REIA #11-12/ 2018
286 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Ruth Pérez Jiménez
Universidad de Madrid Politécnica. Escuela Técnica Superior de Arquitectura
ruth.pez@gmail.com

La escultura en movimiento: el corazón del taller del artista / Sculpture in motion: the heart of the artist's studio

El taller es un lugar donde el artista crea y produce la obra, pero también un entorno controlado íntegramente por él, que le permite estar presente e intervenir su forma de mostrarla. En la galería, el museo, la obra queda fijada, inmovilizada. La mano del artista ya no está junto a sus creaciones, pudiendo hacer olvidar que ciertas piezas fueron concebidas como un conjunto o entorno determinado, o incluso generadas con un movimiento. Por el contrario, en el taller, con el artista, la obra puede seguir su proceso; aun cuando se la supone terminada, cada vez que su creador la toca, es activada de nuevo; recupera su potencial, vuelve a la vida. En el texto que sigue, tres conocidas obras, *El Circo* (1926–31) de Alexander Calder, *Leda* (1926) de Constantin Brancusi y *la Rueda de Bicicleta* (1913-1964) de Marcel Duchamp, son analizadas desde el contexto del taller, de su puesta en escena y de su movimiento. Tres obras maestras en el corazón del lugar de creación que modifican su significado por su movimiento, que con su acción participan del conjunto del taller del artista.

The studio – the workshop – is not only the place in which artists create and produce the work, but also a specially controlled environment formed to show naturally their own artworks. In the exhibition, in a gallery or in a museum, they could be as paralysed. Artist hands are no more there to remember that this artwork is a part of a whole, or created with a movement. Inside the studio, the artist keep on making evolving and activating their work, even if it could seem to be finished. This text analyse three famous pieces of art: The Alexander Calder's Circus (1926-31); Leda (1926) from Costantin Brancusi, and the Marcel Duchamp's *Bicycle Wheel* (1913-1964). They are analysed from the point of view of their movement and staging in the context of their own place of production. They are three masterpieces that change their own meanings while moving inside the studio; a place that they also contribute to create.

Taller del artista, Escultura, Movimiento, Constantin Brancusi, Alexander Calder, Marcel Duchamp /// Studio artist / workshop, Sculpture, Movement, Constantin Brancusi, Alexander Calder, Marcel Duchamp

Fecha de envío: 04/11/2017 | Fecha de aceptación: 28/11/2017

> "[...] Pero, en una institución museal, la inmanencia preservada en el taller se rompe, la vida se criogeniza, el control de la vida de la obra [...] escapa [...], parece como terminada, porque ya no se puede tocar, ni siquiera el artista, forzado a dejarla escapar. [...] Tocarlas, manipularlas me está prohibido. Sin embargo, las obras que están en el taller, en el flujo de un 'en realización', [...] sé dónde están y las cruzo [...] son [...] los 'sedimentos' de mi existencia."[1]

En la exposición, en el museo o la galería, las obras quedan como fijadas, estáticas. No sólo desde el punto de vista del espectador, quien en este contexto las verá como objetos terminados; sino también para el propio artista, como indica en esta reflexión Anselm Kiefer (1945 –). Sin embargo, en el lugar creación, la obra mantiene todo su potencial, toda su vida. Para el artista Daniel Buren (1938 –): es en el taller donde la obra "se halla más próxima a su propia realidad. Realidad de la que no parará posteriormente más que alejarse"[2]. Esta existencia previa dentro del lugar de creación, esa *realidad propia*, es una cualidad añadida que muchas veces es desconocida u olvidada. Llegando a omitir que ciertas piezas fueron concebidas en un conjunto o entorno determinado, dentro de una puesta en escena más amplia, o incluso dotadas de movimiento.

Tres obras maestras de la primera mitad del siglo XX: *Circo* (1926–31) de Alexander Calder, *Leda* (1926) de Constantin Brancusi y *la Rueda de Bicicleta* (1913-1964) de Marcel Duchamp, se hallan presentes en grandes museos. En los últimos años, han sido presentadas en el contexto de dos exposiciones temporales de un importante museo parisino. La primera se hallaba situada dentro una vitrina; las segundas, sobre un plinto que

---

* Nota: salvo que se indique lo contrario, las traducciones de las citas en el texto han sido realizadas por la autora. En este caso, el texto original se transcribe en la nota a pie de página.

1. « Mais, dans une institution muséale, l'immanence préservée à l'atelier se brise, la vie se cryogénise, la maîtrise sur la vie de l'œuvre, [...] échappe [...] paraît comme achevée, parce qu'on ne peut plus y toucher, pas même l'artiste, contraint de la laisser lui échapper. [...] Les toucher, les effleurer, m'est interdit. En revanche, les œuvres qui sont dans l'atelier, dans le flux d'un 'en cours' [...] elles sont [...] les 'sédiments' de mon existence. »
Anselm Kiefer, cit. en COHN, Danièle, *Anselm Kiefer : ateliers*. Éditions du Regard, Paris, 2012, p. 13

2 « [...] elle est le plus proche de sa propre réalité. Réalité dont elle n'arrêtera pas ensuite de s'éloigner »
« Fonction de l'atelier » (1970- janvier 1971). Recogido en BUREN, Daniel, *Écrits 1965-1990*, vol. 1 et 2, Bordeaux, Capc musée d'art contemporain, 1991, pp. 187-188

Fig. 01. Alexander Calder con *Circo*, Herbert Matter. 1937. Stanford University Libraries. Localización: M1446, Series 9, Box 400, Folder 2. https://exhibits.stanford.edu/herbert-matter/catalog/wk553cv3490

Fig. 02. Calder con *Cirque* (1926-31), Ugo Mulas. En MULAS, Ugo, *Cirque Calder*, Corraini, Mantova, 2014.

generaba una distancia con el visitante. Para el espectador, poder verlas ante sí es un regalo, un privilegio; sin embargo, en esta posición estática y distante las palabras del artista Anselm Kiefer se hacen más verdaderas que nunca.

A través del acercamiento de estas tres obras maestras lejos de una interpretación teórica ni histórica, sino a través de su existencia y relación con el taller, de su significado en este contexto; retomando la expresión de la obra entre las manos del artista, con su movimiento, con su impulso creador; se pretende aportar otro punto de vista, alejado de la visión estática que pudiera tenerse de ellas en el contexto de la exposición: como parte integrante de un conjunto, de un espacio, de una dinámica, de un lugar de creación.

El circo más pequeño del mundo: representaciones en el taller. Alexander Calder

> "Cambiaba las alfombras de vivos colores en casi cada número para complementar los trajes de los artistas [...]. En total hay unos 20 números, con un entreacto, cacahuetes, y la música exótica del gramófono, dirigido por mi mujer, que es una excelente directora de orquesta, y con el sonido de tambores, platillos, y un tubo en cartón para hacer rugir al león. Si le gusta el circo real, puede que también le guste el mío."[3]

El *Circo* acompaña a Alexander Calder (1898-1976) en sus desplazamientos de uno a otro lado del Atlántico: de París a Nueva York, de Saché a

3. « Je changeais les tapis de couleurs vives presque à chaque numéro pour donner le complément des couleurs dont étaient faits les costumes des artistes [...]. En tout il y a environ 20 numéros, avec un entracte, et des cacahuètes, et la musique exotique du gramophone, dirigé par ma femme, qui est un superbe chef d'orchestre et avec les bruits d'un tambour, des cymbales, un tuyau en carton pour faire parler le lion et si vous aimez le Cirque en grand, peut-être, vous aimeriez le mien. »
Alexander Calder, "Voici une petite histoire de mon cirque", in Permanence du Cirque, exh. cat. (Paris: Revue Neuf, 1952). http://www.calder.org/life/selected-texts (08 05 13).

Roxbury (fig. 01). El *pequeño circo a domicilio*, como fue inicialmente denominado, era representado en el propio taller del artista, en el de un amigo, o en otro lugar donde se le invitara. En sus primeras representaciones, de carácter más privado, el público observaba la escena desde el sofá-cama del taller de Calder.

Si en sus comienzos, hacia 1927, cabía en dos maletas, en cuestión de dos años creció hasta casi doscientos figurines, llegando a completar cinco. Los personajes que viajaban y reposaban en su interior, estaban realizados en materiales cotidianos, económicos (como el alambre, el corcho, la madera, la tela,...), repletos de ingenios: acróbatas de alambre llenos de resortes para poder realizar sus movimientos; trapecistas con manos y talones en forma de ganchos para poder enlazar sus ejercicios; caballos que galopan en círculo gracias al mecanismo de una máquina de batir huevos, un fiero león con melena de mopa y su domador, etc.[4]

El espectáculo comienza (fig. 02). El gramófono crea el ambiente sonoro. Con un carácter lúdico y gran sentido del humor, Alexander Calder va poniendo en escena cada uno de los números: prepara la pista, anuncia al artista, reproduce los gestos en los diferentes personajes, sonidos, voces...; mantiene la incertidumbre de los diversos números, como en el auténtico circo. De este modo, a través de sencillos materiales, de elementos reciclados, de ingeniosos sistemas, esos maravillosos personajes, guiados por la mano del artista, conseguían una precisión y una fidelidad de gestos como si de verdaderos artistas circenses se tratara.

Cada representación era única, llegando a durar hasta dos horas. Por la ambición del proyecto, su constancia en el tiempo y su importancia en el conjunto de su creación, Calder produjo con su circo una obra única que no posee precedente ni equivalente. Hoy nos quedan dos películas con representaciones del *Circo* de Calder –una de Jean Painlevé (1955) y otra de Carlos Villardebo (1961, 1966)– que nos ayudan a comprender el carácter performativo de la obra.

En su *Circo*, Calder anticipa técnicas que desarrollará posteriormente en obras como sus *figuras* en alambre, sus *móviles*, etc. El artista "fabrica su espacio y lo da a ver y a tocar"[5] al espectador. El conjunto de su creación, tal y como se disponía en el taller, es trasladado al entorno de la exposición: es un mundo dibujado de líneas y formas ligadas unas a otras que se modifica con el movimiento de las piezas; un mundo que nace en el taller y que el artista trasladaba a su instalación en la puesta en escena pública (fig. 03). Una crítica sobre su exposición de 1946 en la Galería Louis Carré de París, donde se exponían sus *móviles* por primera vez en Europa, muestra hasta qué punto es importante la intervención del artista:

---

4. *Idem.*

5. Charles Estienne, « Un fabricant d'espace : Alexandre Calder. » Crítica de la exposición de Alexander Calder en la Galerie Louis Carré de 1946, en *Combat,* 30.10.1946.

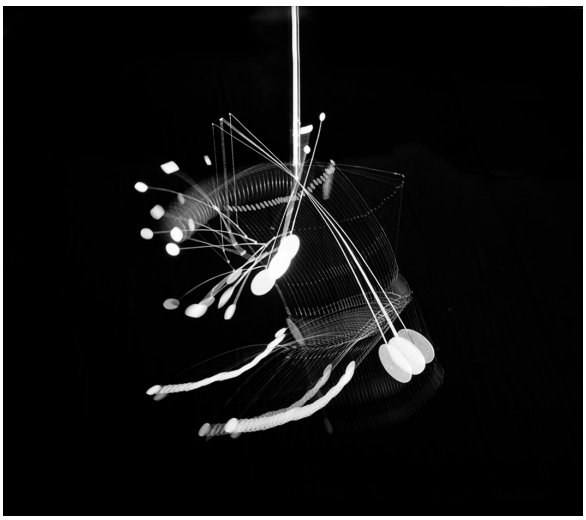

Fig. 03. Alexander Calder en el montaje de su exposición en la *Tate Gallery,* Londres, 1962. *Alexander Calder: Sculpture-Mobiles,* Arts Council of Great Britain, Tate Gallery, London, July 4–August 12, 1962. https://www.gettyimages.es/detail/fotografía-de-noticias/artiste-alexander-calder-vérifie-quelques-uns-fotografía-de-noticias/837234868

Fig. 04. Herbert Matter. Móvil en movimiento, 1939. Catálogo de la exposición *Alexander Calder: Sculptures and Constructions,* The Museum of Modern Art, New York, 1943.

> "No sé si la colaboración del público estaba prevista en el programa; pero el día de la inauguración podía ver a personas muy importantes, críticos experimentados tocar primero con la punta de los dedos, como para despertarlos, luego poner claramente en movimiento esos curiosos organismos en varillas, alambres y hojas de hierro [...] Calder, sentado en el suelo bajo una de sus obras, como bajo un árbol, animaba a nuestro André Warnod [escritor, dibujante y crítico de arte] a hacer lo mismo: los dos parecían descubrir una perspectiva nueva, o más bien una figura de ballet nueva en la sorprendente vida que llevan en el espacio estos objetos inéditos."[6]

Circo es una obra que representa ese modo de ser y de hacer del artista. No es sólo un pequeño laboratorio donde ensayar con elementos que luego aparecerán en su obra plástica, es mucho más: es una representación, un ejemplo temprano del arte performativo, un espectáculo. Una obra de arte en sí misma, una obra mayor dentro de la trayectoria del gran artista Alexander Calder:

> « ¿Cómo hacer arte? ¿Cómo nace el arte?
> De los volúmenes, el movimiento y los espacios cincelados dentro del espacio circundante [...] no sólo revelan momentos aislados, sino una ley física de variación entre los acontecimientos de la vida. No son extracciones, sino abstracciones: Abstracciones que no parecen tener vida, salvo por su modo de reaccionar."[7] (fig. 04)

6. « Je ne sais pas, en effet si la collaboration du public était prévue au programme ; mais le jour du vernissage on pouvait voir des gens fort graves, des critiques chevronnés toucher d'abord prudemment, du bout du doigt, comme pour les réveiller, puis mettre carrément en mouvement ces curieux organismes en tiges, fils et feuilles de fer, qu'on n'ose appeler sculptures et que Marcel Duchamp a baptisés si joliment 'mobiles'. Cependant, Calder, assis par terre sous une de ses œuvres, comme sous un arbre, persuadait notre André Warnod d'en faire autant : et tous deux semblèrent alors découvrir un aspect perspectif nouveau, ou plutôt une figure de ballet nouvelle, dans la vie surprenante que mènent dans l'espace ces objets inédits. » *Idem.*

7. A.C., "Comment réaliser l'art?", *Abstraction-Création, Art Non-Figurative*, nº 1, 1932, p. 6. Traducción en *Calder: la Gravedad y la gracia*, 2003 (Cat. expo. MNCARS)

Fig. 05. Robert Doisneau. Taller de Brancusi clausurado, *Impasse Ronsin* nº11, París, 1958. Centre Pompidou - MNAM-CCI. En SCHNEIDER, Pierre, *Un moment donné. Brancusi et la photographie*. Ed. Hazan, 2007

Leda o el reflejo del taller. Constantin Brancusi

> "Cuando él recibe en su taller del impasse Ronsin, parece que se accede a un lugar sagrado, como en un monasterio tibetano. Brancusi camina tranquilamente en su taller, quitando los velos que recubren sus esculturas y proporcionándoles la iluminación que las realza. Él las presenta, una tras otra, en cada visita, como si fueran vistas por primera vez."[8]

Al sonido del timbre Constantin Brancusi (Hobitza, Rumania, 1876 – Paris, Francia, 1957) abre la puerta de su taller en el *Impasse Ronsin* de París. Como un director de escena, muestra las diferentes obras, descubriendo algunas de ellas, activando los dispositivos que hará girar a otras. "Nadie puede visitar sólo mi taller"[9], explica a una de sus visitantes.

Unos meses después de la muerte de Brancusi, el taller se halla clausurado, nadie puede acceder. Robert Doisneau realiza una fotografía a través de una ventana elevada: levantando los brazos y a ciegas, sin ver el interior, roba una última instantánea del lugar (fig. 05). La imagen

8. « Quand il vous reçoit dans son atelier de l'impasse Ronsin, vous croyez entrer dans un lieu sacré, voire dans un monastère tibétain. Brancusi marche tranquillement dans l'atelier, ôtant les voiles qui recouvrent ses sculptures et leur donnant l'éclairage qui les met le plus en valeur. Il vous les présente, l'une après l'autre, à chaque visite, comme si vous les voyiez pour la première fois. [...] » Guggenheim, Peggy, « Constantin Brancusi ». *Cahiers d'Art*, 30e Année 1955, Éditions «CAHIERS D'ART» – PARIS, p. 238

9. « Personne ne peut visiter seul mon atelier ». Beatrice Wood, A Visit to Brancusi, Archives of American Art Journal, vol. 32, nº 4, 1992, p.22. Cit. en TABART, Marielle, *L'Atelier Brancusi, La collection*. Éditions Centre Pompidou, Paris, 1997, p. 40

presenta un "orden secreto, pero petrificado"[10], listo para ser mostrado a un visitante inesperado. L'Oiseau dans l'espace al fondo y Léda en primer plano se encuentran escondidos bajo ese paño blanco que Brancusi, como un maestro de ceremonias, sustraía delante de los visitantes con un gesto teatral.[11] El artista, dirigía la mirada y los movimientos del visitante: el espectador, en su desplazamiento por el espacio, en su interacción con el conjunto, pasaba a formar parte de la obra global que era el taller; a comprenderla, a interpretarla bajo la supervisión del creador. Jugaba con la iluminación natural y artificial, controlando el sol que entraba por el gran lucernario de la cubierta en diente de sierra:

> "En el transcurso de la visita, mientras hablaba, Brancusi levantaba las telas que disimulaban las esculturas. El visitante era sorprendido primero por el pulido extremo de los bronces, y por los reflejos de su superficie, antes de que la pieza fuera identificable en sí misma. [...] Durante la conversación, Brancusi podía bruscamente descorrer un tejido por medio de un bastón. Un cuadrado de luz caía milagrosamente sobre la escultura que se iluminaba intensamente. La superficie revelada de la pieza absorbía el reflejo del sol antes de proyectarlo en la mirada del visitante y cegarle. El efecto tenía algo de milagroso [...]." [12]

El artista no sólo introducía el movimiento en el taller de un modo pasivo con esta puesta en escena; con este ceremonial mostraba al espectador sus obras y su interacción con la luz, incitándole a girar alrededor de las obras, a desplazarse físicamente por el espacio del taller, a mirar las diferentes piezas de formas sencillas, pulidas (sin detalles sobre los que detenerse). Aún reservaba alguna sorpresa más para el visitante: sobre determinadas obras elegidas introducía un movimiento activo, haciéndolas girar obras sobre sus bases mediante un sistema de cilindros giratorios. Esta puesta en movimiento de las piezas por un pequeño motor eléctrico bajo el sobreplinto, modificaba no sólo la forma bajo la mirada

---

10. « Constantin Brancusi était mort, le 16 avril 1957. Quelques semaines plus tard, je rencontrai Robert Doisneau, le photographe, dans la rue. Nous en vînmes à évoquer la disparition du sculpteur et, comme nous nous trouvions non loin de l'impasse Ronsin, nous décidâmes de nous y rendre. [...] la Justice avait fait poser les scellés sur la porte de son atelier. Derrière, nous le savions, restaient les œuvres. Doisneau étant muni de sa caméra, [...] tenant son appareil à bout de bras et à l'envers, il parvint à prendre quelques photographies à l¡aveuglette. Ce n¡est qu'après qu'elles furent développées que nous découvrîmes l¡intérieur de l'atelier. [...] Tout cela donnait moins l'impression de désordre que d'un ordre secret, mais pétrifié. »
SCHNEIDER, Pierre, Un moment donné. *Brancusi et la photographie*. Ed. Hazan, 2007, p. 110

11. « Les œuvres se trouvent dans la plus grande pièce, couvertes de toiles blanches qu'il enlève devant les visiteurs d'un geste théâtral »
LEMNY, Doïna, *Constantin Brancusi*. Ed. Oxus, Paris, 2005, p. 225

12. « Au cours de la visite, tandis qu'il parlait, Brancusi enlevait les toiles qui dissimulaient les sculptures. Le visiteur était d'abord surpris par le poli extrême des bronzes, et par les reflets qui jouaient à leur surface, avant que la pièce ne devienne identifiable en tant que telle. [...] Durant la conversation, Brancusi pouvait brusquement faire glisser une toile au moyen d'une longue baguette. Un carré de lumière tombait alors miraculeusement sur la sculpture qui s'éclairait intensément. La surface révélée de la pièce absorbait l'éclat du soleil avant de le projeter dans le regard du visiteur et de l'aveugler. L'effet avait quelque chose de miraculeux [...] »
Testimonio de Reginal Pollack, cit in, BAJAC, Quentin, CHÉROUX, Clément, y MICHAUD Philippe-Alain (dir.), *Brancusi : film, photographie, images sans fin*. Ed. Centre Pompidou.– [S.l.] : le point du jour, Paris, 2011 [cat. Expo. Centre Pompidou, Galerie du musée, 29.06 – 12.11. 2011], p. 34

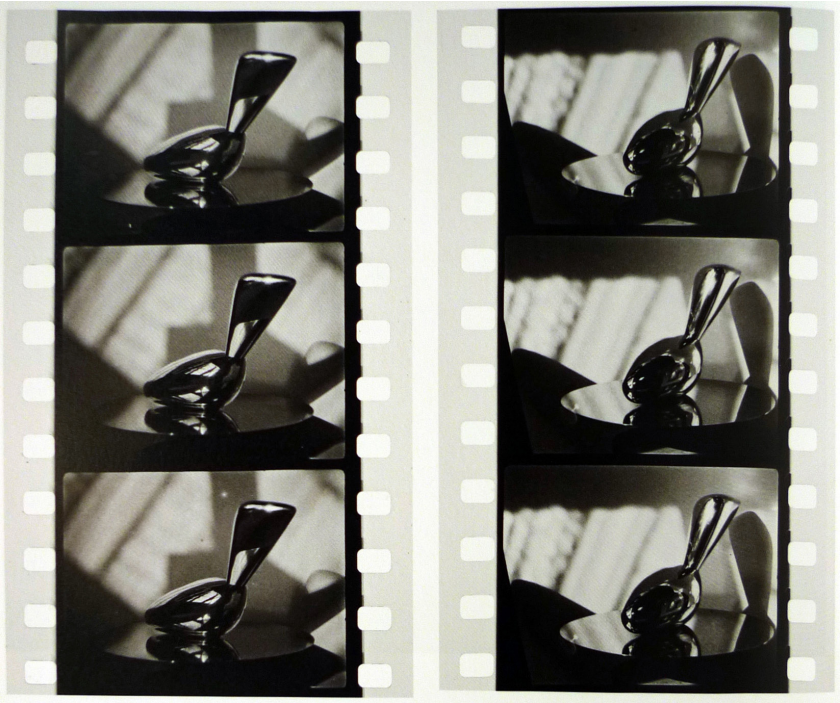

Fig. 06. Páginas de la entrevista de Rem Koolhaas y su compañera Betty Van Garrel a Constant en el periódico Haagse Post (6 de agosto de 1966). Fuente: Haagse Post.

del espectador sino también su diálogo con las esculturas que le rodeaban, aportándoles una vida, generando una atmósfera mágica en el taller.

Leda es el cisne dorado, realizado en bronce pulido, posado sobre una base circular, un disco en níquel que refleja la figura, dotado de un movimiento mecánico (fig. 06). Una pieza que sustituyó a *Leda* en mármol tras su venta, y que el artista guardó expresamente para que el taller se reflejara en su giro. El cuerpo en bronce pulido genera gracias a la iluminación un juego de reflejos y sombras; diálogos de la figura y su entorno que Brancusi inmortalizó con la fotografía, con el vídeo.

> "En este juego extraordinariamente complejo, se entrelazan y se responden las sombras sobre el muro, la refracción de la luz y los reflejos del taller sobre el brillante cuerpo de Leda, pero además los reflejos de estos reflejos en la base de metal, a su vez animado por un movimiento circular producido por un motor de gramófono, modificado para que gire en los dos sentidos."[13]

Brancusi trató de controlar todo lo relativo a su obra. Viendo que no era posible y que el resultado no le satisfacía, redujo el número de exposiciones al mínimo; prefiriendo recibir dentro de su taller a los posibles compradores (donde su creación se exhibe como él considera que debe ser expuesta); aunque permitió realizar un pequeño número de exposiciones en Nueva York. A excepción de su primera gran muestra en solitario en la *Brummer Gallery* de Nueva York, en 1926, donde él realizó el montaje, Brancusi eligió a no estar físicamente en la instalación de su obra, delegando en la figura de Marcel Duchamp dicha instalación.

13. « L'unité de la forme est détruite par des éclairages minutieusement calculés. Dans ce jeu extraordinairement complexe, s'entrelacent et se répondent les ombres sur le mur, la réfraction de la lumière et les reflets de l'atelier sur le corps poli de la Léda, mais encore les reflets de ces reflets sur le socle de métal, lui-même animé d'un mouvement circulaire produit par un moteur de gramophone, modifié afin de tourner dans les deux sens. »
Ibidem, p. 37

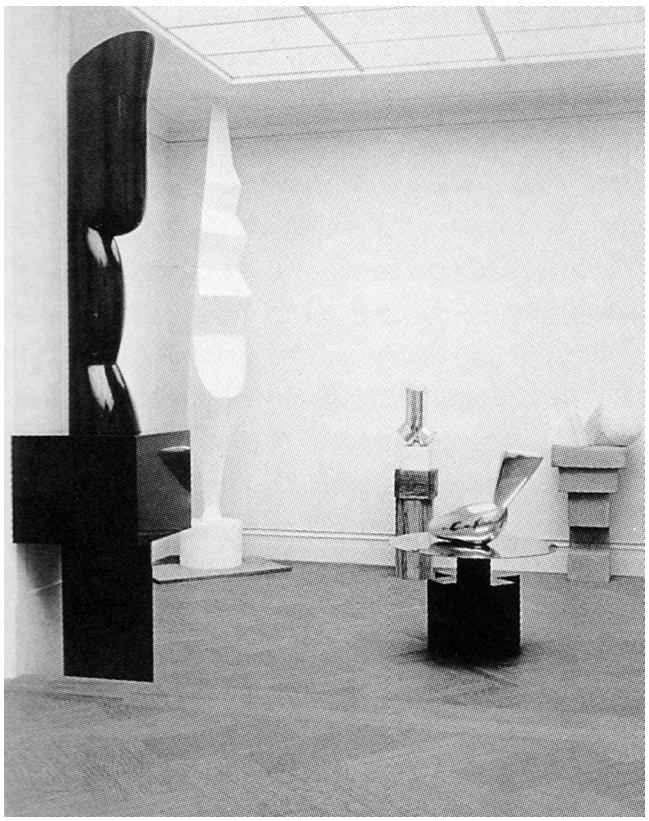

Fig. 07. Exposición en la *Brummer Gallery,* NY (17 noviembre 1933 – 13 enero 1934). Centre Pompidou – MNAM-CCI. En *L'Atelier Brancusi. Album, éditions du Centre Pompidou, Paris,* 1997.

Fig. 08. Constantin Brancusi. Imagen del taller, Impasse Ronsin, París, 1943. Centre Pompidou – MNAM-CCI. En *L'Atelier Brancusi. Album, éditions du Centre Pompidou, Paris,* 1997.

Igual que en el taller, en los montajes expositivos, las esculturas forman un todo con sus bases, plintos y sobreplintos, todo ello formando un conjunto: un diálogo entre materiales y geometría que provenían de las diferentes investigaciones realizadas en el lugar de creación. El conjunto se articulaba en torno a determinadas piezas centrales, alrededor de las cuales gravitaba el resto de creaciones: "alrededor de estos cuatro grandes centros, escribe Duchamp a Brancusi sobre el montaje de la exposición en el *Arts Club of Chicago* en enero de 1927, he agrupado el resto. El efecto es verdaderamente satisfactorio. Te enviaré fotos."[14]

Seis años después, de noviembre de 1933 a enero de 1934, tiene lugar una nueva exposición sobre Brancusi en la Brummer's Gallery (su cuarta retrospectiva en Estados Unidos). Duchamp acepta volver a Nueva York y realizar la instalación de las obras del artista. La exposición se desarrolla en tres salas, cuyos acabados fueron de nuevo modificados con el fin de crear un marco neutro para las obras. *Leda* (en bronce pulido) ocupa el espacio central de una de las salas, como en el *Impasse Ronsin*[15] (fig. 07). Desde París, Brancusi no puede controlar la manera de presentación de las obras como lo hacía en su taller; pero busca el modo de que éstas sean dispuestas de un modo ideal. En un telegrama escribe a

14. « Au centre l'Oiseau de Steichen aux 2 bouts *l'Oiseau* d'or et *Maïastra* et entre *L'Oiseau* de Steichen *l'Oiseau d'or la colonne* – Autour de ces quatre grands centres j'ai groupé le reste. L'effet est vraiment satisfaisant. Je t'enverrai des photos » Carta de M. Duchamp à C. Brancusi_4-1-27, TABART, Marielle et LEMNY, Doïna, *La Dation Brancusi*, éditions du Centre Pompidou, Paris, 2003, p. 120

15. En cada una de los ámbitos, una gran pieza ocupa el espacio central: *Poisson* en la primera, *Leda* (en bronce pulido) en la segunda y la *Colonne du Baiser* en la tercera. Otras piezas gravitan en torno a ellas.

Duchamp: "poned fondos detrás de los Pájaros. Stop. Alejad lo más posible las esculturas del muro. Stop. Sacad el Gallo de la esquina."[16]

En paralelo a la creación artística de Brancusi, y a lo largo de los años, el taller sufre modificaciones: se amplía, se introducen muebles-escultura, elementos inmuebles realizados por el artista como la chimenea y la puerta, etc. El conjunto, formado por volúmenes plenos, positivos, realizados en diferentes materiales como yeso, piedra, madera, bronce pulido, etc., dialogaba con el espacio del taller, con el espacio alrededor de ellas y entre ellas (fig. 08). A partir de un momento dado, este conjunto pasa a vivir en suspenso, fuera de todo tiempo-, el artista ya no trabaja sobre ninguna serie nueva de esculturas, ningún nuevo concepto escultórico. Brancusi centró toda su energía creadora en la presentación y el destino de su obra. Durante los quince últimos años de su vida se vuelca sobre el taller, su disposición y puesta en escena de las creaciones. Cuando al final de sus días le propusieron una exposición de sus obras, el artista respondió: "¿cómo sacar los objetos de mi taller? ¡Es aquí, en mi luz donde hay que verlos!"[17]

El taller, para Brancusi, constituye de este modo su *Obra* con mayúsculas, una condensación de sus ideas sobre el arte, la escultura y el entorno. Un lugar de creación, organizado en exposición y representación que, fruto de largas reflexiones deviene una unidad donde cada elemento se sitúa de modo preciso en el espacio; donde el conjunto se halla en perfecta harmonía con la personalidad del artista. Un entorno global, una *obra de arte total* de gran complejidad donde *Leda*, el cisne dorado, no sólo permaneció en el taller, preservada expresamente por el artista, sino que pasó a ser la pieza principal que, en su giro, debía reflejar el conjunto.

La *rueda de bicicleta fijada sobre un taburete*: una atmósfera en el taller. Marcel Duchamp

> "[...] tenía una rueda de bicicleta, en mi taller, en 1913. [...] Y pensé: cuando se hace girar esta rueda de bicicleta, sola, recuerda un movimiento: el movimiento del fuego, del fuego de la madera. [...] Es el movimiento del fuego en la chimenea [...] Y pensé, como no tenía chimenea, remplazar mi chimenea por una rueda que gira. Así que puse mi rueda sobre un taburete y, cada vez que pasaba, la hacía girar"[18]

Con ese gesto de la mano, Marcel Duchamp (Blainville, France, 1887 - Neuilly, France, 1968) da vida a su obra *Rueda de bicicleta fijada sobre un taburete* cada vez que pasa junto a ella. Creada en 1913 en su taller de París, vuelve a realizarla de nuevo para su taller-apartamento de Nueva

---

16. mur. Stop. Tirez le Coq du coin... » Recommandations de Brancusi à Duchamp par Câble. » Marielle Tabart, « Histoire de l'atelier ». TABART, Marielle (dir.), *L'Atelier Brancusi*. Album, éditions du Centre Pompidou, Paris, 1997, p. 15

17. « Comment sortir les objets de mon atelier ? C'est chez-moi, dans ma lumière qu'il faut les voir ! » Brancusi, en conversación con Dina Vierny, cit. en JIANOU, Ionel, *Brancusi*. Arted, Paris, 1963, p. 59

18. Entrevistas realizadas el 6, 21, 27 de diciembre de 1960 y el 2 de enero de 1961, INA 1961), recogidas en CHARBONNIER, Georges, Entretiens avec Marcel Duchamp, André Dimanche Éditeur, Marseille, 1994, p. 60

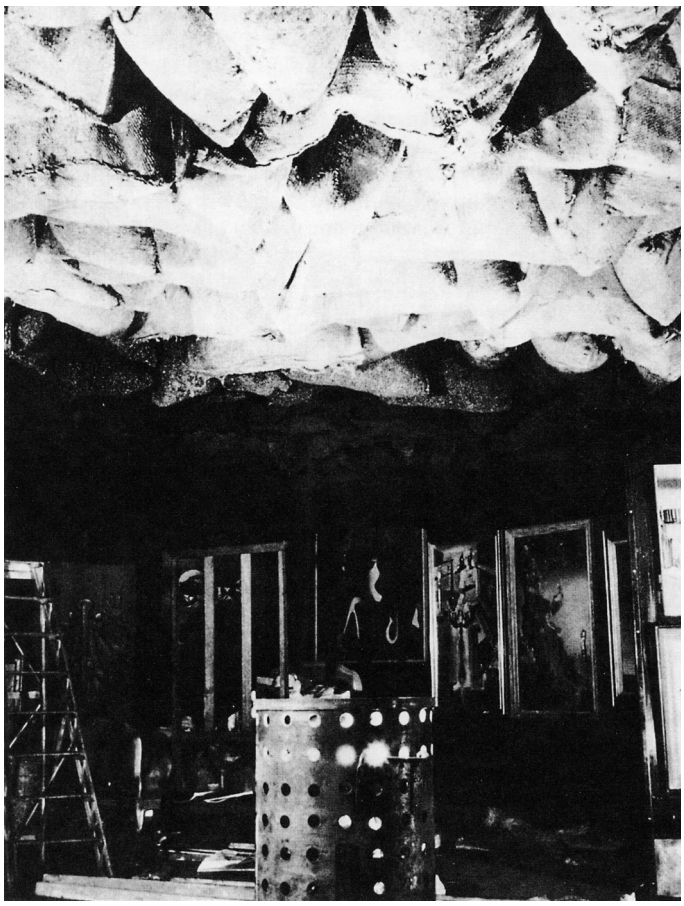

Fig. 09. Henry-Pierre Roché. Vistas del taller de Marcel Duchamp, situado 33 West, 67th, Nueva York, 1916-18. En *Boîte «Eau et gaz à tous les étages»* (Marcel Duchamp, 137 ejemplares) y su edición en forma de catálogo razonado: LEBEL, Robert (ed.), *Eau & gaz à tous les étages.* Ed.Trianon, Paris, 1959.

Fig. 10. *Ciel de roussettes (1200 sacs de charbon suspendus au plafond au-dessus d'un poêle). Exposition internationale du surréalisme*, galerie des Beaux-arts, 1938. En AAVV. *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXè siècle.* Ed. du Regard, Paris, 1998

York: "en el fondo el primer *ready-made* de mi vida".[19] Duchamp rehace esta obra y la introduce en su taller en varias ocasiones: "de alguna manera, se trataba simplemente de dejar andar las cosas y de crear una suerte de atmósfera en un taller".[20]

Las imágenes del taller de Nueva York, 33 West 67th Street, realizadas entre 1916-1918, muestran un lugar donde parece que no existiera ley de la gravedad (fig. 09): diferentes ready-mades quedan suspendidos en el aire; otros, por el contrario, son fijados al suelo.[21] La Rueda de bicicleta ocupa diversas posiciones en las instantáneas, pero siempre un lugar privilegiado. En una de ellas junto a su tablero de ajedrez (afición a la que consagra su actividad pública[22]) fijado a la pared. El taller representado en las fotografías, no muestra resto alguno del proceso de producción artístico. Duchamp muestra públicamente una puesta en escena de un taller desprovisto del proceso de creación, donde éste queda ocultado, incluso negado por él públicamente en numerosas ocasiones. Por el contrario, es un espacio donde los ready-mades, un modo de expresión lejos

19. *Idem*

20. Marcadé, Bernard, *Marcel Duchamp. La vie à crédit*. Biographie. Flammarion SA, Paris, 2007. Trad. En Marcadé, *Bernard, Marcel Duchamp (Vida a crédito. Biografía)*. Libros del Zorzal, Buenos Aires, Argentina, 2008, p.141

21. *In advance of broken arm, porte-chapeaux, Fountain (Urinario)*, etc, aparecen suspendidos del techo. El perchero (Trébuchet) aparece fijado al suelo.

22. Durante las décadas de los 20 y 30, Duchamp se dedica al ajedrez, afirmando en 1929 que desea permanecer fuera de la esfera artística.

Fig. 11. Marcel Duchamp en su taller de Neuilly, Henri Cartier-Bresson, 1968. Henri Cartier-Bresson Foundation / Magnum Photos

de la pintura y la escultura, son presentados de un modo anti-convencional. Públicamente, Duchamp ya no necesita un taller como espacio de producción o realización técnica.

Marcel Duchamp realiza un buen número de exposiciones, de instalaciones, donde tiene un papel activo no sólo como artista, sino como diseñador y creador del montaje expositivo[23] (fig. 10). Si en las exposiciones realizadas para las obras de Brancusi, Duchamp comprende y hace suyo el lenguaje del artista para adecuar el espacio y el montaje idóneo de las obras según los criterios del artista; en las exposiciones surrealistas en las que participa, realiza un entorno total, donde el montaje y las obras forman un conjunto; retomando los preceptos de surrealistas, pero sin ceñirse a ellos. En estas exposiciones surrealistas, Duchamp quizá recurra a su lado más dadaísta; realizando operaciones artísticas donde el arte se despliega sobre todo, incluida la performance y la acción que ataca la concepción de la obra clásica; generando una relación nueva del observador y de la obra: creando un espacio de comunicación que hace al observador pasar a ser un elemento activo de la obra, lejos de una perspectiva exterior cómoda a la que pudiera estar acostumbrado.

Estos montajes se inspiran en cierto modo en sus propios *ready-mades,* utilizando objetos cotidianos que, transformados por los artistas en el entorno de la exposición, se convierten obras de arte. Así pues, los montajes realizados por Duchamp para las diferentes exposiciones surrealistas son composiciones heterogéneas, ensamblajes o *assemblages* donde se yuxtaponen las obras a exponer y una combinación de objetos reales que devienen a su vez obras de arte; donde la provocación, el azar y caos forman parte de la obra e interpelan al espectador. Con estos montajes, el medio de la exposición es redefinido: el contexto del arte pasa a

23. Entre 1938 y 1961, fue solicitado por André Breton para la concepción escenográfica de cinco exposiciones surrealistas internacionales organizadas en París y Nueva York: *l'Exposition internationale du surréalisme* (Paris, Galerie des Beaux-Arts 1938), *First Papers of Surrealism* (New York, Whitelaw Reid Mansion, 1942), *Le surréalisme en 1947* (Paris, galerie Maeght, 1947), (l'Huitième) *Exposition inteRnatiOnale du Surréalisme* (Eros) (Paris, galerie Daniel Cordier, 1959 – 1960) et *Surrealist Intrusion in the Enchanters' Domain* (New York, galeries d'Arcy, 1960 – 1961).

Fig. 12. Marcel Duchamp junto a *Fountain*, detrás de *Rueda de Bicicleta*, en la exposición *The Art of Assemblage*, MoMA. Marvin Lazarus. 1962. Texto de pie de foto: "In my prison, by Lazarus the jailer. Affectionately, Marcel Duchamp, 1962." Roberta Fast Lazarus / http://archives-dada.tumblr.com

formar parte de la obra, se convierte en un objeto artístico. Pero, igualmente, se redefine la relación entre el visitante y la exposición. El espectador se sumerge en un ambiente multidireccional que interpela todos sus sentidos, pasando a tener un papel activo, a integrar la obra.

La *Rueda de Bicicleta* aparece de nuevo junto al artista, en el taller, en una fotografía de 1968 realizada por Cartier-Breson, donde vuelve a formar parte de esa "suerte de atmósfera": Duchamp, en su taller de Neuilly, sentado en una butaca, posa para el fotógrafo con su puro en la mano y una tulipa de lámpara en la cabeza; su *Rueda de Bicicleta* (poco importa si es una nueva creación o una reedición posterior) aparece junto a él, al alcance de la mano; para poder darle vida y hacerla girar en cualquier momento. (fig. 11)

Si analizamos esta obra y su significado para Marcel Duchamp, es coherente que, para un artista cuyo proceso de creación es negado públicamente a partir de 1929, el corazón del taller del artista, *le poêle* – el brasero o estufa –, tampoco necesite calentar a la modelo ni forjar los materiales: es tan sólo *una rueda de bicicleta fijada sobre un taburete* que evocará el "fuego de la madera", alimentado por la mano del artista que, cada vez que pasaba, la hacía girar, y que habitó prácticamente todos sus talleres. (fig. 12)

Epílogo

En 1970, el *Circo* de Calder, acompañado por el artista, realizó un último viaje en el interior de sus cinco maletas [fig. 13] para permanecer en el *Whitney Museum of American Art* de Nueva York. En ese momento, el artista decidió que la obra salía del taller y que permanecería fuera de su alcance, desplazándose al contexto del museo. En la actualidad, por razones de conservación, debe ser expuesto en el interior de una vitrina, sin movimiento. Ha perdido parte de su vida; esa vida que el artista le daba cada vez que era puesto en escena:

> "El Circo de Calder ya no puede volver a ser representado por dos razones, una por su conservación, y otra porque Calder, el gran performer, ya no está con nosotros. Calder es el alma del *Circo*."[24]

Brancusi legó el conjunto de su taller al Estado Francés a condición de que éste fuera mostrado como un conjunto. Así se realizó, y actualmente puede verse presentado en el interior de un edificio creado por Renzo Piano, abierto al público en 1997, situado en el lateral norte de la plaza del *Centre Georges Pompidou* de París, formando parte de las colecciones del Musée d'Art Moderne. Hace unos años, *Leda*, que mantiene su disposición de figura central en el conjunto, volvió girar de nuevo durante un breve periodo de tiempo en el reconstituido (y musealizado) *Atelier Brancusi*. La ilusión duró poco, según indican los restauradores del *Centro*, no puede seguir girando por razones de conservación.

Marcel Duchamp asesoró y colaboró con el matrimonio Arensberg, sus grandes coleccionistas y amigos, para la donación de sus colecciones a un museo donde pudiera permanecer expuesta y como un conjunto: el Museo de Filadelfia. Él mismo intervino en la instalación de las obras en sus salas. Una de las reediciones de *Rueda de Bicicleta* se exhibe allí. Esta obra sin más mecanismo que la propia mano del artista para accionarla, debe permanecer estática; a nadie le está ya permitido tocarla.

Como ha podido verse, el taller es un lugar de creación y producción, donde la materia se transforma en arte; pero también el marco donde por primera vez las obras entran en relación con el espacio que las rodea y su primera interacción con otras creaciones. El primer lugar donde el artista visualiza, fuera de su imaginación, sus obras en el espacio real. Un lugar donde las obras mantienen todo su potencial, donde dialogan, interactúan y crecen con sus hermanas; donde las piezas son puestas en relación de espacios propios y muestran su propia inscripción espacial en estas relaciones; pasando a ser *lugares* de un *lugar* que es el taller.

Estos tres lugares de creación, el taller de Calder, el de Brancusi y el de Duchamp, fueron unos contextos espaciales ideales para sus obras,

---

24. Conserving Calder's Circus, http://whitney.org/WatchAndListen/Artists?play_id=856 (07.09.16)

Fig. 13. Cinco Maletas del *Circo* de Calder. En MARCHESSEAU, Daniel, *Calder Intime*, La Bibliothèque des Arts, 1989

creados por el propio artista. Un *espacio heterotópico*,[25] si utilizamos el neologismo de Michel Foucault: "un espacio de ilusión", el formado por la obra y el taller, "que denuncia como más ilusorio todavía todo espacio real";[26] un espacio "tan perfecto, tan meticuloso, tan bien dispuesto" para la obra, "que el nuestro es desordenado, mal dispuesto y embarullado".[27] Un entorno controlado íntegramente por el artista, que le permitió estar presente e intervenir en su forma de mostrar la obra; donde las piezas y su puesta en escena constituían un todo. Una puesta en escena que formó parte del propio proceso producción, una cualidad añadida importante para conocer el significado de la obra. Toda esta reflexión espacial previa, realizada en el contexto de la creación, influyó en su posterior disposición en la exposición pública, en aquellos montajes donde participaron activamente. Los tres artistas, conscientes del desplazamiento del significado de la obra en su salida del taller, trataron de controlar no sólo la instalación del objeto dentro y fuera del taller, sino de su entorno.

Entre los meses de junio y octubre de 2017, la exposición *Calder. Hypermobility* realizada por el *Whitney Museum of American Art* de Nueva York en colaboración con la Fundación Calder, retoma los conceptos de movimiento

25 « Il y a également [...] des lieux réels, des lieux effectifs, [...] qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées [...] des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. [...] une espèce de contestation à la fois mythique et réelle de l'espace où nous vivons ; cette description pourrait s'appeler l'hétérotopologie » Foucault, 1984 : 46-49. FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in Architecture, Mouvement, Continuité, nº 5, octobre 1984, pp. 46-49

26 « Elles ont pour rôle de créer un espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel. » *Idem*

27 « créant un autre espace, un autre espace réel, aussi parfait, aussi méticuleux, aussi bien arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon. » *Idem*

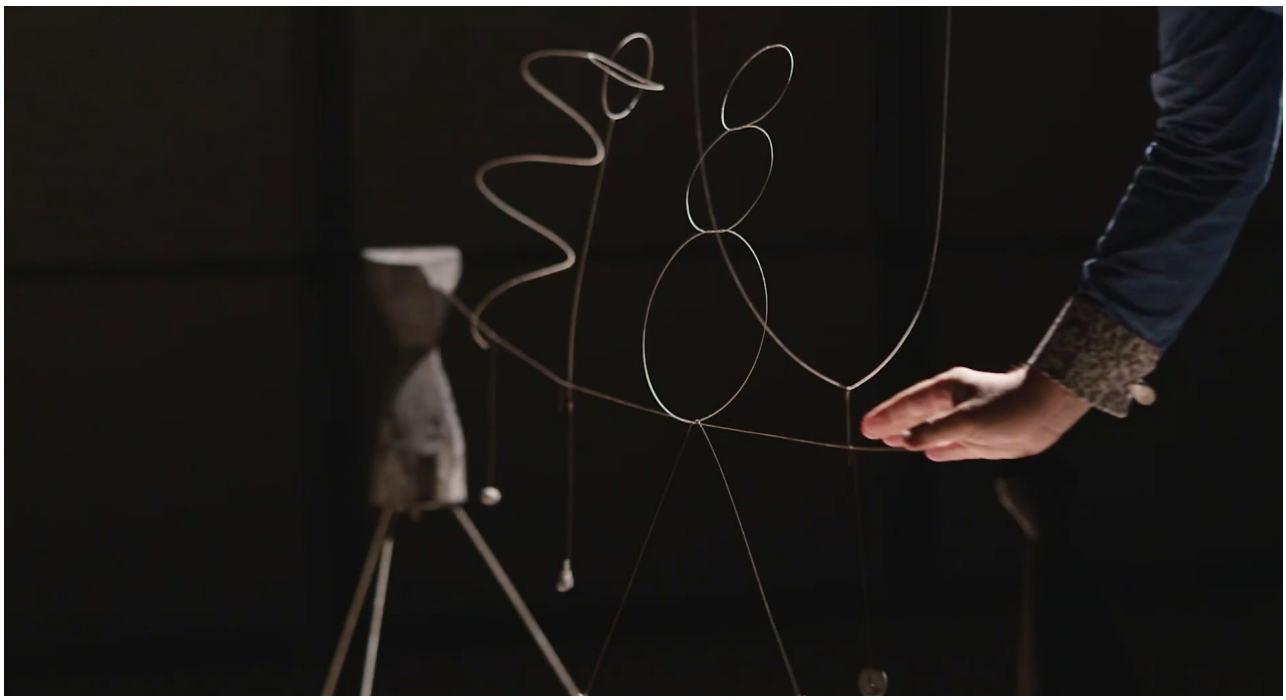

Fig. 14. Fotograma del vídeo de la activación de la obra *Tightrope* (1936) por Alexander S. C. Rower (presidente de la Fundación Calder y nieto del artista), un evento público dentro de la exposición *Calder. Hypermobility, Whitney Museum of American Art* de Nueva York. (9 jun – 23 oct, 2017), 2017 https://whitney.org/Exhibitions/CalderHypermobility

y sonido como parte integrante de la obra de Alexander Calder; dos elementos fundamentales de la puesta en escena del *Circo*. Un gran número de *móviles* fueron exhibidos, y, aunque no estuviera allí Calder para agitar sus brazos e incitar al público a mover sus obras, el hecho de que las piezas fueran activadas por profesionales especializados del museo, por artistas-performers, o incluso por el nieto del artista (y presidente de la Fundación Calder) permite retomar la esencia dinámica de esas obras (aunque fuera controladamente y en unos momentos determinados), que raramente han sido vistas en movimiento durante décadas. [fig. 14]

En definitiva, este pequeño gesto de la mano que generaba el movimiento de la obra, que modificaba su significado, que establecía un diálogo con el conjunto del lugar de creación, pudo desaparecer por la ausencia del artista, por el modo de exposición en la galería o el museo, o por las medidas actuales de conservación; sin embargo sigue formando parte del significado de la obra. Mantener vivo ese recuerdo (sea o no recuperado de un modo físico en el contexto de la exposición) permite que esa "suerte de atmósfera" en el corazón del taller, que ese espacio heterotópico creado por el artista, siga perviviendo a través de las obras.