



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA 9

AÑO 2021
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNED





ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2021
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

9

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA



La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
Madrid, 2021

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 9 2021

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL
M-21.037-1988

URL
ETF VII · HISTORIA DEL ARTE · <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN
Carmen Chincoa Gallardo · <http://www.laurisilva.net/cch>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

DOSSIER

EL OBJETO DESBORDANTE. ESPACIOS INMERSIVOS Y ESTRATEGIAS MULTISENSORIALES EN EL ARTE

Editado por Eduard Cairol y Tomas Macsotay Bunt

THE OVERFLOWING OBJECT. IMMERSIVE SPACES AND MULTI-SENSORIAL STRATEGIES IN ART

Edited by Eduard Cairol y Tomas Macsotay Bunt

CALLE 67, NÚMERO 33 OESTE. EL TALLER DE DUCHAMP: OBRA DE ARTE TOTAL E INSTALACIÓN

33 WEST, 67 STREET. DUCHAMP'S ATELIER: TOTAL WORK OF ART AND INSTALLATION

Eduard Cairol¹

Recibido: 21/07/2021 · Aceptado: 21/07/2021

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021.31202>

Resumen

Este trabajo explora la presencia del ideal de obra de arte total en la trayectoria de Marcel Duchamp, desde sus creaciones más ambiciosas pasando por la concepción del conjunto de dicha trayectoria como una unidad, para acabar presentando el taller del artista en Nueva York, durante los años 1916-1918, como un verdadero ejemplo de arte de instalación.

Palabras clave

Duchamp; instalación; obra de arte total; autonomía del arte; ocularcentrismo

Abstract

This paper explores the presence of the idea of total work of art along Marcel Duchamp's career, starting with its most ambitious creations, following with the conception of the whole of his works as a unity, to finish presenting the artist's studio in New York during the 1916-1918 years as a true case of installation art.

Keywords

Duchamp; installation art; total work of art; autonomy of art; ocularcentrism

1. Universidad Pompeu Fabra. C. e.: eduard.cairol@upf.edu; <<https://orcid.org/0000-0001-7595-6478>>

ESPECIES DE ESPACIOS

Marcel Duchamp –el hombre más inteligente de la primera mitad del siglo, según la conocida sentencia de Breton– es acaso la personalidad más fascinante de su tiempo y, tal vez, el artista más original de su época. Orgulloso, ante todo, de su empleo del tiempo, y más interesado en respirar que en crear, su voluntad artística –como el Dios de los teólogos medievales– se manifiesta en todas partes y en ninguna. Duchamp, que abandona definitivamente la pintura en el año 1918, y declara haber dejado atrás para siempre la profesión de artista en 1923, no deja en ningún momento de crear; mientras, las obras de auténtico genio parecen surgir simplemente a su paso sin cesar. Tal un rey Midas contemporáneo, todo lo que Duchamp toca –ya se trate de un urinario, un botellero, un peine, pero también de una papelería o un título bancario– se convierte milagrosamente en arte. Para él no parece posible *hacer obras que no sean de arte*.

Los lugares por donde este espíritu sutil –como el *pneuma* de los antiguos– circula no son tampoco una excepción. Puertas, ventanas, cuartos trasteros, cámaras secretas reservadas a *voyeurs*, espacios de comunicación o de tránsito: todos quedan impregnados del aire que a su paso levanta este Mercurio de pies ligeros y alados del siglo XX, siempre escurridizo en sus declaraciones, en todo momento inalcanzable por lo que a sus intenciones últimas respecta². Dicho espíritu, como veremos, ha tomado posesión de galerías de arte y espacios expositivos, sometiéndolos a su toque personal. Y, en nuestra opinión, habría convertido asimismo al estudio, al *atelier*, al lugar de trabajo –espacio sagrado del quehacer artístico, situado a mitad de camino entre el laboratorio del alquimista y la célula del monje...–, no únicamente en matriz de la creación, sino también en espacio donde desarrollar una rica, singular reflexión sobre el dispositivo de exposición y dar cumplida satisfacción a su ambición por llevar a término una obra de arte integral.

Duchamp ocupó diversos estudios (en algunos casos utilizados como vivienda al mismo tiempo), en París y sobre todo en Nueva York, a lo largo de su vida. En dichos estudios fueron concebidas y normalmente llevadas a cabo algunas de las obras de arte más influyentes de su siglo. Pero, al mismo tiempo, algunos de dichos estudios se convirtieron –por voluntad propia o por necesidad– en verdaderos espacios de exposición donde esas obras, ya sea durante su proceso de elaboración o bien *definitivamente inacabadas*, eran desplegadas no al mero azar, antes bien de acuerdo con intenciones programáticas. Tan sólo así, el artista conseguía dar satisfacción a una ambición y una amplitud de miras que lo llevaba a ir más allá del concepto tradicional de la obra y, a la vez, a dar rienda suelta a su afán experimentador, de explorar regiones desconocidas, al alcance solamente de dispositivos complejos, y de experiencias más enriquecidas o potenciadas de percepción. Y es que resulta posible rastrear a lo largo de la trayectoria de Duchamp una voluntad de desbordar los límites

2. Respecto a la cuestión de los umbrales y espacios de tránsito en la obra de Duchamp, v. el excelente artículo de NAEGELE, Daniel: «Las puertas y ventanas de Duchamp. Fresh widow, Bagarre d'Austerlitz, Puerta: 11, rue Larrey, la Puerta Gradiva, Etant donnés», *RA. Revista de Arquitectura*, v. 9 (2007), p. 43-60.

de una noción convencional de obra de arte y poner a prueba las posibilidades de una concepción totalizadora de dicha categoría, integrando así una pluralidad de elementos en una unidad más amplia o compleja: una verdadera *obra de arte total*, cuyas diversas tentativas o proyecciones pueden seguirse aquí y allá en varias de las muchas direcciones hacia las que se orientó dicha carrera artística, desde algunos de sus hitos más ambiciosos hasta intervenciones o colaboraciones aparentemente circunstanciales, pero que Duchamp supo casi siempre poner al servicio de sus propios intereses y que dan testimonio de una avanzada concepción que se anticipa en varias décadas al así denominado arte de instalación.

Sería muy difícil no estar de acuerdo en que la obra y la figura de Marcel Duchamp (1887-1968) encarnan de una manera ejemplar lo que pudiéramos dar en llamar el espíritu de la modernidad o de la vanguardia artística del siglo XX. Bastaría para probarlo con aludir al reconocimiento por parte del nutrido grupo de expertos convocados por la más prestigiosa institución museística británica en su sección de arte contemporáneo, la Tate Modern, con ocasión del cambio de milenio, para elegir la obra más influyente del siglo XX, cuyo veredicto se pronunció –por un amplio margen– en favor de *Fountain*, el célebre urinario de porcelana blanca presentado en 1917 por Marcel Duchamp a la primera exposición de la Asociación de Artistas Independientes, con sede en la ciudad de Nueva York.

Y, sin embargo, también sería muy difícil negar la profunda verdad que encierra el aserto según el cual son bien poco contemporáneos los que tan sólo pertenecen a su estricto presente... Duchamp, incluso en este segundo caso, lo sería también, y mucho. Por cuanto resulta problemático abordar su controvertida, polifacética y, quizá, ante todo esquiva, huidiza figura, si la situáramos únicamente con relación a su tiempo. Tal y como han demostrado de forma elocuente las investigaciones, entre otros, de Jean Clair, es necesario asimismo indagar en las conexiones entre el creador de *Fountain* o *Rueda de bicicleta* (1913) y el siglo anterior, en el que al fin y al cabo vio la luz el artista³. En el caso que nos ocupa, además, nos hallamos frente a lo que casi unánimemente los historiadores del período han denominado *un siglo largo*, que, por lo tanto, no finalizaría con el cambio de cifras, sino algo después. Si aceptamos que son el Tratado de Versalles y los artículos sobre relatividad general y especial los que, junto a los *calligrammes* de Apollinaire o los *collages* de Picasso, los *Ballets Rusos* o la música de Igor Stravinsky, determinan el cambio de centuria, deberíamos concluir, pues, con la opinión más difundida y autorizada, que el siglo XX sólo empieza realmente alrededor del año 1915, es decir, cuando Duchamp ya ha completado gran parte de su formación. El artista será testigo de los inicios y el desarrollo de la aviación. Pero ha crecido y se ha formado todavía en el mundo de las sesiones de espiritismo y las asociaciones wagnerianas repartidas por las principales capitales europeas; el mundo de las barracas de feria y de las compañías de circo itinerantes; el de los muñecos autómatas y el de los dioramas, panoramas, cicloramas y cosmoramas ubicados en los pasajes de París. Las *mesas parlantes* de Víctor Hugo y la linterna mágica de Proust forman parte de su horizonte de

3. CLAIR, Jean V.: *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, París, Gallimard, 2000.

referencias tanto como el vuelo de Louis Blériot sobre el Canal de la Mancha y el *infierno* de Verdún. Y estaría pues justificado afirmar que ambas influencias están presentes y perviven en su obra, del modo como corresponde a todo gran creador: fertilizándose y enriqueciéndose mutuamente.

EL TEMA DE NUESTRO TIEMPO

Se ha afirmado repetidamente, incluso hasta la saciedad, que el artista más importante de finales del siglo XIX no es un escritor, ni un pintor o arquitecto, sino un músico: Richard Wagner. Ninguna otra obra ni personaje del período han generado un parecido número de reacciones, ya sean favorables o adversas, ni sobre todo pueden contar con la retahíla de sociedades consagradas a mantener bien viva la obra del Maestro como Wagner. De su legado e influencia se han ocupado de Oscar Wilde a Baudelaire, de Whistler a Mallarmé, y, por supuesto, de Nietzsche al pintor Wassily Kandinsky. Y las citadas Asociaciones wagnerianas repartidas a lo largo del continente garantizan la permanente actualidad de un legado que, gracias a la atención de poetas y pensadores, no se limita al estricto campo de la música, sino que se dilata por territorios tan variados como pueden ser la teoría del arte o la filosofía. A cualquier campo donde dirija su mirada el estudioso de la época, allí tropieza inevitablemente con el nombre de Richard Wagner.

¿A qué se debe una tal omnipresencia? La respuesta tal vez se halle de algún modo implícita en la pregunta misma; o al menos en el hecho de que dicha pregunta se pueda formular desde especialidades o disciplinas tan distintas como la poesía, la pintura, la música o la filosofía... En efecto, la figura de Wagner está asociada, entre otras cosas, al concepto de una obra que proyecta su influencia sobre todas aquellas disciplinas, por cuanto es concebida como *obra de arte total* (*Gesamtkunstwerk*) o integral, es decir, que integra en una unidad superior elementos que proceden o que forman parte de diversas artes. No es este artículo el lugar indicado para presentar *in extenso* la categoría de la obra de arte total wagneriana, que ya ha sido objeto de abundantes estudios y monografías especializadas. Elaborada tempranamente por el compositor durante la época de su exilio en Suiza tras participar en los levantamientos de 1848 en Dresde, baste con señalar aquí que dicha categoría es la heredera de un rico desarrollo teórico que se remonta, en la tradición alemana, al primer Romanticismo y a su aspiración a la fusión de las artes⁴. Conceptos como la *poesía universal* de Schlegel o el mismo programa de *romantización* del mundo de los miembros del denominado círculo de Jena constituyen el precedente de la *Gesamtkunstwerk* wagneriana. Siendo así, no es extraño que durante el Romanticismo se hayan alumbrado los primeros intentos de crear una obra de arte total, como los planes elaborados por el pintor Philipp Otto Runge para presentar su ciclo de pinturas sobre *Las horas del día* (*Die Tageszeiten*) con un acompañamiento musical

4. MARCHÁN FIZ, Simón: «La obra de arte total: génesis de una categoría estético-artística y sus transformaciones» en VVAA: *Arte moderno. Ideas y conceptos*, Madrid, Instituto de Cultura FUNDACIÓN MAPFRE, 2008, pp. 127-165.

adecuado y en un marco arquitectónico apropiado. El interés por el catolicismo y su rica liturgia, donde se integran diversas artes, a partir de Wackenroeder y sus *Efusiones de un monje enamorado del arte* (1794) constituye, así, otra de las manifestaciones románticas de dicha aspiración a la obra de arte total, junto a la doctrina esotérica de las *correspondencias*, de larga elaboración entre el místico sueco Emmanuel Swedenborg y Baudelaire (a través de Balzac y su novela *Serafita*)⁵.

Dicha aspiración se prolongaría a lo largo de todo el siglo romántico, dando lugar a las más variadas manifestaciones, desde dispositivos cada vez más perfeccionados que combinan efectos de luz y color como el cosmorama, el ciclorama, el diorama, el panorama, etc., hasta los espacios públicos con espectáculos a base de luz y sonido, como *fuentes mágicas*, o jardines y cuevas ambientados especialmente (la cueva de *Lohengrin* en el palacio del rey Luís de Baviera); siendo algunas de dichas manifestaciones tan peculiares como los intentos (en un caso típico de hibridación entre el refinamiento simbolista y la ingeniería popular) de construir un *piano cromático* cuyo teclado daría testimonio de la correspondencia entre sonidos y colores⁶. Puesto que, por un lado, la aspiración a la obra integral experimenta a la vez un nuevo empuje y una transformación –o por lo menos una nueva inflexión– con su integración en la lógica del capitalismo avanzado, que se caracteriza por su escala industrial, la planificación racional y –como Benjamin ya supo ver⁷– el gusto por la espectacularidad, o lo que en un libro notable el escritor italiano Alessandro Baricco denominó la *barnumización* (por el casi legendario empresario norteamericano y pionero del *entertainment* Phineas T. Barnum (1810-1891)⁸. Y, por otra parte, la citada aspiración se impregna por así decirlo de una coloración estratégico-política con su instrumentalización al servicio del interés del sistema en paliar o compensar el creciente impacto de la vida moderna sobre el aparato sensorial de los individuos mediante una paralela y sofisticada narcotización (véanse los progresos simultáneos en el desarrollo de las técnicas de anestesia y la industria del espectáculo, según lo ha mostrado en una investigación fascinante la ensayista Susan B. Morss)⁹. En conjunto, asistimos a un progreso y un perfeccionamiento sin precedentes de lo que –en expresión que ha hecho muy justamente fortuna– Thomas Crary ha denominado las *técnicas del espectador* en la dirección de una estimulación integral de los sentidos¹⁰.

En definitiva, el XIX es, así, el siglo de la Totalidad. De un planeta que probablemente se hace ahora por vez primera *global* (de lo que dan testimonio tanto los viajes de exploración a las regiones más remotas del globo a la escalada del colonialismo, al

5. Sobre la doctrina simbolista de las *correspondencias*, y en particular su declinación finisecular como *sinestésia*, v. HERNÁNDEZ BARBOSA, Sonsoles: *Sinestésias. Arte, literatura y música en el París de fin de siglo (1880-1900)*, Madrid, Abada, 2013.

6. ROUSSEAU, Pascal: «Música coloreada. Luces y sonidos en los inicios de la abstracción» en AAVV: *El arte abstracto. Los dominios de lo invisible*, Madrid, Fundación Cultural MAPFRE VIDA, 2005, pp. 53-78.

7. BENJAMIN, W., *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, Buenos Aires, Amorrortu, 2013, p. 95-98.

8. BARICCO, Alessandro: *Barnum. Cronache dal Grande Show*, Milán, Feltrinelli, 1995.

9. BUCK-MORSS, Susan: *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Buenos Aires, Interzona, 2005, p. 169-221.

10. CRARY, Jonathan: *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, Murcia, Cendeac, 2008. Crary se refiere sobre todo al sujeto como agregado de sistemas sensoriales objeto de estudio en las p. 97-132.

margen del aumento de un incipiente turismo)¹¹, a la difusión y popularización de las enciclopedias, todo parece dar testimonio de una misma voluntad totalizadora. Una modalidad peculiar de voluntad de poder que, en el campo particular de la cultura, se expresa tanto en la concepción que se hace Proust de su saga novelística como una catedral medieval (donde concurren autobiografía, ficción, filosofía, crítica de arte y de literatura, estética, política, sociología, antropología, etc.) como en el triunfo del así llamado *espíritu de sistema* en las filosofías de los grandes pensadores de la época: Fichte, Schelling y sobre todo Hegel. Dicha voluntad de unificación es especialmente patente en el ámbito de las bellas artes, donde se erige en uno de los principales motores de progreso e innovación¹².

MEMORIAS DE UN HIJO DEL SIGLO

Y entonces, ¿acaso es posible que perdure todavía en Duchamp algo de la *vocación de totalidad* que impregna el siglo en que nació y se formó en gran parte? Es cierto, tal como ya hemos admitido hasta cierto punto más arriba, que en principio pocos artistas parecen identificarse más claramente con el nuevo siglo y rechazar de una manera más expresa y con mayor energía todo cuanto recuerde o constituya una supervivencia del siglo anterior. Así sucedería con uno de los principales artículos de la profesión de fe estética de Duchamp, su categórica repulsa hacia la pintura que denomina *retiniana* (o que busca representar un placer para la vista, y poco o nada más), con su subsiguiente rechazo de la obra de Gustave Courbet (convertido poco menos que en su bestia negra)¹³. Parece muy difícil, asimismo, imaginar un compositor cuya música pudiera resultar más extraña y alejada de los gustos de Duchamp que Wagner. Y, sin embargo, es notorio que numerosos elementos, referencias y categorías procedentes del siglo XIX son heredadas y permanecen en Duchamp, tal como –según ya dijimos– han demostrado en ensayos que hacen gala de una gran erudición estudiosos de Duchamp de la talla de Jean Clair.

¿Se encuentra acaso entre dichos aspectos heredados la referida voluntad de crear una *obra de arte total* o integral? Contra todo lo dicho hasta aquí, existen indicios suficientes para afirmar que sí. Incluso estaríamos tentados de afirmar que una rara, por intempestiva, aspiración totalizadora domina el conjunto del catálogo del artista; y que dicha voluntad se infiltra hasta alcanzar incluso los últimos rincones de su obra.

Siempre situado –pues no es otra la grandeza de los genios– más allá de la contradicción (como Baudelaire, su ancestro, se diría que él también reclama para sí el derecho a contradecirse) y los términos que se excluyen entre sí, Duchamp es responsable de una obra que, en cuanto a su producción, va de la más absoluta

11. Para el curso seguido por el proceso que culminará finalmente en la así denominada globalización, v. SLOTERDIJK, Peter: *Esferas. vol. II Globos. Macroesferología*, Madrid, Siruela, 2004.

12. FAXEDA, M. Lluïsa: *Del simbolismo a la abstracción. La unidad de las artes en los orígenes del arte moderno*, Gijón, Trea, 2018.

13. DUCHAMP, Marcel: *Duchamp du signe*, París, Ed. Flammarion, 1994, p. 171-172.

inmediatez (el caso de los *ready-mades*, cuyo proceso de gestación se reduce a su pura y simple elección) hasta casos de una elaboración exageradamente dilatada que se prolonga a lo largo de décadas. Esto último sucede particularmente con dos obras que representan sin duda la cumbre de los esfuerzos creativos del artista y la culminación de toda su trayectoria: *La novia desnudada por sus solteros, incluso...*, elaborada por Duchamp entre por lo menos 1915 y 1923, casi una década (aunque son muchos los especialistas que remontan su génesis a 1913), y *Datos: 1. El salto de agua; 2. El gas de iluminado*, a cuya creación consagraría nada menos que... ¡dos décadas exactas (1944-1964)!

Particularmente en la primera de estas obras el dilatado proceso de su gestación parece obedecer a un proyecto plenamente consciente para llevar a cabo una obra de arte total. Por un lado, no es posible negar la complejidad de *La novia...* (conocida también como *El gran vidrio*). En efecto, cada una de las partes que la componen constituye virtualmente una obra en sí misma. De hecho, algunos de dichos componentes habrían de ser objeto de un tratamiento particular por parte de Duchamp, siendo actualmente (además de formar parte de la matriz) obras autónomas en el catálogo del autor (es el caso de *Molino de chocolate*, por ejemplo). La integración de estas partes en la unidad de una obra total se realiza mediante la participación de las mismas en un proceso mecánico con el que Duchamp parece querer ofrecernos la versión paródica de una situación erótica en la que intervienen la novia (la diosa, el objeto del deseo masculino) y los solteros o célibes (auténticos *voyeurs*): la primera exhibiendo sus encantos sin pudor, y los segundos experimentando pasivamente el nacimiento y progreso de su deseo hasta que estalla en las así llamadas por Duchamp *salpicaduras* (por cierto ya en el territorio de la novia, ejecutadas mediante disparos por el artista). Un proceso, pues, que como supo ver ejemplarmente Octavio Paz, reproduce irónicamente el contenido de mitos ancestrales (la diosa hindú Kali), de filosofías antiguas (se trata de un amor hasta cierto punto *platónico*) y modernas (puesto que es una fantasía erótica digna de Freud) y de diversos tópicos de la tradición iconográfica universal (el del *voyeur* que, identificado con el mismo pintor, contempla a una joven desnuda mientras duerme). Todo ello en el mismo tono de parodia dadaísta de las máquinas inútiles de Picabia o del propio Marcel Duchamp (¿qué es si no la *rueda de bicicleta*?).

El preciso diseño de dicho mecanismo integrador, con todas y cada una de sus partes perfectamente acopladas, mantuvo a Duchamp absorbido durante varios años siendo documentado mediante las abundantes notas que, reproducidas en facsímil, a partir del 1936, constituyen el contenido de la *Caja verde*. En palabras del artista, se trataría no tanto de ofrecer un cuerpo documental a los investigadores como de proporcionar al *usuario* (léase: espectador) del mecanismo el equivalente a un manual de instrucciones, ello entendido nuevamente en un idéntico tono paródico¹⁴. De manera que *La novia...* sería la parte plástica o visual de una obra superior o más amplia cuyo elemento escrito o textual estaría así representado por la *Caja verde*. Pero aún hay algo más. Determinados autores defienden asimismo que

14. CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A.: *Duchamp y la literatura. Laforque, Jarry, Roussel*, Murcia, Micromegas, 2018, p. 57.

Duchamp habría pensado ni más ni menos que en un tercer elemento para integrar en el complejo que es el Gran Vidrio. Se trataría en este caso de la correspondiente parte sonora de dicho conjunto, a saber: una partitura cuya rareza debería resultar tan desconcertante como el resto de los elementos integrantes del conjunto... Lo cierto es que dicha partitura no ha sido hallada jamás, y en caso de haber sido efectivamente concebida por Duchamp, no pasó del estado de proyecto. Pero, por otro lado, tampoco parece tan imprescindible contar con una plasmación material de la dimensión sonora de *La novia...*, por cuanto las anotaciones de Duchamp incluidas en la caja nos permiten imaginar perfectamente la auténtica sinfonía de ruidos y chirridos diversos producida por el funcionamiento de la así denominada también *máquina célibe*.

Tradicción y modernidad, ingeniería y erotismo, filosofía y mito, metafísica y ciencia, música y literatura...: no parece tan siquiera posible imaginar un mayor número de antagonismos y contradicciones contenidos en una única obra en busca de su resolución armónica. Elaborada durante un período de tiempo excepcionalmente dilatado, el *Gran vidrio* es tal vez –si dejamos a un lado, en el ámbito de la erudición literaria, proyectos como el *Libro rojo* de C. G. Jung, la *Obra de los pasajes* de Benjamin o el Atlas *Mnemosyne* de Warburg– la obra de mayor ambición enciclopédica o de totalidad del siglo. Y también, por consiguiente, y a causa de su misma desmesura, una de sus más hermosas *ruinas*.

TOTALIDAD E INFINITO

Hasta aquí Duchamp se nos ha aparecido como un artista obsesionado por dotar a su obra más ambiciosa de un alto grado de unidad (o integración de las partes en el todo), pero también con una singular aspiración a la totalidad, a *no dejar nada fuera* o sin cubrir, ya sea de su tema (véase el trabajo sistemático de reflexión tal como se documenta en las notas de la *Caja verde*), ya sea casi en un sentido ontológico: parecería, en efecto, como si el artista quisiera *abarcarlo todo* (todo el campo del ser).

Aunque esta apasionante cuestión no sea ahora el objeto de nuestra investigación, podría aventurarse la hipótesis de si esta aspiración a la totalidad de Duchamp no guarda relación con sus propias (y notables, por cantidad y cualidad) especulaciones sobre la *cuarta dimensión*. Se trata de un tema complejo. De un lado, por su naturaleza técnica, es decir, por exigir un grado de conocimientos y de preparación sólo al alcance de los neófitos; esto pese a que el tema de la cuarta dimensión gozó de una popularidad insólita durante este período. Sin embargo, no por ello deja de tratarse de un campo específico de la así denominada *matemática teórica*, por cierto, con destacados representantes en la Francia de entonces (como el conocido H. Poincaré). En segundo lugar, porque habiéndose popularizado como hemos dicho ya en aquel momento¹⁵, resulta difícil saber el grado de rigor de la noción, en particular entre los

15. Popularidad en parte debida a la publicación de novelas como *Planilandia* (*Flatland. A Romance of many Dimensions*, 1884), de Edwin Abbott, o *Viaje al país de la cuarta dimensión* (*Voyage au pays de la quatrième dimension*,

medios artísticos. Y este aspecto se complica particularmente en el caso de Duchamp puesto que si bien sabemos de su vivo interés por la literatura (incluso por delante de la actualidad específicamente artística), desconocemos exactamente el alcance de sus lecturas, así como su profundidad. Parece haber indicios fundados de que Duchamp manejó diversos textos de una cierta dificultad sobre temas como teoría de la perspectiva durante el tiempo (apenas un año) en que trabajó como bibliotecario en París. Pero ignoramos cuál es el rigor con el que lleva a cabo sus lecturas en el campo de matemática teórica, en concreto de las relativas a la cuarta dimensión. El resultado de todo lo anterior es que las respectivas declaraciones sobre el tema atribuidas a cuantos, más allá del círculo restringido de los especialistas, toman parte en las discusiones contemporáneas sobre este tema, en particular entre los artistas, resultan enormemente discrepantes: la cuarta dimensión parece representar una cosa distinta para cada uno de ellos (Picasso, Malévich... o Duchamp).

Este último produce, a veces, la sensación de estar en posesión de conocimientos algo más avanzados que la mayoría. En cualquier caso, *La novia...* es, en parte, fruto de estas abstrusas especulaciones. Duchamp la presenta repetidamente como la proyección de una realidad de cuatro dimensiones; esta circunstancia está directamente ligada también a la denominación de *retardo* (en lugar de cuadro) que recibe por parte del mismo Duchamp. ¿Acaso dicha condición de traducción de una realidad de cuatro dimensiones impone al *Gran vidrio* esta necesidad de declinarse utilizando lenguajes diferentes (y complementarios)? ¿Sería así, pues, la aspiración a la totalidad consecuencia del deseo de Duchamp de representar una realidad situada más allá de las tres dimensiones? No en vano para otros pintores como Kandinsky o Malévich la susodicha cuarta dimensión vendría a ser sinónimo de lo *infinito*, de una magnitud inabarcable por los medios pictóricos habituales y que en todo caso trascendería la objetividad (u *objetualidad*) de la tradición figurativa.

Sin embargo, hay todavía otra cosa que declara en favor de esta voluntad de Duchamp de crear una *obra de arte total*. Y es que la otra gran producción de su catálogo, es decir, *Datos: 1. El salto de agua...* (que mantuvo a Duchamp ocupado durante dos décadas, tal como sabemos ya) parece ser en realidad nada menos que el cierre o la conclusión (acaso una versión alternativa) del suceso acaecido como hemos visto en la cuarta dimensión y del que *La novia...* constituye la proyección o el *retardo* para nuestra realidad tridimensional. No vamos a entrar aquí, tampoco, en el análisis de esta compleja instalación, sólo conocida tras la muerte de Duchamp (excepto por la mujer del artista), que desde el mismo instante de exponerse públicamente generó una encendida polémica (entre los que consideraban que dicha obra contradecía toda la anterior trayectoria del autor y los que entendieron, pocos, que más bien se trataba de *otra vuelta de tuerca* respecto de dicha trayectoria)¹⁶. En efecto, ya sea que se piense que *Datos...* hace referencia a la escena que sucede al desnudamiento de la novia por sus solteros (o sea, su violación, de la que se presentan los indicios, tal si se tratara de una escena del crimen), o incluso si se considera como la repetición del

1912), de Gaston de Pawlowsky, que Duchamp leyó.

16. CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A.: *Marcel Duchamp. La sombra y lo femenino*, Barcelona, Bellaterra, 2016, p. 149-152.

Gran vidrio ahora mediante un lenguaje realista, en cualquier caso, lo cierto es que con dicha obra un círculo *se cierra*. Y toda la trayectoria de Duchamp se repliega, así, sobre sí misma para formar una figura de una esfericidad, de una redondez perfecta.

Se trata, al fin, de un movimiento de repleción que parece dar cumplimiento a un poderoso deseo de unidad (o de totalidad cerrada) sobre la realidad del cual ya parece a estas alturas muy difícil dudar, y que tiene asimismo su expresión en otras dos manifestaciones relativas a Duchamp. Por un lado, su original *Caja-maleta* o *en maleta* (*Boîte-en-valise*), consistente como es bien sabido, en una caja con forma de pequeña maleta de mano conteniendo una selección de reproducciones en miniatura del catálogo de Duchamp, todas ellas elaboradas minuciosamente, a distinta escala, en un alarde de destreza, por no decir de sofisticación entre técnica y artesanal. Sin que haya provocado tanto revuelo como *Fountain* o como el resto de sus *ready-mades*, creo que se puede sostener justificadamente que nos hallamos ante una de las obras más revolucionarias y sin precedentes de Duchamp, además muy íntimamente relacionada con nuestro tema de la obra de arte total. ¿Pues qué es, al fin y al cabo, la *Boîte-en-valise* sino un auténtico *museo en miniatura*? Se eleva así hasta la exacerbación el impulso hacia la totalidad. Como ya lo ha demostrado (en sus estudios sobre la imaginación material) el psicoanalista Gaston Bachelard, la miniatura es la realización de un deseo: el deseo de posesión del mundo. Ella nos abre a una *universalidad*¹⁷.

Efectivamente, dejando por ahora a un lado la profunda reflexión que esta segunda caja supone con respecto a la naturaleza de la institución museística (aquí reducida por el artista de su imponente autoridad a la condición de casi-juguete, etc.), no cabe olvidar en ningún caso que nos encontramos a la postre frente a la anticipación o prefiguración del museo real (creado en la ciudad de Filadelfia a partir de la colección de obras donada por los esposos Arensberg, viejos amigos y mecenas del autor del Gran vidrio) donde este pudo por fin ver realizada su –por lo visto hasta aquí– mayor obsesión: reunir la práctica totalidad de su obra en un espacio exclusivo, cual una única *obra de arte integral*. En un artículo de referencia, consagrado a la reflexión de Duchamp sobre el museo, la investigadora Elena Filipovic ha explorado todos los matices de dicha crítica no tan solo mediante obras como la *Caja-en-maleta*, sino también a través de otra faceta de la producción duchampiana sin duda muy olvidada hoy: su trabajo curatorial y concretamente como responsable del montaje de exposiciones de arte¹⁸. En todos estos trabajos (los correspondientes a las exposiciones de arte surrealista celebradas en París en 1938 y 1947 y en Nueva York en 1942), Duchamp hizo gala de un verdadero sentido de la obra de arte total, al afrontar el espacio expositivo *como un todo*, ya sea para enmarañarlo con cientos de metros de cordel o para crear un ambiente de penumbra con sacos llenos de carbón colgando del techo (en un desafío a la percepción al que volveremos más tarde) [FIGURA 1].

17. BACHELARD, Gaston: *La poétique de l'espace*, París, PUF, 2004, p. 146 y 148.

18. FILIPOVIC, Elena: «A Museum that is not», en *e-flux Journal* #04, (2009). Recuperado de: <https://www.e-flux.com/journal/04/68554/a-museum-that-is-not/> [fecha de consulta: 21 de julio de 2021]

EL ARTE Y EL ESPACIO

En cualquier caso, sea en su versión en miniatura o bien a tamaño real, Duchamp estuvo muy interesado durante toda su vida en hacer manifiesta y en preservar la unidad de su obra más allá de las diferencias de género y las particularidades de cada digamos número de *opus* de que se compone el catálogo general del artista. Así lo expresó él mismo, con especial intensidad hacia el final de su vida, a propósito de la posibilidad de ver reunidas la mayor parte de sus obras en un único museo (un interés que como es bien sabido le llevó al extremo de recomprar varias de sus propias obras, a veces a unos precios elevados)¹⁹. Y sin embargo dicha voluntad

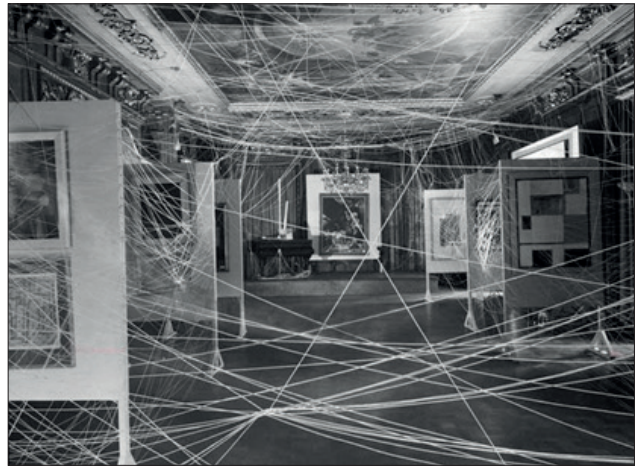


FIGURA 1. JOHN D. SCHIFF, INSTALACIÓN DE MARCEL DUCHAMP PARA LA EXPOSICIÓN PRIMEROS PAPELES DEL SURREALISMO, 1942. Museo de Arte de Filadelfia

no tuvo que esperar para materializarse a un momento tan tardío. Pues nuestra última hipótesis es que, muy al contrario, se expresa ya de modo harto original en un período muy temprano de la carrera artística de Duchamp, mediante un recurso originalísimo y al que se ha prestado hasta ahora escasa atención: el estudio del artista entendido como obra de arte total, espacio inmersivo que deja atrás el concepto de obra convencional para alcanzar casi el rango de instalación.

No es preciso recordar aquí la importancia del estudio del pintor como categoría fundamental de la historia de la Estética²⁰. Espacio saturado de virtualidades, dotado de un fuerte valor simbólico que se remonta, como ya hemos afirmado, a la célula del monje o del eremita y al laboratorio del alquimista y más tarde del científico, da fe de todo ello el que el taller del artista se haya convertido con frecuencia en objeto de representación y de autorrepresentación por parte de los pintores²¹. Equiparable en su importancia a la no menos fundamental *cabaña del filósofo*²², el estudio del pintor es útero y matriz, seno en el que se engendra la vida. Aún hoy son legendarios –pese a sus evidentes diferencias– los talleres del británico Francis Bacon (literalmente hundido en un maremágnum de papeles utilizados para limpiar los pinceles y recortes de periódico con imágenes inspiradoras) y del norteamericano Andy Warhol (impolutamente vestido de negro, contrastando con las paredes forradas de papel de aluminio, rodeado por pintorescos personajes del *underground* neoyorquino), inmortalizados por abundantes fotografías. La originalidad reside en

19. CABANNE, Pierre: *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Madrid, This Side Up, 2014, p. 96-97.

20. Entre las aproximaciones más recientes al tema, ver ALAMINOS LÓPEZ, Eduardo: *Los talleres del arte*, Almería, Confluencias, 2021.

21. MARTIN-FUGIER, Anne: *La vie d'artiste au XIX siècle*, París, Hachette, 2007, p. 87-119.

22. VVAA: *Cabañas para pensar*, Madrid, Maia, 2015.

que para Duchamp el taller no será solo lugar de creación, sino a la vez espacio de exposición y a través del cual desplegar una reflexión crítica sobre el dispositivo museístico. Así, pues, del estudio-vivienda del francés podría concluirse, tal y como ya ha sido dicho del de Picasso, que es el verdadero *espacio del arte*. Y no sólo esto, sino que dicho espacio del taller incluso «es, a veces puede serlo, la verdadera obra de arte»²³ (en sugerente variación sobre el tema esteticista de su propia biografía como la obra maestra de un artista).

Marcel Duchamp tuvo plenamente operativos seis estudios durante sus años de estancia en Nueva York. En ellos fueron *creadas* (si resulta posible expresarse en estos términos, especialmente para los *ready-mades*, indisolublemente ligados al ambiente y al estilo de vida de la ciudad de los rascacielos) la mayoría de sus obras más conocidas. En un artículo consagrado a la cuestión, B. Lamarche ha sabido ver la importancia clave del taller en el caso de Duchamp, así como su doble valor, su ambivalencia: utilizado en ocasiones con un sentido tradicional, es el espacio misterioso de la germinación lenta de las obras que, como *La novia... o Datos*, son producto de un laborioso proceso que se prolongará durante años o décadas; en otras ocasiones se aleja completamente de dicho tópico romántico para subvertirlo y convertirse, así, en lugar de una fugaz *transfiguración* (el término es de Arthur C. Danto) de objeto cotidiano en obra de arte, casi instantáneamente y como por arte de magia. Pero Lamarche ha sabido ver también cómo el taller en cuanto tal es, de algún modo, *creativo* (transmite a las cosas su propia naturaleza *artística*): así, los primeros objetos *ready-made* no tuvieron ninguna dificultad en ser aceptados como obras de arte cuando Duchamp los exhibió en una galería en el año 1916, mientras que en el rechazo como obra del urinario de porcelana llamado *Fountain* por la Sociedad de Artistas Independientes pudo tal vez influir el hecho de haber sido visto previamente (por Katherine Dreier, una colaboradora de Duchamp en la Sociedad de Artistas Independientes), junto a otros objetos cotidianos, en el estudio que hacía las veces de vivienda de Duchamp (y por lo tanto en un espacio *no artístico*)²⁴.

En una sugerente monografía, más cercana a la filología clásica que a la teoría del arte o la Estética²⁵, Jean-Marc Ghitti ha ofrecido un sugerente acceso a las virtualidades inspirativas del *lugar* como origen de la creación, en tanto *chaos* donde se manifiesta la potencia de lo insólito a la que denominamos dios o divinidad, y que se manifiesta en dicho lugar (Delfos como ejemplo paradigmático) como *juego (acción)* que desborda al pensamiento, involucrando la totalidad de los sentidos (y no sólo la vista, preámbulo de la *theoria*, ni ninguno de ellos considerado aisladamente). El curso de la argumentación ofrece abundantes sugerencias por explorar en relación con los estudios o talleres de artista, caracterizados por su desorden proverbial (Picasso, Francis Bacon) en tanto espacios de germinación o fermentación de posibilidades creativas (a través del libre juego de la imaginación: casi ya la ocurrencia de Duchamp al ensartar una rueda de bicicleta en el asiento de un taburete en su estudio de París). Una fotografía,

23. ALAMINOS LÓPEZ: *op. cit.*, p. 92.

24. LAMARCHE, Bernard: «L'atelier Duchamp / Duchamp's Studio», *Espace Sculpture*, 57 (2001), p. 15-18.

25. GHITTI, Jean-Marc: *La parole et le lieu. Topique de l'inspiration*, París, Ed. du Minuit, 1998.

obra de Henri-Pierre Roché (el autor de la novela *Jules et Jim*, llevada al cine por François Truffaut y uno de cuyos protagonistas masculinos parece estar inspirado en el mismo Duchamp), nos da la medida de esta atmósfera de *desorden creativo* reinante en el segundo estudio del artista en Nueva York, situado en el 33 de la calle 67 Oeste [FIGURA 2]. En la imagen puede apreciarse, además de la *Rueda de bicicleta*, en el centro de la estancia, sobre el suelo de madera, el perchero de pared llamado un día a convertirse por razones obvias en el *ready-made* involuntario *Trébuchet* (*Zancadilla*, por cierto, como una clásica jugada de ajedrez en que el sacrificio de un peón supone la pérdida de una pieza de mayor valor en el adversario). Verdaderamente, como si fuera un genio del lugar (el *genius loci* de los antiguos) el responsable último de la creación artística, de la generación de la obra de arte (tal como sucederá también en el caso de *Criadero de polvo*, la célebre fotografía de Man Ray del *Gran Vidrio* cubierto por una abundante capa de polvo, tras una larga exposición amenizada con una comida con Duchamp). En un nuevo ejemplo de la ironía crítica duchampiana, el espacio mítico del taller se transforma así en laboratorio donde las obras surgen por *generación espontánea*.

Pero no es nuestra intención abordar aquí esta fertilidad del taller como espacio de creación, sino algo bastante diferente: confrontar este mismo taller considerado como espacio de exhibición y, al fin y al cabo, como obra de arte en y por sí mismo. Para ello recurriremos una vez más a una de las fotografías del estudio de Duchamp en la calle 67 Oeste durante el período de su primera estancia en Nueva York (tras unos pocos meses, a su llegada a la ciudad en 1915, en un estudio en el 1947 de Broadway) tomadas por Henri-Pierre Roché [FIGURA 3].

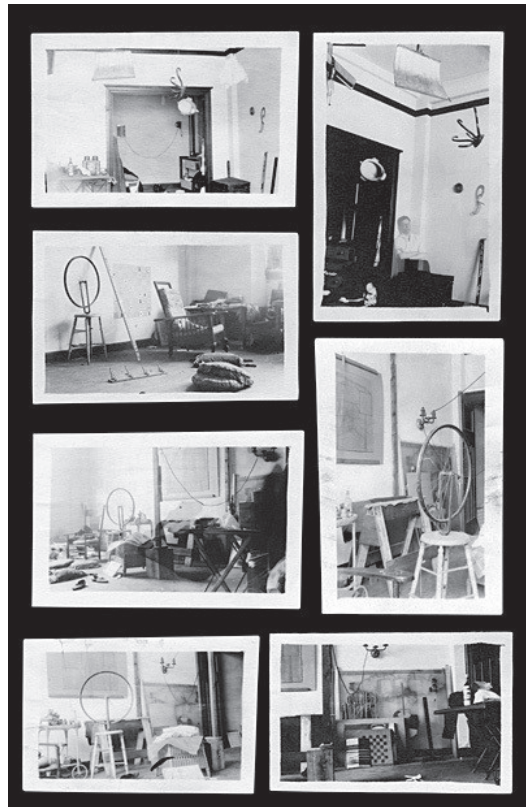


FIGURA 2. HENRI-PIERRE ROCHÉ, 1916-1918.
Museo de Arte de Filadelfia



FIGURA 3. HENRI-PIERRE ROCHÉ, 1916-1918.
Museo de Arte de Filadelfia

PRIÈRE DE TOUCHER

Efectivamente, entre la serie de fotografías obtenidas por Roché destaca claramente una de formato vertical y que transmite (a diferencia de las otras, donde la composición está organizada a base de líneas perpendiculares) una



FIGURA 4. HENRI-PIERRE ROCHÉ, 1916-1918. Museo de Arte de Filadelfia

extraña sensación de inestabilidad [FIGURA 4]. Dominan en este caso las diagonales y un punto de vista descentrado, que produce la sensación de que los objetos *están cayendo* hacia el lado derecho de la imagen. Pero la fotografía destaca también por otra razón. En ella aparece la mayor concentración de *ready-mades* de toda la serie, hasta tres retrocediendo desde el primer plano, a saber: la pala quitanieves (*In advance of the broken arm*, el primer *ready-made* concebido como tal, en 1915), la percha para colgar sombreros (bautizada *Porte-chapeaux* en 1917) y el inevitable urinario de gres (*Fountain*), de este mismo año (pero no así la *Rueda de bicicleta*, que aparece en casi todas las otras, como una especie de divinidad tutelar, casi una versión moderna del ojo de Horus o *Udjat* egipcio). Ahora bien, si en otras ocasiones la citada *Rueda de bicicleta* o incluso el mismo *ready-made Zancadilla* no ven alterada su posición habitual (colocados en el suelo o apoyados contra la pared), aquí la ya referida sensación de inestabilidad se ve reforzada

por el hecho de que dichos objetos aparecen suspendidos del techo mediante hilos invisibles y en posiciones inclinadas. Aunque ello no era posible en el tiempo en que fueron realizadas las fotografías, parece como si se hubiera querido reproducir el efecto de ingravidez que se manifiesta en una cápsula o una estación espacial, con las herramientas de trabajo o los enseres cotidianos surcando el aire sin control.

Otro testimonio, en este caso no gráfico, confirma la insólita disposición de los *ready-mades* conservados en el estudio norteamericano de Duchamp. Se trata del que aporta Calvin Tomkins, el estudioso y biógrafo autorizado del artista (posiblemente tomado de Beatrice Wood). Según dicha fuente, su habitación había adquirido un aspecto más extraño que la casa de su antiguo arrendador de Beekman Place (la primera residencia de Marcel en la ciudad, en octubre de 1915), «*el turco*, que tenía objetos inexplicables colgados del techo». ²⁶ ¿Qué significa esta referencia a la nacionalidad del casero de Duchamp? Como sabemos por el aspecto de las tiendas turcas en los zocos y mercados turcos, es una costumbre del país colgar, uno junto a otro, abundantes faroles y lámparas, hasta formar una tupida malla de vivos colores y de reflejos procedentes del cristal y de los metales bruñidos. El *atelier* de Duchamp amenazaba, pues, con convertirse en una auténtica tienda turca, con palas, urinarios y otros *ready-mades*, colgando del techo en lugar de alfombras y chilabas. Sin embargo, otros referentes, más cercanos al conocimiento de Duchamp y tal vez con una mayor influencia sobre él, acuden también a la mente al contemplar las fotografías de Roché. Nos estamos refiriendo a la célebre exposición celebrada en 1915 en Moscú donde Malévich presentó el Suprematismo con su cuadro estrella,

26. TOMKINS, Calvin: *Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 2019, p. 199.

el *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, colgando de uno de los ángulos de la sala a la manera de los iconos en las casas rusas. También la Primera Feria Internacional Dadá, celebrada en Berlín en 1920, presentaba un aspecto similar, con diversos maniquíes y muñecos grotescos colgando del techo de la sala. Aunque esta segunda exposición es posterior a la residencia de Duchamp en el inmueble de la calle Oeste, no se puede descartar la existencia de un *aire de familia* común, que podemos atribuir al espíritu dadaísta de ambas, con su impulso iconoclasta [FIGURAS 5 Y 6].



FIGURA 5. IMAGEN DE LA EXPOSICIÓN SUPREMATISTA 0,10, MOSCÚ, 1915



FIGURA 6. IMAGEN DE LA PRIMERA FERIA INTERNACIONAL DADA, BERLÍN, 1920

Precisamente es este último aspecto el que ha llamado la atención de Alaminos López en su librito sobre los talleres de artistas²⁷. Según el autor, dicha voluntad de dejar atrás las convenciones académicas se expresaría, en artistas como Duchamp o (el dadaísta) Kurt Schwitters, a través de una (por decirlo en el lenguaje vanguardista de un Rimbaud) voluntaria *dislocación de los sentidos*. Y así es como los objetos pesados (como un urinario de porcelana) de repente se vuelven ingravidos y flotan en el aire. De ahí la importancia que este mismo estudioso otorga a una obra de Duchamp con frecuencia olvidada por otros autores, tal vez por ser, debido a su compleja elaboración material, todo lo contrario de un *ready-made*. Se trata de *Why not sneeze Rose Sélavy?*, de 1921, dispositivo se diría que concebido enteramente para desafiar las expectativas de nuestros sentidos: así, los supuestos terrones del interior de la jaula no son de azúcar sino de mármol, y el conjunto no resulta ligero como aparenta ser sino enormemente pesado. No olvidemos tampoco que Duchamp volverá veinte años más tarde a utilizar el recurso de colgar objetos del techo (concretamente sacos de carbón, en la exposición de 1938 dedicada al Surrealismo, tal y como vimos). Y que otras obras suyas parecen apuntar también a este mismo objetivo de defraudar las rutinas sensoriales del espectador. Así *À bruit secret (Un ruido secreto)*, del año 1916, que al ser agitado produce un sonido cuyo origen permanecerá desconocido, pues procede del interior de un ovillo encerrado entre dos placas de metal.

27. ALAMINOS LÓPEZ, E.: *op. cit.*, p. 97-98.

Uno estaría tentado de afirmar que Duchamp trata de persuadirnos de la incapacidad de la experiencia visual para captar la realidad, de convencernos de que la verdad escapa casi siempre a nuestra mirada. Cuanto menos, dicho sea de una manera más matizada, que nuestra visión está condicionada por el resto de nuestras facultades y se da siempre en el marco de una experiencia más integral y que involucra a la totalidad del cuerpo y los sentidos. Esta conclusión resulta perfectamente coherente con el que parece ser el auténtico hilo rojo que atraviesa el conjunto de la obra de Duchamp, esto es, la crítica del arte *retiniano* y el esfuerzo desplegado con el objetivo de su superación. También resulta coherente con la sostenida dedicación de Duchamp a los estudios de óptica y visualidad ya desde sus tiempos de bibliotecario en París y hasta casi el final de su vida. Por último, dicha hipótesis nos brinda un horizonte hermenéutico desde el que interpretar satisfactoriamente no sólo las dos obras más ambiciosas de Duchamp, es decir *La novia...* (retardo en vidrio) y el díptico póstumo *Datos* (con su puerta de madera rústica y los dos pequeños orificios practicados a una altura y una distancia entre sí que hacen muy difícil mantener la mirada) sino también intervenciones de carácter *curatorial* como las vistas más anteriormente, donde es *todo el cuerpo* del espectador (y no únicamente los ojos) el que debe entrar en acción para acceder a las obras de arte (esquivando la red del cableado o acercándose casi hasta tocar el cuadro a la vez que se activa una linterna provista a tal efecto) o sea para consumir la experiencia estética. Por fin, las dos obras de Duchamp que hemos comentado en último lugar, o sea, *Why not...* y *À bruit secret*, sólo se entienden a la luz de esta tesis de la impotencia de la experiencia retiniana: la una con su totalmente inesperada pesadez y la otra con su secreto para siempre oculto a la mirada (que se hace manifiesto tan sólo para el oído). Una tercera colaboración de Duchamp como comisario de exposición, hasta ahora no comentada, en 1947 y nuevamente a propósito del Surrealismo, se ilumina también bajo esta luz. Estamos hablando del catálogo diseñado por Duchamp y en cuya portada aparecía un pecho femenino de silicona, rubricado por el lema *Prière de toucher* (*Se ruega tocar*), en abierta contradicción con el interdicto que pesa sobre las obras expuestas en nuestros museos y galerías de arte: *Se ruega no tocar*. Pero precisamente eso, *tocar*, es decir, ir más allá de la mera contemplación visual es lo que hay que hacer, según Duchamp, si aspiramos a una comprensión plena de las obras de arte.

Así hay que entender también intervenciones tales como el cambio de escala que implica la *Boite-en-valise*, verdadero museo en miniatura en palabras del mismo artista. Este auténtico dispositivo de crítica de la institución museística implica al mismo tiempo, y en un sentido más general, una crítica de lo que parece ser el objeto principal de la reflexión de Duchamp a lo largo de toda su trayectoria: lo que se ha dado en llamar *ocularcentrismo* de la modernidad artística²⁸. En efecto, la maleta conteniendo reproducciones a escala reducida constituye una invitación a la manipulación, a la exploración táctil, en definitiva, a una aproximación a la

28. HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel A.: *El archivo escotómico de la modernidad [Pequeños pasos para una cartografía de la visión]*, s. l., Ayuntamiento de Alcobendas, 2007.

obra de arte donde lo visual es trascendido en beneficio de una intervención del cuerpo y los sentidos en su totalidad. Todo lo anterior es válido también para el estudio-vivienda de Duchamp con las obras del artista colgando del techo como en las tiendas de los zocos turcos (según la muy gráfica descripción recogida por C. Tomkins). También aquí la posición suspendida de las obras invita a una experiencia que va más allá de su mera contemplación visual. Convertidas en auténticos *móviles*, los *ready-mades* parecen reclamar a gritos que se los toque y se les imprima un leve movimiento giratorio o una ligera oscilación. Pensemos, sin ir más lejos, en la pala quitanieves, colgada como una lámpara o una alfombra orientales, y en cómo invita a que se la haga girar sobre sí misma. Pero, al fin y al cabo, lo que está en cuestión aquí, en tanto que artículo fundamental de la estética moderna es naturalmente la kantiana *autonomía* del arte, es decir: la obra como objeto de contemplación desinteresada. Expresado en otros términos (que el lector reconocerá de inmediato), la obra de arte moderna encerrada en su *aura* o en una cercanía que sin embargo permanece a *distancia* (impidiendo así toda manipulación y permitiendo tan sólo su contemplación visual).

CONCLUSIÓN

Ha sido Juliane Rebentisch, en un texto sobre el arte de instalación que resulta muy difícil no considerar ya como de referencia, quien, entre otras muchas cosas, ha llamado la atención acerca del lugar central que dicho cuestionamiento de la autonomía artística ocupa en las obras del arte así llamado también *instalativo*²⁹. Según sostiene más específicamente la autora, dicho cuestionamiento se despliega en una doble dirección, cuyos términos presentan un entrelazamiento fundamental, a saber: a través de una reflexión sobre el espacio arquitectónico donde se sitúan, las obras a que se refiere reflexionan a su vez sobre el espacio institucional de la recepción o la exhibición del arte propiamente dicha. Esta (en realidad doble) relación con el espacio es lo que se ha dado en llamar el elemento *site specific* de ciertas obras, como uno de los atributos característicos del arte de instalación. Considerado a la luz de este planteamiento, no parece caber duda de que el estudio-vivienda de Duchamp en Nueva York, con los *ready-made* en el suelo obstaculizando el paso de los visitantes y, sobre todo, colgados del techo sobre sus cabezas, invitándoles a un reconocimiento táctil, cuando no a ponerlos levemente en movimiento, constituye un ejemplo en toda regla de arte de instalación. El conjunto de las obras de Duchamp, unidas por una misma voluntad crítica respecto al carácter *retiniano* del arte especialmente a partir de Courbet (o el *ocularcentrismo* al que se refieren otros autores), avalaría sobradamente esta interpretación. Por cierto, Rebentisch se ha referido también al componente o sesgo *curatorial* del arte instalativo (por la atención que presta al *lugar específico* donde se *instala* la obra de arte), lo que de nuevo puede aplicarse asimismo a Duchamp y a su historial como comisario de las exposiciones de 1938 y

29. REBENTISCH, Juliane: *Estética de la instalación*, Buenos Aires, Caja Negra, 2018, p. 316.

1947 en París y de 1942 en Nueva York. Por último, tal como hemos comprobado a lo largo de nuestra investigación, toda la trayectoria del autor del *Gran vidrio* parece evolucionar bajo el signo de una aspiración a la totalidad en los más variados sentidos del término: como correspondencia entre diversas obras, como complementariedad entre distintos lenguajes, como integración de registros contrarios, como suma de influencias y de dimensiones y finalmente también como reunión material en el marco de una colección (después museo) única.

¿Está justificado el referirse a esta estrella, bajo cuyo ascendente se despliega una constelación tan brillante de creaciones, como a la voluntad de realizar una *obra de arte total*? Como hemos podido comprobar, frente a una primera respuesta acaso precipitada, numerosos indicios testifican en favor de esta hipótesis. Pese a la modernidad que impregna todo lo relacionado con la figura y obra de Duchamp, son también muchas las facetas y las declaraciones de este artista que ha llegado a ser comparado con un monje zen o incluso con San Francisco de Asís que le proyectan *mucho más allá* del siglo de las vanguardias artísticas³⁰. ¿Al XIX? ¿A Wagner? Tal vez... ¡Y por qué no al Romanticismo, al *poeta universal* que aspira con Novalis a una *romantización* integral del mundo, es decir, a contemplar al fin lo maravilloso como algo cotidiano y *lo cotidiano como algo maravilloso* (¿cabe una definición más exacta del *ready-made*?!). ¿Puede existir acaso una mayor *ambición de totalidad* que esta?

Dedicado a mi hija Elionor

30. CABAÑAS MORENO, Pilar: «Marcel Duchamp, John Cage, Juan Hidalgo. Una línea genealógica del budismo en el arte contemporáneo», *Ars Longa*, 26 (2017), p. 231-246, y BARBANTI, Roberto: *Francesco d'Assisi e Marcel Duchamp. Rudimenti per un'est-etica*, Ravenna, Danilo Montanari Editore, 2001, respectivamente.

REFERENCIAS

- ALAMINOS LÓPEZ, Eduardo: *Los talleres del arte*, Almería, Confluencias, 2021.
- BACHELARD, Gaston: *La poétique de l'espace*, París, PUF, 2004.
- BARBANTI, Roberto: *Francesco d'Assisi e Marcel Duchamp. Rudimenti per un'est-etica*, Ravenna, Danilo Montanari Editore, 2001.
- BARICCO, Alessandro: *Barnum. Cronache dal Grande Show*, Milán, Feltrinelli, 1995.
- BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, Buenos Aires, Amorrortu, 2013.
- BUCK-MORSS, Susan: *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Buenos Aires, Interzona, 2005.
- CABANNE, Pierre: *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Madrid, This Side Up, 2014.
- CABAÑAS MORENO, Pilar: «Marcel Duchamp, John Cage, Juan Hidalgo. Una línea genealógica del budismo en el arte contemporáneo», *Ars Longa*, 26 (2017), pp. 231-246.
- CLAIR, Jean: *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, París, Gallimard, 2000.
- CRARY, Jonathan: *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, Murcia, Cendeac, 2008.
- CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A.: *Marcel Duchamp. La sombra y lo femenino*, Barcelona, Bellaterra, 2016.
- CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A.: *Duchamp y la literatura. Laforgue, Jarry, Roussel*, Murcia, Micromegas, 2018.
- DUCHAMP, Marcel: *Duchamp du signe*, París, Ed. Flammarion, 1994.
- FAXEDA, M. Lluïsa: *Del simbolismo a la abstracción. La unidad de las artes en los orígenes del arte moderno*, Gijón, Trea, 2018.
- FILIPOVIC, Elena: «A Museum that is not», en *e-flux Journal* #04, (2009). En línea: <https://www.e-flux.com/journal/04/68554/a-museum-that-is-not/> [fecha de consulta: 21 de julio de 2021]
- GHITTI, Jean-Marc: *La parole et le lieu. Topique de l'inspiration*, París, Ed. du Minuit, 1998.
- HERNÁNDEZ BARBOSA, Sonsoles: *Sinestesias. Arte, literatura y música en el París de fin de siglo (1880-1900)*, Madrid, Abada, 2013.
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel A.: *El archivo escotómico de la modernidad [Pequeños pasos para una cartografía de la visión]*, s. l., Ayuntamiento de Alcobendas, 2007.
- LAMARCHE, Bernard: «L'atelier Duchamp / Duchamp's Studio», *Espace Sculpture*, 57 (2001), pp.15-18.
- MARCHÁN FIZ, Simón: «La obra de arte total: génesis de una categoría estético-artística y sus transformaciones» en *VVAA: Arte moderno. Ideas y conceptos*, Madrid, Instituto de Cultura FUNDACIÓN MAPFRE, 2008, pp. 127-165.
- MARTIN-FUGIER, Anne: *La vie d'artiste au XIX siècle*, París, Hachette, 2007.
- NAEGELE, Daniel: «Las puertas y ventanas de Duchamp. Fresh widow, Bagarre d'Austerlitz, Puerta: II, rue Larrey, la Puerta Gradiva, Etant donnés», *RA. Revista de Arquitectura*, v. 9 (2007), pp. 43-60.
- REBENTISCH, Juliane: *Estética de la instalación*, Buenos Aires, Caja Negra, 2018.
- ROUSSEAU, Pascal: «Música coloreada. Luces y sonidos en los inicios de la abstracción» en *AAVV: El arte abstracto. Los dominios de lo invisible*, Madrid, Fundación Cultural MAPFRE VIDA, 2005, pp. 53-78.
- SLOTERDIJK, Peter: *Esferas. vol. II Globos. Macroesferología*, Madrid, Siruela, 2004.
- TOMKINS, Calvin: *Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 2019.
- VVAA: *Cabañas para pensar*, Madrid, Maia, 2015.



SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

AÑO 2021
NUEVA ÉPOCA
ISSN: 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

9



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

UNED

Dossier por Eduard Cairol y Tomas Macsotay Bunt: *El objeto desbordante. Espacios inmersivos y estrategias multisensoriales en el arte* · *The Overflowing Object. Immersive Spaces and Multi-Sensorial Strategies in Art*

- 15** EDUARD CAIROL Y TOMAS MACSOTAY BUNT (EDITORES INVITADOS)
Introducción · Introduction
- 25** NAUSIKAÄ EL-MECKY
Destruction of Images as a Total Work of Art. The Gesamtkunstwerk as Black Hole · La destrucción de imágenes como obra de arte total. La Gesamtkunstwerk como agujero negro
- 53** TOMAS MACSOTAY BUNT
La capilla de los Huérfanos de París de Germain Boffrand (1746-1750) y la resonancia de la obra de arte pseudo-escénica · The Orphan's Chapel in Paris by Germain Boffrand (1746-1750) and the Resonance of the Pseudo-Scenic Artwork
- 85** ISABEL VALVERDE ZARAGOZA
La visita al salón: las exposiciones artísticas y la experiencia del cuerpo en los albores de la cultura de masas · Visiting the Salon: Art, Exhibitions and the Experience of the Body at the Dawn of Mass Culture
- 115** RAFAEL GÓMEZ ALONSO
La configuración del espectáculo audiovisual en el Madrid de comienzos del siglo XIX: la fantasmagoría como preludio del arte total · The Configuration of the Audiovisual Show in Madrid at the Beginning of the 19th Century: Phantasmagoria as a Prelude to Total Art
- 137** SERGIO MARTÍNEZ LUNA
Inmersión en la imagen: del panorama a las nuevas realidades digitales · Immersion in the Image: From the Panorama to the New Digital Realities
- 161** NÚRIA F. RIUS
Experiencias inmersivas y nación: la fotografía estereoscópica amateur en Cataluña 1900-1936 · Immersive Experiences and Nation: Amateur Stereoscopic Photography in Catalonia 1900-1936
- 189** ANNA BORISOVA FEDOTOVA E ISABEL TEJEDA MARTÍN
Teatro de masas en la Rusia posrevolucionaria: la proto-performance en los contextos urbanos y su influencia en la construcción de las identidades colectiva · Mass Theater in Post-revolutionary Russia: The Proto-performance in Urban Contexts and its Influence in the Construction of the Collective Identity
- 211** JAVIER ANTÓN, MAX LAUTER Y TERESA REINA
Interference Patterns. Optical vs Tactile Experiments of Spatial Immersion, from Psychogeography to Holograms · Patrones de interferencia. Experimentos ópticos y táctiles de inmersión espacial, de la psicogeografía a los hologramas
- 237** EDUARD CAIROL
Calle 67, número 33 oeste. El taller de Duchamp: obra de arte total e instalación · 33 West, 67 Street. Duchamp's Atelier: Total Work of Art and Installation

- 257** DANIEL BARBA-RODRÍGUEZ Y FERNANDO ZAPARAÍN HERNÁNDEZ
Del objeto al espacio. La «indisciplina» de Christo and Jeanne-Claude · From Object to Space. The «Indisciplinary» of Christo and Jeanne-Claude
- 281** SALVADOR JIMÉNEZ-DONAIRES MARTÍNEZ
Milk, Honey, Pollen. Time and Sensorial Experiences in the Work of Wolfgang Laib: *La chambre des certitudes* · Leche, miel, polen. Experiencias temporales y sensoriales en la obra de Wolfgang Laib: *la chambre des certitudes*
- 303** JOSE ANTONIO VERTEDOR-ROMERO Y JOSÉ MARÍA ALONSO-CALERO
Inmersión sonora y microsonido. Estudio de caso de la obra de Alva Noto y Ryoji Ikeda · Sound Immersion and Microsound. Case Study of the Work of Alva Noto and Ryoji Ikeda
- 341** DIANA MARÍA ESPADA TORRES Y ADRIÁN RUIZ CAÑERO
Monument Valley 2: el reflejo de la *muralla roja* del arquitecto Bofill, en un entorno virtual inspirado en los mundos de Escher · Monument Valley 2: The Reflection of the *Red Wall* of the Architect Bofill, in a Virtual Environment Inspired by the Worlds of Escher
- 357** PABLO LLAMAZARES BLANCO Y JORGE RAMOS JULAR
La instalación: del objeto a su desmaterialización. Algunas contribuciones en el contexto español · The Installation: From the Object to its Dematerialization. Some Contributions in the Spanish Context

Miscelánea · Miscellany

- 381** PABLO OZCÁRIZ-GIL
La iconografía de la Victoria: *Nikoma(chos)* en un entalle romano procedente de la ciudad de Magdala (Migdal, *Iudaea/Syria Palaestina*) · Iconography of Victoria. *Nikoma(chos)* in a Roman Intaglio from the City of Magdala (Migdal, *Iudaea/Syria Palaestina*)
- 397** JAVIER CASTIÑEIRAS LÓPEZ
Game Studies. Aproximaciones metodológicas desde la Historia del Arte Medieval · *Game Studies*. Methodological Approaches from the History of Medieval Art
- 419** JAVIER CASTIÑEIRAS LÓPEZ (ENGLISH VERSION)
Game Studies. Methodological Approaches from the History of Medieval Art · *Game Studies*. Aproximaciones metodológicas desde la Historia del Arte Medieval
- 441** MIGUEL ÁNGEL HERRERO-CORTELL E ISIDRO PUIG SANCHIS
En el nombre del padre... Joan de Joanes en el taller de Vicent Macip (c. 1520-1542). Consideraciones sobre las autorías compartidas · *In the Name of the Father...* Joan de Joanes at the Vicent Macip's Workshop (c. 1520-1542). Considerations on Shared Authorities.
- 469** MARÍA ANTONIA ARGELICH GUTIÉRREZ E IVÁN REGA CASTRO
Moros en palacio. Los relieves historiados del Palacio Real de Madrid, o el origen de una imagería de la Reconquista a mediados del siglo XVIII · Moors at the Palace. The Historical Reliefs of the Madrid's Royal Palace, or the Origin of the Reconquest Imagery in the Middle Eighteenth Century



AÑO 2021
NUEVA ÉPOCA
ISSN: 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

9



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

491 SONIA CABALLERO ESCAMILLA
Crónica de un viaje sin retorno del patrimonio eclesiástico: Julián y Antonio Zabaleta y las pinturas del convento de Santo Tomás de Ávila en el Museo del Prado · The No-Return Journey of the Ecclesiastical Heritage: Julián and Antonio Zabaleta, and the Paintings of the Monastery of St. Thomas of Ávila in the Prado Museum

515 SILVIA GARCÍA ALCÁZAR
Gótico y romanticismo: el monasterio toledano de San Juan de los Reyes a través de la literatura romántica · Gothic and Romanticism: The Monastery of San Juan de los Reyes in Toledo through Romantic Literature

535 JAVIER MATEO HIDALGO
El individuo moderno como híbrido entre lo humano y lo tecnológico: creación y experimentación en la vanguardia artística de principios del siglo XX · The Modern Individual as a Hybrid In-Between the Human and the Technological: Creation and Experimentation in the European Artistic Avant-Garde at the Beginning of the 20th Century

555 SERGI DOMÉNECH GARCÍA
Del sacrilegio al desagravio. Culto y ritual de la imagen sagrada en la Valencia del primer franquismo · From Sacrilege to Redress. Worship and Ritual of the Sacred Image in the Valencia of the First Francoism

585 IRENE VALLE CORPAS
On arrêt tout et on réfléchit. La detención del tiempo en el cine del 68 francés: varias paradas para otra erótica de la existencia, otra mirada al cuerpo y otro pensamiento de la Historia · *On arrêt tout et on réfléchit.* The Detention of Time in the French Cinema of 1968: Several Stops for Another Eroticism of Existence, another Look at the Body and another Thought on History

609 PEDRO DE LLANO NEIRA
In Search of the Miraculous: la obra y el documento · *In Search of the Miraculous:* The Work and its Documentation

Reseñas · Book Reviews

647 ELENA PAULINO MONTERO
MANZARBEITIA VALLE, Santiago; Azcárate Luxán, Matilde; González Hernando, Irene (eds.), *Pintado en la pared: el muro como soporte visual en la Edad Media*

651 JOSÉ ANTONIO VIGARA ZAFRA
GILARRANZ IBÁÑEZ, Ainhoa, *El Estado y el Arte. Historia de una relación simbiótica durante la España liberal (1833-1875)*

653 ALBERTO GARCÍA ALBERTI
COLORADO CASTELLARY, Arturo, *Arte, botín de guerra. Expolio y diáspora en la posguerra franquista*

657 ÓSCAR CHAVES AMIEVA
FRASQUET BELLVER, Lydia, *Vicente Aguilera Cerni y el arte español contemporáneo*

661 ADOLFO BALTAR-MORENO
DENOYELLE, Françoise, *Arles, les rencontres de la photographie: une histoire française*