

Ibarlucía, Ricardo (2019). Pragmática del *ready-made*: Marcel Duchamp y el arte de las máquinas. En A. Kozel, M. Bergel y V. Llobet (eds.), *El futuro: miradas desde las Humanidades*, pp. 142-161.

RESUMEN

La filosofía contemporánea del arte suele ver los *ready-mades* de Marcel Duchamp como objetos cotidianos cuyo estatuto artístico depende más de un marco teórico o social que de una experiencia estética. El propósito de este trabajo es, por un lado, mostrar el surgimiento histórico de estos artefactos a la luz del impacto de la producción industrial y la reproducción sobre los movimientos de vanguardia de principios del siglo xx. Discutiendo las ideas de Walter Benjamin y Jean Brun sobre el tema, argumenta que la experimentación plástica de Duchamp tiene un principio explicativo en el carácter “montable” de la obra de arte y la estetización de la máquina. Por otro lado, avanza algunas consideraciones sobre la pragmática del *ready-made*, retomando la idea de “implementación” introducida por Nelson Goodman para definir “el proceso de lograr el funcionamiento estético que proporciona la base para el concepto de obra de arte”.

Palabras clave: *Ready-made, reproducción técnica, implementación, funcionamiento estético.*

ABSTRACT

Contemporary philosophy of art uses to see Marcel Duchamp's *ready-mades* as ordinary objects whose artistic status depends on a theoretical or social framework more than on aesthetic experience. The aim of this paper is, on one hand, to show the historical emergence of these artifacts in the light of the impact of industrial production and reproduction on the avant-garde movements of the early twentieth century. Discussing Walter Benjamin's and Jean Brun's insights on this subject, it argues that Duchamp's plastic experimentation has an explanatory principle both in the “assembled” character of the work of art and in the aestheticization of the machine. On the other hand, it advances some considerations about the pragmatics of the *ready-made*, retaking the idea of “implementation” introduced by Nelson Goodman's to define “the process of bringing about the aesthetic functioning that provides the basis for the notion of work of art”.

Key words: *Ready-made, technical reproduction, implementation, aesthetic functioning.*

Pragmática del *ready-made*: Marcel Duchamp y el arte de las máquinas

Ricardo Ibarlucía¹



Introducción

Una fotografía de la Primera Feria Internacional Dadá, celebrada en Berlín en 1920, muestra a Raoul Hausmann y John Heartfield sosteniendo en sus manos un cartel con una leyenda en alemán: “El arte ha muerto. ¡Viva el nuevo arte de las máquinas de Tatlin!” (Hausmann, 1972: 44; 120).² Con esta frase, los dadaístas berlineses, además de expresar su adhesión a la Revolución rusa rindiendo homenaje al *Monumento a la Tercera Internacional* (1919-1920) de Vladímir Tatlin, lanzaban una proclama que sintetizaba una aspiración común a los artistas de vanguardia. Algunos ponderaban las cualidades estéticas de las máquinas con prescindencia de sus valores utilitarios; otros, la función que este nuevo arte podía desempeñar en la construcción del socialismo: todos eran conscientes de los profundos cambios que las formas artísticas estaban experimentando como efecto del despliegue de las técnicas de producción y reproducción en la moderna sociedad industrial.

En las páginas siguientes, mi propósito es examinar la obra de Marcel Duchamp en el horizonte de este “nuevo arte de las máquinas”. Mi enfoque diverge, en sus lineamientos generales, de las interpretaciones frecuentes del *ready-made* como un objeto cotidiano, cuyo estatuto artístico es independiente de sus propiedades perceptuales y formales o solo determinable en virtud

¹ Escuela de Humanidades, Instituto de Altos Estudios en Ciencias Sociales, Universidad Nacional de San Martín. Instituto de Filosofía Ezequiel de Olaso (CIF-CONICET).

² Salvo indicación de lo contrario, todas las traducciones citadas en este trabajo son de mi autoría.



Imagen 1. Marcel Duchamp junto a *Rueda de bicicleta* en el Museo de Arte de Pasadena, 1963). Fotografía de Julian Wasser.

de un contexto teórico o institucional (Dickie, 1974: 32-44; Danto, 1981: vi, 106-107; 2000; Carroll, 1999: 180-181; 2010: 87). La tesis que defiende es que el *ready-made* encuentra un principio explicativo en dos efectos concurrentes del desarrollo de la producción industrial sobre las prácticas artísticas, señalados por Walter Benjamin en su ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1935-1936): el surgimiento de nuevas formas de arte –como la fotografía y el cine– y su repercusión “sobre el arte en su forma tradicional” (2012: 55, 98, 164, 210).

Mi argumento es que el *ready-made*, manifestación plástica de la “obra de arte montable” de la época industrial (*Ibidem*: 32, 66, 111-112, 176), es solidaria de la “estetización de la máquina” que Jean Brun (1992: 258-276) ha estudiado en relación con el futurismo italiano y otros movimientos de vanguardia de comienzos del siglo xx. En la primera parte de mi trabajo, trazaré un breve historial de este fenómeno. Luego me concentraré en Francis Picabia y Marcel Duchamp para mostrar cómo sus obras exaltan, hasta la erotización, las cualidades perceptuales y formales de mecanismos, dispositivos y productos manufacturados para uso y consumo masivos. Finalmente, avanzaré algunas reflexiones sobre lo que podría considerarse una pragmática del *ready-made*, retomando la idea de “implementación” introducida por Nelson Goodman para definir “el proceso de lograr el funcionamiento estético que proporciona la base para el concepto de obra de arte” (1984: 145).

Belleza futura

Un buen punto de partida, con respecto a lo que aspiro a demostrar aquí, es sin duda el elogio que Filippo Tommaso Marinetti dedica, en su célebre “Manifiesto” de 1909, a la “belleza de la velocidad” como nueva cualidad estética: “Un automóvil de carreras con su capó adornado con gruesos tubos similares a serpientes con aliento explosivo... un automóvil rugiente, que parece correr sobre metralla, es más bello que la *Victoria de Samotracia*” (1973: 6).

La revolución artística que promueve el futurismo italiano –observa Brun– participa de la fe en el progreso técnico y confiere a la máquina “el estatuto ontológico de una verdadera creación viviente dispensadora de orgasmos nuevos, nacidos del acoplamiento del hombre con una Galatea manufacturada” (1992: 261). Despojada de “todos los aspectos utilitarios y sociales” que ocultan “su naturaleza profunda”, la máquina es vista no solo como “una bella obra de arte”, sino también como una joven vestal, “una seductora belleza que ha alcanzado la pubertad y ha llegado finalmente a ser núbil” (*Ibidem*: 261-262). Este “despertar a la belleza y la feminidad de la máquina amada como la Virgen a poseer”, completa Brun, “refuerza o engendra una doble corriente de ideas con repercusiones capitales”: una se desarrolla en Rusia, en vísperas de la

Revolución bolchevique; la otra, en las sociedades occidentales, donde la máquina no es “ensalzada como Generatrix sino como Mesalina” (*Ibidem*: 266).

Veamos esta tesis a la luz del efecto que, según Benjamin, la producción industrial tiene sobre el dominio del arte. En 1912, Vladímir Maiakovski se declara futurista y suscribe el manifiesto “Cachetada al gusto del público”, redactado por Velimir Jlébnikov, en el que se exaltan “los Relámpagos de la Nueva Belleza Futura del Verbo autovalorado (autónomo)” (1992: 22). Dos años más tarde, tras la visita de Marinetti a Rusia, se multiplican las revistas cubo-futuristas en las que se da rienda suelta a los juegos tipográficos, se suprime la ortografía y la puntuación o se postula el idioma *zaum* con su propia fonética, morfología y sintaxis.

En los primeros años de la Revolución, la estética futurista converge con la edificación del socialismo; ni siquiera la adhesión de Marinetti al fascismo, en 1919, resulta un obstáculo para que su denuncia del arte burgués y su celebración de la máquina sean reivindicadas por los artistas revolucionarios, ya se trate de los suprematistas de UNOVIS (Vindicadores del arte nuevo), los constructivistas o los productivistas de los Vkhutemas (Talleres de Enseñanza Superior del Arte y de la Técnica), que declaran abiertamente: “¡Abajo el arte, larga vida a la técnica científica!” (Benton y Benton, 1975: 91-92).

En las sociedades liberales de Europa Occidental, las ideas futuristas tienen al menos tres grandes derivaciones. Guillaume Apollinaire escribe el manifiesto *La antitradición futurista*, fechado –con una parodia de Nietzsche– en “París, el 30 de junio, día del Gran Prix a 65 metros por encima del Bul. Saint-Germain” (1913: 3).³ Este “Manifiesto-síntesis” concibe el futurismo como el “motor de todas las tendencias: impresionismo, fauvismo, cubismo, expresionismo, patetismo, dramatismo, orfismo, paroxismo” (*Ibid.*, 1). En la primera sección, titulada “Destrucción”, se llama a la supresión “del dolor poético, de los exotismos esnobes, de la copia en arte, (...) de lo sublime artístico” (*Ibidem*). La segunda sección, “Construcción”, comprende dos partes: “Técnicas continuamente renovadas” (“palabras en libertad”,

³ La frase remite al pasaje de *Ecce Homo* en el que el filósofo alemán dice que registró “el pensamiento del eterno retorno”, concepción fundamental de *Así habló Zaratustra*, en una hoja al final de la cual escribió: “A 6000 pies por encima del hombre y del tiempo” (Nietzsche, 1967-1982, 5: 333).

“descripciones onomatopéyicas”, “arte de los ruidos”, “maquinismo”, “arte de los viajes”) e “Intuición, velocidad, ubicuidad” (“imaginación inalámbrica”, “trascendentalismo físico”, “analogías y juegos de palabras”) (*Ibidem*: 2).

En Londres, la primera exposición de pintores futuristas tiene lugar en 1912. El impacto de las obras de Umberto Boccioni, Gino Severini, Carlo Carrà y Luigi Russolo se hace sentir en Christopher Nevinson, autor junto con Marinetti del manifiesto “Arte vital inglés” (1914). En él se aboga por un arte “fuerte, viril y anti-sentimental” contra “el culto de la tradición y el conservadurismo de las Academias”, “el conformismo comercial”, lo “puramente decorativo”, “lo cursi”, “la vieja y grotesca idea de genio” y “la manía de la inmortalidad” (Rainey, Poggi y Wittman, 2009: 196-98). En contraste con el entusiasmo de Nevinson, Wyndham Lewis, fundador de la revista *BLAST*, órgano del vorticism británico, no disimula su desdén por el “Melodrama de la Modernidad” importado por unos “italianos fantasiosos pero más bien convencionales”, que entronizan un “Impresionismo actualizado”, al que Marinetti ha añadido “su automovilismo y el riesgo de Nietzsche” (1914: 143).

En la Alemania de Weimar, pueden reconocerse dos tendencias convergentes. Una está representada desde 1919 por la Escuela de Bauhaus, donde Walter Gropius impulsa “la constitución de un nuevo gremio artesanal, sin la división clasista que quiso erigir un muro arrogante entre artistas y artesanos”, orientado a promover “la nueva construcción del futuro” mediante la “aceptación decidida del ambiente vivo de las máquinas” y “la fabricación de modelos estándares para los objetos de uso cotidiano” (Wingler, 2002: 38, 120). La segunda, encarnada en el llamado “Grupo G”, expresa la coincidencia programática del dadaísmo berlinés y el productivismo de El Lissitzky en torno al concepto de *Gestaltung* (diseño, configuración o estructuración creativa). Tomando distancia de la noción de estilo, ligada a la elaboración de “motivos formales predeterminados” y la creación como actividad del genio individual, la *Gestaltung* denota “un modo de operar y producir basado en el desarrollo interno y la autogeneración de formas materiales” que aspira a “descubrir y forjar un lenguaje natural objetivo, científico, colectivo y comprensible para todos” (Mertins y Jennings, 2010: 6).

Werner Gräff, fundador junto con Hans Richter de la revista *G-Materialen für Elementaren Gestaltung*, donde habrá de



Imagen 2. *El gran vidrio*, 1915-1923. Réplica de Ulf Linde, Henrik Samuelsson y John Stenborg. Moderna Museet, Estocolmo. Gentileza Fundación Proa.

colaborar Benjamin,⁴ busca redefinir el concepto wagneriano de “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*) en los términos de una “colaboración entre la arquitectura y la escultura y la pintura (en conjunto) con la industria y la técnica” (1922: 74). Por su parte, Lázló Moholy-Nagy (1922: 236) postula la necesidad

4 Benjamin tradujo al alemán el prefacio de Tristan Tzara a *Los campos deliciosos* (1922) de Man Ray. Ver Tristan Tzara. “Die Photographie von der Kehrseite, aus dem Französischen von Walter Benjamin” (*G-Zeitschrift für elementare Gestaltung*, Berlin-Friedenau, N.º. 3, junio de 1924, pp. 29-30) en Benjamin 1972-1999, Supl. I: 9-10.

de ampliar con “fines productivos” el empleo de los aparatos técnicos utilizados con objetivos meramente reproductivos. Los medios que propone investigar, “bajo las condiciones de un trabajo de laboratorio-experimental”, son el gramófono, la fotografía y el cine (*Ibidem*: 237).

La extensión del uso del gramófono, empleado solo para reproducir fenómenos acústicos existentes, podría contribuir, según Moholy-Nagy, a una renovación en la composición musical, la invención de nuevos instrumentos y el desarrollo de “sonidos y relaciones tonales inexistentes” (*Ibidem*). El aparato fotográfico, solo utilizado “para captar (reproducir) objetos individuales, como la luz reflejada o absorbida”, podría servir para fijar “con un espejo –o un dispositivo óptico, etc.–” diversos fenómenos lumínicos, a la manera de “los telescopios con las imágenes de las estrellas o los rayos x” (*Ibidem*). En cuanto a la “praxis cinematográfica”, limitada a la reproducción de acciones dramáticas o, en los *filmes* científicos, al registro de dinamismos (animales, humanos, mecánicos), podría orientarse a “la conformación de un “juego de creación propia”, como en los cortometrajes de animación abstracta de Richter o Viking Eggeling (*Ibidem*).

La erotización de la máquina

La segunda vertiente de ideas estéticas alimentada por el futurismo italiano, de acuerdo con el planteo de Brun, se mueve entre París y Nueva York y lleva de Francis Picabia y Marcel Duchamp a las puertas del surrealismo: “la estetización de la máquina”, transformada en “objeto de todas las cristalizaciones oníricas”, conduce a su “erotización”, remplazando a la modelo que posa desnuda en el atelier del pintor (Brun, 1992: 266).

La condena futurista del desnudo estático en pintura –“tan nauseabundo y deprimente como el adulterio en literatura”– y su celebración de las “sensaciones dinámicas” del movimiento y de la luz (Boccioni, Carrà, Balla, Severini y Russolo, 1910) hablan con elocuencia de la repercusión del maquinismo sobre las formas artísticas tradicionales señalada por Benjamin. Las pinturas que, en los albores del siglo xx, intentan representar, a la manera de las cronofotografías de Étienne Jules Marey, el dinamismo de un ciclista, un jugador de fútbol,

una motocicleta o un automóvil, muestran cómo el futurismo italiano –antes incluso que el dadaísmo– se esfuerza ya por “*generar con los medios de la pintura (o de la literatura respectivamente) los efectos*” que el cine logrará producir con naturalidad (Benjamin, 1972-1999, I, 2: 463, 503 y 733; VII, 1: 378, cursivas en el original).

En Francis Picabia, la erotización de la máquina nace de su descubrimiento, en 1913, de la ciudad de Nueva York, “la única ciudad cubista del mundo... la capital futurista” (Picabia, 2005: 49-53). Familiarizado con los maniqués de Giorgio de Chirico, las figuras robóticas de Fernand Léger y las “esculto-pinturas” de Alexandr Archipenko, su contacto con los artistas de vanguardia de Manhattan –Alfred Stieglitz, Paul Marius de Zayas, Paul Haviland– es el punto de partida de sus primeros “cuadros mecánicos”: *Catch as Catch Can*, *Negro song*, *Primera bailarina sobre un transatlántico*, *Nueva York, Edtaonisl (Eclesiástico)* y *Undina*, entre otros (ver Sanouillet, 1964: 24; Camfield, 1966).

En 1915, Picabia se incorpora a la revista *291*, que se concibe como “un laboratorio, un lugar para experimentos” orientados a forjar un nuevo lenguaje visual (Stieglitz 1915-1916, 1: 4). Allí publica una serie de “retratos-objeto”, inspirados en manuales de mecánica popular: Stieglitz como una cámara fotográfica (*Aquí, aquí Stieglitz, fe y amor*), él mismo como un extraño mecanismo disfuncional (*Galope*), una joven desnuda como una bujía de motor (*Retrato de una muchacha americana en estado de desnudez*), Marius De Zayas como una máquina de coser (*De Zayas! De Zayas!*), Haviland como una lámpara eléctrica (*Voilà Haviland*) (*Ibid.*, 5-6: 1-3 y 5-6). Al explicar la nueva orientación de su trabajo, Picabia declara:

Casi de inmediato, al llegar a Estados Unidos, tuve la revelación de que el genio del mundo moderno se encuentra en la maquinaria y que a través de la maquinaria de última generación el arte debe encontrar una expresión más viva. La maquinaria se ha convertido en algo más que un accesorio de la vida humana. Es realmente parte de ella. (...) Es quizá su esencia misma. (...) Me apropié de la maquinaria del mundo moderno y la introduje en mi atelier (Macmonnies, 1915: 2-3).

En Duchamp, creo poder decir, el proceso de erotización de la máquina se combina con el abandono gradual de la pintura.

En retrospectiva, su experimentación plástica parece recorrer tres etapas regidas por la misma búsqueda consciente de producir obras cada vez emancipadas de la representación plástica. La primera fase se iniciaría con *Molinillo de café* (1911), cuadro que abre “una ventana a otra cosa”, según palabras de Duchamp (Cabanne, 1967: 43), dado que se aparta del posimpresionismo de obras anteriores: la representación del utensilio doméstico ya no responde al principio imitativo, sino que sus posibilidades mecánicas, los momentos de rotación de la manivela, son indicados con una flecha.

La segunda etapa podría ejemplificarse con *Desnudo bajando una escalera* (1911-1913), en cuya realización convergen intereses que de hecho van más allá del cubismo y el futurismo, “entre ellos el cine, todavía en pañales, y la separación de las posiciones estáticas en las cronofotografías de Marey en Francia, de [Thomas] Eakins y [Eadweard] Muybridge en Estados Unidos” (Duchamp, 1994: 246). Esta pintura, según Duchamp, aspiraba a una descomposición de las formas más radical que la del cubismo y, en su espíritu, estaba más cerca de los estudios de caballos en movimiento y esgrimistas en diferentes posiciones, de moda en aquellos tiempos, que del dinamismo de la plástica futurista o el simultaneísmo de Robert Delaunay, propuestas en las que veía “un impresionismo del mundo mecánico”, situado en las antípodas de su deseo de “alejarse del aspecto físico de la pintura” y volver a ponerla “al servicio del intelecto” (Sweeney, 1946: 20-21).

La tercera etapa correspondería a la invención del *ready-made*: “Objeto usual promovido a la dignidad de objeto de arte por la simple elección del artista”, según el decisionismo de la cita de Duchamp recogida, en 1938, en el *Diccionario abreviado del surrealismo* de André Breton y Paul Éluard (1991: 23). Con *Rueda de bicicleta* (1913), *Portabotellas* (1914) y *La fuente* (1917), su propósito era empezar a desembarazarse de la “herencia retiniana” de un arte plástico basado en las impresiones ópticas, en las notas sensibles del objeto, más que en la “materia gris”, esto es, en la idea, como ocurría en la pintura religiosa del Renacimiento, Gustave Courbet y el Romanticismo (Duchamp 2002). Finalmente, en *El gran vidrio* (1915-1923), el interés de Duchamp por los objetos manufacturados se enlaza con dos ensoñaciones mecanicistas propias del simbolismo *fin-de siècle* (ver Carrouges, 1954: 27-59).

Una de ellas es la novela *El supermacho* de Alfred Jarry, en la que se describe una “Máquina-para-inspirar-el amor”, aparato electro-magnético ideado para satisfacer los apetitos sexuales masculinos y contribuir a “la mayor salvaguarda de la ciencia, de la medicina y de la humanidad burguesas” (1902: 236-237). Otra es la versión escénica de *Impresiones de África* de Raymond Roussel, que Duchamp presencié en compañía de Apollinaire y quizá también de Picabia, en el Théâtre Antoine de París en 1912. “Fue Roussel, fundamentalmente, el responsable de mi *Vidrio, la Novia desnudada por sus solteros, incluso...*”, confesaría Duchamp en 1946: “Sus *Impresiones de África* me indicaron a grandes rasgos el camino a seguir. (...) Vi de inmediato que podía experimentar la influencia de Roussel. Pensé que como pintor era preferible que fuese influenciado por un escritor antes que por un pintor” (1994: 190).

Qué elementos de la pieza de Roussel influyeron en *El gran vidrio*, no lo sabemos. En una entrevista, Duchamp se limitó a decir: “Era algo formidable. En el escenario había una serpiente y una maniquí que se movía un poco, era una locura absolutamente insólita. No me acuerdo mucho del texto” (Cabanne, 1967: 5-6). La crítica ha sostenido que Duchamp se inspiró en el personaje de Louise Montalesco, inventora de una máquina de pintar, que “trataba de obtener, por un procedimiento puramente fotográfico, una fuerza motriz lo suficientemente precisa como para guiar con seguridad un lápiz o un pincel” (Jarry, 1910: 402; ver Allington, 2002). Otros intérpretes han propuesto una tercera fuente no menos plausible: el pequeño bosquejo “En automóvil”, que Maurice Maeterlinck incluyó, en 1904, en *El doble jardín* (ver Clair, 1987: 77-79). En efecto, este texto podría estar en la base de la narración del viaje en automóvil entre el Jura y París que Duchamp hace en las notas de *La caja verde* (1934):

Su alma es la chispa eléctrica que, setecientas a ochocientas veces por minuto, viene a inflamar su aliento. Su terrible corazón complicado es ante todo ese carburador de doble rostro extraño, que dosifica, prepara, volatiliza la esencia, hada sutil dormida desde el nacimiento del mundo que invoca el poder y que se une al aire que la despierta (Maeterlinck 1904: 54; ver Duchamp, 1994: 46-47).



Imagen 3. Instalación de *El gran vidrio* en el Museo de Arte de Filadelfia, 1964. Fotografía de Herman Lansdhoff.

Leonardo y el *ready-made*

En las notas de *La caja verde* –escritas entre 1911 y 1915– el interés de Duchamp se centra en el mecanismo de la “máquina-célibe” y su modo de funcionamiento. La descripción que ofrece de *El gran vidrio* parece combinar los atributos del automóvil de Maeterlinck con la “Máquina-para-inspirar-amor” de Jarry y la máquina picto-fotográfica de Roussel:

La Novia en su base es ante todo un motor. Pero un motor que transmite su potencia tímida. Esta potencia tímida es una especie de automovilina, combustible de amor que, distribuida en el motor de cilindros muy débiles, al contacto con las chispas de su vida común constante e igual sirve a la expansión de esta

virgen que ha llegado al término de su deseo. (Duchamp 1994: 67, subrayado y tachaduras del original)

Esta “expansión cinemática”, provocada por el orgasmo de la Novia, es “la parte m[ás] importante del cuadro”, según Duchamp: “Es, en general, la aureola de la Novia (...) el conjunto de sus vibraciones espléndidas” (*Ibidem*: 68). En términos gráficos, Duchamp no busca “simbolizar con una pintura exaltada este final dichoso”, sino hacer “un inventario de los elementos de esta plenitud, elementos de la vida sexual que la novia-deseante imagina” valiéndose de las fotografías de pistones de corriente de aire que delimitan la parte superior de *El gran vidrio* (*Ibidem*).

La Novia desnudada por sus solteros, incluso... representaría la culminación –y aun la sistematización– de las investigaciones de Duchamp sobre la máquina. La crítica del arte retiniano se consuma en la supresión de las cualidades atribuidas tradicionalmente a la obra de arte, esto es, a través de la puesta entre paréntesis, no de todas las cualidades perceptuales del objeto, como tiende a afirmarse, sino solo de aquellas que prescriben su recepción óptica. Duchamp ha dejado dos conocidas explicaciones sobre esta operatoria. En una sostiene que es necesario llegar a “una especie de indiferencia” tal que uno no experimente ninguna “emoción estética”: la elección de los componentes “está siempre basada en la indiferencia y en la total ausencia de buen o mal gusto” (Cabanne, 1967: 83-84). En la otra dice más precisamente:

Un punto que quiero establecer claramente es que la elección de los *ready-mades* jamás me fue dictada por una delectación estética. Esa elección estaba fundada sobre una reacción de indiferencia *visual*, combinada al mismo tiempo con una ausencia total de buen o mal gusto... de hecho, una anestesia completa. (Duchamp, 1994: 209, resaltado original)

La neutralización de los estímulos visuales –lo que Pablo Oyarzun ha pensado como una “anestésica del *ready-made*” (2000: 42-122)– no es un categoría de la recepción de la obra, sino relativa a su ejecución, a su gestación y creación. De acuerdo con Goodman, este proceso no debe confundirse con el de su implementación, que consiste en hacer que “la obra obre”, que funcione como una obra de arte al simbolizar (representar, expresar o ejemplificar) alguna cosa (1984: 141-143). La distinción es importante

para comprender la operatoria del *ready-made*, ya que la “indiferencia *visual*”, como apunta Duchamp es relevante para la fabricación o elección del objeto, que puede ser cualquiera. Desde el punto de vista del funcionamiento estético, lo que Duchamp más bien parecería estar buscando es reemplazar la actitud pasiva del espectador frente a la obra de arte por un modo de recepción que le restituya un papel activo. En respaldo de esta hipótesis, podría citarse lo que el propio Duchamp escribe en *La caja verde* sobre esta interacción: “(...) el artista no es el único que realiza el acto de creación, porque el espectador establece el contacto de la obra con el mundo exterior descifrando e interpretando sus profundas cualificaciones y de este modo añade su propia contribución al proceso creativo” (Duchamp, 1994: 207-208)

Para colocarlo en términos de Benjamin, el *ready-made*, en reemplazo de la “recepción óptica”, promueve una “recepción táctil”, modelada menos por la atención que por el uso (2012: 33, 88-89, 138-139, 195-196, 246-247). Lejos de neutralizar los estímulos sensoriales del espectador, los multiplica y los expande cinemáticamente, como el orgasmo de la Novia de *El gran vidrio*. La sobreexcitación estética contrarresta el proceso de anestesiamiento de la percepción en el mundo maquinizado, “la crisis de la experiencia cognitiva causada por la alienación de los sentidos”, según la caracterización de Susan Buck-Morris en su relectura del ensayo de Benjamin sobre la obra de arte (1992: 37). Visto desde este ángulo, el *ready-made* vendría a ser un mecanismo, un dispositivo que, al ser activado, libera un “espacio de juego” (*Spielraum*) que rehabilita la percepción, dando lugar al despliegue de la imaginación y la creatividad, así como a la experiencia corporal que el espectador hace del objeto (Benjamin, 2012: 151, 155-156, 174).

En una de las notas preparatorias para “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, Benjamin dedica un agudo comentario a las formulaciones de *La caja verde*, destacando “la competencia entre la fotografía (cine) y la pintura como principio de explicación” de la experimentación plástica de Duchamp, “uno de los fenómenos más interesantes de la vanguardia francesa” (2012: 275). Aunque su producción es muy reducida y no se lo puede encasillar en ninguna escuela, dice Benjamin, su influencia no es de las menores, sobre todo entre los surrealistas:

Su teoría de la obra de arte [¿del valor del arte?] que recientemente ha ejemplificado (sin explicar) en una caja con

documentos, *La Mariée mise à nu par ses Célibataires*, es más o menos la siguiente: desde el momento en que un objeto es contemplado por nosotros como una obra de arte, deja absolutamente de funcionar como tal. El efecto específico de la obra de arte puede ser experimentado por el hombre contemporáneo mucho más en [configuraciones azarosas de baratijas o desechos, en objetos [encontrados al azar hasta objetos gastados] objetos desligados [¿desgajados?] (es decir, arrancados de su contexto funcional)] (el teclado de un piano sobre el que se apoya una planta de interior, un sombrero de copa con muchas perforaciones) que en obras de arte acredita[das] (*Ibid.*: 275-276).

Por el predicamento de Duchamp, agrega Benjamin, la fabricación de este tipo de objetos se ha vuelto entre los surrealistas una “actividad apasionada” en la que, a través del azar, de la oxidación y el arrumbamiento, se abre “un gran espacio de juego” (*Ibidem*: 276). No faltarán quienes califiquen estas prácticas de decadentes; sin embargo, ellas poseen un “valor diagnóstico” (*ibidem*). En su exploración plástica, Duchamp parece haber seguido el consejo que Leonardo daba a sus discípulos, “perdidos en busca de modelos”, sugiriéndoles que ejercitaran su imaginación frente a una pared cubierta de humedad (*Ibidem*). Benjamin alude a un precepto del *Tratado de la pintura* en el que Da Vinci dice:

Si miras algunos muros sucios con varias manchas o piedras de varias mezclas, cuando tengas que inventar algún sitio, podrás ver allí semejanzas de varios paisajes adornados por montañas, ríos, piedras, árboles, llanuras, grandes valles y colinas en diversos modos; también extraños aires en las caras, vestidos, y cosas infinitas, que podrás reducir a una forma íntegra y buena. Y pasa con semejantes muros y mezclas lo mismo que ocurre con el sonido de las campanas, porque en sus toques encontrarás cualquier nombre y vocablo que imagines (Da Vinci, 2011, II: 25)

En todas las épocas, argumentaba Leonardo, la pintura declina irremisiblemente “cuando los pintores no tienen para comparar otra cosa que la propia pintura”, cuando se imitan entre sí y copian “las pinturas hechas” (*Ibidem*: 25-26). Su “nueva invención especulativa”, el método que recomendaba seguir a

sus discípulos, buscaba revertir esta tendencia; por “pequeña y casi digna de risa” que pareciera, su utilidad no era menor y seguramente habría de contribuir a “despertar el ingenio” para la elaboración de obras originales (*Ibidem*: 25). Da Vinci pensaba que el artista debía tener como modelo a la naturaleza en sus formas vivas y espontáneas; Duchamp, me atrevería a decir, para su creación del *ready-made* tomó por modelo la segunda naturaleza de la máquina.

La contribución de Duchamp a la evolución del arte contemporáneo no parece residir en la transformación de la obra de arte en objeto de contemplación intelectual, como tiende a afirmarse en amplios círculos de la filosofía, la teoría y la historia del arte. El *ready-made*, como espero haber mostrado, no resulta ser una obra de “arte conceptual”, en el sentido de una teoría para la cual el estatuto artístico del objeto es independiente de sus cualidades perceptuales y formales o solo determinable en virtud de su contexto. El llamado “mundo del arte” no preexiste a las obras como un conjunto de concepciones y prácticas culturales que proporcionan las reglas de su constitución, sus criterios de interpretación o identificación. No es un receptáculo que contiene todas las posibles definiciones del arte, sino el marco pragmático que instituyen las producciones artísticas, muchas veces en oposición a la idea de arte consagrada en un momento histórico, a partir de la reapropiación de las cualidades estéticas de lo que se considera como no artístico.

Este sería mi primer corolario. El segundo tiene que ver con la teoría de la obra de arte que Benjamin encuentra ilustrada en las notas de *La caja verde*: “desde el momento en que un objeto es contemplado por nosotros como una obra de arte, deja absolutamente de funcionar como tal”. En términos de Goodman, el problema hace al “proceso de lograr el funcionamiento estético que proporciona la base para el concepto de obra de arte”. La pragmática del *ready-made*, como espero haber mostrado, pone en evidencia que la “implementación” no solo permite que una obra de arte funcione como tal, sino que también pueda hacerlo cualquier otro objeto, desde un mingitorio o una rueda de bicicleta hasta las grietas y manchas de humedad en una pared.

En suma, el concepto de obra de arte que Duchamp parece hacer extraído de su investigación sobre las máquinas depende del funcionamiento estético del objeto y no a la inversa, a saber, su funcionamiento de un concepto de obra. De cara al futuro,

me permito preguntar si lo que llamamos “mundo del arte”, con su alto grado de institucionalización, sus críticos y sus públicos crecientemente profesionalizados, favorece este funcionamiento o si, como pensaban Duchamp y muchos de sus contemporáneos, el arte ocurre fuera de su círculo.

Bibliografía

- ALLINGTON, EDWARD (2002). Dream Machines. *Frieze* 66, pp. 58-93.
- APOLLINAIRE, GUILLAUME (1913). *L'Antitradition futuriste. Manifeste-Synthèse*. Milan: Direction du Mouvement Futuriste.
- BENJAMIN, WALTER (2012). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, ed. de Burghardt Lindner con la colab. de Simon Broll y Jessica Nitsche. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1972-1999). *Gesammelte Schriften*, edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, 7 tomos, 14 vols., 3 supl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BENTON, TIM Y BINN, CHARLOTTE (eds.) (1975). *Form and Function. A Source Book for the History of Architecture and Design 1890-1939*. London: Crosby Lockwood Staples.
- BOCCIONI, UMBERTO; CARRÀ, CARLO; BALLA, GIACOMO; SEVERINI, GINO Y RUSSOLO, LUIGI. (1910). *La pittura futurista. Manifesto tecnico*. Milan: Uffici di Poesia.
- BRETON, ANDRÉ Y ÉLUARD, PAUL (1991). *Dictionnaire abrégé du surréalisme*. Paris: José Corti.
- BRUN, JEAN (1992). *Le rêve et la machine: Technique et existence*. Paris: La Table Ronde.
- BUCK-MORSS, SUSAN (1992). Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered. *October* 62, pp. 3-41.
- CABANNE, PIERRE (1967). *Entretiens avec Marcel Duchamp*. Paris: Belfond.
- CAMFIELD, WILLIAM A. (1966). The Machinist Style of Francis Picabia. *The Art Bulletin* 3-4, pp. 309-322.
- CARROLL, NOËL (1999). *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*. London y New York: Routledge.
- (2010). *Art in Three Dimensions*. Oxford: Oxford University Press.
- CARROUGES, MICHEL (1954). *Les machines célibataires*. Paris: Éditions des Arcanes.
- CLAIR, JEAN (1987). De quelques métaphores automobiles. *Revue de l'Art* 77, pp. 77-79.
- DANTO, ARTHUR C. (2000). Marcel Duchamp and the End of Taste. A Defense of Contemporary Art. *Tout-fait. The Marcel Duchamp Studies Online Journal* 33.
- (1981), *The Transfiguration of the Commonplace: A*

- Philosophy of Art*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- DA VINCI, LEONARDO (2011). *Cuadernos de arte, literatura y ciencia*, trad., notas e intr. de José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski, 2 tomos. Buenos Aires: Colihue.
- DE MARIA, LUCIANO (eds.) (1973). *Per conoscere Marinetti e il futurismo*. Milano: Mondadori.
- DICKIE, GEORGE (1974). *Art and the Aesthetics: An Institutional Analysis*. New York: Cornell University Press.
- DUCHAMP, MARCEL (1994). *Duchamp du signe*, ed. de Michel Snouillet y Paul Matisse. Paris: Flammarion.
- (2002). Changer de Nom, simplement (Interview de Marcel Duchamp à la Radio Télévision canadienne, le 17 juillet 1960). *Tout-fait. The Marcel Duchamp Studies Online Journal*, vol. 2 número 4.
- GOODMAN, NELSON (1984). *Of Mind and Other Matters*, Cambridge Mass.: Harvard University Press.
- GRÄFF, WERNER (1922). Für das Neue. *De Stijl* 5, pp. 74-75.
- HAUSMANN, RAOUL (1972). *Am Anfang war Dada*, ed. de Karl Riha y Gunther Kämpf. Steinbach-Giesen: Anabas.
- JARRY, ALFRED (1902). *Le Surmâle. Roman moderne*. Paris: Revue Blanche,
- JLÉBNIKOV, VELIMIR (1992). Cachetada al gusto del público, trad. del francés y nota de Ricardo Ibarlucía. *Diario de Poesía* 24, p. 22.
- LEWIS, WYNDHAM (1914). The Melodrama of Modernity. *Blast. Review of the Great English Vortex* 1, pp. 143-144.
- MACMONNIES, FREDERICK (1915). French Artist Spur On American Art. *New York Tribune*. New York, 24 de octubre, [sección iv], pp. 2- 3.
- MAETERLINCK, MAURICE (1904). *Le Double Jardin*. Paris: Eugène Fasquele Éditeur.
- MERTINS, DETLEF Y JENNINGS, MICHAEL (eds.) (2010). *G. An Avant-garde Journal of Art, Architecture, Design, and Film, 1923-1926*. Los Angeles: Getty Research Institute.
- MOHOLY-NAGY, LÁSZLÓ (1922). Produktion-Reproduktion. *De Stijl*, vol. 7, pp. 235-237.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH (1967-1982). *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, 15 tomos, ed. de Giorgio Colli y Massimo Montinari. Frankfurt am Main: Walter de Gruyter.
- OYARZÚN, PABLO (2000). *Anestésica del ready-made*, pref. de Sergio Rojas Contreras. Santiago de Chile: Arcis LOM.

- PICABIA, FRANCIS (2005). *Écrits critiques*, ed. de Bernard Noël. Paris: Mémoire du Livre.
- RAINEY, LAWRENCE, POGGI CHRISTINE Y WITTMAN, LAURA (eds.) (2009). *Futurism: An Anthology*. New Haven y London: Yale University Press.
- ROUSSEL, RAYMOND (1910). *Impressions d'Afrique*. Paris: A. Lemerre.
- SANOUILLET, MICHEL (1964). *Picabia*. Paris: Éditions du Temps.
- STIEGLITZ, ALFRED (dir.) (1915-1916). 291. New York.
- SWEENEY, JAMES JOHNSON (1946). Eleven Europeans in America. *Museum of Modern Art Bulletin* 4-5.
- WINGLER, HANS M. (ed.) (2002). *Das Bauhaus, 1919-1933. Weimar-Dessau- Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*. Köln: Dumont.