

# Un museo que no es tal

**Elena Filipovic**

Podríamos decir que todo empieza y termina en el estudio de Marcel Duchamp. Su primer estudio nos resulta quizá más familiar por una serie de fotos pequeñas y manchadas –algunas de ellas fuera de foco– que fueron tomadas entre 1916 y 1918 por un tal Henri-Pierre Roché, un buen amigo de Duchamp. Roché era claramente un escritor y no un fotógrafo profesional. Fue el mismo tipo que escribiría *Jules y Jim*, una novela probablemente mucho mejor que estas fotografías. Pero la calidad estética no era lo que realmente importaba; Duchamp sentía apego hacia aquellas pequeñas fotos. Las atesoraba y volvía a ellas años más tarde; trabajaba con ellas, y las iba dejando a la vista como a su ropa sucia en la foto, o como pistas en una novela policial.

Entre estas fotos no hay ninguna que muestre su estudio –que, en esta época, era también su casa– limpio. Los cajones de Duchamp abiertos, sus zapatos tirados por el piso, polvo en los rincones. El supuesto conceptualista frío, el tipo que se depiló el cuerpo entero porque parecía no gustarle el desaliño del vello corporal (y exigió que su pareja del momento considerara hacer lo mismo), el artista de los readymades producidos industrialmente, vive en una pocilga <sup>1</sup>. No es ésta la primera ni será la última de las paradojas duchampianas. Más aun, su sentido de la limpieza del hogar o el polvo que acumulaba su apartamento no son en realidad mi punto, como sí lo es la disposición de los objetos. Porque, aunque viva en el desorden, todo tiene *su lugar*. Las pequeñas fotos revelan que el lustroso mingitorio de porcelana que vemos no está en el baño (si bien probablemente habría otro allí), o ni siquiera metido en un rincón –está colgado sobre la entrada. El desorden del cuarto podría parecer producto del descuido; sin embargo, el mingitorio simplemente no llegó allí al azar. La pala para la nieve de Duchamp no está recostada reclinada (¿?)?

fortuitamente sobre una pared esperando a ser utilizada; cuelga del techo. Y su perchero está tendido inconveniente y ridículamente en el medio del cuarto, clavado al piso. Objetos escogidos en posiciones elegidas.

Recordemos: es alrededor de 1917, varios años después de que el artista comenzó a llevar objetos cotidianos a su estudio. Para entonces, Duchamp tenía un *atelier* en París que, cuando se mudó a Nueva York, su hermana limpió tirando sus primeros readymades a un tacho donde inocentemente pensó que pertenecían<sup>2</sup>. Han pasado unos años desde entonces y Duchamp está en una ciudad nueva ahora. A esta altura, sus cosas utilitarias tienen ya un nombre, una categoría, un género: *readymade*. Por cierto, Duchamp alegó haber comenzado a jugar con ellos como una “distracción”, pero ya para 1916 había decidido darle un nombre a cada uno. Incluso había comenzado a firmarlos y enviarlos a exposiciones públicas –aunque podría decirse que esto fracasó.<sup>3</sup> En breve, *los trataba como si fueran obras de arte* aunque de una especie muy particular.

Otro indicador de que Duchamp consideraba los readymades como algo más que simples cosas son las fotos. Ellas muestran que estos objetos cotidianos no son ni pueden ser *útiles*. Estaban cuidadosamente dispuestos, mostrados –es más, exhibidos–, su utilitarismo socavado, a punto de convertirse en objetos de contemplación e incluso de risa, pero decididamente no de uso. En un sentido, entonces, el estudio fue el primer espacio de exhibición de los readymades. Ahora, el estudio no era una institución pero, a pesar de no ser exactamente un espacio público, era un espacio frecuentado, donde se exhibían los objetos y podían ser leídos como artefactos que *significaban* algo. Era lo que Helen Molesworth acertadamente afirmó respecto de los readymades: “Un sitio fundamental de recepción”.<sup>4</sup> Tal sitio de exhibición/recepción era un lugar de anunciación, que reivindicaba: *esto no es (sólo) un mingitorio*. (Esto es lo que nos cuentan las pequeñas fotos.)

El estudio no debe ser confundido con una institución de arte, pero menciono esta última porque tales instituciones y su función legitimadora son una preocupación para Duchamp, justamente en este momento. Su ahora famoso envío en 1917 de un mingitorio a la “injurada”<sup>1</sup> Exhibición de la Sociedad de Artistas Independientes resulta rechazado por su comité de arte, probablemente el mismo año de las fotos del estudio. Firma

su *Fountain (Fuente)* con un seudónimo, R. Mutt, de modo de que no se sospechara que era él quien estaba detrás, a pesar de que cualquiera que hubiera prestado atención en su estudio podría fácilmente adivinar la verdad. De todos modos, casi nadie se anoticia al respecto, hasta más tarde.

“*Yo mismo no exhibiré nada, en concordancia con mis principios*”, le escribió contundentemente Duchamp, en 1918, a su amigo y más ferviente coleccionista, Walter Arensberg.<sup>5</sup> La cuestión era si Duchamp llegaría a mostrar alguna de sus propias obras en la exposición cubista que estaba intentando organizar en Buenos Aires durante su corta estadía allí. La exposición nunca llegó a materializarse, pero, al dirigirse desde la distancia a su amigo-coleccionista, Duchamp agregó que Arensberg no debía prestar ninguna de sus obras para ninguna exhibición que se planeara en Nueva York en esa época. Más tarde, en una carta de 1925 dirigida a otro mecenas, Jacques Doucet, Duchamp una vez más se referiría a su desagrado por las exhibiciones: “*Todas las exhibiciones de pintura o escultura me asquean. Y prefiero no estar involucrado en ellas*”.<sup>6</sup> Tal comentario clarifica aun más el vínculo con la “corporación” para el primer “museo de arte moderno” –irónicamente titulado por Dreier *Société Anonyme, Inc*– dado que Duchamp, con convicción, le comunicó a su mecenas americana, en 1929: “*No quiero regresar a los Estados Unidos a comenzar nada bajo la forma de un museo de ‘Arte’*”.<sup>7</sup>

Casi desde el comienzo, Duchamp mantuvo una posición oscilante entre el interés y la antipatía hacia las instituciones ligadas a la crítica de arte y las exhibiciones: salones, galerías, museos. Por supuesto, estaba la historia de sus comienzos con participaciones en salones y ulteriores rechazos; pero a la vez, formó parte del directorio y fue presidente del comité de selección de la exposición de la Sociedad de Artistas Independientes en Nueva York en 1917 (el mismo que había rechazado *Fuente*) y, desde ese cargo, propuso colgar las obras azarosamente, por orden

#### Nota

1. “Injurada” es la traducción del neologismo “Unjuried” que aparece en la versión original en inglés, el cual refiere –a la vez– a jurado y a la injuria o daño. N de la T.

alfabético, comenzado por la primera letra que se sacara de dentro de un sombrero. También tuvo un papel fundacional en la Société Anonyme, Inc. con Katherine Dreier y Man Ray en la década de 1920, y se desempeñó como curador en la exposición de Constantin Brancusi en la Galería Brummer de Nueva York, en 1933. Las exposiciones y las cuestiones ligadas a las exhibiciones públicas estaban lejos de no ser problemáticas para Duchamp.

Quizá y lógicamente entonces, las galerías comerciales y los museos llegarían a ser con paulatina insistencia, según el correr de los años, espacios de intervención y crítica para Duchamp. Si su envío a la exposición de 1917 de un mingitorio invertido o el garabato de un bigote y *L.H.O.O.Q.* en una reproducción de la *Mona Lisa* en 1919 parecían dirigidos a los supuestos epistemológicos del arte, a finales de la década de 1930, Duchamp había decidido volcar su atención a los contextos arquitectónicos, los sistemas clasificatorios, los protocolos institucionales y las doxas dominantes de la galería-museo. Este “viraje” puede, entonces, agregar otra capa a la historia del pintor fallido, obsesivo ajedrecista, frenético toma-apuntes, “óptico de precisión”, ocasional travestido y ex bibliotecario que “abandonó” el arte en 1923, y pasó el resto de la década de 1920 inventando dispositivos y, a lo largo de la década de 1930, parecía estar “vacacionando” en su pasado a través de varios ejercicios de repetición, reproducción y colección. Puesto que en el momento en que los espacios oficiales para exhibir arte se autodenominaban racionales, objetivos y científicos; y en el momento en que era innegable que las narrativas históricas que sostenían a los museos también sostenían a naciones beligerantes, el viraje de Duchamp hacia la idiosincrásica instalación de espacios de exhibición y el desarrollo de su propio “museo portátil” introdujo una nueva fundición de la armadura arquitectónica, temporal y discursiva del arte y sus instituciones al frente de su práctica por un largo tiempo.

#### REALIZACIÓN DE EXPOSICIONES

A fines de 1937, los adalides del surrealismo André Breton y Paul Eluard invitaron a Duchamp a generar ideas para la Exposición Surrealista Internacional que se llevaría a cabo en la elegante Galería Beaux-Arts en París. Duchamp había enviado obras para muestras colectivas surrealistas con anterioridad; pero el artista, famoso por su desapego,

nunca llegó a pertenecer a este movimiento ni a ningún otro. Incluso acordó hacerse cargo del rol de diseñador de la exhibición, lo cual da por resultado la primera de una serie de colaboraciones como curador/diseñador de exhibiciones que radicalmente reconceptualizaron lo que podría ser el espacio en una exhibición de arte.<sup>8</sup>

Las intervenciones de Duchamp son bastante simples, aunque radicales. En su capacidad oficial de “*générateur-arbitre*”, transforma el distinguido interior de un salón del siglo dieciocho en un “*grotto*”, cubriendo las vistosas molduras, techos y las luces con lo que anuncia como “1.200” sacos de carbón vegetal suspendidos. Instala un brasero de hierro en el centro de la sala principal y cuelga obras de arte en puertas giratorias que sacó de una tienda de negocios. El techo se ondula, las paredes se oscurecen y el polvo del carbón cae invariablemente sobre la elegancia de los asistentes a la muestra.<sup>9</sup>

Lo que más orgullo le causa son, probablemente, los sacos de carbón. En su inversión de lo interior y exterior, lo que está por debajo y por encima, los 1.200 sacos (¿puede haber habido tantos?; ¿y por qué en tan excesiva cantidad?) inician el desajuste de la arquitectura de la galería que, a su vez, inspira a los otros artistas participantes. Los resultados son conocidos: un falso paisaje urbano a lo largo de la entrada (bordeado por falsas señales de tránsito parisinas y dieciséis maniqués artísticamente “vestidos”), un lago y cuatro camas en la sala principal; hojas muertas y polvo cubriendo el piso; una banda de sonido con gritos de un asilo de enfermos mentales y música de marchas alemanas en el aire; una simulación bailada de la histeria; el caracol de Salvador Dalí; y un taxi lleno de lluvia justo fuera de la galería, más una penumbra que lo cubre todo. Quizá más deliberadamente incluso que en las exposiciones del Dadá o el Surrealismo que le precedieron, esta muestra objeta el espacio y la experiencia convencionales de una exposición de arte, y construye una sofisticada respuesta a ambos en una escala arquitectónica.

Igualmente importante para la comprensión de la muestra es un elemento que no fue realizado. Tal como Marcel Jeans recuerda: “*Duchamp había pensado en instalar ‘ojos mágicos’ de modo que las luces se apagaran automáticamente tan pronto como el espectador rompiera un rayo invisible al pasar frente al cuadro*”.<sup>10</sup> El deseo de Duchamp resultó irrealizable, pero Man Ray adaptó la idea para la noche de inauguración,

apagando las luces y entregando linternas a la entrada para que los visitantes pudieran ver las obras de arte “exhibidas”. La solución contenía bastante de la intención original de Duchamp: los espectadores se acercaban a la obra, se inclinaban para enfocar sus linternas eléctricas –un acto en claro contraste con la noción de “distancia apropiada”, la visión incorpórea y la claridad “iluminadora” del museo o galería tradicionales. Incluso en su forma adaptada, se puede notar una inquietud respecto de la percepción y la continuación del ataque sobre la autonomía visual que tanto interesaba a Duchamp –desde sus esfuerzos por contravenir lo retiniano a sus experimentos de “óptica de precisión” con máquinas motrices y discos giratorios. En los museos modernos y espacios de exhibición recientemente organizados, tan en boga en París en la década de 1930, se guiaba al espectador a mantener una prudente distancia, a mirar indiferentemente y a olvidarse de su cuerpo. Duchamp, por el contrario, parecía querer explicitar que la condición de posibilidad de la visión es el acercamiento del cuerpo –o sea, la visión es decididamente *corpórea*. Para Duchamp, la interrogación de la autonomía de la visión iba mano a mano con una reelaboración de ese sitio tan autorizado para mantenerla –el espacio de exhibición cartesiano. Es quizá en el contexto del montaje de su exhibición, por lo tanto, que uno comprende mejor los complejos ejercicios visuales de Duchamp y la centralidad de los mismos en relación con su *corpus* –su preocupación persistente con la visualidad cuestionaba no sólo qué y cómo vemos, sino en definitiva qué y cómo las instituciones del arte *hacen que veamos*.<sup>11</sup>

Los experimentos de Duchamp con el espacio y la exhibición continuaron cuando, luego de que muchos de los surrealistas emigraran de Europa durante la Segunda Guerra Mundial, Breton lo convocó nuevamente para instalar la primera exposición surrealista internacional en los Estados Unidos. Titulada Primeros Papeles del Surrealismo en función de la papelería –las solicitudes– que la mayoría de los emigrados tuvieron que completar para ingresar a los Estados Unidos, ésta se llevó a cabo en 1942 en la mansión Whitelaw Reid en Nueva York a beneficio de la Asociaciones Francesas de Socorro. Para esta muestra, Duchamp concibió una solución simple y económica como acción contra las doradas molduras interiores, los italianizantes murales en el techo, las arañas

de cristal y otros opulentos detalles arquitectónicos: compró dieciséis millas de cordel blanco para la instalación, y logró involucrar a varios amigos para construir una malla tejida (finalmente, utilizó sólo una fracción de lo que entusiastamente había comprado).<sup>12</sup> La malla atravesaba las antiguas recepciones de la mansión, repletas ahora de pinturas colgadas en mamparas portátiles (la mayoría de las obras eran justamente pinturas).

La malla no impedía totalmente la visión –era la obstaculización y no la eliminación de la vista lo que Duchamp deseaba– sin embargo, el entretejido entre y frente a muchas de las cosas “en exhibición” constituía una clara barrera entre el espectador y las obras de arte. Tal como en la Exposición, de 1938, lo que se exhibía en 1942 era, de hecho, una reformulación del acto de ver en el espacio tradicional de una exhibición, y de las implicaciones del cuerpo y del “arte” en tal experiencia. Muchos de los artistas participantes se mostraron contrariados porque los espectadores no podían ver apropiadamente sus obras. Y ése era precisamente el punto en cuestión. Y no fue el único ataque a los sentidos por parte de Primeros Papeles: para la inauguración de la muestra del 14 de octubre de 1942, el niño Carrol Janis, de once años, se hizo presente con varios amigos –tal como estaba programado– y corretearon por la sala, jugaron a la pelota, causando bastante revuelo en la exposición. Ante las preguntas y quejas de los visitantes a la muestra, los niños respondían que habían sido instruidos por Marcel Duchamp, quien les había pedido que fueran y jugaran allí.

#### MUSEOS PORTÁTILES

El rol de Duchamp como prestidigitador de la exposición en 1938 y 1942 tuvo efectos efímeros. Incluso algunas de las mismas preocupaciones encontraron otra manifestación –y una multiplicada forma permanente– en el proyecto duchampiano que el artista denominó *De ou par Marcel Duchamp ou Krose Sélavy* (*De o por Marcel Duchamp o Krose Sélavy*), también conocido como *La Boîte-en-valise* (*Caja en valija*). Cronológicamente, ambos proyectos se superpusieron; los trabajos en los álbumes habían comenzado varios años antes de la exposición surrealista de 1938 y continuaron en los años posteriores. Formalmente, las desorientaciones caóticas que caracterizaron la Exposición de 1938 y la obstrucción a la visión de los Primeros Papeles de 1942 no podían ser más

diferentes del aire sencillo y la aparente prolija disposición de las valijas portátiles repletas de facsímiles de las obras de Duchamp. Pero había allí una continuidad: la contribución de Duchamp a las muestras surrealistas respondía al espacio dignificado e inviolable de las instituciones de arte con una intrusión que dejaba expuesta y modificaba las nociones normativas de la exhibición y de la experiencia estética en sí; entonces, también sus retrospectivas envalijadas continuaban la reflexión sobre la naturaleza del arte y el espacio de exhibición, explicitando, a su manera, los términos y condiciones de la sobrecargada autoridad de las instituciones.

Luego de la publicación de 1934 de los facsímiles encajonados de los bosquejos y notas que documentan el desarrollo conceptual de *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (*La novia puesta al desnudo por sus Solteros, aún* [Gran Vidrio]), Duchamp concibió otro proyecto de una naturaleza ligada al archivo. Quería documentar su obra, crear un “álbum” (un “libro”, que describió varias veces en cartas) de “aproximadamente todas las cosas que había producido”<sup>13</sup>. Para fines de 1935, la silenciosa labor administrativa que sería la piedra angular del proyecto había comenzado: Duchamp preparó listas de todas sus obras, con sus respectivos propietarios; encargó fotos en blanco y negro de una selección de pinturas, obras en vidrio, objetos y otras producciones inclasificables; realizó viajes transcontinentales para examinar y registrar los títulos, fechas, medidas y las tonalidades exactas de sus obras en colecciones públicas o privadas; y volvió a comprar o pidió prestadas otras piezas para realizar los minuciosos apuntes necesarios. Para la mayoría de las reproducciones que serían incluidas en *Caja...*, Duchamp optó por un intensivo y complejo método de trabajo de replicación: la técnica “*pochoir*”. Descartó representar las obras a través de fotografías a color, en parte, parece, porque la floreciente tecnología no lograba aún reflejar los colores del original; pero se sospecha que Duchamp no habría empleado ese método incluso si hubiera probado ser lo suficientemente exacto. Después de todo, el artista se abstuvo de otros procesos más convenientes y más habituales; entre ellos la fotolitografía (que había usado en los *Rotoreliefs* [Rotorrelieves]) para elegir los anacrónicos acoplamientos de impresiones de colotipia y la coloración *pochoir* –empleó este método más intensivamente al realizar reproducciones contenidas en la *Boîte-verte* (*Caja verde*).

Pasaron años de intensa labor. ¡Al diablo con las reproducciones mecánicas! Tal como establece Ecke Bonk, referirse a las “reproducciones” de la *Caja...* o incluso a otros términos genéricos de Duchamp en tanto “cosas”, difícilmente transmita la elaboración del trabajo manual en juego: el proceso era preciso, concienzudo y, a menudo, requería más trabajo que el de los originales.<sup>14</sup> No cabe duda de que este método de reproducción, al igual que sus ambivalentes resultados –a medio camino entre lo artesanal y la reproducción mecánica–, resulta crucial para la operación subversiva de la *Caja en valija*.

Duchamp seleccionó un total de 69 obras para su reproducción, y en concordancia con la magnitud de la edición que imaginaba, produjo un tiraje de 350 copias de cada pieza.

Trabajó sin pausa logrando completar los primeros modelos para la época en que emigró a los Estados Unidos; con un lento pero continuo fluir, estas obras fueron apareciendo durante las siguientes décadas. A pesar de que concibió una edición de 300 copias del proyecto, Duchamp también diseñó veinte modelos de lujo (casi todos dentro de una valija de cuero marrón) que se diferencian de las versiones estándar por contener una obra de arte “original” firmada. Estos modelos de lujo, destinados a amigos y mecenas, fueron los que se construyeron al principio. Emblematizando la importancia de las cuestiones del aura artística, la autoría y la autenticidad del proyecto como un todo, estos “originales” de lujo y el proceso de reproducción del que son testimonio remiten al rechazo de Duchamp hacia los valores del romanticismo y del progreso iluminista –su viraje hacia una forma de creación que no dependía de la mitología como un problemático e inspirado genio (después de todo, él “copiaba”), ni tampoco en la producción puramente industrial y en los readymades (esta “copia” no era simple ni automática ni completamente mecánica). Por lo tanto, en *Caja en valija*, el aura de la obra de arte única resulta laboriosamente enfatizada y suprimida, elevada y arruinada de modo que, en última instancia, Duchamp ofrece un complejo conjunto de productos que deliberadamente delinean los límites entre lo artesanal y la reproducción mecánica, entre el original y la réplica, entre la obra de arte anticuada y la interpretación contemporánea, entre el objeto aurático y la copia serial.<sup>15</sup>

Si el concepto mismo de la obra de arte y su autenticidad resultan amenazados en la *Caja en valija*, también lo son las instituciones que juzgan, clasifican, presentan e historizan la obra de arte como tal. La condición de la *Caja en valija* como caso y sitio de exhibición confunde los límites entre los significados y el contexto, el recipiente y el contenido. *Caja en valija* internaliza el estatus del objeto de arte en general (y al hacerlo extiende su operación al ready-made) reconociendo que la “condición artística” de los objetos está determinada por las cuestiones de clasificación, administración, presentación y museística. Se puede llegar a decir que Duchamp comprendió su proyecto retrospectivo como habiendo *comenzado* propiamente en el momento en el que ya no podía ser sólo el “libro” que había imaginado que llegaría a ser sino el “museo”, tal como finalmente se lo imaginaría.

Esto puede ayudar a dilucidar por qué, en un largo proceso que se extiende desde 1935 –con sus trabajos iniciales sobre la reproducción– a 1942 –cuando fueron completadas las primeras ediciones de lujo–, Duchamp repetidamente fechó el “comienzo” de la *Caja en valija* para 1938.<sup>16</sup> El artista nunca explicó la fecha y nadie lo presionó al respecto. Pero, si bien sabemos que 1938 resulta demasiado tardío para inscribir el comienzo de sus proyectos retrospectivos ya sea en términos de la concepción o del trabajo en sus varias reproducciones, esta fecha pareciera marcar el comienzo de la concepción del álbum como un espacio tridimensional.

La forma de caja que Duchamp había usado previamente (en pequeña escala en 1914 y luego, más adelante, en 1934 para la *Caja verde*) contenía restos y papel fotográfico; eran cajas con contenidos desordenados y desprolijos, los cuales nunca sobrepasaron la bidimensionalidad –a pesar de que notablemente modernizaban la noción de “literatura” y la forma-libro. Si Duchamp hubiera continuado de este modo, probablemente habría terminado con una colección de hojas sueltas y reproducciones en celuloide dentro de una caja. (Incluso, para 1937, Duchamp había realizado una cantidad de copias en tamaño reducido de sus pinturas y piezas en vidrio, pero también había reproducido algunos objetos tridimensionales, incluyendo *Bottle drier* (*Secador de botellas*) y *Why not Sneeze...?* [*¿Por qué no estornudar...?*] en forma de fotografía bidimensional para utilizar en el álbum.) Sin embargo, poco tiempo después de su trabajo en la Exposición

Internacional del Surrealismo en enero de 1938, Duchamp realizó un pequeño objeto que señaló probablemente una concepción reformulada del “álbum” en su proyecto de álbum.

A comienzos de 1938, Duchamp replicó los contornos de su pieza de plomería titulada *Fuente*. Veinte años más tarde del desafiante acto de “selección” de Duchamp, el artista regresó al objeto para incluirlo en su proyecto retrospectivo. Y en vez de comprar un nuevo mingitorio y fotografiarlo, como había hecho dos años antes para representar el extraviado original de *Secador de botellas*; y en vez de reproducir una de esas pequeñas fotografías de Roché que muestran el mingitorio original en el estudio de Nueva York, como llegaría a hacer un par de años más tarde para representar *Trébuchet* (*Trampa*); en esta ocasión, Duchamp (re)hizo el mingitorio, convirtiendo el recuerdo de la arqueada forma industrial en una primitiva miniatura escultórica de alambre y papel maché.<sup>17</sup> El resultado fue, tal como lo describió Roché en su diario: “Una pequeña obra maestra de escultura humorística color de langostino hervido con pequeños agujeros que son tan absurdos, aunque realizados con muchísimo cuidado”.<sup>18</sup> Para el verano de 1938, el artista trajo el objeto, el absurdo y todo, a un ceramista (uno de los tantos artistas que emplearía para el lento y complicado proyecto de fundición) para realizar el molde y la porcelana e incluirlos junto a las dos reproducciones bidimensionales de sus obras. La construcción de miniaturas por parte de Duchamp instituyó un acto escultórico que no había estado presente en el mingitorio-receptáculo-devenido-*Fuente*. Aun más, este acto escultórico revirtió la cuestión de la autoría, la técnica, el toque artístico, y el aura planteados por el ready-made “original”, cuestionando a la vez, paradójicamente, estas nociones de modo más profundo. La reproducción de los otros dos objetos tridimensionales, *Air de Paris* (*Aire de París*) y *Pliant . . . de voyage* (*Ítem plegable de viajero*), sería lo siguiente, pero la construcción en papel maché del mingitorio dio muestras de algo bastante notable: Duchamp ya no podía continuar pensando su investigación en términos de un “libro” típico o como simple “boîte” (caja), al igual que las otras. El razonamiento es simple: la introducción de un objeto tridimensional al proyecto significaba la necesidad de un espacio que lo albergara. Por lo tanto, aunque no hubiera determinado la naturaleza exacta del recipiente para sus reproducciones, al realizar la pequeña escultura del mingitorio –regresando

entonces a las cuestiones de institucionalización a las que *Fuente* ineludiblemente remitía— Duchamp parece haber decidido que el recipiente para su *corpus* de reproducciones debía valerse de lo arquitectónico, que podría rápidamente convertirse en una configuración *exhibicionable*. Y con el sencillo acto, Duchamp efectivamente insertó *Fuente* —el readymade que pocos sabían había sido realizado por él— oficialmente en su *oeuvre*, para permitir que finalmente ingresara (y sacudiera) al museo y la historia.

Al describir *Caja en valija* a James Johnson Sweeney, Duchamp afirmó:

*En vez de pintar algo nuevo, mi propósito era reproducir las pinturas y objetos. Me gustaban y las coleccionaba en un espacio lo más pequeño posible. No sabía qué hacer con ellas. Primero pensé en un libro, pero no me atrajo la idea. Luego, se me ocurrió que podía ser una caja en la cual guardar mis obras y montarlas como en un pequeño museo, un museo portátil, por decirlo de algún modo.*<sup>19</sup>

El historiador de arte Benjamin Buchloh subrayó los modos en que la obra era fiel a tal descripción:

*Todas las funciones del museo, la institución social que transforma el lenguaje primario del arte en el lenguaje secundario de la cultura están minuciosamente contenidas en el caso de Duchamp: la valorización del objeto, la sustracción de su contexto y función, la preservación frente a la decadencia y la diseminación de su significado abstracto... [Con él, Duchamp] también cambia el rol del artista como creador por el de coleccionista y custodio, preocupado por la ubicación y el traslado, la evaluación e institucionalización, la exhibición y mantenimiento de una obra de arte.*<sup>20</sup>

Efectivamente, el agrupamiento de objetos de la retrospectiva, el receptáculo protector, las etiquetas estandarizadas y los diferentes modos de enmarcar sugieren, precisamente, un esfuerzo por invocar un cierta musealidad. Pero no se debe ignorar el carácter altamente ambivalente de *Caja en valija* como museo, de Duchamp como “guardián”, las discontinuidades en sus narrativas y la fragilidad en cuanto a la estructura que ofrece. Uno debe preguntarse qué tipo de museo, qué tipo de arquitectura y qué tipo de historia presenta en *realidad* el denominado museo de Duchamp.

Entre “*de ou par*”, Marcel y Rrose, singular y plural, la precisión artesanal y la reproducción serial, el original y

la copia, subyacen múltiples ambigüedades, vacilaciones e indeterminaciones apenas fortuitas; dado que la valija portátil con pequeñas cerámicas desarrolla su función precisamente en su indecidibilidad como obra de “arte” en sí, e incluso, en su hacia y su para, entre la invocación a lo museístico y su rechazo.

Con la *Caja en valija*, Duchamp continúa el esfuerzo iniciado en la *Box of 1914* (*Caja de 1914*) propulsando su cuestionamiento a la fotografía hacia nuevas direcciones. La *Caja en valija* utiliza la fotografía para el aparentemente más neutral, menos artístico de los medios (reproducción), en este caso, de obras de arte. Incluso, la “documentación” anónima de Duchamp es aquí a menudo engañosa, y anuncia y refuta a la vez su calidad de prueba o testimonio. Y, dado que algunas de las fotografías “representan” obras de arte que, al momento de la realización de la *Caja en valija* ya habían dejado de existir, la fotografía —y la inestabilidad que Duchamp les impone— se transforma en la herramienta perfecta y el emblema para el desarraigo de la copia.

Para Duchamp, la reproducción no era nunca un asunto de publicidad práctica o diseminación y jamás un mero proceso mecánico. Tampoco se trataba de una simple réplica de algo sino, más bien, de un desplazamiento —un giro temporal y perceptivo. La relación de Duchamp con la fotografía da la impresión de un juego y de cierta falta de seriedad, pero en casi todas las instancias utiliza la fotografía (de su autoría o de la de su cómplice conspirativo, Man Ray) para liberalizar su dimensión engañosa. Por el paisaje inhóspito que sugieren las capas de polvo que cubren *Gran Vidrio* en la foto en colaboración de Man Ray y Duchamp *Élevage du poussière* (*Criadero de polvo*) en 1920 y las numerosas imágenes de Duchamp travestido como Rrose Sélavy o Belle Haleine en los brillantes retratos de Man Ray, la fotografía es el sitio recurrente de la contradicción, el engaño, la problematización visual: *lo que ves no es lo que ves*. En particular, las reproducciones de *Caja en valija* basadas en fotografías refutan la credibilidad: la imagen del *Secador de botellas* muestran sombras falsas, las imágenes de un perchero para sombreros y una rueda de bicicleta están retocadas sin disimulo, y la extraña representación de yeso-y-fotografía de *¿Por qué no estornudar...?* se erige resueltamente entre la bi y la tridimensionalidad. Al disolver las distinciones entre lo real y lo ilusorio, el índice y el referente reconstruido, estos “artículos” resisten la

fijeza de los límites, las propiedades y funciones de las obras sobre las que se basan.

En 1940, el artista volvió a una de esas pequeñas fotografías de su estudio en Nueva York. Agrandó la imagen y cubrió completamente el objeto, que era el sujeto explícito de la reproducción: en este caso, el readymade, el perchero que había clavado en el piso y titulado *Trampa*. Luego de blanquear el objeto, Duchamp realizó un dibujo del perchero en el cual replicó exactamente el detalle fotográfico que había cubierto de blanco. Después, a través de un lento y cuidadoso proceso de coloración a mano, collage e impresión, transformó el flamante dibujo de *Trampa* en un elemento del “documento” fotográfico. Empleó luego variantes de este proceso con la pala suspendida, el sombrerero, y la rueda de bicicleta. El resultado, un nuevo orden de la imagen –ni totalmente fotográfico, ni totalmente documental, ni totalmente otra cosa– introdujo un deslizamiento perceptivo incapaz de engañar a nadie, traicionando, como lo hace, su ausencia de verosimilitud al declarar incómodamente su incongruencia.

¿Por qué se tomaría tanto trabajo Duchamp? ¿Por qué redibujar con tanta minuciosidad y detalle un elemento claramente visible ya en la fotografía? Si la fotografía fue considerada durante largo tiempo como emulando la pintura, el padre del readymade efectivamente revierte esta relación, agregando a los contenidos de su museo un elemento realizado artesanalmente que va y viene entre categorías y medios, entre la manufactura artística y la evidencia documental. El estatus privilegiado de la fotografía como testigo garante de la realidad de los objetos o de los hechos que representa (una trascripción directa de lo real) durante largo tiempo hizo que la fotografía formara parte de un régimen de la verdad. Mientras Duchamp trabaja para socavar la verdad, va destruyendo las certidumbres sobre la realidad de la fotografía y sobre lo real en la fotografía. La reproducción que *Caja en valija* hace de *Trampa* reitera en el nivel de la representación lo que su participación junto con las otras reproducciones produce a través de su organización: el “museo portátil” nos muestra la ficción de la representación en los denominados sistemas de la verdad. Y tal como con las notas cuidadosamente simuladas de la *Caja verde*, las reproducciones de *Caja en valija* reflexivamente reconocen la incapacidad –e incluso la imposibilidad– de lo visual para pronunciar su promesa

de certidumbre o autenticidad. Que la fotografía tiene un lugar central en el museo de Duchamp no es una mera coincidencia. El fracaso de la ilusión de trabajar con las formas fotográficas/dibujadas de *Caja en valija* vincula la fotografía a una crítica del museo, exponiendo y perturbando el modo en que los museos y la historia típicamente construyen su presente y su “evidencia”.

Si el readymade hubiera mostrado que la obra de arte y la mercancía podían fusionarse en la similitud, la producción de Duchamp de más de 320 copias de su propio “museo” nos sugiere que, en su opinión, no había una institución más autorizada para refutar esto que el museo moderno. Para Duchamp, la transformación del arte en mercancía es un programa diferente del Art Nouveau o incluso la agenda de la Bauhaus en la cual el utilitarismo y la estética se incluyen. El de Duchamp es un gesto sin pretensión de heroísmo: no hay una moción de llevar el arte a las masas (más allá de las bromas que al respecto le hacía Apollinaire), no hay esfuerzo para realizar nada que demuestre al menos un poco de funcionalidad, no hay embellecimiento de lo cotidiano. Si hay algo completamente disfuncionalizante respecto de la usurpación de un inodoro real para reivindicarlo como obra de arte, hay algo incluso más descarado e imprudentemente indomable en el reducir su tamaño, en darle apariencia de juguete y en agruparlo junto con otros artículos (la funda de un máquina de escribir, un peine, un secador de botellas...) que, en definitiva, sirven tan sólo como receptáculo para las cosas “reales”, antaño útiles, a las cuales refieren. Por ende, en tanto el readymade es concebido como exponiendo las tensiones entre la mercancía y el objeto artístico, entre lo serial y lo coleccionable, entre lo corriente y lo digno de exhibición, la *Caja...* transplanta esta ambivalencia, de un modo más enfático, a los componentes específicos que construyen lo museológico, incluyendo la arquitectura institucional, las tecnologías de presentación, las secuencias cronológicas, las etiquetas explicativas, entre otros. Y las multiplicaciones seriales de las cajas duchampianas reafirman que el museo y la industria, y el museo y las mercancías tienen algo profundo en común. El archivo del artista está perfectamente empaquetado como un producto en una prolija caja (cuyos más preciados ejemplares incluían prácticas valijas con candados y manijas) cuya adquisición resulta accesible con un “boletín

de suscripción” y cuya inscripción descriptiva (“Esta caja contiene 69 artículos”) no sólo borra las distinciones entre el objeto artístico y el producto de lujo, sino también reivindica el rol de artista como productor, distribuidor, curador, arquitecto, vendedor e historiador.

Hay algo decididamente erróneo en el sistema curatorial/de archivo de la *Caja en valija*. La información en las etiquetas, el texto de la pared, el título de la exhibición, la organización general: Duchamp comprendió muy bien que esos aparatos determinan cómo y qué vemos. Y entonces jugó el juego del museo, pero a su modo. La agrupación de las obras no sigue una lógica perceptible en cuanto a cronología, medios, temas; la selección resulta injustificada (¿por qué esos sesenta y nueve artículos en particular?); la escala de miniaturización es variable. Es cierto que sus etiquetas comparten una tipografía estandarizada y contienen la típica información clasificatoria (título, técnica, tamaño, lugar y fecha de producción, colección o localización) acompañando cada pieza pero, en manos de Duchamp, este aspecto fundamental de la narrativa oficial del museo es representada para parodiar las técnicas curatoriales y cuestionar la validez de los sistemas de clasificación. La información en las etiquetas de museo de Duchamp refieren a las obras “originales” (existentes o no), cuyos tamaños, fecha de manufactura, y locaciones no concuerdan con las reducidas dimensiones y reproducción posterior de los especímenes en oferta en la *Caja en valija*. El conocimiento es inestable; la información, contradictoria; la lógica, desafiada. Duchamp organiza la aparente naturaleza empírica del archivo y del museo –y sus diversos sistemas clasificatorios– a fin de mitigar nuestro control del conocimiento y poner en cuestión qué es lo que realmente podemos conocer sobre las ideas u objetos frente a nosotros.

En última instancia, Duchamp satisface los dictámenes del museo relativos a la precisión con ironía y aproximación, el deseo de totalidad a partir de una historia fragmentaria, el deseo de cobertura enciclopédica con “à peu près”, el deseo de un sistema y orden con una taxonomía volátil, el deseo del original con un conjunto de copias, y el deseo de una historia lineal con cesura, retraso y una lógica inasible. Allí donde las armaduras monumentales y la primacía visual, las taxonomías y las prolijas cronologías constituyen los supuestos del museo, Duchamp dirige la desestabilización

de los espacios museísticos y la reorganización de las lógicas de exhibición. Construye retrospectivas aproximadas de reproducciones en estructuras tambaleantes. Con la *Caja en valija*, el artista crea un museo sin paredes, sin una locación segura, sin obras de arte “auténticas”, un museo con sólo el más tenue anclaje en la musealidad. Pero ni recupera ni destruye el museo a través de su proyecto sino más bien somete su idea, reglas y supuestos operativos a una serie de cuestiones y presiones. Y es allí donde se asienta el núcleo de las múltiples narrativas del yo del artista: a través de una combinación de un orden aparente y el azar, el original y su reproducción, lo museístico y lo comercial, lo aurático y lo corriente; la *Caja en valija* ofrece un modelo ambivalente del artista como productor e incluso un modelo más complejo del museo como portador de la verdad.

“¿Puede uno hacer obras que no sean ‘de arte’?” garabateó Duchamp para sí mismo un día de 1913.<sup>21</sup> Y luego, silenciosamente, décadas más tarde formuló de un modo indirecto, otra serie de preguntas relacionadas: ¿Puede uno hacer un museo que contenga obras que no sean (obras) de arte? ¿Puede un museo ser una obra de arte? ¿Puede uno hacer más de 300 obras que sean museos? Una caja llena de obras que son obras de arte ¿es un museo? ¿Es un museo si no tiene paredes? ¿Puede uno hacer un museo que no es?

Un museo que no es. Con su estructura tentativa, dimensiones liliputienses y un marco tambaleante, la *Caja en valija* desafía la estabilidad y el arraigo tan típico del museo; atenta contra la impenetrable fachada y los espacios trascendentes del museo como templo moderno para obras heroicas (¿y qué puede llegar a ser menos heroico que una ultradelgada versión del *Gran Vidrio*?). La inestabilidad de la armadura de la pequeña exhibición de Duchamp proviene, en parte al menos, de la negociación de su forma –una ilimitada estructura inestable con un marco contráctil, paneles corredizos, partes movibles, y un espacio de exhibición interminablemente reconfigurado– tan diferente de la estática, sólida y estable arquitectura y *terra ferma* del museo. Para exponer “obras” se necesita desplegar el marco; para verlas, se necesita tomar las piezas y reorganizar la exhibición.

Gran parte de la arquitectura de un museo está precisamente al servicio de la organización visual fundamental para el funcionamiento de la máquina-museo. Una de las funciones que define al museo, tal como ha

afirmado el historiador Donald Preziosi, es que “sitúa todos los objetos dentro de espacios de visión que evocan y producen una posición y distancia visual apropiadas. Las obras de arte son ubicadas en el espacio, organizadas y compuestas de modo tal de permitir la asunción de posiciones apropiadas: posiciones para el sujeto”.<sup>22</sup> Como oponiéndose a esta institución sumamente visual, el museo portátil de Duchamp no puede ser visto fuera de las operaciones performativas incitadas en su “museo visitante”. La miniaturización de las obras individuales ancla la visión en la experiencia corporal –en la manipulación de los objetos, en el cerrar y abrir compartimentos clausurados, en el frotar las arrugadas carpetas negras de reproducciones, en el deslizamiento y movimiento de las obras de “vidrio”; en la invitación a tocar el mingitorio del tamaño de una palma de la mano, la ampolla de vidrio y la funda de la máquina de escribir. En definitiva, Duchamp inscribe el cuerpo del espectador en el “mirar” del museo. La movilidad implícita y la posibilidad de manipulación de la *Caja en valija* se hace aun más evidente (y problemática) cuando se inserta en un museo real donde se convierte, como el resto de los objetos de un museo, en inmóvil, protegido e intocable. La convocatoria a tocar de la *Caja en valija* revela un conjunto de preocupaciones que expone el oculocentrismo de los espacios de exhibición pública.

Si, tal como han mencionado los historiadores, el objetivo del artista en sus primeras experimentaciones ópticas es “corporizar lo visual”, se puede decir que fueron las galerías y museos los que, en gran parte, sostuvieron lo que según Duchamp era el incorpóreo impulso retiniano de la pintura modernista.<sup>23</sup> El modo táctil, ambulante de mirar la *Caja en valija* demandaba (como las oscuras, desconcertantes, y vibrantes instalaciones para las exhibiciones surrealistas) hacer añicos la relación cartesiana entre el cuerpo y la visión, el observador y el objeto, y al hacerlo, exponer los constructos institucionales que condicionan a los sujetos, organizan la mirada y disponen la atención. Abordar la *Caja...* con seriedad, entonces, significa reconocer el modo en que socava y redirige lo puramente visual, el modo en que insiste en lo libidinal y lo corpóreo en tanto *matière* de y punto de acceso al museo. En su disolución del marco estructural simbólico del museo, la *Caja...* contiene el germen del proyecto que convocará a Duchamp hasta el fin de sus días.

#### UNA EXHIBICIÓN DE MUSEO

Duchamp pasó las dos últimas décadas de su vida construyendo secretamente un sofisticado *tableau vivant* erótico titulado *Etant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage* (Dados: 1° la cascada de agua, 2° la lámpara de gas) que el público (e incluso varios de los amigos más cercanos y familiares del artista) llegaron a conocer sólo póstumamente, cuando la obra de arte pasó a formar parte de la colección de Museo de Arte Moderno de Filadelfia. Probablemente una de las obras de arte más insólitas y enigmáticas, la exhibición de *Etant donnés* en un museo resulta fundamental para su propio funcionamiento.

La experiencia visual de la obra comienza fuera de ésta, en la disposición en hilera de cuartos y pinturas que la preceden y en el acercamiento al pequeño espacio blanco adyacente a la galería central repleta de obras de Duchamp de la colección de Walter y Louise Arensberg (y el *Gran Vidrio* que había formado parte previamente de la colección de Katherine Dreier). Uno ingresa a un cuarto blanco con una magullada puerta española al fondo con mirillas que revelan (a quienes se animen a mirar) una pared de ladrillos rotos detrás de la cual uno pispea el diorama de un cuerpo femenino desnudo en tamaño casi real, cubierto por una piel de chanco. La mujer sostiene una lámpara a gas y descansa sobre una capa de ramas secas –todo ubicado en un fondo pacífico, con un cielo realista, montañas, cascadas, nubes y luz. La vasta extensión del fondo es un fotomural parcialmente pintado a mano con efectos de luz para una falsa cascada (lejanos del sublime de Caspar David Friedrich) y el desnudo –un extraño y fallido cuerpo artificial– rehúsan cualquier reivindicación de virtuosismo. Al representar los géneros más familiares del museo –el paisaje idílico y el desnudo tendido –pero con una mezcla de hiperrealismo y extrañeza, precisión pornográfica y una rareza completamente sosegada, Duchamp protege al espectador de ser seducido por el “*cuadro vivo*” que la tradición pictórica pareciera invitarnos a contemplar. A la vez, y en ese sentido, utiliza la fotografía con fines delusorios –una última vez– y a gran escala: lo que ves no es de ningún modo lo que ves.

El retorno a la figuración y a una producción aparentemente material (más que conceptual) para un artista tan crítico del impulso retiniano de la pintura fue decepcionante –y considerado una errónea anomalía– para muchos de los amigos más íntimos, además de críticos

de Duchamp, cuando por primera vez se pudo ver la instalación. E incluso, más que un quiebre de sentido en su obra o un *retorno al orden*, esta obra debe ser leída como la perfecta culminación de una vida de preocupaciones persistentes y, como tal, un comentario mordaz sobre lo visual y las instituciones que implícitamente lo sostienen.

Construida entre 1946 y 1966, la instalación vino inmediatamente después de la larga producción de la *Caja en valija* y se superpuso con el trabajo de Duchamp sobre el diseño de un buen número de diferentes espacios de exhibición. En retrospectiva, estos últimos parecerían servir como terreno de experimentación para los interrogantes que el artista secretamente se planteaba. En este sentido, estaba su vidriera para la Gotham Book Mart en 1945, con el maniquí semi-vestido con una canilla adherida a la pierna, una especie de “novia” detrás del vidrio abasteciéndose de agua corriente y materializando diferentes elementos del *Gran Vidrio* en un cuadro tridimensional. Estaban sus ideas de paredes ondulantes y un cuarto con filtraciones de agua para la Exposición Internacional del Surrealismo de 1947, en París, que incluía un enigmático dispositivo para pispear construido en la pared, denominado *Le Rayon Vert* (*Rayo verde*) (la exhibición estaba acompañada de un catálogo cuya tapa de gomaespuma con forma de pechos femeninos había diseñado Duchamp que requería al espectador “Por favor, toque”). Estaba también su experimentación con las vaginales paredes interiores cubiertas de terciopelo para la Exposición Internacional del Surrealismo de 1959 sobre la temática del “Eros”. Y podría mencionar otras –reconfigurando cada una los espacios convencionales de exhibición y los medios por los cuales los visitantes experimentan el ver como misión fundamental de una muestra.

El desarrollo de *Etant donnés* se superpuso también con una tarea menos espectacular pero, sin duda, decisiva: a fines de la década de 1940, Walter y Louise Arensberg le encargaron a Duchamp que iniciara negociaciones con museos que podrían ser potenciales receptores de su colección de arte (que incluía la colección más importante de obras duchampianas). El artista se reunió con varios museos y finalmente, con el Museo de Arte Moderno de Filadelfia para exhibir la extensa colección de arte. Las cartas y bosquejos que Duchamp envió a los Arensberg en California a fin de ayudarlos a tomar una decisión, desde la distancia, son testimonio del compromiso íntimo del

artista con este proceso. En 1951, Duchamp dibujó varios bosquejos que reflejan las proporciones y disposición de varias posibles galerías de exhibición en el museo.<sup>24</sup> Medido con precisión y dibujado a escala, los planos contienen las famosas galerías donde hoy en día se alojan las obras de Duchamp, incluyendo el pequeño cuarto adyacente –medido y marcado también– en el cual, sin que nadie lo supiera entonces, sería albergada *Etant donnés* una década más tarde (dato inédito entonces, pero llama la atención lo bien que conocía Duchamp este espacio –al detalle y con precisión de arquitecto– y, por ello, especular que en sus últimos años trabajó en la construcción de su obra con este espacio en mente). La colección Arensberg fue instalada en 1954 bajo la dirección de Duchamp en cuanto a la ubicación de cada obra –se podría decir que como un curador de museo cualquiera.

En los años venideros, Duchamp concibió un sorprendente aparato para acompañar y conformar *Etant donnés* y su lugar de descanso en un museo. Lejos de ser un detalle poco importante, la experiencia de la obra está completamente circunscrita al hecho de que está en un museo de arte, aunque los críticos rara vez se pregunten cómo interpretar el esfuerzo empleado para asegurar su lugar allí. Además, deberíamos ser capaces de imaginar que parte de la “*oeuvre*” denominada *Etant donnés* es la red de aspectos invisibles, legales y administrativos que imitan los constructos propios del museo en una forma compleja: la venta secreta de la obra en la década de 1960 al preciado amigo William Copley y su Fundación Cassandra, la cual oficialmente “poseería” la obra hasta la muerte de Duchamp; el acuerdo para la donación de la obra por parte de la Fundación Cassandra al Museo de Arte de Filadelfia inmediatamente después de su muerte (esta caritativa transferencia aumentaba las posibilidades de aceptación de esta última y provocativa instalación en el museo que alojaba la mayor parte de su obra); la construcción de un elaborado manual de instrucciones para la reacomodación de la instalación en su último sitio institucional; y las prohibiciones en cuanto a cómo y cuándo fotografiar la obra. Por ello, en 1969, desde la tumba Duchamp “curó” su última muestra. Su tardía instalación *postmortem* apareció un día en un pequeño cuarto oscuro del Museo de Arte de Filadelfia, próximo a los cuartos en los cuales el artista había instalado previamente muchas de sus piezas.

Durante casi quince años luego de que abrió al público, uno no podía simplemente “ver” *Etant donnés*. No se suponía que existiera en tanto *una imagen*. *Etant donnés* no existía en sí si no era vista en persona y en su contexto museístico específico –dos aspectos de la obra que se pierden en la reproducción fotográfica. Duchamp sabía que la instalación no iba a durar para siempre, entonces dejó instrucciones específicas en su manual y construyó una entrada en la estructura para facilitar la posición fotográfica ideal en el caso de una (inevitable) necesidad de reproducción. Una vez reproducida, quería que representara tan certeramente como fuera posible lo que el espectador ve en realidad. Pero le resultaba importante que la obra no fuera reproducida durante el mayor tiempo posible.<sup>25</sup>

Duchamp tomó recaudos considerables (tales como utilizar terciopelo negro para forrar la parte trasera de la puerta española y cubrir los costados de la estructura desde la puerta de entrada hacia la pared de ladrillos rotos) para asegurar que al espectador le resultara imposible ver a menos que utilizara las dos mirillas. Lo que está en juego es la particular experiencia de *Etant donnés* –una experiencia intraducible a la forma dimensional fuera del contexto arquitectónico e institucional, y fuera de una cierta actividad por parte del espectador.

El manual de instrucciones que Duchamp dejó al museo para asegurarse el montaje más “certero” de la obra en su nueva locación relata la misma historia. Un extraño artefacto-álbum compuesto de docenas de páginas con instrucciones numeradas manuscritas y más de cien fotos, cortadas y pegadas a modo de collage, ofrecen una considerable evidencia para la lectura del proyecto duchampiano. Para la última página de imágenes del álbum, Duchamp pegó una serie de fotografías en las cuales la cámara ocupa su propio lugar y también, el de la mirada del espectador. Enmarcó y reenmarcó esta escena, con el cuerpo femenino despatarrado más o menos cubierto de ladrillos, y agregó ladrillos aquí y más allá, primero agrupándolos para luego sumarlos a la construcción. Estaba experimentando, imaginando de qué se trataba ser espectador. Pero si el manual era para ayudar al museo en su labor de reconstrucción, ¿por qué incluir todas las tomas –que fueron alineadas incorrectamente junto con las opciones definitivas– o sea, detalles que no son necesariamente útiles para el montaje de la instalación? Lo

que parecería estar en juego en estas imágenes finales no es tanto transmitir información respecto de la escena en sí, sino comunicar *al museo* su sentido de la importancia del control minucioso sobre lo que el espectador podría ver, y cómo hacerlo con su obra.

Al mirar el manual, vemos qué hay detrás de escena: la frágil arquitectura que Duchamp construyó para ser administrada y mantenida por el museo pero no accesible a la vista. El manual lo evidencia: Duchamp improvisó un objeto extrañamente funcional a partir de materiales que tenía a mano; una estructura increíble sostenida por cinta adhesiva, con nubes hechas de algodón, con cables eléctricos colgando atados con pequeños alambrecitos, una cascada lumínica, casera, dentro de una caja de galletas Peek Freak –en breve, nada que se asemejara a las incólumes esquinas, el immaculado entorno y la estabilidad del museo. Duchamp les dibujó toda la instalación con la exactitud de un arquitecto amateur –líneas precisas para mostrar su extraña y frágil arquitectura, debilucha y rara. ¡Qué perversidad que el museo tuviera que hacerse cargo de esto, y andar en puntas de pies alrededor de cables colgantes y ladrillos despezados, con la preocupación de que la cinta no se despegara! ¿Dónde –después de todo– empieza y termina esta obra de arte? Duchamp dejó suspendida esta pregunta para consideración del museo.

En la percepción tanto como en la arquitectura hay un umbral que marca el punto de transición, el pasaje hacia o fuera de lo perceptible, en o fuera de lugar. La arquitectura, se podría decir, construye y es *construida* por un umbral, un límite necesario que articula la interioridad *contra* la exterioridad. Porque no puede haber arquitectura sin interioridad (sería un monumento) ni arquitectura sin exterioridad. Así considerado, *Etant donnés* sigue una lógica decididamente antiarquitectónica, y ofrece una elaborada estructura más-allá-de la percepción cuyo “frente” visible es una desgastada puerta exterior –hallada *dentro* del museo– que debería lógicamente guiar la visión *fuera* del museo; sin embargo, la lleva a un umbral de ladrillos rotos dando pie a un idilio ilusorio, supuestamente *fuera* pero de un modo tan poco convincente que resulta muy claro que es *adentro*.<sup>26</sup> ¿Pero dentro de *qué* exactamente? La estructura de umbrales, *Etant donnés*, explora el límite de la arquitectura, el límite del museo, situándose precisamente donde la oposición arquitectónicamente definida entre lo interior y

lo exterior se hace añicos.

*Etant donnés* pudo haber comenzado con una pregunta que era a la vez, una contradicción: ¿cómo abrir un agujero en el museo, un agujero que fuera un marco para ver y a la vez, arquitectura? *Etant donnés*, tan moldeada por sus anteriores instalaciones, (para las cuales su estudio fue el primer lugar de exhibición) y la *Caja en valija* (otro espacio de exhibición, en miniatura) definieron, con estas otras obras, un proyecto que le ocuparía toda su vida, y que se encontraba en manifiesta oposición con las estabildades de la arquitectura –un proyecto para presionar el espacio racional y autoritario del museo; un proyecto para visualizar la promesa y los límites de la estética frente a las instituciones de arte. Pero no debemos confundirnos, Duchamp no tenía ningún interés en erradicar el museo. Por el contrario, en múltiples gestos Duchamp evocó y contravino la estructura arquetípica de la modernidad, el museo, a fin de que empecemos a ver el modo en que éste nos hace ver.

#### POSDATA

Debiera terminar aquí. *Etant donnés* fue un final en muchos sentidos de la palabra. Entonces ésta será una posdata de ese tipo. Duchamp construyó su elaborada obra secreta durante veinte años. La pregunta que nos debemos hacer es: ¿cómo pudo hacerla en secreto? ¿Cómo se las arregló para que nadie se enterara de la instalación y de su ardua labor? Después de todo, esconderla durante veinte años de amigos y de la familia no es tarea fácil. La respuesta es que montó un señuelo, otra exhibición de ese estilo. Y a tal fin, alquiló un estudio. En un estudio construía este desgarrado desnudo y su casa de ladrillos; y en el otro, recibía amigos, visitas, admiradores y compañeros de ajedrez. Allí daba entrevistas en las que contaba que no estaba haciendo nada, que había abandonado el arte. Por supuesto, que no era del todo verdad porque a pesar de que no se supiera de su proyecto secreto, “lanzó” todo tipo de objetos durante esos años: diseños de libros, vidrieras, y exhibiciones –a lo que difícilmente podría llamársele “nada”– muchos de los cuales apuntan a las ideas desarrolladas en *Etant donnés*. Y, esto además de la serie de objetos eróticos realizados con partes de la instalación secreta, cada forma enigmática como una llave dirigida al mundo para una puerta entonces invisible.

Sin embargo, quien fuera a visitar su estudio “público” no vería señal alguna de producción o actividad

artística. Pero pensándolo bien, esto era también un tipo de exhibición, dado que Duchamp pudo simplemente abandonar el estudio “público” para recibir a las visitas en su casa; pero Duchamp quería tener, justo al lado de su estudio secreto, un estudio público en el cual poder mostrar –literalmente *exhibir*– que no estaba *haciendo nada*. Burló a todo el mundo. Cuando murió, casi nadie estaba enterado de su trabajo secreto, ni siquiera sus más íntimos amigos, ni entrevistadores, ni siquiera Arturo Schwarz, quien estaba por editar *Las obras completas de Marcel Duchamp*.

Ésa, parece ser, fue la última lección de Duchamp, a pesar de haber estado repitiéndola sin cesar: *Presten atención. El modo en que se exhiben las cosas importa.*

## Notas

1. Sobre la relación del estudio de Duchamp y los readymades, ver Helen Molesworth "Work Avoidance: The Everyday Life of Marcel Duchamp's Readymades", *Art Journal* 57 (1998): pp. 50-61.
2. Marcel Duchamp, Carta a Suzanne Duchamp, 15 de enero, 1916. Reimpresa por Francis Naumann y Hector Obalk, eds., *Affectionately Marcel: The Selected Correspondence of Marcel Duchamp* (Londres: Thames and Hudson, 2000), p. 43.
3. Duchamp intentó exponerlas de un modo más público: había colgado dos readymades en el vestíbulo de la galería Bourgeois en 1916 –que habían pasado totalmente desapercibidos– y luego, un año más tarde, allí.
4. Molesworth, "Work Avoidance", p. 50.
5. Carta de Duchamp a Walter Arensberg, con fecha del 8 de noviembre, 1918. Reimpresa por Nauman y Obalk (eds.), *Affectionately Marcel*, p. 64.
6. Carta de Duchamp a Jacques Doucet, 19 de octubre (1925). Reimpresa por Nauman y Obalk (eds.), *Affectionately Marcel*, p. 152.
7. Carta de Duchamp a Dreier, con fecha de 11 de septiembre, 1929. Reimpresa por Nauman y Obalk (eds.), *Affectionately Marcel*, p. 170.
8. La Exposición Surrealista de Objetos que se llevó a cabo en 1936 en el apartamento-galería del anticuario Charles Rattan fue un importante precedente para la concepción del movimiento surrealista respecto de la presentación de obras de arte. La Exposición Internacional del Surrealismo de 1938 permanece, sin embargo, como comienzo de la prolongada preocupación sobre este asunto y primera reformulación real del espacio y la arquitectura de exposición. Las preocupaciones ideológicas del surrealismo influenciaron el tenor de las exhibiciones en las cuales se involucraban, y en consecuencia, el tratamiento de tales exposiciones aquí es por definición parcial, enfocado –como está– en el desempeño de Duchamp.
9. Entre éstas, hay tres detalladas descripciones del evento por parte de sus participantes; Georges Hugnet "L'exposition Internationale du Surréalisme," *Preuves* 91 (Septiembre 1958), pp. 38-47; Marcel Jean with Arpad Mezei, *Histoire de la peinture surréaliste* (París: Seuil, 1959), pp. 280-89; y Man Ray, *Autoportrait*, trans. Anne Guérin (París: Éditions Robert Laffont, 1964), pp. 205-6; 243-44.
10. Jean y Mezei, *Histoire*, pp. 281-82.
11. Mientras que alguien como Robert Delaunay basó sus investigaciones sobre el color en la exploración precisa de las leyes científicas de Hermann von Helmholtz o los escritos de Michel-Eugène Chevreul y su "Law of the Simultaneous Contrast of Colors", las investigaciones sensoriales de Duchamp –aun en sus más aparentes (burlones) momentos científicos– abordaban el acto de mirar en sus densas dimensiones ideológicas, institucionales, psicológicas y psicoeróticas –aspectos largamente ignorados por muchos de sus contemporáneos. En su elaborado trabajo sobre los juegos ópticos de Duchamp, Rosalind Krauss ha enfatizado –prosiguiendo el análisis de Jean-François Lyotard– los modos en que los experimentos de la visión por parte del artista y las ilusiones ópticas "corporizan lo visual" y se ofrecen como contrapartida de nociones tales como la buena forma y la pura opticalidad, fundamentales para la estética modernista. Ver, en particular, Krauss "The Im/pulse to see", en *Vision and Visualita*, ed. Hal Foster, (Seattle, Bay Press, 1988), pp. 51-75; y "The Blink of an Eye", reproducido en este volumen. Ver también Lyotard, *Les TRANSformateurs Duchamp* (París; Galilée, 1977).
12. Duchamp se explaya sobre la preparación de la muestra, la compra del cordel y la combustión espontánea de la primera trama de cordel en la entrevista con Harriet, Didney y Carroll Manis, 1953. Texto mecanografiado, Museo de Arte de Filadelfia, Archivos de Duchamp; y ver también Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp* (Londres: Thames and Hudson, 1971), p. 86.
13. Duchamp, Carta a Katherine Dreier, 5 de marzo, 1935. Reimpresa por Naumann y Obalk, *Affectionately Marcel*, p. 197.
14. Es imposible comprender cabalmente el proyecto monográfico de Duchamp sin recurrir al arduo y valioso estudio de Ecke Bonk, *The Box in the Valise* (Londres; Thames and Hudson, 1989).
15. Para un debate sobre el modo en que este interés atraviesa la obra de Duchamp, ver Francis Naumann, *Marcel Duchamp: The Art of Making Art in the Age of Mechanical Reproduction* (Nueva York,: Harry N. Abrams, 1999).
16. En la primera monografía sobre el artista, Duchamp y Robert Lebel anotan dos lugares y dos fechas para *Caja en valija*: 1938 (París) y 1941-42 (Nueva York), Lebel *Sur Marcel Duchamp* (París: Trianon, 1959), artículo nº 173. De igual modo, en su entrevista con Pierre Cabanne, Duchamp fecha la *Caja en valija* "de 1938 al 42"; Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, p. 79. Esta fecha se repite en el catálogo para la primera retrospectiva de Duchamp en Pasadena en 1963 (titulada *de o para Marcel Duchamp o Rose Sélavy* como la obra de Duchamp sobre la cual, en buena medida, se basaba esta exhibición) y se ha convertido en la fecha estándar en la mayoría de los estudios sobre Duchamp desde entonces.
17. Para la reproducción de *Caja en valija*, Duchamp incluyó la fotografía de Man Ray del *segundo* secador de botellas adquirido en una tienda (1936), que luego se perdió al igual que el primero (y tantos otros objetos cotidianos/readymades). De hecho, Duchamp tenía la foto de Steiglitz y también la del mingitorio colgando del marco de la puerta en su estudio mientras preparaba la *Caja...*
18. H.P.Roché, extraído de las cartas y documentos inéditos del Archivo Roché de la Colección Carlton Lake en el Centro de Investigación Harry Ransom de la Universidad de Texas, Austin. Citado en Bonck, *Box*, p. 204.
19. "A Conversation with Marcel Duchamp", entrevista filmada con James Johnson Sweeney. Proyectada en las salas Arensberg del Museo de Arte de Filadelfia en 1955. Citado en Dawn Ades, *Marcel Duchamp's Travelling Box* (Londres: Arts Council of Great Britain, 1982), p. 3.
20. Benjamin Buchloh, "The Museum Fictions of Marcel Broodthaers", en A.A. Bronson y Peggy Gale, eds. *Museums by Artists* (Toronto: Art Metropole, 1983), p. 45.
21. De las notas en *À l'infini* (*La Caja blanca*); reimpresa en FALTA EDITOR EN EL ORIGINAL EN INGLES, *Duchamp du signe*, p. 105.
22. Donald Preziosi se refiere al impulso óptico del museo en "Brain of the Earth's Body", en Paul Duro eds., *Rhetoric of the Frame*, p. 107.
23. Krauss, "Im/pulse", p. 60.
24. Para un debate sobre la relación de Duchamp con los Arensberg, ver Naomi Sawelson-Gorse, "Hollywood Conversations: Duchamp and the Arensbergs" en *West Coast Duchamp*, Bonnie Clearwater ed.

(Miami Beach: Grassfield Pres., 1991), pp. 25-45.

**25.** El acuerdo con la Fundación Cassandra y el Museo estipula que: "en o junto a la colección de obras del Museo del artista Marcel Duchamp, en un montaje especialmente diseñado para el propósito de albergar la misma... por un período de quince años desde esta fecha, el Museo no permitirá ninguna copia o reproducción –fotográfica o semejante– de *Etant donnés* a excepción de cuadros de la pared posterior sobre la cual dicha obra se instala". Ver "Agreement between Cassandra Foundation and the Philadelphia Museum of Art", en el Museo de Arte de Filadelfia, reproducido por Mason Klein, *The Phenomenology of the Self: Marcel Duchamp's Etant donnés* (Disertación doctoral, City University of New York, 1994), apéndice.

**26.** Craig Adcock, al respecto de *Etant donnés* afirmó : "...no tiene exterior. Tiene sólo un interior desde el cual se mira otro interior", Adcock, *Definitely Marcel Duchamp*  
 FALTA EDITOR EN EL ORIGINAL EN INGLÉS p. 342.