

“Inflamado por el Gran Vidrio de Duchamp, el desarrollo teatral es tortuoso, antinarrativo; su objetivo es la irreconciliación, entre hombre y mujer, entre imagen y palabra. La obra se desarrolla según la fórmula a/b , para aislar el signo de su correspondencia”... de las notas de la caja verde.

El escenario está gráficamente dividido por la mitad, para separar la zona del elemento femenino, la novia, de la del elemento masculino, el soltero. Es el Datum del aparato.

El aparato tiene dos partes constituyentes, verticalmente apiladas.

El panel ocultador, colocado en un eje de rotación, gira 360° según su eje de pivote. Un giro de 180° alternará la posición de la novia y el soltero respecto a la audiencia. Porque ambos personajes no pueden ocupar la misma zona al mismo tiempo, ello hace suponer que son la misma persona.

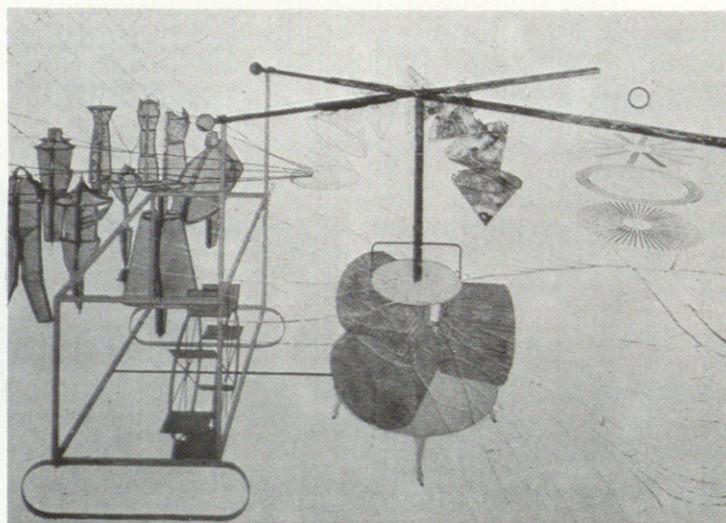
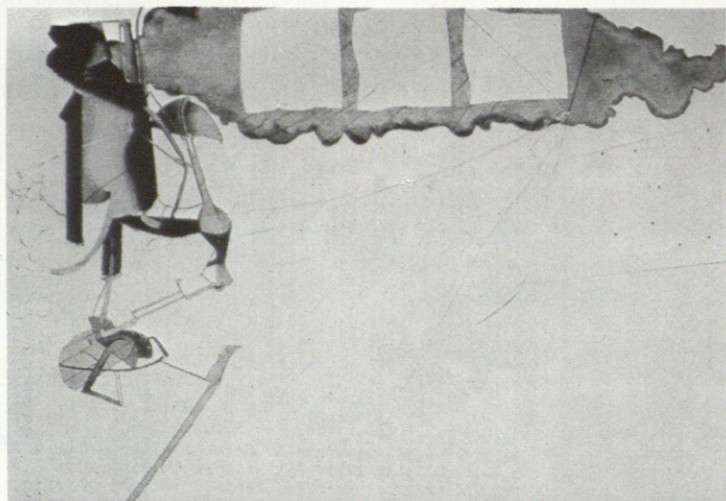
El panel de espejo revela en el reflejo al personaje oculto tras el panel opaco. El espejo es una bisagra virtual, transformando alzado en planta y planta en alzado.

El aparato permite a la audiencia observar a la novia y la imagen del soltero, o viceversa, al soltero y la imagen de la novia. Sus diferentes papeles son simultáneos y a veces coincidentes. El aparato es una reconsideración del proscenio, separando lo real de lo virtual, lo actual de lo ilusorio y lo físico de lo parafísico.

Lebbeus Woods, Kyong Park

“En la óptica china, el Vacío no es, como pudiera suponerse, algo vago e inexistente, sino un elemento eminentemente dinámico y operante. Relacionado con la idea de los soplos vitales y con el principio de alternancia entre el Yin y el Yang, el Vacío constituye el lugar por excelencia donde se operan las transformaciones, donde lo Lleno podría alcanzar su verdadera plenitud. Es el Vacío el que, introduciendo en un sistema dado la discontinuidad y la reversibilidad, permite a las unidades constitutivas de ese sistema sobrepasar la oposición rígida y el desarrollo en sentido único, y permite al mismo tiempo al hombre la posibilidad de un acercamiento totalizante del universo”.¹

YIN,YANG, HINGE,HANGE, HANCHE,CHANCE, I CHING,JO CHANGE



1. M. Duchamp. Gran Vidrio.

Ignited by Duchamp's Large Glass, the theaterwork is a circuitous anti-narrative; its objective is irreconcilability—between male and female, between image and word. The set takes on as its program the formula, “ a/b to isolate the sign of the accordance”, from the notes of the Green Box.

The stage is graphically divided in half across its width to separate the zone of the female element, the Bride from that of the male element, the Bachelor. It is the datum of the Apparatus.

The Apparatus has two constituent parts, vertically stacked. The concealing panel, hung from a rotating beam, swivels 360° on a pivot hinge. A rotation of 180° will alternate the locations of the Bride and Bachelor relative to the audience. Because both characters may never occupy the same zone at the same time, they may be suspected of being the same person. The revealing panel, a mirror, reflects to the audience the image of the character obscured by the opaque panel. The mirror is a reflecting hinge, rotating plan into elevation and elevation into plan.

The Apparatus permits the audience to observe the

Bride and the image of the Bachelor or, conversely, the Bachelor and the image of the Bride. Their separate performances are simultaneous and sometimes coincident. The Apparatus is a reconsidered proscenium edge, separating real virtual, actual from illusory and physical from ‘paraphysical’.

L. Woods, K. Park

From the Chinese optic, Vacuum is not something vague or non-existent as you might imagine, but rather a dynamic, operative element. The vacuum concept is inter-related with the principles of vital breezes and the rotation between Yin and Yang and, is the place where transformations take place and the Fullness can reach its real dimensions. It is the Vacuum that, upon being introduced into a system, taking into account the discontinuity and reversibility, enables the parts that make up the whole of the system to surpass the rigid opposition and one-way development, as well as, letting man reach out for an all-encompassing nearness to the Universe.¹

Yin, Yang, Hinge, Hang, Hanche, Chance, I Ching, Jo Change.

Inspectors of space, minstrels of gravity

Aristotle writes about the division between the body and its situation in his *De partibus animalium*. Our organs are split by their location—right or left side—and their affinities. Thus the left side opposes the right one, cold against hot, and so a series of opposition are created. They were also used in the dichotomy tables: right-left, high-low, front-back, hot-cold, fire-earth light-heavy, male-female, etc.

This same cosmogonic structure can also be seen in the way the Face is split up, as the upper parts are normally seen as revealing spiritual inclinations while the lower ones represent the in stinctuality which linkens men to animals.

This approach can be found in physiognomics and phrenology, as well as in C. Lambroso's criminal anthropology. The Theories of Gall (the founder of phrenology, had considerable success, first in intellectual salons and among positivist philosophers and later by the police. The succes of such theories belongs, in fact, to that wast

Aristóteles habla en su *De partibus animalium* sobre las subdivisiones del cuerpo y su situación. Los órganos se sitúan divididos en lados opuestos y según afinidades. Así la izquierda se opone a la derecha, lo frío se opone a lo caliente, y se forman unas series de oposiciones, pitagóricas en su origen, que fueron utilizadas también en tablas de dicotomía: derecha-izquierda, alto-bajo, delante-detrás, caliente-frío, fuego-tierra, ligero-pesado, masculino-femenino.

Esta misma estructura cosmogónica se puede encontrar, punto por punto, en las áreas en que se divide el rostro: las superiores son vistas generalmente releyendo las inclinaciones más espirituales, mientras que las inferiores representan lo instintivo, lo que une al hombre con los animales.²

Este enfoque reaparece en los estudios de fisonomía y frenología así como en la antropología criminal de Lombroso. Las teorías de Gall, fundador de la frenología, encuentran un éxito considerable primero en los salones intelectuales y entre los filósofos positivistas, interesando más tarde a los policías. El éxito de estas teorías pertenece, de hecho, al gran intento por descifrar el cuerpo que surgió a finales del siglo pasado, y que estaba profundamente conectado con el crecimiento de las sociedades burocráticas.

Diller y Scofidio comparten con Duchamp la preocupación por lo que podría llamarse la inestabilidad de las nociones de izquierda y derecha, aquí y allá, interior y exterior, atrás y adelante, arriba y abajo. Estas nociones son formas especiales de contradicción. Pero hay un punto en que las contradicciones cesan: el gozne. Cesan para transformadas, renacer inmediatamente: el gozne es, al mismo tiempo, la resolución de la contradicción y su metamorfosis en otra contradicción. La dialéctica entre la aparición y la apariencia se reproduce en el gozne.

Estas preocupaciones, en la raíz de la disciplina de la arquitectura, serán el motor del trabajo de Diller y Scofidio: su construcción pone en evidencia la inestabilidad de las relaciones entre cuerpo y espacio, dentro de una nueva naturaleza de conexiones maquinicas, que altera la concepción de este cuerpo, así como su visión y representación.

Su trabajo se inscribe dentro de la tradición de las vanguardias

históricas en su interés por las relaciones entre cuerpo y espacio, pero bajo una óptica muy diferente. Aunque hayan muchos puntos de contacto no estamos ante la concepción del cuerpo de Schlemmer, Léger, Picabia, Man Ray, ni tan siquiera de la de Duchamp. En los ballets mecánicos de Oscar Schlemmer la figura humana se metamorfoseaba en un objeto mecánico. La discusión de su espacio giraba en torno a la idea de *Raumempfindung* o *volumen sentido*. Cada marioneta tenía un punto focal de movimiento, un centro de gravedad. La coreografía seguía una estricta geometría. En D y S hay un cruce entre cuerpos y maquinarias. El cuerpo no se mueve con la rigidez mecánica de Schlemmer, ni tampoco con la libertad del acróbata del teatro ruso. Estamos delante de otro discurso. El cuerpo ante la clasificación de las cosas, las categorías, que pueden ser subvertidas dentro de sus mismos mecanismos de representación. Su máquina es policéntrica, ejerce una presión sobre el cuerpo, lo altera, incluso lo desmiembra. Este no es necesariamente una marioneta. Es cautivo del espacio. Lo interesante de su máquina es cómo actúa sobre el cuerpo, cómo lo extiende, cómo lo conecta.

De alguna manera D y S afrontan constantes básicas de la disciplina arquitectónica: relación cuerpo-espacio, construcción de este espacio, gravedad y visualidad, y las dislocan, cuestionan o desestabilizan. Son fieles a Duchamp en tanto que éste les es útil para llevar a cabo su empresa. Sin embargo hay una renuncia a lo que es el repertorio iconográfico de Duchamp utilizando únicamente su violencia narrativa.

En este sentido su opción es muy diversa al montaje de Jaspers Johns para Merce Cunningham en *Walkaround Time* basado en una traducción casi literal de las piezas del Gran Vidrio rearticuladas coreográficamente sobre un escenario.

Frederich Kiesler, durante algún tiempo compañero de apartamento de Marcel Duchamp en Nueva York escribe en *Architectural Record*³ (siendo por aquel entonces profesor en la escuela de arquitectura de Columbia University en Nueva York) un corto pero curioso artículo sobre el Gran Vidrio de Duchamp, preocupándose esencialmente por las técnicas materiales de su ejecución. Tras pasar revista a las antiguas vidrieras religiosas,

attempt at deciphering the body which appeared at the end of the last century, and it was deeply connected with the rise of bureaucratic societies.

Diller and Scofidio, share with Duchamp a special attention to what could be named the instability of the notions of left and right, here and there, inside and outside, up and down. These notions are spacial forms of contradiction. However, there is a point where all contradictions cease: at the hinge. They all cease in order to be reborn immediately, yet transformed: the hinge is the resolution of the contradiction and, at the same time, the metamorphosis into another contradiction. The dialectic between the apparition and appearance takes place in the hinge.

These concerns, in the roots of the discipline of architecture are the driving force behind Diller and Scofidio's work. Their construction reveals the instability in the relationship between the body and space, within a new framework of mechanical connections that changes the concept of the body, as well as, its vision and

representation.

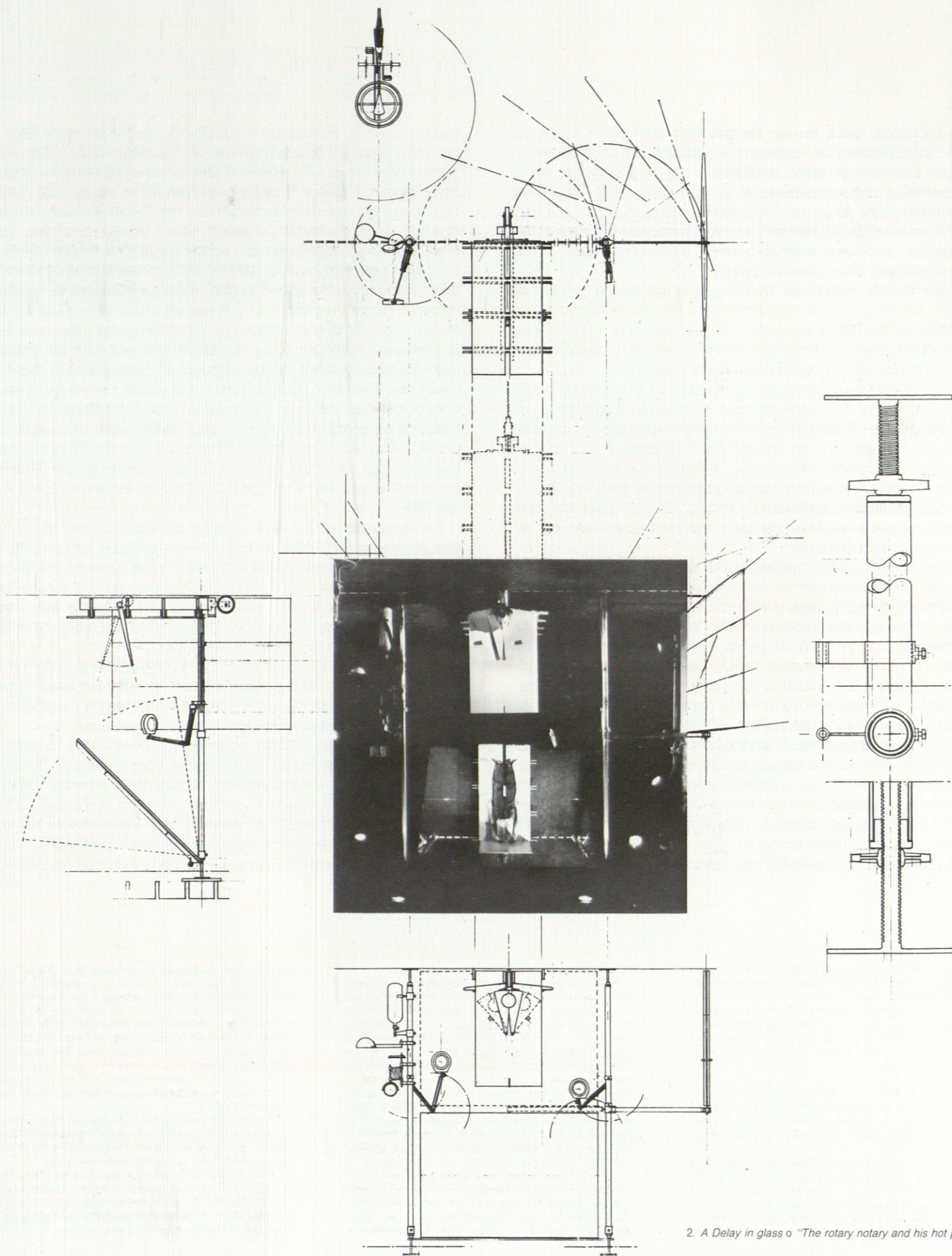
Their work is within the tradition of the historical avant-gardes in their interest in the relation between body and space, but from a very different point of view. Although there are certainly many point of contact, we are definitely looking at a different concept of the body, than those expressed by Schlemmer, Léger, Picabia, Man Ray, or even Duchamp. In Oscar Schlemmer's mechanical ballets, the human figure was transformed into a mechanical object. His discussion of the concept of space, revolved around the idea of *Raumempfindung* or *felt volume*. Each marionette had a focal point, a center of gravity. The coreography was geometrical. In D and S there is a crossing between bodies and machines. The body does not have Schlemmer's rigidity, nor the freedom of movement of the Russian theater acrobat. We are in front of a whole new discourse. The body within the classification of things, categories that may be subverted within its own mechanisms of representation. Its machine is polycentric, pressures the body, changing it and, even dismember-

ing. It is not necessarily a marionette. It is prisoner of Space. The most interesting aspect of its machine is how it acts against the body, how it extends it, how it connects it.

To a certain extent, D and S are confronting the basic concepts of architecture: the body-space relationships, construction of this space, gravity and sight in order to dislocate, question and, at times, destabilize. They are faithful to Duchamp, in as much as he is useful to carry out their enterprise. However, there is an outright renunciation of Duchamp's iconographic repertoire, only using his narrative violence.

In this sense, their option is quite different, than Jaspers Johns' staging for Merce Cunningham in *Walkaround Time*, based on a literal translation of the pieces of the Large Glass rearticulated, coreographically, on a stage.

While he was a professor at the Columbia University School of Architecture, Frederick Kiesler, Marcel Duchamp's roommate in New York City, published a short but curious article in *Architectural Record* about Duchamp's Large Glass. In this article he was mainly concerned about



2. A Delay in glass o "The rotary notary and his hot plate".

muestra una serie de nuevos materiales con nuevas propiedades de transparencia y resistencia. Existía en Duchamp una actitud cercana a la del diseñador industrial, de preocupación por los materiales y descubrimientos tecnológicos. Esta estaba sin embargo alejada de una preocupación por su sistematización y encaje dentro de los mecanismos de producción y se dirigía esencialmente a los nuevos efectos y connotaciones que contuvieran un potencial de nueva significación.

En este sentido habría algo en todo el trabajo de D y S (no sólo en éste) genuinamente duchampiano, en especial el hallazgo tecnológico referido a la manipulación de la visión: aparatos de televisión, lupas gigantes con televisión pequeña detrás, televisión con espejo (se ve al revés) y así quedan identificadas mediante la observación cotidiana aquellas situaciones en las que la orientación izquierda-derecha es importante. Su diseño es un aparato identificador de estos fenómenos. Es un interés análogo al de los aparatos de *ortopedia* de la visión.

D y S también están atentos a las leyes físicas de los materiales en cuanto ponen en evidencia las cuestiones de tensión, gravedad, sintaxis constructiva. Relación de violencia con los materiales, connotaciones de los materiales (pared de goma como los profilácticos). En las notas de la caja verde vemos estos episodios en los que aparece M. Duchamp preocupado por estos temas de diseño industrial.

Hay sin embargo una gran diferencia entre las dos actitudes: aunque en los dos casos hay una gran preocupación por la *precisión* tecnológica, en Duchamp siempre hay espacio para la incertidumbre, la duda, las matemáticas y la ingeniería imposibles del objeto. La precisión de D y S es mucho más ingenieril, articulada tectónica y mecánicamente, dejando para el efecto de esta maquinaria el estado de indeterminación. De la misma manera que habría una *deabstracción* de la figura humana, también lo habría de la sintaxis maquinica, en pos de una preocupación constructiva.

El cuerpo desnudo de la novia en Duchamp es un antimecanismo. Encerrado en un corsé o malla metálica es invisible. Ese traje férreo no recuerda tanto a una armadura medieval como a una carrocería o un fuselaje. En D y S esta armadura o fuselaje

no toma un papel de representación total de la figura, es siempre no representativo y se utiliza para marcar, rotar, distorsionar el cuerpo y su visión, a la manera de una prótesis ortopédica. Hay algo más próximo a las fotografías de desnudos de Man Ray en las que la simultaneidad de cuerpo y máquina producía nuevas conexiones. Sin embargo su opción está más ligada a un universo iconográfico cercano al de todos aquellos mecanismos tales como balanzas, aparatos de medición, de observación, pies de rey. El cuerpo es continuamente cuestionado, confrontado, vestido, ocultado, puesto en coordenadas, revelado, en tensión con estos artilugios de medición y observación.

Es un cuerpo seccionado, puesto en contacto con prótesis que ponen en evidencia el poder de ciertas convenciones de la cultura. La sustitución de los nueve solteros por nueve fragmentos de un cuerpo estaría dentro de la línea de estudios de anatomía. La frenología, aplicada principalmente al estudio de los delincuentes, estudiaba los límites del cuerpo, en un intento de sistematización. El montaje elige precisamente este territorio, parecido a un laboratorio de medición del cuerpo, subvirtiendo o cuestionando el sentido de las unidades y sus relaciones con efectos de rotación y de espejo.

Existe una *deabstracción* del cuerpo respecto al Gran Vidrio. Esta es sin embargo de carácter diverso a la realizada por Duchamp en los *Étant donnés*. Sería un cuerpo más cercano a la idea de *object-type*. También hay una *deabstracción* de los mecanismos. La maquinaria utilizada pertenece a un mundo atemporal próximo también a la idea del *object-type*, cobrando más fuerza por su minimalismo y realismo, más cercano al movimiento básico del cuerpo, más conectable así. Hay una renuncia por la exageración tecnológica. Los muebles para su instalación *With-drawing room* en San Francisco pertenecían también a esta preferencia por el objeto más normativo, atemporal. Se produciría ahí algo semejante a un interior del pabellón del Esprit Nouveau bajo la presión de otro discurso ideológico. Con esta *deabstracción de las figuras* la relación entre cuerpos y espacios cobraría de alguna manera más violencia explícita.

Su teatro de actividades es más próximo en su montaje a la sala de torturas, a la prisión, a la sala de operaciones. Los espa-

the materials and techniques of its execution, mentioning old religious stained-glass and a series of new materials with new transparent and resistant properties. Duchamp's approach had much in common with that of an industrial designer, his concern for materials and technological advances. Nevertheless, his main concern was far from systematization and how to fit it into his production scheme, locking mostly into new effects and connotations that could have a potential for new meaning.

In this sense, there is definitely a genuine presence of Duchamp in D and S's works, especially in technological discoveries related to the manipulation of vision: T.V. sets, gigantic magnifying glass with small T.V. sets behind them, T.V. sets with mirrors, that switch the image left to right, in this way, they identify the every day situations in which the left-right orientation plays an important role. Their design is a device that identifies these situations. This interest is similar to the *orthopaedic* devices for vision.

D and S take also into account the physics principles, of materials, as much as these reveal tension, gravity, and

constructive syntax. There is a relation of violence with the materials and their connotations (rubber walls as the prophylactics). In the notes of the Green Box, we can see the similarities between Duchamp's outlook and that of an industrial designer.

However, there is a distinct difference between these two attitudes: while in both cases there is prime concern about technological *precision*, Duchamp always has room for uncertainty, doubt, mathematics and the impossible engineering of the object. D and S's precision is much more like that of an engineer, carried out tectonically and mechanically, leaving their deliberate lack of definition to this machinery effect. There is a de-abstraction not only of the human figure, but also of the mechanical syntax, oriented towards a constructive concern.

The naked Bride in Duchamp is an anti-mechanism. Enclosed in a corset or a mesh, she is invisible. This iron set of clothes does not remind us of a medieval set of armor, but it does remind us of a medieval armor, but it rather of a fuselage. In D and S this iron set or fuselage, does not have

a clear role of total representation the human figure, since it is always non representative and it is used to mark, rotate or distort its body and its perception, like an artificial limb. There is something closer to Man Ray's nude photographs where the simultaneity of body and machine produced new connections. Still, their option is more closely linked to an iconographic universe of scales, balances, measuring and observation equipment. The body is continually being questioned, confronted, dressed, hidden, set in coordinates, revealed and in tension with these measurement and observation instruments.

It is a sectioned body, in contact with artificial limbs that reveal the power of some cultural conventions. The way nine bachelors are substituted by nine fragments of a body, seems to be in the line of an anatomical study. Phrenology, basically applied to the study of criminals, studied the limits of the human body in an attempt to systematize. The set-up chooses this territory, like a laboratory for measuring the body, subverting or questioning the sense of the units and theirs, with rotation and mirror effects.

cios se generan a través de los mecanismos propios de estas situaciones: mesa de disección, guillotina, celda, horca, panopticon, instrumentos de medida, sala de identificación de delincuentes con las medidas de altura, las fotografías frontales y de lado del sujeto, todo este mundo propio del universo iconográfico policial, del cuerpo sujeto a la preocupación por la clasificación y medición que fue llevado hasta el máximo en los estudios de frenología. (Michel Carrouges incluye en su lista de máquinas célibes⁴ la *Colonia penal* de Kafka y el dormitorio de la *Metamorfosis*. D y S incluyen asimismo una cama mecánica para el soltero).

D y S acotan el cuerpo en esta situación límite de confrontación con los sistemas, que la cultura y el poder han impuesto sobre él. A partir de la identificación de esta situación es posible la subversión, manipulación y desestabilización de estas constantes provocando nuevas visiones, nuevas combinatorias, desligándose de los mecanismos racionales que imponen esta situación de orden al cuerpo, y a su vez haciéndolos más evidentes. Con las operaciones de rotación, disección, reflejo, descentramiento visual, estos límites entre cuerpo y mecanismo quedan alterados.

Serían la figura de la novia y del soltero las que desarrollarían un papel más pasivo, dominado, sujeto a un juego combinatorio, siendo las víctimas de estas manipulaciones espaciales, mientras que el jugador de la gravedad y el testigo oculista (o inspector del espacio) jugarían un papel más activo, decisorio, dominante y aparentemente libre, dentro del nuevo status de relaciones maquínicas. Su figura sería de alguna manera la representación, o el agente dentro de la obra, de los mismos arquitectos.

El cuerpo está situado en un entremedio entre el cuerpo con órganos, central y autónomo y el cuerpo sin órganos, prolongado dentro de una red de nuevas conexiones con piezas maquínicas, con otros ojos, con reflejos distorsionados de su misma naturaleza.

F. Deleuze y F. Guattari presentan las nociones de cuerpo sin órganos y máquinas deseantes.⁵⁻⁶ El cuerpo sin órganos es un huevo: está atravesado por ejes y umbrales, latitudes, longitudes, geodésicas, está atravesando por gradientes que señalan desenvolverse y los cambios que en él se desarrollan.

El cuerpo sin órganos, lo improductivo, lo inconsumible, sirve de superficie para el registro de todos los procesos de producción del deseo, de tal modo que las máquinas deseantes parece que emanan de él en el movimiento objetivo aparente que las relaciona.

Las máquinas se enganchan al cuerpo sin órganos como puntos de disyunción entre los que se teje toda una red de nuevas síntesis que cuadriculan la superficie.

Entre las máquinas deseantes y el cuerpo sin órganos se levanta un conflicto aparente. Cada conexión de máquinas, cada producción de máquina, cada ruido se vuelve insoportable para el cuerpo sin órganos.

La construcción del cuerpo sin órganos se hace imposible siempre hay algo que bloquea las intensidades, los flujos, algo que lo puebla: *Algo pasa a través de los canales cuyas secciones están determinadas por puertas, con porteros, pasadores. Abridores de puertas y cerradores de trampillas. El cuerpo no es más que un conjunto de válvulas, cámaras, esclusas, recipientes o vasos comunicantes, un nombre propio para cada uno, poblamiento del cuerpo sin órganos.* Entendiendo el cuerpo de esta manera el artefacto de D y S sería claramente una extensión del mismo cuerpo anulando los límites precisos de éste y transformándose totalmente. De todas maneras siempre hay la posibilidad de desligamiento del cuerpo con respecto a este mecanismo, D y S se sitúan en este difícil enmedio entre el cuerpo con y sin órganos.

En los dibujos preparatorios del personaje del soltero una prótesis-linterna ilumina la cara del personaje. Sucede aquí algo semejante al caravaggismo: la proyección de luz se concentra en una parte del cuerpo. Esta iluminación sectaria relega el resto del cuerpo a una zona anónima y lejana, excluida de la representación y del deseo: sin valor de erección, oscurecida y torpe. La tortura y el tatuaje pertenecen a ese mismo registro del desmembramiento. El miembro cifrado o torturado, marcado por la singularidad, remite a otro. El resto del cuerpo convertido en un objeto insensible, en un cuerpo-cero, se ha expulsado, desterrado.

Pero el cuerpo, aún dislocado, delirante o mecánico, reorganizado por una manía combinatoria o por una perversión ciberné-

There is a de-abstraction of the body in respect to the Large Glass. But it is done in a different way than what Duchamp did in his *Étant donné*. It would be a body closer to the concept of an object-type.

There is also a de-abstraction of mechanisms. The machinery which has been used belongs to a timeless world also close to the object-type idea, creating a stronger impact due to its minimalism and realism, in line with the basic body movement, making it easier to connect. Any technological exaggeration has been rejected. The furniture for the *With drawing room* installation in San Francisco, belonged to the same preference for normative, time less objects. The whole setting is somewhat similar to the interior of a *Esprit Nouveau* pavilion under the pressure of another ideological discourse. The relation between bodies and spaces gains a more explicit violence through this de-abstraction of the figures.

Their Theater of action, in its setting, is closer to that of a torture chamber, a prison or an operating room. The spaces are generated through the mechanisms proper to

these situations: dissection desk, guillotine, cell, gallows, panopticon, measurement instruments, criminal identification rooms with height measurement painted on the back wall, front and side pictures of the subject, all of this world proper to the police iconographic universe concerned about classifying and measuring the body, which was taken to its extreme in the phrenological studies. (Michel Carrouges includes in his list of celibate machines⁴, Kafka's *Penal Colony* and the bedroom the *Metamorphosis*. D and S include a mechanical bed for the bachelor).

D and S define the body in this extreme situation of confrontation with the systems, that both culture and power structure have imposed upon in: Once this situation has been identified, subversion, manipulation and destabilization of this constants is possible, thus provoking distinct visions, new combinations, separating it from the rational mechanisms that impose this orderly situation on the body, while making it, much more evident at the same time. These limits between body body and mechanism are altered by way of rotations, dissections, reflection and visual

decenterings.

The Bride and Bachelor play the passive roles, of subordinates, victims in a game of combinations and spatial manipulations. Meanwhile the juggler of gravity and the eye witness (or the spatial inspector) are more active, decisive, domineering and apparently free, within the new status of machinal relations. In a way, their figure would be the representation or the agent, within the play, of the architects.

The body is somewhere between the body with organs, central and autonomous and, another one without organs, prolonged in a network of new connections with machinal pieces, with other eyes and distorted reflections of its same nature.

Gilles Deleuze and Félix Guattari present the notions of the body without organs and desiring machines (5 and 6). The body without organs, is egg-shaped: it is crossed by axis, thresholds, latitudes, longitudes, geodesics, by gradients, that mark the becomings and changes that are developed within it.

3.



The body without organs, improducible, inconsumable in itself, is the surface upon which all of the desire production processes are registered. So, that the desiring machines seem to spring out of it in the apparent objective movement that relates them.

The machines are linked to the body without organs, like disjunctive points between which a network of new synthesis weaves gridiron pattern.

An apparent conflict arises between the desiring machine and the body without organs. Everytime a machine is connected, or produced, or a noise is made, the body without organs can not stand it.

The construction of the body without organs, is practically impossible as there is always something that blocks the intensities or flows, something that dwells in it: *"Something is passing through the channels, with sections that are determined by gates with keepers, bolts, gate-openers and grate lock-keepers. The body is nothing more than a set of valves, chambers, flood gates, containers or communicating vases, each with its own name, populating a*

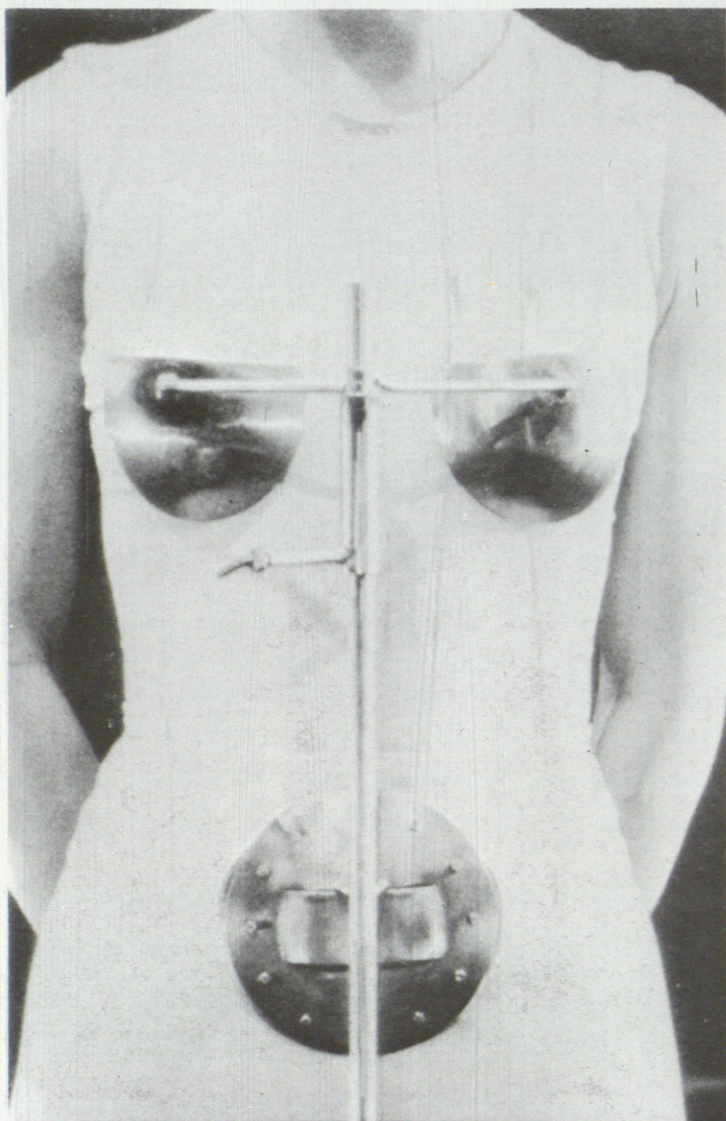
body organs". Within this concept of the body, D and S's artifact would clearly constitute an extension of the body itself eliminating its limitations and being totally transformed. There is always the chance of splitting the body away from this mechanism and, D and S place themselves in this difficult halfway spot between the body with and without organs.

In the initial sketches of the Bachelor an orthopedic — spot — light lightens up his face. As in Caravaggism, a specific part of the body is here focused upon. This partial lighting the rest of the body into an anonymous, faraway zone, excluded from representation and desire: without erection valve, dark and clumsy. Torture and tattooing fall in the same dismembering category. The tortured limb, singled-out from the rest, is linked with another one. The rest of the body, converted into a unsensitive object, in a zero-body, has been expelled, forced into exile.

But the body, still dislocated, delirious or mechanical, re-organized by a combining mania or a cybernetic perversion, subjected to the taunts of exchange and

number, Keeps working and emitting signs.

The desiring machines are composed of a set of very different pieces (linked together by an absence of links). We would never find these approximations in any realistic object or theatrical epiphanies, but rather in some Dadaist machines or Tinguely's machine. In the latter there is an unhooking as a repetition procedure. A machine starts up several structures simultaneously that it slashes through: the first structure includes at least one element that is not functional in this first structure, but is, in the second one. This game assures a process of de-territorialization of the machine and the position of the mechanic, as the most de-territorialized part. D and S's device is, on one hand, close to the Epiphany representation, centered and organized by hierarchy but there is always a safety valve. (For Roland Barthes the sadistic theatrics have been explained as a combinatory fixed in the *tableau vivant*)². The machinery in itself seems to be continuous (with a band), yet its effects are multiple and open.



4. La armadura de la novia.

tica, sometido a los escarnios del intercambio y el número, sigue funcionando emitiendo signos.⁷

Las máquinas deseantes están constituidas por un conjunto de piezas realmente distintas (ligadas por ausencia de lazo). Estas aproximaciones no las encontraríamos en los objetos surrealistas, o en epifanías teatrales. Las encontraríamos más bien en algunas máquinas dadaístas o en las máquinas de Tinguely. En estas últimas existe un desencanche como procedimiento de la recurrencia. Una máquina pone en juego varias estructuras simultáneas que atraviesa; la primera estructura comporta al menos un elemento que no es funcional respecto a ella, pero que lo es tan sólo en la segunda. Este juego asegura el proceso de desterritorialización de la máquina y la posición del mecánico como parte más desterritorializada. El artilugio de D y S está por un lado cercano a las representaciones epifánicas centradas y jerarquizadas pero siempre existe una válvula de escape. (Para Roland Barthes la teatralidad sádica ha sido asimilada a una combinatoria que se fija en el Tableau vivant).⁸ La maquinaria en sí misma parece absolutamente continua (con lazo) pero los efectos que conllevan son sin embargo abiertos y múltiples.

Lebel cita imágenes del film de Genet que forman una máquina deseante de la prisión: los detenidos en celdas contiguas, uno de los cuales sopla humo en la boca del otro, por un canuto que pasa por un pequeño agujero del muro, mientras que un vigilante se masturba a la vez que mira. El vigilante es a la vez elemento de antiproducción y pieza mirona de la máquina: El deseo pasa por todas las piezas. Lo cual quiere decir que las máquinas deseantes no están pacificadas: hay en ellas dominaciones y servidumbres, elementos mortíferos, piezas sádicas y piezas masoquistas yuxtapuestas. Algo similar ocurre en el *Rotary Notary and his hot Plate* pero no sólo serían los personajes humanos los agentes de la acción sino que también lo son los artefactos. El espacio en sí deviene desterritorializado. El panel opaco actúa como elemento ocultador, separador, como elemento cortante de guillotina, siendo a veces pasivo y activo, siendo un enmedio entre elemento definidor del espacio y prótesis ligada al cuerpo.

Mise à nu, mis à mort, mise en scene.

Lebel mentions images of Genet's film, that create the desiring machine of prison, the prisoners are in adjoining cells and one of them blows smoke into the other's mouth, through a pipe that goes through a tiny hole in the wall, while the guard is masturbating and watching them at the same time. The guard is an element of anti-productivity as well as a peeping piece of the machine works: the desire passes through all of the pieces. This means that desiring machines are not pacified: there are dominations, subordinations, deadly elements, sadist and masochistic pieces together.

Something similar happens in the *Rotary Notary and his hot Plate*, but both the humans and the artifacts take part in the action. The space in itself becomes deterritorialized. The opaque panel acts as a concealing element, a separator, a cutting edge like a guillotine, sometimes being passive and at others active, halfway between an element that defines space and an artificial limb linked to the body.

Mise à nu, mis à mort, mise en scene.

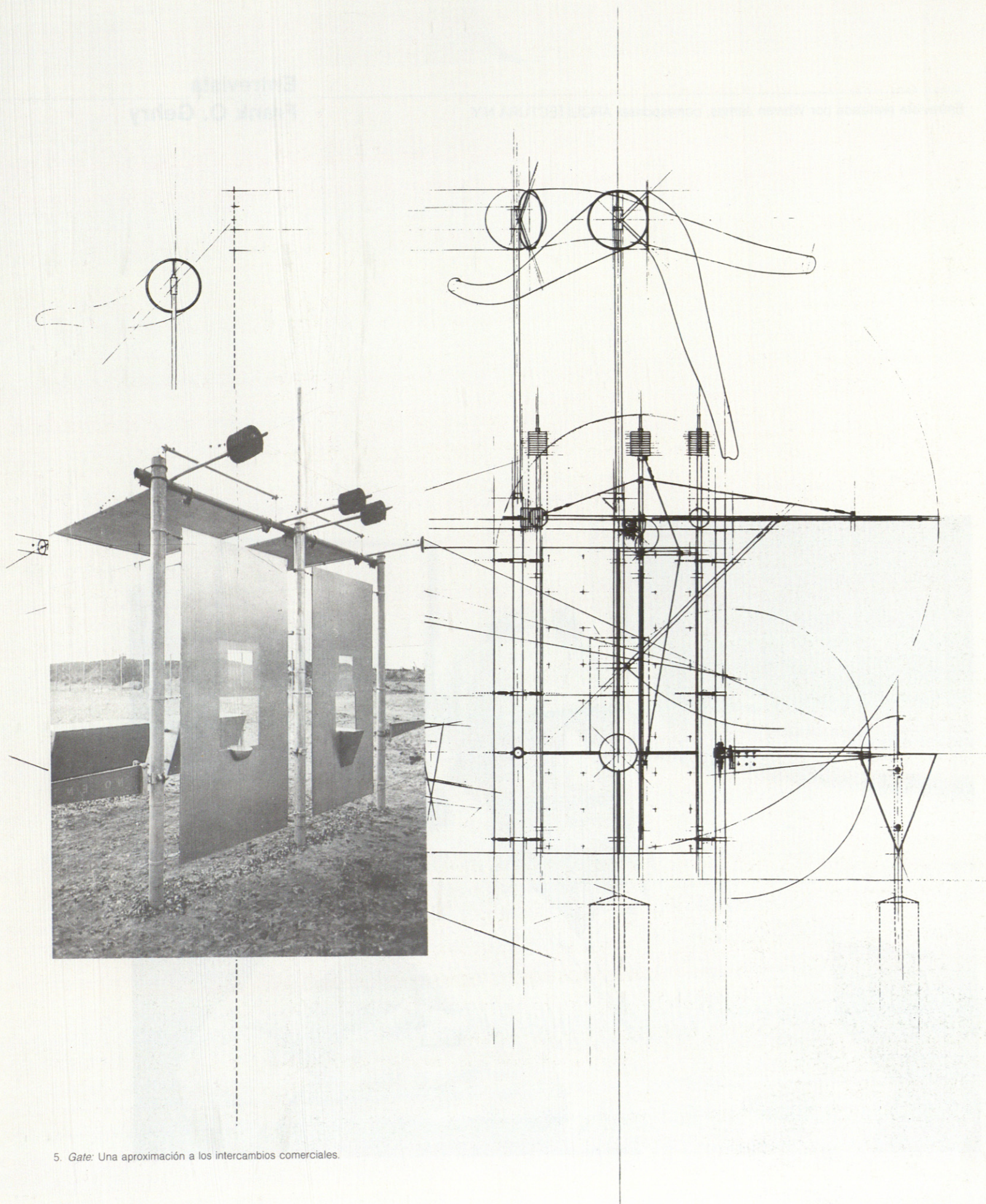
Yago Conde

NOTES

1. François Cheng, *Vide et plein, le langage pictorial chinois*, Paris, Seuil 1979.
2. See Patrizia Magli *The Face and the Soul, Zone 4*.
3. Frederick J. Kiesler *Design Correlation. Architectural Record* 81: 5 (May 1937).
4. Michel Carrouges *How to Identify Bachelor Machines. The Bachelor Machines*, Rizzoli, New York.
5. G. Deleuze y F. Guattari *L'Anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie*, Editions de Minuit, Paris 1972.
6. G. Deleuze y F. Guattari *Mil plateaux*, Editions de Minuit, Paris 1980.
7. Severo Sarduy, *La simulación*, Monte Avila Editores, Caracas.
8. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil 1971.

NOTAS

1. François Cheng, *Vide et plein, le langage pictorial chinois*, Paris, Seuil 1979.
2. Ver Patrizia Magli *The Face and the Soul, Zone 4*.
3. Frederick J. Kiesler *Design Correlation. Architectural Record* 81: 5 (Mayo 1937).
4. Michel Carrouges *How to Identify Bachelor Machines. The Bachelor Machines*, Rizzoli, Nueva York.
5. G. Deleuze y F. Guattari *L'Anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie*, Editions de Minuit, Paris, 1972.
6. G. Deleuze y F. Guattari *Mil plateaux*, Editions de Minuit, Paris 1980.
7. Severo Sarduy, *La simulación*, Monte Avila Editores, Caracas.
8. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil 1971.



5. Gate: Una aproximación a los intercambios comerciales.