

2007

# La puertas y ventanas de Duchamp: Fresh widow, Bagarre d'Austerlitz, Puerta: 11 rue Larrey, la puerta Gradiva, Etant donnés

Daniel Naegele  
*Iowa State University*, [naegele@iastate.edu](mailto:naegele@iastate.edu)

Follow this and additional works at: [http://lib.dr.iastate.edu/arch\\_pubs](http://lib.dr.iastate.edu/arch_pubs)

 Part of the [Architectural History and Criticism Commons](#)

The complete bibliographic information for this item can be found at [http://lib.dr.iastate.edu/arch\\_pubs/75](http://lib.dr.iastate.edu/arch_pubs/75). For information on how to cite this item, please visit <http://lib.dr.iastate.edu/howtocite.html>.

---

This Article is brought to you for free and open access by the Architecture at Iowa State University Digital Repository. It has been accepted for inclusion in Architecture Publications by an authorized administrator of Iowa State University Digital Repository. For more information, please contact [digirep@iastate.edu](mailto:digirep@iastate.edu).

---

# La puertas y ventanas de Duchamp: Fresh widow, Bagarre d'Austerlitz, Puerta: 11 rue Larrey, la puerta Gradiva, Etant donnés

## **Abstract**

Cuando utilizamos el sistema de categorías para reflexionar sobre el arte de Marcel Duchamp, nos enfrentamos a una aparente paradoja: de un modo simultáneo, nos conduce y, a la vez, se resiste a la clasificación. Esta característica aparece en toda su obra. Es una cualidad que encontramos en cada pieza y en la obra en su conjunto. Se examinará esta cuestión, poniendo uno al lado del otro cinco trabajos de Duchamp: Fresh widow (1920), Bagarre d'Austerlitz (1921), Puerta: 11 rue Larrey (1927), las puertas de la galería Gradiva de André Breton (1937) y la puerta del Etant donnés (1946-1966). O bien son puertas o son ventanas. Pertenecen y están en una pared. La pared es un límite. Ocupándola, las ventanas y puertas simultáneamente forman el límite y lo disuelven. Habitándola transgreden su función de límite. Cuando Duchamp investiga la ocupación, definición y posible disolución de la pared a través de las ventanas y puertas, cuestiona análogamente la ideología que subraya la institucionalización del arte, la ideología de la representación.

## **Disciplines**

Architectural History and Criticism | Architecture

## **Comments**

This article is from *RA, Revista de Arquitectura* 9 (2007): 43–60. Posted with permission.

## LAS PUERTAS Y VENTANAS DE DUCHAMP

FRESH WIDOW, BAGARRE D'AUSTERLITZ, PUERTA: 11 RUE LARREY, LA PUERTA GRADIVA, ETANT DONNÉS

Daniel Naegele

*Cuando utilizamos el sistema de categorías para reflexionar sobre el arte de Marcel Duchamp, nos enfrentamos a una aparente paradoja: de un modo simultáneo, nos conduce y, a la vez, se resiste a la clasificación. Esta característica aparece en toda su obra. Es una cualidad que encontramos en cada pieza y en la obra en su conjunto. Se examinará esta cuestión, poniendo uno al lado del otro cinco trabajos de Duchamp: Fresh widow (1920), Bagarre d'Austerlitz (1921), Puerta: 11 rue Larrey (1927), las puertas de la galería Gradiva de André Breton (1937) y la puerta del Etant donnés (1946-1966). O bien son puertas o son ventanas. Pertenecen y están en una pared. La pared es un límite. Ocupándola, las ventanas y puertas simultáneamente forman el límite y lo disuelven. Habitándola transgreden su función de límite.*

*Cuando Duchamp investiga la ocupación, definición y posible disolución de la pared a través de las ventanas y puertas, cuestiona análogamente la ideología que subraya la institucionalización del arte, la ideología de la representación.*

“[...] empezando con una frase [...] hizo un juego de palabras con diferentes tipos de paréntesis. [...] Este juego tenía un significado oculto. [...] Era una oscuridad de otro orden”.

“Marchel Duchamp” de Raymond Roussel<sup>1</sup>

Cuando utilizamos el sistema de categorías para reflexionar sobre el arte de Marcel Duchamp, nos enfrentamos a una aparente paradoja: de un modo simultáneo, nos conduce y, a la vez, se resiste a la clasificación. Esta característica aparece en toda su obra. Es una cualidad que encontramos en cada pieza y en la obra en su conjunto. Así, promoviendo “lo único” y la invención, ya que aborrecía la rutina, evitaba caer en el gusto común y en la filosofía de la indiferencia, al mismo tiempo que ponía el acento en la naturaleza acumulativa de su trabajo, más que cualquier otro artista. *Le Grand Verre, Boîte-en-valise* (Fig. 1), la propia colección Arensburg... todos conscientemente agrupados y trabajados a la vez, de modo que propicia un contexto –un marco fabricado, artificial– dentro del cual se debe leer la pieza individual. Al actuar de este modo, Duchamp empaquetó su producción. Proporcionó un telón de fondo que insiste en su propia artificialidad. Esta paradoja es, en cierto sentido, la esencia del arte del Duchamp.

En este texto, examinaré esta esencia, poniendo uno al lado del otro cinco trabajos de Duchamp: *Fresh widow* (1920), *Bagarre d'Austerlitz* (1921), *Puerta: 11 rue Larrey* (1927), las puertas de la galería *Gradiva* de André Breton (1937) y la puerta del *Etant donnés* (1946-1966). La relación entre las cinco es obvia. O bien son puertas o son ventanas. Pertenecen de manera indiscutible a una pared<sup>2</sup>. La pared misma es una frontera. Separa una habitación de otra, el interior del exterior. Al ocupar la pared, las puertas y las ventanas forman la frontera y, a su vez, la disuelven. Trasgreden la función “frontera-edificio” de la pared al habitar en ella. Esta trasgresión es semejante a la paradójica posición de Duchamp respecto al arte.

Categorizar es, por definición, limitar o crear una frontera. El arte de Duchamp pretende cuestionar este pensamiento *a priori* y lo hace mediante la ocupación de la frontera misma. Así, estas cinco “cosas” –como Duchamp prefería denominar a sus obras– son muy convencionales, manifestaciones de su maquinación artística. Tienen la ventaja añadida de poseer un valor tradicional inherente. Los objetos cotidianos están cargados de un significado simbólico, aunque físicamente implican un pensamiento convencional. Tanto lo simbólico como lo convencional implican unas clasificaciones *a priori* de los tipos, proporcionando así a Duchamp el medio fundamental para su exploración.

El proyecto de Duchamp, sin embargo, tiene unas miras más amplias que la atención a estas características particulares. Su empresa es un intento de minar desde dentro la institucionalización del arte. Cuando Duchamp empezó a exponer sus nada convencionales *ready-mades* en la segunda década del siglo XX, el arte estaba enmarcado y definido por los actos externos de la enmarcación, la titulación, la clasificación –en resumen, lo que llamamos “museización”. Nada simboliza tan bien el acto de la representación que el marco. En la construcción de edificios, la

1. Marcel Duchamp, cita en CABANNE, Pierre, *Diálogos con Marcel Duchamp*, Da Capo, Londres, 1979, p. 41.

2. Duchamp creó muchos trabajos del tipo puerta y ventana que no se han tratado en este texto. Por ejemplo, diseñó una encuadernación para el *Ubu Roi* de Alfred Jarry que es como una bisagra o una puerta. Su *Grand Verre* podría ser entendido como una ventana de doble cristal de vidriera. Existen, además, escaparates de cristal en alguna exposición surrealista en forma de puertas giratorias, y representaciones de *Boîte-en-valise* de 1941 en miniatura, enmarcadas y en un mostrador móvil que fácilmente encaja en un maletín.



Fig. 1. *Boîte-en-valise*, 1935-1941. Maletín de piel que contiene réplicas en miniatura, fotografías, reproducciones en color y un dibujo original (CABANNE, P., *Duchamp & Co.*, Pierre Terrail, Paris, 1997, p. 151).

pared, como el marco, sirven para separar. La pared “re-presenta” la representación. Cuando Duchamp investiga la ocupación, definición y posible disolución de la pared a través de ventanas y puertas, a la vez lleva a cabo una crítica de la ideología que defiende la institucionalización del arte, la ideología de la representación.

### LA SOCAVACIÓN DE LA IDEOLOGÍA A TRAVÉS DE LA REPRESENTACIÓN DE LA REPRESENTACIÓN

Cuando Duchamp diseñó *Fresh Widow* en 1920, ya había estado inmerso activamente en la “re-presentación” de la representación durante siete años o más. Esta noción no era nueva en el arte. Piranesi, por ejemplo, era un experto en la materia, aunque había muchos que lo precedieron. Pero el contexto francés anterior a Duchamp incluía *El Estudio del Artista, alegoría real, resumen de siete años de vida artística* de Gustave Courbet (1854-1855)<sup>3</sup> y cualquiera del gran número de cuadros que Georges Seurat pintó de 1880 a 1891. En *El Circo*, por ejemplo, Seurat pintó el perímetro de su lienzo para que pareciera un marco. Este marco pintado sugiere que lo que se representa en un cuadro es la pintura de una pintura. Es decir, lo que los espectadores vemos es la pintura de una imagen enmarcada, una pintura cuyas proporciones coinciden claramente con las de la imagen re-presentada, cuyos límites empiezan donde la frontera de lo re-presentado acaba.

Seurat practicaba un tipo de pintura llamada “puntillismo”. El puntillismo es la representación pictórica compuesta por pequeñas y más o menos iguales pinceladas de diferentes colores. Distribuyendo unidades de pintura como si se tratara de una pasta o masa para galletas, se subraya la fisicidad de la pintura como una sustancia adherida al lienzo. Este método de pintar exige que el propio espectador forme la imagen en el “ojo de su mente”. El espectador debe reunir en su ojo todos los trazos de pintura, combinándolos para conformar, más o menos, diferentes colores y tonos. Todos juntos, estas formas de color de diferentes tonalidades sugieren el contenido de la pintura, mientras que insisten de manera vehemente en el hecho de que su construcción no tiene casi “con-

3. Ver FRIED, Michael, “Representing Representation: On the Central Group in Courbet’s *Studio*,” en GREENBLATT, Stephen J. (ed.), *Allegory and Representation*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1981.

tenido”. En *El Circo* de Seurat, la presencia física de la pintura y la insistencia de la percepción como un acto subjetivo y necesario están enfatizadas, mientras que pintar el propio marco “desmaterializa” lo que ha sido tradicionalmente “otro mundo”. Se apropia del acto de la contención.

Los marcos nos sirven como disyuntiva. Separan el mundo de ilusión del mundo real. A menudo, esta división se lleva a cabo mediante un entorno de madera, un “marco-naturaleza” tallado por él mismo, retorcido, decorado. Pero en *El Circo*, Seurat presenta tanto los trazos de pintura como el lienzo como ilusiones, “ilusiones activamente construidas por el espectador”. Ambas no son más que pinceladas en la tela. Pero con los trazos que sugieren un marco, Seurat se apropia de la frontera convencional entre arte y realidad. Al hacer esto, pone en evidencia la naturaleza verdadera del mismo arte institucionalizado.

Después de casi un cuarto de siglo más tarde de *El Circo*, el primer collage de Picasso, *Nature morte à la chaise cannée* (1911-1912), planteaba una cuestión similar. Para crear su ilusión, Picasso empleó al mismo tiempo pintura y retales de “realidad”: la cuerda de un marinero como marco y trozos de hule típico prepintado para simular la rejilla de la silla. La composición es centrífuga. Sus partes empujan hacia el perímetro elíptico del bodegón. Pero un trozo de cuerda real les acorrala. Su presencia resiste eficientemente esta tensión, haciendo que las “partes” del cuadro no salgan volando de la tela.

Al igual que Seurat pintó un marco, la cuerda de marinero es a la vez marco y parte de los que tradicionalmente está enmarcado. “La cuerda-marco” trabaja en diferentes niveles. Iconográficamente, sugiere infinitud y la lejanía de la alta mar. Además, William Rubin escribió que este “sustituto de estampado”, refiriéndose a esta cuerda infinita, “reconstruye el borde tapizado [...] de una de los manteles de Picasso [...] al igual que el típico modelado real de los manteletes en su obra”<sup>4</sup>. En este sentido, ofrece un tiempo histórico y un lugar específicos al bodegón, dándole dimensiones tanto espaciales como temporales. Sin embargo, todavía son más obvias las fronteras *ficicias* de Seurat; es la propia realidad, realidad que es a la vez arte. Así, se parece más a los *ready-mades* de Duchamp, más contundentes, el primero de los cuales apareció dos años más tarde que *Nature morte à la chaise cannée*.

Duchamp se cuestionó por primera vez este tema en su manifiesto de febrero de 1912, cuando envió su recién acabada obra *Desnudo descendiendo por escalera* a los Independientes de París. Según él, “a sus compañeros cubistas no les gustó y me dijeron que, por lo menos, cambiara el título”<sup>5</sup>. Duchamp se negó y retiró la obra, pero es significativo que la controversia que rodeó a esta obra tuviera tan poco que ver con sus cualidades inherentes. Al contrario, se trataron dos temas aparentemente superficiales: el título y su aparente lealtad a las bases futuristas y cubistas, movimientos que en la época se presentaban como exclusivos. A partir de ese momento, Duchamp concedió gran importancia a la titulación y la clasificación. Junto al enmarcado de las obras y la propia noción de museización, sirven como medios de la sociedad para apropiarse del arte, controlar su exposición y, así, su pulso. En conjunto, la titulación, la enmarcación, la clasificación y la museización forman una especie de pensamiento sistemático, una ideología cuya autoridad y fuerza de coacción Duchamp cuestionó y finalmente se propuso socavar.

En 1913, Duchamp “puso una rueda de bicicleta en un taburete, con la horquilla hacia abajo; no existía la idea de *ready-made*, ni nada parecido. Era sólo una distracción”<sup>6</sup>. En 1914, añadió dos marcas verdes y rojas a una ilustración comercial de un paisaje, lo tituló *Pharmacie* y produjo una edición de tres copias. El mismo año, Duchamp “escogió” su primer *ready-made*, el *Botellero*. Según Duchamp, era un intento de “reducir la idea de la consideración estética a la elección de la mente, y no a la habilidad o destreza de la mano, concepción a la que me opuse en muchas pinturas de mi generación”<sup>7</sup>. Duchamp expuso que el “funcionalismo” de este objeto “ya estaba eliminado cuando lo saqué de la Tierra y lo coloqué en el planeta de la estética”<sup>8</sup>. En 1915, Duchamp compró una pala de nieve en una ferretería de Nueva York. En su borde inferior, escribió con pintura blanca: “EN ADELANTO DEL BRAZO ROTO MARCEL DUCHAMP”.

En 1917, Duchamp compró un urinario en la “Mott Works” de Nueva York, lo firmó como “R. Mutt”, lo tituló *Fuente* y lo envió a la exposición de los Independientes para que fuera colgado boca abajo y al revés. Tal y como era de esperar, la pieza fue rechazada, a pesar de las ideas liberales de los organizadores de la exposición. Se quitó de la galería y desapareció misteriosamente. Una fotografía de tal urinario ilustra un artículo anónimo en el segundo número de *The*

4. RUBIN, William, *Picasso and Braque: Pioneering Cubism*, Museum of Modern Art, New York, 1989, p. 37.

5. Cita en D'HARNONCOURT, Anne, MCGSHINE, Kynaston (eds.), *Marcel Duchamp, The Museum of Modern Art*, New York, 1973, p. 258.

6. *Ibid.*, p. 47.

7. *Ibid.*, p. 275.

8. *Ibid.*, p. 276.



Fig. 2. *Fresh Widow*, 1920. (CABANNE, P., *Duchamp & Co.*, Pierre Terrail, Paris, 1997, p. 127).

*Blind Man* (mayo, 1917). El artículo defendía el trabajo, esgrimiendo que la “significancia de utilidad del urinario desaparecía bajo el nuevo título y punto de vista” y, por ello, el artista “había creado un nuevo pensamiento para tal objeto”. La fotografía es de Alfred Stieglitz. Con un alto contraste, ambigüedad y saturada de iconografía de género, la imagen es a la vez fálica y femenina. A través de la re-presentación, la *Fuente* adquirió nuevas vidas. Su título connota diferentes significados según nuestra manera de “ver” la pieza, bien sea como urinario, falo o sexo femenino.

Con la *Fuente*, la desaparición de lo realmente real –de lo original, del objeto “auténtico”– impulsó a la representación a interrogar al arte. Incluso antes de que el urinario desapareciera, Duchamp había socavado la autenticidad mediante la promoción de un objeto pre-manufacturado como arte. Con su desaparición, la pieza masiva de fontanería adquirió un valor de culto. La corta vida del objeto auténtico lo cargó de una dimensión temporal. La representación ambigua le concedió una cualidad espacial siempre-fluctuante. La fotografía documentó esta obra como algo esquivo e imposible de obtener –características esenciales y permanentes de este trabajo.



En 1919, Duchamp dibujó un bigote y una pequeña barba en una reproducción de la Mona Lisa y escribió abajo: “L.H.O.O.Q.”. Según Duchamp, esta inscripción, cuando “se pronuncia como las iniciales en francés, resulta un chiste subido de tono sobre la Gioconda”<sup>10</sup>.

Las modificaciones de Duchamp en la reproducción son diagramáticas, con aspecto de cómic y literalmente superficiales. Combinan la palabra y lo plástico, empleando un cliché visual, un gesto banal de crío que se representa a sí mismo. Juntos, el bigote y la barba forman una respuesta *ready-made*, más una reacción que una alteración concienzuda. El gesto es el de enmascarar. La conocida cara no está sustancialmente modificada, sino adornada cosméticamente. Duchamp vistió al conocido rostro con una capa infrafina –un graffiti que pertenece a “otros mundos”, sólo cuando se le presta la atención adecuada, es decir, sólo cuando se le considera de manera apropiada como graffiti.

Con la inscripción “L.H.O.O.Q.”, Duchamp volvió a explorar la dimensión temporal, demostrando una preferencia por el proceso antes que por el producto. Modificando una ilustración, una simple representación de la pintura clásica, puso en evidencia la naturaleza estática de la obra de arte. Minó la creencia tradicional de que una vez que la obra ha abandonado al artista, ésta debe permanecer necesariamente constante e inmutable. Más tarde, usó una estrategia similar cuando publicó “anotaciones” para *Le Grand Verre*. Su imposición debería ser considerada como la manifestación física del punto de vista del espectador<sup>11</sup>.

En 1967, Duchamp evidenció su posición de manera clara y concisa: “No creo en las posiciones”<sup>12</sup>. Es una postura que, en cierto modo, se amolda a la filosofía del “perspectivismo” fundada en la creencia de que “hay, o puede haber, diferentes lenguajes que no pueden ser traducidos unos a otros, y que suministran a sus hablantes diferentes imágenes del mundo”. Una filosofía nietzscheana que ve los “sistemas de creencias” como “instrumentos que sirven al impulso de supervivencia y éxito”. No existe un sistema externo o con autoridad para escoger entre tales sistemas<sup>13</sup>.

El objetivo de Duchamp, su “bien positivo”, debería ser definido como una emancipación de lo que él percibía como unas condiciones culturales dominantes y opresivas que en torno a 1912 habían entrado en crisis. Podemos politizar la búsqueda de Duchamp. Es la paciente búsqueda de unas condiciones de coexistencia –reconocimiento de las limitaciones de nuestro propio punto de vista, un punto de vista siempre alterado, si no completamente determinado por las condiciones físicas y culturales inmediatas bajo las que vivimos.

Los *ready-mades* fueron el inicio de esta búsqueda. Cuando Duchamp hablaba sobre ellos, los describía en términos de “lo que no eran”. No eran “obras de arte... no eran esbozos”, sino más bien objetos, “cosas” “a las cuales no se les podían aplicar términos artísticos”<sup>14</sup>. Sus definiciones sugieren que Duchamp se consideraba un inventor que busca criticar un sistema situándose fuera de él. El uso del pasado, “podían”, indica el inevitable ajuste que llevarían a cabo las estructuras artísticas para finalmente apropiarse de sus “cosas”.

## FRESH WIDOW

En sus *Obras Completas*, Arturo Schwarz se refiere a *Fresh Widow* (1920) como un “Semi-ready-made: una ventana francesa en miniatura, de 30 1/2" X 17 11/16", pintada de un verde luminoso. Los ocho vidrios están cubiertos con piel negra. La “viuda” está fijada en una base [...] que lleva, en su frontal, la siguiente inscripción hecha con letras negras de cinta de papel: FRESH WIDOW COPYRIGHT ROSE SELAVY 1929” (Fig. 2). Según Schwarz, este “semi-ready-made debe ser considerado como un juego de palabras tridimensional (*Fresh Widow* = viuda francesa). Pero este juego no se acaba en el título de la obra. Pasa de la esfera verbal a la plástica. El brillante cuero negro de los paneles induce al espectador a que crea que la habitación que se encuentra detrás de los cristales está a oscuras [...]”<sup>15</sup>. No tiene mucho más que decir sobre *Fresh Widow*. De hecho, cuando los críticos hacen mención de este trabajo, casi siempre lo hacen de pasada.

Robert Lebel dijo que Duchamp, con esta obra, “había alcanzado el límite de lo antiestético, lo inútil y lo injustificable”<sup>16</sup>. En relación al comentario de Lebel, Duchamp respondió: “es muy satisfactoria como fórmula [...] es muy buena –¡lo felicito!”<sup>17</sup>.

El propio Duchamp comentó sobre su obra: “Sí, “fresca”, como “inteligente”. [...] La combinación me divertía, con ventana francesa. Encargué la ventana a un carpintero de Nueva York. Los

10. *Ibid.*, p. 289.

11. En “El acto creativo”, Duchamp escribió: “En cualquier caso, el acto creativo no se lleva a cabo sólo por el artista. El espectador une el trabajo y el mundo exterior, descifrando e interpretando sus cualidades interiores y, así, añade su contribución al acto creativo”. Ver SANUILLET, Michel, PETERSON, Elmer (eds.), *The Writings of Marcel Duchamp*, Da Capo Press, New York, 1988, pp. 138-140.

12. CABANNE, Pierre, *op. cit.*, p. 89.

13. *The Fontana Dictionary of Modern Thought*, Fontana Press, London, 1988, pp. 641-642.

14. CABANNE, P., *op. cit.*, p. 48.

15. SCHWARZ, Arturo, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Harry N. Abrams, New York, 1970.

16. CABANNE, P., *op. cit.*, p. 66.

17. *Ibid.*

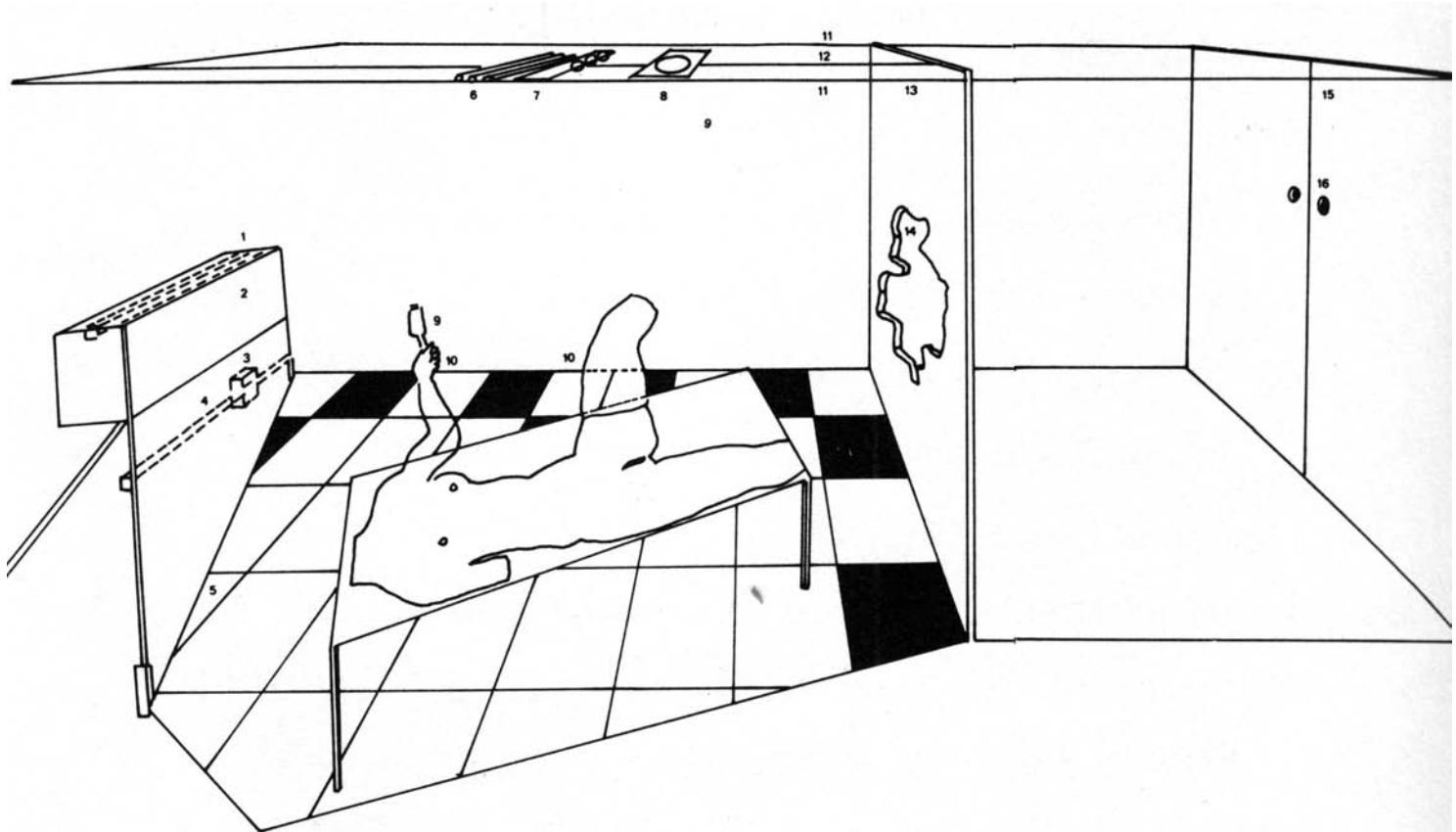


Fig. 3. *Etant donnés*, 1946-1966. (D'HARNONCOURT, Anne, McSHINE, Kynaston (eds.), *Marcel Duchamp*, MoMA, New York, 1989, p. 295).

vidrios están cubiertos de cuero negro y deberían brillar cada mañana como un par de zapatos para que parecieran verdaderos cristales. Todas estas cosas tenían el mismo espíritu<sup>18</sup>. *Fresh Widow* cuestiona la noción de estaticidad en el arte, contrastándola con lo temporal: “fresca”, “viuda” y “viuda fresca” son condiciones temporales, y los paneles de cuero han de ser limpiados todos los días.

Normalmente, una ventana está en la pared o es parte de una pared. Pero la obra de Duchamp renuncia a estar dentro de la pared, lo suficientemente alejada para defender su independencia, no muy alejada de nosotros para poder ver detrás de ella. Como “pieza de museo” parece evitar conscientemente una clasificación, situándose en un lugar entre la pintura y la escultura. Es claramente un objeto tridimensional y tiene una base como tal, en la que se puede leer su título, fecha y autor. Su simplicidad y su contundente independencia potencian su innegable presencia. Pero es mucho más que una pintura, y está actualmente colgada entre pinturas. Su cercanía a la pared, su delgadez, su único punto de vista y su opacidad nos conduce a leerla como una pintura<sup>19</sup>. Esta lectura queda reforzada por un marco que rodea a las potencialmente hojas de la “ventana”. Convencionalmente, tal marco sólo se encuentra en ambas caras y en la parte superior de una ventana; un alféizar completa el enmarcado en la parte inferior, el cual comprende las partes laterales.

Si *Fresh Widow* fuera una pintura, representaría una ventana “real”. Aquí, uno puede pensar en la pintura de Seurat. La ilusión de tal imagen es completamente aparente, de modo que el sujeto de la “pintura” es puro ilusionismo. El trabajo se desploma en sus componentes materiales –pintura, marco, cuero, *stand* de exhibición, título– subrayando la complicidad existente detrás de la ilusión e implicando al mismo espectador como primer conspirador.

18. *Ibid.*

19. *Fresh Widow* está en la colección del Museo de Arte Moderno de Nueva York y se muestra –o, al menos, se mostraba la última vez que lo visité– en un sitio apropiado a su época de creación y su “tipo”. Está colgada en una pared no muy diferente a la que aparece en las fotos.

Ver *Fresh Widow* como un objeto tridimensional/escultura no soluciona la situación, ya que toma las características de una miniatura –simulacro de una ventana, un “ejemplo” producido a media escala presumiblemente para facilitar la movilidad. A pesar de su obvio sentido de la presencia y su defensa de la independencia, es una “representación de”. De hecho, su esencia es la representación, y como tal es una muestra de la idea de muestra.



*Fresh Widow* re-presenta a la propia representación y lo hace de diferentes maneras. Las ventanas son la frontera entre lo interior y lo exterior. Constituyen una especie de pantalla de proyección sobre la cual se “emite” el mundo exterior para nuestro entendimiento y consumo visual. Que enmarquen o limiten nuestra comprensión visual les permite denotar metafóricamente nuestro siempre incompleto conocimiento del mundo.

En cierto sentido, simbolizan una cierta libertad –una mirada hacia fuera, una nueva ventana al mundo. Pero en otro sentido, imponen una limitación<sup>20</sup>. Esta característica es inherente a la idea renacentista de “la realidad vista desde una ventana”, una idea que esta obra re-presenta de manera contundente. Cuando miramos a través de una ventana, ¿vemos el espacio que se encuentra detrás o sólo vemos la imagen bidimensional de lo que se encuentra detrás reflejada en la ventana? Aparentemente, vemos el espacio de detrás, pero paradójicamente nuestros recuerdos de este espacio son bidimensionales. La clave de lo que exactamente vemos es que “vemos a través” de una superficie transparente, lo que se consideraba un gran logro para los artistas del renacimiento. En sus “Libros de notas”, bajo el título de “Óptica”, Leonardo escribió: “[...] la convergencia de las imágenes de cualquier objeto que sea cortado por la interposición de cuerpos transparentes se imprimirá en la superficie de estos objetos y creará una nueva convergencia que llevará las imágenes de estos objetos al ojo”<sup>21</sup>.

Las máquinas fueron concebidas para ayudar a la fijación del espacio basándose en este principio. Los vidrios cuadrados de *Fresh Widow* se deben entender como una rejilla que recorre de manera paralela la obra y ayuda en su dibujo, al igual que la *Machine à Dessiner* que ilustra un grabado de *La Perspective Pratique* de Jean Dubreuil (París, 1663). Esta máquina para dibujar mecaniza el acto de la representación, ayudando en la traducción de las tres a las dos dimensiones, interponiendo una rejilla entre la vista y el espectador. La rejilla sirve de armazón. Establece un sistema de coordenadas y se repite como referencia en la superficie bidimensional. El propio Duchamp trabajó alguna vez de este modo o al menos quiso dejar evidencia de tal rejilla en su *Réseaux des stoppages étalon* de 1914.

En *Machine à Dessiner*, tanto la base como las rejillas de las ventanas refuerzan el concepto de espacio cuantificado en una rejilla proyectada. El plano horizontal cuadrículado nos proporciona las coordenadas convenientes que ayudan a localizar la mesa de dibujo, la silla y sus sombras en el espacio de la imagen. El suelo en forma de mesa de tablero de ajedrez empleado como base disimulada en los *Etant donnés* de Duchamp –él mismo una especie de construcción de cámara oscura– nos viene a la mente (Fig. 3).

Si *Fresh Widow* representa de manera vehemente la tradición renacentista de la tradición, sus paneles negros también sugieren otra forma de representación: la ilustración de un cómic. A menudo los delineantes representan las ventanas con color negro, y esta convención aparece tanto en el dibujo arquitectónico como de ingeniería. Algo semejante presenta *Fresh Widow* al ser una representación diagramática y reductiva. Estas cualidades están ostensiblemente enemistadas con la (¿más real?) tridimensionalidad. Esta contradicción manifiesta la paradoja de la representación.

Como facsímil de un “componente de edificio”, *Fresh Widow* representa a la producción en masa, invocando la ideología industrial. La construcción está directamente conectada con la técnica y los modos de producción. Duchamp no hizo esta obra él solo, sino que ordenó su construcción mediante especificaciones escritas y dibujadas. Aunque única en su especie, la portabilidad que implicaba su tamaño encajaba muy bien con su apariencia de fabricación en serie (más una idea de una ventana que una ventana misma), y sugiere que podría pertenecer a un catálogo de muchas. Tales objetos sólo son útiles cuando se encuentran en contexto, como parte de un sistema: un sistema de cierre, una pared, un edificio. En el siglo XX, las casas en que habitamos están mayoritariamente compuestas por componentes fabricados, bien sean de fabricación artesanal o industrial. McShine y d’Harnoncourt nos dicen sobre esta obra que “fue el primer trabajo firmado por Rose Sélavy”<sup>22</sup>. Pero las “letras negras de periódico” no pueden ser consideradas una firma en el sentido convencional. Duchamp ha eliminado la mano del artista en *Fresh Widow*. Así, representa la estandarización y la producción en masa, convirtiéndose estas nociones en símbolos de representación.

Si una perspectiva tradicional nos presenta una concepción del mundo tridimensional en una superficie bidimensional, Duchamp le da la vuelta a este procedimiento. La ventana, típicamente un dispositivo para enmarcar un tema en el típico arte bidimensional, aquí se convierte no en el marco,

20. Los arquitectos “modernos” combatieron constantemente dichas limitaciones, insistiendo en la libertad expresada en las vistas panorámicas y pagando así un precio muy alto por sobrexposición. Lo mismo debería decirse de las ventanas y puertas. En la arquitectura moderna, las puertas han perdido sus marcos y se convierten en aperturas en la pared –deslizantes, pivotantes...

21. MACCURDY, Edward, *The Notebooks of Leonardo Da Vinci*, George Braziller, New York, 1956, p. 219.

22. D’HARNONCOURT, Anne, MCSHINE, Kynaston (eds.), op. cit., p. 291.

sino en el sujeto mismo. Duchamp invierte figura y fondo. Presenta un marco tridimensional: plano, simple, reducido a sus mínimos. Se podría haber presentado en dos dimensiones, ya que parece que no se aprovecha de ninguna de las oportunidades de expresión plástica inherentes a una dimensión de profundidad. Al contrario, niega la profundidad. Los paneles de cuero negro insisten en la presencia del objeto. La “ventana” no es algo “a través” de lo que veamos, sino algo “a” lo que miramos. Negando la transmisividad de la ventana, Duchamp altera su esencia.

Finalmente, nos encontramos con el *copyright*, el de Rose Sélavy, un personaje ficticio que sólo conocemos a través de la representación, una re-presentación del propio Duchamp. La definición de *copyright* es “el exclusivo y legalmente protegido derecho de reproducir (bien sea escritura o pintura), publicar o vender el fondo y la forma de un trabajo literario, musical o artístico (teatro, novela, representación, cine...) durante un período de 28 años en los EEUU”. Difiere de una patente, que es un derecho que se le concede sólo a los inventores. Damos por hecho que *Fresh Widow* es arte –arte cuya autoridad no descansa en su originalidad o forma física, sino en la cuidadosa invención de una idea. ¿Se considera tradicionalmente que la escultura y la pintura son materiales con derechos de copia? ¿No es una forma de tiranía? Firmando la pieza, Duchamp pone en tela de juicio su categorización. Cada cuestión descubre un aspecto de la representación que ha estado siempre velado.

## OTRAS VENTANAS Y PUERTAS

En París, 1921, tal y como más tarde recordaba, Duchamp “tenía hecha otra ventana, bastante diferente a *Fresh Widow*, con una pared de ladrillos. La llamó *La Bagarre d’Austerlitz* (Fig. 4), una simple alteración de “Gare d’Austerlitz”, una importante estación de ferrocarril de París”<sup>23</sup>. Schwarz describe este trabajo como “una ventana en miniatura hecha por un carpintero siguiendo las instrucciones de Duchamp”. La elaboración de la pieza fue corta. Es, “una variación del tema de *Fresh Widow* [...], de nuevo, con un juego de palabras en el título”. La pieza mide aproximadamente 60 centímetros de alto por 30 de ancho, y casi 4 centímetros de ancho. Esta firmada por un lado: “Marcel Duchamp” y en el otro “Rose Sélavy/Paris 1921”. Schwarz también apunta: “la parte de detrás está pintada imitando al ladrillo, la parte delantera es gris”. Aparecen marcas de pintura blanca en el cristal, como en el dibujo “8”.

Presumiblemente, el título se refiere a la famosa batalla de Austerlitz que Napoleón libró contra las fuerzas aliadas de Austria y Rusia, en Moravia, el 2 de diciembre de 1805. En esta batalla, Napoleón evacuó la meseta Pratzen del oeste de Austerlitz para tender una trampa a los aliados, los cuales ocuparon esta posición vacía. Napoleón, cuyo ejército era mucho menor en número, atacó al enemigo desde dos flancos opuestos. Dividiendo al ejército contrario, finalmente dividió el centro debilitado. Dos días más tarde, Austria firmó un acuerdo de cese de hostilidades y lo que quedaba del ejército ruso fue enviado a casa<sup>24</sup>.

La estrategia de Duchamp no es diferente a la de Napoleón. Napoleón dividió sus tropas, colocándolas en el perímetro de la meseta, creando finalmente un agujero en el centro de las fuerzas aliadas. La obra de Duchamp se hace eco de este acontecimiento. Con su doble firma y sus dos caras distintas, insinúa un medio vacío. La situación que representa es aparentemente irreconciliable, a pesar de la continuidad sugerida por la ventana, si ésta fuera real<sup>25</sup>.

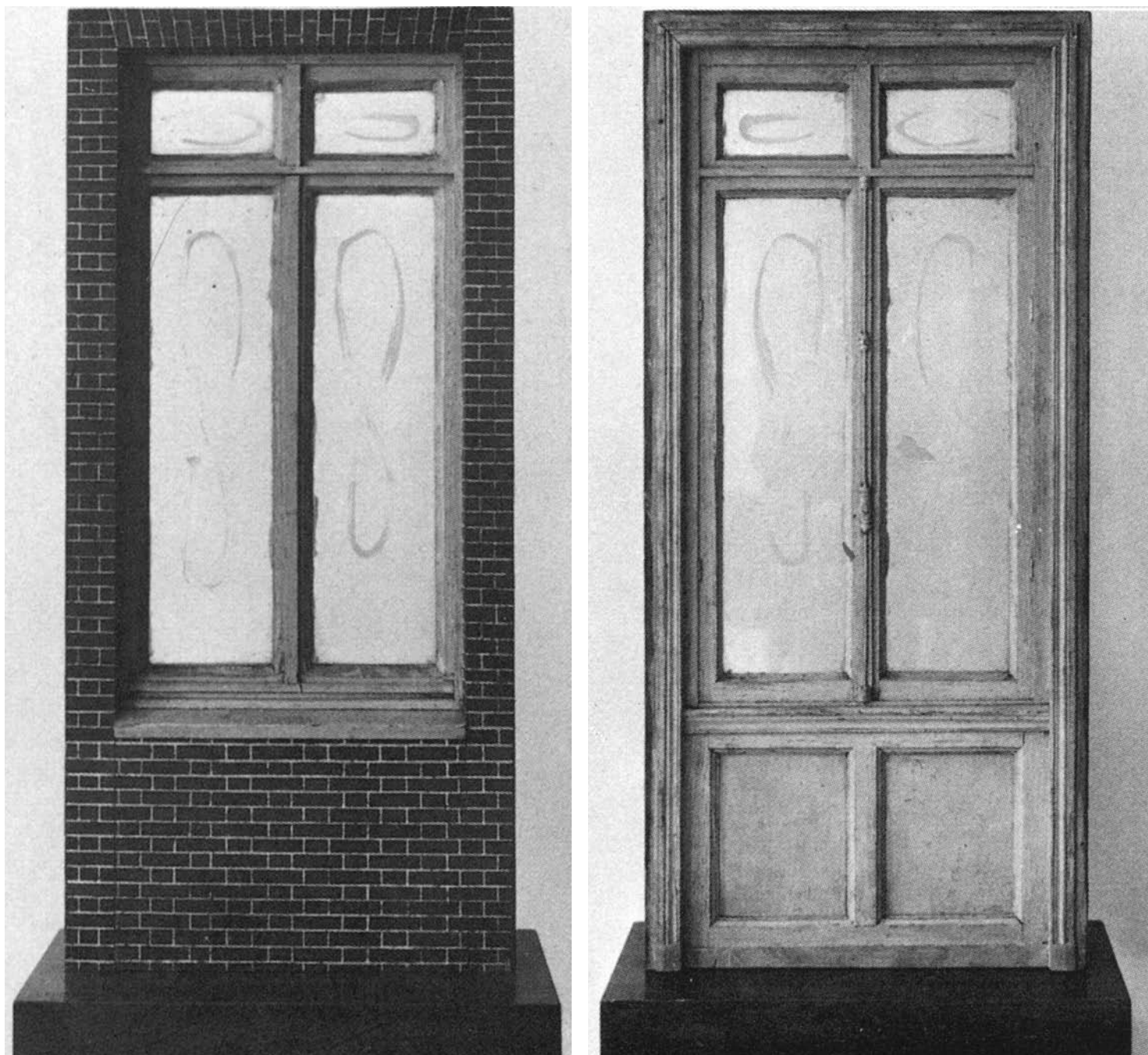
Asumir esta ventana como una “idea real” parece completamente falaz, ya que, al contrario que *Fresh Widow*, no es una réplica de un objeto, sino más bien un modelo que representa una situación posible o probable. ¿Pero, qué situación? ¿Y por qué las marcas de pintura blanca? Parece, en cierto sentido, el *set* de un estudio –el cual simula una circunstancia temporal sugerida por las marcas de pintura, indicativas de una reciente y completa instalación. En ese caso, sería –al igual que la obra de Seurat– la representación de una representación. Y con más vehemencia que en el trabajo de Seurat, la “crisis de replegar lo replegado” llevar a reducir la pieza a su esencia física: madera, pintura, vidrio. Representación manifiesta y “realidad” se unen inevitablemente.

Con *La Bagarre d’Austerlitz*, Duchamp nos presenta una situación de argumento permanente. Como en *Fresh Widow*, la pieza es tridimensional, pero en este caso se puede ver desde las dos caras. Asumimos que existe un dentro y un fuera. Y su tema literal, suponemos, no es la ventana, sino la pared. ¿Es una pared con una ventana dentro, o una ventana y su entorno? La ventana es transparente, pero funciona como una valla publicitaria que nos presenta un signo, el “8” de las marcas de pintura, un símbolo que añade una dimensión temporal al trabajo. Esta marca

23. *Ibid.*, p. 295.

24. *Encyclopedia Britannica*, p. 710.

25. Las representaciones fotográficas no nos conceden una certeza en este caso. La manera en la que las dos caras se encuentran es esencial, pero no aparece en las fotos. El “interior” (?), sin embargo, sugiere una situación auto-contenida –quizás una puerta– ya que el marco continúa hasta el suelo y no se para en lo que, de otro modo, podría ser una moldura. En la parte opuesta, la pared de ladrillos tiene un fin muy claro, sugiriendo contención y acabado.



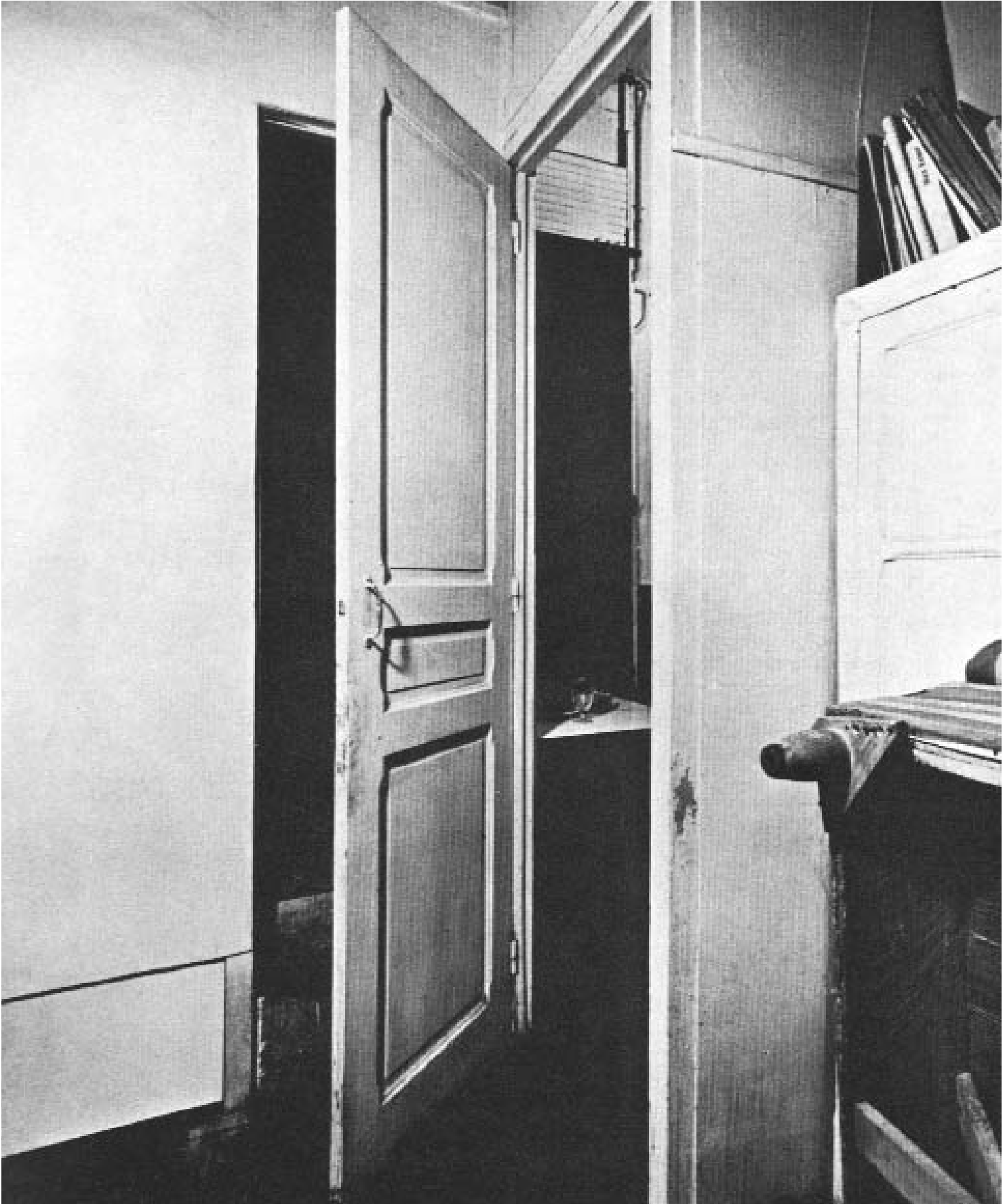
define un momento particular en el tiempo —el momento de la finalización, una ventana recién puesta, fresca. Un mensaje codificado, la marca “8”, que nos invita a leer la imitación de ladrillo como otro código, y finalmente a interpretar del mismo modo la pintura de la madera del marco. De nuevo, nuestra atención se centra en la superficie espectral, en lo “infrafino”, lo superficial. Sólo a través de esta superficie, esta capa exterior, quedamos informados. Es como si todo lo demás fuera un apoyo estructural para crear esta apariencia. Duchamp presenta la realidad misma como codificada y de este modo nos enfrenta a nuestros prejuicios. “Estaba intentando colocarme lo más lejos posible de las pinturas “gratificantes” o “atractivas”, comenta Duchamp, añadiendo que “ese extremo fue visto como literario”<sup>26</sup>.

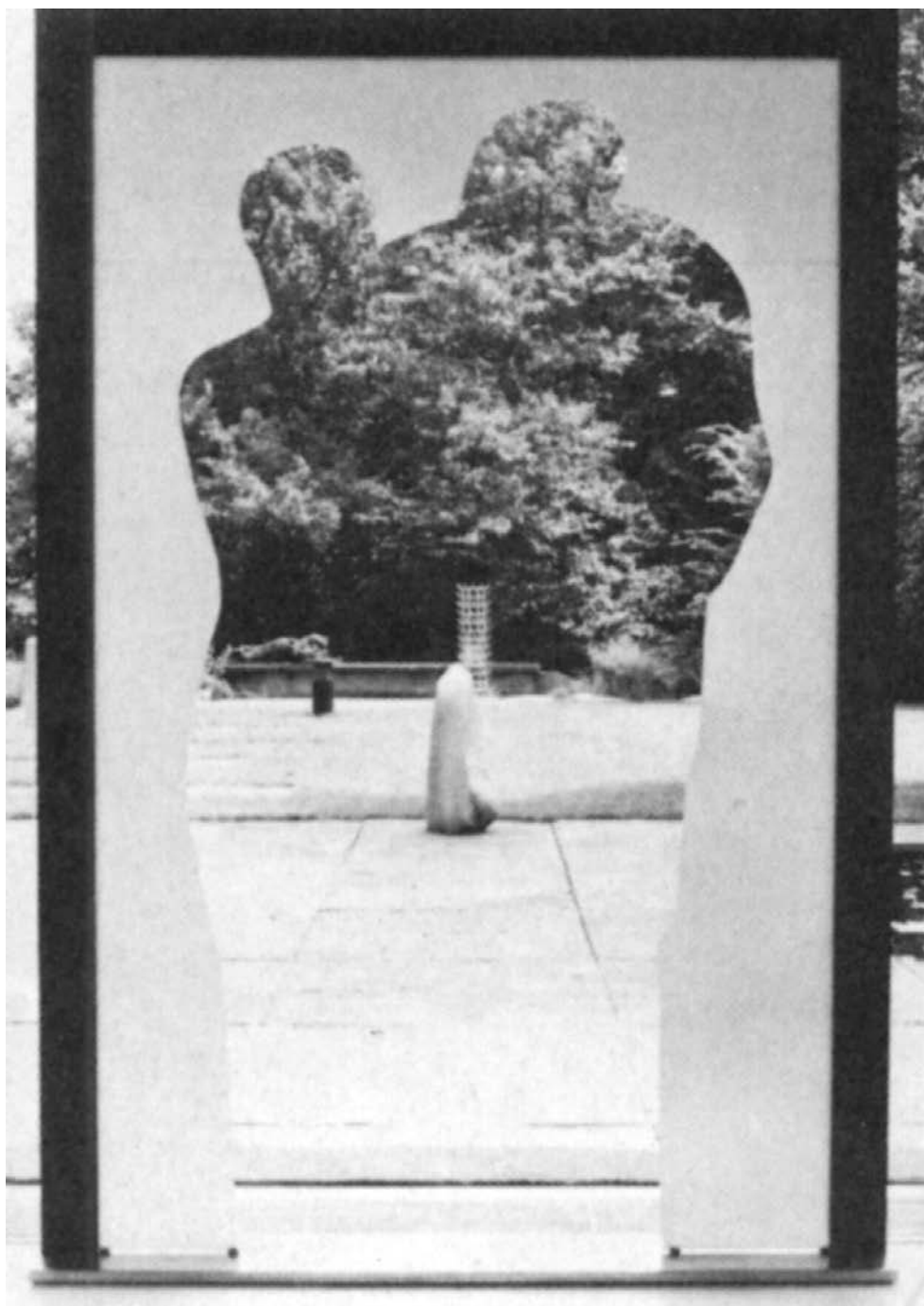
Como buen profesor de lengua, Duchamp reconocía el potencial poético del error, el fallo en la traducción o la pronunciación. Tales “errores” no sólo a menudo unen dos palabras, sino también dos mundos. Invocan diferentes culturas y nos recuerdan la imposibilidad de una traducción exacta.

Fig. 4. *La Bagarre d'Austerlitz*, 1921. (D'HARNONCOURT, Anne, McSHINE, Kynaston (eds.), *Marcel Duchamp*, MoMA, New York, 1989, p. 301).

26. *The Writings of Marcel Duchamp*,... cit., p. 125. Este pasaje está tomado de una entrevista reeditada con James Johnson Sweeney, *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, Vol XIII, no. 4-5, 1946, pp. 19-21.







6

Duchamp trabaja con números enteros, y conoce los números negativos. Su trabajo es una especie de trabajo de equilibrado. Su fulcro es un vacío. Como un antiguo matemático, ha descubierto el número más mágico: el cero. Duchamp se fija en el vacío, el cero, el espacio intermedio. El cero no es realmente el principio, sino que sólo existe mediante la suma de otras dos entidades. Cero es la ausencia creada por la presencia de opuestos semejantes. En *La Bagarre d'Austerlitz*, Duchamp muestra el vacío irreconciliable. Nos presenta una situación de "introducción". De nuevo, insiste en la cualidad acumulativa de su trabajo y la importancia del ingenio en su ejecución. "El ingenio, como sabes –escribió Samuel Johnson– es la inesperada conjunción de ideas".

De todas las "cosas" de Duchamp, ninguna parece tan ingeniosa como la puerta que diseñó para su apartamento de París en 11, rue Larrey, en 1927 (Fig. 5). La puerta es una puerta convencional de madera de 60 centímetros de ancho y 2.1 metros de alto. Colocada en un quicio compar-

Fig. 5. *Puerta: 11 rue Larrey*, 1927. (D'HARONCOURT, Anne, McSHINE, Kynaston (eds.), *Marcel Duchamp*, MoMA, New York, 1989, p. 305).

Fig. 6. *Puerta Gradiva*, 1937. (Réplica de 1968).



tido para dos aberturas, justo en la mitad, la puerta sirve a dos umbrales (y tres habitaciones) a la vez. No es sólo útil: está llena de funcionalismo. Duchamp explicó: “En París vivía en un apartamento muy pequeño. Para aprovechar al máximo tal reducido espacio, pensé en utilizar una única puerta que se cerraría alternativamente en uno y otro quicio. Se la mostré a mis amigos y comentaron que la expresión “una puerta debe estar abierta o cerrada” había caído en flagrante delito por su inexactitud. Pero la gente ha olvidado la razón práctica que dictaba la necesidad de esta medida y ven esta solución como una provocación Dadá”<sup>27</sup>. Existe concisión y economía de gestos en el trabajo de Duchamp. Crea mediante un trabajo de eliminación. Donde antes había dos puertas, ahora hay una. Como en *La Bagarre d’Austerlitz*, existe un gesto que representa una ausencia, pero lo hace mediante la sustracción, a diferencia de la superposición aditiva de sus trabajos anteriores.

Con su puerta de 11, rue Larrey, Duchamp no abandonó la puerta y el marco tradicional. Lo que combatió fue el convencionalismo. Lo que hacía era “re-presentar” artefactos tradicionales. En ellos reside el pensamiento tradicional, como los elementos de ortopedia, las huellas dactilares, el negativo fotográfico, la puerta... todos ellos indicadores de una realidad. Es parte de nuestro mundo diario. Su transformación los convierte en mensajes codificados.

La puerta de 11, rue Larrey proporcionaba una salida a la tiranía de las ideas pasadas de moda y las clasificaciones de la cultura dominante. Se parece mucho a la “encuadernación circular” que Duchamp diseñó para un libro en el que el final es la introducción para el principio, y en el que los lectores nunca progresan cuantitativamente. Una paradoja que se parece a los juegos de palabra de Duchamp y que se debe entender como una manifestación física de esta posición: “No creo en estas posiciones, de modo que cuando caigo en una de ellas, lo atenúo mediante la ironía o el sarcasmo”.

La puerta, tal y como la concibió en un principio, tenía un valor de uso. Económicamente se ajustaba a unas necesidades reales. Su ingenio poseía un fin funcional. Era una operación. “Funcionaba” literalmente y lo hacía en el espacio y en el tiempo. Era visceral y empática, y cuando funcionaba, quien la accionaba se movía con ella. Pero se quitó de la calle Larrey para convertirse en una pieza de museo: *Puerta: 11 rue Larrey*. La museización eliminó su característica principal, su función. En su forma representada, depende de la narrativa para completar su significado.

En 1937, Duchamp diseñó una puerta para la galería *Gradiva* de André Breton, en el número 31, rue Seine de París (Fig. 6). Breton le puso el nombre a la galería tomándolo del título de una novela de W. Jense. Según Schwarz, la novela “incluía sueños ficticios y Freud encontró en estos sueños una confirmación de su método de análisis onírico”<sup>28</sup>. Schwarz continúa diciendo que “Duchamp diseñó la entrada de la galería, cortando en la puerta de cristal la silueta de una pareja entrando en la galería cogidos de la mano (una reminiscencia de Magritte). La pieza era muy frágil. Cuando la sala se cerró, la puerta se la quedó Charles Ratton, un amigo y marchante de arte primitivo. En torno a 18 meses más tarde, Duchamp llamó a Ratton y Breton y les pidió que la puerta fuera destruida”<sup>29</sup>.

Al igual que *Fresh Widow*, puerta *Gradiva* es una apropiación de una “idea artística”. Mientras que *Fresh Widow* se puede ver como una re-presentación, o al menos una referencia, de la “vista” renacentista, la puerta *Gradiva* se apropió de algo ya apropiado. La puerta “re-presentaba”, y al hacerlo, transformó las ideas de Magritte, las cuales podríamos decir que son bidimensionalizaciones de las ideas tridimensionales de las ventanas renacentistas de Duchamp. En cierto sentido, Duchamp enmarcó el marco doble. Como en *Fresh Widow*, la puerta *Gradiva* tridimensionalizó una ilustración bidimensional de la tercera dimensión. Más tarde, fue transformada en imagen bidimensional cuando apareció en la portada del catálogo *Doors*. La puerta fue reconstruida en plástico en los años sesenta. Como simulacro, la puerta de plástico es una representación de la enmarcación del marco doble.

La descripción de Schwarz fue: “la silueta de una pareja entrando en la galería cogidos de la mano” es curiosa, ya que no aparece ninguna mano en las fotografías de la puerta. Más bien, la “pareja” –otros han descrito la forma como “un par de amantes”<sup>30</sup>– aparece unida, pero no llega a ser amorfa. Como transparente corte de una translúcida(?) puerta, y como inversión del fondo-forma que enmarca tanto a los dueños de la galería como a la calle de detrás, la “ilustración” es, sin duda, una “reminiscencia de Magritte” (Fig. 7). Pero como forma pura, la “pareja” se parece a los temas de dos dibujos de Seurat (Fig. 8). En ambos dibujos, una figura es considerable-

27. Mencionado en SCHWARZ, A., op. cit., p. 497.

28. Ibid., p. 540. Ver también FREUD, Sigmund, *The Interpretation of Dreams*, Macmillan and Co., New York, 1942, p. 106.

29. Ibid., p. 505.

30. D’HARNONCOURT, A.; McSHINE, K., op. cit., p. 304.

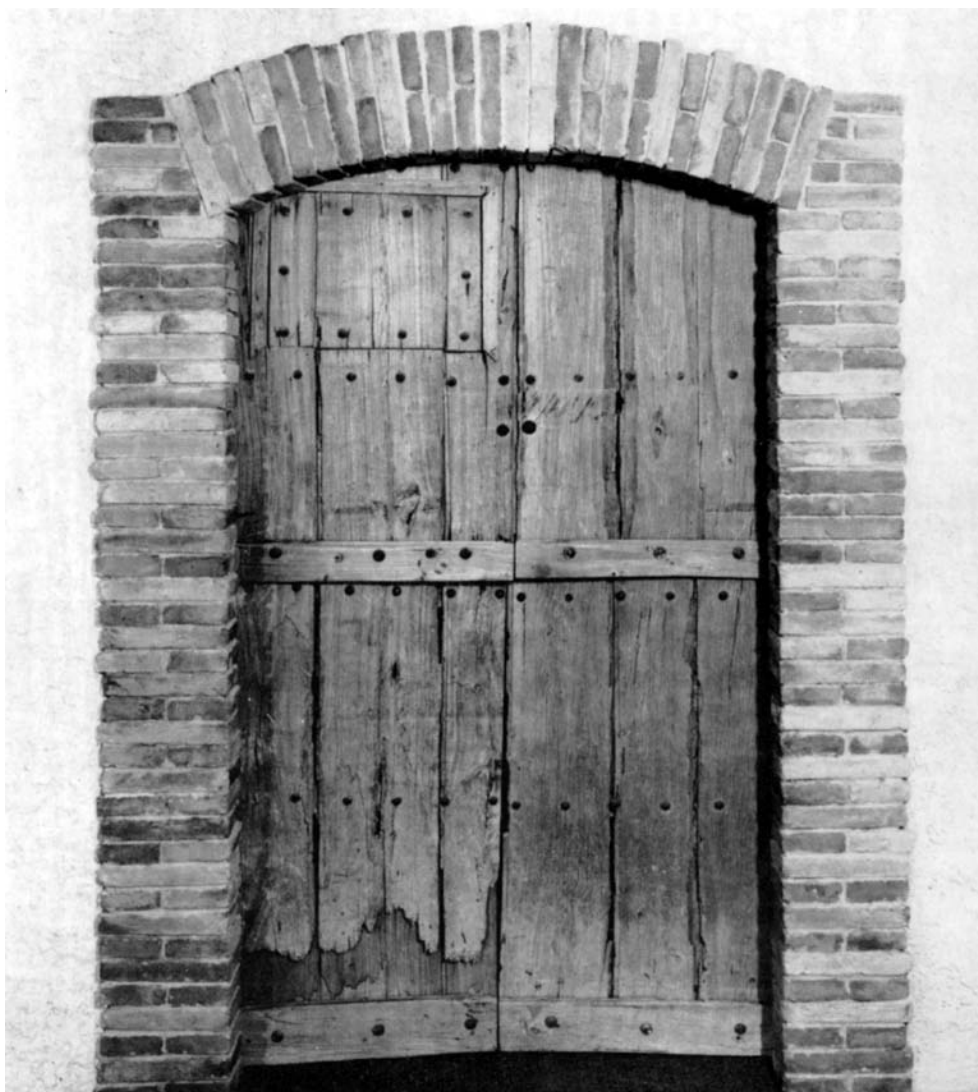


Fig. 7. René Magritte, *La réponse imprévue*, 1933 (GABLIK, S., *Magritte*, Thames and Hudson, London, 1972).









9



10

Fig. 8. Georges Seurat, *Al crepúsculo*, 1884 (COURTHION, Pierre, *Georges Seurat*, Harry N. Abrams, New York, 1963, p. 60).

Fig. 9. Puerta de *Etant donnés*, 1946-1966. (D'HARNONCOURT, Anne, McSHINE, Kynaston (eds.), *Marcel Duchamp*, MoMA, New York, 1989, p. 145).

Fig. 10. Réne Magritte, *La réponse imprévue*, 1933 (GALBIK, Suzi, *Magritte*, Thames and Hudson, London, 1972, p. 79).

mente más oscura y más claramente delineada que la otra. La mujer parecería estar bailando con el hombre, pero la figura masculina desaparece en el fondo, sugiriendo que es una invención formada por las líneas que lo rodean. En el otro dibujo, la figura más luminosa aparece como sombra de la más oscura –tan oscura que parece un vacío. Esto debería explicar la inusual mansa y altura de la “figura” más grande en la puerta *Gradiva*. La figura más pequeña parece tener una estatura real.

La última puerta de Duchamp es sólo una parte de su obra maestra, *Etant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage (La caída del agua; el gas de la iluminación)* que empezó en 1946 y acabó en 1966. La puerta de *Etant donnés* es un fragmento de una puerta más grande encontrada por Duchamp en España (Fig. 9). En la instalación, la puerta de madera está montada sobre unas bisagras ocultas sujetadas a una pequeña vía, permitiendo que la puerta se abra. Esta abertura sólo se usa para accesos especiales –incluidos los fotográficos– al interior de los *Etant donnés*. Normalmente, la puerta funciona más como pared con agujeritos para mirar detrás, como un mirón. Permite una mirada restrictiva, mientras que previene el acceso al espacio interior. *Etant donnés* está montado en una escondida pared de una pequeña y privada habitación adyacente de la gran sala Duchamp en el Museo de Arte de Philadelphia. Cuando uno entra al museo, la puerta aparece como una puerta de embarque a la abertura de arco, sutilmente iluminada, en la pared del fondo. Hay dos agujeros en la puerta a la altura de los ojos.

Dos agujeros: la dualidad es importante. Es una puerta que mimetiza nuestra propia estructura. Los agujeros en la puerta son como los huecos de nuestra calavera. Este gesto recuerda al *Troglodyte* de Brassai (1936), una fotografía de la entrada de una cueva tomada desde dentro (Fig. 10). En esta imagen, las aberturas duales son una inquietante reminiscencia de las aberturas de una calavera, los huecos por los que vemos el mundo. A través de este mimetismo, Duchamp saca a la luz nuestra propia construcción física, nuestro propio marco físico, el cual llevamos siempre con nosotros. No podemos salir de nosotros mismos. Estamos hechos para darnos cuenta de nuestros propios prejuicios, nuestro “punto de vista” personal, una posición de la que no podemos escapar.

Cuando miramos a través de estos agujeros, vemos otro marco. Este marco es una pared de mampostería de la cual han sido retirados algunos ladrillos para que podamos ver. Lo que vemos detrás es un desnudo en una posición provocativa. El doble marco no nos permite ver su cara. No podemos cambiar de posición, para adoptar un ángulo mejor. Es imposible. Las aberturas duales, nuestros únicos accesos a la vista privada, están fijas y son inamovibles. El marco no parece intolerable.

Al mirar a través de los agujeros, vemos el espacio “real” tridimensional. Incapaces de alterar nuestro punto de vista, no podemos verificar que lo que vemos sea real. De hecho, intuitivamente sentimos que algo construido y artificial existe en la vista. De hecho, es una perspectiva falsa, pero nuestras facultades nos niegan el conocimiento de este hecho. Lo que sí comprendemos, aunque sólo mediante las sensaciones, es que una imagen “infrafina” de una construcción tridimensional está siendo proyectada en nuestras “pantallas” mentales bidimensionales. La sensación es extraña y no podemos escapar de ella. Aparentemente, al contrario que la posición de la puerta *Gradiva*, con *Etant donnés* (Fig. 11) Duchamp subraya el recuerdo mental del espacio tridimensional en un formato bidimensional. El acto visceral y retiniano trabajan juntos.

*Etant donnés* es democrático. A todo el mundo se le ofrece la misma vista. Aunque sólo una persona por turno puede ver a través de él: una mirada privada a partes privadas. El acto es ritual, y por ello, antitético a la democracia. Como muchos de los trabajos de Duchamp, la pieza transmite al mismo tiempo valores contradictorios: exhibición y culto en uno y al mismo tiempo.

Con *Etant donnés*, como en muchos de sus trabajos, Duchamp creó un doble marco. Miramos a través de sus dos agujeros asumiendo la postura de un mirón de manera consciente. Nuestra mirada privada también está siendo vista. Somos parte de la exposición –y nos miran aquéllos que están esperando para mirar. Al observar al observador, se observan a sí mismos<sup>31</sup>. En los cambios de rol de Duchamp, la figura se convierte en fondo, y al revés. El propio museo queda enmarcado. Su institucionalización de la mirada queda subrayada. “Es el espectador el que hace el museo, quien proporciona los elementos del museo”, reflexionaba Duchamp, y se preguntaba retóricamente, “¿es el museo la forma final de comprensión, de juicio?”<sup>32</sup>.

31. Esta postura aparece en el aguafuerte de Duchamp *Morceaux choisis d'après Courbet* de marzo de 1968, que muestra un halcón observando una representación del *Woman with White Stockings* de Courbet, en lugar de una mujer desnudándose.

32. CABANNE, P., op. cit., p. 70.





Fig. 11. Etant donnés, 1946-1966. Philadelphia Museum of Art.

### RE-PRESENTANDO LA REPRESENTACIÓN

Duchamp re-presenta la representación. Se apropia del acto de delimitación, alterando los límites y subrayando la artificialidad de las limitaciones impuestas, imponiendo artificialmente nuevos límites. Su trayectoria es circular y se repliega sobre sí misma, ya que su logística sugiere que en cualquier momento cualquier otro marco puede enmarcar lo exhibido, en un acto de “re-enmarcación”.

Duchamp ideó muchas estrategias para la representación de la representación: alteración del fondo-forma, la unión de diferentes “mundos” de pensamiento, transformación de un medio en otro, el énfasis en la superficie como medio para la disolución “retiniana”, el equilibrado hacia el cero. Las ventanas y las puertas proporcionan paralelos de la “vida real” en un sistema de separación simultánea y unión que tales estrategias subrayan. Reconocer estas estrategias es quizá conducirnos a uno de los más célebres discípulos de Duchamp, Jasper Johns. Johns veía el arte de Duchamp como un “intento persistente de destruir los marcos de referencia”<sup>33</sup>. Un marco de referencia es un conjunto de suposiciones que obligan o impiden de algún modo. Es un contex-

33. CABANNE, P., op. cit., p. 110.

to, un punto de vista, un sistema o un pensamiento. Duchamp no destruye, sino que más bien utiliza el marco de referencia. Nuestros prejuicios, nuestros puntos de vista hacen que sus “cosas” funcionen. Cada estrategia desplegada por Duchamp depende intrínsecamente de tales marcos de referencia y su colisión con otros marcos.

La fuerza de Duchamp es la de invocar de modo sutil sistemas de referencia que combaten unos con otros y que nunca se manifiestan físicamente. Consideramos que son nuestras construcciones mentales, nuestro bagaje cultural, nuestros prejuicios... y así empezamos a entender que nuestros valores han sido fabricados desde fuera y que fácilmente pueden ser desmantelados. La no presencia de estas construcciones nos previene de asaltarlos directamente.

Así, podríamos decir que Duchamp nos ayuda a pensar según nuestro sistema de pensamiento, aunque a la vez nos recuerda que ése no es el suyo. Se promueve un sistema, pero a la vez se le adjunta un antisistema. Ya que esto ocurre a menudo, podemos considerar que éste es el estilo de Duchamp –un estilo de pensamiento que expone las falacias del pensamiento estilístico, una “oscuridad de otro orden”.

**Daniel Naegele** es arquitecto, crítico y *Associate Professor of Architecture* en *Iowa State University*. Graduado de las Universidades de Cincinnati, AA y Yale, completó su tesis doctoral “Le Corbusier’s Seeing Things: Ambiguity and Illusion in the Representation of Modern Architecture” en 1996 en la Universidad de Pennsylvania bajo la dirección de Joseph Rykwert. Sus escritos sobre representación, arte y arquitectura se han traducido al italiano, castellano, francés, griego y danés. Ha publicado varios libros y artículos en revistas como *RA*, *Harvard Design Magazine*, *L’Architecture D’Aujourd’hui*, *History of Photography*, entre otras. Actualmente está trabajando en un libro sobre la casa Lowell Walter de Frank Lloyd Wright y en la promoción de la arquitectura de Wright en publicaciones divulgativas.