

PONENTE

29 / 35

METODOLOGÍA

El espacio expositivo como laboratorio de ideas arquitectónicas

TEXTO

Vanguardias y Arquitectura Contemporánea. Los espacios expositivos de Duchamp en la arquitectura de Diller&Scottidio+Renfro

AUTOR

Luz Paz-Agras

*Universidade da Coruña. Doctora Arquitecta por la Universidade da Coruña y Máster en Arte Contemporáneo de la Universidade de Santiago de Compostela. Ha hecho una investigación posdoctoral sobre espacio expositivo en la Bartlett School of Architecture (Londres). Desde el 2009, es profesora en la Escuela de Arquitectura da Coruña.
luz.paz.agras@udc.es*

El espacio expositivo como laboratorio de ideas arquitectónicas

Exhibition space as a laboratory of architectural ideas _Luz Paz-Agras

METODOLOGÍA

Palabras clave

Interdisciplinaridad, dibujo arquitectónico, historia, teoría, práctica arquitectónica

Interdisciplinarity, architectural drawing, history, theory, architectural practice

Resumen

El artículo parte del estudio de un planteamiento interdisciplinar en el que arte y arquitectura interaccionan en el espacio expositivo, aplicado sobre el legado de las Vanguardias. A partir de la investigación, realizada sobre las propuestas de Marcel Duchamp en el diseño de exposiciones, se hace una lectura de estos hallazgos en la obra arquitectónica de Diller&Scofidio+Renfro. Para ello, se dibujan los espacios expositivos de Marcel Duchamp en clave arquitectónica, siendo este un aspecto clave en la metodología de investigación. A continuación, se analizan los conceptos espaciales que son de aplicación en proyectos de estos arquitectos contemporáneos para valorar su vigencia contemporánea y, por tanto, evaluar el papel del espacio expositivo como laboratorio de ideas.

La investigación se basa en el estudio de aportaciones arquitectónicas a partir de la interacción entre disciplinas y sitúa el conocimiento de la historia y la teoría como herramientas activas en los procesos de la práctica arquitectónica.

This article relies on an interdisciplinary approach where Art and Architecture interact in the exhibition space, applied to the Avant-Garde legacy. Based on results of this research about proposals of Marcel Duchamp in exhibitions design, some ideas are analysed in the architectural work of Diller&Scofidio+Renfro. Firstly, Duchamp's exhibition spaces are drawn following an architectural language, becoming a crucial aspect in the research methodology. After, these spatial concepts are applied to some projects of these contemporary architects, to verify their contemporary validity and therefore, evaluate the role of exhibition space as a laboratory of ideas.

The research is based on the study of architectural contributions from the interaction among different disciplines and situates the knowledge of history and theory as active tools in processes of architectural practice.

Esta investigación parte del trabajo llevado a cabo en mi tesis doctoral: *Espacio expositivo contemporáneo, 1923-1942. Interacción entre Arte y Arquitectura*, leída en el año 2013. En esta, se abordó el estudio de las exposiciones de las Vanguardias como laboratorios de ideas arquitectónicas innovadoras. En este artículo, se da un paso más, haciendo una lectura de estos nuevos conceptos sobre ejemplos concretos de arquitectura contemporánea, algo que en la tesis se insinúa, pero no se desarrolla.

La tesis parte de la hipótesis, compartida por este artículo, de que, la arquitectura se nutre de aproximaciones interdisciplinarias. En concreto, el espacio expositivo actúa como un lugar de experimentación en el que objeto artístico, espectador y espacio arquitectónico interaccionan. La formalización y matización de estas relaciones dan lugar a nuevos conceptos de espacio que, en muchos casos, trascienden la sala museística para trasladarse a la arquitectura en general. La inmediatez en la ejecución de estas propuestas, en contraste a la lentitud y complejidad de los procesos constructivos más habituales, hace que podamos hablar de arquitecturas efímeras que propician el planteamiento más literal y radical de ideas arquitectónicas.

Las vanguardias artísticas de la primera mitad del Siglo XX han abierto un amplio abanico de propuestas expositivas experimentales, a las que hoy seguimos recurriendo. Estas miradas novedosas hacia el espacio arquitectónico han quedado, en muchos casos, eclipsadas por la hegemonía del Movimiento Moderno. Sin embargo, a su vez, han actuado como referentes para su propia superación en la etapa de posguerra e, incluso, hoy, en propuestas contemporáneas.

En este contexto se encuadra este artículo. A partir del estudio de las aportaciones de las exposiciones diseñadas por Marcel Duchamp al espacio arquitectónico, se hace una lectura de estas sobre propuestas de arquitectos contemporáneos. Seleccione la obra de Diller&Scofidio+Renfro, que reconocen explícitamente la influencia de Marcel Duchamp en escenografías e instalaciones. Sin embargo, su legado en sus propuestas arquitectónicas no es tan explícito. En este artículo, se plantea la búsqueda de lazos entre conceptos del espacio duchampiano y propuestas arquitectónicas de estos autores contemporáneos.

La documentación

En la tesis, seleccioné una serie de casos de estudio en los que el espacio expositivo se presentaba como un verdadero proyecto de conjunto, entre los que están los de Marcel Duchamp. De entre los casos elegidos, el material base era dispar. Sobre algunos de ellos, como los de El Lissitzky, existían publicaciones específicas, sobre otros, como los de Frederick

Kiesler, en esos años, apenas había documentación publicada. En cualquier caso, todos compartían el hecho de que lo que conocíamos de estas propuestas eran, en su mayor parte, fotografías parciales, en las que se mostraban objetos relevantes de las exposiciones, pero en los que la comprensión del espacio resultaba dificultosa.

Esto es, precisamente, lo que ocurre de forma muy clara con las exposiciones de Marcel Duchamp. Sus espacios expositivos son menos conocidos que sus objetos artísticos, aunque en algunos casos, como con el *Gran Vidrio*, son difícilmente disociables. Se trata de un autor que no tiene formación como arquitecto pero que, sin embargo, traslada al espacio expositivo una parte importante de la significación conceptual de sus obras de arte. En este caso, la documentación de sus espacios se basa en:

- Bibliografía: sobre la obra artística de Marcel Duchamp existe una gran cantidad de publicaciones, tanto gráficas como de análisis críticos de su obra. Son menos las referencias explícitas a las exposiciones y los documentos fotográficos muy escasos. Para esta investigación, he seleccionado la bibliografía que aporta una mirada sobre el espacio, tanto en referencia a las piezas artísticas como a los propios espacios expositivos.

El rastreo bibliográfico me permitió ir descubriendo los archivos en los que podría encontrar material inédito.

- Documentación original: El Museo de Arte de Filadelfia, que atesora la colección más importante de la obra de Duchamp, atendió a todas mis consultas, aunque al centrar el estudio en exposiciones anteriores al 1942, no contaban con material específico. La Beinecke Rare Book & Manuscript Library, de Yale, me dio acceso a correspondencia original, no publicada, de Marcel Duchamp con Catherine Dreier, lo que me permitió obtener datos relevantes, sobre todo, de las primeras exposiciones.

- Documentación gráfica: Las imágenes existentes se rastrearon en publicaciones y, a través de la Fundación Frederick Kiesler de Viena, en la que hice una estancia de investigación, donde me permitieron acceder a reproducciones originales de imágenes compartidas con el Museo de Arte de Filadelfia. Las fotografías de los montajes originales son escasas. Recurrí también a alguna interpretación hecha por otros autores haciendo una revisión crítica de sus aportaciones. Por otra parte, en paralelo, busqué información sobre las salas en las que se hicieron estos montajes, recurriendo a búsquedas específicas sobre los edificios que las albergaron y también a información que puede obtener a partir de su estado actual.

La documentación de la obra de Diller&Scoficio+Renfro se hace mediante bibliografía y online.

Los dibujos

A partir de toda esta documentación, dibujé los espacios objeto de estudio: la *Exposición Internacional del Surrealismo* de París de 1938 y *First Papers of Surrealism* de Nueva York de 1942. Para ello, decidí recurrir a un dibujo puramente arquitectónico, un volumen de líneas en axonometría. Esta apuesta responde al deseo de traducir la amalgama de objetos que se aprecian en las fotografías a formas y posiciones definidas, así como determinar la formalización y dimensiones de los espacios que acogieron estas exposiciones. De esta forma, la dificultad de comprensión del espacio que presentan las fotografías parciales se mitiga con esta representación abstracta propia del lenguaje arquitectónico. Estos modelos permiten medir dimensiones, entender la continuidad de los espacios, interpretar los recorridos, ver la secuencia de observación de los objetos expuestos, etc. En realidad, se trata de llevar el objeto de estudio al terreno de la arquitectura a través de nuestro lenguaje.

El análisis/interpretación

Este planteamiento supone un reto a nivel de investigación porque navega entre varios mundos y, a veces, es fácil desviarse hacia alguno de ellos y perder la perspectiva de que se trata de un estudio de límites entre disciplinas. En este caso, la abundancia de datos históricos sobre la obra de Marcel Duchamp y sobre el personaje, hace que haya que centrar con claridad la aproximación desde una perspectiva arquitectónica.

Está claro que los datos de contexto y la descripción de lo que se trata, son fundamentales, pero en esta investigación, lo que se plantea es una mirada interpretativa. Sobre lo conocido, se trata de aplicar un punto de vista analítico y centrado en características arquitectónicas. Decía el propio Duchamp que para crear algo nuevo no era necesario que lo fuese en sí mismo, sino aportar una mirada nueva sobre lo conocido. Por eso, en esta investigación, ha resultado tan importante la construcción del modelo gráfico. A partir de este, se han podido valorar las ideas del propio Duchamp y algunas de autores que han estudiado su obra, llegando a confirmar algunas y contradecir otras. Y, sobre todo, han permitido definir características espaciales que no habían sido estudiadas específicamente con anterioridad.

La lectura de estos espacios en lenguaje arquitectónico permite también trazar vínculos con obras de arquitectura, algo que, quedándose en un nivel descriptivo, solo permitiría apuntar a intuiciones.

La vigencia contemporánea

La aportación de Marcel Duchamp al mundo del arte es innegable. Hay historiadores que hablan de un antes y un después de su obra. Sin embargo, este artículo trata de poner en valor sus proyectos "arquitectónicos", cuando se enfrenta a la sala de exposición como lo haría un arquitecto, pensando en un proyecto de espacio global.

Trasladar estas ideas a la obra de Diller&Scofidio+Renfro demuestra la influencia de Duchamp sobre su obra, sea esta más consciente o menos. Tiene interés, en mi opinión que, tal como se indica en el texto del artículo, se ha evitado recurrir a las creaciones escenográficas y expositivas en las que los arquitectos rinden un homenaje al *Gran Vidrio* de Duchamp, porque esto sería constatar una evidencia. Sin embargo, es en el proyecto arquitectónico, más disciplinar, en el que se rastrean estos conceptos duchampianos. Hay que recalcar que se trata de conceptos, no de símiles formales, lo que implica un posicionamiento analítico para poder trazar esos vínculos.

El gran banco de ideas que la producción de Vanguardias ha puesto sobre la mesa y al que se acude con asiduidad, hace que el caso planteado, de Marcel Duchamp a Diller&Scofidio+Renfro, resulte un capítulo más de los referentes de la arquitectura contemporánea.

En la tesis realizada, el grueso de la investigación versó sobre la época de las Vanguardias, haciendo una lectura final, muy breve, de algunas ideas aplicadas en propuestas contemporáneas. El planteamiento de este artículo parte de ese análisis previo, reenfocado hacia lo más significativo e identificable en la obra del estudio neoyorkino y, desarrolla con claridad la hipótesis de las relaciones entre ambas propuestas, más allá de lo reconocido por los propios arquitectos.

La valoración personal

El planteamiento hecho en este artículo ofrece una dificultad especial en cuanto a rigor de investigación, porque implica contextos muy distintos. La propia limitación del formato, siendo un texto corto, hace que haya que estar valorando continuamente el peso de cada parte y surgen dudas sobre la necesidad de realizar más o menos aclaraciones de contexto, de datos, de descripciones, etc.

Hay que tener en cuenta esta situación. Sin embargo, en mi opinión, este planteamiento de cruces de ideas da sentido a la propia investigación y más cuando se trata de una perspectiva desde la arquitectura.

El indagar en las aportaciones arquitectónicas de Marcel Duchamp es un divertimento in sí mismo y es una aportación histórica de interés. Sin embargo, en el mundo de la investigación en arquitectura, no debe de perderse la perspectiva de que se trata de una disciplina con carácter de intervención. Esto hace que, en mi opinión, el conocimiento deba servir para la toma de referencias y para la construcción de una estrategia analítica y de actuación.

En este sentido, los temas planteados con esta investigación tocan varios aspectos, más allá de la curiosidad por dos obras de innegable interés:

- La interacción entre arte y arquitectura como estrategia de proyecto.
- El conocimiento de la historia como herramienta para la arquitectura contemporánea.
- El valor de la teoría en el proceso analítico del proyecto.
- El dibujo arquitectónico como base interpretativa de procesos de otras disciplinas.

Vanguardias y Arquitectura Contemporánea. Los espacios expositivos de Duchamp en la arquitectura de Diller&Scofidio+Renfro

Avant-Garde and Contemporary Architecture. Duchamp Exhibition Spaces in Diller&Scofidio+Renfro Architecture

_Luz Paz-Agras

TEXTO DE REFERENCIA

Palabras clave

Marcel Duchamp, Vanguardias, espacio expositivo, Diller&Scofidio+Renfro, Arquitectura Contemporánea, Interacción, Arquitectura de la experiencia

Marcel Duchamp, Avant-Garde, exhibition space, Diller&Scofidio+Renfro, Contemporary Architecture, Interaction, Architecture of experience

Resumen

Los movimientos artísticos de las Vanguardias son una fuente inagotable de referentes para la arquitectura de todo el siglo XX y llegan con intensidad a los proyectos más contemporáneos. La obra de Marcel Duchamp forma parte de ese legado inspirador, no sólo en el mundo del Arte, sino también en el de la Arquitectura. En concreto, los proyectos del estudio neoyorkino Diller&Scofidio+Renfro son reconocidos deudores del artista desde los años ochenta, en los que los arquitectos realizan varios trabajos reinterpretando el Gran Vidrio.

En este artículo, se parte del análisis de los espacios expositivos de Duchamp, los proyectos en los que el artista se convierte en arquitecto para situar sus propias piezas y las de otros autores en las salas museísticas, rastreando aportaciones experimentales al proyecto arquitectónico: la arquitectura sin forma, la cualidad táctil del espacio, el muro líquido que transforma la perspectiva visual o la arquitectura de la interacción. En paralelo, se hace una lectura de propuestas recientes de Diller&Scofidio+Renfro que comparten estas cualidades, confirmando la vigencia de aportaciones de Duchamp a la Arquitectura Contemporánea.

The Avant-Garde Art Movements are an endless source of references to the 20th Century Architecture and they are part of contemporary projects. The work of Marcel Duchamp is part of this inspiring legacy, not only in the Art world but also in the Architecture one. Specifically, projects of the New York based studio Diller&Scofidio+Renfro are in debt with the artist since the 80s, when they worked in several reinterpretations of the Big Glass.

In this article, exhibition spaces of Duchamp are the base of the analysis. In these projects, the artist become an architect to situate his own pieces and others in museum rooms. The aim is to find, through the analysis, experimental contributions to the architectural project: architecture without form, the tactile characteristics of space, the liquid wall that transforms the visual perspective or the architecture of interaction. In parallel, recent proposals of Diller&Scofidio+Renfro that share these qualities confirm the current validity of these contributions of Duchamp to the Contemporary Architecture.

Introducción

El estudio de la influencia del mundo creativo de las Vanguardias de principios del siglo XX en la Arquitectura Contemporánea actual es un tema fructífero que permite trazar estrechos lazos entre ambos periodos y que evidencia la deuda de algunas de las obras más significativas de nuestros días con estos movimientos artísticos.

Uno de los capítulos más significativos es el protagonizado por el estudio neoyorkino Diller&Scofidio+Renfro con la obra del artista Marcel Duchamp. Esta relación comienza en el año 1986 con el trabajo en dos piezas: la primera de ellas, una obra de teatro experimental que los arquitectos diseñan para el homenaje que el Museo de Arte de Filadelfia realiza a su artista principal en el año 1987: *Apropos of Marcel Duchamp: A centennial Tribute* ¹. La instalación, titulada *A Delay in Glass, or The Rotary Notary and His Hot. Plate*, se basa en la exploración escénica de la interacción entre los actores y el espacio, para la que los arquitectos crean una pieza basada en el *Gran Vidrio* de Duchamp. La otra, una instalación titulada *Three windows*, en la que se propone una reflexión sobre la ventana como elemento arquitectónico a la luz, de nuevo, del *Gran Vidrio* ².

La obra artística de Marcel Duchamp nunca es independiente del espacio en el que se sitúa. Todo lo contrario, siempre establece una relación en dos sentidos: por una parte, se apoya en él para dotar de significado a la propia pieza y por otra, transforma con el objeto artístico el lugar en el que se muestra. Los *ready-made* ejemplifican el primer aspecto: los objetos de diseño industrial afirman su carácter de obra artística cuando se exponen en una sala museística, elevándolos a categoría de arte. El *Gran Vidrio*, por otra parte, explica como una pieza transforma las reglas de percepción del espacio en el que se ubica introduciendo nuevas claves para la interacción con este.

La obra de Diller&Scofidio+Renfro, por su parte, comparte con las Vanguardias del siglo XX sus planteamientos de transversalidad entre disciplinas artísticas en sus propuesta arquitectónicas y, en concreto, con la obra de Duchamp permite trazar vínculos muy directos, sobre todo con el *Gran Vidrio*. Este artículo se centra, sin embargo, en el análisis de los proyectos expositivos que Duchamp realiza para la muestra de obras propias y de otros autores, situando, por tanto, al artista en su rol como arquitecto, enfrentándose al espacio arquitectónico. Para ello se recurre a materiales de archivo ³, bibliográficos y, especialmente, la reconstrucción gráfica de estos espacios ⁴. Sus aportaciones en este ámbito son menos conocidas y menos evidentes para rastrear su vigencia en propuestas posteriores ⁵. A partir del análisis de estos proyectos y sus hallazgos, se

plantea una lectura en paralelo en arquitecturas recientes del estudio Diller&Scofidio+Renfro, con el objeto de situar su aportación y valorar su vigencia en obras contemporáneas.

Los espacios expositivos de Marcel Duchamp

El primer proyecto de espacio expositivo en el que Duchamp toma parte es el primer museo de la Société Anonyme SA en Nueva York, de la que Duchamp formaba parte junto a Man Ray y Catherine Dreier. El museo se sitúa en un piso que había sido anteriormente vivienda. Duchamp transforma este espacio doméstico en uno museístico manteniendo, sin embargo, huellas y referencias a lo anterior, provocando un interesante debate sobre la especificidad de los espacios para el arte ⁶.

En 1926, Duchamp envía instrucciones precisas a Catherine Dreier para la colocación de su *Gran Vidrio* en la exposición en el Museo de Brooklyn, siendo esta la primera vez que se expone la obra ⁷. El panel doble de vidrio se sitúa a continuación de un tabique perpendicular al muro principal de la sala y en planta se coloca en diagonal para forzar la visión del *Gran Vidrio* con una serie de cuadros por detrás, también indicados por el propio Duchamp. Esta inclinación refuerza su independencia con respecto a la geometría de la sala del museo.

En estos casos, Duchamp interviene con criterios que reflejan su interés por la determinación del espacio expositivo sobre la obra. Sin embargo, en las exposiciones del Surrealismo en las que interviene, este enfoque se radicaliza, incentivando la interacción de los espectadores con las piezas expuestas y con el propio espacio. Duchamp plantea intervenciones intensas en las salas, alterando las convenciones de cómo mirar una obra de arte y creando ambientes en los que el espectador se convierte en protagonista mediante su interacción con el objeto artístico y con la propia arquitectura.

La primera exposición se celebra en el año 1938, en la Galería Beaux-Arts de París: la *Exposición Internacional del Surrealismo* [1], que pudo visitarse entre el 17 de enero y el 22 de febrero ⁸. La Galería estaba situada en el número 140 del Boulevard de Saint-Honoré, en el corazón de la capital. No contaba con acceso directo desde la calle, sino a través del patio de manzana.

No se trata de la primera exposición de obras Surrealistas, aunque sí de la primera que considera el espacio como objeto de proyecto. El precedente más conocido es la organizada por Alfred J. Barr en el MOMA de Nueva York en 1936. Sin embargo, el planteamiento espacial de Barr es exactamente el mismo que utilizó unos años antes para la exposición de Arte Cubista, entendiendo el museo como un cubo blanco. Lewis Kachur hace una lectura del planteamiento de la exposición de París como un rechazo a la neutralidad espacial mostrada por Barr ⁹ y una referencia crítica al caos partidariamente inducido en la muestra de obras en la exposición de *Arte Degenerado* organizada por el gobierno Nazi alemán en Munich en el año 1937.

André Breton y Paul Éluard eran los comisarios de la muestra y encargan a Marcel Duchamp la organización de la sala principal y el corredor de acceso ¹⁰. La sala contigua fue organizada por Georges Hugnet respetando el ambiente general creado por Duchamp. Se mostraban unas 250 obras de 60 artistas diferentes ¹¹.

En el año 1942, después de la experiencia realizada en París, la diseñadora de moda neoyorkina Elsa Schiaparelli invita a Marcel Duchamp a realizar el montaje de otra exposición surrealista en el número 451 de Madison Avenue ¹², en una antigua mansión neorrenacentista en el centro de la ciudad de Nueva York. La exposición contaba con tres salas, una principal y dos secundarias, aunque de estas últimas no se conserva información ¹³.

La muestra fue promovida por el Coordinating Council of French Relief Societies, Inc, en beneficio de los prisioneros de guerra, y el título incide en la condición de inmigrantes de los exiliados en Nueva York, aludiendo a los primeros papeles de nacionalidad: *First Papers of Surrealism* ¹⁴ [2]. La cuestión de identidad, en contra de un posicionamiento neutral, protagoniza el catálogo que también diseña Duchamp, en el que incluye a modo de falsos retratos personales fotografías que cada artista elige como representación propia.

En ambos montajes expositivos, Duchamp intensifica la experiencia de sus visitantes, dando lugar a espacios en los que se difuminan sus límites arquitectónicos, donde los parámetros de percepción visual son puestos en cuestión y se incorporan otros sentidos como el tacto y en los que la interacción de los visitantes con las obras y la sala es el objetivo principal de estos proyectos.

El espacio sin forma

En la exposición de París de 1938, Duchamp plantea en la sala principal de la Galería Beaux-Arts un montaje basado en la construcción de un techo con sacos de carbón vacíos y un suelo lleno de arena, agua y vegetación, como si de un exterior se tratase. Las obras de arte utilizan como soportes unas puertas a modo de paneles verticales, independientes de los

muros. A este caos se unen cuatro camas sacadas de su espacio doméstico. Los límites laterales de la sala se desdibujan, centrando la única iluminación continua en un brasero eléctrico situado en el centro de la sala. La *instalación* (en términos más contemporáneos), se denomina *1200 sacos de carbón*. Por las dimensiones del espacio, aproximadamente de unos 9,5 x 8 metros ¹⁵, es obvio que el número de sacos anunciado no se corresponde con la realidad [4].

Lo mismo ocurre en el montaje de Nueva York. La sala principal, protagonizada por dos grandes candelabros y un estrado con un piano, se transforma con la invasión de una cuerda blanca. Esta se cuelga del techo, dejando en un segundo plano la sala y se va entrelazando para formar barreras entre los paneles verticales que sostienen las pinturas. El título de la *instalación*, *Dieciséis millas de cuerda*, despista sobre la dimensión de la cuerda usada, no más de una milla [5].

Estas estructuras ligeras que colonizan el espacio arquitectónico, tanto en París como en Nueva York, y lo invaden sin forma geométrica precisa, sino expandiéndose libremente en su interior, ponen en cuestión los límites precisos de los densos muros de piedra de la sólida arquitectura institucional que acogía ambos montajes.

La apropiación del espacio se hace a través de materiales en contraste con lo existente, en cuanto a su carácter efímero y ligereza frente a la pesadez de la piedra institucional.

Estos montajes cuestionan las medidas convencionales, incitando a la pérdida de control dimensional de los espacios, algo que Duchamp ya había planteado en el año 1914 en la pieza *Tres patrones de zurcido*. Sobre tres planchas de madera, recoge la forma y dimensión de la caída libre de 1 metro de tres hilos de esa misma longitud. El azar determina tres nuevas medidas que se enfrentan a la única establecida como convención en el Sistema Internacional de Unidades. A partir de estos patrones, Duchamp construye otra pieza: *Red de zurcidos*, en la que se ponen en práctica las nuevas medidas como base de la obra. Los hilos se cosen a una superficie plana reproduciendo las formas azarosas y no predefinidas de las nuevas referencias.

Estos hilos se traspasan al espacio en el *Ready-made del Viaje* que Duchamp construye en su habitación durante un tiempo que pasa en Argentina, en el año 1918, actuando de claro precedente de la instalación de *First Papers*, en la que la cuerda invade completamente el espacio. El arquitecto Frederick Kiesler confirma esta relación, cuando sitúa *Red de zurcidos* junto a *First Papers* en el tríptico que realiza sobre Marcel Duchamp en los años cuarenta: *Hieronymus Duchamp* [5].

Al diluir los límites del espacio, Duchamp explora otros mecanismos para su definición, como su apropiación táctil. En el montaje de *First Papers*, la cuerda actúa como elemento que permite *tocar* el espacio, aunque no sea literal. Gloria Moure define, en las propuestas de Duchamp, la "tactilidad como forma visiva" ¹⁶, aludiendo a la capacidad de la vista para transmitir sensaciones táctiles.

En una de las pocas fotografías que existen de esta exposición y la única en la que figura una persona, aparece el propio Duchamp tocando la cuerda, reproduciendo un juego que consiste en hacer figuras con una cuerda entrelazada entre las dos manos. Esta es, precisamente, la base de la película dirigida por Maya Deren, *Witch's Cradle* y protagonizada por el propio Marcel Duchamp y Anne Clark Matta ¹⁷. Rodada en la *Sala Abstracta* de la *Galería Art of This Century* de Peggy Guggenheim, realiza una síntesis entre este montaje, de Frederick Kiesler, y el de Duchamp en *First Papers*. La cuerda permite tocar el propio espacio [6].

El interés de Duchamp en el tacto va unido al erotismo del tocar. En el año 1943, publica, junto a Frederick Kiesler, en la contraportada del número 2-3 de la revista *VVV* ¹⁸ el torso de una mujer. Este está recortado sobre el papel y la forma se reproduce con una malla de alambre pegada. Se trata de un juego que consiste en que el lector toque la pieza y envíe por escrito sus sensaciones a la revista. Cuatro años más tarde, en la portada del catálogo de la *Exposición Internacional del Surrealismo* celebrada en París en 1947, Duchamp, junto a Enrico Donati, hace en relieve un pecho de mujer. El título del catálogo es explícito: *Prière de toucher (Se ruega tocar)*.

El espacio que Duchamp propone cuestiona los recursos de la arquitectura convencional, recurriendo a la construcción de montajes que contrastan con lo construido, que tensionan sus límites, difuminándolos. Las convenciones dimensionales se rompen en aras a formas no determinadas y la percepción del espacio se amplía a su materialización táctil. Recursos muy similares son los que Diller&Scofidio+Renfro usan en el Pabellón Blur en Yverdon-les-Bains ¹⁹, en Suiza, en el año 2002 [7]. Construido como una plataforma sobre el lago, sobre una estructura ligera tensionada de piezas de acero, el edificio se materializa a partir de gotas de agua pulverizada, originando una nube que rompe los límites formales del edificio y en la que, la aplicación de criterios dimensionales o de formas predefinidas pierde sentido. Este recurso toma como precedente el Pabellón Pepsi, construido en Osaka en 1971, en el que también la forma original de la construcción desaparece bajo la neblina.

El Pabellón Blur, como ocurre en las propuestas de Duchamp, adquiere una dimensión táctil con las partículas de humedad flotando en el ambiente que son las que dan forma a su arquitectura. En este caso, la cualidad táctil de la experiencia es real y también visual.

El muro líquido

Marcel Duchamp rechaza al arte retiniano, entendido este como el que busca el disfrute visual, en favor de propuestas que necesitan una aproximación intelectual. Este posicionamiento crítico lleva al autor a una exploración experimental sobre la percepción que es uno de los aspectos más determinantes en la complejidad del *Gran Vidrio* y que implica al espacio expositivo en el que se sitúa. Esta pieza, comenzada en 1923, tendrá en la obra póstuma de Duchamp, *Étant Donné*, expuesta en 1966, la explicación explícita del proceso de percepción planteado. Así lo analiza la arquitecta Penelope Haralambidou mediante el concepto de *blossoming perspective* ²⁰. Esta autora recoge el término *blossoming* que aparece repetidamente en las notas para el *Gran Vidrio* y lo explica como "un vívido efecto fenomenológico combinando atributos intelectuales y afectivos que una simple fotografía es incapaz de expresar" ²¹. Visualmente crea el efecto de "una expansión del plano de una simple imagen a la profundidad del espacio, similar a la expansión de los pétalos desde el centro del capullo" ²².

En *Étant Donné*, la visión de partículas se produce a partir de la visión binocular desde una mirilla que sitúa al espectador como *voyeur* y que, para acceder a la contemplación de la pieza, ha de traspasar un muro en el que se ha abierto un hueco *a través del* que mirar. Esta pantalla, por tanto, actúa como una barrera o filtro que frena la completa apropiación de la obra, en un juego en el que Duchamp disfruta regodeándose en la imposibilidad de satisfacer el deseo de ver en su totalidad. En el *Gran Vidrio*, los paneles transparentes aparecen como velos a través de los que la visión lineal se transforma en un esquema de percepción de partículas que se extienden al espacio. Se produce una interacción entre la obra y la sala que pasa a ser insoluble. De hecho, cuando trabaja en la reproducción del *Gran Vidrio* para la *Boîte-en-Valise*, encarga a Man Ray pruebas con una fotografía del *Gran Vidrio* en la exposición de Brooklyn, matizando la mayor o menor transparencia del montaje a través del que se ven con mayor o menor intensidad las obras que, cuidadosamente, ha seleccionado para ver a través del vidrio.

Este efecto se traslada a los montajes Surrealistas. Duchamp nunca permite miradas directas sobre los objetos expuestos. Siempre hay filtros que median esas visiones. En París, la oscuridad de las salas obligaba al uso de linternas individuales que debían de dirigirse a cada pieza, alimentando la sensación del deseo de mirar. Además, el polvo de los sacos de cartón y la arena que cubría el suelo provocaban que los espectadores notasen que en el aire flotaban partículas ²³. En Nueva York, los entramados de cuerda que se disponían en posiciones estratégicas de la sala actuaban de pantalla a través de la que la mirada desea penetrar, no permitiendo que ningún cuadro se pudiese ver sin este filtro [8]. El proceso perceptivo es el mismo que el experimentado en el *Gran Vidrio* con las pantallas de cristal y que hacen que el espectador tome consciencia de *mirar a través de*.

Diller&Scofidio+Renfro definen como *muro líquido* sus experiencias del *Delay in Glass* a partir de su análisis del *Gran Vidrio*. Sin embargo, estos planteamientos no se quedan en estas experiencias más directas con la propia obra de Duchamp, sino que las trasladan a sus proyectos arquitectónicos. Este concepto de *muro líquido*, materializado siempre con grandes vidrios, conforma elementos de límite que contagian unos ambientes de otros y establecen relaciones líquidas en un nuevo concepto de espacio continuo. Es el caso del proyecto no construido para el Teatro del Wooster Group ²⁴ [9], situado en una esquina en Broadway. El espacio de lobby-bar limita con el acceso y el exterior a través de una sucesión de paños de vidrio dinámicos que independizan físicamente cada zona, pero que, actuando como muros líquidos contagian unos ambientes de otros.

En el Museo de Arte Contemporáneo The Broad ²⁵, construido en el año 2015 en Los Ángeles, se construye una estructura exterior a modo de piel que cierra el edificio, como un entramado semitransparente en contraste con los muros pétreos para el almacenamiento de obras situados en el corazón del edificio. Este velo da lugar a unos espacios intermedios planteados como límite entre el interior radicalmente opaco y la transparencia matizada hacia el espacio público. En las esquinas, esta piel se levanta para abrir completamente el edificio a sus accesos.

Un efecto similar es el que se plantea en el proyecto no construido para la ampliación del Museo Hirshhorn ²⁶ en Washington en el año 2009 [10], aunque aquí de una forma más literal. Se propone la construcción de una burbuja de aire con una estructura translúcida neumática. Esta actúa como un muro líquido que, de nuevo, contagia interior y exterior.

El espacio de la interacción

Si hay que definir con una única idea los espacios surrealistas de Duchamp, esta sería la de la interacción del espectador con la obra y con el espacio. Todos los montajes incitan a la reacción, no permitiendo que los visitantes permanezcan pasivos en el espacio. La intensificación de la experiencia está en la base de sus planteamientos.

En París, la prensa de la época publica críticas e incluso viñetas en las que refleja como la visita no deja indiferente a nadie. En el patio de manzana, a través del que se accede a la galería, Salvador Dalí instala un coche en el que se invierte interior y exterior. Dentro, dos maniqués sufren las consecuencias del agua de lluvia, sorprendiendo a los visitantes por lo surrealista de la imagen. Al entrar, el espectador era recibido por un largo pasillo de maniqués, entre los que estaba el alter ego de Duchamp, Rose Selavy, que forzaba a los visitantes a avanzar muy pegados a estos, de modo que la interacción estaba garantizada. En las salas de exposición, la única iluminación constante era el brasero eléctrico en el centro. Los espectadores, provistos con linternas, tenían que ir trazando su propio recorrido, siendo este siempre distinto e impredecible. La exposición se convertía en una experiencia colectiva e individual de alta intensidad [11]. Olores, sonidos, etc., son descritos por los asistentes. Simone de Beauvoir dijo que olía a café brasileño ²⁷. En la inauguración, evento al que Duchamp no asiste ni en París ni en Nueva York, una bailarina grita y se mueve convulsivamente entre los presentes, haciéndoles partícipes de su estridente experiencia en el espacio.

Sobre *First Papers* apenas existen fotografías y ninguna con espectadores, salvo las del propio Duchamp. No tenemos, por tanto, imágenes de la interacción de estos con las obras y el espacio, pero la colocación de la cuerda, de forma que impide el libre acercamiento a las obras es un elemento que, indudablemente, incitaba a la reacción. En este caso, el día de la inauguración varios niños jugaban al fútbol en la sala por petición de propio Duchamp, lanzando el balón entre las obras de arte para desconcierto de artistas y espectadores.

En los espacios expositivos de Duchamp, la verdadera definición del espacio viene dada por la interacción de sus visitantes siendo esta siempre cambiante e impredecible. Algo que comparten las propuestas de Diller&Scofidio+Renfro. El ejemplo paradigmático es el Pabellón Blur, en el que todo el proyecto está planteado para intensificar la experiencia de los visitantes [12]. Para incentivar esta, se planteó el Braincoat ²⁸, una aplicación informática que daba datos sobre la compatibilidad entre los espectadores en favor de una experiencia colectiva, aunque esto finalmente no se puso en funcionamiento.

El edificio Shed ²⁹ en Nueva York [13], en construcción en la actualidad, lleva al extremo esta idea. El proyecto parte de una reflexión sobre lo que implica hoy construir un espacio para el arte contemporáneo. Elisabeth Diller reflexiona sobre la necesidad de repensar la arquitectura museística a la luz de los nuevos condicionantes que la propia obra que se va a mostrar introduce ³⁰. Una de las cualidades del arte contemporáneo, probablemente una de las pocas definibles, es su carácter variable y cambiante. Se plantea, por tanto, una arquitectura que permita cambios continuamente, determinada por su capacidad de adaptarse a cada acontecimiento. En el Shed, se plantea un edificio con una piel exterior desplazable, de modo que puede cubrir el espacio público colindante. Esta piel, planteada como un muro líquido, cualifica el espacio exterior y lo dota de capacidad técnica para acoger multitud de actividades diversas.

Elisabeth Diller habla de la arquitectura cambiante y modificable, pero también de la capacidad de esta para incidir en el comportamiento de la gente, algo que en Marcel Duchamp es una premisa en todas sus propuestas artísticas y arquitectónicas.

Conclusiones

Rastrear el legado de la obra de Marcel Duchamp en las propuestas de Diller&Scofidio+Renfro exige hablar de las propuestas de estos arquitectos basadas en el Gran Vidrio del artista. Sin embargo, este artículo trata de ir más allá, valorando su legado arquitectónico a partir del análisis de sus proyectos más próximos a esta disciplina desarrollados en el espacio de exposición, en donde espectador, obra de arte y arquitectura interaccionan.

Este planteamiento analítico, permite concluir con una serie de aportaciones de las exposiciones de Marcel Duchamp al espacio arquitectónico: la definición de la arquitectura sin forma, el valor de la percepción táctil, la ampliación y complejización del campo visual a partir del *ver a través de* y, finalmente, la formulación de la arquitectura de la interacción.

Todos estos hallazgos experimentales son rastreados en diversos proyectos del estudio Diller&Scofidio+Renfro, desarrollados en estos últimos años, concluyendo con una lectura en paralelo que confirma el legado arquitectónico de los espacios expositivos de Duchamp en obras de arquitectura contemporánea. Este es un capítulo más en el análisis de la fuente inagotable de las Vanguardias del siglo XX para la Arquitectura Contemporánea.

Notas:

¹ DILLER, Elisabeth; SCOFIDIO, Ricardo. *A Delay in glass*, p.62. *Assemblage*, núm. 6, Massachusetts: The MIT Press, 1988, p. 62-71.

² DIMENBERG, Edward. *Diller Scofidio +Renfro: Architecture after images*. Chicago: University of Chicago Press, 2013, p. 37.

³ Filadelfia: Philadelphia Museum of Art; Viena: Friedrich and Lillian Kiesler Foundation.

⁴ Material gráfico de la tesis de la autora.

⁵ PAZ-AGRAS, Luz. *Exprobar los límites. Arte y arquitectura en las exposiciones de las vanguardias*. Buenos Aires: Editorial Diseño, 2015.

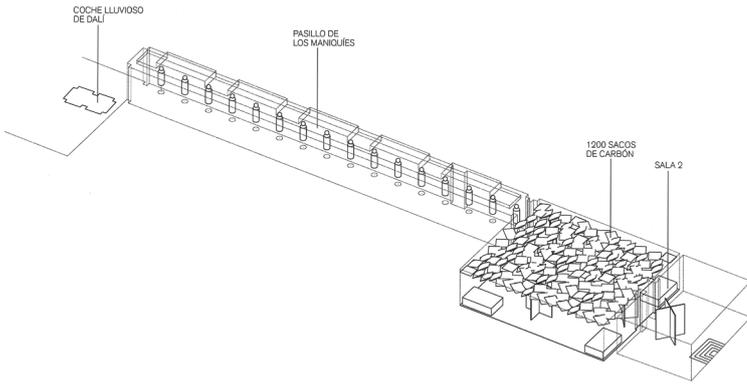
- ⁶ JOSELIT, David. The Artist Readymade. Marcel Duchamp and the Société Anonyme. GROSS, Jennifer R. The Société Anonyme. Modernism for America. New Haven: Yale University Art Gallery, 2006, p. 39.
- ⁷ BOHAN, Ruth L. The Société Anonyme's Brooklyn Exhibition. Katherine Dreier and Modernism in America, Ann Arbor: UMI Research Press, 1982, p. 56.
- ⁸ DUCHAMP, Marcel. Entrevista con J.J.Sweeney. MOURE, Gloria. Marcel Duchamp. Obras, escritos, entrevistas. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2009, p. 143.
- ⁹ KACHUR, Lewis, Displaying the Marvelous. Marcel Duchamp, Salvador Dalí, and Surrealist Exhibition Installations, Massachusetts: The MIT Press, 2001.
- ¹⁰ KACHUR, Displaying the Marvelous. Marcel Duchamp, Salvador Dalí, and Surrealist Exhibition Installations, Op, cit., p. 89.
- ¹¹ ALTSHULER, Bruce (ed). Salon to Biennial – Exhibitions That Made Art History, Volume I: 1863-1959, Londres: Phaidon Editors, 2008, p. 279.
- ¹² KACHUR. Op, cit.
- ¹³ Viena: Friedrich and Lillian Kiesler Foundation.
- ¹⁴ KACHU. Op, cit.
- ¹⁵ Dimensiones extraídas a partir de los dibujos de la exposición realizados por la autora.
- ¹⁶ MOURE, Gloria. Marcel Duchamp. Obras, escritos, entrevistas. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2009.
- ¹⁷ DEREN, Maya, Witch's Cradle. [Material original: Archivo digital de película]. Viena: Friedrich and Lillian Kiesler Foundation.
- ¹⁸ BRETON, André (Fundador). VVV. Nueva York, núm 2-3, 1943. Viena: Friedrich and Lillian Kiesler Foundation.
- ¹⁹ DILLER&SCOFIDIO+RENFRO. The Blur Pavilion. <https://dsrny.com/project/blur-building> [Consulta: 15/07/2018].
- ²⁰ HARALAMBIDOU, Penelope. Marcel Duchamp and the Architecture of Desire, Londres: Ashgate, 2013.
- ²¹ HARALAMBIDOU, P. Op cit.
- ²² HARALAMBIDOU, P. Op cit.
- ²³ KACHUR. Op. cit., p. 83.
- ²⁴ DILLER&SCOFIDIO+RENFRO. Wooster Group Theater. <https://dsrny.com/project/wooster-group-theater>. [Consulta: 15/07/2018].
- ²⁵ DILLER&SCOFIDIO+RENFRO. The Broad. <https://dsrny.com/project/the-broad> [Consulta: 15/07/2018].
- ²⁶ DILLER&SCOFIDIO+RENFRO. Bubble. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden. <https://dsrny.com/project/hirshhorn-bubble> [Consulta: 15/07/2018].
- ²⁷ KACHUR. Op. cit., p. 83.
- ²⁸ DILLER&SCOFIDIO+RENFRO. Braincoat. <https://dsrny.com/project/blur-braincoat>. [Consulta: 15/07/2018].
- ²⁹ DILLER&SCOFIDIO+RENFRO. The Shed. New York's First Art Center dedicated to comissioning, producing, and presenting all types of performing arts, visual arts, and popular culture. <https://dsrny.com/project/the-shed>. [Consulta: 15/07/2018].
- ³⁰ ARTSY. The Future of Art According Elisabeth Diller. [Video Youtube]. https://www.youtube.com/watch?v=8GG_cEpEFKU. [Consulta: 15/07/2018].

Bibliografía:

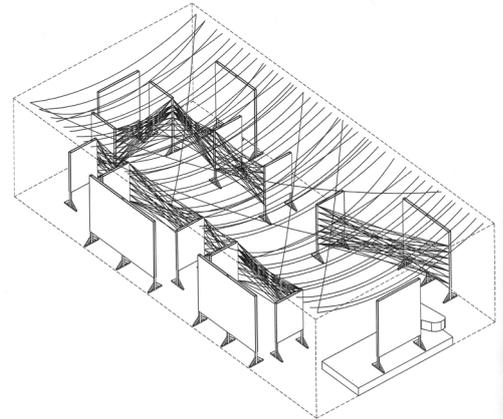
- ALTSHULER, Bruce (ed). Salon to Biennial – Exhibitions That Made Art History, Volume I: 1863-1959, Londres: Phaidon Editors, 2008.
- ARTSY. The Future of Art According Elisabeth Diller. [Video Youtube]. https://www.youtube.com/watch?v=8GG_cEpEFKU. [Consulta: 15/07/2018].
- BOHAN, Ruth L. The Société Anonyme's Brooklyn Exhibition. Katherine Dreier and Modernism in America, Ann Arbor: UMI Research Press, 1982.
- BRETON, André (Fundador). VVV. Nueva York, núm. 2-3, 1943. Viena: Friedrich and Lillian Kiesler Foundation.
- DEREN, Maya, Witch's Cradle. [Material original: Archivo digital de película]. Viena: Friedrich and Lillian Kiesler Foundation.
- DILLER, Elisabeth; SCOFIDIO, Ricardo. A Delay in glass. Assemblage, núm. 6, Massachusetts: The MIT Press, 1988, p. 62-71.
- DILLER&SCOFIDIO+RENFRO. <https://dsrny.com/project/blur-building> [Consulta: 15/07/2018].
- DIMENDBERG, Edward. Diller Scofidio +Renfro: Architecture after images. Chicago: University of Chicago Press, 2013.
- GROSS, Jennifer R. (ed.). AAVV. The Société Anonyme. Modernism for America. New Haven: Yale University Art Gallery, 2006.
- HARALAMBIDOU, Penelope. Marcel Duchamp and the Architecture of Desire, Londres: Ashgate, 2013.
- KACHUR, Lewis, Displaying the Marvelous. Marcel Duchamp, Salvador Dalí, and Surrealist Exhibition Installations, Massachusetts: The MIT Press, 2001.
- MOURE, Gloria. Marcel Duchamp. Obras, escritos, entrevistas. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2009.
- PAZ-AGRAS, Luz. Exproar los límites. Arte y arquitectura en las exposiciones de las vanguardias. Buenos Aires: Editorial Diseño, 2015.

Pies de foto:

- [1] Exposición Internacional del Surrealismo, 1938. Galería Beaux-Arts, París. Dibujo de la autora.
- [2] First Papers of Surrealism, 1942. Nueva York. Dibujo de la autora.
- [3] Exposición Internacional del Surrealismo. Marcel Duchamp. Galería Beaux-Arts, París, 1938.
- [4] First Papers of Surrealism. Marcel Duchamp. Nueva York, 1942. Viena: Frederick and Lillian Kiesler Foundation.
- [5] Hieronymus Duchamp. Frederick Kiesler, VVV, Nueva York, 1943. Viena: Friedrich and Lillian Kiesler Foundation.
- [6] Marcel Duchamp en First Papers of Surrealism, 1942 /Fotograma de Witch's Cradle, Maya Deren, 1942. Viena: Friedrich and Lillian Kiesler Foundation.
- [7] Blur Pavilion. Diller&Scofidio+Renfro, 2003.
- [8] First Papers of Surrealism, Marcel Duchamp, 1942. Viena: Frederick and Lillian Kiesler Foundation
- [9] Teatro del Wooster Group. Diller&Scofidio+Renfro.
- [10] Bubble. Museo Hirshhorn, Washington. Diller&Scofidio+Renfro, 2009.
- [11] Exposición Internacional del Surrealismo. Marcel Duchamp. Galería Beaux-Arts, París, 1938.
- [12] Blur Pavilion. Diller&Scofidio+Renfro.
- [13] The Shed. New York's First Art Center dedicated to comissioning, producing, and presenting all types of performing arts, visual arts, and popular culture. Diller&Scofidio+Renfro. 2002.



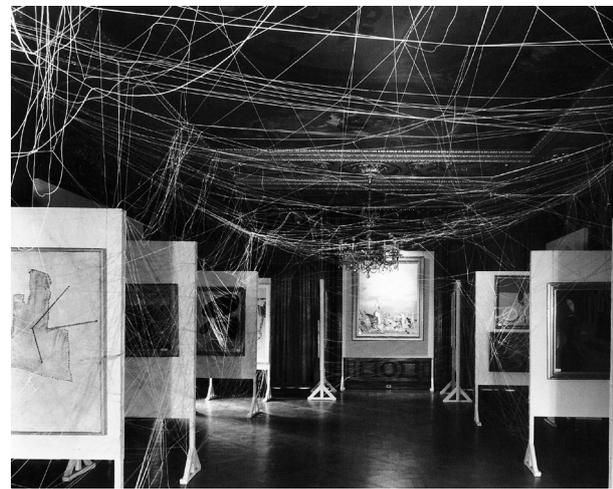
[01]



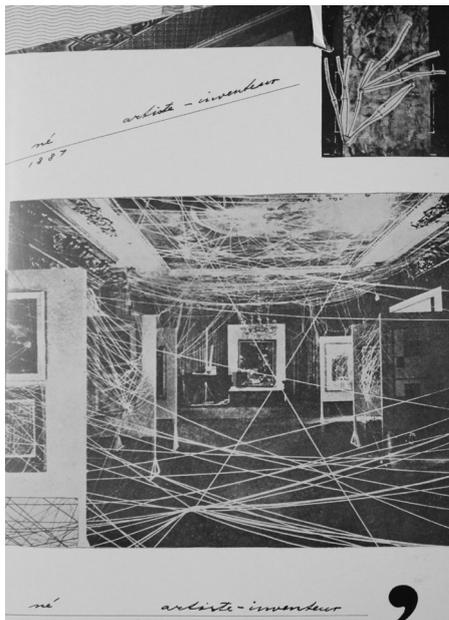
[02]



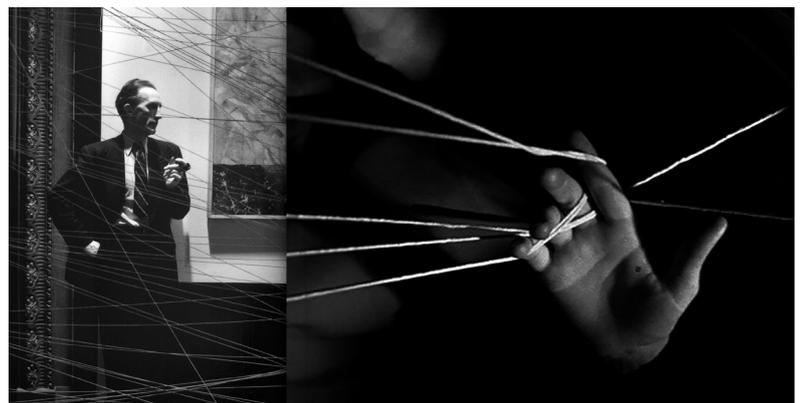
[03]



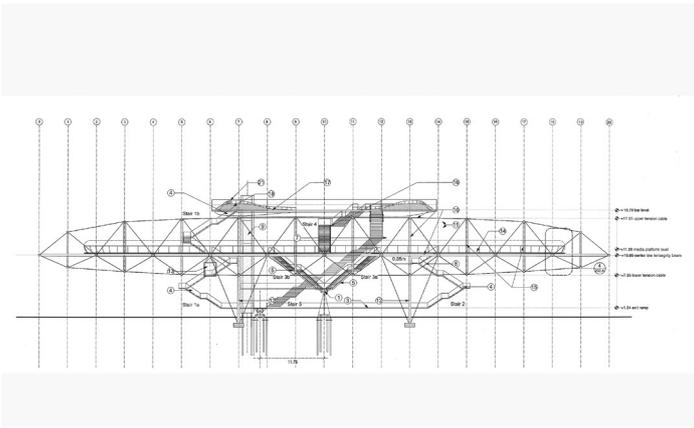
[04]



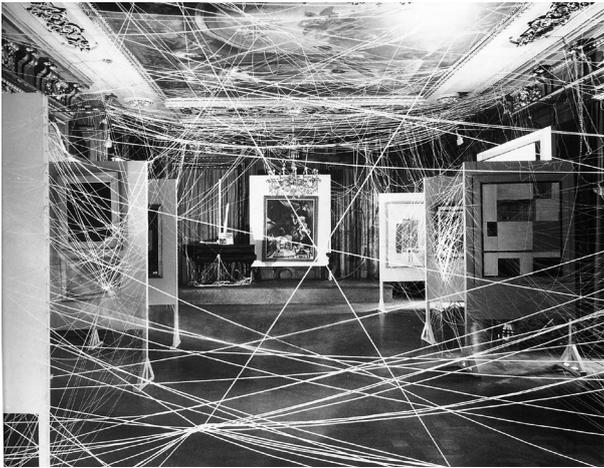
[05]



[06]



[07]



[08]



[09]



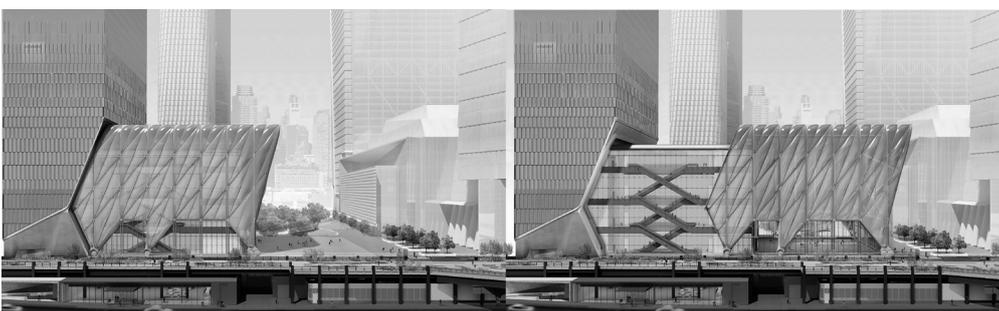
[11]



[10]



[12]



[13]