infrathin*; Duchamp; conceptual; contemporary; aesthetics.

ELISA DE LA TORRE LLORENTE  
UNIVERSIDAD FRANCISCO DE VITORIA

## *Sistematización de la propuesta infraleve de Marcel Duchamp como categoría estética*

*Origen y desarrollo del concepto infraleve en Marcel Duchamp*

Desde 1914 el artista Marcel Duchamp escribió diferentes anotaciones en un cuaderno personal, que más tarde se publicarían con el título *Notes*.<sup>1</sup> En él desarrolló un concepto poco conocido en la actualidad, que denominó *infraleve* (*Infrathin*), el cual configura una topología de lo contingente como acto artístico. De esta manera, Duchamp señaló los frágiles acontecimientos extraídos de la contemplación de la vida cotidiana como verdadera materia artística.

La publicación original de *Notes* fue póstuma, ya que eran unos escritos inacabados y sin pretensión de difusión. Paul Matisse, hijo de la segunda mujer de Duchamp, Teeny, relata que, a la muerte de Duchamp, en 1968, fue cuando se encontró un paquetito de notas manuscritas que habían sido elaboradas durante al menos los 50 años precedentes.<sup>2</sup> Se trata de los escritos que forman el libro *Notes*. Duchamp desarrolló, al menos 50 años, el concepto *infraleve*. En 1976, Teeny le pidió a Matisse ordenar y publicar estos escritos en forma de libro,

1. Marcel Duchamp, *Notes*, prefacio de Pontus Hulten, transcripción de Paul Matisse (París: Centre Georges Pompidou, 1980).

2. Marcel Duchamp, *Escritos* (Barcelona: Círculo de Lectores, 2012), 323.

cuyo resultado fue una publicación en la que se encontraban reproducidas en facsímil fotos de cada una de las notas.

La transcripción del manuscrito en francés y la traducción al inglés estuvieron al cuidado de Paul Matisse, con prefacio de Pontus Hulten. La primera edición fue de 1 000 ejemplares numerados, con reproducción facsímil en gran formato de cada una de las notas, y publicada por el Centro Georges Pompidou de París en 1980. Más tarde se realizó una nueva edición, con reproducción facsímil en blanco y negro de las notas, prefacio de Anne d'Harnoncourt y nota del traductor.<sup>3</sup> La publicación en castellano de 1989 se llevó a cabo con la traducción de María Dolores Díaz Vaillagou, y cuenta con una introducción de Gloria Moure.<sup>4</sup>

Desde 1997 estos manuscritos forman parte de la colección del Centro Georges Pompidou, ordenados para su publicación en 1976. El libro, *Notes*, reproduce en facsímil casi la totalidad de los textos acompañados de su transcripción en francés y su traducción al inglés, y mantiene la estructura original del cuaderno. Matisse dividió las notas en cuatro apartados, el primero corresponde a las que se refieren a lo *infraleve*. Los tres restantes tienen relación con el *Gran vidrio* y otros proyectos. Es relevante el hecho de que Matisse afirmara, al igual que opinaba Duchamp que, en cuanto a los textos explicativos de sus obras, las indicaciones nunca aclaran nada. Esto podemos entenderlo ahora tras haber conocido la personalidad y las singularidades de Duchamp, quien nunca pretendió realizar escritos acabados ni publicar nada, sino que más bien sus notas siempre tenían un carácter personal a modo de indicaciones sobre conceptos, ideas y montajes.

Al adentrarnos en el contenido, vemos que el artista y autor crea y desarrolla el concepto de *infraleve*; reflexiona acerca de los diferentes elementos o situaciones que encarna, para él, esta idea. Se trata de un ejercicio muy personal y sin ningún fundamento teórico ni científico más que su propia elucubración y poética artística. Más adelante fundamentaré este concepto en relación con otros similares, así como con las afirmaciones de diversos autores versados en él. En esencia, *Notes* es un libro compuesto por escritos particulares de Duchamp; contiene sus ideas y pensamientos que encierran lo más profundo de su trabajo y concepto. Se trata de una obra muy personal y difícil de entender, puesto que no está redactada con vistas a ser publicada, sino que se trata más bien de

3. Duchamp, *Notes*, 1980 y Marcel Duchamp, *Notes*, prefacio de Anne d'Harnoncourt, trad. Paul Matisse (Boston: G. K. Hall & Co., 1983).

4. Marcel Duchamp, *Notes*, introd. Gloria Moure, trad. Ma. Dolores Díaz Vaillagou, Colección "Metrópolis" (Madrid: Tecnos, 1989).

apuntes y notas personales, a veces con carácter poético y en la mayoría de las veces sin sentido aparente.

Para José Jiménez, las notas que Duchamp escribe sobre sus obras revelan la dimensión plástica y al mismo tiempo poética e imaginativa, sin olvidar las referencias de carácter técnico sobre perspectiva, dimensiones, procesos, entre otras. Una característica de los textos es que son fragmentarios, inacabados, discontinuos y, al mismo tiempo, repetitivos, al enfatizar algunas cosas reiteradamente en diferentes puntos. “Duchamp volvía una y otra vez a ciertas ideas y formulaciones, lo que demuestra que en ningún caso sus anotaciones eran meramente ocasionales”.<sup>5</sup>

La manera en que Duchamp llega desde su posición conceptual hasta la gestación, lenta, de este término es algo que conlleva un proceso,

En vistas del fracaso de una cultura que ya no tenía nada más de lo que valiese la pena hablar, Duchamp decidió descender a lo más bajo, más frágil, más insensible y más arbitrarias actividades de la mente, los niveles que él llamaba *infraleve* y entendía como los niveles más básicos o misteriosos de cualquier discurso posible.<sup>6</sup>

Así expresa Baruchello la razón por la que nuestro artista decidió que sería más asequible volver a empezar a pensar de nuevo y poder así reconstruir un posible mundo mental. Los enigmas de lo *infraleve* daban lugar a un mundo en el que creía que le gustaría vivir, tal vez, creando un mito que le daría las energías para hacer posible tener las ganas y voluntad de vivir. Y por ello no compartió nunca con nadie este mito, hasta su muerte, ya que era algo que estaba inventando enteramente en él y para él mismo.

En el artículo “Cuando lo sólido se desvanece en el aire. Marcel Duchamp y las políticas de lo inmaterial”, Miguel Ángel Hernández-Navarro reflexiona en torno a la inmaterialidad de la obra de Duchamp partiendo de la propuesta de Lucy Lippard acerca de la desmaterialización como pérdida de sustancia de la materia. Esta reflexión lo lleva a encontrarse con un modo de ver duchampiano, el cual apuesta por lo mínimo, lo imperceptible, lo sobrante y desechado, encumbrado en el concepto de *infraleve*.<sup>7</sup>

5. José Jiménez, “Prólogo: El ojo del espectador”, en *Escritos* (Barcelona: Círculo de Lectores, 2012), 27.

6. Gianfranco Baruchello y Henry Martin, *Why Marcel Duchamp* (Nueva York: McPherson & Company, 1985), 88.

7. Miguel Ángel Hernández-Navarro, “Cuando lo sólido se desvanece en el aire. Marcel Duchamp y las políticas de lo inmaterial”, *Creatividad y Sociedad* (diciembre de 2017): 1.

Estas visiones encauzan la idea de la progresiva minimización física de lo que Duchamp consideraba arte. Al igual que para Hernández-Navarro, para Baumann la paradoja de la pintura no retiniana de Duchamp no revoca la cuestión de la óptica, sino que interroga las condiciones que posibilitan una visión extrarretiniana que pueda tocar el concepto o que permita ver aquello que no es visible, destinada a captar las luces no visibles por medio de nuevos mecanismos.<sup>8</sup> Así, Baumann establece que la visión en Duchamp presenta una parte importante en el proceso de captar esos destellos no visibles a los ojos, pero perceptibles de manera sensible por otras vías. Lo ausente y lo invisible se relacionan con la intangibilidad y levedad del elemento, la materia débil, lo cual se vincula, también, con la pérdida de sustancia de la materia y su descomposición.<sup>9</sup>

El interés metafísico de Duchamp es palpable entre 1913 y 1914 cuando, siendo bibliotecario en la Biblioteca de Saint Geneviève de París, comenzó a desarrollar un interés en tratados de matemáticas y física contemporáneas, así como de perspectiva antigua. Y fue en esta misma época cuando inició su interés en el germen de lo *infravele* como una tipología espacial particular entre el ser y el no ser, el espacio y la nada, lo visible y la desaparición. Baumann señala que, mediante lo *infravele*, Duchamp conforma un sistema de representación del espacio que pasa no sólo por lo visible, sino que tiene en cuenta tres elementos fundamentales: el paralelismo en cuanto a una figura particular de repetición a la que se le asocia una ausencia de diferencia respecto de la reproductibilidad, la relatividad espacial y lo infinitamente pequeño.<sup>10</sup>

En 1937 Duchamp elabora el pensamiento de lo *infravele* y es a partir de ese año cuando comienza a formar parte de su actividad reproductora artística. Es decir, irremediablemente, el pensamiento y desarrollo de un concepto como lo *infravele* afectan a la obra artística producida por el autor a todos los niveles, como hemos visto en lo que respecta al *ready-made* y que Bernard Marcadé explica como una relación de lo sensible a lo trascendente y conceptual semejante a un paso de nivel, “A partir de reflexiones fragmentarias que apelan a la experiencia más ordinaria, Duchamp intenta acercar el espacio-tiempo infinitesimal que separa dos objetos, dos sensaciones, incluso dos situaciones, unidas por una relación de similitud o contigüidad”.<sup>11</sup>

8. Baumann, *Brancusi & Duchamp*, 51.

9. Hernández-Navarro, “El cero de las formas. El ‘Cuadrado Negro’ y la reducción de lo visible”, 8.

10. Baumann, *Brancusi & Duchamp*, 18.

11. Bernard Marcadé, *Marcel Duchamp. La vida a crédito* (Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2008), 333.

Hernández-Navarro afirma que en la desmaterialización de las prácticas artísticas se esconde una idea de sublimar y dar importancia a la materia invisible que se encuentra oculta y se quiere destapar, es decir, sacar a la luz de la visión.<sup>12</sup> Se trata de una tendencia romántica a partir de la imposibilidad de los sentidos de captar la inmensidad de algo que se nos escapa y que tiene relación con la idea del coeficiente de arte propuesto por Duchamp en la conferencia de Houston “El acto creativo”.<sup>13</sup> El coeficiente de arte refiere a aquello que, dentro del acto creativo, queda suelto: un estado en bruto de la obra de arte que pasa de la mente del creador a la mente del espectador, y nos habla de la diferencia entre lo que el creador quería expresar y lo que la obra en realidad expresa, es decir, aquello que el espectador entiende.

La relación de esta pretensión conceptual con lo *infraleve* se encuentra entonces en el aspecto de aquello de la realidad que se expresa sin pretenderlo y que deja entrever una presencia artística en un suceso que se revela arte por el mero hecho de ser constatado. Es por esto que la definición de *infraleve* que da Baumann lo refiere como un neologismo fabricado por el artista para calificar el umbral de lo que se considera arte dentro de la realidad.<sup>14</sup> Duchamp comenzó a anotar todos estos elementos y situaciones en los que encontraba una particularidad: la tensión de un tránsito del ser al dejar de ser y consecuente desaparición, así como la potencialidad de algo para convertirse o llegar a ser otra cosa, incluso la recreación de lo ausente. En la tensión de este devenir se encuentra necesariamente una conciencia del estado contingente que provoca admiración desinteresada, ligada a la dimensión estética de la belleza frágil que transmite.

Por ello, Davila explica que Duchamp mismo remarcaba que lo *infraleve* sólo se puede explicar mediante ejemplos, ya que escapa a las definiciones científicas. La búsqueda de ejemplos, casos y procedimientos *infralevos* es lo que permite describir el principio de acción de los fenómenos, la casuística de la excepción y del accidente.<sup>15</sup> Esta casuística hace referencia al caso particular, al encuentro, a la llegada fortuita de algo, al accidente, la conjetura, la circunstancia, la ocasión que se produce por azar. De esta manera, analizar lo *infraleve*

12. Hernández-Navarro, “Cuando lo sólido se desvanece en el aire”, 9.

13. Michael Sanouillet y Elmer Peterson, *The Writings of Marcel Duchamp* (Nueva York: Da Capor Press Inc., 1973).

14. Baumann, *Brancusi & Duchamp*, 37.

15. Thierry Davila, *De l'infamince: brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours* (París: Editions du Regard, 2010), 64.

supone ir caso por caso, como establece Duchamp en sus 46 notas consagradas a este objeto, a manera de catálogo de ejemplos.<sup>16</sup>

Esta metodología por casos conlleva, a juicio de Davila, diversas consecuencias teóricas; una de ellas es que, si la identidad experimental de lo *infrave* implica la existencia de una fenomenología de las cosas desapercibidas, existe entonces una fenomenología de lo imperceptible, por así decirlo. Esta fenomenología de lo imperceptible estaría inscrita en la descripción de lo *infrave* y sería lo que nos sitúa en presencia de fenómenos singulares y locales que toman forma y que, para Duchamp, no consisten en un saber riguroso, general y exhaustivo, sino en un saber universal que describe que hay problemas fenomenológicos, casos o situaciones ejemplares.<sup>17</sup> La fenomenología de lo desapercibido, investigada por medio de la casuística derivada de Wittgenstein, considera que no hay certezas fenomenológicas, sino problemas fenomenológicos.<sup>18</sup> La cualidad experimental de lo *infrave* dentro de la fenomenología de lo imperceptible es algo que destaca Davila, así como, al mismo tiempo, supone una operación crítica que expone a la experiencia y a la percepción a condiciones límites que someten lo sensible y su posible desaparición,<sup>19</sup> lo cual nos sitúa ante la propuesta de análisis; la naturaleza contingente que caracteriza nuestro objeto de estudio.

### *Análisis de la propuesta infrave*

Con base en los escritos de diversos autores, como son Guerrero, Hernández-Navarro, Davila, Baumann, Moure, Ramírez o Jean Clair, así como aportaciones propias, vamos a realizar un acercamiento a los diferentes y posibles significados asociados a este concepto.

A continuación, mediante otros autores que han trabajado ideas de fondo similar podremos fundamentar cada uno de los aspectos en los que se categoriza este término ya que, a partir de conceptos trabajados con diferentes nombres, encontramos descripciones y fundamentos que, en esencia, refieren a los mis-

16. Davila, *De l'inframince: brève histoire de l'imperceptible*, 65.

17. Davila, *De l'inframince: brève histoire de l'imperceptible*, 66-67.

18. Thierry Davila, "Histoire (générale) de l'art, histoire des oeuvres: Georges Didi-Huberman avec Marcel Duchamp", en *Devant les images. Penser l'art et l'histoire avec Georges Didi-Huberman*, Perceptions (Dijon: Les Presses du Réel, 2011), 32.

19. Davila, *De l'inframince: brève histoire de l'imperceptible*, 34.

mos enfoques que Duchamp quiso expresar y que nos sirven para sostener el concepto *infraleve*.

Como conceptos relacionados con la naturaleza contingente *infraleve*, encontramos las ideas de desmaterialización de Lippard, introducidas por Hernández-Navarro a partir del concepto de *la forma cero* y lo *antivisual*. Asimismo, podríamos hablar de los *incorporales*, de Cauquelin, la *obra velada*, de Reguera, las *figuras de la ausencia*, de Vernet, así como la propuesta de presencia y ausencia de Lefebvre. Aunque son autores muy dispares, el fondo de sus conceptos desarrollados tiene conexiones en cuanto a la esencia que constituye la naturaleza *infraleve*, como veremos a continuación.

### *Algunas aproximaciones a la definición del concepto infraleve*

En el análisis etimológico que realiza Baumann, *mince* refería, en un principio, a algo pequeño y sin valor; en el siglo XVI adquirió el significado físico de un cuerpo u objeto como ausencia de peso o ligereza, y es en el siglo XVII cuando, además, se comienza a aplicar a realidades abstractas sin importancia.<sup>20</sup> Asimismo, el adverbio *infra* refiere a algo que se sitúa debajo de algo, en un segundo nivel, dejado de lo que está debajo. Se trata de un valor inferior de un segundo elemento. Según las investigaciones de Baumann, la composición de palabras que utiliza este adverbio comenzaría a partir del siglo XIX. Finalmente, y como percepción personal, Baumann opina que utilizar *infra* en vez de infinitamente, delante del término *mince*, como venía haciendo Duchamp, es más táctil, menos abstracto y menos riguroso.<sup>21</sup>

Aunque la traducción común del término original *inframince* es *infraleve*, Ramírez no parece estar de acuerdo con esta traducción y propone la traducción *infracino*, más literal y fiel al original. A su parecer, *infraleve* alude a la ligereza o ausencia de peso en deterioro de otros aspectos que el término original involucra. Sin embargo, en esta investigación nos mantendremos ligados al término *infraleve* por ser éste el más común y usado entre los conocedores de Duchamp. Cabe entender que *fino* tiene una acepción más matérica que *leve*. *Fino* refiere a algo que es delgado, pero *leve* refiere a algo cercano al *no ser*. El *ser* y su con-

20. Baumann, *Brancusi & Duchamp*, 40.

21. Baumann, *Brancusi & Duchamp*, 40.

tingencia tienen más relación con el concepto duchampiano.<sup>22</sup> De cualquier manera, *infrafino* e *infraleve* refieren al mismo término, *inframince*.

A este respecto, Duchamp, en conversación con Denis de Rougemont, expresaba que lo *infraleve* o *infrafino*: “Es algo que todavía escapa a nuestras definiciones científicas. Yo he tomado a propósito el término delgado que es un término humano, afectivo, y no una medida precisa de laboratorio”.<sup>23</sup> Duchamp eligió a propósito la palabra *mince* que es una palabra humana, afectiva, y no una medida precisa de laboratorio. Se trata de una categoría que le tomó más de diez años y que consideraba un concepto por el cual se pasa a una siguiente dimensión. Al respecto Baumann confirma que no es sino mediante una operación mental que podemos acceder al significado *infraleve* y representar la cuarta dimensión.<sup>24</sup>

La definición que Baumann propone de este concepto es la de un adjetivo calificativo dimensional de algo no concreto, pero que se hace visible mediante mecanismos de aparición que revelan esta cualidad particular y termina diciéndolo que la entiende como una condición necesaria y primera de la experiencia estética.<sup>25</sup>

Davila expresa lo *infraleve* como una fenomenología de lo imperceptible, que reúne singularidades formales y que reposa sobre una vuelta a las propiedades de las apariencias.<sup>26</sup> Se trata de una llamada de atención sobre lo imperceptible, lo insignificante y lo ordinario, que lo convierte en singular y, de esta manera, lo magnifica, lo singulariza. Como decía Duchamp, lo *infraleve* no es un sustantivo, sino un adjetivo, una característica del elemento en cuestión que evoca una tensión hacia la desaparición. En efecto, se es *infraleve* en cuanto se está en tensión hacia la ausencia, en permanente estado contingente. Podemos decir que algo es *infraleve* cuando se encuentra empapado de las características que definen este concepto y comparte una esencia y naturaleza común.

22. Juan Antonio Ramírez, *Duchamp. El amor y la muerte, incluso* (Madrid: Ediciones Siruela, 1994), 193.

23. “C’est quelque chose qui échappe encore à nos définitions scientifiques. J’ai pris à dessein le mot *mince* qui est un mot humain, affectif, et non pas une mesure précise de laboratoire”, en Denis de Rougemont, “Duchamp, mine de rien”, *Preuves* (febrero de 1968): 45 (traducción de la autora).

24. Baumann, *Brancusi & Duchamp*, 53.

25. Baumann, *Brancusi & Duchamp*, 45.

26. Davila, *De l’inframince: brève histoire de l’imperceptible*, 114.

Las dos obras duchampianas de las que Hernández-Navarro habla como paradigmas *infraleves* son *Air de Paris*<sup>27</sup> y *Élevage de poussière*.<sup>28</sup> Ambas se encuentran regidas por el concepto de *infraleve* y la categoría de lo residual, es decir, lo que sobra de lo visible. Para Hernández-Navarro,<sup>29</sup> el arte de Duchamp se compone de sombras de lo real y sobras de lo visible, refiriéndose la primera a la apariencia de y la segunda a la huella de; al ser ambas presencias ausentes (fig. 1).

Hernández-Navarro comenta el principio de contradicción por el que Duchamp operaba en la mayoría de sus obras, a lo que llamaba la *cointeligencia* de los contrarios, algo ya descrito en su momento por Donald Judd como el principio de polaridad y que supone el contraste entre lo que vemos y lo que sentimos.<sup>30</sup> Lo que percibimos y lo que en realidad existe y sabemos: la ampolla de cristal de *Air de Paris* se ve vacía, pero se sabe irremediabilmente llena de aire. Lo que expresa esa plenitud es una idea contrapuesta a lo visual; algo que se encuentra vacío. “*Aire de Paris*, en definitiva, es París, es lo *infraleve*, es lo femenino, lo irrepresentable-representado, lo sublime, la materia informe enmarcada por la forma”.<sup>31</sup>

Lo *infraleve* es ínfimo y al mismo tiempo absoluto, lo que transforma la realidad de lo percibido, es decir, la obra. Moure también menciona, respecto de lo insignificante y lo ínfimo, las siguientes palabras:

Felizmente nominado como *infraleve (inframince)*, es enorme en su ínfima infinitud, transforma todas las realidades, acoge la energía de la poesía, conjura y asiste lo aleatorio, reúne y separa todas las dualidades, se presta tan sólo a la evocación aproximada y sólo se deja percibir por las potencias del erotismo andrógino.<sup>32</sup>

27. Marcel Duchamp, *Air de Paris*, 1919/1964, 14,5 × 8,5 × 8,5 cm, Centre Georges Pompidou, inv. AM 1986-296, <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cbLy77k> (consultado el 15 de abril de 2020).

28. Marcel Duchamp, *Élevage de poussière*, 1920, négatif argentique sur film souple, 9,20 × 12 cm, 1920, <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cMa5Ad> (consultado el 15 de abril de 2020).

29. Miguel Á. Hernández-Navarro, *La so(m)bra de lo real: El arte como vomitorio*, Colección Novatores 25 (Valencia: Institutió Alfons el Magnànim. Diputació de Valencia, 2006).

30. Hernández-Navarro, “Cuando lo sólido se desvanece en el aire”, 19.

31. Hernández-Navarro, “Cuando lo sólido se desvanece en el aire”, 22.

32. Duchamp, *Notes*, 11.

Moure expresa una relación hacia la traducción romántica que reúne la razón del pensamiento del espectador con la elevación de lo insignificante y lo trivial hacia lo misterioso, al convertir lo divino en próximo y accesible, “Pero, además, supone una concepción expansiva y libertaria del hecho creativo cuyas consecuencias apenas han sido expresadas hasta hoy en día”.<sup>33</sup>

Dentro del aspecto imperceptible encontramos la idea de la indiferencia. La imperceptibilidad de la diferencia en la semejanza o similitud es algo que interesó mucho a Duchamp y que analizó por medio de la reproducción en serie y los moldes, entre otras cosas. Esta indiferencia se hace visible, incluso, en su propia persona, dentro del juego de la personalidad y alter ego del artista, quien pasa de una a otra, sin dejar de ser él mismo. Baumann nota que, a raíz de la lectura de Poincaré *La science et l'hypothese*, se produjo en Duchamp un interés y una estrategia de acercamiento por indiferencia. Esto quiere decir que, dentro de la aproximación del espacio conceptual y sensible, al ser ambos muy cercanos, dos elementos idénticos poseen siempre una pequeña diferencia.<sup>34</sup>

En la cuestión de la similitud y la diferencia entre objetos iguales, Duchamp encontraba siempre un valor de diferencia *infravele*: “Semejanza/similitud/Lo mismo (fabricación en serie)/aproximación práctica de similitud. En el tiempo un mismo objeto no es el/mismo en el intervalo de 1 segundo -¿qué/Relaciones con el principio de identidad?”<sup>35</sup>

Davila sostiene que tal afirmación se fundamenta en que el mundo está lleno de diferencias infinitesimales entre los seres y las cosas cuando se las compara entre ellas en el tiempo. El artista tiene el derecho y la responsabilidad de circular entre esas singularidades para llegar a destacar lo fragmentario, y convertirlo en único y destacado. Siempre existe una diferencia que determina y esta búsqueda de la diferencia es lo que afana a Duchamp, considerando que el principio de identidad nos posiciona en una verdadera explosión diferencial dentro de una proliferación infinita de variantes y ante una ausencia de generalización posible en el detalle.<sup>36</sup>

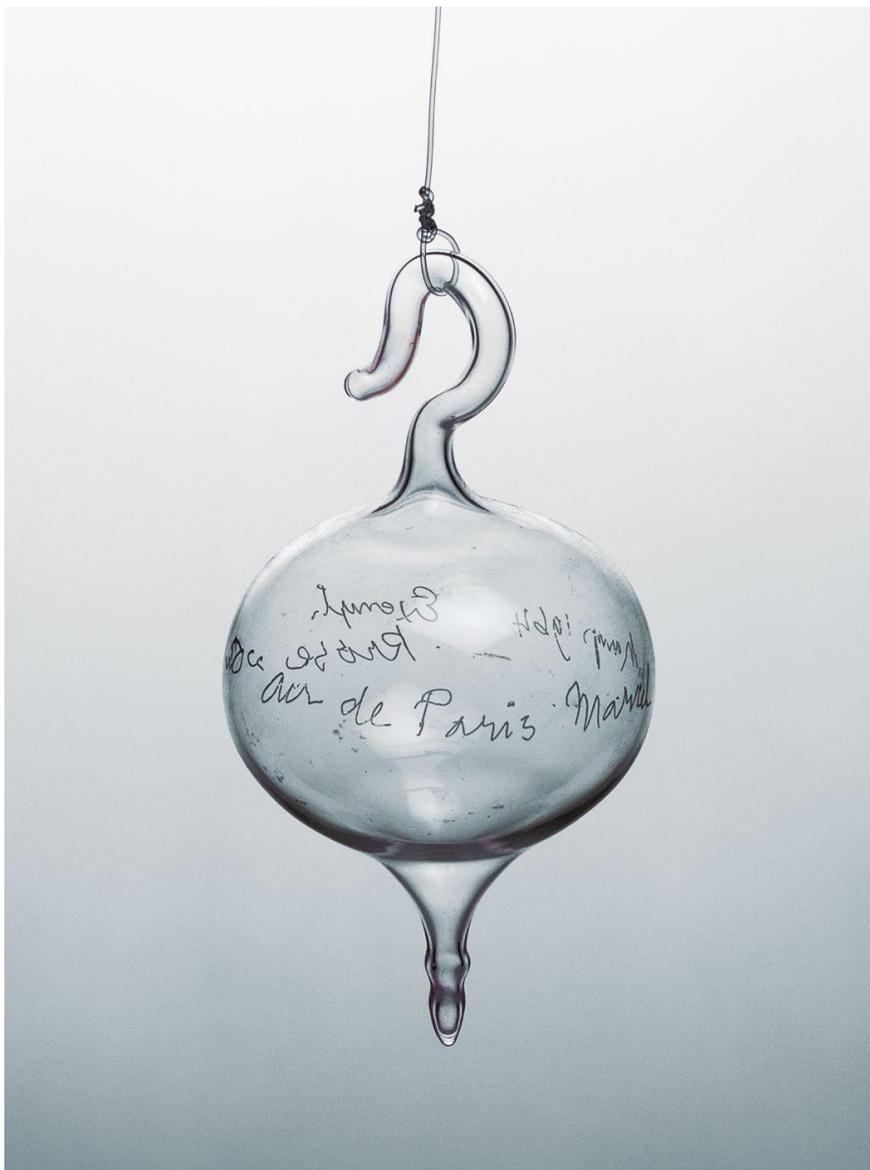
Jean Clair, por otro lado, expresa que lo *infravele* sería el grado cualitativo en el cual, de manera indiferente, éste se transformase en su contrario, sin poder decir con exactitud cuál es todavía el mismo y cuál es ya el otro. Desde

33. Duchamp, *Notes*, 11.

34. Baumann, *Brançusi & Duchamp*, 47.

35. Duchamp, *Notes*, 21.

36. Davila, *De l'inframince: brève histoire de l'imperceptible*, 58.



1. Marcel Duchamp, *Air de Paris*, 14.5×8.5×8.5 cm. Service de la Documentation Photographique du MNAM – Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP. © D.R. Marcel Duchamp/ADAGP/Association Marcel Duchamp/Somaap/México/2024.

un punto de vista sensitivo e intuitivo, lo *infraveve* sería el borde infinitamente delgado que define la entrada perceptiva.<sup>37</sup>

Incluso en la invención del mismo término existen variaciones infinitesimales en la visualización y pronunciación que marcan una diferencia, por pequeña que sea. Todas las variantes realizadas por Duchamp se concretan en *inframince*, *infra mince*, e *infra-mince*; cuyas diferencias fonéticas son tan ínfimas que apenas son perceptibles. Davila enfatiza que la palabra misma incorpora en su escritura, a su visibilidad y sobre todo a su pronunciación, la operación que designa o encarna, entendiendo una suerte de espejo entre la identidad individual de cada una, su escritura, su verbalización y lo que describe. De esta manera cada una de ellas encarna de inmediato aquello de lo que es visible: un desplazamiento, un poder de transformación o un movimiento de cambio de forma.<sup>38</sup>

En lo *infraveve*, en particular, se revela esta cuestión de lo singular, menciona Davila, dentro de la sensación ínfima de la diferencia imperceptible, y apunta que lo *infraveve* nos sitúa en presencia de fenómenos singulares y locales que toman forma. Nos reenvía cada vez a casos que son manifestaciones específicas, situaciones que dejan aparecer cristalizaciones de sensaciones únicas. Este autor confirma que Duchamp creaba ciencia a partir de singularidades, como en el ajedrez, con la suma de jugadas. Jugar al ajedrez es construir “lo único”, jugada tras jugada, sin plan riguroso que seguir y sólo comportando elecciones personales no premeditadas.<sup>39</sup>

Sobre la singularidad de las pequeñas dimensiones, pesos y potencias casi invisibles que inducen a la proliferación de identidades e identificaciones, se presenta un problema de definición, ya que se enfrenta a su imposible, rigurosa y exhaustiva determinación lógica que no encaja en ninguna legislación matemática. Una característica leibniziana que se encuentra en Duchamp es, a juicio de Davila, el acercamiento diferencial puesto al servicio de un arte inventado y de una exploración de lo real y lo pensable. La diferencia está en el acercamiento al fenómeno de las singularidades que, en Leibniz, es aplicable a una ley matemática y en Duchamp, sin embargo, no podría condensarse en reglas aplicables.<sup>40</sup>

37. Jean Clair, *Sur Marcel Duchamp* (París: Éditions Gallimard, 2000), 272.

38. Davila, *De l'inframince: brève histoire de l'imperceptible*, 30-31.

39. Davila, “Histoire (générale) de l'art, histoire des oeuvres”.

40. Davila, *De l'inframince: brève histoire de l'imperceptible*.

*Otros conceptos relacionados con la naturaleza infraleve*

Al analizar el concepto *infraleve*, vemos que la contingencia de su naturaleza implica que, a veces, el interés de este elemento no es objetual sino inmaterial, y que puede referir a una ausencia, o a una indiferencia de relación. Encontramos una relación palpable con la idea de Lippard de la desmaterialización cuya pretensión es que el modo de existencia de las obras de arte no tiene por qué ser objetual, puesto que la experiencia estética está por encima de la materia. En arte ya ni siquiera se trata del objeto en sí, sino de la propuesta. El arte conceptual demuestra la posibilidad del disfrute estético incluso sin obra, sin pasar por las condiciones artísticas tradicionales; mantiene la experiencia estética sin que medie en ella la elaboración artística ni el valor de los objetos. El tipo de funcionamiento de una obra conceptual es atencional, depende de la sensibilidad receptiva que asume el espectador. Consiste en una actitud por parte del emisor, el artista, a quien se le pide compartir con el receptor. Es la obra abierta en su máxima exposición. La tendencia de la desmaterialización del arte, de la propuesta de lo ausente, lo invisible o secreto, desafía el potencial de nuestra percepción. Esto conecta con la idea *infraleve* que tenía Duchamp al fijar su atención en la transitoriedad de los elementos contingentes.

De igual manera, la *obra velada* de Galder Reguera supone otro elemento de referencia para el concepto *infraleve*. Se trata de la no-necesidad de realización material de la parte oculta en la obra. Vincula la categoría de *obra velada* con el famoso programa de tres puntos que Lawrence Weiner propuso en 1969 en el que afirmaba que la obra de arte no necesita ser construida, es decir, no necesita ser visual y ni siquiera existir físicamente, para ser.<sup>41</sup> Esto nos referencia a la presencia ausente *infraleve*, cuando el mero hecho de pensar en algo ausente, sugerido por otro elemento presente, es suficiente para su existencia.

También encontramos cierta similitud en la figura de los *incorporales* que Cauquelin propone. Éstos se manifiestan como elementos que apelan a la memoria del espectador, que suscitan el recuerdo y avivan la imaginación para recrear algo, al manifestar con su posibilidad de ser el lugar, tiempo y vacío en donde podrían existir. Su posibilidad denota el vacío, y el vacío es su posibilidad de existencia. En relación con esto, Baumann expresa que, en Duchamp, el hermetismo crea el espacio. Es decir, aquello contenido dentro de la elipsis de

41. Galder Reguera, *La cara oculta de la luna. En torno a la "obra velada": idea y ocultación en la práctica artística* (Murcia: Cendeac, 2008), 15.

lo no dicho, del silencio, del lugar vacío que presupone una posibilidad de ser llenado, “Hay entonces una nueva desviación dimensional de deber ser retomada: lo alojado entre lo contenido y lo percibido, y aquello entre lo perceptible y lo que se entiende (conceptualizado)”.<sup>42</sup> En esta cita Baumann establece una nueva diferencia dimensional que refiere a aquello oculto, pero percibido, que se sitúa entre lo perceptible y lo comprensible.

Del todo relacionado con la presencia ausente *infraleve* encontramos lo que Marc Vernet propone por medio del concepto *figura de la ausencia*; la alusión a algo fuera del campo de la imagen. Se trata de aquellas figuras dentro de un discurso, procedimientos descriptivos o motivos que tienen como objeto hacer presente ante el lector algo ausente, sea éste una persona o una idea.<sup>43</sup>

Incluso Henri Lefebvre en *La presencia y la ausencia*<sup>44</sup> expresa que se dirige a aquellas personas que buscan a tientas un camino nuevo, al instar al espectador a encaminarse en una búsqueda y ser insaciable. Esta búsqueda del camino nuevo es precisamente la propuesta de la presente investigación, que pretende explorar las capacidades y los poderes de sugestión, de evocación de sentimientos e imágenes de recordar, de llegar al espectador mediante los sentidos internos despertados a partir de la percepción, yendo más allá de la apariencia y convirtiendo al espectador en algo más que receptor, en partícipe y creador. Duchamp fue ese espectador atento a la realidad que encontró en la presencia que denota una ausencia la belleza de lo recreado.

### *Sistematización de la propuesta infraleve*

Tras el estudio de las interpretaciones de los diferentes autores mencionados brevemente, y a partir del cuaderno *Notes*, en el que Duchamp anotó todos aquellos elementos o experiencias que manifiestan este concepto, se ha realizado un análisis y una clasificación según tipologías establecidas desde el punto de vista objetual. Partiré de la base de que todo elemento *infraleve* tiene

42. “Il y a donc un nouvel écart dimensionnel qui se doit d’être repris: celui logé entre ce qui est contenu et ce qui est perçu, et celui entre ce qui est perceptible et ce qui est compris (conceptualisé)”, Baumann, *Brançusi & Duchamp*, 34 (traducción de la autora).

43. Marc Vernet, *Figures de l’absence*, Cahiers du Cinéma (París: Editions de l’Etoile, 1988), 3.

44. Henri Lefebvre, *La presencia y la ausencia*, Edición Conmemorativa 70 Aniversario (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2006).

como cualidad común su contingencia y una fuerte tendencia a la desaparición, sea por la fragilidad de su naturaleza o por su función de recuerdo.

Hemos visto cómo lo *infraleve* acoge un espectro muy amplio de significados a raíz de las situaciones o elementos que lo contienen. En efecto, cuando lo pensamos, casi todo puede ser susceptible de entenderse como *infraleve*. Al fin y al cabo, todo en la vida habla de la contingencia, casi cada situación o elemento que pasa desapercibido y que se encuentra cercano a la fragilidad y lo efímero, es *infraleve*. Debido a esta amplitud de estudio, se hace necesario clarificar todos estos elementos y situaciones, y clasificarlos. Esto se realizará a partir del establecimiento de una serie de categorías que agrupen los diferentes aspectos o facetas que se contienen en este concepto.

### *Elementos de clasificación de la tabla infraleve*

Después de analizar de manera pormenorizada la casuística de las anotaciones presentes en *Notes*, se trazaron puntos en común que dieron por resultado una tabla de clasificación dentro de cuyas categorías puede entrar cualquier realidad *infraleve*.

a. Elemento de percepción.

Comenzamos por establecer el elemento de percepción *infraleve*. Se trata de aquello captado por los sentidos y procesado por la mente desde la fuerte atracción estética de aquello que posee una cierta tensión hacia la desaparición. El elemento percibido puede ser un objeto, una distancia, una relación o una situación. Algo ha captado nuestra mirada estética y lo calificaremos con el adjetivo de *infraleve*.

Como bien explicó Duchamp, *infraleve* es una propiedad de algo, elemento o situación. No se trata de un sustantivo, es decir, no existe un *infraleve* en sí. Es una cualidad que acompaña, a modo de adjetivo, a algo.

El elemento de percepción nos indica el objeto de nuestra atención, poseído con el calificativo *infraleve*. Cualquier cosa o situación puede ser susceptible de percibirse como *infraleve* siempre y cuando lo acompañe esta naturaleza.

Ej. Irisaciones en un cristal traslúcido.

b. Materialidad.

La primera clasificación se puede realizar dependiendo de la materialidad del elemento: tangible o intangible. Es decir, de si su fisicidad es real y susceptible de ser tocada o por el contrario es etérea o invisible, como puede ser el caso de una duración, una relación o una ausencia.

Ej. Cristal: tangible.

c. Sentido.

Esta clasificación depende del sentido que percibe el elemento *infraveve*: tacto, oído, olfato, gusto o vista. Davila confirma que lo *infraveve* es una forma de lo sensible que puede ser percibida por cualquiera de los cinco sentidos y que requiere una agudeza crítica de la experiencia y la percepción por parte del espectador, dentro de un rigor fenomenológico.<sup>45</sup>

Estas percepciones sensitivas son causadas por sensaciones producidas por medio de elementos o situaciones de naturaleza extremadamente contingente y canalizadas mediante el sentido que la razón y la imaginación imponen sobre ellos. Todas las sensaciones son percibidas de alguna manera de forma corporal o sensitiva y saber esto ayuda a clarificar aquello que se percibe. Incluso las realidades invisibles o etéreas son captadas por medio de un sentido, aunque su manifestación no sea física.

Guerrero, en su artículo “Fragilidad e *infraveve*”,<sup>46</sup> expresa que lo *infraveve* es un sutil interés por todos aquellos hechos que escapan al sentido común y a la observación científica. Es algo propio de un elemento, se expresa como característica, y su manifestación puede darse de diferentes maneras. “Lo *infraveve* puede estar conectado a lo visual, a lo olfativo o incluso a lo táctil, puede ser un movimiento, una mirada, el paso previo a una acción, un deterioro, o la suma de todos ellos”.<sup>47</sup> Cualquiera de los sentidos de percepción humanos es capaz de captar sensaciones de este tipo y por ello encontramos diversas categorías de percepción. Es elemental que los sentidos del espectador deban inter-

45. Davila, *De l'inframince: brève histoire de l'imperceptible*, 35.

46. José Francisco Guerrero, “Fragilidad e *infraveve*. Michel Foucault y Marcel Duchamp”, *Revista de Arte y Estética Contemporánea* (2007), <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/20522/2/articulo7.pdf> (consultado el 17 de febrero de 2019).

47. Sara Ribera, “Marcel Duchamp: el silencio”, *Biblioteca Babab*, 9 de julio de 2017, [http://www.babab.com/no09/marcel\\_duchamp.htm](http://www.babab.com/no09/marcel_duchamp.htm) (consultado el 4 abril de 2019).

venir para percibir lo *infraleve*, es la interacción del espectador la que completa la obra incompleta, abierta a significados y compleja en ellos.

Ej. Irisaciones en un cristal: vista.

d. Modos de presencia.

Una vez establecido que todo elemento *infraleve* tiene una tendencia hacia la desaparición o ausencia, veremos que los modos de presencia de lo *infraleve* se sitúan dependiendo de que el elemento en cuestión tenga una tendencia a la ausencia como acto (presencia leve) o como potencia (presencia ausente).

Se trata de la diferenciación principal de los dos modos de presencia *infraleve*. A su vez, los modos de presencia dependen de su naturaleza de causa. Es decir, si su desaparición depende de algo externo o no, y si esta desaparición, una vez que tiene lugar, se manifiesta directa o indirectamente. Por tanto, dentro de los diferentes modos de presencia, ésta puede ser mediable o irremediable en el modo de presencia leve, o patente y latente, en el caso de la presencia ausente.

d.i. Presencia leve: cuando el carácter leve, es decir, la fragilidad y tenuidad máxima se manifiestan en acto. Al situar al elemento en el borde de comenzar a ser o dejar de ser. Se manifiesta en elementos de naturaleza contingente extrema, cuya naturaleza es fugaz y el proceso de desaparición es inminente. Este proceso de desaparición puede ser de tipo mediable o irremediable.

d.i.i. Tipo mediable, si se hace necesaria la acción de un agente externo para que suceda. El carácter de potencia se esconde en lo que puede llegar a ser, aunque no sea por sí mismo. El elemento puede ser leve en lo material mientras que su carácter efímero sea estable en el tiempo a no ser que algo lo destruya, aunque, precisamente por su fragilidad, las probabilidades de que esto suceda son altas.

d.i.2. Tipo irremediable, si no requiere de ningún agente externo en su proceso hacia la desaparición, sino que su desarrollo hacia el desvanecimiento sucederá independientemente de que se actúe

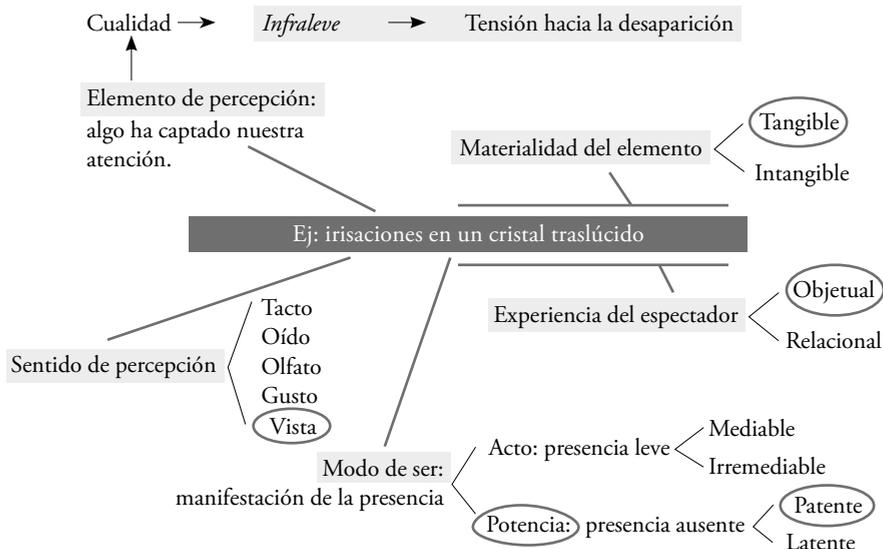
sobre ello o no. Su naturaleza ontológica es efímera y su existencia fugaz.

d.2. Presencia ausente: cuando la presencia se encuentra en potencia. El elemento en cuestión no está presente físicamente, pero se manifiesta por medio de otra cosa; una huella o indicio que devela lo ausente. Son elementos que presentan como perceptible algo que en la realidad es invisible, no está. Esto es posible sólo mediante huellas o señales percibidas de manera sensorial y que, con posterioridad, en la imaginación de quien lo percibe, se modifican y relacionan con recuerdos o posibilidades, recreando aquello que representan. Pueden ser de tipo patente o latente.

d.2.1. Tipo patente: La ausencia no es definitiva, sino que el elemento se encuentra tan sólo velado u oculto en parte y se denota, por ejemplo, a partir de su reflejo. Son apariencias de un elemento externo, fuera del campo visual, pero proyectadas sobre una superficie. El elemento que proyecta se considera ausente puesto que lo que percibimos es la imagen proyectada y no el elemento real. Al abarcar los tipos de elementos de los cuales Duchamp habla en *Notes* y que pueden reunirse en esta categoría encontramos los reflejos, transparencias, irisaciones y sombras.

d.2.2. Tipo latente: la presencia ausente se denota a partir de sus restos, que provocan un recuerdo. Se percibe a partir de huellas o reminiscencias de algo en relación con el recuerdo, la memoria y la evocación. Se trata de un elemento que habla del ser de otro distinto, que no se encuentra presente. Al traerlo a nuestra mente, el ser primero se convierte en el ser del segundo, realizando mentalmente una trasposición de esencia de uno a otro. Por ejemplo, el olor de una persona que queda en una prenda textil, convierte el ser de esa prenda en la persona cuyo recuerdo nos evoca. Encontramos una relación con la analogía entre elementos e incluso la metáfora.

Ej. Irisaciones en un cristal transparente: presencia ausente, tipo patente.



2. Elisa de la Torre, *Esquema análisis de un ejemplo infraleve*, 2020.

e. Experiencia del espectador.

La clasificación de la experiencia del espectador puede ser objetual, cuando la cualidad *infraleve* es propia de un elemento, o relacional, cuando la cualidad *infraleve* se encuentra inscrita en la relación entre dos o más elementos, como una relación ínfima de distancia o de diferencia. La importancia de la experiencia del espectador es manifestada por Davila en cuanto a que quien observa es quien *hace* lo *infraleve* de la misma manera que *hace* el cuadro, es decir, lo completa. Es necesario un receptor para que exista y tenga presencia aquello que se observa.<sup>48</sup>

Ej. Irisaciones en un cristal traslúcido: experiencia objetual (fig. 2).

48. Davila, *De l'inframince: brève histoire de l'imperceptible*.

*La propuesta infraleve como categoría estética*

A modo de síntesis de este análisis, podríamos establecer la siguiente definición del concepto *infraleve*.

Desde el punto de vista formal, como se puede observar a raíz de la lectura de las *Notes* del artista francés, podemos definir lo *infraleve* como una expresión de la contingencia que es mediante la percepción sensorial a partir de elementos o situaciones que lo manifiestan y que revelan una posibilidad de ser en forma de presencia ausente o presencia leve.

Conceptualmente es un término que se refiere al sentido estético de lo contingente y que llama de manera poderosa a la imaginación para recrear la potencia y la ausencia, para configurar así un acto artístico. Davila lo expresa como un fenómeno que hace al espectador pensar, explorar, con la ayuda de herramientas reales o ficticias, la pluralidad de momentos que se encuentra al límite de la aparición o desaparición, al borde de la distinción o de la indiferenciación, en el umbral de la visibilidad o de la ausencia.<sup>49</sup>

La cualidad de lo contingente, propia de este concepto, se sitúa como una manifestación estética de la levedad del proceso de potencia o de desaparición de la presencia, y se transforma en ausencia. Es decir, que a partir del recuerdo evocado por la huella se denota una presencia en relación con su ausencia o su proceso de convertirse en ausencia. Lo *infraleve*, pues, estudia la estética de lo contingente.

Es de destacar que Duchamp generó este término para hablar de la posibilidad de ser, de lo posible.<sup>50</sup> Es por esta razón que está relacionado con la fragilidad y lo contingente, de aquello que está y podría no estar o de lo que no es, pero podría ser. Es la ausencia hecha presencia. Posibilidad de ser: potencia pura. La misma posibilidad de ser o el rastro de haber sido son, en sí, el ser. Es también una alegoría sobre el olvido; una caricia, un roce o el calor transmitido del cuerpo. Todo esto son actos potenciales; la huella dejada por algo, una pisada o una imagen que se desvanece; son fragmentos de totalidades potenciales que nos hablan de la ausencia de algo y de una acción completa.

“Lo posible es/un *infraleve*—/La posibilidad de que varios/tubos de colores/ lleguen a ser un Seurat es/la *explicación* concreta/de lo posible como *infraleve*/ al implicar lo posible, el llegar a ser —el paso de/lo uno a otro tiene lugar/en lo

49. Davila, *De l'inframince: brève histoire de l'imperceptible*, 271.

50. Guerrero, “Fragilidad e *infraleve*. Michel Foucault y Marcel Duchamp”.

*infraleve*”.<sup>51</sup> Duchamp habla de la figuración de lo posible. La figuración refiere el elemento físico, y lo posible recae finalmente en la potencialidad de un suceso. El suceso de que los tubos de pintura se mezclaran y crearan un Seurat es, según De Duve,<sup>52</sup> una posibilidad que, de hecho, ya ha ocurrido. Se trata de un acontecimiento histórico propuesto como condicional actualizado. Consiste en una invitación al lector a mirar hacia atrás, ver lo que pudo ser, y, de hecho, fue, constatando la veracidad y probabilidad de un suceso posible contenido en un *infraleve*. Llama la atención que Duchamp hable de lo posible refiriéndose a un artista tan científico como Seurat, en vez de a un artista más expresionista y explosivo. En este caso hablaríamos de que lo posible no es un acto casual, es la potencialidad mediada por una fuerza que lo pretende, no un accidente. Al mismo tiempo, la referencia al divisionismo de Seurat como *infraleve*, en el que el espectador debe conscientemente enfocarse en el todo general que forman los puntos abstractos, y no en la ambigüedad de sus partes, se está haciendo hincapié en la potestad del espectador para hacer realidad lo potencialmente posible. “Es el espectador el que hace la imagen”, solía afirmar Duchamp.

Lo *infraleve* se compone, en esencia, de elementos sugerentes que llevan a la imaginación a completar la acción y llevar la posibilidad al presente. “Lo *infraleve* busca una perspicaz búsqueda donde lo que toca se dinamiza hacia nuevas cargas de sentido”.<sup>53</sup> Para Davila, el campo infinito de posibilidades *infralevés* supone una apertura a lo ilimitado; es la realidad multiplicada por sus determinaciones ínfimas, ya que siempre hay lugar a una diferencia más, una posibilidad más hasta el punto de la desaparición.<sup>54</sup> Lo *infraleve*, sugiere Davila, no representa una abstracción lógica y matemática elaborada sino todo lo contrario, al igual que la sombra repite el objeto del cual es proyección, este concepto refleja una extensión material y sensitiva de la manifestación de las apariencias.<sup>55</sup> Jiménez expresa, a su vez, que lo *infraleve* es una posibilidad incierta para la cual el hecho de creer se presenta como un acto de confianza;<sup>56</sup> reducida de la certeza y la convicción, se sitúa en el estado de la indiferencia y de la pura contingencia, puede tanto ser como no ser, pero eso no cambia su esencia.

51. Duchamp, *Notes*, 21.

52. Thierry de Duve, *Kant after Duchamp* (Londres: October Books/The MIT Press, 1997), 179.

53. Guerrero, “Fragilidad e *infraleve*. Michel Foucault y Marcel Duchamp”.

54. Davila, *De l'infrafinice: brève histoire de l'imperceptible*, 82.

55. Davila, *De l'infrafinice: brève histoire de l'imperceptible*, 115.

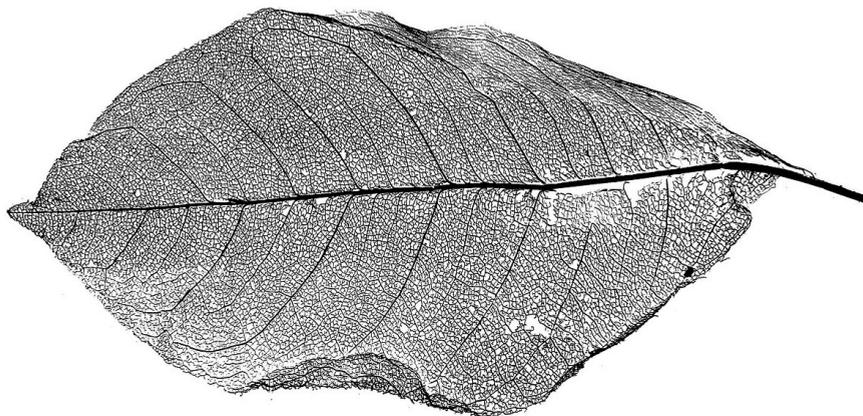
56. Baumann, *Brancusi & Duchamp*, 28.

Lo *infrave* trata de lo insignificante, frágil, absurdo y leve de la vida. Aquello que requiere un esfuerzo extra del espectador por percatarse de su existencia, una especie de apreciación por lo más pequeño y ordinario, una poética de lo cotidiano y lo contingente. Se encuentra siempre en transición hacia la desaparición y consiguiente ausencia. Es lo ausente implícito que se da tanto en acto como en potencia.

Por un lado, lo *infrave* en acto es ya una ausencia, es decir, se expresa a partir de los restos de lo que era. Se trata de una presencia que se denota por su ausencia, mediante sus restos, y a esto lo denominaremos presencia ausente. Por otro lado, lo *infrave* en potencia es aquello que se sitúa en proceso hacia su desaparición (o plenitud), ya sea de manera medible o irremediable, y engloba todo elemento o transición y naturaleza frágil, liviana o mensurablemente pequeña. A esto lo denominaremos presencia leve.

El esqueleto de una hoja pronto a descomponerse, el humo de tabaco que sale de la boca de un fumador, el vaho en una ventana que denota la presencia previa de una persona, la huella de unos labios en una taza de café. Ante este tipo de elementos se despierta el sentido estético de lo contingente, pues uno se hace cargo de lo frágil y efímero de la situación del elemento en cuestión, provocando una ternura de apreciación ante esta belleza pronta a desvanecerse, así como un anhelo de salvaguardarla. El interés suscitado por la tensión hacia la desaparición de lo efímero y lo ausente como manifestación del recuerdo desarrollan en el ser humano una fuerte impresión estética pues confronta el deseo de eternidad con la realidad de lo contingente (fig. 3).

La admiración estética del elemento *infrave* tiene que ver con una asociación de presencias que suscitan o evocan su devenir. Para entender este proceso de asociación del elemento de evocación con el concepto de recuerdo se hace necesario recurrir a la explicación de Belting sobre su concepto de la imagen exterior e interior. Belting afirma que tanto las imágenes interiores como las exteriores caen indistintamente en el concepto imagen, aunque las diferencias entre ambas dependen de aquello a lo que refiera su contenido. La imagen interior refiere a la imagen concepto, entera y completa en su idea, mientras que la imagen exterior refiere al medio físico que la soporta, que puede ser de alguna manera incompleto o “defectuoso”. La imagen exterior es incompleta en su incapacidad de dar cuerpo total a una idea o concepto mientras que la imagen interior es completa en su concepto. Podríamos decir que la imagen interior es el significado y la imagen exterior es el referente físico. Dentro del término *silla*,



3. JoBeeOne. Imagen de hoja. Licencia de contenido CCo.  
[https://cdn.pixabay.com/photo/2016/05/01/06/31/leaf-1364485\\_1280.jpg](https://cdn.pixabay.com/photo/2016/05/01/06/31/leaf-1364485_1280.jpg)

como podemos apreciar en la obra de Joseph Kosuth,<sup>57</sup> la imagen exterior es la silla física, sin embargo, la imagen mental interior que podemos tener incluye todas las posibilidades de silla que pudieran reunir las características físicas que podemos entender como tal, como que tenga cuatro patas, un respaldo y un asiento. Sin embargo, más allá de estas características, el aspecto físico o materiales puede ser amplísimo. Cuando Belting dice que la imagen exterior es defectuosa quiere decir que, al aludir a un único referente, limita las posibilidades infinitas de las que puede disfrutar la imagen interior.

Por otro lado, dentro de las imágenes internas podemos distinguir las colectivas de las individuales. A estas últimas, expresa Hans Belting, les otorgamos la expresión y duración de un recuerdo personal. “Ocurre un acto de metamorfosis cuando las imágenes de algo que sucedió se transforman en imágenes recordadas que, a partir de ahí, encontrarán un nuevo lugar en nuestro almacén personal de imágenes”.<sup>58</sup> Al percibir una imagen exterior, se le despoja de su medio para proporcionarle un nuevo cuerpo: el propuesto por el sujeto transformado en imagen interna. Se está convirtiendo esta imagen ya no en un fin, sino en un medio que nos recuerda otro hecho, ya sucedido, o por suceder, trayéndolo al

57. Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965, escultura de medidas variadas, Madrid, MNCARS.

58. Hans Belting, *Antropología de la imagen*, Conocimiento (Madrid: Katz Editores, 2007), 27.

presente como una presencia ausente evocada o bien como un devenir a modo de potencia recreado en la imaginación.

La experiencia medial que realizamos con las imágenes (la experiencia de que las imágenes utilizan un medio) está basada en la conciencia de que utilizamos nuestro propio cuerpo como medio para generar imágenes interiores o para captar imágenes exteriores: imágenes que surgen en nuestro cuerpo, como las imágenes de los sueños, a las que percibimos como si utilizaran nuestro cuerpo como medio anfitrión. La *medialidad* de las imágenes es una expresión de la experiencia del cuerpo. Trasladamos la visibilidad que poseen los cuerpos a la visibilidad que adquieren las imágenes a través de su medio y las valoramos como una expresión de presencia, así como relacionamos la invisibilidad con la ausencia.<sup>59</sup>

Esta medialidad que traslada la imagen exterior a la interior (el recuerdo evocado) y la interior a la exterior (el medio) genera una conexión de creación que surge en dos direcciones, de la imagen interior del autor a la exterior de la obra física, y de ésta a la imagen interior del espectador, que completa la exterior. Es decir, la imagen interior es cómo se conceptualiza en el creador, la imagen exterior, cómo se materializa, y de nuevo se convierte en interior cuando el espectador la internaliza y la recrea como concepto dentro de su mente.

En la percepción de lo *infraléve*, la medialidad implica que la imagen exterior engloba físicamente el modo de presencia leve sin que uno sea consciente de que lo es. El espectador, una vez convierte la imagen exterior en imagen interior, capta la levedad del elemento observado y conceptualiza la relación de lo visto con su concepto. Su levedad, naturaleza efímera y tensión hacia la desaparición lo convierten en elemento leve y objeto de placer estético, al mismo tiempo esta presencia leve que puede quedar como huella o resto, se advierte en la imagen interior y, tal y como expresa Belting, relacionamos la invisibilidad, la falta de, el hueco, con la ausencia de algo, trasladando una expresión de presencia real. Por ello, la imagen interna poco o nada tiene que ver con la imagen externa una vez procesada, pues llena los huecos de presencias ausentes y lee, entiende y es capaz de ver en ella mucho más de lo visible externamente.

Respecto a la cualidad estética de este concepto, podemos establecer que existen dos formas de belleza posibles de encontrar:

59. Belting, *Antropología de la imagen*, 38.

1. La que no es bella formalmente, pero sí tiene belleza conceptual.
2. La que es bella en sí misma y además es bella conceptualmente.

Esto hace referencia a la idea de los grados de la obra conceptual a los que Lucy Lippard hacía mención, justificando que son más altos aquellos cuya apariencia formal y conceptual están al mismo nivel.<sup>60</sup> Duchamp lo que hace es salvar del olvido aquellos cuya belleza formal es insignificante u oculta y, al hacerlo, manifiesta su belleza conceptual, al transformarlos en bellos.

Existe, además, un dilema que refiere a la posición del espectador y la variación de gusto o sensibilidad estética que cada uno puede tener. Analicemos, por ejemplo, la belleza formal del esqueleto de una hoja, pronto a descomponerse. Su belleza formal, frágil, mayormente dependiente en el grado de sensibilidad del espectador, es por lo común percibida como bella, pero punzante. Ese punzamiento proviene directamente de la conciencia de su levedad en tensión con la desaparición cuya belleza conceptual, implícita en la cualidad efímera, se hace patente al percatarse el espectador de su finitud.

Otros elementos pueden percibirse como desagradables o abyectos y, sin embargo, a raíz de su asociación conceptual como huella o presencia ausente de algo, recomponer su belleza. Esta característica suele estar directamente relacionada con los recuerdos del espectador y, por ello, el elemento *infraleve* será o no objeto de experiencia estética, dependiendo de la asociación emocional.

La categoría estética *infraleve* se trata, en esencia, de la elevación a disciplina de estudio de lo que Duchamp comenzó con el *readymade*. De Duve realiza en su investigación sobre la esencia del arte una aproximación que sitúa el objeto artístico como aquello que el artista determina que es. Lo que de Duve considera que Duchamp consigue revolucionar en la historia del arte consiste en la mera constatación estética o conceptual del valor dotado a algo para convertirlo en arte.<sup>61</sup> En este sentido, lo *infraleve* se sitúa como categoría estética al incurrir en una apreciación personal que sube de nivel algo anodino para convertirse en un elemento digno de interés. Tanto Greenberg, al admitir que cualquiera podía ser artista, como Beuys, al afirmar que “todo ser humano es un artista”,<sup>62</sup> o Duchamp, al depositar en la intencionalidad del artista el poder de convertir

60. Lucy Lippard, “The Dematerialization of Art”, en *Changing: Essays in Art Criticism* (Nueva York: Dutton, 1971).

61. De Duve, *Kant after Duchamp*.

62. De Duve, *Kant after Duchamp*, 287.

un objeto *readymade* en arte, coinciden en un pensamiento que defiende la autonomía del artista en cuanto a lo que crea. Y, en el caso de Duchamp, la idea generalizada de que, de hecho, no hay ya diferencia entre crear arte y apreciarlo. La configuración de una realidad que pasa de un plano a otro constituye un poder en el espectador que convierte en arte y, al mismo tiempo, el espectador se convierte en artista por la intención de su propuesta. “Desde el *readymade* de Duchamp se ha hecho patente que, todo lo que puede ser experimentado en sí puede ser experimentado estéticamente, y todo lo que puede ser experimentado estéticamente también puede ser experimentado como arte. En conclusión, arte y estética no sólo se solapan, coinciden”.<sup>63</sup>

### *Conclusión*

Como conclusión de este estudio podemos entender, de manera más profunda, la propuesta que Duchamp realizó cuando escribió en *Notes* sus pensamientos en referencia al concepto *infraleve*. No se trataba de pensamientos abstractos, inconexos, sino que, al desarrollar un estudio que traza y une sus puntos en común, se puede encontrar un foco común de interés estético: la contingencia de la realidad manifestada de muy diversas formas.

Esta investigación se ha realizado con base en un análisis de cada uno de los puntos de *Notes*, así como en una tabla sistematizada de cada uno de los aspectos de diferenciación aplicados. Gracias a ellos se puede llegar a entender el pensamiento duchampiano de una manera más profunda y homogénea. La propuesta *infraleve* que aquí se propone como posible categoría estética en el arte contemporáneo prevé justificar y desgranar cualitativamente la belleza que reside en ambas tipologías de la contingencia de la realidad; la presencia ausente y la presencia leve. Estas dos ramas planteadas que caracterizan la contingencia escondida en manifestaciones artísticas contienen cualquier posible manifestación *infraleve*, pues se han ideado y escogido para que respondan de manera directa a toda posible casuística presentada por Duchamp en *Notes*. ❀

63. “Since Duchamp’s *readymades* it has become clearer too, that anything that can be experienced at all can be experienced aesthetically, and that anything that can be experienced aesthetically can also be experienced as art. In sort, art and the aesthetic don’t just overlap, they coincide”, en Clement Greenberg, *Conferencia “The counter-Avant-Gard”*, audio (Smithsonian Institution-Archives of American Art, 1970) y William C. Seitz, “Papers”, ca. 1930-1995, ms. (traducción de la autora).