

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Grado en Historia del Arte

Curso 2022-2023

El impacto del *ready-made* duchampiano en el siglo XX



TRABAJO DE FIN DE GRADO

Alumno: Isaac Daniel Catalán Martín

Tutora: Silvia Díaz Soto

ÍNDICE

1. Introducción.....	1
1.1. Tema de investigación.....	1
1.2. Objetivos	2
1.3. Proceso de trabajo	2
2. Desarrollo	3
2.1. Dada: El antiarte.....	3
2.2. Nociones convencionales que definían el arte hasta el siglo XX.....	7
2.3. El <i>ready-made</i> como antídoto al “arte retiniano”	10
2.4. Tipos de <i>ready-made</i>	15
2.4.1. Puros	15
2.4.2. Asistidos.....	21
2.4.3. Rectificados	27
2.4.4. Recíprocos	32
2.5. Influencia y legado del <i>ready-made</i> duchampiano.....	34
3. Conclusiones.....	55
4. Bibliografía y recursos.....	57

1. Introducción

1.1. Tema de investigación

El siguiente trabajo trata de analizar la repercusión que tuvieron los *ready-made* de Marcel Duchamp en el proceso de desestabilización de la visión académica del arte a principios del siglo XX. Se desarrolla en cinco apartados: el primero, “Dada: El antiarte”, sirve como contexto que ayuda a comprender este movimiento cultural y artístico que contraria a las artes. En el segundo, “Nociones convencionales que definían el arte hasta el siglo XX”, se analizan las nociones vinculadas a la concepción académica o tradicional del arte. El tercero, “El *ready-made* como antídoto al arte retiniano”, trata de definir el término *ready-made* y explicar el porqué de su creación. En el cuarto, “Tipos de *ready-made*”, se hace un análisis de las diferentes tipologías de *ready-made* y de las obras más representativas de cada tipo. Por último, en el quinto apartado, “Influencia y legado del *ready-made* duchampiano”, se aborda la repercusión del objeto encontrado sobre el desarrollo posterior del arte contemporáneo, haciendo breve referencia a distintos artistas y movimientos.

He tratado de reflexionar sobre la idea de que es posible la práctica del arte sin necesidad de estar orientada a producir objetos artísticos, teniendo como eje la obra de Marcel Duchamp y la huella que dejó en la Historia del Arte. Desde un primer momento tenía claro que quería tratar el Dadaísmo en mi Trabajo de Fin de Grado; me resulta cuanto menos interesante la postura de los dadaístas frente al arte academicista. La elección de centrar este trabajo en Marcel Duchamp y su obra, se debe a que ha sido una figura clave en la evolución del arte durante el último siglo. No podemos entender de dónde vienen los movimientos artísticos actuales sin un estudio de las ideas recurrentes de artistas como él a inicios del siglo XX. Los *ready-made* de Duchamp siguen generando debate, a día de hoy, sobre lo que es arte y lo que no. No debemos tildarlos ni como meros objetos sin artisticidad, ni como obra artística que cualquiera podría realizar. Estos objetos merecen un análisis previo para entender su significado y la huella posterior que han dejado. Dentro de la historia del arte, a partir del siglo XX se habla además de ‘antiarte’; me parecía fundamental entender esta definición, por ello será nuestro punto de partida.

1.2. Objetivos

Para la realización de este trabajo he planteando los siguientes objetivos concretos:

1. Reconstruir la comprensión del dadaísmo en su propia época, no sólo desde el punto de vista de los propios dadaístas, sino también desde el ámbito del arte académico.
2. Considerar la posibilidad de una práctica del arte no necesariamente orientada a la producción de objetos artísticos.
3. Tratar de definir la noción de *ready-made*, analizando diferentes propuestas interpretativas.
4. Estudiar la tipología de *ready-made* y el significado de alguna de las obras más notables.
5. Comprender la influencia y el legado del *ready-made* duchampiano en el arte de vanguardia tras la II Guerra Mundial.

1.3. Proceso de trabajo

Tras definir adecuadamente el tema de investigación y establecer cual serían los objetivos principales comenzamos consultando bibliografía que pudiera ser de utilidad para la realización del desarrollo del trabajo. La lectura de *Historia del Dadaísmo*, obra del pintor y cineasta alemán Hans Richter, fue útil para poder establecer una definición del movimiento ‘antiarte’, partiendo del Dadaísmo. Con ello, pudimos comenzar a trabajar sobre el significado y la importancia de los *ready-made* duchampianos. No sin antes comprender este movimiento cultural, partiendo de la obligada lectura de los *Siete manifiestos Dada* de Tristan Tzara y de *Las claves del dadaísmo*, útil para su interpretación. Puntualmente, recurrimos también a algunos de los textos del *Almanaque dadá*, para conocer la obra de distintos miembros del grupo.

Comencé por redactar los dos primeros puntos del trabajo, centrados en comprender la mentalidad de los dadaístas, su visión crítica y modo de creación por el que fueron rechazados por los academicistas. Pasé luego a elaborar el apartado que me serviría para introducir el grueso del trabajo, el estudio de los *ready-made* duchampianos como antídoto al arte “retiniano”.

Para la elaboración del apartado siguiente, en el que se analizan las tipologías de *ready-made* y varias obras de Duchamp que las ejemplifican, tuve que buscar información en guías y manuales de arte sobre la figura de Marcel Duchamp. La información obtenida de estos manuales la complementé con una bibliografía más específica sobre cada *ready-made* para poder establecer un criterio a la hora de clasificarlos por tipología. Del mismo

modo, muchos comentarios sobre cada pieza están elaborados sobre la base de artículos de revistas.

Por último, quise tratar como ha evolucionado la idea del *ready-made* hasta nuestros días, a través de la influencia de Duchamp en diferentes artistas y corrientes posteriores, del tratamiento del objeto encontrado en distintas décadas, y de la descontextualización del concepto de ‘arte’ de diversas maneras. La búsqueda de información y materiales la hice de forma individualizada según iba redactando cada apartado. Si bien en un principio pensé en buscar toda la información necesaria para la totalidad del TFG, al final opté por buscar la información según iba redactando cada apartado a fin de no omitir ninguna información relevante a lo largo del desarrollo del proceso.

2. Desarrollo

2.1. Dada: El antiarte

Dada fue un temprano movimiento cultural de actitud “anti-artística”. Fue ideado por Tristan Tzara el 5 de febrero de 1916, durante una reunión en el Cabaret Voltaire en Zúrich (Suiza), cuando artistas de distintas nacionalidades se encontraron como refugiados en esa ciudad durante la Primera Guerra Mundial. No obstante, este movimiento, aún sin nombre, ya había sido propuesto por Hugo Ball, a quien se atribuyen los primeros textos dadaístas. Él mismo inauguró el encuentro en el Cabaret Voltaire recitando uno de sus poemas, ‘*Karawane*’. El dadaísmo surgió del desencanto que sentían estos artistas al vivir en la Europa del periodo tardío de la Primera Guerra Mundial y de la actitud de rebeldía que impregnaba el ambiente. En el último número de la revista *Dadá*, creada en Zúrich en julio de 1917, titulado *Dada in Tirol au grand air* de 1921, se recoge lo siguiente:

"Tristan Tzara encontró la palabra ‘Dadá’ en una búsqueda con aleatoriedad al diccionario el 8 de febrero de 1916 a las seis de la tarde [...] Estoy convencido de que esta palabra no tiene ninguna importancia y que sólo los imbéciles pueden interesarse por los datos. Lo que a nosotros nos interesaba es el espíritu dadaísta, y todos nosotros éramos dadaístas antes de la existencia del Dadaísmo" (Hans Arp, 1921:1-2)

El dadaísmo se caracterizó por rebelarse en contra de las convenciones literarias y artísticas, por burlarse, concretamente, del artista burgués; por ello es considerado

también un movimiento anti-burgués, provocando reacciones de rechazo en los círculos artísticos academicistas.

Aunque el dadaísmo surgió primero en Europa, se extendió a Estados Unidos. La expansión del mensaje dadaísta fue intensa, amplia y tuvo repercusiones en todos los campos artísticos. El movimiento terminaría disolviéndose a finales del año 1924, cuando sus miembros consideraron que su popularidad estaba conduciéndolos en una dirección contraria a su originaria actitud provocadora y crítica hacia las ideas establecidas sobre la belleza. Los dadaístas negaron el arte mismo, entendido como artesanía o quehacer artístico. Esta actitud permitió el empleo de nuevos medios expresivos. No estaban interesados en crear belleza o seguir ningún tipo de reglas y normas. No estaban interesados en esas formas de arte tradicionales. Querían romper los límites de lo que es el arte y lo que puede ser. Creían que la única forma de deshacerse de los problemas del mundo era dejar de creer en ellos. Querían destruir todo lo que conocían y empezar de cero. La idea de que el arte sólo puede ser realizado por aquellos dotados de una habilidad innata o bien desarrollada tras años de aprendizaje y desarrollo evolutivo, quedó desfasada para los dadaístas, quienes se enfrentaron a esta concepción academicista de las artes que venía siendo predominante hasta el momento. Tal concepción imponía unas pautas a seguir para el artista que pretendiera ser reconocido como tal. Entre dichas pautas, para empezar, destaca la económica. No todo el mundo podía ser artista, ya que ello implicaba el ejercicio de esta actividad como dedicación profesional que pudiera garantizar al artista su sustento; y esto cerró las puertas a muchos aspirantes a la hora de integrarse en el ámbito del arte establecido.

A lo largo del siglo XX surgen numerosos manifiestos que declaran la “muerte del arte”, del arte realizado desde una concepción tan estrecha de miras. Los críticos lo denominaron ‘antiarte’; incluso quienes propugnaron estas ideas, aquellos que anunciaban y celebraban la “muerte del arte” académico, adoptaron dicho término como designación para sus propias propuestas. El “antiarte” fue una puerta a la modernidad, la forma de hacer arte más accesible y menos exigente. Cuando Marcel Duchamp presentó *La Fuente* en 1917, la crítica se mantuvo escéptica, no consideraba que poner un urinario en un pedestal, sobre el que debiera ir una escultura, tuviese una connotación artística. Esta obra es anti-artística. Hubo quién defendió la pieza de cerámica por la extrañeza de verla fuera de un servicio, pero su intención va más allá. Se trataba de desafiar las nociones tradicionales del arte, mediante el uso de objetos encontrados o elementos de la

vida cotidiana cambiando las ideas preconcebidas de la gente sobre lo que es el arte. Esta corriente vanguardista es más una actitud ante el arte que una estética, que abandonará la imitación de la naturaleza para centrarse en el lenguaje de las formas y los colores. Es la hegemonía del inconsciente, de la reconstrucción mental de la obra.

El término 'antiarte' fue empleado por los partidarios del arte conceptual en la década de 1960 para designar la obra de quienes afirmaban haberse retirado totalmente de la práctica del arte, o al menos de la producción de obras que pudieran venderse. La exposición por parte de John Baldessari, artista conceptual estadounidense admirador de Marcel Duchamp, de las cenizas de sus pinturas quemadas fue considerada un hito del antiarte.

Cuando hablamos de "antiarte", nos viene inmediatamente a la cabeza la obra de los dadaístas, pero cabe nombrar otros movimientos, desde Fluxus hasta artistas vinculados con el movimiento *punk*. El espíritu de Fluxus es similar al del movimiento artístico Dadá: ambos enfatizan en el concepto de "antiarte" y caricaturizan la seriedad del arte moderno. 'Fluxus' es una palabra latina que significa flujo. Como Dadá, Fluxus escapa de toda tentativa de definición o de categorización. Este movimiento artístico, que abarca tanto artes visuales como también en la música, la literatura y la danza, tuvo su momento más activo entre la década de los 60 y los 70 del siglo XX.

Fluxus se declaró en contra del objeto artístico tradicional como mercancía y se proclamó a sí mismo como un movimiento artístico sociológico. Fluxus fue informalmente organizado en 1962 por George Maciunas. Los artistas de Fluxus utilizaban sus acciones escénicas para resaltar las conexiones entre lo cotidiano y el arte, de forma similar hacia Marcel Duchamp con los *ready-made*. Pero Fluxus invierte la propuesta de Duchamp, quien a partir del *ready-made*, introdujo lo cotidiano en el arte. Fluxus disuelve el arte en lo cotidiano. Fluxus desprecia el arte convencional orientado al mercado, en favor del proceso creativo. Su estética, está basada en la consigna '*do it yourself*' (hazlo tú mismo).

Ciertos artistas, vinculados al movimiento *punk*, en diversas áreas de Norteamérica a finales de 1980 y principios de 1981, cuya producción era de carácter plástico, tenían entre sus rasgos estilísticos la rapidez y el apremio a la hora de realizar obras de arte, que generan cierto impacto estético, además de visual en el espectador, al verles realizar las obras. Estos artistas se sometían con frecuencia a sesiones interminables de pintura y otras actividades plásticas hasta destrozarse las manos o caer rendidos. Es por ello que esta

práctica ha recibido la etiqueta de *artcore* de manera no oficial, pero leíble en varias webs sobre el tema, por su acción ‘hardcore’. En cierto modo, el acto creativo forma parte de la obra en sí. Este tipo de arte se define como ‘*art by people like us*’ (arte de gente como nosotros) e incluye una amplia gama de prácticas, inspiradas en Dadá y Fluxus, tanto en artes plásticas como en otros ámbitos, valorando la simplicidad y la autenticidad sobre complejidad. Este movimiento incluye una corriente anticomercial, con una sensibilidad anti-artística, desacreditando el mundo del mercado convencional del arte a favor de una práctica creativa y artística alternativa.

Todos estos movimientos se oponen a las convenciones artísticas tradicionales y fomentan la creatividad y la experimentación del mismo modo. Al comprometerse con prácticas anti-artísticas, los artistas pueden explorar sus propios límites creativos y al mismo tiempo ampliar los límites de lo que se considera “aceptable” en el mundo del arte. Esto puede conducir a obras de arte que desafían el status quo y abren nuevas posibilidades de expresión, por ello el ‘antiarte’ cobra gran importancia en el mundo del arte.

2.2. Nociones convencionales que definían el arte hasta el siglo XX

A mediados del siglo XIX, el arte académico de los salones y las grandes exposiciones oficiales marcaba el modelo tradicional según el cual una pieza era valorada como obra de arte. Dicha concepción formaba parte del legado del clasicismo, partiendo de las bases del neoclasicismo y el romanticismo, rigiéndose por los postulados clásicos de armonía, simetría y proporción. El arte académico despreciaba el realismo naturalista, considerándolo una gratuita complacencia en la representación de los aspectos más desagradables de la realidad. Se regía según una jerarquía de “géneros” o temas iconográficos que, muy al contrario, otorgaba primacía a la representación de temas mitológicos o de la iconografía cristiana, así como escenas de grandes acontecimientos históricos. Análogamente, hacía uso de las técnicas, materiales y formatos más tradicionales, como la pintura de caballete al óleo. Este modelo era el mismo en multitud de academias de arte, imponiéndose como el oficial en gran parte de Europa y América. La Academia de Bellas Artes de París fue la más influyente con sus teorías educativas y estéticas. Escogía los criterios de valoración y concedía reconocimiento artístico en los llamados Salones de París. Para poder ser incluidas en estas exposiciones oficiales, las obras de arte debían cumplir unas reglas bastante rígidas.

Los primeros movimientos de vanguardia surgen a instancias de los grupos de artistas que fueron rechazados por los comités de selección de estos salones. En respuesta, esos artistas crearon sus propios salones, con el fin de que sus obras pudieran ser valoradas por el público directamente. El primero de estos salones fue el Salón de 1863 en París, realizado bajo el consentimiento de Napoleón III, después de que el jurado de la Academia de Bellas Artes en París rechazara más de tres mil obras en un corto lapso de tiempo. Estas exposiciones fueron aclamadas por gran parte del público, pero totalmente rechazadas por un amplio sector de la burguesía, cuyos gustos se asemejaban más al parecer academicista. La historia del arte debe mucho aquellos que quisieron superar el pasado y avanzar en un proceso evolutivo del arte frente al rechazo de la sociedad más conservadora.

Hasta las vanguardias artísticas en el siglo XX como hemos visto, el arte seguía los postulados clásicos establecidos por las academias; la noción convencional del “buen arte”, aquel que es estéticamente agradable. El “buen arte” a menudo se considera hermoso y tiene una disposición agradable de colores y formas. Frente a esta corriente se encontraba el anti-academicismo que mostraba signos de rebeldía y renovación en las artes. Habiendo a principios del siglo XX, un alejamiento de este estilo. Ya a finales del siglo XIX, las revoluciones burguesas en Francia generaron el clima social idóneo para el surgimiento del impresionismo, el puntillismo y post-impresionismo, primeros movimientos de vanguardia que mostraron una clara desviación del arte académico. Los impresionistas, neo y post-impresionistas se centraron en capturar la luz y el color en lugar de la forma, que había sido el foco del arte académico.

A principios del siglo XX, los cambios sociales y las innovaciones científicas y tecnológicas que a largo plazo había provocado la revolución industrial fueron condicionantes que propiciaron el nacimiento de nuevas vanguardias como el fauvismo, el expresionismo, el cubismo y el futurismo. Al igual que posteriormente la Primera Guerra Mundial con sus consecuencias ideológicas, fue a nivel internacional la detonante de una gran variedad de movimientos contestarios, no exclusivamente pictóricos, escultóricos o arquitectónicos. Por estas fechas surgen el constructivismo, el dadaísmo, el neoplasticismo y el surrealismo, con el deseo de cambiar las convenciones artísticas que hasta entonces dominaron la cultura. Estos nuevos movimientos debían destruir las

nociones sociales y morales del mundo occidental, las cuales habían llevado a la humanidad al nivel más bajo de crueldad y tristeza. Hubo un alejamiento sobre lo que constituye un “buen arte”. Artistas como Francis Picabia, Jean Arp, Kurt Schwitters desafiaron las nociones ya mencionadas sobre lo que constituye un “arte bueno o malo”, al usar, por ejemplo, objetos cotidianos para hacer su trabajo. Este tipo de trabajo rechaza las nociones tradicionales sobre la estética para dejar claro un nuevo punto de vista.

Tras la Segunda Guerra Mundial se desarrollan varios movimientos artísticos que siguen la estela iniciada por el Dadaísmo, culminando en el arte conceptual, movimiento inspirado entre otros por el propio Marcel Duchamp, quien quería que su arte fuera juzgado por su concepto en lugar de su forma física o belleza, ya que esto permitiría interpretaciones más diversas de lo que constituye el arte. Mientras, las viejas academias de Bellas Artes y los comités de selección de exposiciones nacionales seguían preocupándose exclusivamente por la habilidad técnica y la belleza estética, que se consideraban los aspectos más importantes del momento. Duchamp pensaba que para romper con todos los valores tradicionales del arte, se debía empezar por lo elemental. Deshacerse en primer lugar de los dos principios más básicos del arte: la belleza y la artesanía.

Movimientos que siguieron esta línea, encasillados como anti-artísticos, podrían suscitar valoraciones negativas porque no siguen ninguna de las nociones convencionales sobre qué ha de ser el arte. Ahora bien, el curso de los acontecimientos políticos, los continuos avances tecnológicos y el inestable panorama económico, la sociedad y la cultura han evolucionado, y la manera de pensar, de crear arte, avanza hacia nuevas ideas. Las nociones convencionales del arte son cambiantes, piezas que hoy día son consideradas obras de arte hubieran sido rechazadas en el pasado. La noción del arte de Marcel Duchamp, según la cual el arte puede ser cualquier cosa, muestra la diversidad de formas de ver y entender el arte más vanguardista.

2.3. El *ready-made* como antídoto al “arte retiniano”

Duchamp rechazó lo que describía como arte “retiniano”, aquel tipo de arte que, según él, es interpretado por la retina y no por la mente, conforme a la concepción del arte predominante. A Duchamp las galerías apenas le producían interés alguno, el choque de

las ondas de luz en su retina, provenientes de los lienzos allí expuestos, pronto le causaban un soporífero tedio. Llegó, así, un punto en el cual a los miembros de Dadá les bastaba con llamar a algo “arte” para convertirlo en tal cosa, en una búsqueda de una forma de arte más conceptual que visual. La distinción de Duchamp entre arte retiniano y mental no deja de ser extraña. Marcel Duchamp no se interesaba por la pintura en sí misma, pues para él era solo un medio, cuyo empleo debía estar motivado para una finalidad distinta de la propia pintura. Duchamp pretendía que los espectadores experimentaran un shock visual y mental a la par. La idea detrás de esto es hacer que el espectador vea algo que normalmente no ve, teniendo una reacción más visceral a la obra de arte. Por ello, la pintura no debía ser sólo “retiniana” o visual, debía tener que ver con la materia gris de nuestro entendimiento en lugar de ser puramente sensorial. Duchamp plantea así una concepción intelectual, “no-retiniana” del arte.

A partir de 1913, Duchamp dejó de pintar y se centró en la creación de objetos tridimensionales, pasó del cubismo al objeto encontrado, el *ready-made* propiamente dicho, al que le concedió el título de antídoto frente a este veneno. Con el término *ready-made*, se refería a objetos que normalmente no se consideran artísticos, pero que por decisión del artista se legitiman como tales.

Esta palabra tiene su origen en los *ready-made garments*: se trataba de prendas de vestir confeccionadas que no estaban basadas en las medidas individualizadas, sino en estudios antropométricos, y que se fabricaban en diferentes materiales para ofrecerlas a los consumidores ya listas para su uso. Trasladada al ámbito artístico, la palabra *ready-made* servía para designar aquellas obras que, de modo similar, eran objetos que el artista encontraba ya hechos, y que convertía en obras de arte con la menor intervención posible por su parte. (Rafael López Borrego: 2020).

Los *ready-made* son objetos de uso común, en su mayoría artículos fabricados en serie, seleccionados estratégicamente. El artista se apropia de estos objetos, modificándolos o sin necesidad de hacerlo, pero cambiando eso sí, su funcionalidad, insertándolos en el campo del arte. Duchamp acuñó el término *ready-made* en 1915 para describir su “arte encontrado”. Al artista le bastaba como hemos dicho, con escoger un objeto y presentarlo fuera de su contexto habitual, expuesto en una sala de arte, y de ese modo, descontextualizándolo. El objeto ponía en cuestión lo que se entendía por arte, dejando

de lado las nociones convencionales que definían el término, heredadas de los postulados académicos que revisamos en el apartado anterior. Desde el momento en el que se presentan objetos cotidianos como obras de arte para una exposición, todo cambia. ¿Qué diferencia estos objetos en museos de otros iguales en escaparates?

El trabajo de Duchamp con los *ready-made* responde a la pregunta; ¿Se pueden hacer obras que no sean obras de arte?. La técnica consistía básicamente en eliminar la actividad manual del artista durante el proceso de hacer arte. Así, en vez de ver un objeto creado por el artista, vemos uno ya fabricado. También habría de sustituir la irracionalidad y el proceso aleatorio por un diseño consciente. Ya no importa el genio del artista, sino su don. La aparición de los *ready-made* cuestiona seriamente la historia del arte y su autonomía, ya que ingresan a los museos objetos de la vida cotidiana. Los *ready-made*, además, tienen en muchos casos una intención crítica, de parodia irónica del arte, banalizando y ridiculizando obras contemporáneas. Otra característica de los *ready-made* es su amorfia. Todo lo que se puede decir respecto a él es indiferente a su forma, ya que subyace en el propio objeto. La obra de arte misma niega al objeto, anula su función. Marcel Duchamp quiso elevar a la dignidad de arte, objetos simples y cotidianos, como prueba de que el arte era, sobre todo, una actitud mental que residía en el espectador y que, mediante la representación de estos objetos en una sala de exposiciones, se apreciaban las calidades estéticas y no las utilitarias que normalmente sugerían.

En cierta manera, se podría decir que el *ready-made* es un desarrollo del principio técnico del *collage*, del verbo francés *coller*, que significa “pegar”. El *collage* puede definirse como una técnica consistente en incorporar objetos preexistentes o no-artísticos a una obra de arte, generalmente de tipo pictórico. Por ejemplo, un recorte de periódico en una pintura de bodegón, aunque la base de la obra sea una pintura al óleo sobre lienzo y realizada por el propio artista. Por ello, podría decirse también, que el *collage* es un tipo de *ready-made*, ya que su principio operativo sería el del objeto encontrado, según el cual cualquier cosa que elige un artista es sacralizada como arte, desde una piedra que llama su atención en un camino a una imagen que le gusta en una revista. Los dadaístas multiplicaron las posibilidades expresivas y conceptuales de este principio operativo. De

hecho, algunos reivindicaban para sí mismos la denominación de montadores frente a la de artista, considerándose los inventores de varias técnicas como el *fotomontaje*.

Algo similar se da en el *assemblage* (ensamblaje), una técnica introducida también por los artistas cubistas, que parte principio operativo del *collage* y lo lleva a la creación tridimensional escultórica. Mientras que el *collage* utiliza materiales como el papel, la tela, fotografías, etc, el ensamblaje utiliza objetos tridimensionales como el metal, la madera, rocas, etc., para crear una obra de arte. Si bien el *assemblage*, igual que el *collage*, no siempre ni necesariamente se compone exclusivamente de objetos preexistentes o encontrados. Pueden combinar dichos objetos con otros elementos realizados por el propio artista. De hecho, eso es lo más frecuente.

Tanto Marcel Duchamp como Pablo Picasso ya habían trabajado esta técnica con anterioridad. Un ejemplo de ello es el *Babuino y joven*, obra de Pablo Picasso. Muestra un babuino con su bebé en brazos, fue creado en el año 1951. La escultura se compone de elementos encontrados en su casa, a modo de ensamblaje, aunque de éste posteriormente se extrajo un molde, con el que se fundió la obra en bronce, conservándose de ella, en esta forma final, varios ejemplares en diversos museos. Podemos reconocer en ella varios objetos: dos cochecitos de juguete, un vaso y una jarra grande.



Pablo Picasso, *Babuino y joven*, 1951, bronce. Nueva York, Museum of Modern Art,¹

¹ Fotografía propiedad del Legado Pablo Picasso/Artists Rights Society (ARS) de Nueva York (imagen tomada de <https://www.arteeblog.com/2015/09/esculturas-de-pablo-picasso-com.html>)

Estas técnicas (el *ready-made*, el *collage* y el ensamblaje) permitieron a los artistas ampliar su campo expresivo, además de resultar al público visualmente más interesantes. Kurt Schwitters, miembro del grupo Dadá alemán, fue un artista especialmente conocido por utilizarlas. Manifiesta con su obra que el uso de objetos cotidianos, muchas veces comprados, encontrados incluso en vertederos o tirados por la calle, es clave en esta terapia de choque visual. A lo largo de este trabajo veremos que en muchas de las obras importantes que recogen este legado, muchas veces cuesta discernir si constituyen un desarrollo dadaísta del *collage* cubista, más que propiamente del *ready-made*.

La intención de Duchamp con los *ready-made* es difícil de descifrar. A menudo afirmaba que no estaban destinados a existir como arte en absoluto: "Una idea al crearlos fue tratar de ver si podía salirme con la mía [...] La idea principal detrás de ellos era no tener ideas" (Duchamp, 2012:13) Estos *ready-made* van más allá del *collage*, puesto que son manifestaciones antiartísticas contrarias al comercio artístico, a la visión del objeto de arte como pieza musealizable y sacralizada. En cambio, el *collage* consistía en la incorporación de objetos a un lienzo con intenciones plásticas, como vimos en el apartado anterior.

Duchamp reaccionó a este modelo de concebir el arte, centrado en obtener cualidades plásticas, e integró en sus trabajos objetos, en sí mismos no dotados de individualidad ni belleza, para que formen parte del arte. Los objetos de uso cotidiano cambian su identidad a través de esta metamorfosis. Esto constituye un proceso de desestabilización de la visión académica del arte, donde además se cortocircuita la búsqueda del significado de la obra en función de repertorios iconográficos establecidos: la primera impresión producida por la obra es simplemente lo evidente de su aspecto; será el título de la obra lo que contribuirá a modificar su sentido.

2.4. Tipos de ready-made

Son *ready-made*, aquellos objetos fabricados sin modificar. Sin embargo, el propio Duchamp y sus sucesores también incluían en el término piezas modificadas o construidas. Es por ello que podemos hacer una clasificación que abarque diversos tipos, hablamos de *ready-made* puros/listos, asistidos, rectificandos/corregidos y recíprocos. Dichas nomenclaturas fueron dadas por el mismo artista.

La integración del objeto común a la obra de arte, o su conversión en ella, puede realizarse de múltiples maneras y con muchas intenciones.

A continuación, mediante una serie de ejemplos, veremos las diferencias creativas en cada tipo de *ready-made*:

2.4.1. Puros

Denominaremos *ready-made* “puros” o “listos”, a aquellos objetos que no han sido alterados. Objetos que Marcel Duchamp seleccionó de su entorno, adquirió o que le fueron regalados. El artista toma un objeto y lo deja como está. Designados como arte por el mero hecho de elegirlos para esa función, al ser expuestos en una sala de museo cambiando su contexto. Duchamp etiquetó estas primeras piezas como “confeccionadas”, para definir así su colección de objetos cotidianos manufacturados, no asociados al arte. Estos *ready-made* no se caracterizaban por la premeditación de otros trabajos del movimiento Dadá, enfocados en un primer momento a la crítica de la Primera Guerra Mundial, en su lugar se enfocaban en una naturaleza absurda, objetos elegidos en base a una indiferencia visual. Algunos ejemplos populares son:

Botellero



Marcel Duchamp, *Botellero*, 1914. Réplica de 1959, Instituto de Arte de Chicago². Original desaparecido.

² Imagen tomada de https://en.wikipedia.org/wiki/Bottle_Rack

También conocido en inglés como *Bottle Dryer*, *Bottle Rack* o *Hedgehog*. *Botellero* es el título por el que habitualmente es designada la obra, datada en 1914, en castellano, a partir del original francés *Egouttoir* o *Porte-bouteilles*; la apariencia puntiaguda y agresiva de la pieza le valió también el nombre de *Hérisson* ("erizo"). Este es el primer *ready-made* no alterado que realizó Marcel Duchamp. Anteriormente había experimentado con otros objetos, manipulándolos ligeramente o alterando su apariencia.

El *Botellero* es simplemente lo que es, el típico soporte de metal que se usaba para secar botellas. El objeto fue adquirido por el artista en el bazar del Hôtel de Ville, cerca del ayuntamiento de París. Tenía una inscripción garabateada en un costado, pero cuando fue confundido por basura y desechado por la hermana de Duchamp después de que el artista marchara a Estados Unidos el mismo año, este dijo olvidar qué había puesto. De esta pieza hay al menos siete réplicas que se encuentran en algunos museos destacados de arte moderno, como por ejemplo el Museo de Arte de Filadelfia, el Museo Norton Simon y el Moderna Museet.

Duchamp, con los *ready-made*, busca jugar con la mente del espectador, que, impulsado a ver más allá del objeto común lejos de su contexto habitual, se interroga sobre su nueva función. Es por ello que hay quien quiere ver una connotación sexual en esta obra, por los hierros erectos que se introducen en las botellas vacías.

Preludio de un brazo roto



Marcel Duchamp, *Preludio de un brazo roto*, 1915. Cuarta versión de 1964, exhibida en el MoMA de Nueva York. Original en paradero desconocido³.

Esta escultura de 1915 tiene el título de *Preludio de un brazo roto*. Cómicamente, Duchamp explicó que sin una pala para quitar la nieve, uno podría caerse y romperse un brazo al salir de su casa cuando nieva, de ahí su título. La pieza original fue comprada en Nueva York en una ferretería de la Columbus Avenue. Duchamp nunca había visto una pala quitanieves, puesto que en Francia no se comercializan; el objeto llamó su atención cuando iba de paseo con su compañero Jean Crotti y decidió adquirirla. Cuando llegó a su estudio, Duchamp le ató un cable y la colgó del techo después de haberla firmado, 'from Marcel Duchamp'. Un gesto muy significativo, puesto que no es una obra de (by) él, sino salida de (from) él. La pala quitanieves fue olvidada y extraviada; una réplica temprana se encuentra en la Galería de Arte de la Universidad de Yale en New Haven, Connecticut.

Según Duchamp, "La elección de estos *ready-made* nunca fue dictada por deleite estético. La elección se basó en una reacción de indiferencia visual con al mismo tiempo una total ausencia de buen o mal gusto... de hecho una completa anestesia." (Duchamp, 2012:34)

Traveler's Folding Item



³ Imagen tomada de <https://www.moma.org/collection/works/105050>.

Pliant de Voyage, o *Traveler's Folding Item*, réplica de 1964. París, Museo Nacional de Arte Moderno Centro Georges Pompidou. Original en paradero desconocido⁴.

Una funda para una máquina de escribir de la marca Underwood, fue comprada por Marcel Duchamp en Nueva York en 1916 y transformada en la primera escultura blanda de la Historia del Arte. El título, *Artículo de viaje plegable*, hace alusión a que la obra es flexible. De hecho, si no se coloca un soporte, se convierte precisamente en lo que indica su título, un artículo plegable sin ninguna función concreta.

La pieza original se extravió, pero quedan multitud de réplicas, de las cuales al menos ocho fueron realizadas bajo la supervisión de Duchamp. Como con *El botellero*, hay quien quiere ver una connotación sexual, puesto que una cubierta sin una máquina de escribir con función de protegerla, es completamente inútil. Tienta al espectador a mirar debajo de su “falda”, adquiriendo un doble sentido.

Por ello debe exhibirse en un stand lo suficientemente alto como para inducir al espectador a inclinarse y ver lo que oculta la cubierta. Cumpliendo el deseo de conocer lo que nos está vedado. De esta forma, este *ready-made* actúa como una invitación al voyeurismo. Por supuesto, no hay nada debajo de la “falda”, la imaginación del espectador debe completar la obra de arte. Esta lectura, es parte de la filosofía del *ready-made* duchampiano, como objetos que cobran significado sólo si el espectador realiza una función mental para completar la obra.

Fountain

⁴ Esta réplica de 1964 forma parte de una edición realizada ,a partir de una reproducción de la obra *La Boîte en Valise*, para la Galerie Schwarz de Milán, bajo la supervisión del artista. Fotografía de Christian Bahier et Philippe Migeat, © Association Marcel Duchamp / Adagp, París y Centre Pompidou (imagen tomada de: <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/cg9Kqa>)



Fountain, 1917. Original en paradero desconocido. Fotografía de Alfred Stieglitz⁵.

Bajo el seudónimo de Richard Mutt, la baronesa y reconocida artista alemana Elsa von Freytag⁶ envió un urinario de porcelana, como escultura para ser expuesta, a Marcel Duchamp; una broma que el artista quiso llevar a cabo.

Este firmó la base del urinario de loza blanca con el mismo seudónimo, R. Mutt, junto con la fecha, 1917, y lo presentó invertido como escultura en una exposición de la Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York en 1917.

Solamente por esta acción podría ser considerado un *ready-made* “rectificado” también. La invención del nombre del presunto autor se inspira seguramente en el nombre de la fábrica productora del urinario (la Mott Works), así como en el popular personaje de una famosa pareja de cómicos: Jeff & Mutt. Además el término “mutt” vulgarmente para los americanos significa papanatas, además de perro bastardo. La obra en un principio no le pareció tener nada de indecente para ser rechazada, pero inmediatamente fue retirada y se extravió. Lo único que quedó de ella fue una fotografía del galerista Alfred Stieglitz, a partir de la cual Duchamp pudo realizar bajo encargo diversas réplicas en la década de 1960, de las cuales quince están ahora en exhibición en diferentes museos.

⁵ La foto fue tomada por Alfred Stieglitz de la obra original, tras ser rechazada en 1917 por la Sociedad de Artistas Independientes. (Imagen tomada de [https://es.wikipedia.org/wiki/Fuente_\(Duchamp\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Fuente_(Duchamp)))

⁶ También se ha atribuido la iniciativa a Louise Norton, poeta dadaísta norteamericana del círculo de Duchamp.

En teoría, en el concurso ninguna obra iba a ser rechazada. El propio Duchamp formaba parte del jurado, presentó el urinario como obra de arte para provocar al resto de los miembros del comité. Duchamp comentó que entre las reacciones, algunos dijeron que era inmoral, otros que era un plagio, otros que se trataba de un objeto de fontanería, pero no se trata de algo más o menos inmoral que cualquier otro objeto. Es decir, hablamos de una obra que el artista no había hecho con sus manos, no requería ninguna habilidad para su creación, simplemente lo que hizo es coger un objeto de la vida diaria y dotarlo de un nuevo significado al llevarlo a un museo, como si fuera una obra de arte.

Su significado primigenio se diluye ante esta nueva perspectiva, la obra de arte se transforma en este caso en una idea que depende de la capacidad de elección de la mente, no en la habilidad de un artista para crear. El urinario no dejaba de ser un urinario, pero Duchamp lo desenmascaraba a través de una acción conceptual, al llamarlo *Fuente*. No cabe duda que este nuevo concepto hirió profundamente a los pintores y a los escultores de la época, que no tardaron en despreciarlo. El título que el artista dio a la obra, *Fuente*, cobra especial significado. La pieza siempre se ha exhibido tumbada, no en su posición natural, y está claro que es un recipiente, por lo que la elección del título nos conduce directamente hasta el espectador masculino, quien actúa como una “fuente” al hacer uso del urinario.

Esta obra es el paradigma de los *ready-made*: el espectador no sólo completa la obra de arte, sino que además sólo él puede darle sentido, convirtiéndose automáticamente en la auténtica obra de arte, en la fuente, en lugar del objeto inerte que contempla.

2.4.2. Asistidos

Se denomina *ready-made* “asistido” al resultado de combinar dos o más objetos encontrados. Al unirlos, el artista hace que ambos pierdan su función original y tomen una nueva puramente artística. Además en la mayoría de los casos, el objeto toma sentido cuando es asistido por otra persona que no es el artista.

Algunos *ready-made* que fueron realizados por segundas personas, siguiendo instrucciones de Duchamp, como puede ser el *Unhappy Ready-made*, también se

consideran del tipo “asistido”. No obstante, me centraré en aquellos que fueron realizados directamente por Marcel Duchamp, acorde a la primera definición dada.⁷

⁷ En la actualidad, además de los usos ya comentados, esta designación ha tomado un nuevo sentido referido a la realización de obras artísticas con medios informáticos. Las IA de manera asistida, permiten a los artistas crear piezas de arte únicas de forma rápida y sencilla, sin tener que pasar tiempo en ellas.

Roue de Bicyclette



Roue de Bicyclette, 1913. Versión de 1951, MoMA, Nueva York. Réplica del original en paradero desconocido⁸

En 1913, Marcel Duchamp, en su estudio de París, monta una rueda de bicicleta invertida verticalmente sobre un taburete de madera. Saca ambos objetos de su contexto original, desfuncionalizándolos y convirtiendo la composición en arte. Puro reciclaje, un nuevo concepto original que sabotea descaradamente lo que hasta entonces se entendía por arte. En un inicio sin ninguna intencionalidad, por puro disfrute visual para el espectador según el artista. Fue años más tarde en Nueva York, cuando el artista empieza a trabajar este tipo de objetos, que decide incluirlo en la categoría de *ready-made*, convirtiéndose por tanto en el primero que realizó. Duchamp le dedicó una segunda versión en 1916. Por desgracia, estas dos primeras versiones se extraviaron. Sólo queda una tercera en el MoMA de Nueva York, realizada por el artista en 1951.

La rueda en la escultura puede girar sobre su eje, con ello Duchamp se estaba adelantando a la introducción de movimiento real en la escultura; por lo que esta obra es considerada por muchos la primera escultura cinética del mundo.

⁸ Imagen tomada de: <https://historia-arte.com/obras/rueda-de-bicicleta>

Ver que la rueda giraba fue muy relajante, muy reconfortante. Me gustó la idea de tener una rueda de bicicleta en mi estudio. Disfrutaba mirándola, igual que disfrutaba mirando las llamas bailando en una chimenea. Fue como tener una chimenea en mi estudio. (Duchamp, 2012:14)

La *Rueda* es otra provocación a la academia, desmitificando las categorías estéticas que se tenían sobre el arte, y se convertiría en referencia del Pop Art y del Arte Conceptual posteriormente.

Un Bruit Secret



Un Bruit Secret, 1916. Versión de 1964, exhibida en la galería Schwarz de Milán. Original en paradero desconocido⁹.

Este *ready-made* presagia la noción surrealista del encuentro fortuito de objetos. Un ovillo de cuerda apretado entre dos placas de latón negro unidas por cuatro tornillos, es el cuarto *ready-made* realizado en Nueva York por Marcel Duchamp, en la primavera de 1916. El poeta, crítico de arte, y amigo de Duchamp, Walter Arensberg, siguiendo las instrucciones de Marcel Duchamp, aflojó los tornillos que sujetaban el ovillo e introdujo un pequeño y desconocido objeto que produce un ruido al agitar el *ready-made*. Incluso el artista lo desconoce, de ahí el título *Un ruido secreto*. Un secreto que jugaba con lo visible y lo invisible, lo figurado y lo imaginario, planteando como oculto el sonido percibido. Es por tanto una obra interactiva, ya que su manipulación es necesaria para escuchar este ruido.

⁹ Imagen tomada de <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cML6go>

Además en la placa superior y en la inferior que permanece oculta al espectador, pintó una serie de letras sobre un damero inciso en el metal. Son palabras en francés e inglés de imposible lectura. Según Duchamp, "En las placas de cobre escribí tres frases cortas en las que faltaban letras aquí y allá, como un rótulo de neón en el que una de las letras de una palabra no está iluminada y resulta ininteligible" (Duchamp, 2012:42)

Esta temática de lo oculto, la hemos visto ya en *Artículo plegable del viajero*, y está presente en multitud de *ready-made* del artista. Quiriendo con ello hacer trabajar al espectador, como seres curiosos que somos, llevándolo a un proceso mental más que puramente visual como es el arte "retiniano".

Unhappy Ready-made



Unhappy Ready-made, 1919. Original destruido. Fotografía de Suzanne Duchamp¹⁰.

En 1919, Marcel Duchamp, al enterarse que su hermana Suzanne se había casado en París con su compañero, el artista Jean Crotti, cuando él aún estaba en Argentina, le escribe por correspondencia como regalo de bodas la idea de este *ready-made*, junto con los pasos para realizarlo asistidamente.

¹⁰ La fotografía fue tomada por la hermana del artista en el apartamento de Duchamp en la rue Condamine de París. La pieza fue destruida por el viento. (Imagen tomada de <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/originalcopy/works05.html#1>)

Su hermana debía escoger un libro de geometría y colgarlo abierto boca arriba, amarrado por las esquinas con cuerdas en el balcón del apartamento del artista en la Rue Condamine de París. El propósito según el artista, era que el viento pasara las páginas del libro eligiendo sus propios problemas, haciéndolo girar y arrancando las páginas. En efecto el viento rasgó sus páginas, la lluvia lo empapó y el sol blanqueó y desvaneció su tinta con el paso del tiempo. Duchamp le concede al azar la autoría de este *ready-made*, ya que nadie puede predecir con precisión el tiempo y cómo afectaría a este libro de geometría. El título le atañe una personificación al libro de texto, asignándole sentimientos humanos. Al igual que un ser humano, no está feliz de estar afuera en un clima impredecible durante un período prolongado de tiempo. Lo único que quedó de este libro de geometría fue esta fotografía tomada por su hermana, a la vez que un cuadro que ella misma realizó, *Marcel's Infeliz Ready-made*, antes de que el viento lo rompiera del todo.

Belle Haleine, Eau de Violette



Belle Haleine, Eau de Violette, 1920. Fotografía del original tomada por Man Ray para la portada de la revista Dada de Nueva York en abril de 1921.¹¹

En la primavera de 1921, Marcel Duchamp hace su primera aparición en público como Rose Sélavy, cuando el artista se deja fotografiar por Man Ray vestido de mujer y seguidamente utiliza la fotografía para la etiqueta de un frasco de perfume Rigaud.

¹¹ En 2009, la pieza original se subastó por 8,913,000€ en Christie's, París. (Imágenes tomadas de https://en.wikipedia.org/wiki/Belle_Haleine,_Eau_de_Voilette)

Este pseudónimo ya lo había utilizado anteriormente para firmar el *ready-made*, *Fresh Widow*, en 1920.

He de abrir un paréntesis para explicar bien este personaje femenino creado por Duchamp. Rose Sélavy, se puede entender como su áter-ego o simplemente ser un pseudónimo, el cual utiliza en distintas obras hasta 1941. El nombre completo se trata de un juego de palabras y sonidos en francés que forman la frase “Eros, c'est la vie”. La primera R hace referencia a Eros (el amor), es la vida.

En esta primera fotografía, Man Ray permite ver los rasgos masculinos de Duchamp, la barbilla, su nariz alargada etc. Esta misma imagen aparecería en el primer y único número de la revista *New York Dada* en 1921, producida por ellos mismos con la colaboración de Tristan Tzara. En las siguientes fotografías a Rose Sélavy, se le muestra con un perfil más suavizado, más femenina. En la construcción del personaje, Duchamp pudo estar influenciado por el glamour de Germaine Everling.

Desde su aparición son innumerables las referencias y apropiaciones de este personaje, una de las más conocidas es la del artista japonés Yasumasa Morimura con su *Doublonnage (Marcel)* de 1988.



Doublonnage (Marcel), 1988. Colección Museo Reina Sofía, Madrid¹².

¹² (Imagen tomada de <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/doublonnage-marcel-duplicacion-marcel>) © Yasumasa Morimura

Para este *ready-made*, Man Ray asistió a Duchamp en la creación de una nueva etiqueta para el perfume. En la etiqueta original del frasco se leía “Un air embaumé” (Un aire embalsamado), además de “Eau de violette” (Agua de violeta). Al intercambiar las posiciones de las vocales “i” y “o”, obtuvieron “Eau de Voilette” (Velo de agua).

El titular “Un air embaumé” fue reemplazado por “Belle Haleine” (bello aliento), a modo de parodia, remitiendo a la mítica belleza de Helena de Troya, con el humor característico de los dadaístas. Además, la famosa “R” de Rigaud se convirtió en “RS” de Rose Sélavy.

El perfume fue regalado por Marcel Duchamp a Yvonne Chastel-Crotti, la ex-esposa de Jean Crotti, quien sería el esposo de su hermana Suzanne. Un gesto algo peculiar por parte del artista. En 2009, se convirtió en la pieza de Duchamp más cara jamás vendida en una subasta, cuando recaudó 8,913,000€ en Christie's, París.

2.4.3. Rectificados

Este término se utiliza para definir todos aquellos *ready-made* que han sido alterados o marcados. La alteración se realiza de tal manera que se reconoce qué es parte del objeto original y qué ha sido añadido o alterado. Hay muchas maneras de rectificar los *ready-made*, como agregar nuevos materiales o cambiar la forma del objeto. Es decir, que se hacen varias operaciones sobre el objeto. La diferencia con los *ready-made* “asistidos” es que no necesariamente se les despoja de su funcionalidad como objetos al rectificarlos. Además suelen ser bidimensionales, no objetos tridimensionales como comprende el resto de *ready-made*. A continuación, examinaremos algunos ejemplos:

Pharmacie

Pharmacie, 1914. Colección Arakawa, Nueva York¹³

Es el primer *ready-made* “rectificado” de la historia del arte, Marcel Duchamp lo realiza en un tren de regreso a Rouen en la penumbra del anochecer. Duchamp aplicó dos gotas de color una roja y otra verde a una estampa comercial con un paisaje invernal dibujado. Después firmó la estampa con las palabras “Pharmacie. Marcel Duchamp / 1914”. Con ello quiso demostrar que para imponer la autoría sobre una obra basta con una firma. El artista hizo tres copias originales de esta estampa, firmadas según él por “un artista desconocido de la peor calaña” y después fueron vendidas en una tienda de artículos de arte. El título se basa en las adiciones de color que Marcel Duchamp añadió a la pieza. Estas gotas roja y verde, recuerdan a las botellas de agua coloreada en los escaparates de las farmacias de antes. Este *ready-made* puede tener un significado más personal para Duchamp. El primer marido de su hermana Suzanne, Charles Desmares, era farmacéutico y recordemos que Duchamp viajaba de regreso a su ciudad natal, para visitarlos a ellos, además de a sus padres. Un gesto inconsciente quizás, que se confirma cuando Marcel Duchamp le dice a André Breton que los dos puntos, eran en realidad dos figuras diminutas caminando una hacia la otra en la distancia. De acuerdo con este argumento, se interpreta que estas dos figuras podrían ser el propio Marcel Duchamp y su hermana Suzanne en concordancia con sus anhelos.

¹³. Esta es la única de las tres versiones de la obra que no está en paradero desconocido. (Imagen tomada de https://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/Pharmacy.html)

Apolinère Enameled

Apolinère Enameled, 1916. Gouache y grafito sobre hojalata pintada, montado sobre cartón, Museo de Arte de Filadelfia.¹⁴

Esta pintura fue realizada en 1916 por Marcel Duchamp, siendo una versión muy alterada de un anuncio de pinturas “Sapolin Enamel”, así lo describe el artista en *Apropos of Myself* (programa de radio del 9 de noviembre de 1962, en los archivos del Museo de Arte de Cleveland). Duchamp utiliza la técnica del gouache, junto con lápiz sobre una lámina de hojalata montada sobre un cartón. El cuadro muestra a una niña pintando el armazón de una cama con pintura esmaltada blanca. La representación del marco de la cama incluye deliberadamente líneas de perspectiva en conflicto, para producir un objeto imposible. Para enfatizar esto, falta una pieza del marco de la cama. Duchamp además, agregó un reflejo del cabello de la joven en el espejo sobre la cómoda. El nombre que forma parte del título, "Apolinère", proviene de un juego de palabras que hace referencia al poeta, escritor y crítico de arte Guillaume Apollinaire, quien fue estrecho colaborador de Duchamp durante su etapa cubista. Duchamp también dividió el nombre y la ciudad del fabricante, leyéndose originalmente “Gerstendorfer Bros. New York, USA”, transformándolo en una serie de palabras inconexas sin sentido “Any act red by her ten or epergne, New York, USA”. Y, al igual que con *Preludio de un brazo roto* u otros *ready-made*, firma el anuncio ‘from Marcel Duchamp 1916/1917’, puesto que no es una obra de (by) él, sino salida de (from) él, jugando con el concepto de autoría. Además, a lápiz en la parte posterior de la pieza original, la etiqueta del fabricante decía; “Si el letrero se ensucia , límpielo con un paño húmedo”. Y Marcel Duchamp agregó el siguiente giro cómico, “Consejo práctico: No hagas eso”.

¹⁴ (Imagen tomada de https://en.wikipedia.org/wiki/Apolin%C3%A8re_Enameled)

LHOOQ

LHOOQ, 1919. Original en colección privada, en préstamo en el Museo Nacional de Arte Moderno Centro Georges Pompidou, París¹⁵.

En 1919, Marcel Duchamp compra una tarjeta postal barata con una reproducción de la *Mona Lisa*, obra del artista renacentista italiano Leonardo da Vinci. Duchamp le dibuja sin respeto alguno a esta obra de arte intocable, un bigote y una perilla con lápiz y le pone de título *L.H.O.O.Q.*, siglas que en francés significan “Elle a chaud au cul”, en español “Ella tiene un culo caliente”. La convierte así en una de las obras de arte más provocativas y que más estupor ha causado a los críticos y al público en general a lo largo de toda la historia del arte. En *L.H.O.O.Q.*, la idea es contraria a los *ready-made* que hemos visto: aquí se parte de una célebre obra artística (si bien en una reproducción en formato de consumo masivo), para convertirla en un objeto cotidiano, como si de una simple caricatura se tratase. La postal pertenece a una colección privada, actualmente prestada al Musée National d'Art Moderne, Centro Georges Pompidou de París. Marcel Duchamp realizó hasta ocho copias de esta obra de diferentes tamaños y soportes. En 1965, realizó una reproducción en blanco y negro de la *Mona Lisa*, sin bigote, ni perilla, a la que tituló *L.H.O.O.Q. Afeitada*.

¹⁵Imagen tomada de <https://historia-arte.com/obras/l-h-o-o-q-de-duchamp>

Wanted \$2000 Reward



Wanted \$2000 Reward, 1923. Réplica litográfica de 1961, propiedad de la Artists Rights Society (ARS) de Nueva York¹⁶.

Marcel Duchamp realiza este último *ready-made* en Nueva York, antes de regresar a París en 1923. El artista basó la obra en un aviso de búsqueda satírico, diseñado para turistas, que encontró en un restaurante de Nueva York. Duchamp pegó dos fotos de sí mismo en el cartel (una de perfil y otra de cara) y pidió a un impresor que añadiera otro alias a los ya nombrados, su álter-ego Rose Sélavy, junto al “hombre buscado”. La incorporación de fotografías de Marcel Duchamp también se puede ver en otros *ready-made*, como el ya nombrado *Belle Haleine*, *Eau de Violette*. En cada uno de estos *ready-made*, el artista siempre hace el papel de otro. En general, el concepto de llevar una doble identidad, siempre entusiasmó a Duchamp.

Aunque *Wanted \$2000 Reward* desafía las concepciones tradicionales del proceso creativo, la obra que Duchamp recreó en un momento clave de su carrera, también jugó un papel importante en la construcción de su identidad artística. *Wanted \$2000 Reward* se exhibe en la Galería Nacional de Retratos, en la exposición “Inventing Marcel Duchamp: The Dynamics of Portraiture” en Washington, DC. El artista vinculado al Pop Art, Andy Warhol, se inspiró directamente en este *ready-made* para su *Most Wanted Men Series*.

¹⁶ Imagen tomada de <https://npg.si.edu/es/blog/wanted-2000-reward-marcel-duchamp>

2.4.4. Recíprocos

La idea de un *ready-made* “recíproco” fue explorada por primera vez por Duchamp cuando creó *Fountain* y presentó esta pieza en una exposición de arte. Como hemos visto, el comité rechazó la pieza porque no era una escultura tradicional. Duchamp aprovechó este rechazo como una oportunidad para explorar su idea de *ready-made*.

Una obra de arte que consistiera en dos objetos idénticos hechos por diferentes creadores, sería un *ready-made* “recíproco”. En el caso de *Fountain*, un diseñador proyecta el urinario original para la empresa fabricante, ya que se trata de un objeto de fabricación industrial. Mientras, el artista, hizo su réplica. Su obra se trata de un desvío del objeto, con un cambio de función, una dinámica de desterritorialización y reterritorialización, según él.

Bien puede ser una obra de arte que se equipara con los objetos del mundo y pasa a ser útil, sale de su marco, entra en la vida cotidiana y la afecta. O a la inversa, un objeto cotidiano puede entrar en el mundo del arte, como es el caso del urinario que Duchamp convierte en obra de arte. El *ready-made* “recíproco” es transicional, diferencia a la vez que aproxima la obra de arte y el objeto útil.

Podríamos citar, como ejemplo, algunas de las obras tempranas del escultor norteamericano Robert Gober que integran su serie “Piletas” (“Sinks”). En ellas, utiliza materiales y procedimientos artesanales para imitar no sólo la forma, sino también el material y acabado de objetos de fontanería de fabricación industrial.



Robert Gober, *Sin Título*, 1985. Yeso, madera, aluminio, tempera, esmalte semi-opaco y alambre. Museo de Arte Moderno, Nueva York¹⁷.

Este artista, no adscrito a ningún movimiento artístico concreto, aunque no forma parte, por el marco cronológico en que desarrolla su obra, del entorno inmediato del Dadaísmo y Duchamp, sí es partícipe de la herencia posterior de ambos, a la que dedicaremos el siguiente epígrafe.

Una vez comprendida la tipología de *ready-made*, cabe recalcar que la réplica de un *ready-made* transmite el mismo mensaje. De hecho, casi todos los *ready-made* que uno ve hoy en día no son el original, en el sentido tradicional de la palabra.

2.5. Influencia y legado del *ready-made* duchampiano

Marcel Duchamp es uno de los artistas más influyentes de la contemporaneidad, por su propuesta artística rompedora que no ha dejado de crecer. Su legado incluye sus obras de arte y el dadaísmo, que él ayudó a crear. Duchamp no sólo destaca como artista, fue una personalidad intelectualmente crítica e inquieta, interesado en cómo la sociedad percibía las cosas. El *ready-made* duchampiano ha tenido un gran impacto artístico en la cuestión conceptual. Quería desafiar lo que la sociedad consideraba arte y cómo se podía encontrar en la vida cotidiana. El artista iba en contra del sistema y no tuvo intención de que sus obras acabaran en los museos ni entraran en el juego del consumo. Paradójicamente sus

¹⁷ Imagen tomada de:

https://www.moma.org/collection/works/81062?artist_id=2199&page=1&sov_referrer=artist

obras han llegado a ser piezas muy destacadas de las colecciones de importantes museos, que han alcanzado precios astronómicos en el mercado artístico. Esto mismo señalan Andrew Potter y Joseph Heath en su crítica al comercialismo subrepticio de lo “contracultural” (Potter y Heath, 2005).

El uso de estos objetos encontrados para crear piezas artísticas, fue un procedimiento asumido por los dadaístas, y lo usaron tanto Man Ray como Francis Picabia. entre otros. Man Ray, como colaborador de Marcel Duchamp en múltiples trabajos, adopta el *ready-made* en su obra artística directamente. Él creía que el mundo ya estaba lleno de materiales artísticos, y todo lo que se tenía que hacer es encontrarlos y usarlos. Los *ready-made* de Man Ray, al igual que los de Duchamp, consisten en objetos simples. Toma estos objetos y los coloca en una galería de arte, como si fueran pinturas o esculturas. Man Ray es el creador de numerosos *ready-made*, uno de los más famosos es *The Gift*, realizado con la ayuda del compositor francés Erik Satie. Consiste en una plancha de ropa con catorce tachuelas pegadas en su parte inferior, exhibida en la inauguración de la primera exposición del artista en París, en la Galerie Six de Phillippe Soupault el 3 de diciembre de 1921. Al salir de una cafetería de París, a la cual le había invitado el compositor para entrar en calor antes de la exposición, Man Ray, acompañado por Satie, pasó por una tienda que tenía varios utensilios para el hogar esparcidos en el escaparate. Compró una plancha, una caja de tachuelas y un tubo de pegamento. De vuelta en la galería, pegó una hilera de tachuelas a la superficie lisa de la plancha, la tituló *Le Cadeau* (El regalo) y la añadió sobre la marcha a la exposición. Este fue su primer *ready-made* en Francia.

Man Ray tenía la intención de regalar *The Gift* a Phillippe Soupault en agradecimiento por su patrocinio en esta exposición, pero el *ready-made* fue robado de la Galerie Six el mismo día y nunca se recuperó.



Man Ray, *The Gift*, 1921. Réplica de 1958. MoMA, Nueva York. Obra original en paradero desconocido¹⁸.

Man Ray realizó multitud de reproducciones individuales de la pieza a lo largo de su carrera, y en sus últimos años autorizó dos ediciones limitadas; una serie de once piezas de colección publicadas por la Galleria Il Fauno de Turín en 1972 y unas 5000 réplicas a escala comercial de *The Gift* en 1974.

La influencia de Duchamp en Picabia fue significativa. Animó a Picabia a explorar la idea del *ready-made* y esto condujo a la larga a nuevas formas de arte, como el surrealismo que dio un nuevo uso a los objetos comunes en la obra de arte para provocar un choque mayor en el espectador. Entre 1924 y 1926, Picabia utilizó elementos a modo de *collage* para satirizar el arte tradicional. Mediante el uso de objetos cotidianos, pretendía integrar la cotidianidad al arte tradicional.

En los años 30, cabe mencionar a Joan Miró, que entonces atravesaba su etapa del “asesinato de la pintura”. Miró conoce a André Breton y comienza su relación con el movimiento surrealista, crea algunas de sus obras más rompedoras y los “*collages* sin título”, compuestos con materiales no artísticos.

El *collage* y los elementos objetuales han sustituido ya a la representación pictórica de la realidad. En 1930 realiza una serie de anti-pinturas, donde se representan imágenes ocultas o tachadas.

¹⁸ Imagen tomada de <https://www.moma.org/collection/works/81212>

Según Barbara Celis, “La anti-pintura fue una revuelta contra un estado mental y contra las técnicas tradicionales que más tarde fueron juzgadas como moralmente injustificables. El rechazo a hacer cosas bonitas me empujó a utilizar los materiales más sórdidos e incongruentes posibles”. (Celis, 2008:1)¹⁹

En esta línea de experimentación, un año después, Joan Miró estuvo inmerso en la ejecución de una serie de *pinturas-objeto*, ensamblajes hechos con objetos encontrados. Llevando a los límites esta nueva lógica, Miró acabó proclamando su intención de “asesinar la pintura”. En la década de los cuarenta, Miró seguirá utilizando cada vez con más frecuencia materiales inusuales y soportes no asociados a las técnicas tradicionales de bellas artes como pueden ser conglomerados de madera, fragmentos de metal, etc.



²⁰Joan Miró, *Objeto*, 1931. Óleo, aislante, clavos, madera quemada, arena y elementos de relojería sobre madera. Colección particular, París.

Hay que señalar que en este uso de objetos encontrados para integrarlos en una obra de formato pictórico, la carga “antiartística” y “antipictórica” que Miró le otorga, es heredera

¹⁹ Palabras de Joan Miró, recogidas en 1962 por el crítico Denys Chevalier en París para una entrevista sobre las obras creadas con materiales atípicos.

²⁰ Imagen tomada de <http://observandoelarte.blogspot.com/2016/03/la-gran-exposicion-miro-y-el-objeto.html>

de la práctica cubista del *collage* y de su desarrollo posterior, el *assemblage*, en tanta o mayor medida que del *ready-made* duchampiano.

El *ready-made* fue un concepto que le interesó mucho a Salvador Dalí, ya que le permitía crear obras que eran tanto visualmente interesantes como estimulantes. Dalí hizo uso de objetos encontrados, pero su intencionalidad era otra. Por ejemplo, el *Teléfono Langosta* de Salvador Dalí, creado en 1936, se relaciona con el dadaísmo, pero no tiene una intención antiartística, ni nihilista, sino que busca provocar relaciones contradictorias entre objetos dispares. Los surrealistas buscaban yuxtaposiciones que contrariasen la lógica y la razón, contrastes inesperados que pusieran en funcionamiento la imaginación. En 1869, el conde de Lautréamont afirma que algo es bello "como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección." (Peyrou, 2020: 70). Esta frase se convirtió en uno de los pilares en los que se forjó el surrealismo parisino de entreguerras, lo cual constituye una buena muestra de la importancia de los objetos dentro de este movimiento.



Salvador Dalí, *Teléfono Langosta*, 1936. Tate Modern, Londres.²¹

El mismo año, la artista surrealista Méret Oppenheim realiza *Le Déjeuner en fourrure*, juntando objetos encontrados. En un encuentro con Pablo Picasso, este bromeó diciendo que cualquier cosa podría cubrirse con pieles y embellecerse. Esta ocurrencia llevo a la

²¹ Imagen tomada de https://es.wikipedia.org/wiki/Tel%C3%A9fono_Langosta

artista a forrar una taza de té, un plato y una cuchara comprados en Monoprix, una tienda de París, con piel de gacela china. Plantea así una reflexión sobre el objeto artístico, provocando cierto conflicto en el espectador, al situar lo creativo en la combinación de materiales despojados de su función.



Meret Oppenheim, *Le Déjeuner en fourrure*, 1936. Original en el MoMA de Nueva York.²²

André Breton, escritor y artista francés fundador del surrealismo, celebra la primera Exposición Surrealista de Objetos, en la Galerie Charles Ratton de París este mismo año, 1936. Breton definió estos objetos como manufacturados, pero elevados a la dignidad de obras de arte a través de la elección del artista.

La influencia de Marcel Duchamp en Pablo Picasso se debe principalmente a que ambos tenían un interés similar por el cubismo. Esta influencia se puede ver en el uso de grandes planos, la composición asimétrica y el uso del color; pero también en la adopción de objetos encontrados en múltiples trabajos. Si bien es cierto que en muchas de estas obras se trata simplemente de uso del *collage*, otros trabajos de Picasso pueden ser considerados *ready-made*.

Es el caso de *Tête de taureau* (Cabeza de toro) de 1942. En un montón de objetos amontonados, Picasso encontró un viejo sillín de bicicleta justo al lado de un manillar oxidado. La idea de la cabeza de toro se le ocurrió antes de que tuviera oportunidad de pensar. Todo lo que hizo fue soldarlos juntos, sin mayor manipulación, a esto se debe la

²² Imagen tomada de https://en.wikipedia.org/wiki/Le_D%C3%A9jeuner_en_fourrure

fuerza de la obra, puesto que si sólo viéramos la cabeza del toro y no el asiento de la bicicleta y el manillar que la forman, la escultura perdería parte de su impacto. En 1944, la escultura se expuso en el Salón de Otoño de París, catalogada como *Asiento de bicicleta*. Actualmente se encuentra en la colección permanente del Museo Picasso de París.



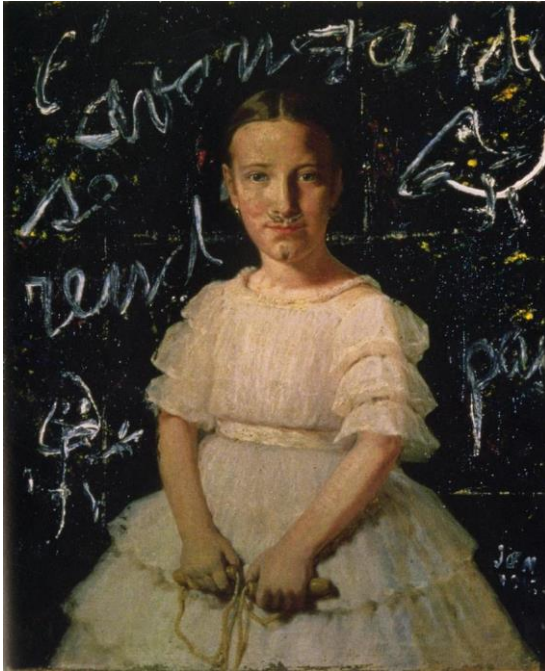
Pablo Picasso, *Tête de taureau*, 1942. Museo Picasso, París²³.

El *Art Brut* es un término acuñado en 1945 por Jean Dubuffet para referirse al arte creado por personas ajenas al mundo artístico y sin formación académica. Dubuffet comenzó a reunir una colección de esta clase de obras y a divulgarlas por medio de exposiciones y de publicaciones. Esta propuesta de Dubuffet sigue el rastro de interés y reivindicación del arte *naïf*, así como el de los marginados, los enfermos mentales, etc., que ya había comenzado a aparecer a inicios del s.XX. En este caso, la conexión con Duchamp, Dadá y el *ready-made* está en el aspecto anti-artístico, contra-cultural y anti-académico, más que con el formato específico del *ready-made*, el objeto encontrado y sus variantes.

CoBrA fue un movimiento artístico fundado en París en 1948 y disuelto en 1951, debido a las diferentes opiniones y rivalidades internas así como por la mala salud de sus líderes Asger Jorn y Christian Dotremont. Sus miembros rechazaban el academicismo artístico, lo popular, del mismo modo que los dadaístas. *La vanguardia no se rinde* de 1962, es una obra de Asger Jorn, quien se dedicaba a comprar cuadros y darles un toque personal. El artista lo describió como un cuadro decorativo apto para cualquier espacio burgués.

²³ Imagen tomada de https://en.wikipedia.org/wiki/Bull%27s_Head

Representa a una niña que va a tomar la comunión. La modificación de Jorn recuerda a la que hizo Duchamp con la Mona Lisa en *LHOOQ* de 1919, al añadirle la perilla y el bigote caricaturescos.



Asger Jorn, *La vanguardia no se rinde*, 1962. En paradero desconocido.²⁴

A finales de los 50 y principios de los 60, la historiadora del arte Barbara Rose popularizó el término "neo-dadá"²⁵. Bajo ese término se incluyeron obras que seguían la línea irónica del dadaísmo y el uso de objetos encontrados. A continuación veremos algunas de ellas ligadas al *Nouveau Réalisme* y otras corrientes artísticas, llegando hasta el *Junk art*.

El neo-dadá fue una reacción al sentimentalismo del expresionismo abstracto y se inspiró en las prácticas de Marcel Duchamp y otros artistas que, del mismo modo, renegaron de los conceptos estéticos tradicionales. El neo-dadá sirvió como referente en la fundación del Arte Pop y de algunas prácticas de Fluxus. Por ello, comenzaremos abordando uno de los artistas representativos del neo-dadá, Robert Rauschenberg y sus ensamblajes pre-pop. El artista tuvo influencia directa de los *collages* de Kurt Schwitters y de los *ready-mades* de Marcel Duchamp, a quien conoció en 1960 en Nueva York y con quien mantuvo amistad. Ampliando el concepto de *ready-made*, Rauschenberg dió un nuevo sentido a

²⁴ Imagen tomada de https://www.researchgate.net/figure/Figura-5-Jorn-A-O-1962-La-Vanguardia-no-se-rinde-Pintura-Recuperado-de_fig2_318642532

²⁵ Información obtenida de <https://www.guggenheim.org/artwork/movement/neo-dada>

esa práctica, al combinar elementos dispares e incorporarlos al contexto del arte. Objetos como una vieja colcha y telas mezcladas con papeles o una cabra de angora disecada atravesando un neumático sobre un lienzo previamente decorado con maderas siguiendo la técnica del *collage*, un juego compositivo que realizó entre 1955 y 1959, titulada *Monogram*.



Robert Rauschenberg, *Monogram*, 1955-59. Lienzo al óleo, papel, tela, metal, madera, una cabra de angora disecada y un neumático. Moderna Muséet de Estocolmo, (Suecia)²⁶.

A inicios de la década de los 60, destaca la figura de Yves Klein, artista fundacional del movimiento *Nouveau Réalisme*. En su obra hay elementos dadaístas herederos del *ready-made* duchampiano, como se muestra en los objetos que manipula con un pigmento de un color peculiar, que patentó como International Klein Blue (IKB). Trozos de madera, esponjas y platos impregnados de este pigmento, y los rodillos que empleó para ello en una instalación, se convierten en obras de arte. La idea detrás de estos *ready-made* era mostrar cómo cualquier persona puede crear algo hermoso con materiales y herramientas simples. Uno de sus *ready-made* más famosos es una réplica de la *Victoria de Samotracia* comprada en el año 1962. Despojada de su basa y coloreada con IKB, la hace suya, convirtiéndola en un Klein.

²⁶Imagen tomada de <https://historia-arte.com/obras/monograma>



Yves Klein, *Victoria de Samotracia*, 1962. Serie número 9, original, Museo Reina Sofía de Madrid²⁷.

Cabe destacar a otros nouveaux réalistes de la década de los 60, como Arman, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, César Baldaccini o Niki de Saint Phalle. Estos artistas realizaron obras que buscaban evitar tanto el lirismo de la abstracción como la figuración, prefiriendo el ensamblaje y la acumulación de objetos encontrados y confeccionados. Ejemplo de ello es la serie de violines de madera y bronce, cortados y ensamblados por Arman.

²⁷Imagen tomada de <https://www.yvesklein.com/es/oeuvres/view/15/esculturas/707/victoire-de-samothrace/?of=6>



Arman, *Violín prisionero*, 1988. Violín de madera y bronce cortado y ensamblado. Galería Bianco Goldmann 28.

Otro ejemplo son los *snare-pictures* (“cuadros tambor”) de Daniel Spoerri. A modo de ensamblaje, fija sobre una tabla o mesa varios objetos; platos, cubiertos, vasos..., como si de un almuerzo se tratase, pero después los expone en posición vertical, sobre la pared.



Daniel Spoerri, *Tableau piège de vigneron*, 1983. Mesa de madera, técnica mixta. M.a.x. museo, Suiza 29.

²⁸ Imagen tomada de <https://www.paulbert-serpette.com/catalogue/categories/sculptures/bronzes/arman-violon-prisonnier--0>

²⁹ Imagen tomada de <https://www.artlog.net/de/kunstbulletin-7-8-2015/daniel-spoerri>

Jean Tinguely realizó su obra *Friigo Duchamp* con una nevera que recibió como regalo del propio Marcel Duchamp. La obra fue ejecutada entre finales de 1960 y 1962, y fue expuesta en la galería neoyorquina de Sidney Janis. Según el artista, la pieza se almacenó a partir de entonces durante veinte años en el jardín de un amigo, donde presumiblemente permaneció casi sin cambios a lo largo de los años.



Jean Tinguely, *Friigo Duchamp*, Colección privada, 1960-62 ³⁰.

César Baldaccini fue uno de los artistas más experimentales del grupo. Su serie “*compresiones*” está realizada con una máquina hidráulica. Para aplastar y comprimir escogió objetos de todo tipo, desde latas de refresco, hasta vehículos.



³⁰ Imagen tomada de <https://www.wikiart.org/en/jean-tinguely/frigo-duchamp-1960>

César Baldaccini, serie “*compresiones*”, 1960. Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Niza ³¹.

Mi corazón pertenece a Marcel de 1963, es una obra de Niki de Saint Phalle, que en su título y mediante el uso de objetos de producción industrial, rinde homenaje a Marcel Duchamp, con quien mantenía una especial amistad.



Niki de Saint Phalle, *Mi corazón pertenece a Marcel*, 1963³²

Zero es un grupo de artistas fundado en Düsseldorf por Heinz Mack y Otto Piene, al que más tarde, en 1961, se uniría Günther Uecker. *Zero* tuvo una profunda influencia en varios artistas que luego se involucraron en el arte cinético, el arte pop, el nuevo realismo, el arte conceptual y el minimalismo. La primera obra que creó Heinz Mack llamada *Zero*, en 1959, consistía en una habitación blanca con líneas negras en el suelo que indicaban por dónde debía caminar el espectador en el espacio. Aunque se puede entender como una instalación, la intervención del artista se limitó a trazar las líneas, dejando intacta por lo demás la habitación, con lo que se podría considerar que emplea la propia habitación de modo análogo a un objeto encontrado.

Détournement o desvío, es un concepto surgido dentro del movimiento situacionista. Con el, se plantea la posibilidad artística y política de tomar algún objeto o discurso creado por el capitalismo, distorsionando su significado y uso original, para producir un efecto

³¹ Imagen tomada de <https://www.pinterest.es/joanllossas/c%3%A9sar-baldaccini/>

³² Imagen tomada de <https://es.wahooart.com/@/AE3N9B-Niki-De-Saint-Phalle-coraz%3%B3n>

crítico. En el *détournement*, más que el objeto encontrado en sí, lo importante es el mensaje ideológico que transmite, y el propósito es perturbar ese mensaje. Por eso muchas veces, más que objetos propiamente dichos, los situacionistas tomaban e intervenían carteles publicitarios, etc.

Los situacionistas organizaban bromas políticas subversivas, una táctica con precedentes en el dadaísmo y el futurismo, a la que denominaron “broma situacionista”, y que retomaría el movimiento *punk* a fines de la década de 1970.

El movimiento artístico subpublicitario australiano *Billboard Utilizing Graffitiists Against Unhealthy Promotions* o *BUGAUP*, realizó esta práctica manipulando un anuncio de cigarros de un cartel publicitario en 1981, se convirtió en un desvío al desfigurar la imagen de un vaquero y modificar el texto “Marlboro”, para que dijera “it’s a bore” (es un aburrimiento). (Chapman, 1996:2)



BUGAP, *It's a bore*, 1981. Desvío en cartel publicitario de Sídney, Australia³³.

Marcel Broodthaers, comenzó trabajando como poeta muchos años pero, al encontrarse sin sustento económico, en 1964 comenzó a hacer arte visual para venderlo, criticando la

³³Imagen tomada de

https://en.wikipedia.org/wiki/Billboard_Utilising_Graffitiists_Against_Unhealthy_Promotions.

exhibición en museos. Este artista conceptual belga es conocido por sus ensamblajes y objetos que a menudo proceden de la vida cotidiana, como muebles y lámparas, pero que él convirtió en esculturas agregándoles pintura u otros materiales, aunque evitando en todo momento usar objetos de producción modernas. En *White Cabinet and White Table* usa muebles de aspecto retro pintados de color blanco y materiales orgánicos del mismo color, como son las cáscaras de huevo, sin más contenido que aire en su interior. El espacio que acoge la obra, del mismo modo, toma el color de la pieza.



Marcel Broodthaers, *White Cabinet and White Table*, 1965. Colección privada ³⁴.

En los años 60, los objetos encontrados estaban presentes en la obra del movimiento Fluxus y también en el Pop art, buscando acercar el arte a la vida cotidiana. Algunos artistas mostraban objetos replicados o reconstrucciones de objetos de consumo realizadas por el artista en materiales distintos a los del objeto original, a veces con procedimientos manuales y “artísticos”. Andy Warhol, fue uno de los que incorporó en su obra objetos comunes, bienes de consumo convertidos en iconos. Todos conocemos las latas de sopa Campbell gracias a él. Otro ejemplo de ello son las cajas de detergente de la marca Brillo.

³⁴ Imagen tomada de <https://www.wikiart.org/es/marcel-broodthaers/white-cabinet-and-white-table-1965>



Andy Warhol, *Brillo Box*, 1964. Acrílico y tinta. MoMA (Nueva York, EEUU) ³⁵

Arte Povera es un movimiento artístico surgido en Italia en la segunda mitad de la década de los 60; fue llamado así por Germano Celant, debido a que utilizaba, para la creación de obras, materiales pobres/humildes, generalmente no industriales (plantas, sacos, cuerdas, tierra, troncos etc). Estos materiales se valoraban en sus cambios, ya que a medida que se van deteriorando transforman la obra. Vimos algo similar, aunque no exactamente igual, en la obra de Duchamp *Unhappy ready-made*, donde el paso del tiempo iba deteriorando un libro de geometría hasta destruirlo.

Trapola, de 1968, obra de Pino Pascali, es una escultura de casi diez metros de largo, hecha de lana de acero envuelta sobre una armadura de alambre metálico. Se trata de una temprana aparición del *arte povera*, por representar un objeto doméstico con materiales pobres; ya que, según el artista, representa una red de pesca convirtiendo su obra en un falso objeto de uso cotidiano.

³⁵ Imagen tomada de <https://historia-arte.com/obras/caja-de-brillo>



Pino Pascali, *Trapola*, 1968. Estropajo de acero. Londres, Tate Modern. Colección privada desde 2009.³⁶

En la década de los 70 y principios de los 80, Christo y Jeanne-Claude presentaron sus edificios y monumentos públicos “empaquetados” que se podrían considerar como una derivación de la práctica del *ready-made*.

Aunque se puede entender como una instalación, la intervención de los artistas se limita a adherir una “funda” a un monumento público por un tiempo limitado, dejando intacto el monumento. La “funda” toma la forma de la edificación que envuelve. A través de estas obras, Christo y Jeanne-Claude buscaron desafiar la noción tradicional de lo que se considera arte y explorar la relación entre arte, sociedad y naturaleza.

³⁶Imagen tomada de https://es.wikipedia.org/wiki/Arte_pobre



Christo y Jeanne Claude, *Pont Neuf*, París. Envuelto con lonas en 1985.³⁷

En el arte conceptual, el uso de objetos cotidianos integrados en la obra es una práctica muy habitual, un ejemplo temprano de ello es *One and three chairs* de Kosuth, donde el artista estadounidense integra una silla en su composición. Las obras de Joseph Kosuth a menudo aluden a la mercantilización del arte y su relación con la cultura de consumo. Utilizando objetos confeccionados para crear arte que desafían nuestras nociones preconcebidas sobre lo que constituye el término. Sigue un criterio que él mismo calificó como “anti-formalista”. Esta obra tiene un sentido tautológico, ya que se aproxima a una misma reflexión desde tres perspectivas diferentes.

Primero con la silla como objeto, segundo con la fotografía de la misma silla, es decir su representación, y tercero con la palabra, la definición del objeto y el título de la obra. Kosuth pretendía llamar de ese modo la atención, con un triple código que aproxima al espectador a la realidad de su obra. Un código objetual, un código visual y un código verbal.

³⁷ Imagen tomada de <https://www.revistaad.es/decoracion/galerias/obras-arte-christo-y-jeanne-claude/12535>



Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965³⁸

A mediados de los 80 surgió la *commodity sculpture* (escultura de objetos de consumo), donde objetos producidos en masa se colocaban en galerías de arte como esculturas. El artista Haim Steinbach participa en la creación de este tipo de esculturas, en su obra *Related and different* de 1985, integró una estantería de laminado plástico, unas zapatillas y unos candelabros de latón. Objetos recién comprados con una función en el mercado no artístico, que juntos se revalorizan en el mercado del arte como pieza museística. Es la conversión del bien de consumo en emblema de una época.



Haim Steinbach, *Related and different*, 1985, Nueva York³⁹.

³⁸

Imagen

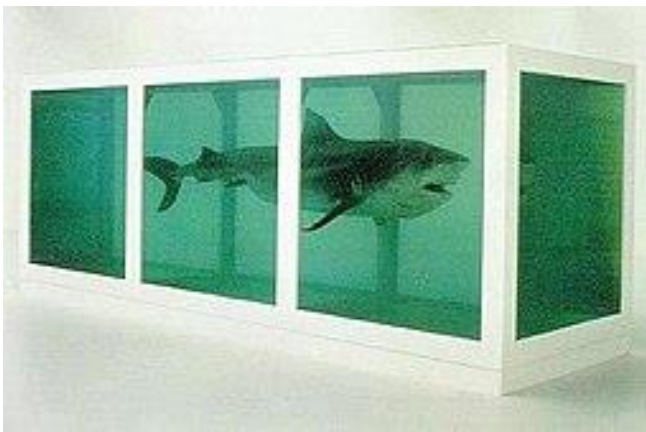
tomada

de

https://en.wikipedia.org/wiki/One_and_Three_Chairs#/media/File:Kosuth_OneAndThreeChairs.jpg

³⁹ Imagen tomada de <http://kylepfister.blogspot.com/2006/04/pfft-who-parties-without-man-man.html>

En la década de los 90, destacan por el uso de objetos encontrados varios miembros de los Young British Artists, un grupo de artistas contemporáneos del Reino Unido, provenientes en su mayoría de la Escuela de Arte Goldsmiths de la Universidad de Londres. Se caracterizan por su táctica de choque, mediante el uso de materiales inusuales y de animales momificados, suscitando controversias entre la prensa, la crítica y el público. Los artistas más emblemáticos y conocidos del grupo son Damien Hirst, Tracey Emin y Sarah Lucas. Siendo Damien Hirst el precursor del grupo, quien impulsó la primera reunión y puso en contacto a los demás artistas con el publicista Charles Saatchi. Aunque no es el primero en utilizar animales en sus composiciones, recordemos la obra de Rauchenberg por ejemplo, se hizo célebre gracias a sus primeras creaciones, en las que empleaba cadáveres de animales y los sumergía en formaldehído, un método bastante peculiar. La obra más famosa de esta serie es *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* de 1991.



Damien Hirst, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, 1991. Tiburón tigre, vidrio, acero, solución de formaldehído al 5%. Colección privada.⁴⁰

El arte encontrado tiene subgéneros en la actualidad como puede ser el “arte basura” (*trash art* o *junk art*), que se basa en el empleo de desechos y objetos procedentes de depósitos de basura. Artistas como Francisco de Pájaro, cuyo pseudónimo es Art is tra\$h, o Tim Noble y Sue Webster son algunos de los representantes actuales de este movimiento. Se han hecho conocidos por su capacidad para crear obras de arte que son visualmente impresionantes y que invitan a la reflexión.

⁴⁰ Imagen tomada de https://en.wikipedia.org/wiki/The_Physical_Impossibility_of_Death_in_the_Mind_of_Someone_Living

En *Polymorphus Perversus*, obra de 2006 de Tim Noble y Sue Webster, la escenografía podría recordarnos a los “cuadros tambor” de Daniel Spoerri visto anteriormente. Sin embargo en esta mesa de trabajo encontramos prácticas de taxidermia en animales, ensamblajes mecánicos, motores eléctricos, orina, sangre falsa, aceite de cocina, mantequilla de cacahuete. Cuanto más extravagante sea la composición de objetos mejor.



Polymorphus Perversus, Tim Noble y Sue Webster, 2006⁴¹.

El legado de Marcel Duchamp con los *ready-made* todavía está vigente en la actualidad. Hemos visto una evolución en la técnica artística y en la forma de exponer los objetos encontrados. Pero desde el surrealismo, pasando por el pop art, hasta el arte conceptual, permanece en todo momento presente la idea duchampiana de elevar objetos cotidianos a la categoría de arte.

⁴¹ Imagen tomada de <https://grupenciclopedia.cat/blog/es/trash-art/>

3. Conclusiones

Tras nuestra precedente explicación del *ready-made* duchampiano, su repercusión en el proceso de desestabilización de la visión académica del arte, y su herencia en corrientes artísticas posteriores, podemos establecer algunas conclusiones según los objetivos que nos planteábamos al comienzo de la realización de este TFG:

1. El Dadaísmo manifiesta la tendencia común a todas las vanguardias a oponerse a las rígidas normas académicas y a buscar nuevas posibilidades para el desarrollo del arte.
2. El trabajo de Marcel Duchamp con los *ready-made* es un ejemplo interesante de avance creativo, al cuestionar la naturaleza del arte mismo, dejando claro que cualquier cosa con una buena idea como soporte puede ser arte, y que lo importante es lo que nos quiere dar a entender, lo que nos lleva a reflexionar, dejando de lado lo que representa.
3. Los *ready-made* duchampianos tuvieron una influencia crucial en el desarrollo del arte posterior, marcada sobre todo por el uso artístico de objetos cotidianos, y que se puede rastrear en artistas y movimientos muy diferentes, con formatos y tipos de producción artística no estrictamente circunscritos al *ready-made*.
4. Aunque la intencionalidad original de Duchamp respecto al *ready-made* fuera contracultural, y fuera ajeno a su voluntado que sus obras acabaran como piezas de museo o mercancías en el comercio de arte, la mayoría de sus *ready-made* terminaron replicándose para salas de museo, o produciéndose en masa para la venta al público.
5. Los vínculos genéticos y similitudes de procedimiento entre *ready-made*, *collage* y *assemblage* hacen a veces difícil distinguir cuándo una obra es ejemplo de una u otra de estas técnicas y formatos.
6. La elección del título del *ready-made* nos puede conducir directamente al espectador. En la *Fuente*, por ejemplo, el único capaz de actuar como una “fuente” es el espectador ante el urinario, por tanto, el espectador no sólo completa la obra

de arte, sino que sólo él puede darle sentido, convirtiéndose automáticamente en la auténtica obra de arte, en la *Fuente*, en lugar del objeto inerte que contempla.

7. La concepción duchampiana dicta que el verdadero arte es, antes que nada, una elaboración mental, ajeno al ornamento y abierto a todo tipo de interpretaciones.

Una rueda de bicicleta colocada encima de un taburete de cocina, un urinario del revés, la funda de una máquina de escribir rebautizada *Artículo de viaje plegable*, nos llevan a reflexionar que ya nada es lo que parece. Marcel Duchamp siempre quiso dejar en claro que la elección de objetos para sus obras nunca fue dictada por el deleite estético. La elección estaba basada en una reacción de indiferencia visual con una total ausencia de buen o mal gusto. De hecho, una completa anestesia: lo importante era que atrajera a la mente y no a la vista, que estimulra al espectador a participar y pensar. En cada una de sus obras, Duchamp reafirma su actitud: no caben explicaciones artísticas ni fundamentos en la transgresión conceptual.

Quiero concluir este Trabajo de Fin de Grado con una reflexión personal; El estudio de los *ready-made* duchampianos me ha abierto horizontes en la búsqueda de una respuesta a la pregunta que todo estudiante de la Historia del Arte se hace; ¿Qué es 'arte' y qué no?. En lo personal no creo haya una sola respuesta válida, siempre que existan mil maneras de entender su significado. Formular esta pregunta hoy en día puede llevar a un interesante debate, dados los avances sociales y tecnológicos. Pero seamos conscientes que a principios del siglo XX era impensable cuestionar los límites del arte.

4. Bibliografía y recursos

Cecchetto, Stefano y Del Campo, Javier. (2012). *Duchamp*. Obra social. Burgos: Banca Cívica.

Celis, Barbara (29 de Octubre de 2008). *Cuando Miró 'asesinó' la pintura*. Nueva York: El País (Reportaje).

Chapman, Simon. (1996). *Civil disobedience and tobacco control: the case of BUGA UP*. Australia: Cover Essay of University of Sydney (PDF).

Cirlot, Lourdes, y Joan-Ramon Triadó. (1990). *Las claves del dadaísmo: cómo interpretarlo*. Barcelona: Planeta.

Foster, Hal. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal / Arte Contemporáneo.

Guasch, Anna Maria. (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Forma.

Heath, Joseph y Potter, Andrew. (2005). *Rebelarse vende : el negocio de la contracultura*. Traducido por Bustelo, Gabriela. 3 ed. Madrid: Taurus.

Huelsenbeck, Richard (1892-1974). (1992). *Almanaque dadá*. Editado por Dieterich Arenas, Antón. Madrid: Tecnos.

Marchán Fiz, Simón. (1997). *Del arte objetual al arte de concepto. Epilogo sobre la sensibilidad "Postmoderna"*. Madrid: Akal Ediciones. Arte y estética.

Marcus, Greil. (2019). *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Nueva edición ampliada y revisada. Colección Argumentos. Barcelona: Anagrama.

Peyrou Tubert, Mariano. (2020) *Tensión y sentido. Una introducción a la poesía contemporánea*. Madrid: Taurus.

Richter, Hans. (1973). *Historia del dadaísmo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Tzara, Tristan. (1921). *Dada 8: Dada in Tirol au grand air*. París: ed. Tzara.

Tzara, Tristan (1896-1963). (2004). *Siete manifiestos Dada : con algunos dibujos de Picabia*. Traducido por Haltter, Huberto. Barcelona: Tusquets.

Recursos webs consultados en 2023. Service:

https://en.wikipedia.org/wiki/Readymades_of_Marcel_Duchamp

<https://www.guggenheim.org/artwork/movement/neo-dada>

<https://historia-arte.com/artistas/marcel-duchamp>

https://library.clevelandart.org/museum_archives/audio_visual/duchamp

Rafael López Borrego. (3 de Marzo de 2020). Recuperado de

https://www.youtube.com/watch?v=ekrJpH-7dyQ&ab_