



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO.**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**MARCEL DUCHAMP Y LOS READY-MADE: LA SORPRESIVA GRANDEZA DE LO
SIMPLE**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN FILOSOFÍA**

P R E S E N T A:

BALFER ALBERTO NAVARRETE PÉREZ

ASESORA DE TESIS:

ANA MARÍA MARTÍNEZ DE LA ESCALERA LORENZO.



México DF. Febrero, 2016.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Enlistar no es agradecer, y las palabras francamente nunca son suficientes cuando de sentimientos o experiencias realmente entrañables se trata. En la hendidura de mi relativamente corta existencia, han estado presentes tantos y tantas, que son imposibles de contar. Porque la fatiga de relectura de 24 años no podría revelar ni siquiera una suma aproximada.

Somos en el presente lo que se ha hecho de nosotros desde el momento primigenio de nuestra concepción, y desde mucho antes, incluso. Somos resultados finitos, pequeños y mortales de historias tejidas con violencia, hambre y demás catástrofes; pero también con amor y con amistad. Los únicos dos valores que hacen que la vida, como tal, aún se mantenga. Somos una paradoja de la creación.

Sin embargo, hay momentos perceptibles donde podemos nombrar el comienzo de algo: el nacimiento. Yo nací bajo el signo de Acuario, un –seguramente- bello día de febrero. Mis padres, a los que no sólo les debo mi absoluta gratitud, sino también todo lo que es imposible de saldar, me esperaban con singular alegría. Mi padre es mi soporte a distancia, como un fantasma siempre presente que se diluye a cada momento gracias a la inmaterialidad de su presencia; admiro y aprecio que sea extranjero en tierras polares sólo por nosotros. Él es aquella atesorada cercanía, por más lejana que pueda estar. Mi mamá es la calidez que requerimos todos para no darnos por vencidos. Es la oportunidad de paz entre tanto caos. Es el abrazo y el abrigo, el consuelo y la mejora ante la adversidad. Mi madre es mi refugio. Ambos constituyen el núcleo más profundo de mi ser, desde el momento en que inició mi historia, hasta ahora.

La soledad de la hermandad no me duró mucho, pronto aparecieron dos individuo –un tercero y una cuarta, mucho más tarde- que lejos de hacerlo todo más ligero, lo complicaron. Ejercieron presión sobre mi vida, volvieron pesado mi viaje. Este peso extra con el que debía de cargar, a partir de entonces, es al mismo tiempo una dulce fatiga. Sí, tengo que compartir, tengo que velar incluso por ellos. No importa cuando sabes que siempre están para ti, en los momentos difíciles –que son realmente los que importan-. Aún sufro ante los conflictos, aún siento tristeza por la pelea. Eso significa que permanece

el cariño y, jugando ahora a ser profeta, estoy absolutamente seguro de que así será. Son la compañía que me recuerda día a día que la vida no es para tomarse tan en serio. Mi familia es un verdadero hogar. No soy yo, ni la mitad, sin ellos y todas sus dimensiones.

Caminando, babeando y cayendo, tropecé con muchísimos individuos, todos ellos de diferentes proporciones, colores, aromas, etc. Amigos, dicen hacerse llamar. De ellos aprendí otro tanto, con ellos exploré y descubrí, inventé, viajé, volé y reí. Siempre, siempre hay uno, uno de tantos. A cada momento me expresan sus cariños, sus estimas. Yo hago lo posible por ser un buen “eso” que ellos son, un buen amigo. No sé si lo logro, y en la escala de lo mejor que uno puede ser en ese oficio, seguramente estoy en los más altos niveles. Mi amor no se concentra en alguien, se diluye en muchos. A todos y cada uno, que en este momento pasan como relámpagos en la intimidad de mi memoria, les tengo reservado un lugar muy particular en mí.

Por último, y madurando ya, en el bellísimo viaje que emprendí y que llamamos filosofía, han surgido otros tantos llamados profesores. Aquellos, con su rectitud, su buen ejemplo y, sobre todo, son su excepcional amor por su profesión, han logrado en mí un gran aprecio por el saber y la enseñanza. Aparecieron desde siempre, siempre han estado a mi lado y todos ayudaron a que mi hoy sea posible. Son nuestros constructores, nuestros rectores. La pedagogía, cuando es de corazón, enseña de alma a alma, produce en sus escuchas una conexión que va más allá de algún dígito en alguna boleta. Todos me han dado mucho a pensar. A mis lectores, casi todos ellos profesores de mi carrera, no me queda más que regalarles el fruto de un trabajo que, si bien puedo haber sido un poco apresurado, ha estado presente en mí durante mucho y señala mis preocupaciones a futuro. A mi UNAM, el *mayor patrimonio cultural* de nuestro país; a los espacios que nos da para pensar, a los proyectos PAPIME en los que participo. Particularmente, gracias a mi adorada profesora incondicional, que me ha dado tanto sin nunca pedir algo a cambio y que aceptó ser mi guía desde aquel día en que, dudoso porque no la conocía, me acerqué a ella- después de que compraba su café- para contarle sobre mi amor hacia Duchamp.

.....

.....

...../.....

...../.....

.....

.....

.....

.....//.....

.....

.....

.....there's a light that never goes out

.....

...../.....

.....

.....

.....

...../.....

.....

.....

...../.....

.....

.....

.....

...../.....

.....

.....

.....

...../.....

.....

.....



*And love is a curse shoved in a hearse, love is an open book to a verse of your bad poetry, and this
is coming from me.*

LCD Soundystem.

Me ha nublado el tiempo la razón, me ha secado el cielo el corazón ¿será que te olvidas ya de mí?

Los Bunkers.

*I'm a fountain of blood in the shape of a girl. You're the bird on the brim, hypnotized by the whirl
[...] Leave me now, return tonight, tide will show you the way.*

Björk.

*Y en los hierros que separan la caída más brutal, siguen las dos iniciales que escribimos con compás
[...] Y es que el grito siempre vuelve y con nosotros morirá, frío y breve como un verso, escrito en
lengua animal.*

Love of Lesbian.

*Oh well I don't mind, you don't mind coz I don't shine if you don't shine. Before you go, tell me
what you find when you read my mind [...] The stars are blazing like rebel diamonds cut out of the
sun when you read my mind.*

The Killers.

*I love the quiet of the night time when the sun is drowned in a deathly sea. I can feel my heart
beating as I speed from the sense of time catching up with me.*

White Lies.

*Let's go all the way tonight, no regrets, just love. We can dance until we die, you and I, we'll be
young forever.*

Katy Perry.

When you're full of fire, what's the object of your desired?

The Knife.

*Let's not try to figure out everything at once, it's hard to keep track of you falling through the sky.
We're half-awake in a fake empire.*

The National.

*During the struggle they will pull us down. But please, please let's use this chance to turn things
around and tonight we can truly say together we're invincible [...] And whatever they say, your
soul's unbreakable.*

Muse.

Índice.

Introducción.....	7
Fracaso de las Vanguardias.....	14
Marcel Duchamp.....	28
El Futurismo de Tommaso Marinetti.....	32
El Dadaísmo de Triztan Tzara.....	40
• El escándalo de la Fuente.	
• Dadá	
El Surrealismo de André Bretón.....	55
• Surrealismo.	
• Rose Sèlavy.	
Conclusiones.....	66
Cuadros de Viaje.....	75
Anexo: Imágenes.....	89
Bibliografía.....	115

Introducción

El siglo XIX se caracteriza por ser el punto de quiebre entre el arte clásico y lo que ahora llamamos arte moderno, que muchos autores han identificado a partir de pintores como Cézanne, Monet, Pizarro o el poeta Baudelaire¹. Esta ruptura no se refiere tan sólo a una más de las transformaciones que ha sufrido el arte a lo largo de su historia, ya que vemos en este siglo el inicio de prácticas cruciales y sin precedente que consecuentemente desembocarán en lo que ahora denominamos vanguardias².

Dentro de la emergencia de estas vanguardias hayamos uno de los más profundos cambios del mundo artístico no sólo con respecto a la técnica, sino con respecto a otras dimensiones más allá de las meras cuestiones estilísticas. Para poder dar cuenta, someramente, de cuáles eran sus sueños, sus anhelos, sus esperanzas; y cuales han sido sus logros, sus efectos prácticos, echaremos mano de un par de categorías del historiador Koselleck que vienen bien para poder pensar a estos movimientos. Tales son: campo de experiencia y horizonte de expectativa. Estas categorías nos servirán no sólo para poder ver las dimensiones en las que las vanguardias modificaron el entorno en que emergieron, sino también para poder refutar, o al menos problematizar, la noción de fracaso con la que Hobsbawm tilda a estos movimientos: nos enfrentamos a prejuicios contra las vanguardias mismas.

Hobsbawm fue un historiador marxista que escribió sobre estas vanguardias y ensayó en su libro *A la Zaga* algunas tesis que, según él, demostraban cómo es que estos movimientos –a los que también se refiere de manera muy general y pocas veces concreta- habrían fracasado históricamente. Como se mencionará más adelante, el historiador comienza señalando que él hablará en un sentido meramente histórico y no estético; es decir, el fracaso que él señala será solamente en términos históricos. En qué sentido histórico lo aborda, es decir, bajo qué tradición o bajo qué postura, nunca lo menciona. Uno se enfrenta, sin más, a un texto que criticará a las vanguardias artísticas de

¹ Más adelante señalaremos en qué sentido Gadamer señala esta ruptura.

² Que podríamos ubicar por el momento, sin dejar de correr el riesgo de ser simplistas, con el surgimiento del cubismo por ahí de 1907 con Picasso y Braque en la delantera.

principio de siglo bajo una perspectiva histórica (aunque veremos que no sólo) sin mucha más información.

La tesis busca, a través del paradigmático caso de Marcel Duchamp, demostrar cómo la práctica del artista francés- incrustada en el marco de las también llamadas avant-garde- sirve de ejemplo para señalar que la postura crítica del historiador frente a las vanguardias en general, y por lo tanto frente a Duchamp en particular, no les hace justicia. Demostraremos cómo en el campo de la experiencia el francés tiene una vigencia irrefutable, pero también cómo algunas expectativas del mismo artista y de otros vanguardistas también se vieron actualizadas. Por lo tanto, en los dos sentidos en los que leemos el fracaso en Hobsbawm, hay contraejemplos que refutan su postura.

Hablamos de Duchamp y de las vanguardias en general pues buscamos hacer frente a la sentencia del historiador con ambos ejemplos. Sin embargo, el tema principal es Duchamp y su relación con algunos artistas en algunos movimientos. Esto quiere decir que aunque el francés y sus ready-made son nuestros objetos principales, no dejamos de hacer mención de otros momentos vanguardistas cuando son necesarios.

La metodología de la tesis reposa sobre hacer una lectura del término fracaso en Hobsbawm, hilar un poco su argumentación- rescatar las sentencias que nos parecen condensar el núcleo de su crítica- y a partir de esta postura contra argumentar cómo ese término, que él parece entender de manera totalizante, no se puede sostener frente a los ejemplos que, en el campo de la experiencia y en el horizonte de expectativa, revelan que Duchamp tiene una vigencia actual; antítesis del planteamiento del historiador que condenada estas prácticas vanguardistas al simple y llano fracaso.

El trabajo se divide en los siguientes 6 apartados (sin contar introducción y conclusión):

1.- Fracaso de las Vanguardias: Esta es la parte en la que exponemos y matizamos la noción de fracaso que Hobsbawm ocupa en su libro *A la Zaga* y la cual nos proponemos

refutar. Las razones por las que él entiende que las vanguardias “fracasaron” son reordenadas para dar sentido al argumento. Este argumento es al que nos enfrentamos a lo largo de la tesis.

2.- Marcel Duchamp: Este apartado tiene por función presentar al artista francés y hacer una breve introducción para aquellos que no conozcan su vida. Es un recurso meramente biográfico.

3.- El Futurismo de Tommaso Marinetti: Aquí comenzamos con el análisis de las obras de Duchamp y su relación con los postulados del manifiesto futurista del italiano. Analizamos algunas obras en particular y trazamos determinados cruces teóricos que nos permite la comparación entre ambos artistas. No dejamos pasar, por muy insistente que pueda parecer, la diferencia rotunda entre las posturas políticas de ambos.

4.- El Dadaísmo de Tristan Tzara: Al igual que en el apartado anterior, este espacio funciona para hacer algunos comparativos posibles- no exhaustivos- entre los ready-made y el manifiesto dadaísta del rumano. Del mismo modo, incluimos un subapartado para hablar únicamente de *La Fuente*, la obra icónica por excelencia de Duchamp.

5.- El Surrealismo de André Breton: En este último comparativo mostramos algunas analogías entre las intenciones bretonianas y su inauguración como movimiento y la práctica artística duchampniana. No obviamos la influencia directa que Duchamp tuvo sobre diversos movimientos artísticos posteriores y hacemos mención de ellos, además de concentrar una parte del análisis en Rose Sèlavy, el álter ego femenino de Marcel.

6.- Cuadros de Viaje: En esta parte se encuentran las tesis fundamentales que extrajimos de diversas fuentes y que nos ayudan, a lo largo del texto, a dar sentido al cuerpo del mismo. Citas textuales de Hobsbawm, Subirats, Koselleck, Benjamin, etc.; se encuentran reunidas bajo 8 figuras las cuales permiten pensar diversas fuerzas propias de las vanguardias que estos autores supieron identificar. Algunas de estas citas se encuentran comentadas, otras tan sólo están siendo mencionadas.

Escolios.

1.- Ready-made, ya-hecho y tout-fait son utilizados de forma indistinta a lo largo del texto para evitar repeticiones en la escritura.

2.- La tesis asume que a los objetos a los que nos estamos refiriendo son arte, es decir: arte, obra, objeto; todos ellos refieren a lo mismo. El problema acerca de la definición de qué es arte, y por lo tanto, qué podríamos nombrar como tal, es un tema de una envergadura tal que no es pertinente para este trabajo. Eso no quiere decir que no tenga ninguna relevancia, pero aquí no tiene cabida. Creemos que definir qué es arte y con ello, desde una actitud policial, señalar, nombrar y declarar qué es y qué no es arte, es una actitud necia y terca. Más allá de fungir como jurado dando veredictos, nos interesa acercarnos a lo interesante o relevante que puedan tener determinados artículos, cosas, objetos: obras de arte. Conservamos el adjetivo a falta de otro, además de que lo consideramos importante. Como diversos pensadores lo han señalado, no creemos que haya manera de legitimar qué es el arte, pues sus formas se han vuelto plurales y muy diversas³.

3.- Puede resultar un conflicto teórico el relacionar determinada práctica artística con literatura en forma de manifiestos de diversas corrientes si las primeras no responden directamente a esos escritos. Es decir, los ya-hecho obedecen sus propias intenciones que no se subordinan a las intenciones de los escritores ni de sus propuestas artísticas. Sin embargo, siguiendo al propio Duchamp, las obras no están completas sino hasta la interpretación del público. Esto no quiere decir, claro, que no exista relación entre ambas, pero es fundamental tener en mente que el artista no tomó nota de los manifiestos ni trató de reflejar su propia versión del futurismo, del dadaísmo y/o del surrealismo. Los utilizamos, más bien, para arrojar luz sobre la enigmática obra del francés y poder así describir un poco más de su misteriosa obra. Estas comparaciones sirven para poder obtener contenido teórico de las obras mismas y así poder incrustarlas en la discusión

³ En el libro de *El Fin del Arte* de Danto se encuentra discutida esta cuestión.

filosófica, que es ahora lo que nos interesa. Creemos que es una buena forma para poder comprender un poco más a estos objetos que por su mismo carácter artístico se rehúsan a toda aprehensión definitiva. Tampoco es gratuita la comparación tomando en cuenta lo relacionado que estuvo el francés con los participantes y fundadores de los movimientos, salvo del futurismo que lo afectó con mayor distancia que el dadaísmo y el surrealismo. Por ejemplo, baste mencionar que Duchamp era amigo de Tristan y de Breton, y estos últimos siempre vieron cómo en el artista se manifestaba el espíritu artístico que ellos estaban proponiendo. Las distancias geográficas se resolvían con los viajes que hacía Duchamp a Europa, y a través de las diversas formas de comunicación que entonces eran posibles.

4.- Se escogieron los primeros manifiestos de los movimientos porque ellos testimonian la emergencia de una crítica- no sólo artística sino también política- sin precedentes. Funcionan perfectamente para analizar las obras de Duchamp, pues su contenido literario es adecuado para intentar entender las obras en cuestión.

5.- Se recomienda leer los cuadros a la par del texto. Es decir, buscar las referencias en los mismos cuando así el texto lo solicite. Estos cuadros tienen la función de concretar, a nuestro criterio, tesis fundamentales de diversas fuentes para poder dar sentido a la discusión de la tesis. En el cuadro 1 depositamos determinadas citas del texto *A La Zaga* que nos parece que concentra la crítica que Hobsbawm hace a las vanguardias. Del mismo modo, en el cuadro 2, enlistamos algunos pronunciamientos de la autoría de Subirats que también tienen por finalidad arrojar luz sobre aquellos movimientos artísticos.

En la figura 3 explicamos brevemente dos categorías (campo de experiencia y horizonte de expectativa) que describe el también historiador Koselleck en su libro *El Futuro Pasado*; las cuales ocuparemos metodológicamente para exponer, en aquellas dos dimensiones, los fenómenos vanguardistas que nos interesan de momento. Empleando estas categorías podríamos hacer un análisis histórico más profundo y justo con las vanguardias que el análisis histórico que hizo Hobsbawm.

La figura 4 concentra dos opiniones divergentes que desprecian a las vanguardias: 1) el repudio de Hitler frente al arte moderno y vanguardista y 2) una opinión de Lésper frente al ready-made y al estatuto actual del arte. La figura siguiente, la 5, reproduce un cuadro hallado en toutfait.com⁴ el cual nos permitirá ver una clasificación que se hizo de las obras de Duchamp. La figura 6 es otro cuadro clasificatorio al igual que el pasado pero de otro libro⁵ y bajo otros rubros.

En el último cuadro, la figura 7, extraemos algunas nociones que Adorno y Horkheimer adjudican al concepto de industria cultural y que nos servirá en la parte de las conclusiones. Las afirmaciones que sacamos y que utilizamos para nada pretenden agotar el sentido que le dan los autores al concepto, tan sólo tomamos algunos señalamientos para nuestros intereses propios.

⁴ (Creating Organization, s.f.)

⁵ Ramírez, p 28.

Fracaso

De

Las

Vanguardias

No son pocas las posturas un tanto conservadoras que niegan toda validez a las prácticas artísticas contemporáneas⁶. Afirman, entre otras cosas, que el llamado arte contemporáneo no es tal, que no es arte. Consideramos que muchos prejuicios que apoyan esas posturas⁷ están cimentados sobre una ignorancia, si no total, sí parcial de todo lo referente al mundo artístico de al menos 100 años atrás⁸. Esta problemática actual nos obliga a remontarnos al pasado para poder comprender las raíces que posibilitaron el arte de hoy. Estas raíces son, de manera muy general, y entre otras, las vanguardias. Hacer una historia muy menor, como la que nos proponemos hacer, nos posibilitará el demostrar si estas vanguardias tienen o no una vigencia actual⁹, a pesar de la distancia temporal que de ellas nos separa.

Una de las posturas críticas con respecto a las vanguardias la ha argumentado Hobsbawm en su libro *A la Zaga. El Fracaso de las Vanguardias Artísticas*. En este texto, el historiador hace un recuento sobre lo que los movimientos de ruptura habían logrado desde su emergencia y demuestra, según él, cómo es que sus intenciones originales no se podrían haber llevado a cabo.

Intentaremos matizar su concepto de fracaso, en el sentido en el que, al menos en este libro, pretende aplicarlo a las vanguardias y, a partir de eso, tratar de definir una postura que muchas voces parecen sostener: las avant-garde de principio del siglo XX, y desde finales del siglo XIX, no tienen vigencia actual, han muerto¹⁰.

Como se ha mencionado, Hobsbawm es un historiador, por lo que se complica el tratamiento filosófico de sus conclusiones. Es por esto que, posiblemente, la utilización del término fracaso sea tan sólo empleada en un sentido meramente histórico; y así parece plantearlo cuando afirma:

⁶ Término que utilizamos como mera referencia histórica: el arte contemporáneo es el arte de hoy.

⁷ Ver Figura 4.

⁸ En el caso de la crítica fascista, la distancia histórica es menor, claramente.

⁹ Es decir, demostrar si aún hay algo de ellas que permanezca.

¹⁰ Muerte del arte: clausura histórica, encapsuladas como trofeo en el acontecer de su historia; clausura de toda posible reactivación de su sentido.

Para evitar malentendidos, permítaseme dejar en clara una cosa desde el principio. Esto no es un ensayo sobre opiniones estéticas acerca de las vanguardias (o lo que esa palabra signifique) del siglo XX ni tratar de adjudicar méritos o capacidades. Tampoco voy a hablar de mis propios gustos artísticos o preferencias personales. Solo se ocupa del fracaso histórico que han experimentado en nuestro siglo esa clase de artes visuales que Moholy-Nagy, de la Bauhaus, describió una vez como <<confinadas al marco y al pedestal>>¹¹.

Hay varias cosas interesantes en esta cita, pero quedémonos al menos con dos: 1) el autor mismo confiesa que la lectura que hará sobre las vanguardias será meramente histórica y no estética; y 2) se referirá, al menos principalmente, a las artes visuales. Después nos percataremos de que el inglés retoma nociones que van más allá del horizonte meramente histórico, y que se aproximan demasiado a la filosofía y a la estética; lo que nos permitirá hacer el análisis del término fracaso echando mano de diversos autores y disciplinas que no se encuentran propiamente dentro del terreno de la historia.

Muy acertadamente, el historiador hace mención, a lo largo del libro, de las principales intenciones de las avant-garde¹²: las relaciones entre arte y sociedad habían cambiado radicalmente, por lo que había que encontrarse nuevas formas de ver y entender el mundo. Las corrientes artísticas denominadas vanguardias, o al menos gran parte de ellas, planteaban la necesidad de componer el mundo a partir de la ruptura con el pasado que ellas mismas desarrollaron¹³. Este mundo había perdido su fundamento y se debían encontrar nuevas rutas para sobrellevarlo. A este contexto, el historiador enfrenta su tesis principal:

En el terreno de las artes visuales los proyectos de vanguardia no alcanzaron ese objetivo, ni podrían haberlo alcanzado jamás [...] entraré a considerar por qué las artes visuales precisamente han corrido peor suerte que las demás, pero su fracaso es innegable¹⁴.

¹¹ Hobsbawm, p 10.

¹² Ver figura 1-A.

¹³ Una discusión paralela sería el señalar hasta qué punto, y en qué medida, todas las propuestas de vanguardia lograron emanciparse del pasado.

¹⁴ Ibídem, p 9.

Amarrando un poco el argumento, podemos deducir lo siguiente: Hobsbawm está haciendo referencia directamente a las artes visuales y su fracaso con respecto a sus originales intenciones, sus expectativas¹⁵ (y de las vanguardias en general) de reconstruir el tejido entre el mundo y las sociedades, que en aquel momento estaban en crisis. Los artistas¹⁶, como la humanidad en general, se encontraban envueltos en la pérdida de sustento epistémico, ontológico y hasta estético: Dios. Se trataba de superar el nihilismo pasivo y convertirlo en activo, para decirlo con Nietzsche¹⁷ - pues si algo caracteriza a las vanguardias, como bien lo dijo Subirats, es que también eran un proyecto civilizatorio¹⁸.

No está de más mencionar que estas vanguardias artísticas anteceden, testimonian y resienten los estragos causados por la primera guerra mundial. Es en este clima de conflictos bélicos donde los artistas alzaron la voz y exigieron y proclamaron la necesidad de un cambio.

Esta consigna política, que si bien es cierto no fue asumida del mismo modo por todos los artistas, parece dirigirse al mismo problema: el mundo se les estaba yendo de las manos, la anterior organización planetaria¹⁹ no bastaba y había que girar el volante hacia nuevas direcciones. El desencanto de la ilustración se manifestaba en cada rincón del espacio y todo el mundo moderno que pretendidamente iba a hacer la vida mejor, había quedado tan sólo plasmado en algunos libros como un utópico proyecto: *“La contienda bélica es también la fatalidad de un tiempo (la Modernidad) y el destino de una pasión, esto es la violencia propia de la razón moderna”*²⁰. Frente a esta decadencia reaccionan los artistas.

¹⁵ Ver Figura 3.

¹⁶ Ver Figura 2-B.

¹⁷ No está de más mencionar la influencia que el filósofo tuvo con algunos artistas que abiertamente lo confesaron. Baste con mencionar a los expresionistas de El Puente, cuyos miembros basaron su movimiento en un pasaje de Zaratustra.

¹⁸ Ver Figura 2-C.

¹⁹ Tomo prestada la formulación jungueriana.

²⁰ Greta, p23. [Texto de Ana María].

El fracaso de las vanguardias²¹, según el autor, es dual. Por un lado tenemos al fracaso de la modernidad²² que afectó a los “ismos” en general y por el otro, en el caso específico de la pintura y/o las artes visuales, su limitación técnica; la misma que afectó a la difusión masiva de las obras y por ende no permitió la “comunicación” que el artista quería lograr a través de sus obras: la comunicación de sus respectivos mensajes, de sus proyectos políticos, de su crítica, etc. Estos elementos provocaron, presuntamente, su fracaso.

1.- El Fracaso de la Modernidad²³.

Una de las premisas fundamentales de la modernidad, desde la lectura de Hobsbawm, es que el artista poseía cierta libertad²⁴ para hacer lo que quisiera con respecto a su obra; premisa que, como él bien afirma, permaneció en el espíritu de los vanguardistas salvo algunas pocas ocasiones²⁵. A este ánimo de libertad habrá que sumar la necesidad que algunos artistas e intelectuales adjudicaron al arte con respecto a <<expresar los tiempos>>.

A la perspectiva reduccionista, desde nuestra lectura, que hace Hobsbawm sobre la modernidad, hay que sumar la lectura que Gadamer hace sobre la misma para poder complementarla y nutrirla, aunque esta última se encuentre más enfocada a las artes visuales y plásticas propiamente:

La provocación moderna se preparaba ya en la segunda mitad del siglo XIX, al quebrarse uno de los presupuestos fundamentales por los que las artes plásticas de los siglos anteriores se comprendían a sí mismas: la validez de la perspectiva central. Esto se puede observar por primera vez en los cuadros de Hans von Marees, y más tarde se une a ello el

²¹ Ver Figura 1.

²² Modernidad Artística, no cartesiana.

²³ Ver Figura. 1-A,B,C.

²⁴ Ver Figura. 1-B.

²⁵ Esto no obvia que, incluso dentro de la libertad y la tolerancia que ofrecían estos movimientos, llegaron a suceder censuras que limitaban u ocultaban el trabajo de algunos artistas. Más adelante mostraremos como el mismo Duchamp fue objeto de aquellas imposiciones.

gran movimiento revolucionario que alcanzó reconocimiento mundial gracias, sobre todo, a la maestría de Paul Cézanne [...] Así, la perspectiva central resultó ser sólo una forma histórica y pasajera de nuestra creación plástica²⁶.

Los dos teóricos coinciden en que este nuevo periodo histórico artístico²⁷ implica algún tipo de renuncia al pasado y un profundo desprecio a las restricciones creativas. Para el filósofo, esta ruptura es técnica –en el ámbito de las artes visuales- y se refiere a algo claro: la renuncia a la perspectiva central²⁸. El historiador, hablando de manera más general, verá este movimiento revolucionario como una exaltación de la libertad para crear al antojo de cada artista- aunque pareció detectarlo más bien como libertinaje. Esto no impidió, por supuesto, la creación de escuelas o grupos con intereses afines; es decir, la creación de pequeñas comunidades.

Ambos cambios estarán presentes en las avant-garde: se renuncia al realismo clásico, si no exhaustivamente, sí de manera muy amplia. Los fauvistas, por ejemplo, buscaban imprimir el color en el cuadro, privilegiando su deliberado acontecer sobre el lienzo, como tan bellamente lo habría logrado Cuno Amiet en *La Colina Amarilla* (1903) o Andre Derain en *Music* (1904); al mismo tiempo en que rompían con el boceto y el dibujo previo a la aplicación de la pintura -que también fue fundamental desde el Renacimiento²⁹. En estos cuadros, como en infinidad de más, vemos cómo opera la libre y propia técnica de los artistas en sus trabajos. Una de estas relatividades estilísticas las encontramos en las diversas obras que responden a la categoría de *máquina*:

Las numerosas formas de expresar la modernidad-máquina en la pintura o en las construcciones no utilitarias no tenían absolutamente nada en común excepto la palabra “máquina” y posiblemente, aunque no siempre, una preferencia por las líneas rectas sobre las curvas. Y es que no había ninguna lógica que condicionara las nuevas formas y

²⁶ Gadamer, pp 17-18.

²⁷ Abarca desde la poesía con los poetas malditos hasta los escultores; es decir, la producción artística en general.

²⁸ Técnica aplicada durante el Renacimiento por diversos pintores y artistas en general y que determinó la forma en que se harían infinidad de obras.

²⁹ Un gran ejemplo es Leonardo, del cual tenemos montones de dibujos que a su vez sirvieron de ensayos para bosquejar sus pinturas.

expresión, y por ello pudieron coexistir diversas escuelas y estilos, casi todos efímeros, y los mismos artistas podían cambiar de estilo como de ropa. La “modernidad” reside en los tiempos cambiantes y no en las artes que tratan de expresarlo³⁰.

Primero habrá que aclarar, en esta cita de Hobsbawm, que la modernidad artística no necesariamente implicaba a la máquina³¹. Si bien es cierto que esta última es una categoría fundamental para determinadas vanguardias como el futurismo o la vanguardia rusa, incluso en prefiguraciones cubistas, no es un espectro fundante de todos los movimientos. El autor hace referencia a la modernidad-máquina para señalar algo en lo que muchos artistas se pusieron de acuerdo; a saber, que “*el siglo era esencialmente una máquina*”³². Más allá de la veracidad de esta afirmación, viene bien esta expresión en la que se puede ver que “hubo acuerdo” y, a pesar de que se intentaba trabajar, representar, pintar o reinventar esa categoría, los resultados -las obras, las esculturas- eran mucho muy diversas y cada artista tenía su estilo y concepción propios. Es decir, la libertad creativa se reafirmaba sobre el nuevo paradigma estético de la máquina.

Esto es evidente cuando comparamos *Vuelo de un Avión* (1916) de Olga Rozanova, *Tren Suburbano Llegando a París* (1915) de Gino Severini o *Machine Turn Quickly* (1917) de Francis Picabia; no encontramos “analogías” entre las máquinas ahí presuntamente representadas. Pero ¿Acaso estamos exigiendo una objetividad con respecto a lo-máquina a los artistas? Hacer eso delimitaría la libertad- que bastante exagerada le debió de parecer a Hobsbawm- de los pintores, escultores y artistas en general. En la modernidad artística y consecuentemente en las vanguardias, el realismo-naturalista ya no operaba como forma fundamental de representación y por eso no había regulación en la técnica-estilo, pues poco les importaba que sus obras “se parecieran” o no a sus objetos representados; incluso muchos artistas buscaban no reflejar el “realismo” del objeto de su representación³³. Esta no relación realista-naturalista con el mundo llegará a una de sus

³⁰ Hobsbawm, p 14.

³¹ Ver figuras 1-C y 2-A.

³² *Ibíd*em, p 13.

³³ El arte abstracto es un buen ejemplo de esta distancia.

máximas expresiones con el surrealismo, que lleva a otros niveles la representación de lo existente.

Esta falta de metarrelato, por llamarlo de algún modo, o de “lógica” entre sus formas, impidió una cohesión más profunda como movimiento unitario: fue gracias a esto que se podía cambiar de estilo tan fácilmente. Entonces, al haber una libertad más amplia, es necesario que las técnicas y estilos devengan mucho más extensos. Este estallido con la perspectiva central, entre muchas otras cosas, abrió un espacio casi infinito en el que nada o poco en común tenían las obras posteriores. El fracaso de la modernidad enunciado por Hobsbawm— debido a su “libertinaje”— parece referirse a la no adhesión a algún tipo de movimiento más general y homogéneo; que es lo que parece repudiar el historiador. Es entonces esta pluralidad de obras no sometidas a un frente en común bien definido, en última instancia, lo que supuestamente posibilitó el fracaso de las vanguardias en general.

2.- Limitación Técnica de la Pintura³⁴.

Para Hobsbawm parece haber dos razones muy generales por las que las artes visuales³⁵, según él, han fracasado particularmente: 1) Las pinturas (óleo sobre caballete) no se difundieron masivamente y 2) debido a esa escasa difusión, estas artes no llevaron el mensaje (expectativa) que pretendían porque su forma empírica, material, no podía hacer frente a la competencia tecnológica del cine, por ejemplo³⁶.

El historiador hace referencia a *La Obra de Arte en la Época de su Reproductibilidad Técnica*, por lo que es conveniente hacer la aproximación de su postura con referencia a este texto del filósofo alemán Walter Benjamin, donde matiza algunas concepciones con respecto a la técnica y el arte. Al mismo tiempo, aderezamos la lectura con otras dos

³⁴ Ver Figura 1 D-K

³⁵ Parece referirse, al menos, a la pintura y a la escultura. Hobsbawm, p 17.

³⁶ Ver Figura 1 G, H.

obras del pensador alemán: *Las tesis sobre la historia* y *El autor como productor*, con la intención de enriquecer y complementar la lectura.

A).- Las pinturas (óleo sobre caballete) no se difundieron masivamente³⁷.

Es claro que un objeto de pequeñas dimensiones que no ha sido hecho dentro del seno de la reproductibilidad técnica se enfrenta a grandes problemas con respecto a su exhibición masiva. Tomemos por ejemplo la *Mona Lisa* (1504), acaso la obra de arte más popular de la historia. Ella se encuentra exhibida en Francia, en Louvre. Millones de personas asisten cada año³⁸ al museo y, con suerte, pueden apreciar la diminuta obra desde la distancia permitida por la institución.

Esta característica material de la obra -su tamaño- no ha sido obstáculo para que la pintura renacentista se coloque hoy en día como un referente -si no absoluto de la población humana en general, sí bastante amplio- y pasar así a ser una imagen reconocida por incontables habitantes de todo el globo. Lo anterior parece responder a Hobsbawm con respecto de que una pintura no puede difundirse masivamente, aunque ciertamente no pensamos que una imagen sea la pintura en sí misma.

Sin embargo, esta vía de difusión de la pintura y de las obras plásticas (su reproducción técnica) es dejada abierta por el historiador como un camino para promover a estos objetos con sus respectivas experiencias y expectativas³⁹, pues hace alusión sobre su impacto en la sociedad a través de diversos medios:

La demanda de cuadros procede esencialmente del consumo privado, mientras que las pinturas públicas, como los murales, sólo han tenido en nuestro siglo una importancia

³⁷ Ver Figura 2 G,H,I,K.

³⁸ 9.2 millones en 2013, según el diario El Universal. (Las Visitas al Louvre cayeron en 2013, 2014)

³⁹ Ver figura 3.

ocasional, especialmente en México. Eso ha restringido el mercado para las obras de arte visual, con excepción de las que se han utilizado para llegar a un público más amplio, como, por ejemplo, a través de las fundas de los discos, las revistas o las sobrecubiertas de los libros⁴⁰.

Parece que para él la reproducción técnica de las pinturas sí posibilita su difusión, y hasta la vuelve más eficaz. Es decir, estas formas de reproducción sí podrían transmitir los mensajes de los vanguardistas⁴¹.

También es cierto que, en los tiempos inmediatamente posteriores a la emergencia de las avant-garde, los medios de comunicación no eran tan globales como lo son ahora y las pinturas, ellas mismas o en su forma-reproducción, no se difundían con impacto universal. Más adelante se matizará por qué esta pobre difusión no implica un fracaso⁴², pero por ahora es importante tener en mente que, ni en términos históricos ni en términos estéticos, algo fracasa absolutamente debido a la reducida recepción que una pieza pueda o no pueda tener en el momento de su emergencia⁴³.

La difusión masiva es algo muy ambiguo, no se sabe a partir de cuántas personas encontramos lo masivo o lo local. Sin embargo, es claro que cuando Hobsbawm se refiere a que las pinturas vanguardistas no tuvieron gran recepción, se refiere a una parcialidad casi total de la población⁴⁴: *“la demanda de miles o incluso de millones de individuos; es decir, de la economía de masas de este siglo”*⁴⁵.

Si bien es cierto que la *Mona Lisa*, para volver con nuestro ejemplo, ha estado en presencia de muchísimas personas- es decir, la pintura frente al espectador- también es claro que esta cantidad de individuos debe de ser considerablemente menor a la cantidad

⁴⁰ Hobsbawm, p 18.

⁴¹ Por ejemplo, no necesitamos mirar el cuadro que pintó Malévich para poder entender que él trató de llevar a la pintura misma al límite; podemos pensar eso con una reproducción de la obra. (eusantana, 2014)

⁴² Por lo menos no un fracaso absoluto, pero esta discusión la encontraremos en las conclusiones de la tesis.

⁴³ Incontables ejemplos hay en la historia en este sentido. El filósofo Spinoza, un moderno con una actualidad impresionante, quedó sepultado en la prohibición de su ética y así duró más de un siglo. Pensemos en obras de arte perdidas que después resurgen y adquieren actualidad, como los trabajos de Da Vinci.

⁴⁴ Al menos de las grandes metrópolis. La discusión sobre el arte y las revoluciones vanguardistas sería impertinente en comunidades donde apenas tienen para comer, o ni eso.

⁴⁵ *Ibidem*, p 21.

de personas que la han conocido a través de su reproducción técnica: imagen digital, impresión, fotografía, serigrafía, etc.

Para Benjamin⁴⁶ todas estas reproducciones no son la obra singular misma. Cada una de ellas contribuyen a destruir lo que él llama *valor aurático* (el carácter de unicidad e irrepetibilidad) y aumentan su carácter exhibitivo que, siglos atrás, permaneció tan sólo a determinadas élites que tenían acceso a la pintura. Hoy, gracias a las nuevas tecnologías, la imagen de la obra ha sido difundida planetariamente, si bien es cierto que la obra original ha permanecido en Louvre sin salir de ahí durante muchos años.

Así podemos mencionar infinidad de obras de arte de todo tipo: conciertos, pinturas, esculturas, danzas, obras de teatro, etc.; todas ellas pueden ser documentadas, exportadas y reproducidas (con la necesaria distancia a sus originales) a través de los medios de reproducción tecnológica⁴⁷.

Y a pesar de que es cierto que las reproducciones de cualquier cosa no igualan a su objeto copiado⁴⁸: pensamos en las fotografías de paisajes⁴⁹ o en los videos de guerra⁵⁰, aquello no significa que no puedan llevar alguna parte de esos objetos captados a otros lugares y a otras temporalidades. Tenemos el repetible desplazamiento de esa reproducción donde lo deseemos, tanto como nos lo facilite el avance tecnológico disponible.

De lo anterior podemos concluir que, si bien es cierto que una obra/pintura singular está imposibilitada a una difusión y exposición masiva debido a su forma empírica, no por ello se impide su difusión a través de sus reproducciones.

⁴⁶ Al menos en los textos que estamos ocupando.

⁴⁷ Los problemas de la pintura y sus reproducciones técnicas, sean estas de cualquier naturaleza, es un problema estético de importancia relevante. Sin embargo, tomando en cuenta los intereses de este trabajo, no profundizaremos en la cuestión.

⁴⁸ En el caso de las reproducciones técnicas clásicas, digamos, las manuales. No en el caso de las nuevas tecnologías, las digitales, donde no existe un original – en el sentido clásico de la palabra.

⁴⁹ Que no transmiten la sensación que producen las gotas del rocío al tocar la piel, ni el frío que cala en las profundidades del cuerpo cuando uno se encuentra en algún bosque durante la aurora.

⁵⁰ Por ejemplo el documental sobre *Maidán*: el video no reproduce fielmente el terror que debieron de haber sentido las personas durante los estallidos, y por más que intente reflejar su batalla, uno no puede sentirse como si se encontrara en medio de los disparos.

Esto deja ver que la postura de Hobsbawm con respecto a la exhibición que tuvieron las obras- si bien es cierto que en aquel momento fue menor- es muy simple, pues la corta exposición que hayan tenido en su emergencia (su “pequeño” campo de experiencia), no implica que los medios tecnológicos no hayan posibilitado su exposición (el despliegue y activación de su horizonte de expectativas) años después. Hoy en día tenemos la irrefutable prueba de esto, donde en internet encontramos infinitas reproducciones de obras de todos los tiempos, de todas las geografías y de todas las culturas.

B) Estas artes no llevaron el mensaje que pretendían porque su forma empírica no podía hacer frente a la competencia tecnológica del cine, por ejemplo.

Hablar de un mensaje en las vanguardias, como si todas ellas se hubieran sumado a un frente bien definido y común, es caer en un error especulativo y reduccionista, pues la crítica que lograron fue fructífera y muy amplia, con diversos matices. Sin embargo, bien podríamos dar nociones muy generales que estaban presentes. Hilar estas nociones implica riesgos, pues ciertamente cada artista, desde su subjetividad, propuso y realizó sus obras muy a su manera. Ante esta infinidad de objetos y de diversas intenciones, resulta complicado imponer un horizonte definitivo.

Podemos, al contrario, señalar lo que parece ser el ánimo común a todas ellas: la crítica; sumando la preocupación a la que ya hemos hecho alusión: la necesidad de reformar al mundo. Estos elementos (que eran al mismo tiempo sus “mensajes”) fueron, o al menos para la mayoría de ellos, de corte político. ¡Y cómo no iba a ser así, si algunos de los conflictos bélicos más grandes en la historia estaban a punto de acontecer! Los vanguardistas rusos creaban arte pensando en un nuevo lenguaje estético-político a la base del mundo moderno: el mundo de las tecnologías. Paralelo a estas propuestas, se encontraba un ánimo socialista que vivificaba todas sus intenciones: querían un nuevo orden en el que sus productos estéticos fueran difundidos y conocidos por todos. Sus arquitecturas reflejan intenciones funcionalistas no utilitarias: sí al diseño arquitectónico

útil y funcional para todos⁵¹, no a mausoleos estériles que sirvan para intereses privados o gastos torpes.⁵²

Volviendo a Hobsbawm, parece que el conflicto que señala con respecto a las pinturas es que sus mensajes (sus horizontes de expectativa) no se podían concretar a través de su medio, el cuadro. Hemos enlistado ya las razones por las que una pintura, imposibilitada por su forma, no podría haber llegado a una multitud; pero a este problema no se enfrenta su reproducción técnica.

Si para Benjamin, volviendo con nuestro pensador, un intelectual se transforma en productor⁵³ cuando, a través de su obrar, este posibilita una emancipación de los medios ideológicos de control a los espectadores/lectores, y al mismo tiempo los invita a formar parte de su perspectiva crítica; ¿No fue lo que hicieron las vanguardias al liberar la producción artística del mundo burgués, cerrado y elitista; y lanzarlo a las siempre expansivas masas, garantizando una aproximación al arte más amplia? ¿No es claro que el mensaje de emancipación llegó cuando se enunció que cualquier cosa podría ser arte? Es decir, cuando los artistas utilizaron el arte para ser críticos con respecto a su tradición, ellos se volvieron productores y emplearon sus recursos para heredar posibilidades revolucionarias: sus obras, limitadas o no por su difusión, sí lograron proyectar los mensajes que esperaban comunicar; reformaron de alguna forma la sensibilidad y con ello hicieron frente a las condiciones políticas que padecieron.

La tesis de Hobsbawm afirma que una parte del fracaso de las vanguardias es la mínima difusión que sufrieron las pinturas, con respecto a otros tipos de arte que nacieron precisamente en el seno de la reproducción técnica: la fotografía, el cine. Ciertamente, estas últimas no están subordinadas a las categorías de unicidad y no poseen los mismos valores que las pinturas, por lo que los problemas con respecto a su difusión son de otra

⁵¹ Intención muy similar al movimiento Arts and Crafts, del siglo XIX. Del mismo modo que la premisa de la posterior Bauhaus de Alemania: democratizar el arte y llevarla a todos.

⁵² Un actual ejemplo de la arquitectura no teniendo una utilidad social muy activa es la Estela de Luz, que muchos pensadores toman como un monumento a la corrupción y que, con gasto público, fue llevado a cabo dejando tras de sí muy poca funcionalidad social.

⁵³ Benjamin, El Autor como Productor.

naturaleza. Benjamin señala, al respecto de la discusión suscitada sobre si el cine y la fotografía eran arte, que *“es muy ilustrativo observar la manera en que el intento de catalogar el cine como “arte” obliga a estos teóricos a introducir en él elementos rituales, mientras que lo interpretan con una incomparable falta respecto”*⁵⁴. Creemos que Hobsbawm hace una comparación injusta, como la que detectó Benjamin, con respecto al cine y la fotografía “frente” a la pintura, que no hacía más que, desde su trinchera, aportar lo posible a esta nueva reforma del mundo. Este “frente a” es un exceso inventado por el historiador para crear una rivalidad polémica que, afirmamos, no existe de fondo. La reproducción técnica ha posibilitado la inserción de estas obras únicas e irrepetibles dentro de la circulación de la masividad: se ha privilegiado su *valor exhibitivo* a costa de desvanecer su *aura*.

La pintura puede no “competir” con la radio o en el cine en el sentido en que, en estas últimas, la originalidad no es importante y en la primera parece ser fundamental. Pero justamente los medios de reproducción posibilitan que las pinturas, la imagen de ellas, puedan ser difundidas y llevada a todos los rincones del mundo. Si para las intenciones de las vanguardias- las imágenes de sus pinturas, y de sus obras en general- transmitían, compartían y ensanchaban la experiencia, entonces sus expectativas se realizaban y no podríamos hablar de fracaso en ningún sentido, o al menos no de un fracaso total.

En nuestro caso paradigmático, el de Marcel Duchamp, veremos cómo es que en sus tout-fait, siendo todos ellos obras vanguardistas, sí fue posible llevar al campo de la experiencia sus expectativas, si no de manera absoluta, sí en gran medida. Mostraremos que en sus obras podemos notar una vigencia irrefutable en muchos sentidos, y estos señalamientos servirán para dejar ver que la tesis de Hobsbawm es falsa. Nosotros abordamos, pensamos y comprendemos a los ready-made a partir, precisamente, de su difusión masiva actual: sus reproducciones digitales. Esta investigación es el claro ejemplo de cómo es posible que pequeños objetos puedan reactivar sus fuerzas y sentidos a pesar de tantos años de distancia. Este escrito refleja la permanencia de las vanguardias, por el simple hecho de pensarlas

⁵⁴ Benjamin, La Obra de Arte en la Época de su Reproductibilidad Técnica, p64.

Marcel

Duchamp

El artista nace en Francia, a finales del siglo XIX, mientras el mundo se preparaba para entrar en uno de los siglos más violento que han visto las puestas de sol debido a la invención de nuevas formas de matar que desarrollaron los totalitarismos, como denunciará Hannah Arendt más tarde⁵⁵. Duchamp proviene de una familia acomodada y con formación artística pues su madre pintaba; y se extendió el legado de tal forma que algunos de sus hermanos siguieron el mismo camino.

Comienza su producción atravesado por las propuestas artísticas de nuevo siglo, siendo influenciado por el cubismo⁵⁶ y el fauvismo, principalmente. Duchamp comenzará a explorar sus capacidades artísticas con dibujos y pinturas, abandonando esta última unos años más tarde. Durante esta época pinta cuadros de importancia capital dentro de su obra, como *Chess Game* (1910) o *Bride* (1912), explorando temas que formarán parte de su producción a lo largo de su obra, como el movimiento y el erotismo. Este último presente a lo largo de su vida a tal grado de travestirse en la década de 1920 dando vida a su álter-ego Rose Sèlavy.

Esta etapa temprana en la creación duchampniana sirve para demostrar que el artista pintaba y que sabía cómo hacerlo, para hacer frente a las ridículas objeciones que señalan que la simpleza de los ready-made tan sólo responde a una falta de talento o de capacidad para hacer obras de ‘mayor’ envergadura; esto claro, en caso de existir tales reclamos.

A pesar de no sentirse absolutamente identificado con algún movimiento en especial, pues como el mismo Duchamp lo decía

No me gustaba limitarme a aceptar las fórmulas establecidas, a copiar o a ser influenciado hasta el extremo de recordar una cosa vista el día anterior en un escaparate [...] el cubismo sólo me interesó algunos meses, a finales de 1912 yo ya pensaba en otras cosas. Por tanto se trata más de una experiencia que de una convicción⁵⁷

⁵⁵ Arendt, *Eichmann y el Holocausto*.

⁵⁶ Principalmente el de Braque y Metzinger, como se refleja en ‘Sonata’ de 1911 o ‘The Chess Players’ del mismo año.

⁵⁷ Cabanne, pp 17-18.

Es evidente que coqueteaba con estilos y técnicas propios de los cubistas o de los futuristas. Estos rasgos en común, pero no plenamente correspondidos, servirán para que los segundos desprecien su obra *Un Descendant un Escalier No 2* (1912), que fue rechazada en una exposición parisina en el mismo año de su creación. El enojo que provocó este rechazo motivó a Duchamp a viajar a New York, donde comenzaría la creación de sus ready-made y donde sorpresivamente su pintura sería aceptada con singular encanto. New York significará el lugar propicio para que el artista pueda desatar sus inquietudes y, como hace el poeta maldito, dejar su tinta chorrear sobre el papel sin remordimientos: Duchamp llega a un parque de diversiones donde todos los elementos del entorno se le mostrarán como potencialmente arte, que aguardan tan sólo a que su decisiva mano así lo decida. Buenos Aires también significará un lugar importante para el artista, pero tal vez en un sentido más negativo que no interesa demasiado a nuestra investigación, aunque ya Raúl Anthelo se ha encargado de trazar⁵⁸ oportunamente.

En New York es donde nacerán, como propuesta artística y como palabra, los ready-made. Duchamp decide un buen día de 1915 crear su concepto, proponer un término que haga referencia a lo que él estaba haciendo un par de años atrás.

Podemos trazar dos momentos duchampnianos: el inconsciente y el consciente. Esto pretende señalar que cuando Marcel comenzó a hacer los ready-made, éstos no fueron concebidos propiamente como eso, como ready-made, como una propuesta de arte. En muchos lugares el artista ha señalado que tan sólo se divertía haciéndolos, que le parecía gracioso y que ese era el motivo de su realización: claramente no existía una teleología detrás de su creación, mucho menos una clara intención de hacerlos obras de arte. Eran cosas que estaban ahí y que parecía divertido hacerlas. Los matices que alcanza la palabra ready-made son muy amplios, y claramente no es una definición exacta ni acabada. Precisamente esa es una de las características de estas obras, que emergen de sí diferentes sentidos, y nunca puede decirse absolutamente todo de ellas.

⁵⁸ Raúl Anthelo, *Maria con Marcel*.

Después de la década de los 20, el francés se interesa por otras cuestiones y se aleja de hacer ya-hechos, pues también es consciente de lo fácil que puede viciar su propia técnica y convertirla en una maquila sin sentido. Es así como continúa trabajando en su *Gran Vidrio* (1923) que da por terminado –inconcluso- debido un accidente que sufrió la obra. Del mismo modo, comienza a experimentar con diferentes objetos y se enfoca a hacer otro tipo de obras, distintas a los ya-hecho: por ejemplo, sus estudios en cinética o su plena dedicación al ajedrez.

Uno de los más emblemáticos artistas del siglo XX muere en París a la edad 81 años un 2 de octubre de 1968. Una fecha simbólica para nuestro país y un año de violenta lucha estudiantil a lo largo del mundo. En esa fecha se clausuran las posibilidades de un hombre que lo que amaba más respirar que trabajar.

El

Futurismo

De

Tommaso

Marinetti

El manifiesto futurista escrito por Marinetti es un panfleto lleno de rechazo, de coraje y que, de principio, reclama una nueva refundación política y estética⁵⁹. Si bien es cierto que el paso de Duchamp por este movimiento- si es que podemos pensar en una adición como tal- fue fugaz y apenas estuvo en contacto con algunos futuristas- que el francés tildaba de *“impresionistas urbanos que, en vez de plasmar las impresiones del paisaje, utilizan la ciudad”*⁶⁰-; hallamos en el francés una postura contra la tradición muy similar al feroz grito de Marinetti: tan crítico uno como el otro. Sin obviar, por supuesto, las distancias políticas abismales entre ambos.

Las prácticas artísticas duchampnianas se caracterizan- o al menos los tout-fait- en ser contestatarias, irónicas y, en última instancia, también críticas. Las obras de Duchamp, como la poesía esperada por el italiano, también eran un *violento asalto contra fuerzas desconocidas*⁶¹.

A pesar de las similitudes con el movimiento, Duchamp tuvo sus discrepancias: por un lado, los futuristas se sentían vencedores y revolucionarios, se autoproclamaban como el futuro artístico y el francés, por el contrario, rechazaba cualquier muestra de aprecio por su trabajo; así lo deja ver en la conversación que tuvo con Pierre Cabanne con respecto a *La Fuente*:

... y, además, en el fondo, yo no adoptaba el comportamiento tradicional del pintor que presenta su cuadro, que quiere que sea aceptado y alabado por los críticos. Nunca tuvo una crítica. Nunca tuvo una crítica porque el urinario no apareció en el catálogo⁶².

Aquí se observa la despreocupación que tenía Duchamp con respecto a la recepción de su obra, despreocupación que no esperaba un caluroso recibimiento que seguramente él

⁵⁹ Ver figura 2.

⁶⁰ Cabanne, p 27.

⁶¹ Marinetti, Punto 7

⁶² Cabanne, p 48.

mismo esperaba que no lo tuviera. Asumimos que no era tan ingenuo como para pensar que un cuestionamiento al arte tan radical como lo son los ya-hecho tuviera una respuesta positiva y acogedora al momento de su aparición. A diferencia de los futuristas, Duchamp no quería ser el “rock star”⁶³ del arte ni el centro de atención, su presencia buscaba más que nada pasar desapercibida.

Rueda Sobre Taburete (1913)- el primer tout-fait- es posiblemente la primera obra cinética del artista ya que sus roces, aunque sean accidentales, con la categoría de movimiento de los futuristas son claros: “*nosotros queremos exaltar al movimiento agresivo*”⁶⁴, proclamaban. Encontramos perfectos ejemplos de la encarnación de esta categoría futurista en obras como *Dynamism of a Dog on a Leash* (1912) de Giacomo Balla y *The Endeavor* (1913) de Félix Del Marle.

Eliminando todo rencor pre-fascista, que es la columna vertebral de todo el manifiesto de Marinetti, la rueda de Duchamp es la obra que atiende a la noción de máquina⁶⁵ que pasaba a ser el nuevo paradigma estético-artístico de los diversos movimientos.

La rueda es un artículo industrial, un desecho y/o una refacción de bicicleta. Al artista le viene bien montarla sobre un banco de madera e inaugurar, con toda ingenuidad, una obra de arte. Estos objetos ligados directamente a la producción industrial, si se quiere más la bicicleta que el banco, han formado una escultura netamente moderna que va de la mano con el espíritu futurista que reclamaba del artista un nuevo mundo configurado por un tipo de belleza similar a la de un “*automóvil de carrera con su vientre ornado de gruesas tuberías, parecidas a serpientes de aliento explosivo y furioso*”⁶⁶.

Se sabe de sus nulas intenciones de hacer de *Rueda Sobre Taburete* una obra de arte pues el objeto fue creado sin intenciones artísticas:

⁶³ Tomando en cuenta el “anacronismo” del términos, que hace referencia a artistas que hacen de su imagen una figura del espectáculo y que esta refuerza las ventas de sus productos. Como ejemplo perfecto encontramos a Salvador Dalí y Andy Warhol.

⁶⁴ Marinetti, punto 3.

⁶⁵ Ver Figuras 1 y 2.

⁶⁶ Marinetti, punto 4.

...cuando puse una rueda de bicicleta sobre un taburete, y la horquilla cabeza abajo, no había en ello ninguna idea de ready-made, ni siquiera de cualquier otra cosa, se trataba, simplemente, de una distracción. No tenía ninguna razón determinada para hacerlo, ni intención de exposición ni de descripción. No, nada de eso...⁶⁷.

El concepto o palabra de ready-made no fue pensado por Duchamp sino hasta 1915 por lo que, hasta aquel entonces, esta obra adquirió el relieve artístico bajo la que ahora la concebimos.

Es interesante esta pieza porque es una escultura que invita a su intervención, a que el público la toque directamente: parece que está completa toda vez que la mano del presente hace girar su rueda⁶⁸. No hay que pasar por alto que el mismo artista señala que una obra nunca está completa sino hasta que el espectador aporte algo de sí hacia ella, logrando una suerte de contribución anónima siempre ausente en el objeto mismo. Entonces los ya-hecho pueden ser leídos desde diferentes horizontes, siempre interpretados y siempre completados. Es decir, son obras con indeterminados sentidos posibles.

Poner la escultura en movimiento no puede suceder ahora pues la institución reprime y aísla las piezas del contacto del espectador en aras de su conservación, y es lo paradójico en una obra que nació por puro azar y sin otros fines. Este es una de las suertes que correrán los ready-made de Duchamp, y que bien podríamos pensar como un proyecto fracasado: a saber, la supresión del contacto físico entre la obra y el espectador.

El futurismo, al ser una corriente artística que pretendía destruir todo lo que se tenía por verdadero e inamovible, fue violentamente constructiva y destructora a la vez: tenían el mundo a la disposición de la voluntad y con esto una infinidad de posibilidades de crear, siempre con miras hacia adelante pues: *“vivimos ya en el absoluto, puesto que hemos creado la celeridad omnipresente”*⁶⁹. Ya no hay un sentido único e irrevocable, ahora hay una infinita posibilidad y con ello intenciones creadoras: la de los artistas con valor.

⁶⁷ Cabanne, p 40.

⁶⁸ Ver Figura 6.

⁶⁹ Marinetti, punto 8.

Duchamp atendió a esto, pues en sus obras visuales (pintura y escultura) se demuestra este carácter emancipatorio de la tradición.

Porta botellas (1914) es un tout-fait que también nos remonta a la modernidad artística: es un objeto de metal pensado para secar las botellas, o esa era su función antes de que Duchamp lo firmara y lo postulara como arte. Es el ready-made más puro⁷⁰, o con la menor intervención, y es al mismo tiempo una escultura homogénea pues está compuesta de una sola parte: no es montado- al menos por el artista- sino por la misma industria que lo produjo. Se ha querido ver en él insinuaciones eróticas, pero nos gustaría alejarnos de esas interpretaciones no porque las consideremos erróneas –como si en los ya-hecho se pudiera concebir una interpretación tal- sino porque no asumimos que esta lectura tenga mucha relación con el manifiesto futurista, que ahora es lo que nos interesa.

Insistimos en señalar el carácter industrial de al menos estas dos obras para hacer la analogía pertinente con el futurismo ya que- si bien es cierto, no es el único movimiento que se apropió de esas categorías⁷¹- reflejan cómo es que en la producción de Duchamp su relación con el nuevo y tecnológico mundo no fue pasada por alto. Era un artista que también supo <<expresar su tiempo>>.

En su afán por romper con la tradición y sus conceptualizaciones, Duchamp también reinventó su lenguaje artístico desde los materiales para su utilización hasta las representaciones que lograba en sus obras, echando mano de los productos industriales que brindaba aquella nueva producción capitalista.

En previsión de un Brazo Roto (1915) es también otro ya-hecho puro⁷², casi sin intervención. Esta obra es una pala para nieve escrita con la leyenda que le da el nombre, pero en inglés (In Advance of Broken Arm). Es, también, el primer ready-made norteamericano. El artista comentó qué era lo que, en conjunto, determinaba la elección de sus tout-fait:

⁷⁰ Ver Figura 5.

⁷¹ Pues ya comenzaban a surgir con bastante auge las vanguardias rusas, con una influencia directa del futurismo.

⁷² Ver Figura 5.

Dependía del objeto; generalmente era preciso defenderse del look. Es muy difícil elegir un objeto debido a que, al cabo de quince días, uno acaba apreciándolo o detestándolo. Se debe llegar a una especie de indiferencia tal que uno no posea emoción estética. La elección de los ready-made está siempre basada en la indiferencia así como en una carencia total de buen o mal gusto⁷³.

Siguiendo a Pablo Oyarzún y su texto sobre el francés, podríamos decir que

Esta indiferencia- dice Duchamp: “combinada al mismo tiempo con una ausencia total de buen o de mal gusto”, siendo el gusto el criterio estético principal- es, en última instancia, con palabra exacta, *anestesia*. Se sabe que la anestesia es una interrupción del camino seguido por los estímulos nerviosos que, llegados a su centro de procesamiento, son interpretados formalmente como placer o como dolor- bueno o mal gusto-: el *ready-made* o, mejor dicho, la elección de indiferencia en que se apoya, opera tal disrupción. Es ella, pues, la causa y el tema del desconcierto, como reacción primaria provocada por el *ready-made*, indeciso o indecidedo⁷⁴.

Los ya-hecho son, ante todo, una práctica artística de indiferencia; de negatividad, si se quiere. Es decir, son objetos elegidos- al menos la mayoría de ellos- de una forma azarosa y que, al mismo, tiempo evitan toda valoración estética sobre los márgenes del buen o del mal gusto, para tratar de abolir las imposiciones y dictámenes de la tradición: Duchamp buscaba, a través del impacto de sus obras, destruir aquellos márgenes que a la vez funcionaban como prejuicios visuales, o que constituían lo que él llama *tiranía retinal*⁷⁵.

Esta *tiranía* es algo que se intentó abolir desde la emergencia e instauración del arte moderno, pues una de sus apuestas fue crear arte aunque esta no sea aceptada bajo las normas o cánones de las galerías de exposición, cuyo mundo apenas se “...estaba

⁷³ Cabanne, p 41.

⁷⁴ Oyarzún, p 140.

⁷⁵ La tiranía retinal hace referencia a toda una construcción social y normativa del buen o del mal gusto sobre los que se juzgan las obras de arte. Esta imposición social y cultural era determinada por las instituciones encargadas de crear esos regímenes sensibles, para decirlo con Rancière. Duchamp critica todas estas políticas y normas tildándolas de tiranas que reducen el arte a lo meramente visual, a lo retinal.

*empezando a flexibilizar lo bastante como para que Déjeuner sur l'herbe de Manet fuese aceptada como arte, aunque para la mayoría de sus espectadores en el reciente Salon des refusés constituyeran una perversión de la idea misma de arte*⁷⁶.

Este “bueno gusto” es una imposición valorativa determinada en las burguesas academias y en los salones. Duchamp, tardíamente, se une a las avant-garde que critican y sospechan de la autoridad de jurados especialistas en arte. Este movimiento artístico-crítico y hasta revolucionario que hace el artista al respecto de la tradición, es decir, la elección indiferenciada que ya no obedece a teleologías implícitas, definen la técnica detrás de los ready-made; y lo coloca a él mismo, para volver con los futuristas, como aquel poeta lleno de *coraje, audacia y rebeldía*⁷⁷. Todas estas esculturas son atrevidas prácticas duchampnianas que objetivaron su espíritu iconoclasta y propositivo, no menos irónico y misterioso.

Duchamp es, pues, *el salto mortal, la bofetada y el puñetazo*⁷⁸ exigido por los futuristas para dismantelar el arte tradicional, y así lo hizo con su nueva técnica. Es necesario, también, agregar que el artista estaba lejos de una postura político-moral como la que proponía el futurismo, pues al ser un manifiesto tan provocador y con postulados tales como: *“Queremos glorificar la guerra - única higiene del mundo-, el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los anarquistas, las ideas por las cuales se muere y el desprecio por la mujer”*⁷⁹, necesariamente concluye en posturas agresivas e inhumanas. Este movimiento proponía, entre líneas, acontecimientos tan feroces e injustos como el fascismo (y con dichas posturas, no es difícil saber por qué); ideología más que lejana para nuestro artista.

El futurismo significó para Duchamp una oportunidad de desahogo artístico, le permitió una libertad que en otras manifestaciones estéticas posiblemente no hubieran tenido; mas es en el dadaísmo donde su obra se encuentra mejor acogida y mejor entendida.

⁷⁶ Danto, *El Abuso de la Belleza*.

⁷⁷ Marinetti, punto 2.

⁷⁸ *Ibíd*em, punto 3.

⁷⁹ *Ibíd*em, parte 9.

El mismo futurismo es un movimiento paradigmático del que surgen muchos otros movimientos igualmente políticos, como las vanguardias rusas (cubo-futurismo, suprematismo, constructivismo, etc.). Siendo el movimiento italiano un proceso inaugural, no sorprende el alcance que haya tenido en artistas, políticos, naciones y pensadores de diferentes latitudes. Se han hecho muchas historias sobre este movimiento italiano y la influencia que tuvo en la posterior instauración del fascismo, pero aquí no es un tema pertinente.

Sin embargo, hay que hacer una pequeña mención sobre cómo desde el arte mismo es posible configurar posturas políticas bien definidas e incluso formar partidos como tal. Parece muy poca explorada la relación estético-política en este tipo de fenómenos, en los cuales es necesario criticar y diferenciar lo que nos podría conducir a una moral violenta y deshumanizada a partir de espacio pretendidamente sólo estético.

El
Dadaísmo
De
Tristan
Tzara

El Escándalo de la Fuente.

El ready-made paradigmático de Duchamp es sin duda *La Fuente* (1917). Es el más importante y es una de las obras más sobresalientes del artista. Su carácter crítico es aún un enigma, es una pieza que demolió totalmente el significado que poseía el arte. La historia detrás de esta obra es la causante en gran parte de su fama, y seguramente es gracias a aquel espectáculo que la obra alcanzó un nivel de popularidad inmenso, además de una influencia decisiva en prácticas posteriores. La obra continúa siendo un objeto de investigación y es indudablemente una de las obras más importantes del siglo XX.

Duchamp poseía ya cierta técnica cuando firmó *La Fuente* con el pseudónimo R. Mutt, y decimos técnica porque es justo uno de los temas que se estarán cuestionando desde la obra: ¿Qué sucede cuando alguien pinta, independientemente de qué estilo posea? La técnica en todos los ready-made es el gesto de la elección, pues para Duchamp no ‘creamos’ en el sentido tradicional del término⁸⁰, sino tan sólo elegimos y ordenamos. Es la elección misma la práctica per se del artista: elegimos qué colores usar, qué forma y qué materiales. Para 1917, fecha en que se expuso la obra, Duchamp tenía ya algunos ya-hecho y llevaba más de dos años de haber pensado esta producción bajo el concepto inglés de ready-made:

La palabra ready-made se me presentó en ese momento, parecía adecuarse perfectamente a cosas que no eran obra de arte, que no eran esbozos, que no se aplicaban a ninguna de las expresiones aceptadas en el mundo artístico. Todo eso me impulsó a hacerlo⁸¹

⁸⁰ Como los románticos entendía la palabra creación, por ejemplo.

⁸¹ Cabanne, p 41.

Esta palabra, que aparentemente carecía de vínculos con categorías artísticas, se convirtió en el emblema de sus obras. El ready-made termina siendo la palabra-concepto que nombra y señala las obras más ¿importantes? del artista⁸². Esta nueva denominación, como hemos mencionado, trae consigo una nueva técnica y todo un nuevo lenguaje para el arte: todos ellos de manera crítica ante la tradición heredada, todos ellos arriesgados y propositivos.

R. Mutt –que después se sabría, era Duchamp- mandó a un salón de exposiciones independiente un urinal firmado con su nombre. Les Indépendents, quienes prepararon dicha exposición, era una comunidad neoyorkina de artistas igualmente independiente que buscaban presentar en sus espacios a las obras que posiblemente eran rechazadas de otros lugares. Cualquier artista podría participar en la muestra, tan sólo era necesario pagar una membresía anual además de unos tantos dólares para que se pueda llevar a cabo la exposición.

Aún no está totalmente resuelto por qué Duchamp firmó el objeto con aquel pseudónimo y no con cualquier otro; pero era claro que estaba pensando de algún modo en la figura de “autor”, que con este gesto estaría poniendo en duda. Para Duchamp, el genio/artista es un productor más, para decirlo con Benjamin⁸³. Un sujeto como cualquier otro capaz de producir objetos llamados arte.

Esta firma despersonalizada trajo consigo toda una discusión, pues a pesar de que R. Mutt cumplió cabalmente con las políticas de exposición de la galería, se decidió que La Fuente no sería expuesta, pues advirtieron que si se mostraba, cualquier cosa podría ser arte.

Vemos así cómo es que en la obra de Duchamp encontramos el que posiblemente sea el problema central de la discusión artística contemporánea: ¿Todo puede ser/es arte?, ¿Qué es lo que determina al arte ser arte?, ¿Quiénes y por qué son los encargados de regular esto y sobre qué parámetros? Es importante reflexionar sobre cómo fue que en

⁸² Posteriormente, el mismo Breton definió el término.

⁸³ Benjamin, *El Autor como Productor*.

una exposición independiente, inscrita durante el marco de la guerra, hecha precisamente para refutar toda una tradición, basada en una libertad – parecía - casi absoluta, hayan podido dejar fuera esta obra por el “peligro” que representaba. En *The Blind Man* responden: “because the object was irrevocably associated in their atavistic minds with a certain function of a secretive sort”⁸⁴

La Fuente quedó detrás de un muro durante la exposición y posteriormente se perdió. Tan sólo nos queda de ella una fotografía tomada por Alfred Stieglitz, que es el único testimonio de aquella emblemática *Buddha of the Bathroom*⁸⁵.

La pieza fue defendida como obra artística en la edición número 2 de *The Blind Man*, que fue una publicación impresa de Duchamp y algunos otros colaboradores. Ahí se inscribe la argumentación que se dio contra la obra: es inmoral y común, corriente. El francés defenderá su propia obra pero respetando a R. Mutt como el artista “creador”. El argumento que dará en favor del ya-hecho es el siguiente:

Now Mr. Mutt's fountain is not immoral, that is absurd, no more than a bath tub is immoral. It's a fixture that you see everyday in plumber's show windows.

*Whether Mr. Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it. He took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view- created a new thought for that object*⁸⁶

La defensa en *The Blind Man* es excelsa, directa y precisa pues ¿Qué importa si el artista no hace toda su obra con las propias manos?, tan sólo algunos de ellos creaban sus propios colores, incluso sus propios lienzos. ¿Pero realmente el artista siempre “crea” todo, o tan sólo resignifica elementos ya-hechos al mezclarlos? He aquí la crítica por la técnica.

El tema del lenguaje es central en esta obra, pues el pseudónimo falso está haciendo referencia a alguien que, de hecho, no existe. Además de que redirecciona la

⁸⁴ *The Blind Man*. p 5.

⁸⁵ Pseudónimo de la obra que se le da en la publicación de *Blind Man*.

⁸⁶ *Ibíd.*

“autenticidad de autoría” de la obra, pues pasa de un nombre falso a un sujeto existente que la compró, que la firmó y la lanzó como arte, pero sin aparecer su nombre/firma en la obra. Este movimiento desarticula, como hemos dicho, la idea de autor/creador⁸⁷.

La categoría del genio que para pensadores como Kant es fundamental para su teoría, en el caso Duchamp no aplica o al menos no del mismo modo que en los románticos, por ejemplo: aquí no hayamos un hombre seleccionado de entre los demás, con una facultad especial para hacer arte. El francés es un hombre común y corriente, que en su *extraordinaria curiosidad*⁸⁸ realiza objetos que llama arte porque puede hacerlo, y nada más. No hay vínculos trascendentes, no hay proyectos eternos. Hay un montón de cosas y el arte no es más que un modo más de esta totalidad.

Duchamp deja de lado la imagen privilegiada ideal- a aquella que era bella y que era digna de ser arte⁸⁹- y lanza un objeto que es un producto industrial y que no puede estar más lejano a toda aquella concepción de que el arte es producto de una relación mística entre el hombre y la inspiración, entre el hombre y dios, entre el hombre y algo más allá.

El francés banaliza el arte, por decirlo de algún modo. Por eso *La Fuente* es una obra icónica, porque se lanza contra todo el paradigma de lo representable en arte, y se impone ella misma, junto a sus pares ready-made, como objetos dignos del reino del artista, como objetos de la vida cotidiana que pueden ser arte.

La Fuente es un “dardo contra lo que llamamos valioso”⁹⁰- el más agudo de todas las obras duchampnianas- y no es gratuito que sea esta la más representativa obra del artista: de la tienda de plomería, que después iba a pasar al baño, al pedestal; he ahí el movimiento del genio artístico. He ahí la capacidad irruptora de funcionalidades que podía lograr Duchamp.

⁸⁷ Al menos momentáneamente, en la parte de conclusiones matizaremos cómo esta distancia con respecto a la autoría y a la firma no ha sido superada del todo.

⁸⁸ Cabanne, p 19.

⁸⁹ Mujeres, diosas, dioses, paisajes; cualquier imagen digna de representación artística.

⁹⁰ Paz, p 31.

Dadá.

Si hay una vanguardia que está en mejor sintonía con el espíritu de Duchamp es sin duda el dadaísmo. No porque aquel haya sido influenciado o determinado directamente por el movimiento, sino porque era un *mimportacarajista*⁹¹ tal como lo anhelaba Tristan Tzara. Se sabe que el francés supo del movimiento antiarte hasta finales de 1916⁹², y para entonces ya contaba con algunos ready-made. Su *Fuente* es sin duda su mayor contribución, directa o indirectamente, a esta nueva vanguardia: era su carta fuerte y constituyó una pieza dadaísta por excelencia. Dadá es posiblemente el *ismo* más crítico de todas las vanguardias, en parte gracias a la violenta agresividad que bien supo detectar Duchamp⁹³.

El programa mínimo del dadaísmo especificaba dos términos que son suficientes para definir el antiesteticismo de la obra de Grosz en particular [y la de Duchamp]. Por un lado, la encendida y apasionada afirmación de la nueva realidad [rota] que no es otra que la metrópoli industrial, confundida con los valores del caos, del estrépito, el escándalo, la violencia o la brutalidad. Por otro, la renuncia a todo principio formal y formador, la renuncia al arte y a la cultura en el sentido clásico, humanista e ilustrado del concepto, es decir, como principio educador⁹⁴

Nos apropiamos del razonamiento de Subirats para hacer un contraste entre las dos dimensiones, que al menos él identifica, de dadá: por un lado podemos ver, con el caso paradigmático de George Grosz, lo que el español llama *la apasionada afirmación de la nueva realidad*: él retrata ferozmente a la sociedad burguesa de su época, pintando al mismo tiempo la aspereza de la nueva ciudad. Deforma, a través de sus líneas y trazos, los rostros humanos pasmados de serenidad envidiable que los pintores clásicos buscaban

⁹¹ Tzara, p 14.

⁹² Cabanne, p 48.

⁹³ Ídem.

⁹⁴ Subirats, p 98.

reflejar con sus paletas. El alemán es un punto y aparte en la agresividad de la pintura, él nos muestra el inevitable salvajismo de aquella época. Los buenos modales, la buena pinta y los altos valores se vuelven mierda y asco frente a los ojos de Grosz.

Duchamp claramente se coloca desde el otro lado de la dimensión: él es crítico con respecto al concepto de arte y lo orbitante a él –museos, jurados, críticos-. Lo más repulsivo que hizo fue seguramente su *Fuente*, o también la obra que alguna vez me confesó Jorge Juanes⁹⁵ era su preferida: *Peine para Perro* (1916), que era aún más despreciable y vulgar. Acaso el ready-made más indigno de todos; por lo tanto, el más fiel al concepto mismo de ya-hecho, como su autor reconocerá.

El contraste es claro: ambos artistas pertenecen a dadá, o podemos denominar sus producciones bajo este adjetivo/nombre/emblema; pero las formas en que son contestatarios son claramente diferentes. Lo anterior tan sólo pretende ilustrar el carácter ambiguo- al mismo tiempo que amplio y fructífero- del movimiento dadá, que no se agota en alguna especificidad y en el que convergen artistas de tan diversos estilos y propuestas: dadá es posiblemente el movimiento más democrático, mientras se *destruya las gavetas del cerebro y las de la organización social*⁹⁶.

Hay que pensar, considero, a dadá como un profundo desgarramiento que nunca pretende sanar. Su radicalidad fue tan intensa que fue también efímero él mismo, pues como movimiento duró muy poco. Y es que justo no importaba, importaba levantar la voz y dejar en claro que era necesaria una revolución formal. El dadaísmo es, a nuestro juicio, la gran enseñanza del arte moderno: *“Dadá registraba una voluntad generalizada de ruptura, por medio de la cual cada uno, de acuerdo con su temperamento, retomaba sus orígenes verdaderos y profundos”*⁹⁷. Pero hasta aquí de apologías.

⁹⁵ Plática personal cuyo testimonio radica tan sólo en mi recuerdo.

⁹⁶ *Ibidem*, p12.

⁹⁷ Waldberg, p 35.

Todos los ya-hecho encuentran su pertinencia más propia dentro de esta llaga artística, por denominarla de algún modo. Pensemos en *Pharmacie* (1914)⁹⁸, un tout-fait que es nada. Es nada porque es simple, sin pretensiones e incluso sin intenciones más allá del *azar en conserva*.

M.D.- Vea la *Pharmacie*. La hice en un tren, en la penumbra, en el crepúsculo, me dirigía a Rouen, en enero de 1914. Se percibían dos lucecitas al fondo del paisaje. Poniendo un poco de rojo y verde eso se parecía a una farmacia. Ese es el tipo de distracción que tenía mi espíritu. P.C.- ¿Se trata también del azar en conserva? M.D.- Efectivamente. Compré el paisaje en un almacén de accesorios artísticos. Sólo hice tres *Pharmacie*, pero ignoro dónde están. El original perteneció a Man Ray⁹⁹.

Pharmacie es testimonio y conservación de una distracción duchampniana, que se ha encapsulado y sobrevivido a la historia gracias a su carácter artístico. Es simple y no hay en ella más que una básica analogía que aconteció dentro de la imaginación del autor. Pero como ella, sus reproducciones pares seguramente no corrieron con la misma suerte. La obra es tal por la mínima intervención del francés, pues *es divertido conservar el azar*¹⁰⁰. Duchamp se vuelve un sujeto capaz de preservar lo efímero de la vida, por ridículo, absurdo o tonto que esto parezca; y eso es su arte, su poesía.

Un caso similar es el de *Apolinère Esmaltado* (1916), otra estampilla sobre la que Duchamp trabajó haciendo un homenaje al poeta. El francés bosqueja en el espejo de la ilustración el reflejo de la niña que está pintando la cama. Dibuja lo que sería el reverso de la pequeña, su cabellera. Esta obra *“bien podría haber sido [...] la mejor forma privada de glorificar al hombre que había escrito espléndidos poemas eróticos, novelas pornográficas y bromas groseras celebradas por sus más próximas amistades”*¹⁰¹.

⁹⁸ “... sistema monetario, producto farmacéutico, pierna desnuda”. Tzara, p 6.

⁹⁹ Cabanne, p 40.

¹⁰⁰ Ídem.

¹⁰¹ Ramírez, p 42.

Sin embargo, es en *L.H.O.O.Q. (1919)* y *L.H.O.O.Q. Rasurada (1965)*¹⁰² donde vemos más pertinentemente la burla dadaísta, la mayúscula carcajada ante una obra tradicional casi-divina que permanece como una de las más grandes creaciones de la humanidad: la *Mona Lisa*, de Leonardo Da Vinci.

En el primer manifiesto dadaísta se asume que “*Al dar al arte el impulso de la suprema simplicidad: la novedad, uno es humano y verdadero respecto de la diversión, impulsivo, vibrante para crucificar al tedio*”¹⁰³. ¿Qué podría haber sido más novedoso y divertido dentro del mundo artístico que una *Gioconda* con bigote y barba, para matar el aburrimiento de vez en vez? Duchamp entendía que la ironía¹⁰⁴ y la diversión forman parte de la vida, y el arte como un reflejo de esta, no podía estar exenta de aquellas categorías.

P. C. — En Houston, en 1957, usted participó en un debate sobre el arte, en la Universidad, con personas muy serias. M. D. — Sí. Fue allí donde hice mi pequeña perorata sobre el artista medium. Leí mi papel y discutimos el asunto. P. C. — Durante ese debate usted dijo: «Yo he interpretado mi papel de bufón artístico». ¡Tenía una curiosa opinión de sí mismo! M. D. — Naturalmente, porque todas las cosas que yo hacía eran cosas por encargo, o que me habían pedido. No tenía ningún motivo para afirmar: «Yo estoy por encima de todo esto, no quiero hacerlo». El asunto me divertía. Hablar en público es, por lo general, un acontecimiento en la vida de un artista. Es muy difícil hablar en público cuando no se es orador de nacimiento. Para mí era un juego ver lo que podía hacer y no caer en el ridículo. Cuando uno oye su propia voz frente a 500 personas es algo muy desagradable a menos de estar acostumbrado y de que le guste a uno, como en política. En lo que a mí respecta la cosa amplió un poco mi horizonte. Posteriormente pronuncié conferencias sobre mí y mi obra. Siempre se trataba del mismo tema. P. C. — ¿Y se lo tomaba en serio? M. D. — Nunca me he tomado en serio a mí mismo, me puse, simplemente, a ganar dinero. Ése era el principal motivo. Para eludir la dificultad y no

¹⁰² No obviar las distancias temporales.

¹⁰³ Tzara, p 6.

¹⁰⁴ La ironía de Duchamp también juega un papel crítico con respecto a la tradición. Al ser irónico ¿cuál es la “verdadera” intención del artista, qué busca realmente expresar? ¿O es que esta misma intención se diluye en juegos de interpretación que rompen la supuesta linealidad del mensaje entre el artista, la obra y el espectador?

estar obligado a entrar en teorías complicadas, hablaba siempre de mi obra. Cuando hacía proyecciones, explicaba, más o menos, cada cuadro. Como sistema era algo muy simple, algo que se hacía muy a menudo en los Estados Unidos donde se invita mucho a los artistas para que hablen, generalmente frente a estudiantes. P. C. — Da la impresión de que cada vez que usted se decidía a adoptar una posición la atenuaba mediante la ironía o el sarcasmo. M. D. — Siempre. Porque no creía en ello. P. C. — Pero, ¿en qué creía? M. D. — ¡En nada! La palabra «creencia» también es un error. Es igual que la palabra «juicio». Son los dos espantosos datos en los que se basa la tierra. ¡Espero que en la luna no sea así! P. C. — De todas formas, ¿usted cree en sí mismo? M. D. — No. P. C. — Ni siquiera eso. M. D. — No creo en la palabra «ser». El concepto ser es una invención humana. P. C. — ¿Tanto le gustan las palabras?... M. D. — ¡Ah, sí!, las palabras poéticas. P. C. — Ser es una palabra poética. M. D. — No, en absoluto. Es un concepto esencial que no existe en absoluto en la realidad, en el que no creo pero en que las personas creen duro como el hierro. No se tiene idea de no creer en la palabra «soy», ¿no es cierto? P. C. — ¿Cuál es la palabra más poética? M. D. — No lo sé. No la tengo a mi disposición. En todo caso, son las palabras deformadas por su sentido. P. C. — ¿Los juegos de palabras? M. D. — Sí, los juegos de palabras; las asonancias, las cosas de ese estilo, como el «retraso en vidrio», es algo que me gusta mucho. Es una cosa que al revés significa algo. P. C. — Incluso la palabra «Duchamp» es muy poética. M. D. — Sí. Sin embargo Jacques Villon se apresuró a cambiar de nombre, no sólo Duchamp por Villon, sino también Gaston por Jacques. Hay épocas en que las palabras pierden su encanto. P. C. — Usted es el único de los tres hermanos que ha conservado su apellido. M. D. — Me vi un poco obligado a hacerlo. ¡Alguno tenía que conservarlo!¹⁰⁵

La simpleza con la que Duchamp habla acerca del asunto de la seriedad se ve reflejada en sus obras, pues algunos ready-made son creaciones lúdicas sin más. En estas obras se manifiesta claramente la actitud iconoclasta de Duchamp con respecto a los objetos de culto, a las obras auráticas¹⁰⁶: el artista destruye de a poco la autoridad de la *Gioconda*, no sólo por obtener de ella una reproducción, sino también por intervenir y burlarse

¹⁰⁵ Cabanne, pp 81-82.

¹⁰⁶ Nos referimos claramente a la noción benjaminiana de aura.

directamente de su imagen. Es evidente que el escándalo producido por *L.H.O.O.Q.* no fue menor, pero sirvió a Duchamp a posicionarse como una “figura revolucionaria” a los ojos de otros artistas de ese tiempo:

P.C.- ¿Qué representaba usted para los jóvenes de esa época? M.D.- Pues bien, no lo sé. Yo tenía diez años más que ellos, y Picabia lo era trece, nosotros éramos viejos. Sin embargo, representábamos a los ojos de esos jóvenes un elemento revolucionario¹⁰⁷

Y para rematar con la irreverencia de la obra, Duchamp añade: “P.C.- *¿Poseen las letras L.H.O.O.Q. otro significado además de lo humorístico?* M.D.- *No, su único significado era leerlas fonéticamente*”¹⁰⁸. Siguiendo a Janis Mink¹⁰⁹, podemos entender lo risible de esta obra: fonéticamente, y con un poco de imaginación, en francés podemos leer <<Elle à chaud au cul>> o sea: ella tiene el culo caliente.

El postulado: *la obra de arte no debe de ser bella en sí misma; o está muerta...* marcará otro de los senderos por el que andará Duchamp: no pueden sus ya-hechos estar más lejos de la categoría de belleza. Estos objetos refutan desde sí mismos esta idea pues, para algunas estéticas tradicionales, el acceder a este aspecto del arte se daba gracias a una exaltación casi mística de los artistas, un contacto del más allá que suena como una experiencia trasmundana. Marcel Duchamp simplemente escogió los ready-made y los postuló como arte: no hay inspiración, no hay musas, no hay lienzo, no hay belleza (al menos como la tradición lo entendía); hay un objeto, hay una práctica, y una técnica en ellos. Hay un mundo de cosas ya-hechas y existentes, de las cuales el artista se sirve para dar forma a sus propias obras, que no son más que reconfiguraciones de lo mismo.

Cada página debe reventar, ya sea merced a la seriedad profunda y grave, el torbellino, el vértigo, lo nuevo, lo eterno, merced a la burla aplastante, merced al entusiasmo de los principios o la manera en que queda impresa [...] Yo se lo digo: no hay comienzo, y nosotros no temblamos, no somos sentimentales. Nosotros desgarramos, viento furioso,

¹⁰⁷ Cabanne, p 54.

¹⁰⁸ Cabanne, p 63.

¹⁰⁹ Janis Mink, *Marcel Duchamp, el arte contra el arte.*

la ropa de las nubes y de las plegarias, y preparamos el gran espectáculo del desastre, del incendio, la descomposición.¹¹⁰

Para asentar la burla que Duchamp hacía a la Gioconda en 1919, muchos años después, el artista realiza una nueva *L.H.O.O.Q.*, pero ahora sin bigote: *L.H.O.O.Q. Rasurada*. Una peculiar obra que incluye al collage como técnica, pues esta pieza es una imagen incrustada en una lámina de papel. Este objeto, además, desgasta dos veces la autoridad de la obra original, pues es la obra sucesora de *L.H.O.O.Q.* -que es ya una reproducción- siendo ella misma otra reproducción. Ambas obras son aparte, es decir: *L.H.O.O.Q. Rasurada* no es una obra a la que el artista simplemente le haya borrado los bigotes; estamos hablando de una reproducción diferente sin la intervención previa de los bigotes.

El movimiento conceptual en estas obras es el siguiente: por un lado está la *Gioconda* original; por el otro, el artista obtiene una reproducción de la pintura renacentista y la interviene con bigotes y barba. Finalmente y muchos años después, el artista obtiene otra reproducción de la obra original y la llama rasurada- pues no tiene ni bigotes ni barba- en relación con la obra anterior. La obra conceptual termina con un collage dos veces alejados de la verdad, dos veces alejados de la obra original gracias a su reproducción técnica. En términos bejaminianos, el desgaste de la obra es doble y cada una de las reproducciones carcome la autoridad de la pintura original.

De igual forma, *L.H.O.O.Q. Rasurada* desarticula la idea de homogeneidad en el arte, pues los elementos que la componen son heterogéneos y sólo en la misma obra de arte encuentra su sentido; con esto queda claro que el collage es una práctica fundamental en algunos ready-made.

Se debe precisar que el artista, con esta técnica, no está pensando en formar algún tipo de escuela o alguna clase de repetición estilística. Él mismo es consciente de lo “fácil” que es “crear” estas obras, son objetos –en su mayoría- comprados y apenas intervenidos. Esta facilidad técnica produciría, con su incesante aplicación, un desgaste- digamos- en la

¹¹⁰ Tzara, p 11.

práctica. Lo cual no es negativo, pero creemos que perdería su carácter cuestionador y caería en la monotonía y la repetición, cosa lejana al artista y a las mismas vanguardias.

La premisa de los vanguardistas es hacer, es estar en constante actividad y no detener la creatividad, mucho menos petrificar una técnica. Es por eso congruente que Duchamp haya tenido al mismo tiempo cierto recelo con los museos o instituciones dedicadas al arte, pues veía en ellas, como la mayoría de los vanguardistas, algún tipo de mafia burguesa. Ya en la parte del futurismo, y específicamente cuando hablábamos de *Rueda Sobre Taburete*, vimos cómo el museo, irónicamente, se reapropia de las obras de Duchamp y las coloca sobre un pedestal impidiendo y clausurando su movimiento, ¿Pero así mismo su sentido y crítica? Es claro que no, pues no se deja de pensar en su enigmática composición artística.

Continuando con los sin sentidos, es natural y propio que un perchero sirva para colgar ropa, como abrigos o bufandas. Sin embargo, la retorcida mente de Duchamp vuelve de ese objeto, de ese producto con un fin determinado, una *Trampa* (1917). Este peculiar tout-fait es visto como tal, como una trampa, gracias a una fotografía del estudio del francés, donde encontramos el objeto pegado al suelo en forma horizontal. Pareciera ser una prefiguración de las trampas que se instalan en ciertos lugares para que, en caso de necesidad, se activen y rompan los neumáticos de los autos. Con esta analogía, esperamos que se comprenda mejor por qué *Trampa* es tal.

Aquello nos hace pensar que cuando alejamos a cualquier objeto de su circulación normal, es decir, de la función que se la ha atribuido desde su fabricación; y lo colocamos en otra circularidad, en otro contexto, puede funcionar de maravilla e incluso mejor que el objeto planeado para cumplir esa tarea. Como un libro que calce algún mueble.

Trampa es el caso ideal de una resignificación duchampniana en los ready-made; movimiento que lleva al objeto al terreno del arte alejándolo de su función original, por la simple elección del artista. Es arte por designación, no por creación.

Artículo de Viaje Plegable (1916) es un ya-hecho poco conocido y no es casual su anonimato: parece ser que la única pertinencia que tiene es a la luz del *Gran Vidrio*¹¹¹. Juan Antonio Ramírez dijo que la obra es una alusión a una falda femenina¹¹², por lo que su relación con el dadaísmo podría ser forzada; a menos de que se piense, de manera general, como cualquier otro ready-made que se autonombra arte.

Un último tout-fait del que queremos hacer mención es *Billete Falsificado Cheque Tzanck (1919)*. Este documento, que es al mismo tiempo una imitación de un cheque de verdad, lleva al extremo lo irónico de cómo el valor artístico se convierte en valor monetario. Es un cheque falso- hecho por un artista- lo cual aumenta inmediatamente el valor del objeto, valor incluso más alto de lo que el cheque tiene inscrito: 115 \$. Lo irónico, también, es que la firma de Duchamp es la que sella el precio, siempre con expectativas a aumentar. El dinero, que será casi una categoría estética para movimientos posteriores como el Art Pop, fue también motivo para el francés. Esta obra es un perfecto ejemplo de lo caprichoso que puede ser el valor monetario de una pieza, siempre auspiciado, custodiado y garantizado por la tiránica huella que el artista que deja en ella.

Hemos mencionado al principio que el dadaísmo y Duchamp son espiritualmente uno. A pesar de eso, el manifiesto que hemos usado no fue escrito sino hasta 1918, cuando el artista tenía ya varias ideas desarrolladas y llevadas a cabo. Sin embargo, el ánimo general del escrito es muy similar a la postura duchampniana con respecto al arte tradicional. E insistimos bastante en este punto porque parece ser la piedra de toque de todas las vanguardias, ahí donde todas ellas se unen: era inevitable una ruptura con su pasado, muy precisamente ubicado.

Odiaban profundamente al mundo burgués: el marxismo y Nietzsche se habían ya expandido por Europa, y es claro que los jóvenes escritores- pintores y artistas en general- estaban empapados de algunas intensiones suyas. Breton, que nos ocupará en un apartado posterior, es abiertamente marxista. La negación- por inexistencia- que Tzara

¹¹¹ Recordemos que los ready-made son componentes del *Gran Vidrio*, la obra capital de Duchamp.

¹¹² Ramírez, p 43.

hace en su manifiesto sobre una única verdad es una clara reformulación de la muerte de Dios esbozada por Nietzsche. Todos objetivaban sus sensibilidades- si por esto entendemos producir- echando manos de lo que tenía a su paso: unos de residuos, otros aún de óleo. Todos creaban según sus posibilidades y nos heredaban, a nosotros los tardíos, sus atentas y profundas experiencias de un mundo roto que, hasta ahora, no ha logrado cesar su violencia y su destrucción.

Dadá es abismalmente violento, pero frente a una violencia aún mayúscula y repudiable: la guerra, la muerte, la miseria y la pobreza. Dadá es la casa del ready-made. Y estas obras de Duchamp son tan importantes para sus contemporáneos- es decir, tuvieron una efectividad en la experiencia artística inmediata-, que incluso su amigo Man Ray realizó sus propias versiones de esta técnica: *Le Cadeau* (1921) o *Indestructible Object (or Object to Be Destroyed)* (1923).

El

Surrealismo

De

André

Breton

Surrealismo

No es secreta la amistad que tuvo Duchamp con el individuo clave del surrealismo: Breton. Esta amistad los llevó a reunirse indefinidas veces para tomar el café y platicar, como el mismo Marcel lo recuerda- cuyas obras, naturalmente, formaron parte de la primera exposición surrealista en París. A su vez, Breton escribió acerca del vanguardista más de una vez, sobre sus piezas y sobre su espíritu.

Seguimos a Patrick Waldberg con su afirmación acerca de que *“El Manifiesto le dio su esencia [a diversas obras surrealistas que aún no se reconocían como tal; como prefiguraciones de lo que Breton llamó surrealismo, si se quiere] y la energía que haría posible su asombrosa expansión*¹¹³. El surrealismo es una palabra empleada con anterioridad al escrito de Breton pero que adquiere en él su momento más propio y decisivo. ¿Qué es, pues, el surrealismo?

SURREALISMO: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un distado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral¹¹⁴.

ENCICLOPEDIA, Filosofía: el surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación desdeñadas hasta la aparición del mismo, y en el libre ejercicio del pensamiento. Tiende a destruir definitivamente todos los restantes mecanismos psíquicos, y a sustituirlos en la resolución de los principales problemas de la vida.¹¹⁵

En el manifiesto, el poeta francés ejecuta la escritura automática, una de las ‘técnicas’ fundamentales del movimiento. Esta escritura consistía justamente en escribir prescindiendo lo más posible de la razón que regula el estilo del escritor, pues incluso se

¹¹³ Waldberg, p 53.

¹¹⁴ Como se puede notar, una actitud muy similar a la del ready-made: evitar en la medida de lo posible los criterios estéticos para su elección.

¹¹⁵ Bretón, p 44-45.

pide que se olvide del *talento* y del *genio propio*. Es fácil notar cómo los surrealistas, simbolizados por el manifiesto de Breton, se unen fervientemente a la crítica moderna a la cual hemos hecho alusión en el apartado anterior: hay un deseo incontrolable de colocar a la razón en un plano, al menos secundario, restando la destructiva fuerza de la que se había hecho.

Esta nueva escritura buscaba contactar- en un movimiento irracional, por supuesto- con el inconsciente, con la *realidad superior*¹¹⁶. La nueva técnica trae consigo imágenes provenientes de “*la existencia [que] está en otra parte*”¹¹⁷, que posteriormente se insertan en el mundo de la vigilia. La imaginación, que una vez más hace frente a la excesiva racionalidad, “*está próxima a volver a ejercer los derechos que le corresponden*”¹¹⁸. El nuevo movimiento se nos revela como una renovada libertad que expresa el *funcionamiento real del pensamiento*.

Breton, muy consciente de los tiempos en que escribe su manifiesto (1924), intentó desarrollar una nueva sensibilidad que librase al hombre de las ataduras de la razón, y que lo regrese a los impulsos primarios y directos del pensamiento: esta búsqueda debe de ser interior, se encuentra en los abismos del Ser.

El surrealismo acontece cuando quitamos la cerradura que ocasiona la represión al hombre y permite que el pensamiento se manifieste de forma más directa¹¹⁹. El surrealismo le da actualidad a procesos psíquicos enterrados y despreciados por el “triumfo” de la razón moderna, que para Adorno y Horkheimer ha desencantado el mundo.

Este automatismo, casi reflejo del pensamiento, está presente en algunos ready-made como *Pharmacie*, al cual ya hemos hecho alusión. O incluso también en *Rueda Sobre Taburete* donde todo parece funcionar de manera natural sin la mediación de la utilidad o

¹¹⁶ Es fundamental la teoría freudiana para las formulaciones bretonianas.

¹¹⁷ *Ibíd.*, p 70.

¹¹⁸ *Ibíd.*, p 26.

¹¹⁹ Es inevitable no ver resonancias en la formulación poética que hace Heidegger en su *Carta Sobre el Humanismo*. Habrá que tener en cuenta que la distancia entre ambos documentos, siendo Breton el precedente, es de más de 20 años.

la funcionalidad. Este rasgo surrealista está presente en muchos ya-hecho, a pesar de que muchos de ellos eran productos de elaboradas ideas y pensamientos que buscaban dar al objeto, por intenciones propias del autor, algún sentido o “concepto”. Es decir, algunos no eran productos resultantes de una automatización. Recordemos lo que dice al respecto: “Lo que no me gusta es lo totalmente no conceptual, que es lo simple retiniano; es algo que me irrita”¹²⁰.

Tal vez esto parece contradecir al espíritu surrealista, pues Duchamp era pocas veces apresurado e impulsivo y la mayoría de las veces meditaba, reflexionaba y pensaba sus obras. A pesar de eso, el movimiento mismo no se reduce al automatismo. Abre brecha, como hemos hecho mención, al poder de la imaginación y su incisión directa en el arte. Aquí, naturalmente, Duchamp encuentra toda la pertinencia.

Pharmacie misma es una pieza en la que la imaginación ejerce directamente su fuerza sobre el artista, como también en *Rueda Sobre Taburete*. Sin embargo, en *À Bruit Secret* (1916) podemos identificar no sólo la función de la imaginación operando, sino también la del secreto. Esta singular pieza es uno de los ready-made ayudados, es decir, intervenidos un poco más que otros, y que consiste en un tipo de selladura entre dos placas de metal cuadradas y unidas por cuatro tornillos que sofocan un tipo de amarre de lazo: la magia está en que dentro de este amarre se encuentra algo que, cuando se mueve el objeto, produce un sonido. Nos ayudaremos de una descripción en el sitio web de Pompadu sobre la obra:

...la obra es fruto de la colaboración con el coleccionista Walter Arensberg y la dramaturga Sophie Treadwell. La pasión de Arensberg por la escritura encriptada sirve de inspiración para las inscripciones grabadas en las placas; Treadwell contribuye a su traducción. Para Duchamp, las letras que faltan, sustituidas por puntos, evocan esos letreros de neón con algunas letras apagadas. En secreto, Arensberg introduce en el ovillo de cuerda encerrado entre las dos placas atornilladas, un objeto que se oye si se sacude la obra¹²¹.

¹²⁰ Cabanne, p 69.

¹²¹ (À Bruit Secret, 2015)

La obra es, pues, un cofre que resguarda un secreto que ni siquiera Duchamp conoce. El sonido que produce debe poner a actuar a la imaginación y tratar de imaginar qué es lo que hay dentro de la obra. Pensando en la categorización que estamos usando¹²², *À Bruit Secret* es un tout-fait impuro que requiere de una manipulación obligatoria¹²³ para tener, digamos, la experiencia estética esperada. Una vez más, y como con el resto de ready-made en los que es necesaria la participación física (no meramente visual) del espectador, el museo ha prohibido una experiencia potencialmente contenida en la obra. Esta pieza, como las demás, no está completa en su totalidad debido al carácter de objeto meramente contemplativo al que la ha relegado el pedestal. Claro, esto no sucede cuando la obra pertenece a algún *comprador anónimo* que a su gusto puede manipularla. Hay aquí una apropiación de la experiencia por parte del mercado.

El lenguaje parece ser fundamental en esta pieza: en las inscripciones que encontramos en la obra, se hayan palabras cortadas donde alguna de sus letras es reemplazada por un punto. Estas palabras parecen no tener sentido, y a pesar de las posibles interpretaciones de la obra, a nosotros nos gustaría dejarla así. Podemos pensar esas inscripciones como un poema surrealista, palabras que hayan venido sin más; como una escritura automática similar a los que el mismo Breton ha escrito en su manifiesto, tal como

Hago

Bailando

Lo que se hace, lo que se hará¹²⁴

No nos importa demasiado el posible sentido que puedan tener esas palabras inscritas en la lámina, pues queremos rescatar la intención del artista de poner a operar la facultad imaginativa, por parte del espectador, para completar la obra. Rasgo que consideramos corolario de la propuesta surrealista. Sin embargo, no hay que pasar por alto un

¹²² Ver Figura 5.

¹²³ Ver Figura 6.

¹²⁴ Breton, p 65.

señalamiento: el lenguaje forma parte del mundo de objetos-disponibles para la composición artística de las obras de Duchamp.

Explicamos: los nombres, las palabras y las letras no forman parte secundaria de las obras –al menos no en todas-, como si sólo de un decorado escrito que ilustre al objeto se tratase. Sucede que las palabras constituyen, muchas mayoría de las veces, la pieza misma: son parte de ella con igual importancia, o incluso mayor, que la materialidad empírica de la obra. Bretón mismo anuncia que “*El lenguaje ha sido dado al hombre para que lo use de manera surrealista*”¹²⁵.

Estos primeros pasos sobre el lenguaje como componente fundamental en las obras y no cómo mero accesorio, con influencia directa de Duchamp- al menos histórica- van a desembocar en arriesgados intentos de artistas posteriores. Pensemos en *Buried Cube Containing an Object of Importance but Little Value* (1968) de Sol LeWitt. La obra, que se inscribe dentro del Arte Conceptual, es una serie de cuadros fotográficos en los que se narra cómo el artista entierra literalmente la materialidad del arte; a saber, un cuadro empírico es sepultado en el suelo cavado.

Otro ejemplo que permitirá ilustrar la importancia que el lenguaje, explorado por Duchamp, tendrá en la práctica artística posterior serán las obras conceptuales de Yoko Ono. A través de ellas, la artista japonesa intenta que construyamos obras de arte en nuestra propia cabeza siguiendo las instrucciones inscritas en el papel de apenas unas cuantas líneas. Podemos pensar, claro, que estas mismas piezas son imperativos para que se ponga en marcha la imaginación, como claramente sucede en *Painting to Be Constructed in your Head* (1962), pero también son obras que funcionan como llamados para la acción y la atención del mundo, como lo son *Painting for the Wind* (1961) y *Earth Peace* (1963). Estas pequeñas líneas tan sólo pretenden señalar una pequeña brecha donde el espíritu aventurero del francés exploró y que más tarde fue fundamental para determinados grupos y artistas.

¹²⁵ Breton, p 53.

Para volver con los ya-hecho, *Aire de París* (1919) es otro ready-made parisino que aún se nos revela como una obra enigmática. La obra es un contenedor (como *À Bruit Secret*) que Duchamp compró, “llenó” de aire de París- donde él se encontraba- lo selló y lo regaló.

El objeto es un regalo que resguarda una parte de París; a saber, su aire. Aquel elemento que para Empédocles era uno de los constitutivos de la realidad, es tomado y encapsulado por Duchamp- como si aquel aire tan sólo habitara en la ciudad francesa sin jamás salir de sus márgenes territoriales- para llevarlo a EUA. El contenedor del regalo, la ampollita, es al mismo tiempo el regalo mismo. Esta obra es un ensamble, una pieza heterogénea de dos elementos: el contenedor y el contenido, la ampollita y el aire. *Aire de París* es una pieza que ayuda a que “[la] imaginación [...] proporcione grandes consuelos”¹²⁶, consuelo para sofocar la tristeza de extrañar el país europeo que sentían los amigos a los que les fue entregada.

El surrealismo instaurado por Breton y sus posibilidades parecen remitirnos a algún tipo de potencia reprimida del espíritu. Una actitud y un actuar en el mundo de manera más libre, siempre con la esperanza de evitar las reglas y determinaciones impuestas por la razón que, dicho sea de paso, ha sido la más golpeada (en su forma racionalidad), criticada y combatida por el siglo XX¹²⁷. Muy de acuerdo al pensamiento del siglo pasado, André nos propone una posibilidad del espíritu que no se subordina a la tiranía de la razón ni a sus dictámenes: el surrealismo es un espacio de libertad. Que podamos pensar a los ya-hecho en relación con este movimiento es tan sólo otro ejemplo de la versatilidad característica de las obras de Duchamp, que podemos clasificar bajo diversas vanguardias debido a su carácter inaprehensible. Esto también refleja su alto valor artístico que los vuelve enigmáticos e indescifrables.

¹²⁶ Breton, p 20.

¹²⁷ Hayamos en María Zambrano un bello ejemplo.

Para *vivir en la fantasía* también hay receta duchampniana. Existen ready-made¹²⁸ que se denominan efímeros o que nunca existieron materialmente. Uno de ellos es *Reciprocal Readymade* (1915) que, como obra, es una de las más iconoclastas del francés pues, si se llevase a cabo materialmente, reduciría a un absurdo alguna pieza de uno de los artistas más importantes y sacralizados de la historia del arte: hablamos de Rembrandt. Este *tout-fait* aparece en unas notas que Duchamp escribió, por lo que aquellas letras son su única existencia empírica. El escrito dice: “*Reciprocal Readymade= Use a Rembrandt as an ironing-board* –”¹²⁹. Este ya-hecho plenamente conceptual se asimila bastante a las piezas que hemos descrito de Yoko Ono: en ellos parece ser que la supremacía de la idea se impone sobre la materialidad empírica de la pieza. En el terreno de la fantasía, es posible tener un Rembrandt como tabla para planchar.

Es inevitable no pensar en una tabla de planchar y no voltear la mirada a Degas, quien en *Woman Ironing de* (1869) y *Woman Ironing de* (1887) le da existencia en sus pinturas a estos objetos. La relación e influencia que ejerció Rembrandt al pintor de bailarinas parece ser fundamental¹³⁰. Tal vez Duchamp conocía esta proximidad, y tal vez quiso ironizar sobre eso: Que el alumno ‘planche’ sobre el maestro, eliminando jerarquías como es propio del también surrealista. Esta sorpresiva analogía es producto de una espontánea idea que nos asaltó durante el transcurso de la escritura, que no pretende hacer más que mención de una- posiblemente- azarosa relación, pues el oscuro artista nos permite hacer este tipo de suposiciones.

Por último, se ha mencionado en el capítulo anterior que los ready-made no participan de la idea de belleza, pero ¿Qué tal si hacemos caso a Breton? Según él

...lo maravilloso participa oscuramente de cierta clase de revelación general de la que tan sólo percibimos los detalles: éstos son las ruinas románticas, el maniquí moderno, o

¹²⁸ Ver Figura 5.

¹²⁹ Duchamp, p 32.

¹³⁰ (Johnson, 2012)

cualquier otro símbolo susceptible de conmover la sensibilidad humana durante cierto tiempo¹³¹.

Es claro que los ya-hecho son profundamente conmovedores: ya sea que produzcan asco o incluso, yendo un poco contra las intenciones iniciales de su productor, cierto aprecio. Sin embargo, todos ellos conmocionan la sensibilidad, positiva o negativamente. El shock en la sensibilidad que producen los ready-made los convierte en algo maravilloso, y siguiendo con el surrealista pensamiento de Breton, *“Lo maravilloso es siempre bello, e incluso debemos decir que solamente lo maravilloso es bello”*¹³². Al menos en algún mundo posible, para jugar con la lógica criticada por el mismo surrealista, la producción duchampniana es bella

Rose Sèlavy.

Kierkegaard fue un brillante pensador que uso áliter egos para que, hablando a través de ellos, escribiera su filosofía y su pensamiento. Nombres como *Juan el Seductor* o *Constantino Constantius* son todos productos de la pluma del filósofo danés, pero cada uno de ellos representa diversos modos de ser que para el filósofo son 3 posibles: esteta, ético y religioso. En fin, Kierkegaard es un ejemplo, como muchos otros, de cómo un pensador echa mano de otras entidades, existentes o no, para enriquecer su legado Como él, montones de escritores. Como él, Marcel Duchamp.

Áliter Ego es una palabra compuesta que, según la RAE¹³³, significa el reconocimiento de un sujeto en otro, real o ficticio. Algo así como una extensión del propio ser en la imagen de otro. Eso es Rrose Sèlavy para Marcel Duchamp, un *otro yo* femenino que utiliza no sólo como una extensión de su persona, sino también como una extensión de sí mismo en tanto artista: algunas obras de él son firmadas por ella.

¹³¹ Breton, p 33.

¹³² Ibídem, p 31.

¹³³ (RAE, 2001)

La caracterización de la mujer lo llevó a travestirse en la década de los 20- donde nace el personaje- siendo fotografiada por Man Ray, uno de sus tantos amigos. Sèlavy hace referencia a *C'est la vie*, frase francesa que en español podemos traducir como *esta es la vida*. El Rose, posteriormente Rrose, hace referencia a Eros, el dios del amor. *Eros, esto es la vida* es el juego de palabras con las que Duchamp le da nombre a su ¿nueva obra de arte?

El erotismo, aunque no hayamos reparado en él, es parte fundamental de la propuesta artística de Duchamp: todos sus ready-made tienen indudablemente alguna referencia erótica, y esta alcanza a verse de mejor manera en el *Gran Vidrio*, obra capital a la que ya hemos hecho mención y que podría ser la obra maestra del francés. En ella, muchas de sus obras- no sólo los ya-hecho- se dan cita y forman parte de una obra-máquina que, aunque aún enigmática, posee una estructura propia.

Si bien es cierto que el erotismo ha sido parte fundamental en el mundo del arte, desde siempre, el travestirse y crearse un álter ego femenino no era una práctica usual a principio del siglo que se fue. Las críticas sobre el género son posteriores a Rose Sèlavy, y serán parte esencial de prácticas artísticas como ciertos performances o como en los drag queen¹³⁴. Recientemente hubo una protesta contra la violencia femenina en la que diversos hombres adquirieron un rasgo fundamental de la vestimenta de las mujeres: se pintaron los labios y ese gesto fue su manera de levantar la voz ante el problema social. Este tipo de prácticas son de lo más usuales hoy en día, pero hace 100 años aún permanecían en la oscuridad del tabú.

Rose Sèlavy firma su primera obra llamada *Fresh Widow* (1920) en la que pone a jugar una vez más lo paradójico: la pieza consiste en una ventana de madera, con sus respectivos recuadros para mirar, pero aquellos están tapados con pedazos de piel negra. Este tout-fait, que al mismo tiempo es un juego de palabras con french y window, es una ventana en la que no se puede ver nada.

¹³⁴ David Bowie y Ziggy Stardust (1972) es un caso perfecto de un álter ego femenino.

Sin embargo, *Fresh Widow* no es el único ready-made que se relaciona con Rose Sèlavy, pues su nombre aparece en el ya-hecho más ayudado o más impuro¹³⁵: *Why Not Sneeze, Rose Sèlavy?* (1921). Esta escultura formada por una jaula de pájaro, un termómetro, un hueso y 152 cubos de mármol- que parecen ser cubos de azúcar- es una de las piezas más misteriosas del artista, pues ¿Qué sentido podrían tener estos elementos con el título? Esta pieza fue un encargo que recibió el artista al cual accedió sólo si él hacía lo que quisiera, lo que le viniera a la mente¹³⁶; y la vendió por 300 \$.

El termómetro, idealmente, sería el testigo de la temperatura en aquella jaula, compuesta por elementos fríos: el mármol. Duchamp ha señalado la ironía en asumir que se puede o no estornudar, pues esta acción es una acción involuntaria. Por lo que preguntar ¿Por qué no estornudar? No tendría sentido.

El último ya-hecho al que haremos mención y en el que aparece Rose Sèlavy es *Belle Haleine* (1921), una botella de perfume que fue intervenida para cambiar el diseño original: se le incrustó una imagen de Rose fotografiada por Man Ray, lo que la colocaba como la imagen publicitaria de la marca RS del perfume.

Rose Sèlavy (RS), por supuesto, es también producto de la intervención de la botella. Eua de Violette es también un rótulo artificial dentro de la obra, donde Violette es- muy característico de Duchamp- un juego de palabras entre violet y velito¹³⁷, sugiriendo la inevitable incertidumbre y el siempre existente dejo de misterio en las obras del artista. La cuestión del erotismo es clara, por jugar con una imagen femenina y por hacerlo en un producto cuya función es agradar a los demás por la loción del producto.

¹³⁵ Ver Figura 6.

¹³⁶ Cabanne, p 58.

¹³⁷ (Belle Haleine)

Conclusiones

Un lector avisado conocedor de Duchamp no pasará por alto que el mismo artista era, en cierto modo, un despreciador de la pintura al igual que Hobsbawm. Sin embargo, a diferencia del historiador, el francés no reduce el ahora llamado vanguardismo a la pintura sobre caballete y mucho menos concluyó algún fracaso como el inglés. Toda abstracción es peligrosa si no se toman en cuenta los riesgos de la operación, pero esta lo es más cuando se pretende desdeñar cierta historia que buscaba lograr uno de los más legítimos sueños del hombre: la libertad.

Más que sólo hacer una apología al movimiento artístico más revolucionario que se ha visto, se trata de defender a una pequeña y efímera chispa que, a pesar de que se intentó por todos los medios que quedara sepultada en los anales de la historia, aún continúa con vida. Aquí intentamos reivindicar y reactivar una experiencia que logró, al menos en cierta medida, librar al hombre de sus propias ataduras y posibilitó, por primera vez, que el castillo del arte pudiera estar en contacto con el resto de la población no privilegiada a su hasta entonces muy elitista acceso; esto lo hicimos a través de la figura de Marcel Duchamp, tan sólo como una de las tantas posibles aproximaciones.

Como mencionamos al principio de la tesis, Hobsbawm se posiciona como uno de los críticos más agudos (no por la precisión de su crítica, sino por la importancia que tiene como historiador) frente a las vanguardias. Su análisis, sin embargo, nos resulta muy incompleto y pretencioso y no explica de manera convincente, ni siquiera de manera general, la suerte que han corrido- el devenir del tiempo: es decir, las reactivaciones- cada una de las vanguardias, porque eran varias y diversas. En las tesis hemos hecho mención a todas ellas bajo la denominación de vanguardias, y aunque esto no es falso, hay que tener en cuenta que cada una de ellas tienen sus propias historias, sus propios personajes; sus propias subjetividades.

Señalamos anteriormente lo que el historiador toma como premisas para hablar del fracaso de las vanguardias¹³⁸: 1) el fracaso de la modernidad y 2) la imposibilidad técnica

¹³⁸ Ver Figura 1.

de las pinturas y las esculturas para su difusión material. Esto, en conjunto, es lo que las “condenó al fracaso”.

No podemos hablar de fracaso absoluto o total, y esta es nuestra tesis, si entendemos por esto que algún acontecimiento, algún hecho histórico, haya quedado en el pasado sin la posibilidad de que en algún futuro esa misma historia pueda ser reactivada: que se logren o amplíen sus expectativas, que se lleven al campo de la experiencia sus deseos (u otros). Es decir, *“nada de lo que tuvo lugar alguna vez debe darse por perdido para la historia”*¹³⁹.

La urgencia de regresar a las vanguardias no es una terquedad meramente teórica, es una legítima necesidad pues el presente, nuestro hoy, se encuentra configurado por innumerables aportaciones estéticas de las mismas. Benjamin decía que *“la imagen verdadera del pasado es una imagen que amenaza con desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido en ella”*¹⁴⁰. Es, pues, más que un accidente que nuestro mundo artístico contemporáneo – y fuera de los límites de lo estrictamente artístico- esté profundamente relacionado con los movimientos vanguardistas.

En este sentido, la industria cultural¹⁴¹ y todos los productos que podemos identificar como estetizados¹⁴², están enraizados en la libertad creativa a la que dieron rienda suelta los vanguardistas. Subirats señala que

En el caso específico del surrealismo, como en el caso de las llamadas vanguardias artísticas del siglo XX, en general, nuestra posición histórica nos obliga a comprender su triunfo en la medida en que su pensamiento artístico, o parte del mismo, se ha convertido en pensamiento dominante, y su fracaso, en la medida en que el cumplimiento de sus utopías está acompañado hoy de los signos de una generalizada infelicidad¹⁴³.

¹³⁹ Benjamin, *Tesis Sobre la Historia*, p 37.

¹⁴⁰ *Ibíd*em, p 39.

¹⁴¹ Ver Figura 7.

¹⁴² Ver Figura 8.

¹⁴³ Subirats, p 75.

Es decir, en el ámbito de la experiencia- para retomar las nociones de Koselleck¹⁴⁴ - las avant-garde lograron reordenar el campo de la sensibilidad sin garantizar por ello el bienestar cultural que, al menos la mayoría de ellas, intentaron lograr con su praxis artística; bienestar que corresponde al horizonte de expectativas que se propusieron. Esta crítica que señala el español nos parece mucho más aguda y pertinente que el señalamiento histórico de Hobsbawm.

El cine basura¹⁴⁵, los reality-shows basura, las telenovelas basura; todos ellos son productos de la industria cultural, configurados con elementos estéticos vanguardistas que no hacen más que controlar a los subordinados que atienden a ellos. Ya Benjamin había detectado este problema cuando al final de *La Obra de Arte* sentencia: “*Su autoenajenación [de la humanidad] ha alcanzado un grado tal, que le permite vivir su propia aniquilación como un goce estético de primer orden*”¹⁴⁶.

Los Juegos del Hambre (2012) o algunos capítulos de la serie *Black Mirror* (2011) han llevado a la pantalla grande, y a la chica, posibles escenarios ¿futuros? donde esta enajenación está impregnada de injusticias sociales, de represión y de violencia disfrazada de gigantes televisores, de vestuarios exuberantes o de novedosos productos tecnológicos.

Esta nueva sensibilidad- producto en conjunto de los medios tecnológicos y las novedosas aportaciones estéticas de las vanguardias- encuentra en estos ejemplos una paradójica expresión. Y es paradójica porque precisamente lo que buscaban muchas vanguardias era justamente la emancipación y la libertad, no el sometimiento y la represión. Es innegable que este es uno de los fracasos de las vanguardias, pero habrá que señalar en qué medida y en qué sentido.

Mencionamos de pasada a un reciente documental llamado *Maidán* (2014) donde se grabaron diversas protestas que tuvieron lugar en Ucrania con respecto a la adición de dicho país a Europa. La producción, que echa mano de las tecnologías actuales, para nada

¹⁴⁴ Ver Figura 3.

¹⁴⁵ Torpes, sin contenido, absurdos, sin ningún aporte positivo.

¹⁴⁶ Benjamin, *La Obra de Arte*, p 99.

pretende hacer de su producto un objeto enajenante: al contrario, buscan reflejar con la película cómo es que han luchado contra su propio gobierno y cómo es que ese pueblo se solidarizó él mismo frente a la batalla.

La película está filmada de tal manera que refleja, muy objetivamente, cómo es que la revuelta fue llevada a cabo. Este ejemplo es claramente un producto- tal vez de la misma industria cultural si entendemos a esta como una totalidad- con un potencial revolucionario. Un objeto en el que no es posible encontrar la sentencia benjaminiana citada anteriormente. Distinguir entre los objetos de la cultura que puedan atisbar algún elemento crítico y revolucionario es a la tarea que, consideramos, debemos de enfrentarnos hoy en día.

Si asumimos que la industria cultura aglomera bajo ella todas las producciones artísticas posibles, pues todas están en mayor o menor medida dependiendo de la producción capitalista, no es cierto que todas ellas sean de la misma calidad y/o, como nos interesa en este caso, que tengan determinadas posturas políticas que pueden ser críticas y que inviten a la reflexión. *Maidán* es el testimonio de un pueblo que funciona como tal para que las futuras generaciones *recuerden a sus abatidos*¹⁴⁷; el caso perfecto de un producto de la industria que contiene en sí un potencial político crítico.

Los mensajes y los proyectos de los vanguardistas se vieron en parte realizados y en parte sólo añorados. Duchamp, que es nuestro caso en particular, fue un artista el cual dejó un legado importante a la producción artística posterior en la que se vio llevada a cabo muchas de sus experiencias: el Arte Conceptual, por ejemplo, es una reformulación de los experimentos duchampnianos con respecto al lenguaje y a los conceptos.

Sus ready-made, a los que les dedicamos esta tesis, son la técnica fundante de infinidad de obras contemporáneas. Esto se ve reflejado en ciertas producciones como las de Gabriel Orozco, en sus escandalosos *Balones o Piedras* (2013), donde el mexicano interviene algunas piedras de río que fue recolectando durante cierto tiempo. Si bien es cierto que no podemos pensar en que estas piezas sean ready-made como tal, sí podemos

¹⁴⁷ Benjamin, *Tesis Sobre la Historia*, p 49.

asumir que forman parte de toda esa brecha de posibilidades inaugurada por Duchamp, porque lo él posibilitó fue que todo es potencialmente arte; todo.

Los ya-hecho encuentran en el Arte Póvera o en el Arte Basura otras de sus expresiones. Estas son posibles como arte gracias al virtuoso movimiento duchampniano de dotar de diferentes sentidos artísticos a objetos con otras funcionalidades, objetos que no formaban parte de la planilla de elementos para hacer arte, como era en los tiempos de la *tiranía retinal*.

Duchamp abre el espectro de objetos-para hacer arte que partían desde la pintura y el lienzo, hasta determinados metales, y lo expande a la totalidad de objetos en el mundo, mundano y natural.

Entre estos nuevos objetos con posibilidad de ser arte encontramos el desecho, lo residual, envases, cenizas, basura, y el cuerpo mismo, como sucede con *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991) de Damien Hirst donde el cuerpo muerto de un animal es preservado en una sustancia que evita su pudrición. Aquí hay conserva, pero no del azar como en Duchamp, sino del cuerpo muerto, del cadáver.

Trazar la brecha por la que la formulación duchampniana se transforma en diversos estilos y técnicas, es decir, hacer la historia y la genealogía de esta práctica en particular y su relevancia en todos y cada uno de los movimientos posteriores, es un esfuerzo que aún aguarda en el tintero. Por ahora, podemos señalar muy someramente que la influencia de Duchamp, tanto como artista y tanto como personaje, desbordan cualquier cantidad calculable. Él solo, como un artista vanguardista de tantos, refuta en su actualidad y vigencia la sentencia de Hobsbawm.

El francés tenía ciertas expectativas, esperaba que los nuevos artistas le sorprendiesen: buscaba originalidad, vanguardia, invención, novedad. Si bien es cierto que estas categorías no parecen funcionar con determinados artistas, pues la tradición produce en ellos cierto dejo de nostalgia y crea al mismo tiempo un espasmo en su producción que les impide arriesgar, no son pocos los casos en los que la máxima duchampniana se ve

cumplida. Esto sucedió con John Cage, por ejemplo. El mítico músico se inspiró en el francés para su arriesgada producción musical.

Duchamp no pudo escapar a su institucionalización, pero él era consciente de que esto era inevitable y ni siquiera opuso resistencia. Parecía saber que él estaba heredando una lucha que debía de ser constantemente desatada pues siempre se corre el peligro de caer en lo normativo o en lo habitual. Es necesario arriesgar y proponer. Es necesario ensanchar la realidad del arte, es necesario hacer política¹⁴⁸. Sin embargo, podemos constatar cómo a pesar del reconocimiento institucional, el ready-made aún no se “normaliza” del todo.

Benjamin se pregunta *“¿Acaso no nos roza, a nosotros también, una ráfaga de aire que envolvía a los de antes? ¿Acaso en las voces a las que prestamos oído no resuena el eco de otras voces que dejaron de sonar?”*¹⁴⁹ ¿A caso el arte vanguardista no está presente en nuestro ahora? La respuesta a esta pregunta obliga a voltear a las avant-garde, es decir, a *apoderarnos de un recuerdo tal como éste relumbra en un instante de peligro*¹⁵⁰. El peligro es precisamente la dominación por la industria cultural, la estetización de la política, que nos clausura como sujetos políticos y nos reduce a consumidores y cifras numéricas.

Si para Hobsbawm las vanguardias fracasaron al menos en el sentido en que ellas no pudieron cumplir con sus expectativas políticas libertarias- y esto es concederle demasiado- entonces continúa en un error, o al menos no es del todo cierto. A cada momento es posible mirar cómo es que elementos estéticos o productos relacionados al arte como carteles, slogans, manifiestos, consignas, graffiti, dibujos, instalaciones, etc.; están siendo utilizados por determinados manifestantes para sensibilizar a sus iguales sobre sus luchas suplicando una solidarización. Esta forma de protesta artística posiblemente no hubiera sido posible sin el aprendizaje en las experiencias que nos brindaron las vanguardias.

¹⁴⁸ En el sentido ranceriano.

¹⁴⁹ *Ibíd.*, p 36.

¹⁵⁰ *Ibíd.*, p 40.

Ahora se puede observar cómo a los contingentes se unen artistas, actores, pintores, etc.; todos ellos haciendo obras políticas y críticas, exigiendo justicia y demás consignas políticas. Si bien es cierto, y evidente, que no estamos en la sociedad utópica planteada por los vanguardistas, no nos ha sido arrebatada la posibilidad de la política. Las producciones que suceden en el seno de esas manifestaciones son muchas veces anónimas, no se busca resaltar el yo por sobre la comunidad, no se pretende ser el centro de atención de la manifestación. Que el arte pueda salir, hacerse y expresarse en la calle, resignifica totalmente las posibilidades de pensarlo y de hacerlo. El arte ha adquirido, con el abanico de posibilidades que ha abierto Duchamp- entre otros más rubros- una conciencia crítica.

En el campo de la experiencia vemos cómo es que las vanguardias lograron sus cometidos: modificaron la sensibilidad, y aunque a la industria cultural actual- que se ha expandido en términos globales- se ha reapropiado de algunas de esas experiencias, aún es posible que hoy en día los artistas puedan reapropiarse de aquel hurto capitalista.

En el horizonte de expectativas que se propusieron, es cierto que en determinada manera fracasaron sus intenciones emancipadoras, libertarias y de un nuevo orden político en la medida en que aún vivimos en un mundo devastado por la pobreza y la injusticia. Aunque si pensamos en el proyecto reaccionario y fascista que aclamaba Marinetti- es decir, en sus expectativas- la segunda guerra mundial fue su adecuada expresión. Para pensarlo con Hobsbawm: su mensaje sí llegó y sí se cumplió.

Esto no quiere decir que en el porvenir- *al igual que “las flores [que] vuelven su corola hacia el sol [y que] tiende[n] a dirigirse hacia ese sol que está por salir en el cielo de la historia”*¹⁵¹- no puedan resurgir con toda intensidad aquellas experiencias obtenidas por los vanguardistas y que entonces sea posible que habitemos en un mundo en el que el arte y la sociedad convivan y no haya una distancia entre ellas mediada por regímenes policiales, por instituciones o por valores económicos absurdos.

¹⁵¹ *Ibidem*, pp 38-39.

Duchamp y los vanguardistas han puesto en marcha una historia, queda en nosotros que recordemos ese acontecimiento inaugural y nos sujetemos a él no para copiarlos o relatarlos como si de puras anécdotas se tratasen, sino para apropiarnos de sus aportes (técnico-experienciales) y enfrentar nuestro presente que poco a poco se ve absorbido por los medios de comunicación, la especulación y el consumo que no sólo destruyen a la humanidad en su circularidad, sino que también destruyen al mundo objetivo¹⁵² por igual.

Futurismo, dadá y surrealismo son experiencias que, en la medida de sus propias posibilidades, han ensanchado el mundo de la actividad artística- aumentando sus posibilidades- y colocando a esta esfera en otro lugar al que se encontraba (salones, museos, colecciones privadas). Incluso la llevaron a la calle, haciéndola entrar en el mundo fáctico. Y esto es irrefutable. Esta ruptura con el elitismo en el arte, que si bien es cierto aún permanece de muchas maneras, es una de las tantas herencias culturales que le debemos a las vanguardias. Ahora es posible pensar el arte de una manera más amplia que no se regula solamente en los museos, y que puede acontecer fuera de los sacros espacios normalizados por la institución y los jurados. Las vanguardias son una experiencia que promete una revolución.

Marcel Duchamp continúa siendo un referente irrefutable el cual ha posibilitado, junto a los demás vanguardistas, las coordenadas- no meramente artísticas- en las que nos encontramos. Esta tesis es un ejemplo de aquello, y la invitación a siempre encontrar en él una enseñanza para hacer frente a nuestro presente está, dicho todo lo anterior, siempre abierta.

¹⁵² Término de Serres: el mundo natural.

Cuadros

De

Viaje

Figura 1.

Fracaso de la Modernidad.

A) *“Las diversas corrientes de la vanguardia artística que se han distinguido durante el siglo que acababa partían de una suposición fundamental: que las relaciones entre el arte y la sociedad habían cambiado radicalmente, que las viejas maneras de mirar el mundo eran adecuadas y que debían hallarse otras nuevas. Esa suposición era correcta. Y lo que es más: el modo de mirar el mundo y de reaprehenderlo mentalmente ha experimentado una profunda revolución”.*¹⁵³ Las nuevas artes eran, entonces, una práctica revolucionaria para que, a través de ellas, se pudiera reordenar el mundo¹⁵⁴.

B) *“Estamos hablando de un doble fracaso de la “modernidad”, un término que empezó a usarse hacia mediados del siglo XIX y que sostenía en su programa que el arte contemporáneo debía ser, como Proudhon había dicho del de Courbet, una <<expresión de los tiempos>>. O, por decirlo con las palabras empleadas por el movimiento vienés Sezession: <<Der Zeit ihre, der Kunst ihre Freiheit>> (<<cada época necesita su arte, el Arte necesita su libertad>>”)*¹⁵⁵.

C) Con modernidad-máquina parece que el autor se refiere a una categoría estética paradigmática de los nuevos tiempos a los que los artistas se enfrentaban y que, al menos muchos de ellos, tomaron como referente de sus producciones. En la categoría de máquina se *expresaban mejor los tiempos*.

¹⁵³ Hobsbawm, p 9.

¹⁵⁴ Ver Figura 2.

¹⁵⁵ Ibídem, pp 10-11.

Fracaso de la Técnica.

D) *“Cualquier estudio que se emprenda sobre las artes visuales no utilitarias del siglo XX- y entiendo como tales la pintura y la escultura- debe partir de la observación de que despiertan un interés minoritario. En 1944, el 21 por ciento de los británicos habían visitado un museo o una galería de arte una vez en el último trimestre, el 60 por ciento había leído un libro por lo menos una vez a la semana, el 58 por ciento había escuchado discos o cassettes también por lo menos una vez a la semana, y casi el 96 por ciento de los televidentes veía películas o sus equivalentes de modo regular. En cuanto a la práctica de esas artes, en 1974 sólo el 4,4 por ciento de los franceses decía que pintaba o esculpía como entretenimiento, frente al 15,4 por ciento que afirmaba tocar un instrumento musical”¹⁵⁶*. Paralelo a su crítica sobre la recepción de la pintura, podemos rescatar el señalamiento que hace el historiador con respecto a lo elitista y exclusivo de algunas prácticas artísticas, como las aquí mencionadas.

E) *“Desde mediados del siglo XIX- es decir, desde la época en que podemos reconocer en la pintura movimientos de vanguardia conscientes, aunque el término mismo no hubiera entrado aún en el discurso de las artes- las artes visuales han sido conscientes tanto de la competencia de la tecnología, en forma de cámara fotográfica, como de su incapacidad para sobrevivir a esa competencia”¹⁵⁷*.

F) *“La auténtica ruptura entre el público y el artista llegó con el nuevo siglo [...] ¿Qué podía hacer la pintura una vez que había abandonado el lenguaje tradicional de la reproducción o se había apartado de su lenguaje convencional o lo suficiente como para hacerlo incomprensible? ¿Qué podía comunicar? ¿Hacia dónde iba el nuevo arte?”¹⁵⁸* El arte iba a cambiar la experiencia y a transmitirla. El arte iba a revolucionar la sensibilidad.

¹⁵⁶ *Ibíd*em, p 17.

¹⁵⁷ *Ibíd*em, p 18.

¹⁵⁸ *Ibíd*em, pp 25, 57.

G) “... tanto la pintura como la escultura perdieron terreno en otro aspecto. Eran los componentes menos importantes o menos destacados de los grandes espectáculos múltiples o colectivos, llenos de movimiento, cada vez más representativos de la experiencia cultural del siglo XX: desde la gran ópera, en un extremo, hasta la película, el video o el concierto de rock en el otro”¹⁵⁹. Podemos pensar aquí, siguiendo a Adorno y a Horkheimer, que el autor se refiere a que en la actual industria del espectáculo¹⁶⁰- desde antes que escribiera *A La Zaga* y hasta hoy- la pintura tradicional no forma parte esencial de los rasgos principales de la misma. Esto es cuestionable, pues si bien es cierto que no es recurrente la pintura sobre caballete, como él la nombra, otras dimensiones de la pintura sí se encuentran profundamente en esta industria: el color, las formas, las mismas reproducciones de los cuadros como en las portadas de discos¹⁶¹ o en diseños de algún producto.

H) “El impacto de la pintura del siglo XX en el cine (fuera de películas concretas de vanguardia) es limitado: algo de expresionismo en el cine de Weimar o la influencia de las pinturas de Edward Hopper en los diseñadores de los decorados de Hollywood”¹⁶². Han habido, desde el caso más ridículo que fue la aparición de una pintura de Egon Schiele en la última película de *Rápido y Furioso* (2015)- hasta incontables filmes sobre pintores o sobre pinturas en particular en el cine contemporáneo, y desde hace bastantes años atrás. Por ejemplo *Basquiat* (1996)- donde se logra vislumbrar la historia del pintor neoyorkino, sus adicciones y su relación con Andy Warhol; *Little Ashes* (2008)- que es al mismo tiempo una pintura surrealista- es un drama con un toque de ficción que narra las vivencias entre Salvador Dalí y Lorca, haciendo hincapié en su presunta relación amorosa; o la ya clásica *Frida* (2002) donde Salma Hayek interpreta a la

¹⁵⁹ Ibídem, p 15.

¹⁶⁰ Industria cultura. Ver figura 7.

¹⁶¹ La portada del disco *Viva la Vida* (2008)- que lleva ese nombre por la pintura de Frida Kahlo- de Coldplay es una reproducción de *La Libertad Guiando al Pueblo* (1830) de Eugene de Lacroix. Está de más mencionar que el disco ha vendido más de 8 000 000 de copias físicas, sin contar las descargas digitales y la piratería, por lo que la cantidad de reproducciones de la pintura francesa es masiva. (Wikipedia)

¹⁶² Ibídem, p 15.

marxista, pintora y escritora mexicana.

I) *"El nuevo siglo podía hallar una expresión mucho más eficaz a través de sus nuevos medios. En síntesis, cualquier cosa que quisiera hacer la vanguardia pictórica o era imposible o se podía hacer mejor por algún otro medio. De ahí que la mayor parte de las reivindicaciones revolucionarias de la vanguardia no fuese sino retórica o metáfora"*¹⁶³.

J) *"...es imposible negar que la verdadera revolución en el arte del siglo XX no la llevaron a cabo las vanguardias del modernismo, sino que se dio fuera del ámbito de lo que se reconoce formalmente como "arte"*¹⁶⁴.

K) *"Los anuncios y las películas que generaron creativos, montadores y técnicos no sólo empaparon de la vida diaria de experiencia estética, sino que acostumbraron a las masas a atrevidas innovaciones en la percepción visual, que dejó a los revolucionarios del caballete rezagados, aislados e inanes"*¹⁶⁵ ¿No es que la industria cultural, a la que ya hemos hecho mención, se reapropio de las creaciones y propuestas de muchos artistas, extrayendo de ellos sus innovaciones y lucrando con ellas? De lo que se seguirían, al menos, dos cosas: hay una actualidad de esos mismos "rezagados" en los productos de la industria y hay, al mismo tiempo, una permanencia de las técnicas estéticas revolucionadas a principio de siglo. No podemos culpar a los artistas porque hayan sido reapropiados por el capitalismo, además de que esto no excluye sus buenas intenciones. Hasta aquí parece haber una contradicción en la misma argumentación del historiador, pero por ahora tan sólo la señalamos: *"En la medida en que estas ideas [los criterios modernistas] proceden de las vanguardias de principios de siglo vivimos en un entorno visual configurado por ellas"*¹⁶⁶. Entonces, en la configuración del mundo visual

¹⁶³ *Ibíd*em, p 31.

¹⁶⁴ *Ibíd*em, p 34.

¹⁶⁵ *Ibíd*em, p 36.

¹⁶⁶ *Ibíd*em, p 44.

en el que vivimos- en el ámbito de la experiencia actual¹⁶⁷ - hay criterios modernistas-vanguardistas. Es decir, hay permanencia de ellos.

Figura 2.

A) *“Movimiento es [y Máquina, al menos para los futuristas], por tanto, una categoría estética o formal que, al mismo tiempo, comprenden una dimensión social, los movimientos de masas, y una dimensión industrial, es decir, la movilización para la industria de materias primas y productos bajo la organización militarizada de estas masas”*¹⁶⁸. Esta cita del filósofo español tan sólo complementa la lectura de la categoría *máquina* que, indudablemente, se posiciona como una categoría fundamental para muchos movimientos vanguardistas, si bien es cierto que no para todos.

B) *“... la concepción del artista como actor histórico capaz de dar un sentido humano a una civilización en transformación y en permanente crisis. Y con este nuevo significado de la acción artística es preciso señalar también la creación de nuevos valores compositivos y nuevas armonías formales”*¹⁶⁹. El artista se levantó como la figura de resistencia que hizo frente a lo que ellos, desde sus individualidades, renegaban y apartaban: la tradición. Esta crítica iba desde la técnica hasta los valores morales.

C) *“El tercer momento [de las dimensiones complementarias y entrelazadas del nacimiento del arte moderno] encierra una dimensión social, civilizatoria y también política. Se puede decir que encierra una dimensión utópica, pero a condición de dar a esta palabra el sentido concreto de un proyecto efectivo de reforma y reorganización de los espacios y ritmos de la civilización moderna”*¹⁷⁰. Es decir, a través de su práctica, los

¹⁶⁷ Ver Figura 3.

¹⁶⁸ Subirats, p 69.

¹⁶⁹ *Ibíd*em, p 15.

¹⁷⁰ *Ibíd*em, p P18.

vanguardistas trataron de inaugurar algo más que un movimiento meramente estético, este también incluía una renovación social. El futurismo es el ejemplo ideal de cómo el arte y la política se fundieron en un solo objetivo.

Figura 3.

En el texto que estamos usando, el historiador alemán define dos categorías históricas las cuales *“se trata[n] de categorías del conocimiento que ayudan a fundamentar la posibilidad de una historia. O, dicho de otro modo: no existe ninguna historia que no haya sido constituida mediante las experiencias y esperanzas de personas que actúan o sufren”*¹⁷¹. Estas categorías son *campo de experiencia* y *horizonte de expectativa*.

El autor aclara que, a pesar de ser él mismo un historiador sobre conceptos, no hará la historia de estos mismos sino una definición para poder utilizarlos al intentar trazar una historia. Estas categorías nos resultan importantes y necesarias pues, aplicados a las posturas de Hobsbawm, nos posibilitarán comprender los matices de su crítica al hablar de fracaso. Experiencia y expectativa *“sólo son categorías formales: lo que se ha experimentado y lo que se espera respectivamente, no se puede deducir de esas categorías.”*¹⁷² Como bien menciona el autor, estos conceptos por ellos mismos no dicen nada. Sin embargo, al usarlos para dar razón las vanguardias, adquirirán *realidad* y sentido. Lo que Hobsbawm parece entender como mensaje, nosotros lo entendemos como experiencia y expectativa, con sus respectivas diferencias.

¹⁷¹ Koselleck, p 335.

¹⁷² *Ibidem*, p 334.

Campo de Experiencia.

“La experiencia es un pasado presente, cuyos acontecimientos han sido incorporados y pueden ser recordados [...] en esta experiencia está contenida y conservada una experiencia ajena”¹⁷³. La experiencia, en este sentido, es colectiva¹⁷⁴ y hace referencia a lo que se ha vivido, lo que ha sido real en el sentido en que ha acontecido en el mundo. Las experiencias son momentos que han sucedido.

Horizonte de Expectativa.

“Horizonte quiere decir aquella línea tras la cual se abre en el futuro un nuevo espacio de experiencia, aunque no se pueda contemplar [...] La expectativa se efectúa en el hoy, es futuro hecho presente, apunta al todavía-no, a lo no experimentado, a lo que sólo se puede descubrir. Esperanza y temor, deseo y voluntad, la inquietud pero también el análisis racional, la visión receptiva o la curiosidad forman parte de la expectativa y la constituyen”¹⁷⁵. Las expectativas se nos presentan como promesas, anhelos o metas que esperan a realizarse, a volverse experiencias.

Figura 4

A) No es un secreto que los nazis alemanes repudiaban el arte moderno¹⁷⁶, comenzando por su entonces líder: Hitler. Su repudio llegó a tal grado que montaron una exposición llamada Entartete Kunst, o *Arte Degenerado*¹⁷⁷. Esta exposición incluía a artista de diversas corrientes: futuristas, dadaístas, fauvistas; todos ellos siendo expuestos para que el espectador se burlara de ellos. Sin duda, el desprecio del régimen fascista alemán

¹⁷³ Ibídem, p 338.

¹⁷⁴ También hay, por supuesto, experiencias profundamente subjetivas de las cuales no sabemos hasta qué punto pueden ser compartidas por los demás; o si quiera si esto es posible.

¹⁷⁵ Ibídem, p338.

¹⁷⁶ (Nyehya, 2014)

¹⁷⁷ (Wikipedia, Arte Degenerado)

violentó notoriamente al arte vanguardista, pero a pesar de todo intento, no lograron destruirlo. Esta es una de las posturas más radicales en oposición al arte moderno, y por ende, del arte de vanguardia.

B) Avelina Lésper es una supuesta crítico de arte que se ha encargado de banalizar y ridiculizar algunas obras de arte contemporáneo. Encarna el típico caso del pretencioso “conocedor” que ambiciona, gracias a sus “conocimientos” teóricos, juzgar y menospreciar determinadas obras artísticas si estas no entran dentro de sus difusas nociones de lo que ella llama “tener talento”, “tener técnica”, “tener buen gusto”, etc. Sus argumentos regularmente son anacrónicos, torpes y apresurados del tipo *“Tú puedes ver de inmediato talento, factura, dominio en la realización de algo [...] lo primero que debes de ver en una obra es talento, es inteligencia, es dominio de una técnica, es maestría. Si tú no puedes ver estas cosas en la obra, la obra no te conmueve, entonces la obra no te comunica. Entonces no es arte”*¹⁷⁸. Así responde cuando se le pregunta acerca de qué es el arte. En este mismo video que citamos, la mujer determina que los ready-made no son arte. La crítica al mercado del arte, a la que nos sumamos, podría ser lo único rescatable de sus palabras.

Figura 5.

Core Readymades (14): What Duchamp established as his most "important" Readymades when issuing replicas in editions of eight through Arturo Schwartz's Galleria Schwarz, Milan in 1964. Separated into two subcategories: Pure, Impure.

- Pure (8): Rather strictly follow aforementioned criteria, as well as Duchamp's original ideas of signing and dating.

(Paris Air; Fountain; Comb; Bottle Rack; Hat Rack; Trap; Traveler's Folding Item; In Advance of the Broken Arm)

¹⁷⁸ (Lésper)

- Impure (6): Reproduced in editions of eight in 1964. Almost universally acknowledged as Readymades, but do not follow criteria as closely as Pure Readymades.

(Hidden Noise; Apolinere Enameled; Bicycle Wheel; Fresh Widow; L.H.O.O.Q.; Why Not Sneeze, Rose Selavy?)

Main Readymades (19): Main body of early, experimental Large Glass Readymades made up until 1923. Separated into three subcategories: Main, Ephemeral, Documents.

- Main (7): General early Readymades.

(Bilboquet; 3 Standard Stoppages; Pharmacy; Hand Stereoscopy; Unhappy Readymade; Brawl at Austerlitz; Belle Haleine, Eau de Voilette)

- Ephemeral (7): Either do not exist anymore or never existed originally. Question and illustrate the irony in the concept of the supposedly "concrete" nature of the Readymade.

(Pulled at Four Pins; Emergency in Favor of Twice; The Battle Scene; Sculpture for Traveling; Dust Breeding; Corkscrew's Shadow; Reciprocal Readymade)

- Documents (5): Deal with money transactions and/or the written document concept and its relationship with art.

(Tzanck Check; Monte Carlo Bond; WANTED: \$2000 Reward; The Non-Dada; French Military Paper)

Late Readymades (10): Made after Duchamp completed work on the Large Glass in 1923, all of these Readymades are very "debatable."

Included here in an effort to present all that can fall in the very open category of "Readymade."

(Door, 11 rue Larrey; Pocket Chess Set; The Locking Spoon; Waistcoat; Water and Gas on Every Floor; Couple of Laundress's Aprons; L.H.O.O.Q. Shaved; Urn with Ashes of Duchamp['s Cigar]; Homage to Caissa; Box in Valise)

Figura 6.

<p>READY-MADES PARA <<MIRAR>>. (La acción hipotética por parte del espectador es posterior y trasciende a la materialidad de la obra).</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Pharmacie. -Apolinère anameled. -Air de Paris. -L.H.O.O.Q. -Why not sneeze Rose Sèlavy?.
<p>READY-MADES DE MANIPULACIÓN <<RECOMENDABLE>>. (El espectador puede usarlos si lo desea, pero también puede imaginar los efectos de la acción mirándolos cuidadosamente)</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Trois stoppagees étalon. -Porta botellas -In advance of the broken arm. -Peine. -Pliant de voyage. -Trébuchet. -Porte chapeu. -Fuente. -Belle Heine eau de vailette.
<p>READY-MADES DE MANIPULACIÓN <<OBLIGATORIA>>. (El espectador-actor debe manipular o montar el objeto para que éste tenga un funcionamiento artístico)</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Rueda de bicicleta sobre taburete de cocina. -À Bruit Secret. -Sculpture de voyage. -Ready-made malhereux.

Figura 7.

Nos parece que más allá de hacer una conceptualización definida y puntual del concepto de industria cultura, Adorno y Horkheimer concentran su análisis en los

efectos de aquello que, de primer momento, podemos pensarla como una estructura social que, entre otras cosas, regula la jerarquía de los sujetos a través de su consumo. Esta industria, que al mismo tiempo es un proyecto de ordenación, impone con violencia¹⁷⁹ un nuevo lenguaje el cual somete a sus escuchas: a través de los medios de difusión masiva- que los autores lograron ver en la radio y en el cine¹⁸⁰-, los poderes construyen mensajes que son órdenes para la población que reciente esta moderna pedagogía cultural. La industria cultural, al ser pedagógica, reproduce y enseña la ideología que sea acordada en las altas esferas, posiblemente más de corte económico que político.

En este sistema homogéneo es donde las subjetividades se diluyen no en la comunidad, lo que podría significar una actividad política importante, sino en lo genérico. Todos ocupan un lugar dentro de esta industria porque ella misma es polar: ahí converge toda especie de individuo, por diferente que estos sean. En ella se resuelve la contradicción: *“Para todos hay algo previsto, a fin de que ninguno pueda escapar; las diferencias son acuñadas y propagadas artificialmente [...] Reducidos a material estadístico, los consumidores son distribuidos sobre el mapa geográfico de las oficinas de investigación de mercado”*¹⁸¹. La libertad, nos dicen los autores, es casi ficcional. El sujeto es ilusorio, sometido por fuerza a la identidad de lo general; es, pues, pura pseudoindividualidad¹⁸².

Esta industria también resuelve el caos en pura armonía, pero no armonía ingenua: para que la experiencia completa de lo real no sea tan artificial, se echa mano de lo necesario de la tragedia, de la diversión y de los placeres para que la vida- dentro de esta circularidad- pueda y busque ser repetida, sin cuestionar las mismas posibilidades que ofrece la estructura misma. Esta realidad compacta que es entregada a los consumidores es, ante todo, paralizadora y por lo tanto no política: invita al hombre, a

¹⁷⁹ Adorno y Horkheimer, p 171.

¹⁸⁰ Y que ahora nosotros podemos ver en internet.

¹⁸¹ *Ibíd*em, p168.

¹⁸² *Ibíd*em, p199.

través de un fino sistema de publicidad, a conformarse a comprar el producto adecuado para él y a no cuestionar su empaquetada teleología, su fantasiosa aspiración.

A diferencia de los pensadores, no vemos con tanto pesimismo- pues parece ser el ánimo general del capítulo- a la industria cultural. No porque asumamos que es correcta o que estamos conformes con su existencia, sino porque veremos que es posible fracturarla y salir de ella lo más posible. Con vistas, quién sabe, a dañarla de tal modo que ella misma no pueda reapropiarse de esas mismas llagas.

Figura 8.

La estetización de la política se caracteriza por el ordenamiento de las masas a través de diversos recursos estético-políticos: radio, cine, tele, tecnologías de punta: al mismo tiempo, estos dispositivos también modifican la experiencia de los sujetos como tal. Esta nueva forma de organización social es detectada por el alemán y observa cómo es que fue empleada por el fascismo para la sumisión de su pueblo y la reproducción de su ideología. Estetizar es convertir en espectáculo los conflictos políticos que se suscitan en la sociedad moderna y echar mano de recursos artísticos para camuflar la barbarie y *“vivir la propia aniquilación como un goce estético de primer orden”*¹⁸³.

Benjamin usa el término para explicarse las nuevas experiencias que se suscitaban ante sus ojos, pero la estetización política va más allá de toda posible utilización por parte de los regímenes políticos del siglo XX, y su pertinencia actual es muy clara. El problema con esta nueva organización es que paraliza e impide la actividad política, convierte a toda situación social en un acto meramente contemplativo. La estetización funciona como un maquillaje que matiza la brutalidad de lo real, entregándolo como un producto asimilable, y por ello acrítico. El peligro es perder la posibilidad de la política.

¹⁸³ Benjamin, *La Obra de Arte*, p 99.

En muchas y diversas formas, la estetización benjaminiana se asemeja a la industria cultural; pero al no ser la primera una conceptualización más clara y precisa, nos complica las posibles analogías. Asumimos que en la estetización política encontramos, por necesidad, una paralización ante la actividad política. En la industria cultural también encontramos ese elemento, pero, creemos, no de manera necesaria. Tan sólo nos remitimos a ocupar algunos sentidos que se derivan del término.

Anexo

-Imágenes-



Marcel Duchamp.

Rueda Sobre Taburete.

1913.

Técnica: ready-made.

Marcel Duchamp.

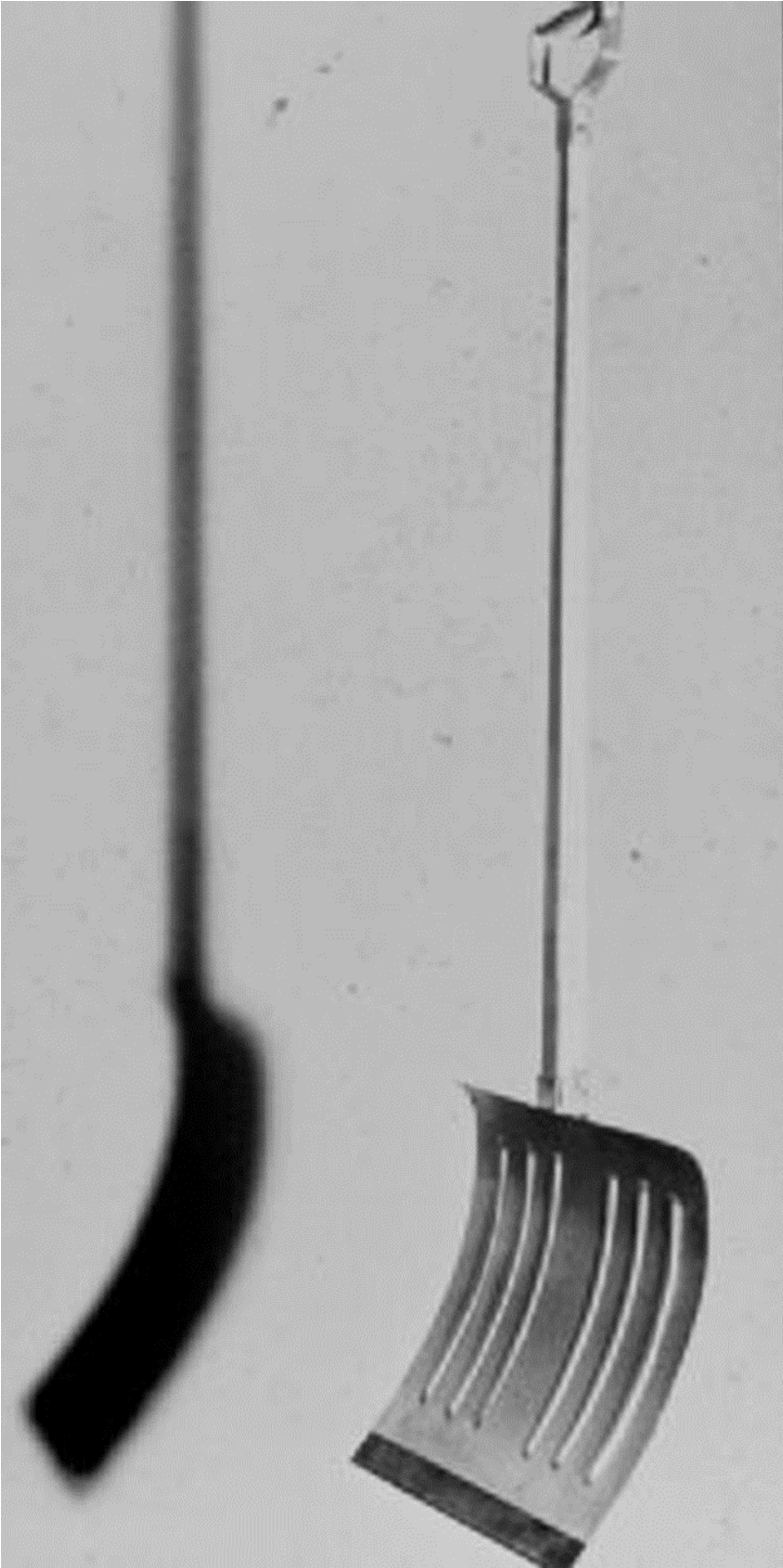
Porta Botellas.

1914.

Dimensiones: 59 x 37 cm.

Técnica: ready-made.





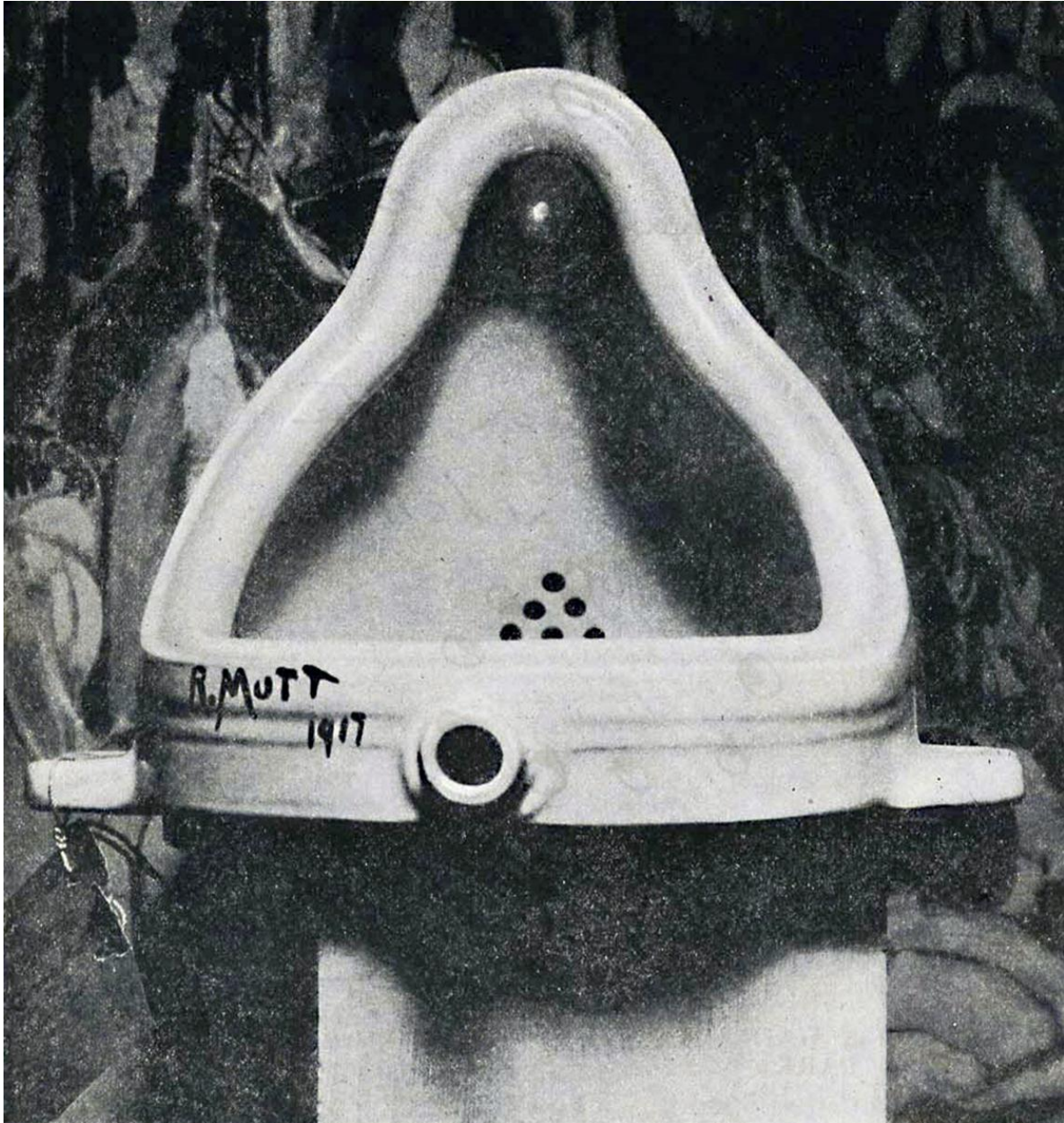
Marcel Duchamp

En Previsión de un Brazo Roto.

1915

Dimensiones: 35 x 132 cm

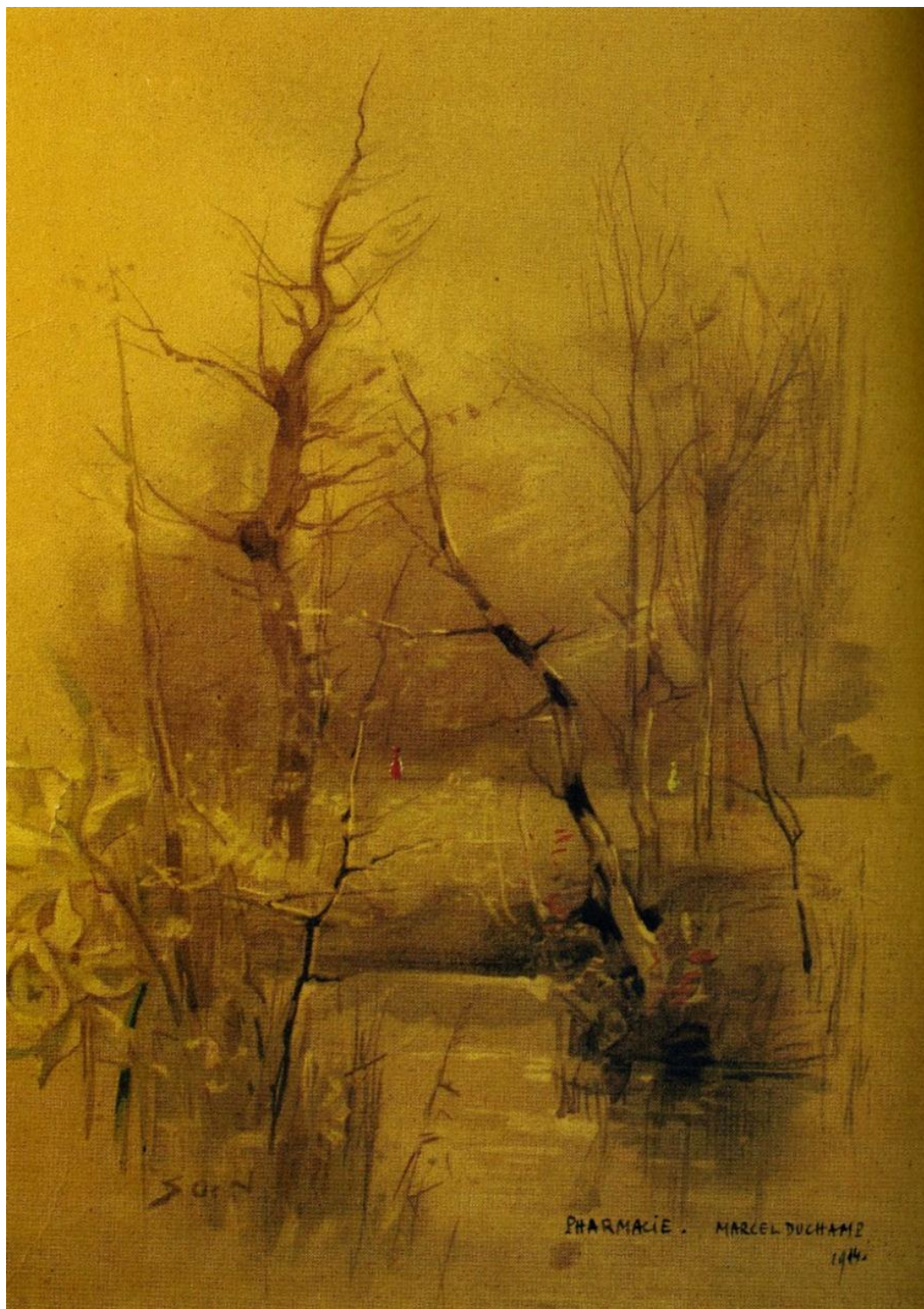
Galería: MOMA, NY, EUA.



Marcel Duchamp. *La Fuente*. 1917. Técnica: ready-made.

Fotografía de la obra original, perdida. Las demás son réplicas. La fotografía pertenece a Alfred Stieglitz.

Marcel Duchamp. Pharmacie. 1914. Técnica: ready-made.





Marcel Duchamp. *Peine para Perros*. 1916. Técnica: ready-made.



Marcel Duchamp.

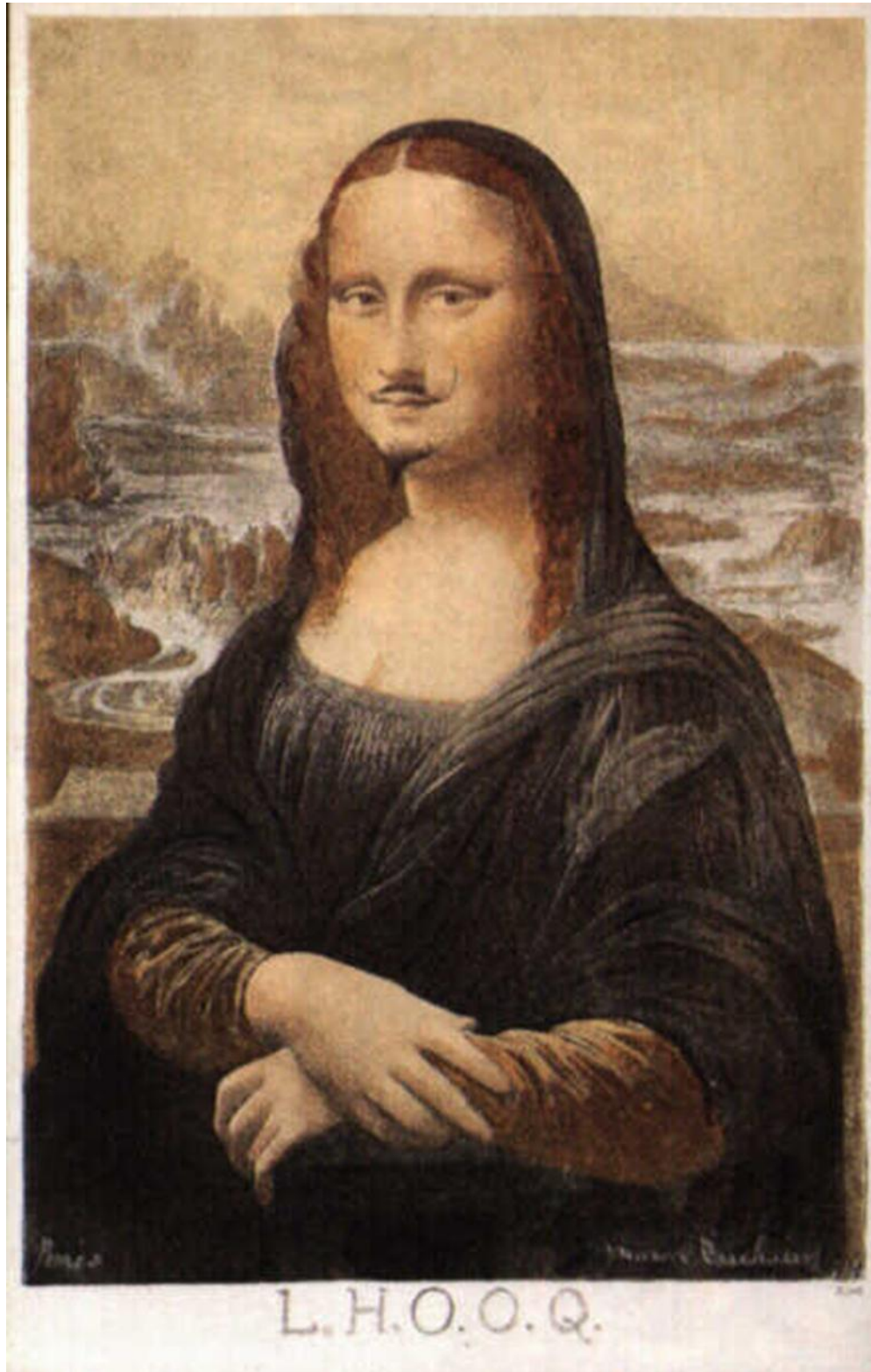
Apolinère
Esmaltado.

1916.

Técnica: ready-
made.

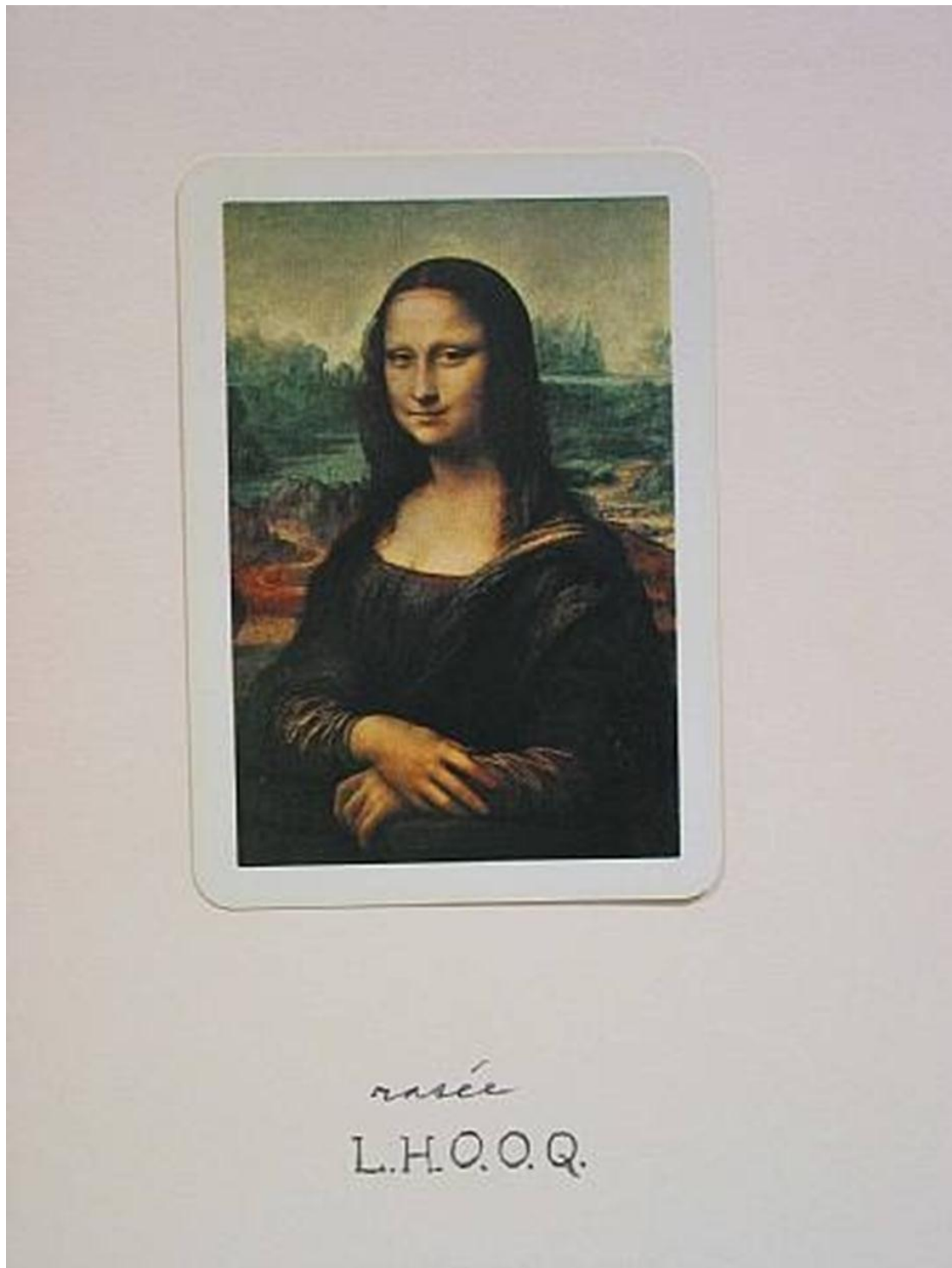
Dimensiones: 33.9
x 25.5 cm.

Galería: Museo de
Arte de Filadelfia,
Filadelfia, EUA.



Marcel Duchamp. *L.H.O.O.Q.* 1919. Técnica: ready-made. Dimensiones: 19.7 x 12.4 cm.
Galería: Museo de Arte de Filadelfia, Filadelfia, EUA.

Marcel Duchamp. L.H.O.O.Q. 1919. Técnica: ready-made.



Marcel
Duchamp.

Trampa.

1917.

Técnica: ready-
made.



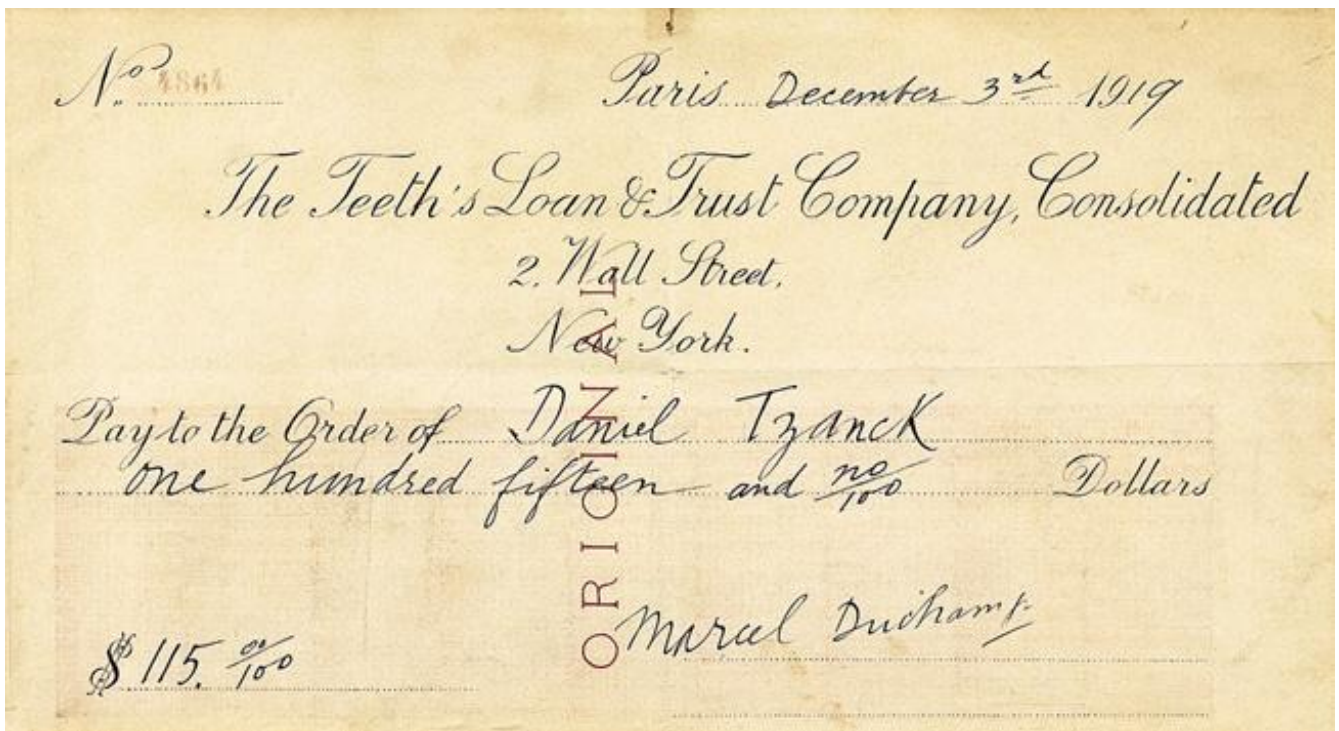
Marcel
Duchamp.

*Artículo de
Viaje
Plegable.*

1916.

Técnica:
ready-made.

Marcel Duchamp. *Cheque Falsificado. Cheque Tzanck*. 1919. Técnica: ready-made.

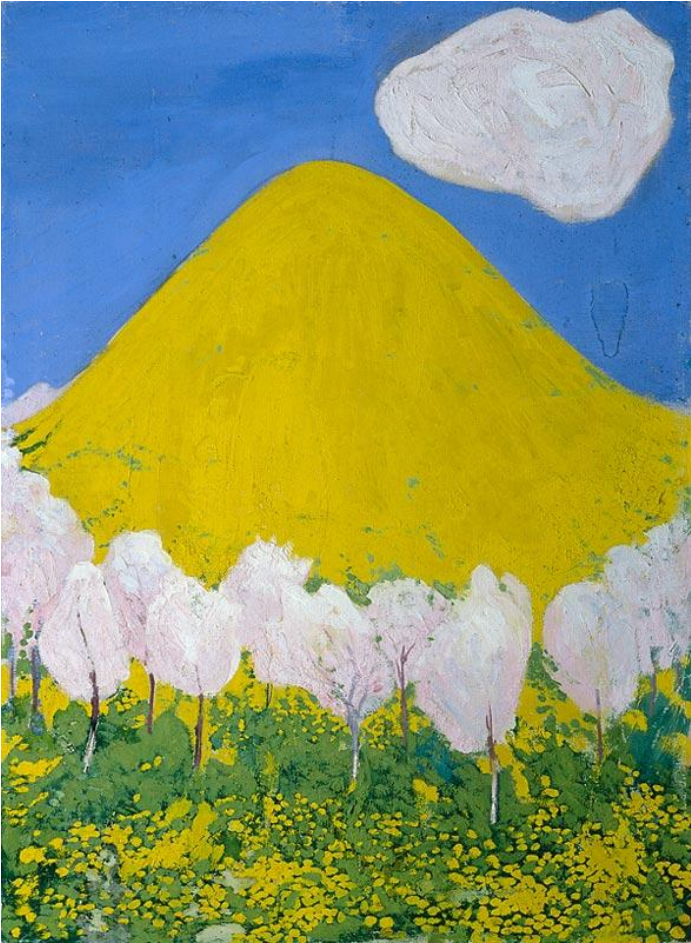




Marcel Duchamp. *À Bruit Secret*. Dimensiones: Dimensiones: 12.9 x 13 cm. Galería: Museo de Arte de Filadelfia, Filadelfia, EUA.



Marcel Duchamp. *Aire de Paris*. 1919. Técnica: ready-made. Galería: Museo de Arte de Filadelfia, Filadelfia, EUA.



Cuno Amiet.

La Colina Amarilla.

1903.



Andre Derain.

Music.

Técnica: Papel,
acuarela.

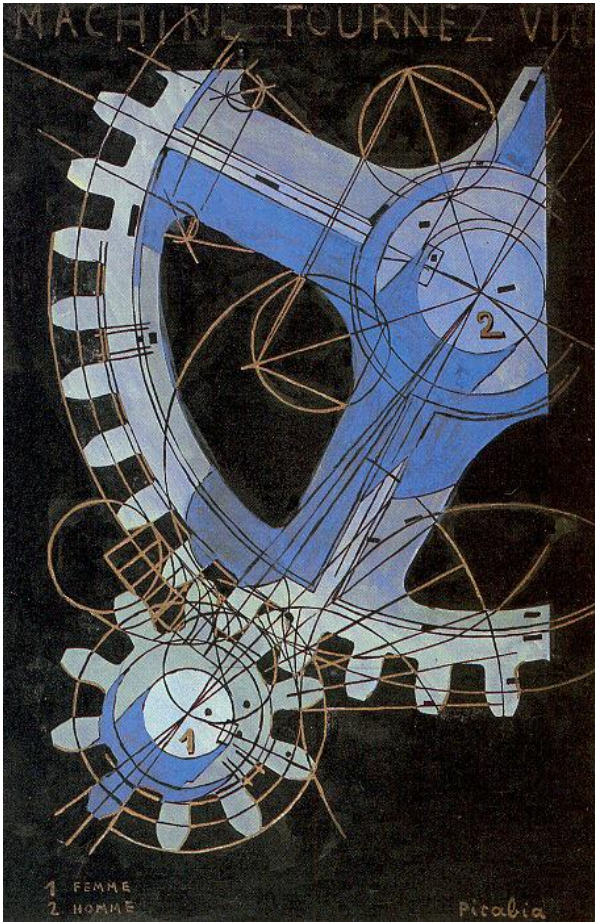
Dimensiones: 50 x
64.6 cm.

Colección privada.

Olga Rozanova.
Vuelo de un Avión.
1916.
Dimensiones: 101 x 118 cm
Galería: Museo de Arte de Samara,
Samara, Rusia.



Gino Severini.
Suburbano Llegando a París.
1915
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 88.6 x 115.6 cm.
Galería: Tate, Londres, UK

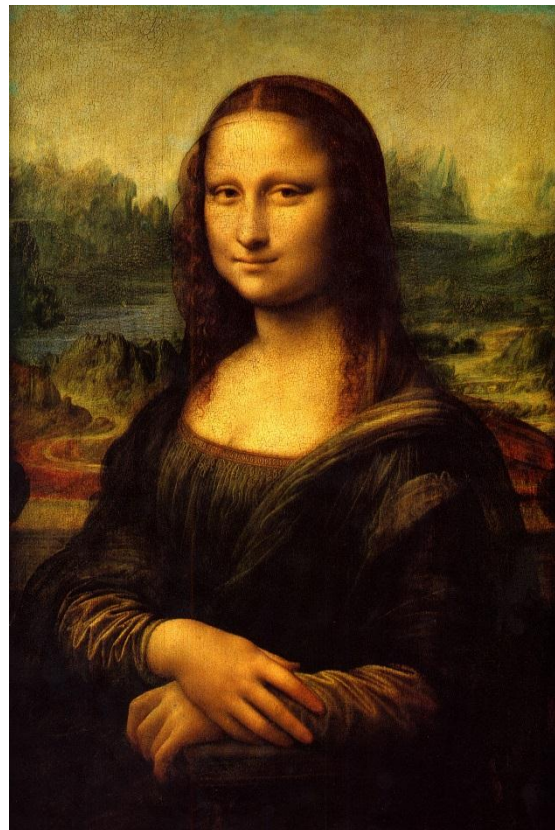


Francis Picabia.

Machine Turn Quickly.

1917.

Técnica: óleo sobre lienzo.



Leonardo da Vinci.

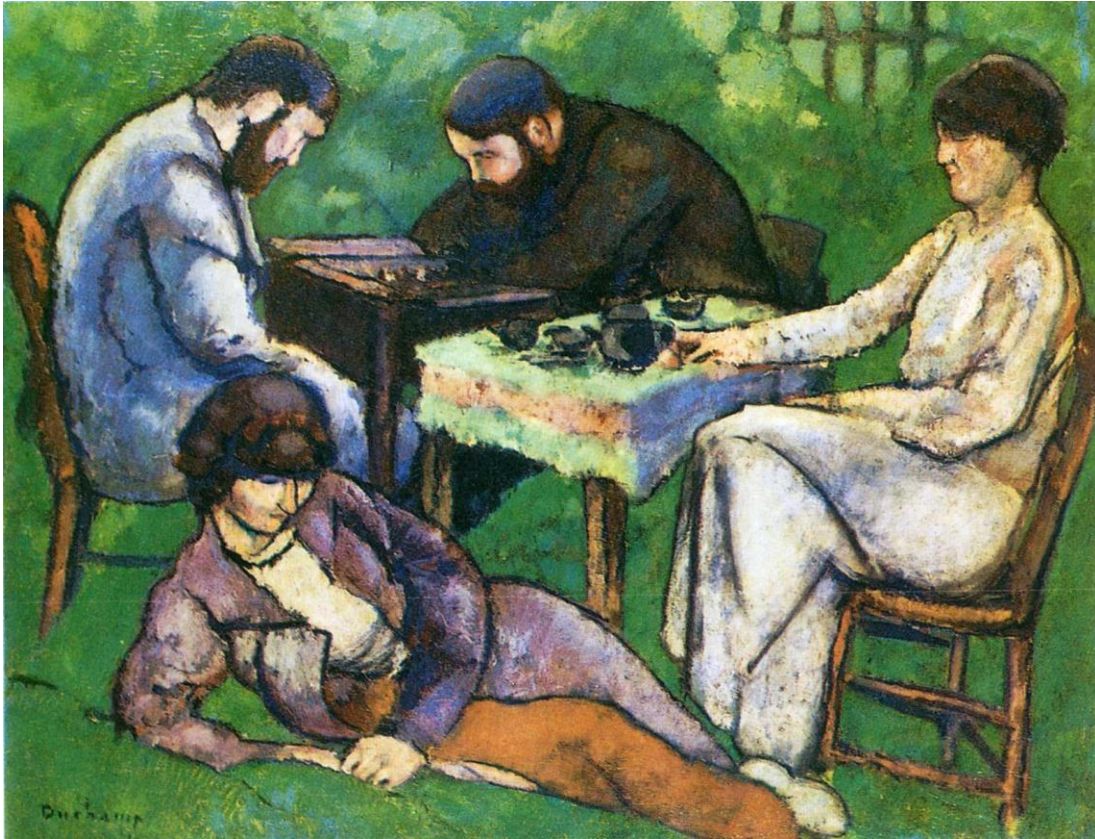
Mona Lisa.

1504.

Técnica: óleo.

Dimensiones: 53 x 77 cm.

Galería: Museo de Louvre, Paris, France

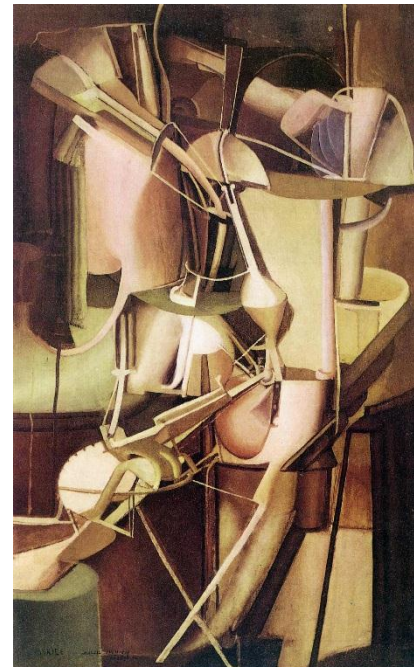


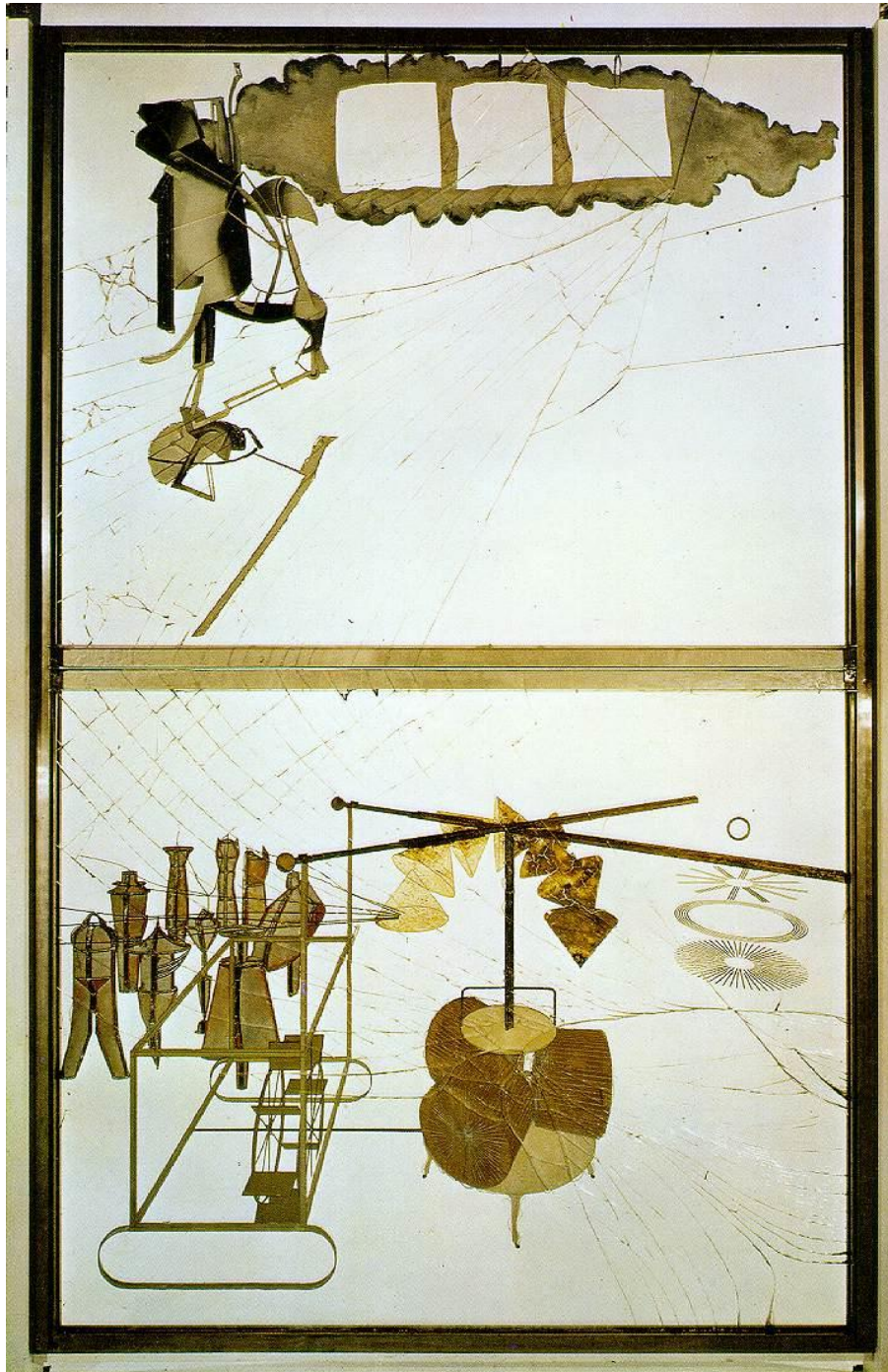
Marcel Duchamp. *Chess Game*. 1910. Técnica: óleo sobre lienzo. Dimensiones: 114 x 146.5 cm. Galería: Museo de Arte de Filadelfia, Filadelfia, EUA.



Marcel Duchamp. *Bride*. 1912. Técnica: óleo sobre lienzo. Dimensiones: 89.5 x 55.25 cm. Galería: Museo de Arte de Filadelfia, Filadelfia, EUA.

Marcel Duchamp. *Un Descendant un Escalier no 2*. 1912. Técnica: óleo sobre lienzo. Dimensiones: 89 x 146 cm. Galería: Museo de Arte de Filadelfia, Filadelfia, EUA.





Marcel Duchamp. *El Gran Vidrio*. 1923. Técnica: oleo, barniz, vidrio. Galería: Museo de Arte de Filadelfia, Filadelfia, EUA.



Giacomo Balla. *Dynamism of a Dog on a Leash*. Técnica: óleo sobre lienzo. Dimensiones: 91 x 110 cm Galería: Galería de Arte Albright-Knox, Buffalo, NY, EUA.



Félix Del Marle.
The Endeavor.
1913.

Claude Monet. *Déjeuner sur l'Herbe*. 1865. Técnica: óleo sobre lienzo. Dimensiones: 217 x 248 cm.

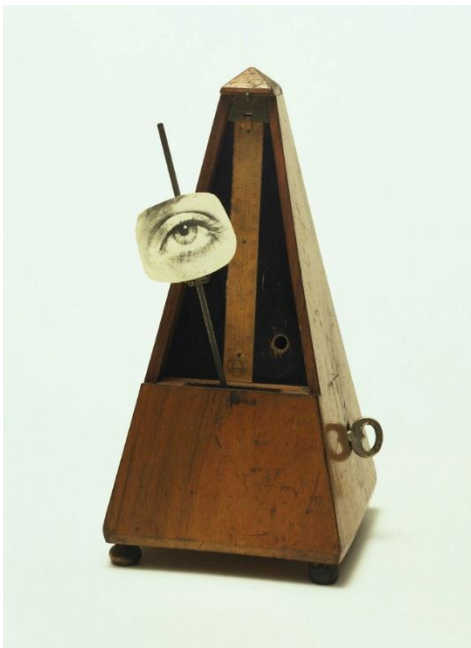
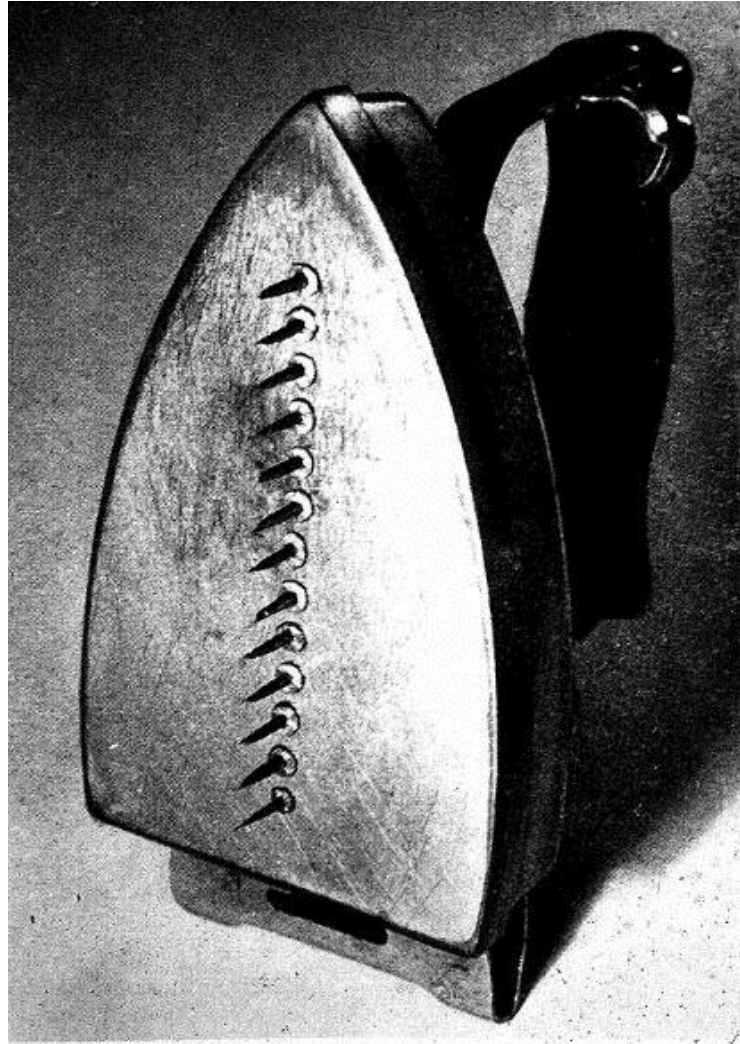


Man Ray.

Le Cadeau.

1921.

Técnica: ready-made.



Man Ray.

Indestructible Object (or Object to Be Destroyed).

1923.

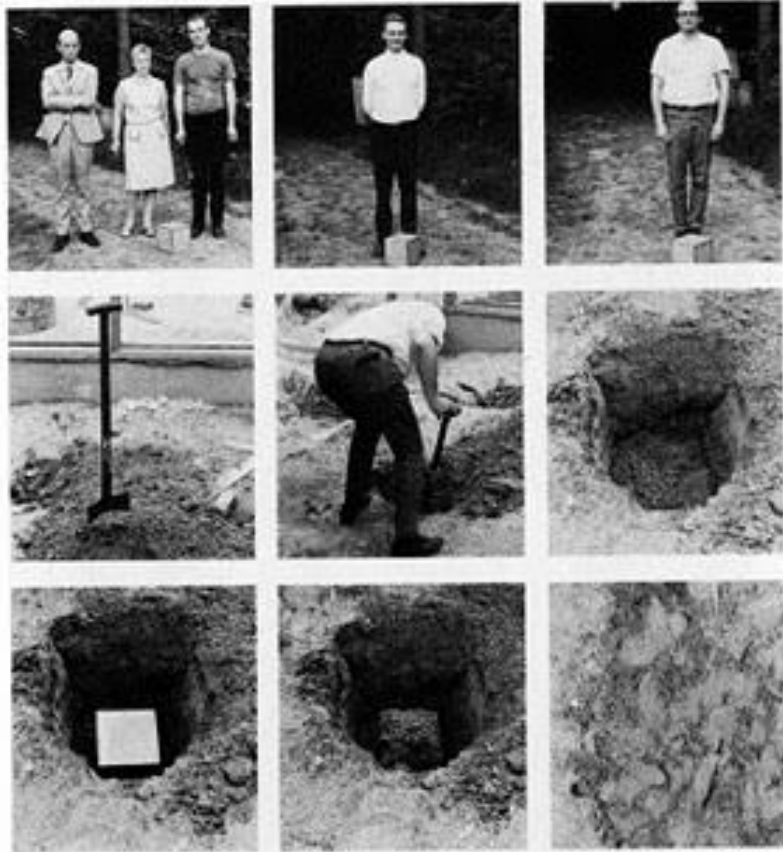
Técnica: ready-made.

Sol LeWitt.

Buried Cube
Containing an Object
of Importance but
Little Value.

1968.

Técnica: Fotografía.



PAINTING TO BE CONSTRUCTED IN YOUR HEAD

Observe three paintings carefully.
Mix them well in your head.

1962 spring

Yoko Ono.

Painting to be Constructed
in Your Head.

1962.

PAINTING FOR THE WIND

Cut a hole in a bag filled with seeds
of any kind and place the bag where
there is wind.

1961 summer

Yoko Ono.

Painting for the Wind.

1961.

Earth Piece

Listen to the sound of the earth
turning.

1963 spring

Yoko Ono. *Earth Piece*. 1963.



Edgar Degas. *Woman Ironing*. 1869. Técnica: óleo sobre lienzo. Dimensiones: 92 x 74 cm
Galería: Neue Pinakothek, Munich, Alemania.

Edgar Degas. *Woman Ironing*. 1887. Técnica: óleo sobre lienzo. Galería: Galería Nacional de Arte, Washington, DC, EUA.





Man Ray. *Portrait of Rose Sélavy*. 1921.



Adrian Gheine. *Duchamp*. 2009.

Bibliografía

Básica.

Benjamin, W., & Echeverría, B. (2004). *El Autor como Productor*. México, D.F.: Itaca.

Benjamin, W., & Echeverría, B. (2008). *Tesis Sobre la Historia y otros Fragmentos*. México, D.F.: Itaca.

Benjamin, W., Weikert, A., & Echeverría, B. (2003). *La Obra de Arte en la Época de su Reproductibilidad Técnica*. México, D.F.: Itaca.

Breton, A. (1985). *Manifiestos del Surrealismo*. Barcelona: Labor. Pp 17-70.

Cabanne, P. (2013). *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona: Anagrama.

Gadamer, H. (1991). *La Actualidad de lo Bello*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Hobsbawm, E., & Pontón, G. (1999). *A la zaga*. Barcelona: Crítica.

Horkheimer, M., Adorno, T., & Sánchez Villalba, J. (2006). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta. Pp 165-212.

Koselleck, R., & Smilg, N. (1993). *Futuro Pasado*. Barcelona: Paidós. Pp 333-359.

Paz, O. (1989). *Apariencia Desnuda*. Madrid: Alianza.

Subirats, E. (2003). *El Reino de la belleza*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Tzara, T., Picabia, F., & Haltter, H. (1999). *Siete Manifiestos Dada*. Barcelona: Tusquets Editores.

Waldberg, P. (2004). *Dadá, La Función del Rechazo. El Surrealismo, la Búsqueda del Punto supremo*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

De Consulta.

Arendt, H. and Ribalta, C. (2012). *Eichmann y el Holocausto*. México: Santillana Ediciones Generales.

Danto, A. (2005). *El Abuso de la Belleza*. Barcelona: Paidós.

Duchamp, M. (Mayo, 1917.). *The Richard Mutt Case*. *The Blind Man*, No. 2., 16.

Duchamp, M. (1978). *Escritos*. Barcelona: Gustavo Gili.

Givone, S., Ferraris, M., & Castro Flórez, F. (1990). *Historia de la Estética*. Madrid: Tecnos.

Nietzsche, F., & Sánchez Pascual, A. (2013). *La Genealogía de la Moral*. Madrid: Alianza Editorial.

Ramírez, J. (1993). *Duchamp*. Madrid: Ediciones Siruela.

Rivara Kamaji, G., & Lizaola, J. (2009). *Exilio y Razón Poética*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Programa de Maestría y Doctorado en Filosofía.

Recursos Digitales.

- *Centre Pompidou*. (2015). Obtenido de https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-edd816456d8453c529b139bc74e16cae¶m.idSource=FR_O-42a0e1364fd827cb335db69b6c644880¶m.refStatus=nsr
- *El Universal*. (8 de Enero de 2014). Obtenido de <http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/2014/louvre-visitas-2013-caida-978015.html>
- eusantana. (5 de Marzo de 2014). Toda la Cultura. Obtenido de <http://www.todalacultura.com/cuadrado-negro-sobre-fondo-blanco-de-malevich/>
- Johnson, K. (23 de Febrero de 2012). *The New York Times*. Obtenido de <http://www.nytimes.com/2012/02/24/arts/design/rembrandt-and-degas-at-the-metropolitan-museum-of-art.html>
- Lésper, A. (s.f.). Avelina Lésper: El arte trasciende. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=XYJHSjqzG2Y>
- Nyehya. (22 de Mayo de 2014). *Homo Cyborg*. Obtenido de <http://naiefyehya.net/2014/05/22/arte-degenerado-el-ataque-contral-el-arte-moderno-alemania-1937/>
- *RAE*. (2001). Obtenido de <http://lema.rae.es/drae/?val=alter%20ego>
- *toutfait.com*. (s.f.). Obtenido de http://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/introduction2.html
- *Toutfait.com*. (s.f.). Obtenido de http://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/Belle%20Haleine.html
- Wikipedia. (s.f.). *Wikipedia*. Obtenido de https://es.wikipedia.org/wiki/Viva_la_Vida_or_Death_and_All_His_Friends
- Wikipedia. (s.f.). *Wikipedia*. Obtenido de https://es.wikipedia.org/wiki/Arte_degenerado