



**Universitat de les
Illes Balears**

Facultat de Filosofia i Lletres

Memòria del Treball de Fi de Grau

*Un canvi de paradigma en l'art: les implicacions
estètiques dels ready-mades de Duchamp*

Sara Barceló i Barceló

Grau d'Història de l'Art

Any acadèmic 2021-22

DNI de l'alumne: 43207735-G

Treball tutelat per Francisco José Falero Folgoso

Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts

	Autor		Tutor	
	Sí	No	Sí	No
S'autoritza la Universitat a incloure aquest treball en el Repositori Institucional per a la seva consulta en accés obert i difusió en línia, amb finalitats exclusivament acadèmiques i d'investigació	<input checked="" type="checkbox"/>		<input checked="" type="checkbox"/>	

Paraules clau del treball:

Ready-made, Duchamp, Estètica, Teoria de l'art, Postmodernitat

Resum

Els ready-mades de Marcel Duchamp i les seves implicacions estètiques condueixen a un canvi de paradigma en el món i la teoria de l'art. Aquests objectes artístics sorgeixen principalment en el context de les primeres avantguardes i suposen una revolució estètica capdavantera en el seu temps. A través del qüestionament de les categories estètiques que sustentaven la modernitat, el ready-made s'erigeix com la superació d'aquest projecte modernista i inicia el pas al nou art que sustentarà part de la teoria artística postmoderna. El ready-made, com a iniciador d'aquests trasbals estètics dins la filosofia de l'art, destacarà també per la seva influència a autors com Danto i el seu famós assaig *Després del fi de l'art* o, també, dins la teoria institucionalista de *El cercle de l'art* de Dickie. Es considera aquestes creacions de Duchamp com el precedent de molts dels canvis engegats en les pràctiques artístiques contemporànies, sobretot, com a precursor de l'art conceptual.

Paraules claus: Ready-made, Duchamp, Estètica, Teoria de l'art, Postmodernitat.

Abstract

Marcel Duchamp's ready-mades and their aesthetic implications lead to a paradigm shift in the world and art theory. These art objects arise primarily in the context of the early avant-gardes and represent a leading aesthetic revolution in their time. Through the questioning of the aesthetic categories that supported modernity, the ready-made stands as the overcoming of this modernist project and initiates to the new art that will support part of postmodern art theory. The ready-made, as the initiator of this aesthetic trasbal in the philosophy of art will also be noted for its influence on authors such as Danto and his famous essay *After the End of Art* or, also, in the institutionalist theory of Dickie's, *The Circle of Art*. These Duchamp creations are considered to be the precedent of many of the changes made to contemporary artistic practices, especially as a precursor to conceptual art.

Key words: Ready-made, Duchamp, Aesthetics, Art Theory, Postmodernity.

SUMARI

0. Introducció.....	5-6
1. Objectius i metodologia.....	6-7
2. Estat de la qüestió.....	7-11
3. Els ready-mades.....	11-12
3.1. Aproximació a una definició dels ready-mades.....	13-15
3.2 L'estètica dels ready-mades.....	15-19
3.3 Context històric dels ready-mades: Dadà, Duchamp i l'avantguarda.....	19-22
4. Implicacions estètiques i repercussions dels ready-mades.....	22
4.1 Qüestionament de les categories estètiques de la modernitat.....	22-28
4.2 Conseqüències en les pràctiques artístiques contemporànies: la conceptualització.....	28-29
4.3 Un objecte o una obra d'art? El ready-made dins la teoria artística de Danto i Dickie.....	29-34
5. Conclusions.....	34-35
6. Bibliografia.....	35-39
7. Annexos gràfics.....	39-55

0. Introducció

Aquest treball s'engloba dins la línia temàtica de "Història de les idees estètiques i les Teories de les Arts", donat que gira entorn de les implicacions estètiques dels ready-mades dins la teoria de l'art, elaborant una anàlisi de l'essència i les característiques intrínseques d'aquesta producció artística que s'esforça a qüestionar les principals categories estètiques de la modernitat, així com les repercussions i conseqüències que generarà el seu establiment per part de Duchamp dins la teoria de l'art.

Els ready-mades són la creació artística més important de l'obra de Marcel Duchamp, unes peces que majoritàriament s'insereixen dins el context artístic de les primeres avantguardes, més concretament dins el primer quart del segle XX, on podem ubicar els seus ready-mades més rellevants.

He escollit el concepte del ready-made introduït per Marcel Duchamp com a tema d'estudi d'aquest treball perquè suposa entrar en la qüestió no resolta de què és l'art. Precisament els ready-mades com a objectes artístics totalment innovadors en un context històric molt primerenc, suposen el primer entrebanc d'aquesta difícil tasca per definir i establir els límits del que és i no és l'art dins la teoria artística. És per això, que podem dir que l'essència dels ready-mades de Duchamp estarà al centre del debat teòric de la postmodernitat al voltant de la definició de l'art.

En aquest sentit, la hipòtesi d'aquest treball és que la invenció dels ready-mades implica el gran canvi de paradigma que qüestionarà radicalment les categories estètiques de la modernitat imperants des del Renaixement, amb un seguit de conseqüències en les noves pràctiques artístiques sorgides durant les segones avantguardes després de 1945. En realitat, no és casualitat que *Fountain* de Duchamp, el seu ready-made més paradigmàtic, encapçalés la llista creada en el marc del Premi Turner de l'obra més influent de l'art modern, escollida amb la participació de 500 experts de l'àmbit artístic l'any 2004 (BBC, 2004). Però, encara és més significatiu el fet que autors claus com George Dickie, Arthur C. Danto, Thierry de Duve o altres, que han desenvolupat les seves teories estètiques, en més o menys mesura, al voltant de les implicacions artístiques que plantegen els ready-mades.

En conclusió, he triat els ready-mades com a tema principal d'aquest treball perquè la finalitat de Duchamp amb aquestes creacions va ser qüestionar d'una forma radical les convencions que havien regit el món de l'art i alhora reflexionar entorn de la naturalesa

mateixa d'aquest, un exercici estètic en si que ha donat com a resultat uns objectes amb gran pes i repercussió dins la teoria artística i les pràctiques artístiques contemporànies. Per tot això, no és d'estranyar que Thierry de Duve parli de l'art contemporani com un art post-Duchamp (de Duve, 2007: 30).

1. Objectius i metodologia

L'objectiu principal d'aquest treball acadèmic serà desvetllar les implicacions estètiques dels ready-mades, evidenciant com suposen el primer pas d'un canvi de paradigma en l'art i la teoria artística posteriors.

Això es farà a través d'una primera aproximació a aquests objectes artístics i la seva significació. Haurem de contextualitzar aquesta producció dins les primeres avantguardes, i elaborar una anàlisi historicoartística per extreure quines són les característiques definitòries i l'estètica que comparteixen els ready-mades de Duchamp, cercant trets comuns essencials que puguin formar part de la seva definició general. Cal presentar els ready-mades com una revolució estètica que s'avança d'una forma molt primerenca a les pràctiques artístiques contemporànies i que enuncia d'una forma clara el camí de l'art després de la Segona Guerra Mundial.

De la finalitat principal del meu treball, que com s'ha dit se centra a evidenciar el canvi de paradigma que suposa la creació dels ready-mades dins el món de l'art i la teoria artística, es deriven dos objectius secundaris més, que són:

- a) Constatar com els ready-mades qüestionen la majoria de les categories estètiques de la modernitat com a part d'aquesta revolució estètica que enuncia la postmodernitat.

A partir d'una primera anàlisi historicoartística podrem establir exactament què són i com operen els ready-mades, per així anar desxifrant quines són les categories estètiques que desmunta Duchamp amb aquesta creació. A través de la següent recerca bibliogràfica de diversos manuals d'estètica establirem quines són les categories estètiques claus de la modernitat, per així comprovar com ataca els conceptes clàssics de l'art; com pot ser la mimesi o la techné, així com altres vinculats amb el romanticisme; com la categoria de geni creador, l'originalitat o l'autenticitat.

L'altre objectiu que es deriva d'aquest treball serà:

- b) Descobrir la significació, l'aportació o el paper que juguen els ready-mades dins la teoria de l'art posterior.

L'anàlisi de la contribució dels ready-mades dins la teoria de l'art es farà principalment a través de la figura de dos autors claus: George Dickie i Arthur C. Danto. Ambdós autors han reflexionat al voltant de la creació i significació dels ready-mades dins les seves teories estètiques, però no seran els únics, atès que aquests objectes artístics han protagonitzat gran part de l'extensa reflexió filosòfica de l'art durant la nostra contemporaneïtat. Tanmateix, per la limitada extensió d'aquest treball s'ha determinat fer una anàlisi de la presència i influència dels ready-mades dins la teoria de l'art tan sols a través de dues figures prou rellevants dins l'estètica contemporània.

2. Estat de la qüestió

M'he enfrontat a l'estudi dels ready-mades i les seves implicacions dins la teoria estètica a través de dues vies. En primer lloc, per mitjà d'una anàlisi historiogràfica de la producció artística de Duchamp, de la seva pròpia figura i la del seu context artístic, especialment a través de les fonts directes que es conserven del creador dels ready-mades i de la bibliografia que s'ha generat al voltant de Duchamp, els ready-mades i el dadaisme. En segon lloc, s'ha continuat amb una recerca de la influència i presència del ready-mades i les seves implicacions artístiques dins la teoria de l'art, on hem pogut establir que autors claus com George Dicke, Arthur C. Danto o Thierry de Duve han realitzat una especial contribució. Aquesta primera investigació ens ha permès entrar en la qüestió de com la creació dels ready-mades i les seves implicacions estètiques han influït en la teoria de l'art contemporani i han canviat el paradigma de la concepció artística.

Si tenim en compte la primera part d'aproximació historicoartística als ready-mades a través de la figura de Duchamp i el seu context, hem de parlar de la figura de Francis M. Naumann, que durà a terme el primer estudi exhaustiu dedicat als artistes vinculats al dadà—Picabia, Duchamp o Man Ray—, que s'establiren als Estats Units durant la Primera Guerra Mundial. La seva obra *New York Dada 1915-1925* (1996) serà considerada el primer estudi complet d'aquest moviment artístic. A més a més, també compta amb la recopilació d'assaigs

sobre Duchamp i la seva obra titulada *Marcel Duchamp: The Art of Making Art in the Age of Mechanical Reproduction* (1999).

Un altre especialista en la figura de Duchamp serà William Camfield amb la seva obra sorgida a partir de la primera gran retrospectiva al voltant de *Fountain* de Duchamp de l'any 1987, titulada igual que el seu llibre *Marcel Duchamp: Fountain* (1989). Finalment, dins aquesta primera aproximació historiogràfica i ja dins un context més proper al nostre, es troba l'aportació de Gloria Moure, gràcies a l'extens catàleg entorn de l'obra de l'artista francès que titularà *Duchamp* (1984), el qual és fruit de la realització de la retrospectiva europea més important d'aquest creador, on es troba una recopilació d'articles d'acadèmics de gran renom com Anne d'Harnoncourt, Dawn Ades, Maurizio Calvesi, John Cage, Octavio Paz, Yosihaki Tono, entre d'altres, que reflexionen sobre la concepció estètica de Duchamp.

La vida de Duchamp és repleta de mites, però la biografia més rigorosa i divulgada d'aquest artista serà la de Calvin Tomkins publicada amb el nom de *Duchamp* (1996), la qual ens ha servit per apropar-nos al seu pensament nuclear i a la seva producció complexa i original d'una forma directa. Si parlem de fonts directes al voltant d'aquest artista, les quals resultaran cabdals per entendre el seu pensament artístic i el seu procés creatiu d'una forma profunda i extensa, cal mencionar un text fonamental dins la historiografia de Duchamp, com és l'aportació de Pierre Cabanne amb el llibre que titula *Entretiens avec Marcel Duchamp* (1977), on s'enregistren les entrevistes realitzades a l'artista al seu taller de Neuilly el 1976, un text clau per entendre els trets que defineixen els ready-mades segons el seu creador, on parla de l'anul·lació de la idea de gust, de la intervenció de l'atzar en el seu procés creatiu o del concepte *anestètic*¹ dels ready-mades.

Aquests últims suposaren una obra complexa i avançada al seu temps, per això, s'identifica en Duchamp una especial preocupació per fer arribar al públic les seves propostes amb precisió, ell mateix durà a terme un seguit d'escrits importants, així com declaracions i entrevistes sobre la seva producció artística. Realment, Duchamp serà una de les figures del seu temps que més parlarà de la seva obra, per aquesta raó Michel Sanouillet i Paul Matisse es dedicaren a fer una recopilació sistemàtica de les seves manifestacions i escrits, però destacarem especialment la traducció i revisió realitzada per José Jiménez a través del llibre *Marcel Duchamp, Escritos* (2012), on s'exposen les principals fonts directes de l'artista en

¹ El concepte anestètic és utilitzat per Duchamp per referir-se a un procés d'indiferència visual per a l'elecció dels ready-mades.

castellà amb una exhaustiva tasca de revisió i anotació dels textos. Jiménez estableix aquí una terminologia per a la millor compressió de la producció de Duchamp, on podrem descobrir testimonis claus per a la classificació i compressió dels ready-mades, com el text redactat pel propi Duchamp; *A propos des readymade* (1961), on classifica i defineix els tipus de ready-mades possibles.

Per comprendre la complexitat dels ready-mades i la forma d'entendre l'art de Duchamp cal aprofundir més en les nombroses fonts directes que ell mateix va constatar. En aquest sentit, destaca també l'aportació fonamental d'Herschel B. Chipp i el seu llibre *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas* (1968), on dins aquesta recopilació antològica de documents teòrics fonamentals per entendre l'art del segle XX hi ha un document anomenat *Marcel Duchamp, "Pintura... al servicio de la mente"* (1946) que adapta i recull declaracions de Duchamp recollides a una entrevista de James Jhonson Sweeney titulada *Eleven Europeans in America*², un text clau per entendre a Duchamp com a precedent de l'art conceptual per la seva forma d'entendre l'objecte i la creació artística.

Finalment, dins aquesta primera fase de recerca historiogràfica al voltant dels ready-mades es recorrerà a una anàlisi directa de les peces, per això, serà molt útil l'obra de Juan Antonio Ramírez que serà el primer a sistematitzar i classificar aquesta producció artística a través del seu llibre *Duchamp. El amor y la muerte, incluso* (1993), on es fa també una bona anàlisi del procés artístic al voltant del sorgiment dels ready-mades. De fet, aquest document serà cabdal per la sistematització que és dura a terme durant el desenvolupament d'aquest treball, la qual forma part dels annexos gràfics, però que ens serà molt útil com a primera presa de contacte per analitzar els ready-mades més importants i així poder entendre les seves característiques i trets comuns, així com les idees estètiques que comparteixen, les quals definiran la raó de ser d'aquests objectes.

La segona via d'estudi dels ready-mades a través de la teoria de l'art estarà marcada per autors com Thierry de Duve, historiador i filòsof de l'art, del qual cal destacar l'estudi de les implicacions estètiques i la influència de l'obra de Duchamp dins la teoria i la història de l'art com a disciplina, encunyant el terme d'«Art post-Duchamp». El seu objectiu serà donar cabuda a aquesta nova concepció de l'art que s'obri pas amb els ready-mades de Duchamp i tot allò que impliquen, tasca que durà a terme principalment amb la seva publicació titulada

² Museum of Modern Art (New York, NY), & Sweeney, J. J. (1946). *Eleven Europeans in America*. Bulletin of Museum of Modern Art, (13), 19-21.

Kant after Duchamp (1993), la qual defensa una versió actualitzada de la *Crítica a la raó pura* (1781) basada a substituir la paraula ‘bellesa’ en aquest text filosòfic per ‘art’.

D’una forma més actual, Julian Jason Haladyn durà a terme el seu estudi titulat *Duchamp, aesthetics, and capitalism* (2020), on s’analitzen les repercussions dels ready-mades i del pensament artístic de Duchamp ja dins l’art del segle XXI, interpretant de forma seriosa el ready-made com una crítica de les relacions i condicions del consum capitalista. Situant aquest com un acte d’acceleració del discurs de l’art, el qual impulsa fins a l’excés els preceptes filosòfics de l’estètica moderna dins l’era de producció global capitalista.

El concepte de ready-made dins l’art contemporani serà estudiat també per Adina Kamien, la qual se centra en objectes quotidians transformats gràcies al seu retorn a la llar dins el museu, així s’explica a l’exposició *No Place Like Home* (2018). Però també ens apropa a categories estètiques claus com l’originalitat o l’autenticitat a través del procés de rèpliques que du a terme Duchamp i que explica a *Remaking the Readymade: Duchamp, Man Ray, and the Conundrum of the Replica* (2020, on para especial atenció a les rèpliques de ready-mades de Duchamp editades l’any 1964 sota la supervisió de l’artista, les quals paradoxalment conserven l’aura dels originals, adquirint la seva mateixa consideració malgrat ser substituïts a causa de la seva pèrdua. Un document molt interessant per a l’anàlisi dels conceptes inicials que manté Duchamp i per les qüestions enviro de la reproducció, l’autoria, l’originalitat o el valor que s’adquireix en la formació de les peces artístiques.

L’obra de Duchamp porta implícita una qüestió estètica clau relacionada amb l’estatus que suposa la creació d’una obra artística, la qual constata un gir paradigmàtic dins la seva concepció, entrant ara en joc una estètica del «tot val»; és a dir, de què qualsevol objecte pot ser una obra d’art. De fet, aquesta capacitat inesgotable de reflexió estètica del ready-made serà estudiada per Horacio Zabala al seu assaig *Marcel Duchamp y los restos del readymade* (2008), un assaig clau per la seva anàlisi exhaustiva de les múltiples implicacions i possibilitats significatives al voltant d’aquesta creació.

El ready-made adquireix la seva importància dins la teoria de l’art pel fet que han suposat un denotant o eix clau dins la confecció de la filosofia artística d’importants autors de la segona meitat del segle XX. Així doncs, destacaré dos d’ells per la rellevància de les seves teories estètiques que parteixen de l’essencialisme: d’una banda, Arthur C. Danto, a través principal del seu llibre *The Transfiguration of the Commonplace* (1981), on es demana quins

són els mecanismes per distingir una obra d'art d'un objecte comú, aprofundint en el procés de transfiguració que eleva els objectes banals a la categoria d'obra d'art o, també, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History* (1997), on parla del fi del relat de l'art o la història de l'art. D'altra banda, destaca George Dickie amb la seva teoria institucionalista desenvolupada a través de *The Art Circle* (1984), on bàsicament defensa la classificació d'objectes quotidians com a obres d'art gràcies a la validació del món de l'art, constituït per un seguit de pràctiques institucionals i socials.

Per tot això, recordant que la tasca principal d'aquest treball serà desxifrar les implicacions estètiques dels ready-mades i la càrrega estètica que alberguen, és important tenir en compte que aquestes creacions de Duchamp han estat considerades com un precedent de l'art conceptual. Entendre aquesta concepció reflexiva i *antiretiniana* serà clau, per això, aportacions com la de Thierry de Duve amb el seu assaig titulat *Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism* (1994)— traduït a l'anglès des de l'original en francès per Rosalind Krauss—, seran claus per l'anàlisi de les repercussions dels ready-mades en les pràctiques contemporànies. I també, d'altres com Steven Goldsmith, que no sols parlen de la contribució a la teoria estètica dels ready-mades, sinó que a més a més aprofundeix en les contradiccions i ambigüitats que alberga la nova concepció artística rere aquests, amb articles molt divulgats com *The Readymades of Marcel Duchamp: The ambiguities of an Aesthetic Revolution* (1983).

3. Els ready-mades

La definició en si del que suposa el concepte del ready-made introduït per Marcel Duchamp implica entrar en la qüestió no resolta de què és l'art. Precisament aquests objectes artístics totalment innovadors —en un context històric molt primerenc que podem ubicar en el primer quart del segle XX—, suposen el primer entrebanc de la difícil tasca d'interpretar i establir els límits del que és i no és l'art. Amb el ready-made comença la controvèrsia dins el món de l'art per definir que implica la consideració d'obra artística, ja que arran dels postulats de Duchamp es desafien els seus límits (Zabala, 2012: 51).

Per entendre la significació i les implicacions estètiques dels ready-mades calia realitzar una primera sistematització i anàlisi d'aquests objectes artístics. Però, donat que aquest no és un dels objectius principals del treball, que s'ha de centrar en la teoria de l'art i

no tant en l'anàlisi historicoartística, vaig valorar la necessitat d'introduir una primera aproximació a aquests ready-mades i les seves característiques com a part dels annexos (Fig.1); on s'identifiquen, es comenten i es classifiquen —segons el tipus de ready-made que estableix Duchamp— els exemples que s'han considerat més representatius. S'ha considerat important també el criteri que assenyala Duchamp quan l'any 1964 fa rèpliques de catorze de les seves obres més rellevants, però s'han afegit d'altres per trobar-se molt pròximes cronològicament. D'aquesta forma, he procurat identificar les peces més crucials, establint una forquilla cronològica que ens ubica dins les primeres avantguardes, amb el propòsit de permetre ressaltar algunes de les seves característiques comunes.

Per fer aquesta classificació i anàlisi, m'he basat fonamentalment en la sistematització de Juan Antonio Ramírez al seu llibre *Duchamp el amor y muerte, incluso*, on tan sols té en compte els ready-mades de 1913 fins a 1921. Així com, també, l'aportació d'un altre autor com Enrique Encabo, el qual a la seva tesi doctoral titulada *Del ready-made al ad-hoc-ismo: la cultura del objeto en el arte y la arquitectura del siglo XX*, comptabilitza un total de 27 ready-mades, concentrats entre 1913 i 1965, els quals també classifica segons els tipus que defineix Duchamp al seu text *A propos des readymade*. Però, basant-nos principalment en la sistematització de Ramírez i seguint també el criteri que assenyala Duchamp l'any 1964— quan realitza catorze sèries de rèpliques³ de les seves peces més famoses, per mor que la majoria no es conserven o han desaparegut—, s'ha determinat que de forma implícita a través d'aquesta selecció, l'artista revela quins seran els més significatius dins la seva producció, però a més a més, també s'han afegit altres exemples que se situen durant el període de les primeres avantguardes, on definitivament es dona de forma principal la creació dels ready-mades més importants com; *In Advanced of the Broken Arm* (1915), *Fountain* (1917) o *L.Q.O.O.Q* (1919).

En definitiva, una primera aproximació historicoartística havia de ser el primer pas per l'anàlisi de les implicacions estètiques dels ready-mades. A través de la taula de sistematització (Fig.1) hem decidit classificar i comentar un total de vint peces que s'ubiquen cronològicament entre 1913 i 1923, per tant, establint les primeres avantguardes com el marc historicoartístic dels ready-mades més destacats de Duchamp per descobrir a través de la seva anàlisi i comentari de quina forma es creen conceben i quines idees estètiques o característiques comunes estableixen.

³ Aquest procés de rèpliques està degudament indicat al tercer apartat de la Fig.1. Són les realitzades per la Galeria Schwarz.

3.1. Aproximació a una definició dels ready-mades

La definició més repetida i canònica del ready-made és aquella recollida en el *Diccionari abreviat del Surrealisme* el 1938 — formulada pel mateix Duchamp vint-i-cinc anys després del seu primer ready-made—, on podem llegir l'entrada corresponent:

Ready Made: Objecte quotidià ascendent a la dignitat d'objecte artístic per la simple elecció de l'artista. «Ready Made recíproc: servir-se d'un Rembrandt como taula de planxar» [M. D.] (Breton & Éluard 2003: 73)⁴.

En aquest sentit, Al *Diccionari de l'Art Modern: Conceptes, idees, tendències* trobam definit el ready-made com un objecte confeccionat i trobat per l'artista, el qual empara amb la seva firma «No hi ha un treball de creació en l'obra. No hi ha una actitud d'apropiació de l'objecte. Es tracta d'una actitud gratuïta de lliure elecció on s'amollen les amarres de la personalitat. L'objecte adquireix així la seva independència i actua amb la gosadia d'un producte alliberat de tota relació artística»⁵ (Aguilera-Cerni, 2001: 225). En aquesta accepció, es fa evident que en l'elecció dels ready-mades no participa el gust personal de l'autor, per tant, són objectes aliens a una elecció estètica. Al recull d'entrevistes de Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, quan aquest li demana que determina l'elecció d'un objecte com a ready-made, el propi creador afirma: «L'elecció dels ready-made està sempre basada en la indiferència així com una carència total de bon o mal gust» (Cabanne, 1984: 72).

El ready-made, segons el *Diccionari d'Art Oxford* és una obra que inventa Duchamp:

«consistent en un article produït massivament, seleccionat a l'atzar i exposat com a obra d'art [...] Duchamp distingia entre el ready-made i l'objet trouvé i assenyala que mentre que l'objet trouvé és descobert i escollit a causa de les seves qualitats estètiques interessants, de la seva bellesa i de la seva unicitat, el ready-made és un objecte —un qualsevol— d'un nombre d'objectes indistingibles produïts massivament, sense cap mena d'individualitat ni unicitat. Per tant, l'objet trouvé implica l'exercici del gust en la seva selecció, en canvi, el ready-made no.»⁶ (Triadó, 1996: 671).

⁴ Traducció pròpia. A partir d'ara totes les cites literals d'aquest treball apareixeran traduïdes al català per l'autor en un afany de facilitar la lectura fluida del text.

⁵ Original en català.

⁶ Original en català.

En aquest sentit, el que tenen en comú l'objet trouvé i el ready-made és la seva qualitat d'obra d'art sense cap o amb mínimes modificacions, trobat per un artista i exposat com a peça artística. Però allò que els diferencia és la intervenció del gust, en el cas de l'objet trouvé aquest participa, mentre que l'elecció del ready-made es guia per una «anestèsia completa» (Jiménez, 2019: 237)

Segons afirma el propi Duchamp al seu text titulat *A propos des readymade* l'elecció dels ready-mades mai ve dictada pel plaer estètic, sinó que és fruit d'una reacció d'indiferència visual, amb una absència total de bon o mal gust, per tant, segons Duchamp d'una anestèsia total (Jiménez, 1983: 237). En aquest document redactat el 1961 indica que serà el 1915, després de comprar en una ferreteria de Nova York una pala de neu, —que esdevindrà el seu famós ready-made titulat *In Advance of de Broken Arm* — quan fórmula per primer cop el concepte de ready-made per designar aquest tipus d'obres que ja venia produint des de 1913 amb —el que es considera generalment el seu primer ready-made— *Roue de bicyclette* (1913).

Malgrat que el sorgiment del terme ready-made no apareix fins al 1915, ja comptàvem amb obres que s'han definit per consens en la historiografia de l'art i pel propi Duchamp com a ready-mades: alguns d'aquests anteriors al 1915 és, per exemple, *Egouttoir séchoir à bouteilles hérisson* (1914), una de les seves peces més ortodoxa per la quasi no-intervenció de l'artista. Però, serà a partir de 1915 quan Duchamp posa nom a aquestes peces i afirma «La paraula 'ready-made' [...] semblava adequar-se perfectament a coses que no eren obres d'art, que no eren esbossos, que no s'aplicaven a cap de les expressions acceptades en el món artístic. Tot això em va impulsar a fer-ho» (Cabanne, 1983: 71). Veiem com una de les principals raons de ser dels ready-mades és trencar amb totes les consideracions que definien l'art anterior i, per això, fer quasi impossible caracteritzar allò que fa que una obra sigui apreciada com a art.

En realitat, els ready-mades no són antiart, sinó a-artístics, ni són art ni són antiart, sinó que segons Octavio Paz es troben en el límit entre ambdós. En una zona d'indiferència, on l'interès no és plàstic ni formal, sinó filosòfic i crític (Paz, 1994: 31). Aquest estudiós també afirma que «els ready-mades són objectes anònims que el gest gratuït de l'artista, pel sol fet de triar-los, converteix en obres d'art. Al mateix temps, aquest gest dissol la noció d'obra d'art», per tant, per aquest autor la contradicció és l'essència de l'acte artístic de Duchamp (Paz, 1994, 31). Però, certament, també elimina el gest de l'artista i així ho

constaten algunes de les anotacions que realitza José Jiménez a la seva recopilació d'escrits, on explica que davant un suposat posseïdor d'un ready-made fals, —que Duchamp es negava a avalar— el propi artista assegura que té el mateix valor metafísic que qualsevol altre ready-made, però que inclús té l'avantatge de poder escapar del mercat de l'art perquè no compta amb cap valor comercial (Jiménez, 2019: 62). D'aquesta forma, Duchamp evidencia com és conscient d'on prové o com s'adquireix el valor de les obres d'art; de l'artista, per això, és capaç elevar a la categoria obres d'art simples objectes mundans.

En conclusió, malgrat l'ambigüitat dels ready-mades i la seva diversitat hi ha una estructura comuna entre ells, almanco entre aquells que hem analitzat en més profunditat entre 1913 i 1923, els quals podríem descriure com un producte ja elaborat que és seleccionat per l'artista amb la finalitat de desacreditar el sistema que consagra les belles arts (Ramírez, 1993: 29). Però, hem de tenir en compte que cercar una definició concreta i tancada del ready-made és una tasca difícil, donat que ni tan sols el propi Duchamp ho va assolir del tot i així ho recull Tomkins a través de les seves paraules: «El curiós dels ready-made és que mai he aconseguit donar amb una definició o explicació que em satisfaci per complet» (Tomkins, 1999: 179).

3.2 L'estètica dels ready-mades

Si a l'apartat anterior hem intentat definir que són els ready-mades, en aquest procurarem enumerar les característiques i l'estètica comuna que alberguen. De la primera aproximació i classificació dels ready-mades (Fig.1), hem pogut deduir que són una producció prou heterogènia, la qual en cert punt comparteix aspectes definitoris comuns, però on podríem establir diferències graduals en aquests, per això, cal denotar que els ready-mades es poden dividir també en tres tipus segons la intervenció de l'artista.

En aquest sentit, a través d'una segona classificació (Fig.2) als annexos hem establert tres categories de ready-mades: en primer lloc, els ready-mades purs; on la intervenció de l'artista és mínima, pràcticament sols signa, data i dona títol a l'obra, mantenint l'objecte el més semblant possible a l'estat original. En segon lloc, els ready-mades intermedis; on la manipulació de l'objecte és reduïda i encara conserva la seva essència original, podent identificar-se ràpidament quin devia ser l'estat original de la peça sense intervenció.

Finalment, els ready-mades impurs; que són aquells on l'autor canvia d'una forma evident l'estat primer de l'objecte i el transforma.

En realitat, aquesta classificació ens interessa per destacar els ready-mades purs com els més significatius i rellevants, donat que es mantenen d'una forma més fidedigna en la definició establerta per Duchamp, on la intervenció de l'artista és molt escassa, perquè es limita a seleccionar un objecte, signar-lo, datar-lo i titular-ho.

Un dels trets comuns que comparteixen els ready-mades és el seu caràcter descontextualitzador d'objectes que formen part de la realitat, és a dir, la seva pèrdua de funcionalitat a causa d'un canvi d'ambient. Això es veu d'una forma molt il·lustrativa amb *Fountain*, on un objecte quotidià i mundà com un urinari perd la seva funcionalitat per adquirir una nova categoria; la d'obra d'art. Precisament, l'artisticitat dels ready-mades es dona gràcies a la pèrdua de tota utilitat real i quotidiana de l'objecte; quan entra en contradicció amb la seva funció real (Sureda & Guasch, 1993: 62). Aquesta renúncia a la funcionalitat assignada es relaciona també amb una crítica a la tradició estètica burgesa imperant fins aleshores, la qual es basava en que segons enuncïava Kant l'art no pot ser útil perquè ha de ser desinteressat per ser bell, per tant, el seu valor depèn de la seva autonomia respecte a l'ús (Pérez, 2017: 38). L'art burgès es veu bell en quant és inútil, en canvi, Duchamp juga amb tot això i fa un exercici de crítica i contradicció convertint coses essencialment útils en art.

Aquest canvi de paradigma de Duchamp té el seu fonament en què no l'interessa la capacitat visual de l'art, sinó la seva capacitat reflexiva; l'art com a concepte. Els ready-mades com a objectes ordinaris produïts en massa són artísticament neutres, però quan s'elimina el seu valor funcional o tècnic desapareix la seva funcionalitat i se subratlla el seu contingut, d'aquí el caràcter essencialment reflexiu dels ready-mades (Cascales, 2017: 3).

La intervenció de l'atzar com a part del procés creatiu que dona com a resultat un objecte artístic serà un tret comú en la majoria dels ready-mades. Aquest component atzarós que forma part de l'elaboració i el desenvolupament de molts de ready-mades s'evidencia de formes distintes, però principalment es troba o en el procés creatiu, per exemple, en l'elaboració de *Trois stoppages-étalon* (1913-1914) o com a component que va donant forma a l'objecte i que no està en mans de l'artista, com passa amb *Ready-made Malhereux* (1919).

Cal tenir en compte que l'elecció dels ready-mades no es basa en un objecte trobat a l'atzar, sinó que es tria amb atenció i intenció, per això, Duchamp escull objectes utilitaris que es troben en els antípodes del que es concep com una obra d'art. No és casualitat que opti per objectes industrials i seriatos, descartant els productes artesanals, perquè en els resultats de la manufacturació resideix l'anonimat i l'anul·lació de l'empremta d'una mà creadora que es pot donar en els objectes artesanals (Zabala, 2012: 33).

També identifiquem de forma general un clar component irònic i humorístic, prou evident amb la relació de les peces i els títols que atorga Duchamp a aquestes, on sol afegir jocs de paraules irònics i trets d'humor, com per exemple passa amb *L.H.O.O.Q* (1919), que la seva lectura en francès s'assimila a la frase «ella té el cul calent». Altres frases, com la titula la peça *In Advance of the Broken Arm*, no es poden identificar com un títol convencional que descriu la peça, perquè segons Duchamp aquestes oracions tenen l'objectiu de transportar a l'espectador a altres regions més verbals (Jiménez, 2019: 237).

Una característica que podem considerar prou avançada al seu context es basa en la necessitat o l'apel·lació, en distints graus, de la participació de l'espectador. Certament, alguns ready-mades poden ser simplement observats, però d'altres estan pensats perquè el públic els accioni, com pot ser el cas de *Roue de bicyclette*, on la roda d'aquesta peça ha de ser girada pel públic perquè es pugui observar el seu moviment o, també, *A Bruit Secret* (1916) que s'ha d'agitar per sentir el renou de l'objecte secret que alberga. Segons Horacio Zabala, Duchamp és capaç d'anul·lar les diferències entre l'artista i l'espectador, interpretant aquests dos subjectes com la clau de la història de l'art, donat que Duchamp afirma donar la mateixa importància a qui mira que a qui fa l'obra (Zabala, 2012: 54). Això està relacionat amb el nou paper que el públic adquirirà en les pràctiques artístiques contemporànies.

Una qualitat clau ja mencionada és l'anul·lació del gest o l'empremta de l'artista en tractar-se d'objectes prefabricats on la intervenció tècnica o manual, la *techné*, del seu creador no intervé. Però, com afirma Octavio Paz, el ready-made és una doble negació que en un exercici d'ironia «nega la tècnica perquè l'objecte manufacturat es converteix en ready-made: una cosa inservible» (Paz, 1994: 36); no obstant això, també enalteix l'artista perquè és per mitjà de la seva elecció i signatura que s'eleva l'objecte a obra d'art, per no caure precisament en aquesta reafirmació de la categoria estètica de geni creador «la pràctica del ready-made exigeix un absolut desinterès» (Paz, 1994: 37). Duchamp parla de l'elecció d'aquests a partir d'una indiferència visual, sense cap gaudi estètic, i reconeix com aquest

acte d'escollir és el gran repte en el procés creatiu dels ready-mades, perquè cal eliminar el gust personal. Això ens porta a la següent característica, el que Duchamp afirma que és el caràcter *anestètic* dels ready-mades perquè en cap cas s'han de triar influïts per la seva capacitat estètica, sinó per la indiferència visual (Jiménez, 2019: 237).

En la concepció dels ready-mades s'ha de destacar la manca de rellevància del concepte d'unicitat o originalitat com a característica formal clau, perquè molts d'aquests ready-mades purs que comentàvem a l'inici no es poden quasi diferenciar d'altres objectes manufacturats. Tal vegada, l'exemple més evident en aquest sentit és el d'*Egouttoir séchoir à bouteilles hérisson*, el qual és considerat un dels seus ready-mades més ortodoxos o purs. Aquest menyspreu pel concepte d'unicitat també queda patent amb la manca d'interès pel propi artista per conservar i custodiar les seves creacions, donat que la majoria de ready-mades a mitjans de segle s'han perdut o extraviat i Duchamp es veu obligat a realitzar diverses rèpliques, tal vegada les més difoses són aquelles que du a terme l'any 1964 a través de la galeria Schwarz⁷, les quals formen part de molts de museus que avui en dia compten amb algun ready-made.

Totes aquestes idees estètiques darrere la concepció dels ready-mades ens obliguem a preguntar-mos si és precisament aquesta capacitat de generar una reflexió intel·lectual el que defineix la seva essència i, per tant, possibilita diferenciar els objectes mundans dels ready-mades com a peces d'art? Si per a Duchamp, l'art no ha de ser visual,— i precisament el caràcter *antiretinià* és la característica més fonamental d'aquestes peces, donat que se cerca lluitar contra un tipus d'art essencialment visual—, definitivament no importa analitzar les característiques formals dels ready-mades perquè no hi ha cap mena d'estil comú que els cohesioni.

Duchamp cerca la capacitat de generar reflexions estètiques al voltant del propi fet artístic, aquesta seria el tret comú dels ready-mades, i també allò que els configura com el precedent de l'art conceptual que es desenvoluparà posteriorment. Segons Horacio Zabala, no hi ha un estil ready-made, sinó que aquestes peces es configuren com un gènere, és a dir, són un conjunt d'entitats que comparteixen «analogies conceptuals permanents que van més enllà de les manifestacions formals» (Zabala, 2012: 59). Un ready-made no pot ser absorbit dins les disciplines tradicionals del seu moment (pintura, escultura, etc.), perquè precisament entra dins una nova categoria més ampla de l'art (de Duve & Krauss, 1994: 63).

⁷ Cal dir que en alguns llocs aquesta galeria es pot veure escrita com *Schwarz*.

A tall de conclusió, podem dir que els ready-mades es configuren a través de la indiferència, és a dir, són objectes elegits en la seva majoria d'una forma atzarosa i que al mateix temps cerquen evitar una valoració estètica basada en el bon o el mal gust, per així eliminar les imposicions de la tradició. Duchamp lluitava amb aquesta creació amb el que anomenava *tiranía retinal*, destruint els marcs que servien com a prejudicis visuals (Navarrete, 2016: 37).

3.3 Context històric dels ready-mades: Dadà, Duchamp i l'avantguarda

Hem de situar cronològicament els ready-mades dins el context concret de les primeres avantguardes històriques, concretament entre 1913 i 1923, on a través de la nostra classificació (Fig.1) hem ubicat la producció dels ready-mades més importants; entre el 1913, quan realitza el primer, i el 1923, quan Duchamp es retira durant gairebé una dècada de la producció artística per dedicar-se principalment als escacs (Tomkins, 1999: 281).

Marcel Duchamp sempre es va mostrar poc partidari a inscriure's dins un moviment artístic, en consonància amb el seu afany de llibertat i rebuig al dogmatisme implícit en la inserció dins un grup. Malgrat això, la seva vinculació amb el dadà és real i com ell mateix afirma a una entrevista recollida per H.B Chipp: «Dadá va ser molt útil com a purgant» (Chipp, 2005: 22). Per a Duchamp la resta de moviments d'avantguarda no eren capaços de veure més enllà de l'aspecte físic de la pintura i, precisament la voluntat dels dadaïstes de cercar un art més vinculat amb la capacitat metafísica de la literatura va ser el que Duchamp més valorà. Segons les seves paraules —manco els dadaïstes—; «Ningú deia res sobre la llibertat» (Chipp, 2005: 422), perquè en instal·lar-se dins corrents com el cubisme o el futurisme ja estaves combregant amb els seus aspectes formals i teòrics, restant llibertat creativa a l'artista.

Duchamp afirma que l'art va més enllà d'allò físic, però dins altres moviments: «No es va introduir cap visió filosòfica [...]; el cubisme em va proporcionar abundants idees per descompondre les formes. Però jo tenia un concepte de l'art molt més ampli» (Chipp, 2005: 422), introduint així aquesta idea d'un art de la ment perquè principalment el que interessa a Duchamp del dadà és la seva protesta radical contra l'aspecte físic de la pintura.

El propi Marcel Duchamp s'ha definit a ell mateix com un dadaïsta *avant la lettre*⁸. En aquest sentit, el dadà es funda l'any 1916 en mig de la Primera Guerra Mundial però dins la neutralitat geopolítica de Zuric. Aquest moviment va proporcionar una etiqueta que volia englobar artistes de tendències semblants. No en va, un dels seus representants més coneguts, Tristan Tzara, afirmà: «Dadà és de tot el món. Igual que la idea de Déu o del raspall de dents». Aquesta frase es recull en la revista *New York Dada* que edita Man Ray i Duchamp als Estats Units com a evidència del vistiplau de Tzara per utilitzar el terme 'dadà' (Rasula, 2016: 181). Per a Duchamp, l'essència del dadà era «l'esperit *anticonformista* de cada segle, el mateix que hi ha hagut a totes les èpoques d'ençà que l'home és home»⁹ (Ades, 1984: 38).

Realment, el dadaïsmes serveix a Duchamp per a reflexionar entorn del fenomen de l'art i iniciar el seu camí de l'obra vinculada amb la idea (art-concepte), independentment de tota la convenció plàstica i de tot el servilisme estètic, tècnic o temàtic— que implica la pertinència a un moviment d'avantguarda— (Sureda & Guasch, 1993: 58). Donat que com afirma Tzara el dadà «no era un dogma ni una escola, sinó més aviat una constel·lació d'individus i facetes lliures» (Rasula, 2016: 181).

És precisament el clima trencador i agitador de les primeres avantguardes i de molts altres d'aspectes socials el que envoltarà a Duchamp i ens portarà una nova revolució artística. Els artistes d'avantguarda volien canviar les estructures de l'art que els oprimien i acabar definitivament amb la rigidesa de l'Acadèmia. Com ens indica Raquel Cascales, volien controlar tots els aspectes de l'art: que s'havia de pintar, per a qui, com fer-ho o de quina forma i on s'havia d'exposar (Cascales, 2017: 1). En aquest moment històric sorgeixen moviments artístics com el fauvisme, el cubisme, el futurisme, el constructivisme, surrealisme, dadaïsmes, entre d'altres. Tots ells amb solucions diverses, però amb una característica clau en comú: un afany de trencar amb el passat a través de la convicció que podien trobar l'essència de l'art.

Les primeres avantguardes artístiques suposen també el moment on sorgeixen els manifestos artístics; textos fundacionals on es volien establir les bases per trencar amb les imposicions estètiques tradicionals. Segons Danto, cada un d'aquests moviments s'orienta cap a una veritat filosòfica de l'art on «l'art és essencialment X i tot el que no siga X no és —o no essencialment— art» (Danto, 2019: 52). Però, certament per Danto i m'atreviria a

⁸ Expressió en francès que fa referència al fet que Duchamp actuava com a dadaïsta inclús abans de saber que existia el Dadà

⁹ Original en català.

incloure a Duchamp dins aquest sac, no és coherent identificar un estil particular amb l'essència de l'art, excloent qualsevol altre estil artístic i classificant els altres de falsedat (Danto, 2019: 53). Aquesta concepció que defuig de qualsevol dogmatisme és precisament el que diferencia a Duchamp i, en general, als dadaïstes de la resta de moviments d'avantguarda.

Com hem pogut comprovar, Duchamp a diferència dels seus companys d'avantguarda, no reivindicava el seu art com a únic vertader. De fet, amb els seus ready-mades defuig qualsevol definició d'art, ubicant-se en una direcció oposada a la que es dirigien la resta d'artistes dels moviments d'avantguarda amb els seus manifestos fundacionals. Realment, a Duchamp no l'interessava obtenir respostes, sinó fer preguntes (Cascales, 2017: 2), per això, la seva creació més paradigmàtica, els ready-mades, ens han deixat més qüestionaments que solucions.

La vinculació, que no la militància severa, de Duchamp en el Dadà és evident. D'aquesta forma, hem de definir el dadaïsmes com el corrent d'avantguarda amb el que més es relaciona conceptualment i evidenciar les diferències d'aquest moviment en vers la resta. Segons Peter Bürger al seu llibre *Teoria de la Vanguardia*, el dadaïsmes és l'avantguarda europea més radical, la qual no se centra a criticar els corrents artístics anteriors sinó que apunta directament contra la institució de l'art, que dicta i controla la producció i la distribució de les idees que regulen la recepció artística, així com ataca l'estatus de les obres d'art en la societat burgesa (Bürger, 2010: 62). En aquest sentit, és evident que rere la creació dels ready-made hi ha aquests afanys de ruptura i crítica a la institució i a l'estatus de l'art.

Segons Horacio Zabala els avantguardistes i academicistes, malgrat la seva oposició, comparteixen una concepció de l'art que els uneix; marcada pels conceptes de tècnica artística, factura, estil o ofici. Però els ready-mades de Duchamp es col·loquen fora del progrés avantguardista que defensa la novetat i la utopia d'un món millor i, també, del convencionalisme acadèmic que defensa les normes establertes per consolidar la tradició basada en un domini del passat sobre el futur (Zabala, 2012: 43). És a dir, segons els termes d'Umberto Eco, el debat que genera Duchamp es troba al marge de la disputa entre progressistes i retrògrads o com es deia al segle XVII dins l'Acadèmia francesa; la Polèmica entre Antics i els Moderns. Perquè Zabala afirma que «el ready-made és aliè a la lògica dialèctica entre l'obra avantguardista i l'obra acadèmica», donat que el valor d'aquestes obres no està ni en la tècnica, ni en la forma, ni en la matèria que els constitueix, sinó en el conjunt

de discursos crítics que és capaç de generar. Duchamp és un desertor de l'avantguarda i irònicament ell es defineix com un *anartista* (Zabala, 2012: 43).

En realitat, considerem a Duchamp un dadaïsta, donat que com afirma Giulio Carlo Argan; en el contrasentit d'un moviment artístic que nega l'art és precisament on podem ubicar els ready-mades (Argan, 1998: 325). Igual que el dadà, Duchamp preten posar en crisi tot el sistema de l'art, per això, amb el ready-made renuncia a les tècniques específicament artístiques i no dubta en servir-se de materials i tècniques de la producció industrial (Argan, 1998: 326).

També cal dir que la introducció de la realitat (dels objectes que formen part d'aquesta) dins la creació artística és precisament el context on es troben inserits els ready-mades. Els cubistes varen voler trencar la barrera entre art i realitat a través de la introducció d'objectes reals en la ficció pictòrica amb la creació del collage, suposant un fenomen de renovació del concepte d'art i d'obra artística i no sols una mera formalització, però tanmateix, aquests artistes cubistes no varen voler continuar per aquest camí que havien obert, mentre altres com Duchamp o Tatlin decidiren aprofitar-se.

Per això molts d'autors, com Horacio Zabala, indiquen el collage com a precedent del ready-made, perquè suposa la primera incorporació elements concrets i reals a l'obra d'art, els quals són aliens a la representació pictòrica. D'aquesta forma, el collage se situa dins l'inici d'una seqüència de renovació de les formes i les idees, no es pot veure reduït a un simple procediment mecànic, sinó que és una eina privilegiada contra l'ordre antic i el ready-made la seva culminació (Zabala, 2012: 16-17).

4. Implicacions estètiques i repercussions dels ready-mades

Malgrat que ja hem pogut anar perfilant les implicacions estètiques dels ready-mades, el que farem a continuació serà definir d'una forma pautada quines seran les categories estètiques vigents que el ready-made qüestiona, per així, poder anar desxifrant quines seran les seves conseqüències dins el món de l'art i la teoria estètica.

4.1 Qüestionament de les categories estètiques de la modernitat

L'anàlisi de les idees estètiques i les característiques definitòries dels ready-mades ens ha permès determinar la capacitat de posar en dubte moltes de les categories estètiques que configuren la modernitat: el gust, el treball manual (techné) producte de l'habilitat del creador, la funció representativa (mimesi) de l'art, la bellesa com a valor estètic fruit d'una contemplació desinteressada (Aranda, 2009: 27), així com el concepte de geni creador, l'autenticitat o la configuració de l'artisticitat de l'obra, entre d'altres.

La lluita contra la categoria estètica del gust serà una de les constants en l'empresa artística que inicia Duchamp, a través dels ready-mades es resisteix a la imposició de cert gust, del tipus que sigui, en una espècie de creuada per l'ascesi personal, per això, afirmava «m'oblig a contradir-me per evitar seguir el meu gust» (Jiménez, 2019: 71). Com ja s'ha pogut establir en la definició dels ready-mades, aquests es caracteritzen pel desinterès estètic o de gust en el seu procés creatiu, és a dir, per triar aquestes peces «s'ha d'arribar a una indiferència tal que no es posseeixi emoció estètica» (Cabanne, 1984: 72). Per aconseguir aquesta renúncia al gust, que Duchamp defineix com «Un costum. La repetició d'una cosa ja acceptada» (Cabanne, 1984: 72), la creació artística s'ha de basar en la interrupció per no generar gust. En aquest sentit, afegeix: «si interromps la teva producció artística després haver creat una cosa, aquesta es converteix en una cosa en si i es manté com a tal. Però si es repeteix cert nombre de vegades, arriba a ser gust» (Jiménez, 2019: 229). Duchamp detestava la repetició com a principi clau per a l'adquisició del gust, a més a més, aquesta reiteració podria destruir amb facilitat una concepció tan abstracta com la dels ready-mades (Moure, 1984: 176).

Per a Duchamp, el bon gust és la repetició que aprova la societat i el mal gust és la mateixa repetició d'allò que no aprova (Jiménez, 2019: 229). Amb el ready-made se cerca defugir del bon o del mal gust a través de les tècniques mecàniques perquè aquestes porten a la deshumanització de l'obra (Jiménez, 2019: 230). En realitat, els ready-mades, com el seu propi nom indica, ja estan fets i en la seva producció majoritàriament industrial no ha intervingut la mà humana, per tant, no s'han pogut contaminar del gust. Aquesta lògica de Duchamp el porta a limitar la producció dels ready-mades i, de fet, al text *A propos des ready-mades* escriu:

«No vaig tardar a adonar-me del perill que podia haver-hi a utilitzar sense discriminació aquesta forma d'expressió i vaig decidir limitar la producció dels ready-mades a un petit nombre cada any. Vaig comprendre per aquella època que,

per a l'espectador més encara que per a l'artista, l'art és una droga d'hàbit i vaig voler protegir els meus ready-mades contra una contaminació de tal gènere.» (Jiménez, 2019: 235-236).

Duchamp intenta, a través de la indiferència visual en l'elecció de la peça i de les tècniques industrials, escapar de la influència del gust sobre el ready-made. L'objecte industrial escollit com a ready-made no és la creació d'un subjecte real, sinó el producte del subjecte col·lectiu de la cadena de muntatge, assalariat i sense identitat, per tant, un subjecte deshumanitzat (Zabala, 2012: 33). Més endavant podrem veure com això també afecta especialment a altres categories estètiques que tenen a veure amb la tècnica i l'autor.

Segons Jaime Aranda, el ready-made també serà capaç de rebatre el paper d'una de les categories estètiques més arrelades en la noció d'art: la *techné* (Aranda, 2009: 30). Segons Tatarkiewicz, «l'art és una destresa i l'artista un professional que posseeix tal destresa» (Tatarkiewicz, 2002: 74). Però, Duchamp a través d'un objecte manufacturat de forma industrial i amb una finalitat pràctica i no estètica, és capaç de posar en dubte tot un sistema de l'art que s'ha basat durant segles en la capacitat tècnica dels artistes per crear obres segons estils i normes establerts, les quals s'han anat perfeccionant durant segles (Aranda, 2009: 31). Per a Tatarkiewicz la consigna de *l'art est mort*—procedent de la fenomenologia de Hegel—significa sobretot la mort de l'art creat amb destresa, amb habilitat tècnica (Tatarkiewicz, 2002: 74) i precisament dins aquesta sintonia és on trobam els ready-mades com a producció artística on la destresa manual i personal (el gust) de l'artista és totalment eliminada gràcies a l'elecció d'una creació industrial manufacturada. Segons Aranda, en altres paraules, «el ready-made és producte d'una tècnica aliena a les utilitzades en la creació d'objectes artístics», negant un dels aspectes més valorats de la tècnica artística; la bona factura fruit de la destresa manual (Aranda, 2009: 31).

El ready-made implica que l'art pot existir fora dels mitjans convencionals del *fet a mà* que comporta la pintura i l'escultura i, a més a més, podia estar per sobre de les consideracions del gust, perquè per a Duchamp l'art tenia molta més relació amb la intenció de l'artista, que amb el que era capaç de fer manual o tècnicament o del que pensarà sobre la bellesa (Smith, 1984: 212).

Però la capacitat crítica del ready-made va molt més enllà i també és capaç de qüestionar una altra de les categories estètiques clàssiques fonamentals: la mimesi, el principi d'imitació de la naturalesa en les arts visuals que es consolida en el Renaixement i es

perpetua després amb el patrimoni clàssic i el Romanticisme (Jimenez, 1999: 38). Aquest qüestionament s'assoleix per la lluita contra la qualitat visual, contra el que Duchamp denomina *art retinià*, en favor d'un art reflexiu.

Els ready-mades com a peces d'art ja no imiten la natura o la realitat, sinó que ells mateixos formen part de la realitat. Tatarkiewicz ens indica com Sòcrates és el primer a formular la teoria de la mimesi, que després accepten Aristòtil i Plató, i a establir aquesta com la funció bàsica de les arts visuals; imitar el que es veu (Tatarkiewicz, 2002: 302). Però a través del ready-made l'espectador ja no es troba davant un escenari que remet a la realitat, sinó que es troba davant objectes artístics que deixen de costat la representació de la realitat, perquè es presenten com la realitat mateixa (Aranda, 2019: 37).

Segons Zabala el ready-made és una «traïció [...] a la tradició humanista del sistema de l'art» (Zabala, 2012: 22 i això té sentit perquè posa punt final a tot un sistema artístic basat en la representació de la realitat visual.

Aquesta és la clau del ready-made: en aquests objectes artístics no importa la seva capacitat visual, plàstica o contemplativa, el que realment importa és la seva capacitat reflexiva; la seva qualitat per generar reflexions estètiques, és aquí la llavor del canvi de paradigma que repercutirà en la postmodernitat i és precisament en aquest sentit que s'han de considerar el ready-made com el precedent directe de l'art conceptual.

En l'època clau dels ready-mades, el primer quart del segle XX, Duchamp afirmava estar «més interessat en les idees que en el producte final» (Smith, 1986: 211), perquè en els ready-mades el que important és la intencionalitat de l'artista, el seu afany per constituir-los com a peces d'art. Aquests objectes no són valuosos com el resultat d'una elaboració, sinó de l'acte, de la capacitat d'actuació de l'artista. Duchamp és capaç de reduir l'acció creadora a un nivell pràcticament rudimentari; a la decisió, intel·lectual i en gran manera sotmesa a l'atzar, de denominar aquest o aquell objecte 'art' (Smith, 1984: 212).

No és difícil lligar la figura individualista i original de Duchamp amb la categoria del geni creador, precisament en l'estètica romàntica sorgeix aquesta categoria fonamental de la modernitat artística, la qual tindrà una àmplia difusió. Segons Alejandro Escudero, al seu assaig sobre el geni i el gust, la teoria artística del romanticisme estableix l'art com una expressió del que l'artista produeix, l'obra d'art no és altra cosa que l'exteriorització sensible de la vida interior i de la personalitat original i excepcional del geni creador (Escudero, 1995:

233). En aquest sentit, és evident que Duchamp posa a l'artista en el centre de la creació, però la forma que ho fa es deslliga completament d'aquesta concepció subjectiva del geni creador, perquè en aquesta actuació no intervé ni el gust, ni la subjectivitat de l'artista. Gloria Moure, quan parla de Duchamp, afirma:

«Tot i que l'artista executa una tasca transcendental i es cultiva contínuament per a això [per a la creació artística] , no és necessàriament un ésser superior que aconsegueix un resultat singular, ja que el procés creatiu és objecte de veneració i on el seu autor» (Moure, 1984: 19)

Duchamp planteja una visió renovada del creador i de l'obra, tal com ell mateix afirma la veneració dels artistes com éssers superiors és un excés i una perversió hereva del segle XIX. Ell defensava que l'accés a la creació no estava sols reservada pels artistes, perquè en definitiva, a través del ready-made es presenten els conceptes d'obra i d'artista-creador com a instruments per a la reflexió estètica (Moure, 1984: 19).

En realitat, un objecte industrial presentat com una obra d'art no pot estar més lluny d'aquesta concepció romàntica de la relació mística entre l'artista i la inspiració, entre aquest i qualque cosa més enllà (Navarrete, 2016: 44), perquè aquesta idea d'art que promulga el ready-made; el d'un objecte tan mundà, banal i quotidià com un urinari (*Fountain*) o el d'un assecador d'ampolles (*Egouttoir séchoir à bouteilles hérisson*), no pot estar més allunyada de la imatge privilegiada ideal que s'atorga a l'art creat per l'artista-geni romàntic. Certament, podem interpretar el ready-made com una forma de desmuntar aquesta creença —hereva del romanticisme— que pensa que un artista s'ha de dedicar a fer obres d'art originals que no puguin ser copiades (Tono, 1984: 55).

Amèlia Pérez a la seva tesi doctoral afirma que través dels ready-mades Duchamp es burlava del privilegi d'altres artistes, adquirint la mateixa aptitud i capacitat que semblava reprovar en altres (Pérez, 2017: 43). És per això que s'assigna el poder de l'artista elevat simples objectes a obres d'art i d'aquesta forma qüestiona si són els artistes els autoritzats per decidir que és o no és art.

El ready-made també polemiza un concepte estètic clau com l'aura (l'autenticitat) a través de la dessacralització de l'obra única. Aquest fet no sols es dona quan Walter Benjamin explicita les amplies possibilitat de la reproductibilitat tècnica, sinó que amb l'aplicació crítica i pràctica que suposen els ready-mades també es produeix aquesta dessacralització. Els

ready-mades com a objectes industrials, manufacturats i seriatos no són una obra única producte d'un artífex que els ha ideat, perquè com hem vist Duchamp acaba amb la *techné* i supera el caràcter *retinià* de l'art (Garcia, 2015: 14). Si a través dels ready-mades no podem distingir un original d'una reproducció, donat que aquesta segons Giulio Carlo Argan manca de carisma, el que està fent Duchamp és burlar-se del públic que fàcilment pot ser manipulat (Argan, 1998: 326).

L'autenticitat dels ready-mades serà un concepte clau al llarg de la seva existència i reproducció en el segle XX. Per a Eva Garcia, l'obra d'art tradicional sempre havia tingut un seguit de trets i qualitats essencials que la definien, aquestes no eren altres que; l'autenticitat, la unicitat i la irrepetibilitat. Tot això conferia originalitat a l'obra gràcies a l'esforç creatiu de l'autor (Garcia, 2015: 7). Però, precisament el procés de rèpliques¹⁰ i reproduccions que engega Duchamp a partir de la dècada dels cinquanta, ens evidencien la banalització del caràcter unicitat que fa Duchamp. És patent el seu qüestionament de l'aura, entesa com allò que fa úniques les obres d'art, quan afirma que «el ready-made no té res d'únic... La rèplica d'un ready-made transmet el mateix missatge; de fet quasi tots els ready-mades que avui existeixen no són originals» (Jiménez, 2019: 238).

Realment, el ready-made és obra de la controvèrsia i la contradicció, de fet, obviar el contrasentit i capacitat irònica de l'obra de Duchamp ha dificultat molt de cops la seva compressió. Com assenyala Steven Goldsmith al seu assaig sobre les ambigüitats d'aquesta revolució estètica, el ready-made genera una dicotomia entre, per una banda, el seu afany de destruir el concepte d'obra d'art donada la idea implícita que qualsevol cosa pot ser art. Mentre, per una altra banda, a través del seu posicionament conceptual reforça el sentit tradicional de la institució artística com a vehicle per la comunicació d'idees (Goldsmith, 1983: 198).

En definitiva, és manifest com a través del ready-made Duchamp cerca rebatre tot el sistema de l'art i les seves categories estètiques fonamentals. Aquestes peces són complexes per la seva autoexploració, és a dir, pel seu qüestionament de la natura o l'essència de la seva pròpia existència (Goldsmith, 1983: 200). A través d'aquesta producció artística Duchamp es demana; que és l'art?, que ho determina?, com el podem distingir?, qui acorda que ho és? D'aquesta forma, el ready-made és capaç de posar en dubte el concepte d'art, el gust com a

¹⁰ Per aprofundir en les rèpliques que du a terme Duchamp es pot recórrer al tercer apartat de la Fig.1 en els annexos gràfics del treball.

criteri estètic, l'obra artística única i original o l'art com a expressió subjectiva de l'artista. Però, en realitat, segons Sureda i Guasch, el ready-made més que representar un nou concepte d'obra d'art el que fa és destruir tota la concepció anterior (Sureda & Guasch, 1994: 62).

4.2 Conseqüències en les pràctiques artístiques contemporànies: la conceptualització

Hem pogut anar desvetllant, a través de les implicacions estètiques del ready-made relacionades amb la concepció *antiretiniana*, com el seu sorgiment suposa un gir cap a un art més reflexiu que formal que exigeix a l'espectador un nou tipus d'atenció més participativa i intel·lectual. Tota aquesta nova concepció estètica del ready-made tindrà conseqüències directes en l'art posterior i aquestes passen fonamentalment pel seu gir cap a un art reflexiu, mental o conceptual.

Certament, amb la introducció d'objectes quotidians com a obres d'art, la finalitat primera d'aquests es transforma i desapareix. Segons J. Sureda i A.M Guasch suposa l'inici del procés de desmaterialització de l'obra que marcarà les propostes artístiques després de la Segona Guerra Mundial—que culminaran amb les tendències del happening, la performance o el body art—. Per tant, el ready-made és el precedent directe d'un art reflexiu on el projecte, el que s'ha denominat com a poètica, passa a ser més important que el resultat o la pròpia execució (Sureda & Guasch, 1993: 62).

Altres autors com Robert Smith també veuen en les idees de Duchamp la introducció del fenomen de l'art conceptual i estableixen precisament el ready-made com l'obra protoconceptual per antonomàsia, donat que varen ser les primeres creacions en qüestionar d'una forma conscient i irreverent el seu *status* i el de tot allò que configura el món de l'art (Smith, 1986: 212).

És així com seguint l'exemple iniciat pels ready-mades de Duchamp, artistes posteriors tan diversos com Yves Klein, Piero Manzoni, Robert Rauschenberg, Joseph Kosuth, John Cage o Joseph Beuys, entre d'altres, procediren a consagrar els valors conceptuals i efímeres de les seves obres. De fet, la gran aportació de Duchamp (i també conseqüència de la seva incomprensió durant molt de temps) és precisament iniciar-se quasi cinquanta anys abans a les pràctiques artístiques basades en la conceptualització i significació de l'experiència artística (Barbosa, 2016: 8).

Certament, l'art conceptual ha generat escepticisme en el públic general per la seva inaccessibilitat per a un espectador que no està familiaritzat amb aquestes propostes conceptuals. Precisament aquesta desconfiança és la mateixa que identifiquem en el sorgiment del ready-made, sobretot a través de tres aspectes: en primer lloc; el seu rebuig a l'experiència estètica o al gust. El segon; és el seu allunyament del treball manual, de la techné, és a dir de la necessitat de creació d'un objecte com a condició indispensable per crear art. Finalment, el tercer; és l'èmfasi en el projecte creatiu, en el procés d'elecció en el cas del ready-made i en la participació de l'espectador (Vite, 2014: 8).

A través dels fonaments de l'art conceptual podem identificar el concepte de ready-made com a precedent d'aquest. Algunes característiques precursors són: el rebuig al plaer sensible, als aspectes formals de l'obra o a la bellesa com a finalitat artística, el qüestionament de la noció tradicional d'autoria i originalitat en el procés creatiu o la seva proposta per un art mental, interessat per la representació semàntica i no en la visualitat.

4.3 Un objecte o una obra d'art? El ready-made dins la teoria artística de Danto i Dickie

En aquest punt farem un breu repàs de la presència del ready-made en la teoria de l'art postmoderna a través de dues figures claus. En primer lloc, Arthur C. Danto (1924-2013) i la seva proposta a *La transfiguració del lloc comú* (1981) i a *Després del fi de l'art* (1997). En segon lloc, amb George Dickie (1926-2020) i la seva teoria institucional de l'art desenvolupada principalment a *El cercle de l'art* (1997), on defensa «la idea que les obres d'art són art com a resultat de la posició que ocupen dins d'un marc o context institucional» (Dickie, 2005: 17). La teoria de l'art i la reflexió estètica d'aquests dos autors tenen en comú que parteixen d'una qüestió clau que s'inicia amb la invenció del ready-made: com definim que és l'art si les obres d'art poden semblar-se, fins i tot quasi no distingir-se, de les simples coses?

Per una banda, si començem per l'aportació de Danto, no podem obviar que en el centre de la seva teoria artística es troba la *Brillo Box* (1964) d'Andy Warhol; aquesta obra donarà origen a la seva reflexió estètica (Danto, 2019: 175) i serà la més referenciada en la seva aportació filosòfica. Malgrat això, també parla del ready-made i, a més a més, el precedent d'aquestes pràctiques de l'art pop es troba en el pensament estètic de Duchamp. Però, no és estrany que Danto triï l'art pop com a referent perquè tot just quan neix la

producció de ready-mades quasi es dona per acabada, en canvi, durant la seva època formativa i acadèmica l'art pop es trobava en auge i formava part del seu context més proper. De totes maneres, el lligam entre els preceptes teòrics de Danto i la concepció estètica engegada amb el ready-made serà prou evident després d'haver comprès la nova dimensió artística s'inicia amb aquestes obres.

Hem pogut desxifrar com el caràcter *antiretinià* dels ready-mades suposa «no poder definir les obres d'art en termes de certes propietats visuals particulars que haurien de tenir» (Danto, 2019: 38), això és el que per a Danto defineix l'art després de la modernitat i que necessàriament s'ha d'ligar amb el sorgiment del ready-made duchampià. A més a més, també afirma que el canvi de paradigma artístic implica que «No hi ha imperatius *a priori* sobre l'aspecte de les obres d'art, sinó que podem semblar qualsevol cosa» (Danto, 2019: 38). Precisament això ens remet al projecte estètic dels ready-mades com a l'inici d'aquesta seqüència que acabarà amb el projecte de la modernitat. Danto, afegeix «allò visual desapareix amb l'arribada de la filosofia de l'art: que era tan poc rellevant per a l'essència de l'art com el bell» (Danto, 2019: 39), en definitiva, aquest és el canvi estètic que els ready-mades introdueixen dins el món de l'art; l'inici del gir filosòfic que enuncia Danto.

Cal definir el concepte de transfiguració que utilitza aquest autor dins la seva teoria i explicar com aquest té una arrel religiosa en quant «significa l'adoració de l'ordinari», com en el seu origen va significar en el cristianisme el fet d'adorar a un simple home com a déu (Danto, 2019: 182). Per tant, segons Danto, aquest procés de transfiguració el que fa és elevar a l'estatus de temes d'art refinat objectes de la vida quotidiana (Danto, 2019: 182). Respecte a aquest procés de «transfiguració del lloc comú», Danto afirma que s'ha de considerar a Duchamp el primer a dur a terme aquest «subtil miracle de transformar en obres d'art objectes del *Lebenswelt* de l'existència comú: un pinta, un assecador de botelles, una roda de bicicleta, un urinari (Danto, 2002: 14)— fent referència sobretot als seus ready-mades més purs (Fig.2).

Però, aquest autor decideix centrar-se en l'exemple de l'art pop perquè a diferència del ready-made el seu èxit va ser instantani, no eren objectes triats per la indiferència estètica, sinó que les obres pop cercaven «transfigurar» allò que era més significatiu per la gent i elevar-ho obres d'art (Danto, 2019: 182).

Quan observam un ready-made com pot ser *Peigne* (1916) (Fig.1)— utilitzant els termes de Danto;—, abans de la seva transfiguració en obra d'art «l'únic canvi haurà estat

l'adopció d'una postura estètica», per tant, descobrir que és una obra d'art implica que té unes qualitats per a prestar esment que el seu homòleg sense transfigurar no té (en aquest cas una simple pintura) i que per això la nostra resposta estètica serà distinta. Però, a diferència de Dickie, per a Danto aquest fet no és institucional, sinó ontològic (Danto, 2002: 152), és a dir, que forma part de l'essència d'una obra d'art i no d'allò que està fora d'ella. La diferència entre Danto i Dickie no és tant que el primer sigui un essencialista i l'altre un institucionalista, sinó que segons Danto les decisions del món de l'art que en teoria determinen un objecte com obra d'art, requereixen a més a més d'un tipus de raons per no ser reduïdes a simples fets de la voluntat arbitrària d'aquests agents culturals i socials que configuren el món artístic o la institució de l'art, perquè realment «atorgar l'estatus d'art a *Brillo Box* i *Fountain* va ser més un descobriment [per part del món de l'art] que una declaració» (Danto, 2019: 269).

Per aquest autor, *Fountain* té unes propietats clares de les quals els urinaris manquen; «és atrevida, insolent, irreverent, enginyosa i intel·ligent» (Danto, 2002: 144). La crítica de Danto a Dickie comença aquí, quan afirma que aquest segon s'ha limitat a emfatitzar de quina forma arriba qualque cosa a ser una obra d'art, des d'un punt de vista institucional, però ha passat per alt les consideracions estètiques, és a dir, quines qualitats constitueixen una obra d'art un cop ho és (Danto, 2002: 145). La resposta d'aquest filòsof es basa en el fet que evidentment les obres d'art tenen moltes qualitats que en la pràctica són molt diferents dels d'objectes materialment iguals, — com és el cas dels ready-mades— però per respondre estèticament davant aquests objectes primer hem de saber que es tracten d'obres d'art (Danto, 2002: 145). És a dir, per respondre d'una forma diferent davant un urinari que davant un ready-made com la *Fountain* hem de saber que aquest és art. L'argument de Danto és que hi ha una estètica especial per a les obres d'art, així com un llenguatge especial de la valoració d'aquestes (Danto, 2002: 146).

És molt interessant entendre com paradoxalment aquesta transfiguració d'objectes comuns —que s'inicia amb el ready-made—, malgrat dificultar la tasca de trobar una definició de l'art pel seu joc amb els límits d'aquest, segons Danto, també fan urgent una definició del tema. Perquè (els ready-mades) tant s'assemblen al que comunament no és art que fan necessari i posen en el centre del debat estètic descobrir que és allò que porta a denominar un objecte art i un altre no (Danto, 2002: 16). En realitat, les múltiples revolucions estètiques que es porten a terme durant el segle XX i que suposen la superació de la

modernitat exigeixen que qualsevol definició hagi «d'assegurar-se contra tals revolucions» (Danto, 2002: 16) i fer el conseqüent gir filosòfic de l'art.

Continuant amb la teoria de l'art de Danto hem de parlar de la seva proposta de l'art després de l'art, és a dir, del final d'aquest. Danto recull l'herència de Hegel i la seva problemàtica de la *mort de l'art* i, en conseqüència, afirma que l'art il·lustra en la pràctica allò que explicava aquest filòsof sobre la història, segons el qual el destí de l'esperit és fer-se conscient d'un mateix (Danto, 2002: 96). En aquest sentit, l'art ha recuperat la seva autoconsciència i en cert punt ha adquirit la seva consciència filosòfica, segons paraules de Danto; «la consciència de l'art de ser art» (Danto, 2002: 96). Aquesta és l'explicació del gir filosòfic que Danto defensa que ha patit l'art i que l'ha portat a un final, un fet que no implica que no hauria d'haver-hi més art (és a dir una mort real) sinó que les noves pràctiques artístiques no poden sustentar cap mena de relat com eren considerats anteriorment, és aquest un final del relat de l'art (Danto, 2019: 23). És a dir, en altres paraules, «la història de l'art, estructurada mitjançant relats, havia arribat al seu final» (Danto, 2019: 178).

Al llibre *Després del fi de l'art* critica que la història de l'art ha estat més relacionada amb l'extensió que no pas amb la comprensió del concepte d'art. Per això, com hem alertat agafa el relleu de Hegel, el qual segons ell és «l'únic filòsof que pren seriosament la dimensió històrica de l'art» (Danto, 2019: 270). En aquest sentit, podríem parlar de la història de la representació pictòrica, però «no que l'art té una història, i això és així perquè no es va poder prendre en compte a Duchamp, perquè després de tot, *Urinari* no té res a veure amb fer i comparar» (Danto, 2019: 270).

Segons Danto, aquest canvi que porta a l'anomenat *fi de l'art* es deu al fet que obres com *Fountain* de Duchamp o la *Brillo Box* de Warhol no podien haver estat considerades obres d'art en qualsevol moment anterior i part d'això evidencia l'error que implica cercar una essència de l'art que esdevengui un tret històricament contingent, per aquesta raó l'essencialisme que defensa Danto es vincula amb el pluralisme d'aquestes definicions (Danto, 2019: 270-271).

Desenvolupar tota l'extensa teoria de l'art enunciada per Danto seria una tasca massa ambiciosa per aquest treball, però de qualque forma hem volgut perfilar la influència de l'estètica i el pensament de Duchamp dins aquesta, exemplificada a través de la seva creació més paradigmàtica: el ready-made. Això es fa evident quan Danto enuncia «l'art va arribar a un final, quan l'art, tal com era, va reconèixer que l'obra d'art no havia de ser de cap manera

especial» (Danto, 2019: 178). Aquest el camí que enceta Duchamp, però que no es consolida fins gairebé cinquanta anys després amb les pràctiques de l'art pop i l'art conceptual.

Per l'altra banda, la repercussió del nou pensament estètic del ready-made també afectarà la reflexió artística de Dickie. De fet, dins la seva teoria institucional de l'art cita —de forma més evident que Danto— a Duchamp com a iniciador de tot aquest canvi de concepció artística que marcarà la postmodernitat i la necessitat de definir quins són els mecanismes i les qualitats que eleven les coses i els objectes a obres d'art.

Per a Dickie, les obres artístiques són art com a resultat de la posició que ocupen dins d'un marc o context institucional i és per això que afirma que la teoria institucional és «contextual» (Dickie, 2005: 17). Segons aquest autor, les obres d'art són «artefactes que tenen un conjunt de propietats que han adquirit cert estatus dins d'un marc institucional particular anomenat món de l'art.» (Dickie, 2005: 19).

En aquest sentit, per entendre la teoria institucional de Dickie hem de definir que és el «món de l'art», segons Sixto J. Castro, per aquest autor el món de l'art és un rerefons, un marc essencial per la pràctica i l'experimentació artística, però en cap cas un grup legislatiu que té el poder de decidir que és i no és art (Castro, 2013: 07). Per a Dickie el marc mínim per a la creació d'art es basa en la relació de la figura de l'artista i la del públic, això és el que ell anomena «grup de representació» (Dickie, 2005: 102). Però, defensa que el món de l'art a més dels rols de l'artista, el presentador i el públic (que són essencials), també hi ha rols complementaris que representen la totalitat del món de l'art; productors, directors d'institucions culturals, marxants, col·leccionistes, crítics, periodistes, historiadors, teòrics, filòsofs de l'art, etc. (Dickie, 2005: 106).

Pel que fa al ready-mades Dickie afirma que adquireixen «l'estatus d'obra d'art per les seves declaracions¹¹» (Dickie, 1975: 420), perquè Duchamp (com a part essencial del món de l'art) els considera peces d'art. Quan Duchamp declara els seus ready-mades com a art i els introdueix dins el món artístic de les exposicions, fent una declaració pública i oficial que els insereix dins el marc de referència institucional, les hi confereix l'estatus d'art (Dickie, 1975: 420-421). Paradoxalment, malgrat l'afany de sàtira i crítica al món de l'art que hi ha rere la concepció dels ready-mades, segons Dickie és precisament gràcies a aquest món de l'art que els ready-mades adquireixen valor.

¹¹ Al fet que Duchamp declara els seus ready-mades com a obres d'art.

Les nocions centrals de la teoria institucional de l'art són resumidament les cinc següents: en primer lloc; l'artista és una persona que participa amb el seu enteniment en l'elaboració d'una obra d'art. En segon lloc; una obra d'art és un artefacte creat per ser presentat a un públic del món de l'art. En tercer lloc; el públic és un conjunt de persones preparades en cert per punt per comprendre l'artefacte que se'ls presenta. En quart lloc; el món de l'art és la totalitat dels sistemes del món de l'art¹². Finalment, en cinqué lloc; un sistema del món de l'art és un marc de presentació d'una obra d'art per part d'un artista a un públic que també pertany al món de l'art (Castro, 2013: 8).

Segons Dickie, l'ús que va fer Duchamp d'un urinari en el món de l'art el converteix en un artefacte del sistema, el transforma d'urinari a *Fountain*. D'aquesta forma, segons aquest autor, aquest ready-made és un artefacte doble: un artefacte del món de l'art que està fet a partir d'un artefacte del negoci de la fontaneria (Dickie, 2005: 70). La innovació que introdueix el ready-made és que abans, durant segles, els artistes han estat aprenent a utilitzar un mitjà per crear art —segons Dickie aprendre a ser un artista ha significat dominar un mitjà com pot ser la pintura, les paraules, la pedra o les notes musicals—. Però, Duchamp capgira tot això i ara fa servir un objecte industrial com a mitjà, és a dir, no fa res en quant habilitat aplicada, sinó que la seva intervenció es basa a exhibir aquest objecte dins el marc del món de l'art (Dickie, 2005: 90).

En definitiva, la rellevància i l'avantatge d'ambdues teories artístiques és que han tingut en compte un aspecte clau de l'art després de Duchamp: la transfiguració d'objectes quotidians en obres d'art. Per tant, han sabut adaptar la seva proposta a la revolució estètica que engeguen els ready-mades.

5. Conclusions

Atenent les conclusions d'aquest treball, hem pogut evidenciar com a través de les implicacions estètiques dels ready-mades de Duchamp es produeix un canvi de paradigma en el món de l'art i la teoria estètica que donarà pas a la nova teoria de l'art postmoderna. A més a més, també s'ha comprovat com el ready-made es posiciona com un precedent de les pràctiques artístiques contemporànies, especialment d'aquelles derivades de l'art conceptual.

¹² Segons Dickie «Per exemple, la pintura és un sistema del món de l'art, el teatre és un altre, i així successivament.» (Dickie, 2005: 106).

Hem pogut apreciar com aquesta revolució del ready-made no és instantània, sinó que en certa forma el debat estètic i la pràctica artística que plantegen no es desenvoluparà fins gairebé cinquanta anys després del sorgiment del primer ready-made.

El seu canvi de paradigma posa sobre la taula la reflexió al voltant de com i que diferencia els objectes,— comuns i banals—, de les obres d'art; un eix clau dins la filosofia de l'art postmoderna, on destaca la seva influència dins el desenvolupament de les teories de l'art de Danto i Dickie.

A més a més, gràcies a aquest estudi s'ha pogut confirmar la hipòtesi central que afirmava que la concepció estètica dels ready-mades qüestiona les principals categories estètiques de la modernitat (mimesis, la bellesa, el gust, la *techné*, l'autenticitat o el geni creador), fet que condiona i propicia de forma capdavantera la superació del projecte modernista i el pas a un nou paradigma de l'art on les categories estètiques anteriors ja no són vàlides.

La rellevància del ready-made es troba en la seva capacitat autoreflexiva per qüestionar el seu propi *status* com a obra d'art i els mecanismes que participen en la seva configuració com a tal, tot això, es revela de forma molt avançada en el context de les primeres avantguardes, perquè implica el precedent dels valors de l'art conceptual que no es desenvoluparà fins gairebé cinquanta anys més tard.

A tall de cloenda podem enumerar les següents conclusions fruit del nostre treball:

-El ready-made qüestiona les principals categories estètiques de la modernitat i, per tant, suposa el final del projecte modernista, enunciant la postmodernitat en un context primerenc.

-El ready-made, a través del seu plantejament reflexiu i *antiretinià*, s'erigeix com el precedent de l'art conceptual i, per tant, també de les conseqüències d'aquests dins les pràctiques artístiques contemporànies (desmaterialització de l'obra i implicació activa de l'espectador).

-El ready-made té un paper cabdal dins la teoria de l'art postmoderna, especialment present en l'obra de Danto i Dickie, gràcies a la qüestió que introdueixen: com diferenciam els objectes quotidians de les obres d'art?, la qual portarà a la necessitat de repensar una nova definició essencial de l'obra d'art.

6. Bibliografia

Bibliografia general

Ades, D. (1984) Duchamp, Dada i Surrealisme. A: Moure, G (com.). *Duchamp*. (Exposició celebrada a Barcelona, Fundació Joan Miró, febrer-març 1984). Barcelona: Fundació Joan Miró de Barcelona i Fundación Caja de Pensiones de Madrid, 1984, 38-52.

Argan, G. C. (1998). *El arte moderno: Del Iluminismo a los movimientos contemporaneos*. Ediciones Akal.

Bürger, P. (1997). *Teoría de la vanguardia*. 1974. Trad. Jorge García. Barcelona: Península.

Cascales, R. (2017). Duchamp, culpable del arte contemporáneo. *Aceprensa*, (25)17, 1-4.

Danto, A. C. (2019) *Después Del Fin Del Arte*. Editorial Paidós.

Danto, A. C. (2002). *La transfiguración del lugar común: Una filosofía del arte*. Editorial Paidós.

Dickie, G. (2005). *El círculo del arte*. Editorial Paidós.

De Duve, T. (2007). The Post-Duchamp Deal. Remarks on a few Specifications of the Word'Art'. *Filozofski vestnik*, 28(2), 27-38.

Escudero, A. (1995). Genio y gusto en la estética kantiana. *Anales del Seminario de Metafísica* (29), 223-233.

Jimenez, M. (1999). *L'esthétique contemporaine*. Klincksieck.

Paz, O. (1994). *Apariencia desnuda: La obra de Marcel Duchamp*. Alianza

Ramírez, J. A. (1993). *Duchamp: El amor y la muerte, incluso*. Siruela.

Rasula, J. (2016). *Dadá. El cambio radical del siglo XX*. Anagrama.

Sureda, J., & Guasch, A. M. (1993). *La trama de lo moderno*. Ediciones Akal.

Smith, R. (1984). Arte conceptual. A: N. Stangos (Ed.), *Conceptos de arte moderno* (pp. 211-222). Alianza Editorial.

Tatarkiewicz, W. (2002). *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis*,

experiencia estética. Tecnos.

Tomkins, K. (1999). *Marcel Duchamp*. Anagrama

Tono, Y. (1984) Duchamp i «inframince». *Duchamp*. (Exposició celebrada a Barcelona, Fundació Joan Miró, febrer-març 1984). Barcelona: Fundació Joan Miró de Barcelona i Fundación Caja de Pensiones de Madrid, 1984, 53-57.

Zabala, H. (2012). *Marcel Duchamp y los restos del ready-made*. Ediciones Infinito.

Bibliografía específica

Aranda, J. (2009). El ready made y la ruptura de la noción de arte del Modernismo. *Estudios De Filosofía*, (7), 27-43. doi:10.18800/estudiosdefilosofia.2

Barbosa Sánchez, A. (2016). La valoración de la obra de arte. *ASRI: Arte y sociedad. Revista de investigación*, (10), 1-12.

Castro Rodríguez, S. J. (2013). George Dickie, la teoría institucional y las instituciones artísticas. *Fedro. revista de estética y teoría de las artes* (12), 1-19.

De Duve, T. D., & Krauss, R. (1994). *Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism*. *October*, 70,60. doi:10.2307/779054

Dickie, G. (1975). What Is Anti-Art? *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33(4), 419–421. <https://doi.org/10.2307/429654>

Encabo Seguí, E. (2017). *Del ready-made al ad-hoc-ismo : la cultura del objeto en el arte y la arquitectura del siglo XX*. (Tesis Doctoral), E.T.S. Arquitectura Universidad Politécnica de Madrid. <https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.48267>.

García, E. (2015). *Ready-mades: Duchamp y la anestesia de la estética*. Teoría del Arte II U.N.E.D.

Goldsmith, S. (1983). The readymades of Marcel Duchamp: The ambiguities of an aesthetic revolution. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 42(2), 197-208.

Navarrete Pérez, B.A (2016). *Marcel Duchamp y los ready-made: La sorpresiva grandeza de lo simple*. (Tesis Doctoral). Universidad Nacional Autónoma de México.

Pérez Rodríguez, A. (2017). *La liberación del arte después del fin del arte. Esencialismo e*

historicismo en la estética de a. C. Danto. (Tesis Doctoral). Universidad de Sevilla.
<https://hdl.handle.net/11441/70466>

Vite Tiscareño, E. (2014). ¿Es el arte conceptual solo una idea?. *Nexus*, (15), 130-143.
<https://doi.org/10.25100/nc.v0i15.731>

Diccionaris i Catàlegs d'exposició

Aguilera-Cerni, V. (2001). *Diccionari de l'art modern: Conceptes, idees, tendències* (Vicerectorat de Promoció Lingüística, Ed.). Editorial de la U.P.V.

Breton, A., & Éluard, P. (2015). *Diccionario abreviado del surrealismo*. Siruela

Moure, G. (com.). *Duchamp*. (Exposició celebrada a Barcelona, Fundació Joan Miró, febrer-març 1984). Barcelona: Fundació Joan Miró de Barcelona i Fundación Caja de Pensiones de Madrid, 1984.

Triadó, J.-R. (1996). *Diccionari d'Art Oxford* (C. Ian & O. Harold, Eds.). Edicions 62.

Fonts directes de Duchamp

Chipp, H. B. (2005). *Teorías del arte contemporáneo*. Ediciones AKAL.

Duchamp, M., & Cabanne, P. (1984). *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Anagrama.

Jiménez, J. (2012). *Marcel Duchamp. Escritos*. Galaxia Gutenberg.

Webgrafia

Alfaro, J. (2000). The Art of Looking Back and the Reward of More or Less Being Seen. *Tout-Fait: Marcel Duchamp Studies Online journal*, 1. <https://n9.cl/pbcgd>

Air de Paris. (n.d.). Centre Pompidou. Retrieved May 18, 2022, from <https://n9.cl/2g68o>

BBC Mundo | Internacional | Un urinario muy influyente. (2004, December 02). Retrieved from <https://onx.la/fe657>

Belle Haleine eau de Voilette. (n.d.). Retrieved May 18, 2022, from <https://n9.cl/grvyd>

Fresh Widow. (n.d.). Retrieved May 18, 2022, from <https://n9.cl/5mr36>

Fontaine. (n.d.). Centre Pompidou. Retrieved May 18, 2022, from <https://n9.cl/rk7o0>

In Advance of the Broken Arm. (n.d.). The Museum of Modern Art. Retrieved May 17, 2022, from <https://n9.cl/vivp4>

Marcel Duchamp. Fresh Widow. New York 1920. (n.d.). The Museum of Modern Art. Retrieved May 18, 2022, from <https://n9.cl/zn7fg>

Marcel Duchamp. 3 standard stoppages. Paris 1913-14. (n.d.). The Museum of Modern Art. Retrieved May 16, 2022, from <https://n9.cl/0iywr>

Philadelphia Museum of Art. (n.d.). *Apolinère Enameled.* Retrieved May 17, 2022, from <https://n9.cl/zq3g2>

Philadelphia Museum of Art. (n.d.). *Why not sneeze, Rose Sélavy?* Retrieved May 19, 2022, from <https://n9.cl/nj7bp>

Pliant ... de voyage (Traveler's Folding Item). (n.d.). Centre Pompidou. Retrieved May 17, 2022, from <https://n9.cl/tmdak>

Porte-bouteilles. (n.d.). Centre Pompidou. Retrieved May 17, 2022, from <https://n9.cl/cdwkx>


Trébuchet (Trap). (n.d.). Centre Pompidou. Retrieved May 17, 2022, from <https://n9.cl/pvyn9>



Trébuchet - Works. (n.d.). EMuseum. Retrieved May 17, 2022, from <https://n9.cl/r69pp>

8. Annexos gràfics

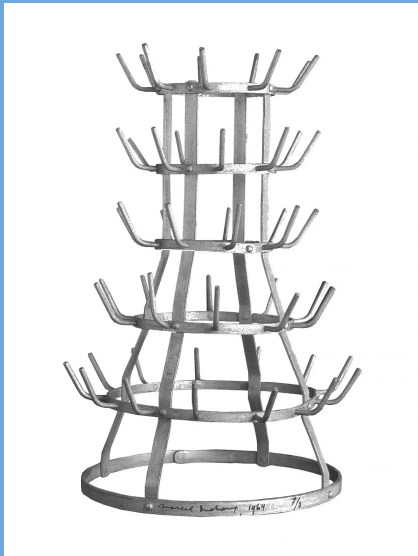
Ready-made:	Comentari:	Tipus de readymade¹³: Emitit; s'adapta a la definició més ortodoxa de ready-made. Sense transformació, bàsicament escollit i traslladat. Assistit; implica certa manipulació per
--------------------	-------------------	--

¹³ Segons estableix Marcel Duchamp *A propos des Readymades* (1961) (Jiménez, 2019: 237).

		<p>part de l'espectador</p> <p>Rectificat; indica que ha estat manipulat per la mà de l'artista o que té marcat caràcter gràfic (impremta o fotografia).</p> <p>+</p> <p>Procés de rèpliques i originals.</p>
<p>1. <i>Roue de bicyclette</i> (Roda de bicicleta), 64,8 cm (diàmetre de la roda), 60,2 cm (altura del taburet), 1913.</p>  <p>(Imatge de la rèplica de 1951 que es troba al Museum of Modern Art)</p>	<p>Fragment de bicicleta; una roda que s'ensambla a un taburet de base circular i sense respalller. Segons Juan Antonio Ramírez és un ready-made de manipulació obligatòria per generar efecte artístic (Ramírez, 1993: 28), per tant, l'espectador ha de participar fent girar la roda circularment. Podem interpretar això com a cert precedent de les obres cinètiques de Naum Gabo. Segons Zabala l'obra inaugura una poètica de l'apropiació i l'emsamblatge d'objecte d'origen diferent. De fet, si es considera el taburet com el basament aquesta és la primera escultura mòbil de la història. Al relacionar-ho amb el moviment podem parlar d'una influència del futurisme i un precedent de l'art cinètic posterior (Zabala, 2012: 73)</p> <p>Quan realitza aquesta peça encara no ha enginyat el terme ready-made, el qual adoptarà a partir de 1915 a través de la seva estada a Nova York (Zabala, 2012: 73).</p> <p>Característiques:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Participació de l'espectador -Precedent de les obres cinètiques 	<p>Ready-made assistit</p> <p>Original perdut; segona versió perduda; tercera versió realitzada per Sidney Janis Gallery (Nova York, 1951); quarta versió realitzada per Ulf Linde (Estocolm, 1961); cinquena versió realitzada per Richard Hamilton (Londres, 1964); sexta versió realitzada per la Galleria Schwarz (Milà, 1964), edició de 8 rèpliques numerades i signades (Zabala, 2012: 73).</p>

<p>2. <i>Trois stoppages-étalon</i> (3 parades estandard), 1913-1914. Original.</p>  <p>(Imatge de l'original de 1914 que es troba al Philadelphia Museum of Art)</p>	<p>Resultat de deixar caure des d'un metre d'altura fils d'un metre de longitud sobre un superfície horitzontal plana i després guardats en la seva forma original entre dos vidres, això servirà de plantilla o model per crear aquestes "regles" corves que cerquen socavar allò racional darrere les mesures que es prenen amb un metro (<i>Marcel Duchamp. 3 Standard Stoppages. Paris 1913-14, n.d.</i>).</p> <p>Característiques:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Atzar -Ironia 	<p>Ready-made rectificat</p> <p>Es conserva l'original de 1914 al Philadelphia Museum of Art.</p>
<p>3. <i>Pharmacie</i> (Farmàcia), guaix (tempera) sobre cromolitografia, 26,2 x 19,2 cm, 1914. Original.</p>  <p>(Imatge de l'original de 1914 que es troba dins la Rouen Collection Arakawa)</p>	<p>Una reproducció de baix cost d'un paisatge pictòric, al qual afegeix dos punts de color vermell i verd. D'aquesta forma Duchamp s'apropia d'una litografia sense interès artístic rellevant, on abaix a l'esquerra apareix la signatura de "SUEN" (artista que la va fer) i a través de la seva intervenció aplicant dues taques de color, escriu en majúscules a la dreta de l'altre signatura "PHARMACIE. MARCEL DUCHAMP. 1914". Per tant, una obra resultant amb la identificació de dos artistes (Zabala, 2012: 74).</p> <p>Característiques:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Atzar 	<p>Ready-made rectificat</p> <p>Edició original de tres còpies (1914), però es perden dues (Encabo, 2017: 78); segona edició de 100 reproduccions numerades i signades (1945) (Zabala, 2012: 74).</p>

4. *Egouttoir séchoir à bouteilles hérisson* (Ecurridor per a botelles d'eriçó), 64 × 42 cm, 1914.



(Imatge de la rèplica de 1964 que es troba al Centre Pompidou)

Assecador de botelles de manufactura industrial realitzades amb ferró galvanitzat, triat el 1914 en la botiga de l'Hôtel de Ville (BHV) de París, segons Duchamp seguint un criteri d'indiferència visual, on l'artista sols intervé per triar sense seguir paràmetres de bon o mal gust, i titular l'objecte. El qual pren el nom de Port-bouteilles i més tard Assecador d'ampolles o Hérisson (*Porte-Bouteilles*, n.d.).

El propi Duchamp, al voltant d'aquest ready-made, afirma: «A l'època que el vaig fer, no era especialment interessant, ni en forma ni en res, però actualment el trobes reproduït a tots els manuals d'escultura [...]. Diuen que és bell, però no el vaig triar per aquesta bellesa. Indiferència, veus hi ha una forma d'indiferència en la vida després de tot» (Moure, 1984: 179). Tenint en compte això, ens trobam davant un dels ready-mades més ortodoxos de la producció de Duchamp, en el sentit que seria un veritablement paradigma de la indiferència total en l'elecció de l'objecte (Moure, 1984: 179). A més a més, és considerat com el ready-made més "pur" donat que es podia adquirir a qualsevol botiga igual, sense cap intervenció (Zabala, 2012: 75).

Segons l'obra-catàleg de Duchamp, la Boîte en valise, l'espectador ideal d'aquest ready-made ha de posar les botelles a secar (Ramírez, 1993: 38).

Característiques:

- Participació de l'espectador
- Descontextualització, canvi de funció.

Ready-made emittit



Original perdut; primera versió exposada a l'Exposició Surrealistes d'Objectes (1936); segona versió realitzada per Ulf Linde (1961) i destruïda; tercera versió realitzada per Ulf Linde (1975); quarta versió realitzada per la Galleria Schwarz (1964), edició de 8 rèpliques numerades i signades (Zabala, 2012: 75)

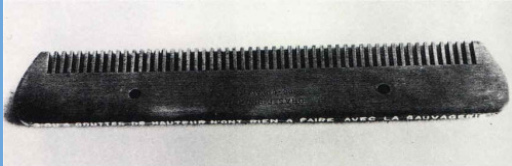

5. *In Advance of the Broken Arm* (En previsió del braç trencat), 132 cm, 1915.

Pala de neu de fusta i ferro galvanitzat. Duchamp va comprar la primera versió d'aquest ready-made en una ferreteria el

Ready-made emittit


Original perdut;

 <p>(Imatge de la rèplica de 1964 que es troba al Museum of Modern Art).</p>	<p>1915, després signa i datà la pala per penjar-la en exhibició al sostre del seu estudi. Per això, es considera un ready-made pur perquè sols figura l'inscripció manuscrita del títol, la signatura i la data. A més a més, serà la primera peça on utilitza el terme ready-made (Zabala, 2012, p.74).</p> <p>El títol té un clar component humorístic que fa referència a la funció d'una pala de neu, assumint que si no porta a terme el seu ús, algú podria patinar i caure a terra trencant-se un braç (<i>In Advance of the Broken Arm</i>, n.d.).</p> <p>Característiques:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Ironia -Descontextualització, canvi de funció. 	<p>segona versió de Duchamp per la Yale University Art Gallery; tercera versió de Ulf Linde (1963); quarta versió realitzada per la Galleria Schwarz (1964), edició de 8 rèpliques numerades i signades (Zabala, 2012, p.74).</p>
<p>6 <i>A Bruit Secret</i> (Amb soroll ocult), 12,7 x 15,2 x 15 cm, 1916.</p>  <p>(Imatge de la rèplica de 1964 que es troba al Centre Pompidou)</p>	<p>Bolic de corda entre dues làmines de llautó subjectades amb dos caragols. A l'interior es guarda un objecte desconegut que introduí el seu amic Walter Arensberg, perquè ni tan sols Duchamp sabés de què es tractava. Aquest ready-made també necessita ser accionat, segons afirma Juan A. Ramírez s'ha d'agitar i apropar a l'orella per percebre el renou de l'objecte de l'interior (Ramírez, 1993, p. 28).</p> <p>Com en el cas de l'obra L.H.O.O.Q juga amb la sonoritat del joc de paraules en el títol. A més a més, no és sols una obra visual sinó que també intervé el renou mitjançant l'acció de l'espectador (Zabala, 2012, p.76).</p> <p>Característiques:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Participació de l'espectador -Atzar 	<p>Ready-made assistit</p> <p>Original al Philadelphia Museum of Art.</p>
<p>7. <i>Peigne</i> (Pinta), 3,2 x 16,5 cm, 1916.</p>	<p>Pinta per a gossos d'acer amb una inscripció al llarg de la vorera en</p>	<p>Ready-made</p>

 <p>(imatge de l'original que es troba al Philadelphia Museum of Art)</p>  <p>(imatge de la rèplica de 1964 que es troba al Staatliches Museum Schwerin)</p>	<p>blanc que diu: «3 o 4 gotes d'altura (o altivesa) no té res a veure amb salvatgisme»¹⁴. L'any 1964 durant una conferència titulada <i>Apropos of Myself</i>, Marcel Duchamp afirma que després de tants anys de la realització d'aquest ready-made, «aquesta petita pinta d'acer ha conversat les característiques d'un veritable ready-made; gens de bellesa, gens de lletgesa, res de particularment estètic» (Moure, 1984: 202).</p> <p>Ens interessa particularment aquest cas de ready-mades perquè es tracta d'un dels exemples de ready-made pur per l'ortodòxia de la seva anestèsia estètica, sense intervenció quasi per l'artista i per minuciosa datació de la qual informa Duchamp a les notes de Boîte en Vasile on especifica l'any, el dia i, fins i tot, l'hora de la seva elecció (Moure, 1984: 202).</p> <p>Característiques:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Ironia. -Descontextualització, canvi de funció. 	<p>emitit</p> <p>Original al Philadelphia Museum of Art.</p>
<p>8. <i>Pliant...De Voyage</i> (Plegant... de viatge o Element plegable de viatge), 23 x 50 x 30 cm, 1916.</p>	<p>Coberta o funda d'una màquina d'escriure de la marca <i>Underwood</i>. Un objecte que s'ha de suspendre a certa altura per convidar a l'espectador a mirar per sota, de fet s'assimila a una falda i es comenta que podria fer referència a Beatriz Wood, una amiga íntima de Duchamp. Amb aquest ready-made torna a fer al·lusió al llenguatge, sense ometre la dimensió eròtica molt present en l'obra de Duchamp (<i>Pliant ... de Voyage (Traveler's Folding Item</i>, n.d.). No es conserva cap fotografia de l'original.</p> <p>Horacio Zabala ens indica que és</p>	<p>Ready-made emitit</p> <p>Original perdut; segona versió Ulf Linde (1962); tercera versió realitzada per la Galleria Schwarz (1964), edició de 8 rèpliques numerades i signades.</p>

¹⁴ Inscripció original: «3 uned 4 gouttes de hauteur n'ont rien a faire avec la sauvagerie».

 <p>(Imatge de la rèplica de 19164 que es troba al Centre Pompidou)</p>	<p>l'únic ready-made blau, també, podria considerar-se la primera escultura blava de la Història de l'Art (Zabala, 2012: 76).</p> <p>Característiques:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Descontextualització, canvi de funció. -Ironia, humor. -Participació de l'espectador. 	<p>.</p>
<p>9. <i>Apolinère Enameled</i> (Apolinère va canviar de nom), 24,4 x 34 cm, 1916-1917.</p>  <p>(Imatge de l'original que es troba al Philadelphia Museum of Art)</p>	<p>Sobre un anunci de llanda pintada d'esmalt Sapolin, Duchamp afegeix llapis, pintura i cartó. D'aquesta forma, manipula les lletres del rètol creant un joc de paraules amb el nom del seu amic G. Apollinaire, un escriptor i crític d'art francès, amb l'objectiu d'accentuar d'una forma irònica sobre la crítica implícita de la pintura tradicional que elabora (<i>Apolinère Enameled</i>, n.d.).</p> <p>Apareix un text prou críptic que mescla l'anglès i el francès (Zabala, 2012, p.77)</p> <p>Característiques:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Ironia, humor. 	<p>Ready-made rectificat</p> <p>Es conserva l'original al Philadelphia Museum of Art.</p>
<p>10. <i>Trébuchet</i> (Parany), 2,2 × 100 × 12 cm, 1917.</p> 	<p>Penja-robes de fusta amb quatre penjadors de metall disposats en sèrie. El seu títol és un terme de joc d'escacs, que Marcel Duchamp practica assiduament. Es refereix al sacrifici voluntari d'un peó destinat a distreure l'adversari de l'autèntica estratègia. Obre la reflexió sobre els diversos sentits que té la idea de la caiguda (<i>Trébuchet (Trap)</i>, n.d.).</p> <p>L'obra requereix ser ancorada a terra, donat que col·locant el penja-robes en el sol en lloc d'en el</p>	<p>Ready-made emittit</p> <p>Original perdut; segona versió realitzada per la Galleria Schwarz (1964), edició de 8 rèpliques numerades i signades (Zabala, 2012: 78).</p>

<p>(Imatge de la rèplica de 1964 que es troba al Centre Pompidou)</p>	<p>mur, subverteix la funció habitual de l'objecte. D'aquesta forma, inverteix l'ordre natural de les coses, com la gravetat i l'espai físic (<i>Trébuchet - Works</i>, n.d.). Aquest és un exemple de ready-made pur, donat que gairebé sense intervencions i sense implicacions simbòliques, formals o de significat. No hi ha cap afegit al penja-robes, sols a través del canvi d'ubicació altera la funció d'aquest. El títol pot ser una indicació de la seva nova funció com a objecte; ser una trampa per a la lògica espacial (Zabala, 2012: 78)</p> <p>Característiques:</p> <p>-Descontextualització, canvi de funció.</p>	
<p>11. <i>Porte-Chapeau</i> (Penjador de capells), 46 x 46 x 29 cm, 1917.</p>  <p>(Imatge de la rèplica de 1964 al Centre Pompidou)</p>	<p>Penjador de capells de fusta suspès en el sostre, que per la seva forma s'assimila a una aranya (Ramírez, 1993: 65). Aquesta peça s'havia de disposar d'una forma concreta; penjada del sostre, per així mantenir la neutralitat estètica i la negació del gust com a fonaments conceptuals dels ready-mades (Moure, 1984: 184).</p> <p>Igual que Trébuchet hi ha un canvi d'ubicació que altera la funció de l'objecte, quedant suspès en el sostre i inassolible (Zabala, 2012: 78). En aquest sentit, suposa la primera peça que inicia una sèrie de ready-mades suspesos en l'aire com <i>Sculpture de voyage</i>, <i>Air de Paris</i> o <i>Ready-made Malhereux</i>.</p> <p>Característiques:</p> <p>-Descontextualització, canvi de funció.</p>	<p>Ready-made emitit</p> <p>Original perdut; segona versió realitzada per la Galleria Schwarz (1964), edició de 8 rèpliques numerades i signades (Zabala, 2012: 79).</p>
<p>12. <i>Fontaine</i> (Font), 38 x 48 x 63,5 cm, 1917.</p>	<p>Urinari blanc disposat sobre una peana amb l'inscripció amb "R. Mutt 1917". L'original fou fotografiat per Stieglitz, però es va perdre poc després de la seva</p>	<p>Ready-made emitit</p> <p>Original perdut, segona versió realitzada per la</p>



(Imatge de l'original a través d'una fotografia d'Alfred Stieglitz exposada en la Galeria 291 de N.Y i publicada a The Blind Man P.B.T., No.2, 1917).



(Imatge de la rèplica de 1964 al Centre Pompidou)

creació. Sabem que la primera versió d'aquest ready-made es va realitzar amb porcellana blanca (Zabala, 2012: 78).

Actualment la rèplica que trobam al Centre Pompidou de l'any 1964 es va fer amb fang blanc i es va cobrir amb esmalt i pintura ceràmica. Igual que a l'original veim la signatura "R. Mutt" i la data "1917" amb tinta negra.

Aquest urinari va ser comprat per Duchamp a una gran botiga, signat amb un pseudònim i datat, amb un títol escollit per ell mateix; "Fontaine". Suposa l'exemple més paradigmàtic dels ready-mades de l'artista. Va ser enviat amb el pseudònim de R. Mutt aquest mateix any a la Junta d'Exposició de la *Societat d'Artistes Independents* de Nova York, la qual decidí rebutjar aquesta peça com a part de la mostra artística d'aquell any (*Fontaine*, n.d.). Però per encàrrec de Duchamp, Alfred Stieglitz fotografia la peça i es publica a la revista *The blind man* (on Duchamp és editor), explicant el succeït (Zabala, 2012: 79).


Malgrat es considerat com el paradigma del ready-made, el cert és que aquesta peça té un component agressiu per la qualitat signica que ho allunya del precepte d'indiferència estètica que defineix els ready-mades (Moure, 1984: 180). La seva rellevància com a ready-made es deu, sobretot, a que suposa la primera operació on es posa en joc la definició de l'obra d'art i més concretament el paper de les institucions en aquesta. De fet, tots els ready-mades posteriors participaran d'aquesta problemàtica (Zabala, 2012: 79).

Característiques:

-Descontextualització, canvi de funció.

Galleria Schwarz (1964), edició de 8 rèpliques numerades i signades (Zabala, 2012: 78).

	-Ironia, humor.	
<p>13. <i>Sculpture de voyage</i> (Escultura de viatge), dimensions variables perquè és una obra flexible, 1918.</p>  <p>(Imatge de l'original a l'obra-catàleg <i>Boîte en Valise</i>, on mostra els colors originals, recuperat de la revista <i>Tout Fait</i>)</p>  <p>(Imatge a l'obra <i>la Boîte en Valise</i> que documenta el ready-made <i>Sculpture de voyage</i>).</p>	<p>Una obra feta amb tires de goma multicolors tallats de gorres de bany. L'artista uneix aquestes peces amb ciment en interseccions aleatòries i ferma tota l'obra amb cordes penjades del sostre del seu estudi de Nova York. A una carta al seu futur cunyat Jean Crotti (artista dadaïsta) del 8 de juliol de 1918, Duchamp descriu aquesta peça com una "espècie de tela d'aranya feta amb tots els colors", encara que també s'ha associat a una mantis religiosa (Ramírez, 1993: 44).</p> <p>Aquests fils o gomes es poden enganxar a molts de llocs diferents, generant disposicions geomètriques infinites (Ramírez, 1993, p. 65). En la línia de <i>Porte-Chapeau</i>, <i>Air de Paris</i> o <i>Ready-made Malhereux</i>, es tracta d'una peça suspesa en l'aire.</p> <p>Cal dir que aquesta peça no sol classificar-se com a ready-made, però Juan Antonio Ramírez, el primer dels autors en realitzar la sistematització d'aquests objectes, l'inclou. A més a més Enrique Encabo a la seva sistematització també ho fa.</p> <p>Característiques:</p> <p>-Atzar</p>	<p>Ready-made assistit?</p> <p>Original perdut; reconstrucció de Richard Hamilton per exposar a la retrospectiva de Duchamp a la Tate (1966) (Encabo, 2017: 80).</p>
<p>14. <i>Ready-made Malhereux</i>, (<i>Malauradament ready-made</i>, també molt divulgat el seu títol en anglès <i>Unhappy ready-made</i>), mesures desconegudes, 1919.</p>	<p>Ready-made pensat com a regal de noces per la seva germana Suzanne, és un llibre de geometria que ha de ser penjat amb una corda en l'exterior d'un balcó per exposar-lo als elements com la pluja, el vent o el sol.</p> <p>El llibre havia d'estar obert cap per</p>	<p>Ready-made emetit</p> <p>Original perdut.</p>

 <p>(Imatge a l'obra <i>la Boîte en Valise</i> que documenta el <i>Ready-made Malhereux</i>)</p>	<p>a dalt i suspès en l'aire fermat pels cantons a un espai obert. D'aquesta forma, després del pas del temps l'objecte a l'estar sotmès a les inclemències del clima es modifica: el vent esqueixa les seves pàgines, la pluja el banya, el sol l'emblanqueix i així va desapareixent la tinta de les lletres, etc, entrant el joc el component atzarós del seu resultat final. Aquesta obra serà realitzada per la seva germana segons les indicacions que Duchamp li envia a una carta des de Bons Aires (Ramírez, 1993: 45).</p> <p>Característiques:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Atzar 	
<p>15. <i>Air de Paris</i> (Aire de París), altura: 13,3 cm) i diàmetre: 6,8 cm, 1919.</p>  <p>(Imatge de l'original que troba al Philadelphia Museum of Art)</p>	<p>Ampolla buida de vidre transparent segellada a París, per tant, continent del seu aire. En origen aquest recipient contenia sèrum fisiològic i el compra a un farmacèutic del carrer Blomet a París, el qual li demana per buidar-la i segellar-la. Serà un regal portat a Nova York pel seu major col·leccionista, Walter Arensberg (<i>Air de Paris</i>, n.d.).</p> <p>Característiques:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Descontextualització, canvi de funció. -Ironia, humor. 	<p>Ready-made emitit</p> <p>Original al Philadelphia Museum of Art.</p>
<p>16. <i>L.H.O.O.Q.</i>, 19,7 x 12,4 cm, 1919.</p>	<p>Les lletres majúscules del títol llegides ràpidament en francès semblen dir alguna cosa semblant a “ella té el cul calent”, en un clar to humorístic i jocós per part de Duchamp (Ramírez, 1993, p.46). Aquest ready-made es tracta d'una reproducció d'una estampa barata de l'obra de Leonardo Da Vinci, La Gioconda, sobre la qual ha dibuixat uns bigots i perilla anotant aquest particular títol al capdavall.</p>	<p>Ready-made rectificat</p> <p>Original perdut; segona versió realitzada per Louis Aragon (1965) (Zabala, 2012: 80)</p>



(Imatge de l'original a la revista *Tout Fait*)

Característiques:

- Ironia, humor.
- Crítica.

17. **Fresh Widow** (Viuda fresca) 1,9 x 53,4 x 10,2 cm, 1920.




(Imatge de l'original que es troba al Museum of Modern Art)

Reproducció en miniatura d'una típica finestra francesa, amb marc de fusta pintada i panells de vidre coberts amb cuir negre. Aquest fet és una metàfora de la crítica a la pintura il·lusionista com la finestra des d'on mirar el món. A més a més, amb el canvi de lletres intencionat del títol transforma *window* (finestra) en *widow* (viuda), creant aquest toc humorístic que significa la Viuda Fresca. Aquest ready-made, a diferència d'altre, va ser construït per encàrrec per un fuster segons les instruccions de disseny del propi Duchamp (*Marcel Duchamp. Fresh Widow. New York 1920, n.d.*)

Aquesta obra està signada pel seu alter ego, Rose Selavy, donat que hi ha una inscripció en l'ampit en lletres negres que diu el següent: "FRESH WIDOW COPYRIGHT ROSE Selavy 1920" (*Fresh Widow, n.d.*).

Ready-made emittit

Original conservat al Museum Of Modern Art (Moma). Segona versió realitzada per la Galleria Schwarz (1964), edició de 8 rèpliques numerades i signades.

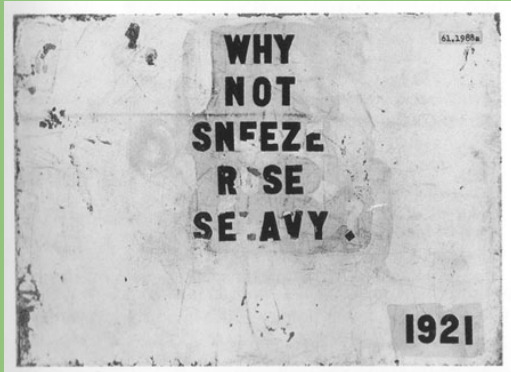
	<p>Característiques:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Descontextualització, canvi de funció. -Crítica -Ironia, humor. 	
<p>18. <i>Belle Haleine eau de Voilette</i> (Bell Alè perfum de vel), Col·lecció privada, 15'2 x 11'2 cm, 1921.</p>  <p>(Imatge de l'original a la revista <i>Tout Fait</i>)</p>	<p>Ready-made realitzat amb la col·laboració de Man Ray. Originàriament era un bot de perfum de la marca Rigaud, on Duchamp elimina l'etiqueta original i la substitueix per una fotografia creada per Man Ray del seu <i>alter ego</i> Rose Selavy, suposant la primera representació visual que es dona a conèixer públicament de Rose. A més compta amb la caixa per guardat el recipient on també Duchamp modifica l'etiqueta escrivint el nom de Rose Selavy (<i>Belle Haleine Eau de Voilette</i>, n.d.)</p> <p>Característiques:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Descontextualització, canvi de funció. -Humor, ironia. 	<p>Ready-made assistit</p> <p>Original al Philadelphia Museum of Art.</p>

19. *Why not Sneeze, Rose Sélavy? o Why isn't easy eros c'est la vie?* (Per què no esternudar, Rose Sélavy?), 12,4 x 22,2 x 16,2 cm, 1921.

(Imatge de l'original al Philadelphia Museum



of Art)



(Imatge de la base de l'original a la revista *Tout Fait*)

Gàbia blanca amb cubs de marbre blanc que imiten glaçons de sucre, un termòmetre i un os de sèpia.

La gàbia per ocells de metall va ser pintada de blanc i modificats els seus barrots per rebaixar la seva altura, a l'interior hi ha aquests 152 cubs de marbre que simulen el sucre, un termòmetre de mercuri, donat que Duchamp juga amb la fredor del marbre i la pesadesa d'aquest en contradicció amb la lleugeresa del sucre. Donat que està pensat per ser sostingut pel públic per comprovar el seu pes real. Dins la gàbia hi ha també dos plats de vidre i un os de sèpia que sobresurt i que ha d'alimentar l'ocell absent. A més a més, el títol està escrit amb lletres l'imprensa a la part inferior on destaca el nom del seu alter ego femení (Philadelphia Museum of Art, n.d.).

Aquest ready-made va ser un encàrrec per les germanes Dorothe i Katherine Dreier que va ser rebutjat, segons Ramírez, per la seva significació sexual i la seva relació amb la contradicció entre la lleugeresa i dolçor que promet, però amb la falta de calidesa i pes excessiu que suposa en realitat, segons Ramírez aquests no suposen «comentaris molt afalagadors sobre una dona» (Ramírez, 1993: 61).

Aquesta obra constitueix un dels ready-mades més alterats i amb múltiples missatges. Un gran exemple de l'automatisme que Duchamp utilitzava per associar i transformar el significat dels objectes (Moure, 1984: 186).

Característiques:

- Descontextualització, canvi de funció.
- Humor, ironia.
- Sàtira al cubisme.

Ready-made assistit

Original al Philadelphia Museum of Art. Segona versió realitzada per la Galleria Schwarz (1964), edició de 8 rèpliques numerades i signades (Zabala, 2012: 82).

20. **Wanted: \$2000 Reward** (Se Cerca: 2000 \$ Recompensa), 87,6 x 68,5 cm, 1923.



(Imatge de la rèplica de 1961 de l'exposició *Inventing Marcel Duchamp: The Dynamics of Portraiture*, a la National Portrait Gallery de Washington D.C)

Sobre un pòster amb text veim dues fotografies del rostre de Marcel Duchamp (del perfil esquerre i frontal), aferrades sobre un text que es titula "WANTED" i més lletres en tipografia impresa.

Segons A. Schwarz aquest cartell el va trobar Duchamp a un restaurant de Nova York i va adjuntar les dues fotografies seves i una darrera línia de text per incloure el nom de Rose Selavy, dins el llistat d'àlies del subjecte cercat. El text diu el següent:

«Per a obtenir informació que condueixi a l'arrest de George W. Welch, àlies Bull, àlies Pickens, etcètera, etcètera. Operava Bucket Shop a Nova York sota el nom de HOOKE, LIÓ i CINQUER. Altura d'aproximadament 5 peus i 9 polzades. Pes al voltant de 180 lliures. Rostre mitjà, ulls iguals. Coneguda també amb el nom de RROSE SELAVY.» (Alfaro, 2000).

Característiques:

- Atzar
- Ironia, sàtira.

Ready-made rectificat

Original perdut.

(Fig.1) Selecció, sistematització i comentari dels ready-mades més destacats de Marcel Duchamp.

Ready-mades purs: L'artista pràcticament sols intervén signant, datant i posant títol a l'obra. Manté quasi igual l'estat original de l'objecte.	Ready-mades intermedis: La intervenció en l'objecte és reduïda, encara es veu a simple vista quin era l'estat original.	Ready-mades impurs: L'artista configura i canvia l'estat original de l'objecte transformant-lo clarament.
<i>Egouttoir séchoir à bouteilles hérisson</i> (Esgurridor per a botelles d'eriçó), 64 x 42 cm, 1914.	<i>Apolinère Enameled</i> (Apolinère va canviar de nom), 24,4 x 34 cm, 1916-1917.	<i>Roue de bicyclette</i> (Roda de bicicleta), 1913.
<i>In Advance of the Broken Arm</i> (En previsió del braç trencat), 132 cm, 1915.	<i>L.H.O.O.Q.</i> , 19,7 x 12,4 cm, 1919.	<i>Trois stoppages-étalon</i> (3 parades estandard), 1913-1914.
<i>Peigne</i> (Pinta), 3,2 x 16,5 cm, 1916.	<i>Belle Haleine eau de Voilette</i> (Bell Alè perfum de vel), 15'2 x 11'2 cm, 1921.	<i>A Bruit Secret</i> (Amb soroll ocult), 12,7 x 15,2 x 15 cm, 1916.
<i>Pliant...De Voyage</i> (Plegant... de viatge o Element plegable de viatge), 23 x 50 x 30 cm, 1916.	<i>Wanted: \$2000 Reward</i> (Se Cerca: 2000 \$ Recompensa), 87,6 x 68,5 cm, 1923.	<i>Sculpture de voyage</i> (Escultura de viatge), dimensions variables perquè és una obra flexible, 1918.
<i>Trébuchet</i> (Parany), 2,2 x 100 x 12 cm, 1917.	<i>Fresh Widow</i> (Viuda fresca), 1,9 x 53,4 x 10,2 cm, 1920.	<i>Why not Sneeze, Rose Sélavy? o Why isn't easy eros c'est la vie?</i> (Per què no esternudar, Rose Sélavy?), 12,4 x 22,2 x 16,2 cm, 1921
<i>Porte-Chapeau</i> (Penjador de capells), 46 x 46 x 29 cm, 1917.		
<i>Fontaine</i> (Font), 38 x 48 x 63,5 cm, 1917.		
<i>Ready-made Malheureux</i> , (Malauradament ready-made, també molt divulgat el seu títol en anglès Unhappy ready-made), mesures desconegudes, 1919.		

<i>Air de Paris</i> (Aire de Paris), altura: 13,3 cm) i diàmetre: 6,8 cm, 1919.		
---	--	--

(Fig.2) Classificació dels ready-mades: purs, intermedis i impurs.