Universidad Politécnica de Madrid
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

**Del *ready-made* al *ad-hoc-ismo*:
la cultura del objeto en el arte
y la arquitectura del siglo xx**

Tesis doctoral
Enrique Encabo Seguí, arquitecto
2017

Departamento de Composición Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

Título de la tesis
Del *ready-made* al *ad-hoc-ismo*: la cultura del objeto en el arte y la arquitectura del siglo XX

Autor
Enrique Encabo Seguí, arquitecto

Director
Jorge Sainz Avia, doctor arquitecto

2017

POLITÉCNICA

Tribunal nombrado por el Magnífico y Excelentísimo Sr. Rector de la Universidad Politécnica de Madrid el día: .....

Presidente: .....

Vocal: .....

Vocal: .....

Vocal: .....

Secretario: .....

Suplente: .....

Suplente: .....

Realizado el acto de defensa y lectura de la tesis el día: .....

En: .....

Calificación: .....

El Presidente

Los Vocales

El Secretario

8	Resumen / Abstract
11	Introducción
15	Estado de la cuestión, metodología y objetivos
	Parte I.
33	Criterios para la evaluación del objeto como recurso arquitectónico
35	1. Objetos <i>modo architectorum</i>
39	1.1 Curiosidad
43	1.2 Consumo
45	1.3 ¿Transformación?
51	1.4 Apuntes para la evaluación del objeto
	Parte II.
53	Marcel Duchamp, Le Corbusier y la aparición del objeto, 1913-1929: una aproximación comparativa.
55	2. Antecedentes y metodología
67	3. La aproximación al objeto cotidiano en Marcel Duchamp y Le Corbusier
67	3.1 (<i>from</i>) Marcel Duchamp: Algunas definiciones y características del <i>ready-made</i>
88	3.2 Genealogía y características del <i>objet-type</i> a través de los textos de Le Corbusier
99	4. Objeto y cultura: Duchamp vs. Le Corbusier
99	4.1 Objetos sin museo: <i>El arte decorativo de hoy</i> como sistema de valores
106	4.2 Objetos en el espacio: escenas cotidianas de Duchamp y Le Corbusier
135	5. Filiaciones históricas del <i>ready-made</i> y el <i>objet-type</i>
135	5.1 Los surrealistas y el objeto después de Duchamp
145	5.2 El abandono del maquinismo y la transición hacia el <i>objet à réaction poétique</i> en Le Corbusier
153	5.3 Apuntes sintéticos sobre el objeto en la parte II
	Adenda a la Parte II.
	Instancias críticas de objeto, arte y arquitectura en la primera modernidad
157	A.II.1 Nociones de autonomía: Ortega y Gasset, Clement Greenberg y Hans Sedlmayr
162	A.II.2 Sigfried Giedion: mecanización y objeto

	Parte III.
167	Richard Hamilton y Alison & Peter Smithson y el nacimiento del Pop en Inglaterra, 1945-1960: una aproximación integrada.
169	6. Antecedentes y metodología
185	7. De objeto a imagen: las exposiciones de Richard Hamilton y Alison & Peter Smithson
185	7.1 Primeros pasos en el ICA: «Growth and Form» y «Parallel of Life and Art»
198	7.2 Objetos cotidianos e imágenes del mañana: «This is Tomorrow»
209	8. Anuncios y bagatelas: los objetos en Richard Hamilton y Alison & Peter Smithson después de 1956
211	8.1 Objetos de diseño: Richard Hamilton
215	8.2 Objetos y bagatelas: Alison & Peter Smithson y el cambio
227	8.3 Apuntes sintéticos sobre el objeto en la parte III
	Adenda a la Parte III. Crítica y contestación del Pop circa 1960
229	A.III.1 Integración vs autonomía: Lawrence Alloway y los herederos de Clement Greenberg
235	A.III.2 Nuevas ecologías críticas: Reyner Banham
	Parte IV.
243	Andy Warhol, Robert Venturi y el objeto-imagen, 1962-1973: una aproximación conceptual.
245	9. Antecedentes y metodología
257	10. El trabajo escrito de Venturi y su relación con el objeto
259	10.1 Objeto convencional: <i>Complejidad y contradicción en la arquitectura</i>
267	10.2 Objeto urbano: <i>Aprendiendo de Las Vegas</i>
273	11. Estudios de casos: objetos en la arquitectura de Venturi
273	11.1 Objetos en edificios
283	11.2 Edificios como objetos
297	12. Recursos Pop en la obra de Warhol y Venturi
301	12.2 Cliché
309	12.3 Escala y distorsión
319	12.4 Repetición
334	12.5 Apuntes sintéticos sobre el objeto en la parte IV
	Adenda a la Parte IV.
	Contestaciones al pop de Venturi
337	A.IV.1 Objetos burgueses y consumo: Jean Baudrillard
345	A.IV.2 Sistemas de significado: Charles Jencks y el <i>ad-hoc-ismo</i>
357	Conclusiones generales
363	Bibliografía
381	Agradecimientos

El acercamiento al objeto desde el campo de la arquitectura trasciende los aspectos tradicionales y el ámbito de acción del diseño. La cultura del objeto incide en los propósitos conceptuales de la arquitectura mediante vías que solo pueden atribuirse a la influencia del pensamiento artístico y su relación con los útiles cotidianos y la sociedad de consumo. Esta incidencia, así como evolución en el entendimiento del objeto industrial como herramienta disciplinar, se estudia mediante la puesta en común de seis casos diferentes —tres del mundo del arte y tres de la arquitectura, agrupados por parejas— a lo largo un período de sesenta años, de 1913 a 1973, y las transformaciones que estos protagonistas experimentaron en su praxis.

El recorrido arranca con los ejercicios de Marcel Duchamp y Le Corbusier y la definición particular de dos recursos disciplinarios entre 1913 y 1929, el *ready-made* y el *objet-type*. Tras un breve paso por el objeto surrealista, el relato transita por la Inglaterra de la década de 1950, con los trabajos expositivos y disciplinarios de Richard Hamilton y Alison & Peter Smithson y se cierra, en la última parte, en la Costa Este de los Estados Unidos encabalgado entre las décadas de 1960 y 1970, mediante un estudio de la actividad de Andy Warhol y Robert Venturi asociado a la eclosión del Pop. En este devenir es posible apreciar cómo el objeto deriva de mero resonador formal a un elemento integrado intelectualmente en el trabajo de los diferentes actores.

Entre cada una de estas tres partes se proponen ejercicios de transición que reflejan las diferentes evoluciones teóricas que se producen en el contexto de las disciplinas, ejemplificadas, asimismo, en figuras concretas que quedan asociadas a obras específicas: Clement Greenberg y Hans Sedlmayr junto a Sigfried Giedion en la primera; Lawrence Alloway y Reyner Banham, en la segunda, y finalmente Jean Baudrillard y Charles Jencks. Se trata de un camino que lleva desde las primeras consideraciones sobre la autonomía del arte a la propia imbricación social del objeto común como un significante polisémico.

Pese a que el enfoque se enmarca en esas figuras y obras, la condición paradigmática de los ejemplos escogidos también permite interpretar las transformaciones aquí exploradas desde una perspectiva más completa: desde de la propia imagen de sí que el arte y la arquitectura desean proyectar a partir de las primeras vanguardias y hasta el final del período de estudio, a los mecanismos que las unen y determinan su interacción con otros ámbitos de la cultura y los medios de comunicación de masas.

An approximation to the object from the field of architecture transcends the traditional aspects and scope of design. The culture of the object impacts the conceptual purposes of architecture through means that can only be attributed to the influence of artistic thought and its relationship with everyday implements and consumer society. This occurrence, in addition to the evolution in the understanding of the industrial object as a disciplinary tool, is studied through six different cases –three from the art world and three from architecture, grouped in pairs– over a period of sixty years, from 1913 to 1973, and the transformations that these protagonists experienced in their praxis.

The journey starts with the work of Marcel Duchamp and Le Corbusier and the particular definition of two disciplinary resources between 1913 and 1929, the ready-made and the objet-type. After a brief review of the surrealist object, the story navigates 1950s England with the expository and disciplinary works of Richard Hamilton and Alison & Peter Smithson and closes, in the latter part, on the East Coast of the United States between the 1960s and 1970s, with a study of the activity of Andy Warhol and Robert Venturi associated with the emergence of Pop culture and art. In this evolution, it is possible to appreciate how the object drifts from being a mere formal resonator to an intellectually integrated element in the work of the different actors.

Between each of these three parts, transition exercises are proposed that reflect the different theoretical developments that occur in the context of the disciplines, also exemplified in individual figures that are associated with specific works: Clement Greenberg and Hans Sedlmayr together with Sigfried Giedion in the first; Lawrence Alloway and Reyner Banham, in the second, and finally Jean Baudrillard and Charles Jencks. It is a journey that leads from initial considerations on the autonomy of art to the social interweaving of the common object as a polysemic signifier.

Although the approach is framed by these figures and works, the paradigmatic condition of the chosen examples also allows for interpreting the transformations explored here from a more comprehensive perspective: from the self-image that art and architecture wish to project from the first avant-gardes until the end of the period of our study, to the mechanisms that unite them and determine their interaction with other spheres within culture and mass media.

Introducción

La sexta de las definiciones en el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua referidas a la palabra «objeto» dice, literalmente, «cosa» —nota para curiosos: las cinco anteriores consisten en variaciones de «materia de estudio»; aquí pertinentes, *ma non troppo*—. El problema de «cosa» es su imprecisión: no se sabe si aquello de lo que se habla es grande o pequeño, refinado o vulgar. Simplemente connota que quien la expresa no tiene un conocimiento demasiado claro de aquello a lo qué se refiere y, entretanto, ha tenido que enfrentarse a la obligación de nombrarlo de alguna forma. Yo sí tengo claro a qué me refiero cuando hablo de objeto: los objetos que a mí me interesan son aquellos que, más o menos desde hace un siglo, se han dedicado a penetrar en nuestra vida cotidiana y se han adueñado de expresiones como ‘de uso común’ o ‘estándar’ y, no contentos con ello, decidieron que esa vida no bastaba. Hay todo un conjunto de ‘cosas’ que, desde que a Marcel Duchamp se le ocurriese ensamblar una rueda de bicicleta con un taburete de delineante, han sido designadas como arte sin que fueran, hasta ese momento, parte de ese mundo. Y esa designación nos ha obligado a mirar. Pero aún me es posible precisar un poco más a qué me refiero exactamente mediante acotaciones a su escala, origen y naturaleza funcional: las entidades de pequeño o medio tamaño (un edificio no sería, por tanto, un objeto, y tampoco un mueble) que han sido producidas industrialmente y cuya función primordial pasa a un segundo plano o, como mínimo, va acompañada de matices de significado.

¿Por qué dedicar una investigación a relatar las transformaciones de la relación entre objeto y arquitectura durante el pasado siglo? El motivo, más allá de mi propio interés por ese mundo (el de la historia de la arquitectura y el de los objetos), tiene algo de reacción frente a la perplejidad que suelo experimentar en mi ejercicio profesional. Como observador —posición en la que, en compañía de Inmaculada Maluenda, me sitúo frecuentemente— he sido testigo escéptico de la mayoría de los debates que se han producido en la disciplina en los últimos diez años. De 2008 en adelante (el estallido de la crisis crediticia, mes más o menos) la arquitectura se ha convertido en un campo de batalla en el que se ha juzgado no tanto la excelencia del trabajo, o su pertinencia cultural, sino aspectos laterales, como el comportamiento de sus artífices, quiénes eran los clientes, su capacidad de construir más o menos barato o la vida —siempre feliz; nadie publica la desgracia— de sus usuarios; un triunfo, en suma, de la opinión sobre el análisis crítico. Calificaba de «laterales» estos temas; quizá sea esa una idea que convenga matizar. Lo que me molesta no es tanto el hecho de que se incorporen otros discursos, sino su falta de profundidad y precisión, el que tales discursos no amplíen el campo de la disciplina y siempre se orienten en una misma dirección: la de reconvenir al arquitecto sin preocuparse demasiado por el edificio, que es lo que queda.

Frente a esa decepción, solo me parece posible articular una *Realpolitik* crítica de la arquitectura, emprender la búsqueda de una forma de afrontar los

problemas culturales de una disciplina dotada de una riqueza de la que parecemos avergonzarnos. Las contramedidas de la arquitectura frente a la crisis se han materializado, con frecuencia, como una recidiva acrítica de añejos postulados estéticos del Movimiento Moderno o un creciente interés por la labor artesana de sus artífices, siempre que ésta implicase una ingente cantidad de trabajo oculto. Mi perplejidad frente al auge de la simbología abstracta, la austeridad material o el orgullo de confección no implica que considere esta vía como equivocada: produce resultados estimables, porque el talento siempre encuentra su camino. Sin embargo, creo que se trata de un embudo muy estrecho, por el que se proyecta la ilusión de un mundo altamente estilizado que, desde luego, no parece el antídoto frente a la burbuja de irrealidad de la que se pretende escapar; esa imaginería reivindica un centro para la disciplina que, sencillamente, quedó desactivado hace ya mucho tiempo.

¿Por qué no podemos trabajar con lo que nos rodea, hacer de lo común, de lo vulgar o lo feo, de aquello que se nos presenta sin modificaciones de ningún tipo un material arquitectónico más? ¿Por qué no preocuparnos de *este* mundo y de aquello con lo que convive la mayoría de la gente? Esa pregunta se la hicieron Robert Venturi, Steven Izenour y Denise Scott Brown en *Aprendiendo de Las Vegas*, al considerar la estética de los carteles de casino, como se la hizo Charles Jencks al glosar las virtudes de trabajar con lo que tenemos ‘a mano’, pero también el crítico cultural Carl Wilson en *Música de mierda*, al indagar en por qué detestamos a Céline Dion y qué nos hace supuestamente superiores a un fan de la diva *kitsch*. Me imagino que cuando Anne Lacaton y Jean-Philippe Vassal decidieron que su proyecto de plaza en Burdeos consistiría en el mantenimiento y arreglo de un diseño preexistente y no alterado, realizaron también consideraciones de ese tipo. Son temas recurrentes que encuentran en muy pocas ocasiones una respuesta desde dentro de la disciplina.

El sujeto de estudio de esta tesis es el objeto o, más bien, la relación de la arquitectura con el objeto producido industrialmente y transformado, mediante acciones específicas, en una pieza cargada de matices y relaciones de significado. Podemos mirarlos, tocarlos, romperlos, pintarlos, firmarlos, hacerlos nuestros, en suma. En último término, esas acciones sobre los productos de nuestra sociedad de consumo buscan establecer unas relaciones, unas conexiones intelectuales y/o emocionales. Más que una taxonomía o una colección de ejemplos, esta podría ser una historia parcial de cómo se establecieron esas relaciones, qué efecto tuvieron sobre la arquitectura y en qué devinieron cuando dejaron de ser ejercicios artísticos o conceptuales efectuados por unos pocos.

Hablar de todo resulta imposible, así que decidí hablar de lo que nunca se habla, que es de lo que conocemos. Voy a parafrasear a Haruki Murakami: si dijera que me dispongo a hablar del objeto en general podría dar la impresión, ya desde el principio, de que abordo un tema demasiado amplio, por lo que será mucho mejor que empiece por arquitectos y artistas relacionados con el tema. Se trata de algo mucho más concreto, fácil de entender a la primera, y creo, por tanto, que el tema de fondo fluirá con relativa naturalidad. Soy, además, consciente de que las tesis suelen inclinarse por figuras oscuras, pero me he planteado hacer un ejercicio distinto: si alguien puede coger una ‘cosa’ y transformarla en otra, ¿es posible observar la arquitectura de figuras del siglo xx tan conocidas como Le

Corbusier, Alison y Peter Smithson y Robert Venturi desde el punto de vista del objeto? ¿Arrojaría eso una transformación de nuestra mirada a quienes damos por supuestos? ¿Contribuiría a esa mirada la aparición de otros coetáneos — Duchamp en primer lugar; se lo merece— que, desde el arte, también se interesaron por el tema?

No creo que la respuesta al autismo de la arquitectura se encuentre en la interpretación de las acciones materiales y culturales sobre los objetos, aunque sí las bases para un entendimiento más rico del mundo que nos rodea. El mundo de los objetos, de lo cotidiano, parece responder a esa aspiración de «trabajar con lo que hay», y el arte supo entenderlo mejor que ningún otro campo.

«El placer estético tiene que ser un placer inteligente», José Ortega y Gasset *dixit*. ¿Qué inteligencia aporta la vuelta a nuestro mundo real tras un largo exilio? Como se verá, las razones para ese retorno estaban asentadas en una posición de plenitud económica, pero también en un rechazo al clasismo de la crítica especializada. Es en esa respuesta, y en cómo se incorporó esa necesidad a la arquitectura donde esta investigación hunde sus raíces.

No tengo un recuerdo demasiado preciso del momento en que comencé a escribir estas líneas, pero la casualidad ha hecho que se concluyan, más o menos, en dos aniversarios: el centenario de la *Fuente* de Marcel Duchamp y — por apenas unos meses— las bodas de oro de *Complejidad y contradicción en la arquitectura* de Robert Venturi. Son buenos recordatorios de que sus autores están más presentes que nunca. En un mundo en el que ya es posible fabricar digitalmente útiles *ad hoc*, podría asumirse que lo que a continuación se refiere tenga cierto deje de añoranza. Las nuevas técnicas de fabricación han puesto a los objetos comunes en una encrucijada peculiar, en la que los matices de la producción en serie resultan cada vez más viables desde el punto de vista económico, como si el ciclo cultural hubiera dado la vuelta por completo y lo que resultase cada vez máspreciado fuese, precisamente, lo genérico. El urinario no deja de ser un buen recordatorio de que esa encrucijada no implica exactamente un abandono. En el futuro el consumo será de ideas, pero Duchamp sugiere que el objeto es algo más que sí mismo, que su mera composición material o estructura formal, y que seguirá presionando, con toda su carga convencional, sobre los hábitos de la cultura.

Que así lo afrontemos.

Estado de la cuestión, metodología y objetivos

Estado de la cuestión

Un siglo no pasa en balde. Si se establece como punto de partida de una investigación sobre las consideraciones del objeto la creación del primer *ready-made* en 1913 (la *Rueda de bicicleta* de Marcel Duchamp), los ejercicios artísticos dedicados a tratar con los útiles cotidianos son, hasta el día de hoy, innumerables: las esculturas en precario equilibrio de Fischli/Weiss, los espacios ‘decorados’ de Marcel Broodthaers o —más cerca en el tiempo— las habitaciones juveniles de Jeremy Deller o las cajas de cervezas impresas en dorado del vietnamita Dahn Vö. Todos ellos, de una u otra manera, trabajan con lo cotidiano, con los objetos comunes y —solo si así se decide definirlos— sin atractivo estético. Todos ellos, también, provocan en el espectador preguntas sobre el alcance preciso de lo que es arte y plantean, asimismo, la posibilidad de que éste esté al alcance de cualquiera, oculto en lo que le rodea.

Quizá a causa de ese linde con lo cotidiano, pero, sobre todo, debido al impacto de muchos de estos ejercicios, lo ya dicho sobre el objeto en el mundo del arte durante el siglo xx, de forma total o parcial, es inabarcable. Existen ensayos de carácter general más o menos recientes que contextualizan el tema dentro de una historia global (los tres volúmenes compilados por Paul Schimmel bajo el título *Campos de acción; El objeto y el aura*, publicado por Juan Antonio Ramírez en 2009; el varias veces reeditado *Del arte del objeto al arte del concepto*, de Simón Marchán); textos de sociología cuyo alcance dentro del mundo del arte y la arquitectura ha sido muy notable (*El sistema de los objetos*, de Jean Baudrillard); escritos contemporáneos que se apoyan en recursos del objeto para ampliar el campo de lo que se puede entender como arte (*Estética relacional*, de Nicolas Bourriaud)... No solo eso, sino que en historias generales del arte, debido a la aparición de recursos como el *ready-made* o el *objet trouvé*, de prácticas como el apropiacionismo o de movimientos como el Pop, el objeto encuentra repetidamente un lugar propio y explícito.

Un sencillo ejemplo puede servir para dar una idea de esta amplitud. En la obra de Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois y Benjamin H.D. Buchloh, *Arte desde 1900*, la palabra «objeto», convenientemente adjetivada («encontrado», «simbólico», «surrealista», etcétera), se utiliza casi sin freno. Como se trata de un compendio estructurado en capítulos-año, pueden citarse algunas de esas apariciones: el objeto se cita referido a las naturalezas cubistas hacia 1910; se sugiere como motivo en las pinturas de los mecanismos de Francis Picabia y en las fotografías de Alfred Stieglitz —quien retrató el urinario de Duchamp en 1917—; se asienta en el capítulo del año 1918 dedicado a Marcel Duchamp y en el de 1920, que trata del Dadá; se eleva de estatus como fruto del diseño en el

epígrafe dedicado a la Bauhaus (1923); vuelve a su naturaleza polémica en 1924, adherido a la estela de los surrealistas , aspecto que se repite en 1931 para hablar de Man Ray; en 1935 vuelve a encontrarse con Duchamp con motivo de las *Boîte-en-valise*, capítulo en el que también tienen cabida las reflexiones de Walter Benjamin en cuanto a la reproducción mecánica y de André Malraux sobre el «Museo sin paredes»; en 1956, pasado el hiato de la Segunda Guerra Mundial, los ejercicios del Independent Group y la exposición «This is Tomorrow» en la Whitechapel Gallery de Londres vuelven a mostrarlo, quizá transformado en imagen o abandonado en un patio trasero; en 1958 vuelve a Estados Unidos en forma de los signos cotidianos de Jasper Johns y los *combines* de Robert Rauschenberg, y también de los *assemblages* de Bruce Conner; en 1960 consigna el nacimiento de los Nouveaux Réalistes capitaneados por Pierre Restany (Christo y Jeanne-Claude, Jean Tinguely, Arman...); en 1960-62 se hace con un lugar de honor en la temática de los primeros pop estadounidenses, de Roy Lichtenstein a Claes Oldenburg (y Andy Warhol, que tiene capítulo propio); en el mismo 1962, es utilizado por Dan Flavin para realizar esculturas con fluorescentes; se cuela como denominación de los Specific Objects de Donald Judd y Robert Morris en 1965 —pese a que éstos sean, más bien, ‘cosas’—; se mentan en las series fotográficas de Ed Ruscha en 1968, año del fallecimiento de Duchamp; resultan peaje obligado en la reseña de Marcel Broodthaers en 1972; se tornan tecnológicos en los *assemblages* con televisores de Nam June Paik en 1973; reaparecen con toda su carga polémica en los primeros ejercicios con balones de baloncesto de Jeff Koons en 1985... La longitud de la lista permite comprender lo redundante que resulta levantar acta de un orden ya consignado, con la esperanza de proponer un avance en un campo preciso del conocimiento. También que las historias del arte dejan, siempre, cierto espacio a la arquitectura.

No ocurre lo mismo, lógicamente, en sentido inverso. En justa correspondencia con la enumeración anterior, puede observarse la carencia de impacto del tema y sus artífices en el ámbito de la arquitectura mediante la recopilación de noticias del deceso de Marcel Duchamp en diez de las revistas especializadas más populares de esa época, muchas de ellas con sección propia: «Obituarios». El fallecimiento de Duchamp en octubre de 1968 fue motivo de una nota mínima y anónima en el número de noviembre de *Architectural Forum*, en la que se dejaba constancia del abandono del autor de cualquier actividad artística décadas atrás.¹ En el resto de publicaciones, entre miradas fascinadas a objetos que bien podrían haber formado parte del imaginario duchampiano (caso de los pimpantes extractores de la Facultad de Historia de Cambridge de James Stirling)² no hay ninguna mención al tema: ni en *Architectural Design*,³ ni en *Progressive Architecture*, ni tampoco en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, *The Architectural Review*, *Architectural Record*, *Domus* o *Casabella*. Cero absoluto.

Arquitectura y objeto tienen una relación complicada —una de las críticas más comunes hacia un edificio consiste en la utilización del (inexistente) adjetivo de «objetual»—. El interés de la disciplina por el tema siempre parece refugiarse bajo el ala protectora del diseño, un campo tangente al que se dedican las páginas menores de cualquier relato. Pero ni se pretende el imposible de abordar una historia completa del objeto en el arte —a fin de cuentas, y aunque se abra a otros temas, esta tesis es de arquitectura—, ni se pretende erigir al diseño como protagonista en el relato —ídem—. En cambio, al desplazar este foco y este

mismo intento al campo de las historias de arquitectura, sí que resulta posible calibrar la pertinencia de efectuar un estudio sobre esas relaciones.

El objeto en las historias generales de la arquitectura moderna

El tema del objeto en las historias generales de arquitectura tiene una presencia muy reducida, pero constante. De manera general, el objeto solo aparece en estas narraciones como un tema asociado a aspectos de escuelas relacionadas con el diseño o con arquitectos muy concretos, como es el caso evidente de Le Corbusier. Es posible, pese a estas limitaciones, apreciar una cierta evolución. Los primeros intentos, más interesados en su aspecto técnico fueron, progresivamente —y a medida que avanzaba la propia historia— dejando a paso a interpretaciones algo más abiertas.

Las historias aquí analizadas se recopilan con cierta condición de temporalidad. Si en esta tesis se pretende observar una evolución de la idea de objeto debe existir, asimismo, un abanico temporal lo suficientemente amplio. Se considera, por tanto, que el término «historia general» es de aplicación cuando ésta relata períodos superiores a los cincuenta años, o se acerca razonablemente al final del ámbito de estudio propuesto. Ese es el motivo por el que no aparecen —en este apartado, aunque sí más adelante— esfuerzos como *Pioneros del diseño moderno: de William Morris a Walter Gropius* de Nikolaus Pevsner (1936) o *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina* de Reyner Banham (1960): su paréntesis temporal es excesivamente restringido. De modo que, en los ejemplos analizados en las siguientes páginas —desde *Espacio tiempo y arquitectura* (cuya última edición data de finales de la década de 1960) a la muy reciente *The Future of Architecture. Since 1889*. de Jean-Louis Cohen (2012)— esa condición resulta innegociable. En lo posible, sobre todo en historias publicadas a mediados de siglo que revisadas posteriormente, se han consignado las posibles adiciones de material realizadas por sus autores.

En *Espacio, tiempo y arquitectura*,⁴ una de las primeras historias del Movimiento Moderno, Sigfried Giedion dedicó una parte importante del prólogo de la edición de 1966 (la última) a disertar sobre determinadas proximidades entre arte y arquitectura. Giedion observó, a partir de proyectos como la capilla de Ronchamp de Le Corbusier o el palacio de Festivales de Tokio de Kunio Maekawa, una atracción entre escultura y arquitectura, que vino a considerar como una «desviación respecto al desarrollo de la arquitectura contemporánea». La capilla de Le Corbusier era tratado en estas páginas como *rara avis*: en manos de arquitectos con menos talento que él, marcaría una vía poco aceptable, de manera que Giedion concluía: «la integración es imposible».⁵ De forma más o menos implícita, se trata de una idea que aparece en la mayoría de las historias generales de arquitectura: la de un arte que sirve para ver el mundo o como contexto social, no como herramienta operativa.

En lo referente a nombres propios relacionados con el objeto, también se mencionaba a Marcel Duchamp en esas líneas iniciales. En su historia, Giedion estableció un marco de referencia para el artista: Duchampera un pintor, como mucho un futurista, pero el resto de su obra quedaba en sordina, de forma que,

1. Cf. *Architectural Forum*, noviembre de 1968, p. 94.

2. *Architectural Design*, octubre de 1968, p. 456.

3. Aunque unos meses antes, la decisión del artista de autorizar réplicas de sus *ready-mades* había sido objeto de un sarcástico artículo de opinión a cargo de Jasia Reichardt. «Duchamp Laughs» en *Architectural Design*, julio de 1968, p. 296.

4. Publicada en 1941, pero con diversas ediciones supervisadas por el autor hasta 1966, dos años antes de su muerte.

5. Giedion, S., *Espacio, tiempo y arquitectura: el origen de una nueva tradición* (Madrid: Reverté, 2009); publicado originalmente como *Space, Time and Architecture: the Growth of a New Tradition* (Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1969), pp. 31 y 32, respectivamente.

para los sucesores de Giedion, el *ready-made* apenas merecía ser citado o, cuando se hacía, era una forma confusa. En el prólogo de 1966 del libro de Giedion, el artista era nombrado junto a su hermano, Raymond Duchamp-Villon, y a Jacques Lipchitz como pioneros... en el campo de los relieves murales.⁶ Es imposible saber a qué se refería el historiador, quizá fuese a *Tu'm*, el misterioso cuadro con el que Duchamp cerró aparentemente su trayectoria como artista a principios de la década de 1920. En 1966, con el Pop en su punto álgido, eso era prácticamente todo lo que Giedion tenía que decir acerca del objeto en la arquitectura.

En las páginas interiores, Giedion se preocupaba de conformar una pequeña historia técnica. Es conocido el interés del historiador por enlazar la arquitectura en una tradición tecnológica, un aspecto que no solo implicaba la aparición permanente de obras de ingeniería, sino un interés sincero por los productos y herramientas de la revolución industrial. Así, en *Espacio, tiempo y arquitectura* no solo se glosaban pequeñas historias de máquinas domésticas, pero asociadas a la construcción moderna, como es el caso del ascensor,⁷ sino los efectos de los enseres domésticos provenientes de los Estados Unidos y presentados en la Exposición Universal de 1851.⁸ Algunas de los elementos aquí mencionados, como la cerradura Yale y el coche Pullman, encontraron su hueco dentro de las páginas de *La mecanización toma el mando* (1948).

Más allá de estas cuestiones —que deberían observarse como una casual prolongación del interés de Giedion por la historia técnica— apenas se efectúa mención alguna al objeto en sí. En su análisis del Cubismo, por ejemplo, éste recibía el tratamiento de simple motivo formal para los artistas:

Los cubistas no buscaban reproducir la apariencia de los objetos desde un solo punto de vista; los rodeaban e intentaban captar su constitución interna; buscaban ampliar la escala de la sensibilidad, igual que la ciencia coetánea ampliaba sus descripciones para abarcar nuevos ámbitos de fenómenos materiales.

[...] Los cubistas diseccionan el objeto, intentan captar su composición interna; buscan ampliar la escala de la visión óptica al igual que la ciencia contemporánea amplía las leyes de la materia. [...] Durante el primer período (poco antes de 1910)., esta disección de los objetos se logró —como expresaba Alfred Barr— quebrando «las superficies de las formas naturales para formar facetas angulares».⁹

Duchamp fue citado en este entorno, de nuevo, aunque sin referencia alguna al *ready-made*. Se prefería aquí —al igual que en la mencionada *La mecanización toma el mando*— su faceta como pintor próximo a las vanguardias. Esa falta de interés de Giedion respecto al tema del objeto se hacía aún más evidente en el perfil de Le Corbusier incluido en el libro. Al comentar sus lienzos puristas, Giedion afirmaba: «Él mismo nos aseguraba en su libro *La Peinture moderne* que había escogido deliberadamente los objetos menos interesantes (botellas, vasos y cosas por el estilo) de modo que la atención no se apartase de la verdadera pintura».¹⁰

La mecanización toma el mando resulta reseñable en este relato en tanto que interpretación desde el entorno de la historiografía arquitectónica del mundo

6. Cf. Giedion, *Espacio, tiempo y arquitectura*, p. 33.

7. *Ibidem*, pp. 227-229.

8. *Ibidem*, pp. 342-347. Resulta interesante, en estas páginas, la reseña de Giedion sobre el placer estético que procuraban algunas de esas herramientas sin adorno alguno.

9. *Ibidem*, pp. 434-435.

10. *Ibidem*, pp. 511-512.

11. Cf. Mumford, *Técnica y civilización* (Madrid: Alianza, 1971); publicado originalmente como *Technics and Civilization* (Nueva York: Harcourt, Brace & World, 1934), p. 18.

12. Mumford, *Técnica y civilización*, p. 129.

13. Se trata de esbozos que deben mencionarse como antecedentes de reflexiones posteriores. Este apartado, por ejemplo, será ampliamente tratado por Jean Baudrillard en *El sistema de los objetos*, por lo que la obra de Mumford reaparecerá en ese punto.

14. Mumford, *Técnica y civilización*, p. 373.

15. Baudrillard, J., *El sistema de los objetos* (México: Siglo XXI Editores, 1969); publicado originalmente como *Le système des objets* (París: Gallimard, 1968), p. 2.

16. Hamilton, R., *Collected Words, 1953-1982* (Londres: Thames & Hudson, 1982), p. 12.

17. En el epílogo añadido en las últimas revisiones de la obra —que sí incluyen trabajos posteriores a 1955— no se efectuaron adiciones de importancia. Puede ofrecer una idea aproximada que, aún incluyendo trabajos de la década de 1960, los Smithson permanecieron ausentes de este relato.

del objeto. Se trata, en cualquier caso, de un esfuerzo con obvios precedentes, como *Técnica y Civilización*, del norteamericano Lewis Mumford, publicado en 1934. En el prólogo a la edición de 1964, Mumford señaló a *La mecanización* como obra heredera de su propio trabajo¹¹, de la misma forma en que él mismo se consideraba como perteneciente a una línea que había sido explorada por autores como Patrick Geddes. El texto adoptaba, respecto al tema de la producción técnica, un enfoque más genérico que el de Giedion, y se centraba en las intersecciones del aprendizaje técnico con lo que denominaba «*milieu* social». Más que sobre aspectos concretos y tangibles, *Técnica y civilización* describía la incidencia de los cambios tecnológicos desde una perspectiva humanista, una condición que Mumford hacía patente a lo largo del texto: «No puede divorciarse la máquina de su más amplio patrón social, porque es este patrón el que le da finalidad».¹² El libro de Mumford contenía intuiciones notables, particularmente en lo referido al diseño industrial y la relación entre el esfuerzo y el objeto —o la abstracción de las funciones—, de la misma forma en que esbozaba, en un epígrafe situado al final y denominado «El crecimiento del funcionalismo», algunos apuntes sobre la consideración estética de las máquinas, un punto en el que se intuye la transformación cultural de las mismas en objetos.¹³ Pese a ello, el autor también demostraba cierto desconcierto al tratar con algunas de las referencias más cercanas al tiempo de la escritura de su libro. Un ejemplo podría ser, de nuevo, la aproximación a Duchamp, incluido en ese mismo apartado sobre la estética de la máquina: el francés era etiquetado como «posimpresionista» y los *ready-mades* (que no se citaban como tales) se consideraban un mero estadio dentro del proceso evolutivo del diseño: «[Duchamp] hizo una colección de artículos acabados, baratos, producidos por la máquina, y llamó la atención acerca de su suficiencia y bondad estéticas».¹⁴

La mecanización toma el mando, por su parte, constituyó algo más que una nota utilitaria a pie de página en la consideración teórica del objeto: el crítico austriaco Hans Sedlmayr consideró esta obra una punta de lanza de la obsesión técnica del arte moderno; Jean Baudrillard la describió, no sin cierta ironía, como una «epopeya del objeto técnico»;¹⁵ y Richard Hamilton reconoció que el de Giedion «se convirtió en libro de consulta nada más ser publicado, en 1948.»¹⁶

El ejemplo de Giedion es, como se ha avanzado, un modelo del enfoque practicado por otras historias. En el caso de *Arquitectura: siglos XIX y XX*, volumen escrito por Henry-Russell Hitchcock para la colección ‘The Pelican History of Art’ (supervisada por Nikolaus Pevsner), resultaba aún más patente la ausencia de interés en conectar la arquitectura con otras disciplinas, probablemente a causa del esfuerzo del historiador en ofrecer un enfoque objetivo y sin demasiadas distracciones. Publicado en 1958 y revisado en diversas ocasiones hasta 1977, el texto no posee añadidos del campo del arte: no es que no apareciese Duchamp, es que si siquiera aparecía Picasso. Por otro lado, su arco temporal resulta poco útil en esta investigación: mientras que en las últimas ediciones de *Espacio, tiempo y arquitectura* Giedion cerraba su relato con la adición de proyectos de mediados de la década de 1960 (caso del Plan para la Bahía de Tokio, de Kenzo Tange), Hitchcock concluyó su recorrido en 1955.¹⁷ Así, la única referencia posible al objeto en este contexto se realizaba en el contexto de la primera época parisiense de Le Corbusier, en la que se glosaban los motivos de sus pinturas:

En París, durante los primeros años de la posguerra, Le Corbusier estuvo también muy unido a los pintores; la verdad es que él mismo era tanto, o más, pintor que arquitecto y nunca dejó de pintar. Escribió un libro sobre arte con el pintor Amédée Ozenfant, *Aprés le Cubisme*, publicado en 1918, en el que desarrollan una especie de teoría de la pintura abstracta postcubista, inspirada en gran parte por su común amigo Fernand Léger y en parte también por las formas simples de los objetos de de la vida diaria, a la que llamaron Purismo.¹⁸

Tras este breve inciso, no se efectúa mención alguna del tema, más allá de la previsible relación entre los talleres de la Bauhaus y el movimiento Arts & Crafts, irrelevante en este contexto.

Para Giedion o Hitchcock la entente arquitectura-arte se relacionaba, esencialmente, con la adopción de modelos formales, una aproximación que se reiteraba —con obligados matices— en la triada de autores italianos: Bruno Zevi, Leonardo Benevolo o Renato de Fusco trataron el objeto como una curiosidad, carente de auténticas conexiones con el campo de la arquitectura. La *Historia de la arquitectura moderna* de Bruno Zevi tuvo su primera edición en 1950 (y fue traducida al castellano en 1954). En esta versión inicial no se mencionaba a Marcel Duchamp —lo que, en cierta medida, levanta acta del olvido en que cayó a mediados del siglo xx—, ni se incluía cita alguna a los *objets-types* de Le Corbusier. Las geometrías puras que tanto interesaban al arquitecto aparecían, en las páginas de Zevi, desprovistas de cualquier conexión con el objeto cotidiano y su procesado industrial. En posteriores revisiones del libro, como la quinta edición italiana (Turín: Einaudi, 1975; traducida en España en 1980), la escueta mirada a Le Corbusier se mantenía sin cambios sustanciales, mientras que Duchamp se incorporaba al relato, si bien como figurante en el entorno de Guillaume Apollinaire.¹⁹ En estas materializaciones más tardías del libro sí que hicieron su aparición, lógicamente, determinados protagonistas que, de una u otra manera, mostraron interés por el objeto a lo largo de sus trayectorias profesionales, como Alison y Peter Smithson o Robert Venturi. Su tratamiento, sin embargo, se efectuaba desde un punto de vista exclusivamente arquitectónico, con pinceladas muy escuetas a sus escritos o labor teórica y, desde luego, sin presencia alguna del tema de la investigación.

En su propia *Historia* (homónima a la de Zevi), Leonardo Benévolo adoptó una postura algo menos reduccionista que la de sus predecesores: si bien pasó de puntillas por la actividad pictórica de Le Corbusier, Duchamp ya aparecía en la primera edición de 1960 como parte de una amplio soliloquio sobre la revolución en las artes visuales, en las que los *ready-mades* (denominados *objets trouvés* por Benevolo) se entendían como apropiaciones de los útiles cotidianos desprovistas de contenido. Para el autor, este proceso habría de devenir —en una interpretación ciertamente afinada para su momento— en conexiones «más ricas, más amplias» entre el objeto y su representación.²⁰ La otra mención al artista que contiene la obra de Benevolo es, sin embargo, desconcertante en su simpleza: para el historiador como Duchamp era un dadá, y a que el Purismo se trataba en las páginas que seguían a esta afirmación, no se estableció relación alguna entre el *ready-made* y los objetos de Ozenfant y Jeanneret.²¹ Las consideraciones sobre arquitectos posteriores al año 1960 (la obra fue objeto de una última revisión en 1999) se centraban en aspectos de carácter urbano y la mención de obras que actualizasen el libro, lo que se tradujo en la práctica

18. Hitchcock, H-R., *Arquitectura: siglos XIX y XX* (Madrid: Cátedra, 1981); publicado originalmente como *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries* (Londres: Pelican, 1958), p. 523.

19. Zevi, B. *Historia de la arquitectura moderna* (Barcelona: Poseidón, 1980); traducción de la quinta edición italiana de *Storia dell'architettura moderna* (Turín: Einaudi, 1975), p. 177.

20. Benevolo, *Historia de la arquitectura moderna* (Madrid: Taurus, 1963); publicado originalmente como *Storia dell'architettura moderna* (Bari: Laterza, 1960), pp. 457-458. En la octava edición revisada y ampliada, publicada en castellano en 1999, los datos sobre Duchamp permanecen exactamente iguales.

21. Benevolo, L., *Historia de la arquitectura moderna*, p. 467.

22. Cf. De Fusco, R. *Historia de la arquitectura contemporánea* (Madrid: Celeste, 1992); publicado originalmente como *Storia dell'architettura contemporanea* (Bari: Laterza, 1975), pp. 224-225.

23. A ello dedica un par de páginas en el capítulo 10. Cf. Curtis, W., *La arquitectura moderna desde 1900* (Londres: Phaidon, 2006); publicado originalmente como *Modern Architecture since 1900* (Londres: Phaidon, 2006), pp. 166-168.

24. Curtis, *La arquitectura moderna desde 1900*, pp. 530-531.

desaparición de cualquier atisbo de interés por el objeto y las cuestiones extradisciplinares: Robert Venturi, por ejemplo, se mencionaba desde un punto de vista casi exclusivamente edilicio, y su aportación más comentada al campo teórico era, en consonancia a esa preocupación ambiental de Benevolo, su obra conjunta con Denise Scott Brown y Steve Izenour, *Aprendiendo de Las Vegas*.

La *Historia de la arquitectura contemporánea* de Renato de Fusco (publicada en 1974) sí efectuó parada en la etapa purista de Le Corbusier, pero, de manera desconcertante, el historiador mezclaba en su texto los motivos pictóricos puristas con elementos de origen natural y se refería a la totalidad como «objetos a reacción poética».²² De Fusco daba muestras de una cierta confusión conceptual: Duchamp no aparecía citado en estas páginas, aunque aparecía una fotografía de la *Rueda de bicicleta* en un entorno de objetos calificados por el autor como dadá. Sin embargo, cualquier influencia de este movimiento se consideraba en el texto de de Fusco más como una cuestión de actitud que como una transmisión real de valores o conceptos estéticos. Otras arquitecturas de posguerra poseían, en estas páginas, una presencia muy limitada: los Smithson se mencionaban como parte de una reflexión general sobre la arquitectura británica de posguerra y la *Englishness*; de Robert Venturi no existían noticias, más allá de una breve cita visual y, en el apartado artístico, Andy Warhol solo aparecía en un fotomontaje de obras pop, un adjetivo difuso en el que tenían cabida, por igual, obras de artistas tan distintos entre sí como Jasper Johns, Claes Oldenburg o Peter Blake.

Las historias anglosajonas de la década de 1980, escritas por Kenneth Frampton y William J. R. Curtis, depositan su discurso prácticamente en la actualidad. En ambos casos, el tema del objeto aparece con algo más de intensidad, aunque con tratamientos muy dispares. En *La arquitectura moderna desde 1900* (cuya primera edición data de 1981 y ha sido actualizada por última vez en 2006) Curtis parece seguir fielmente el canon de sus predecesores, si bien en su amplitud cronológica y temática se descubren retazos de cierto interés. En el texto de Curtis tienen cabida las previsibles referencias a diferentes como la Deutscher Werkbund o escuelas como la Bauhaus que trataron el objeto como parte incipiente de un proyecto de integración entre artesanía e industria, y que preceden a breves menciones al asunto de los objetos como mecanismo de investigación formal en la obra de Le Corbusier.²³ Debido al desarrollo algo más sostenido del tema por el propio Curtis en *Le Corbusier. Ideas and Forms* (asimismo, recientemente actualizado en 2015), la posible mención al *objet-type* resulta aquí prácticamente prescindible. En contrapartida, el volumen sí que ofrece algunas breves pinceladas en las que se intuye la posibilidad de un relato paralelo. Curtis, por ejemplo, establece un nexo entre la atracción de Alison y Peter Smithson por «las máquinas, los anuncios y las bagatelas de la vida cotidiana» y el interés por las arquitecturas industriales y los trasatlánticos de Le Corbusier.²⁴ En arquitectos posteriores, la sensibilidad de Curtis hacia los elementos externos a la arquitectura resultan aún más evidentes, aunque no parezca realmente interesado en dotar de capacidad operativa a esas conexiones. Es el caso, por ejemplo, de las proximidades entre la arquitectura de Robert Venturi y los primeros artistas Pop norteamericanos:

Estaba claro que su sensibilidad tenía ciertos vínculos imprecisos con pintores coetáneos como Jasper Johns y Robert Rauschenberg, quienes enfrentaban

deliberadamente el heroísmo espiritual de los expresionistas abstractos con las banalidades sacadas de la vida cotidiana; pero no había un paso automático entre esa sensibilidad y un conjunto de formas arquitectónicas.²⁵

Un poco más adelante Curtis relaciona, mediante una esquelética referencia, a Andy Warhol²⁶ con la aproximación de Archigram a la utopía arquitectónica y su imaginería del consumo en masa,²⁷ aunque no efectúa cita alguna al objeto.

En otro de los relatos más comunes, *Historia crítica de la arquitectura moderna* de Kenneth Frampton (con cuatro ediciones desde la primera en 1980, a la última en 2007), las referencias son estrictamente canónicas, sin alteraciones de calado en las distintas vidas editoriales del libro. Las breves menciones puntúan equipos o nombres cuya trayectoria disciplinar permitía establecer ciertos nexos con el tema: Frampton habla de los objetos de diseño de la Bauhaus, de los *objets types* de Le Corbusier en el contexto del Pabellón de L’Esprit Nouveau (sin consideraciones de calado),²⁸ o reseña las utopías cartesianas de los italianos Superstudio.²⁹

En cuanto a los ejercicios escritos y editados en el siglo xxi, como *La arquitectura moderna: una historia desapasionada*, de Alan Colquhoun (2002) o *The Future of Architecture. Since 1889*, de Jean-Louis Cohen (2012), los autores se muestran algo más explícitos, pero el objeto prolonga su condición de mera nota a pie de página, dentro de un discurso interesado en otros menesteres. El texto de Colquhoun no contiene casi ninguna mención extradisciplinar:³⁰ Duchamp no aparece, como tampoco lo hacen el *ready-made* o el *objet trouvé*. Debido a que Colquhoun detiene su historia en 1965, su libro carece de cualquier mención al Pop o a arquitecturas en las que el papel de lo cotidiano sea más o menos visible. En cambio, quizá sea quien defina de forma más precisa la aparición del *objet-type*, al destacar su «importante papel en la teoría arquitectónica de Le Corbusier».³¹ A diferencia de lo que estos objetos habían sido para Giedion, Hitchcock o de Fusco —meros modelos pictóricos—, el discurso adopta en Colquhoun una postura más contemporánea y califica a esos útiles como «emblemas de la vida moderna».³² En cuanto a los ejercicios posteriores, el libro resulta de poca ayuda: los Smithson son mencionados en el contexto de la disolución de los CIAM pero no existen referencias significativas a su actividad como arquitectos.

La revisión concluye en la más reciente de todas estas publicaciones, el libro de Jean-Louis Cohen, que apenas contiene mención alguna al tema del objeto. De entre todas las historias analizadas, la de Cohen es —al menos, desde Benevolo— la única que evidencia interés en las acciones sobre el objeto de Marcel Duchamp, y la primera que cita a esas acciones por su nombre: *ready-made*.³³ El recurso, en consonancia con las apreciaciones de Renato de Fusco, se reseña como parte del «interés de los dadaístas en la producción anónima y las máquinas, que parodiaron y destruyeron con sorna».³⁴ En el texto de Cohen —por lo demás, un reconocido especialista en Le Corbusier— ni siquiera se hace mención alguna a términos como *objet-type*; los Smithson son citados como parte de una reflexión general sobre el Brutalismo —a su vez, una respuesta y reinterpretación del último Le Corbusier— y de Venturi se ofrecen únicamente datos curriculares, sometidos a someros análisis.

25. *Ibidem*, p. 561.

26. Junto a Richard Hamilton, Robert Rosenquist [sic], y Jasper Johns. Cf. Curtis, W., *La arquitectura moderna desde 1900*, pp. 538-539.

27. *Ibidem*.

28. Frampton, K., *Historia crítica de la arquitectura moderna* (Barcelona: Gustavo Gili, 2009); publicado originalmente como *Modern Architecture: A Critical History* (Londres: Thames & Hudson, 1980), p. 157.

29. Frampton, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, p. 292.

30. O éstas se efectúan en vanguardias, como el Expresionismo, en la que la proximidad estética resulta evidente.

31. Colquhoun, A., *La arquitectura moderna: una historia desapasionada* (Barcelona: Gustavo Gili, 2005); publicado originalmente como *Modern Architecture* (Oxford: Oxford University Press, 2002), p. 140.

32. *Ibidem*.

33. Existe una breve mención a la casa cubista de Raymond Duchamp-Villon, un ejercicio anecdótico que se opta por obviar.

34. Cohen, J., *The Future of Architecture. Since 1889*. (Londres: Phaidon, 2012), p. 138.

35. El objeto, no obstante, ya había comenzado su lenta aparición en las historias de arquitectura en referencias muy conocidas, aunque ciertamente parciales en su ámbito cronológico: es el caso del ya mentado libro de Reyner Banham *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*, donde el autor sí cita explícitamente a Marcel Duchamp, aspecto que se referirá en capítulos posteriores.

36. En estas páginas se ha utilizado la revisión de 1970.

Otros textos de interés

Por supuesto, este breve repaso no agota el asunto, pero sí sirven para evidenciar que el objeto no ha formado parte integral del desarrollo de las historias de la arquitectura. El tema es abordado con algo más de profundidad en algunos libros algo menos orientados a ofrecer un relato cronológico, como es el caso de *La mecanización toma el mando*, y si se profundiza en ensayos sobre el tema concreto, es posible encontrar iniciativas sobre aspectos parciales, como el ensayo sobre el trabajo de Duchamp y Le Corbusier publicado por Beatriz Colomina, «Le Corbusier y Duchamp: el inseguro *status* del objeto». En términos generales, estas historias, en las que la interpretación global del relato queda supeditada a la obligación de listar nombres y corrientes, impiden la inserción del objeto como un ente relacionado con la producción arquitectónica.

La indagación en obras de carácter más teórico —ensayos *sobre* la interpretación de la historia, en realidad— produce, sin embargo, resultados muy distintos. En ellas el objeto tiene una presencia menos testimonial, y parecen intuirse —no siempre se trata de un discurso evidente— toda una serie de reflexiones centradas en los efectos de la consideración cultural del mismo sobre la arquitectura de su momento. Algunas de las obras más interesantes en este sentido se publicaron a principios de la década de 1970.,³⁵ y propusieron una suerte de mirada amplia sobre la historia de la arquitectura y en la que el arte ocupa, al fin, un lugar significativo. Es el caso de *Movimientos modernos en arquitectura*, de Charles Jencks (1972) y de *Teorías e historia de la arquitectura*, de Manfredo Tafuri (1968),³⁶ obra algo más dispersa que la de Jencks, que aquí se tratará de manera parcial.

En *Teorías e historia de la arquitectura*, Tafuri dedicó el segundo de los capítulos a «La arquitectura como ‘objeto menospreciable’ y la crisis de atención crítica». El autor no pretendía trazar una historia en sentido estricto —era un relato fuertemente ideológico, en consonancia con las posturas personales de su autor—, de la misma forma en que tampoco se refería al objeto en el sentido de útil doméstico que aquí se maneja. Su tema era, más bien, y como consecuencia de un nítido apoyo en la semiología y las teorías estructuralistas de la época, el objeto legible entendido como tal desde un punto de vista de comunicación y las consecuencias de tal legibilidad sobre la arquitectura de su propia época. El objeto devenía en un ‘objeto arquitectónico’ del que se analizaba su capacidad para conectar con el receptor. La ‘crisis de atención crítica’ era producto de un cuestionamiento sobre las vías de interpretación del entorno urbano y la posibilidad de seguir interpretando determinados edificios como entes autónomos (a juicio de Tafuri, una muestra de una disciplina insegura, incapaz de sostenerse a verificaciones externas). Por encima de otras consideraciones, como la de esos edificios como posibles fracturas críticas con el pasado, o como intentos de mantener un orden general —aspectos capitales en la teoría de Tafuri, que conecta incluso el Movimiento Moderno con figuras del Renacimiento como Filippo Brunelleschi o Leon Battista Alberti—, su idea del objeto enlazaba con algunas de las cuestiones cardinales de la teoría de arte del siglo xx, como la incidencia en la serie y la reproducción (las citas a Walter Benjamin eran frecuentes en las páginas del ensayo). Todas estas cuestiones, sin embargo, no se realizaban en la obra de Tafuri con el fin de preguntarse sobre la ontología de los objetos, sino sobre los efectos sociales de la arquitectura. El

crítico se preguntaba por aspectos que podían sustentar un discurso ideológico de la disciplina, como el establecimiento de paralelismos entre la implicación del usufructuario de la arquitectura y el espectador del *ready-made*.³⁷ En ese contexto, Tafuri afirmaba: «lo que liga a todo el Movimiento Moderno es el concepto de arquitectura como *objeto ambiguo*».³⁸ Una ambigüedad que quedaba reflejada, por ejemplo, en el proyecto de Adolf Loos para el Chicago Tribune, que para el crítico se ofrecía —en consonancia con su léxico lingüístico— como una arquitectura descifrable, un ejercicio arquitectónico descontextualizado que anticipaba en su sensibilidad determinados ejercicios del Pop.

El trabajo de Charles Jencks resultaba más convencional en términos arquitectónicos. Jencks es uno de los pocos críticos que se ha atrevido a realizar (en compañía de Nathan Silver) un volumen completo que explora la cultura del objeto y la influencia de pensamientos como el de Claude Lévi-Strauss en arquitectura, como es el caso de *Adhocism* (1972).³⁹ En consecuencia, su propia historia de la arquitectura moderna (cuya primera edición data de 1973, un año después del volumen que firmó con Silver), adoptó una aproximación más abierta, en la que el objeto, casi sesenta años después de la producción del primer *ready-made*, encuentra cierto acomodo. La idea de Jencks, expresada en la introducción a su obra, permitía entender el porqué de este nueva posibilidad:

Desde un cierto nivel de abstracción, hay básicamente dos clases de material histórico relevante: el influyente (que es interesante por su importancia como eslabón de una cadena significativa) y el perfecto (que tiene valor en sí mismo, como un pequeño mundo internamente relevante). El primer tipo, de hecho, forma parte de un movimiento; literalmente, un desarrollo dentro de una tradición o a partir de la situación de un problema. Así es la evolución de la vivienda colectiva en Rusia, o el movimiento Pop en Inglaterra [...] La relevancia de esta clase de tradición evolutiva se contempla mejor a través de la narrativa histórica, mientras que la otra clase de hecho o de edificio debe analizarse críticamente por sus relaciones internas.⁴⁰

El objeto podría ser, según esta clasificación, un elemento influyente, nunca perfecto. La obra de Jencks era temática, y abarcaba desde 1920 hasta 1970. En su enfoque, el autor diseccionó la historia de la arquitectura moderna en seis tradiciones que se entrecruzaban con una lógica evolutiva: lógica, idealista, inhibida, intuitiva, activista y desinhibida.⁴¹ En un ejercicio de transversalidad disciplinar, Jencks se preocupaba de incluir en esas tradiciones no solo a arquitectos o movimientos arquitectónicos, sino también a corrientes artísticas —algo que Zevi practicó en algunas de las últimas ediciones de su *Historia*, pero sin consideración alguna por la posible integración—. Esta amplitud de mirada le permitía, de paso, una vía de entrada a cuestiones ajenas al discurso de las historias generales. Para determinar el lugar del objeto en esa clasificación, es necesario recurrir a la lógica que determinaba las diferentes categorías, en ningún caso estancas. Duchamp, con su interés por la máquina, estaría situado en la rama idealista, aspecto que casaba con un personaje interesado en el arte como *cosa mentale*, y lo imbricaba en lo que Jencks consideraba el «núcleo de lo que se conoce popularmente como ‘arquitectura moderna’».⁴² Esta tradición buscaba una suerte de orden general subyacente, e incluía no solo a los casos más evidentes, como Le Corbusier o a Mies van der Rohe, sino a sus herederos

37. Cf. Tafuri, M., *Teorías e historias de la arquitectura* (Barcelona: Laia, 1972); publicado originalmente como *Teoria e Storia dell'architettura* (Bari: Editorial Laterza, 1970), p. 123.

38. Tafuri, *Teorías e historias de la arquitectura*, p. 113.

39. Este libro, como en cierta medida, algunos tramos de *Ciudad Collage*, de Colin Rowe y Fred Koetter, pueden entenderse como una respuesta desde el campo de la arquitectura al primer capítulos de *El pensamiento salvaje*, de Claude Lévi-Strauss (1962), por lo que se tratarán de manera específica más adelante.

40. Jencks, C., *Movimientos modernos en arquitectura* (Madrid: Hermann Blume, 1983); publicado originalmente como *Modern Movements in Architecture* (Middlesex: Penguin Books, 1982), p. 13.

41. La representación, mediante un diagrama bastante conocido, ha sido actualizada por el autor hasta acercarse a la actualidad, pero las indicaciones que aquí se ofrecen siguen siendo válidas.

42. Jencks, *Movimientos modernos en arquitectura*, p. 31.

43. Conviene aclarar que Jencks determinó ciertas especies híbridas, como el grupo de arquitecturas superficialmente Pop que descendían, en realidad, de una rama inhibida y autoconsciente, a la que denominó «Hipersensualistas», pero cuya procedencia burguesa (Ricardo Bofill, Hans Hollein, de quien enseña los montajes de portaaviones sobre los trigales de Austria) se encontraba más próxima a determinados mecanismos de élite que a una arquitectura democrática. Cf. Jencks, *Movimientos modernos...*, pp. 51-58.

44. Sontag, S., «Notas sobre lo Camp» en *Contra la interpretación* (Barcelona: Penguin Random House, 2007); publicado originalmente como «Notes on Camp» en *Partisan Review*, 1964 y recogido en *Against Interpretation*, Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1966), p. 336.

45. Jencks, *Movimientos modernos ...*, p. 187.

46. Es importante apuntar que la obra de Warhol es aquí un medio para explicar esos niveles de significado, pero no un fin en sí misma, ni una manifestación artística que Jencks considere de mala calidad.

47. Jencks, *Movimientos modernos ...*, p. 210.

del Team X, como Aldo van Eyck o Alison y Peter Smithson. La taxonomía, sin embargo, admitía aproximaciones menos unívocas al tema del objeto y sus correspondientes movimientos artísticos. Jencks ubicó a sus arquitecturas coetáneas —en las que el objeto era un motivo pertinente— en dos apartados distintos: por un lado, la tradición intuitiva mezclada con la inhibida —autoconsciencia sumado a invención, si se quiere— se caracterizaba por poseer determinados rasgos que la acercaban al Camp y al Pop;⁴³ por otro, existía otra rama, la desinhibida, en la que Jencks observaba una cierta pérdida de jerarquía del arquitecto con la consiguiente descentralización de decisiones referentes al diseño y en la que la espontaneidad de las ‘ciudades instantáneas’ se cruzaba con una aproximación desprejuiciada a las tradiciones formales y materiales de la modernidad.

Los capítulos sexto y séptimo del libro de Jencks enlazaban, desde su mismo título, arte y arquitectura. El sexto, «Arquitectura americana reciente: Camp-No Camp», indagaba en los efectos de la pérdida de identidad y radicalidad política del Movimiento Moderno en la arquitectura norteamericana, una circunstancia que había desembocado en lo que se conocía como Clasicismo formalista (el caso de Edward Durrell Stone) y que introducía consideraciones sobre la grandeza —un tanto ridícula, para el autor— a la que aspiraba determinada arquitectura norteamericana. La argumentación de Jencks se apoyaba en un texto de Susan Sontag, «Notas sobre lo Camp» (1964), en el que se definía el término mediante 58 puntos que caracterizaban esta estética como una aproximación exagerada, artificial, extravagante, consciente y teatral. En esta última acepción se imbricaba profundamente cierta percepción estetizada del objeto: «Percibir lo camp en los objetos y en las personas es comprender el ser como representación de un papel».⁴⁴ Sobre todo —y para eso se puede retornar al escrito de Jencks— lo Camp era realista, «porque acepta la monotonía, el cliché y las actividades habituales de la sociedad de producción en masa, sin tratar de modificar sus normas».⁴⁵ El comentario sobre el Pop de Andy Warhol efectuado por el propio Jencks se orientaría en este sentido, el de una reflexión sobre las apariencias y los niveles de significado, que el Camp era incapaz de apreciar.⁴⁶ *Lata de Sopa Campbell* (1964) era una oportunidad para reflexionar sobre la capacidad del artista —y por ende, de la misma arquitectura a la que se cuestionaba mediante el ejemplo— de jugar con diferentes niveles de significado:

[...] en un nivel literal es un elegante rectángulo colocado exactamente donde debería estar, según todas las armonías clásicas. En el nivel iconográfico, sin embargo, el tema representa un insulto: la sopa de tomate ofende a las proporciones divinas. En el siguiente nivel, a medida que oscilamos entre el placer y la ira, observamos que que no es simplemente un bote de sopa Campbell, sino más bien una fotografía de una fotografía de una pintura de un objeto producido en masa (ni siquiera un objeto real).⁴⁷

Jencks, sin embargo, efectuaba una clara distinción entre esta apropiación de elementos de la cultura popular y los ejercicios de arquitectos como Robert Venturi y Charles Moore. Para el crítico de Baltimore, la aportación de Venturi y Moore se debía a una actitud abierta que entendía el sinsentido de seguir estableciendo diferencias culturales y abogaba, por tanto, hacer uso de los clichés sin paternalismos.

El siguiente capítulo, «Arquitectura británica reciente: Pop-No Pop», resultaba aún más explícito en sus consideraciones sobre el objeto o, incluso, en las posibles estrategias referidas a la descontextualización e inspiradas en el *ready-made*. Jencks designaba estas estrategias como «ad-hoc-istas» al referirse a las viviendas de Ham Common que James Stirling desarrolló con James Gowan a finales de la década de 1950:

La idea básica era una especie de robo ingenioso para ahorrar dinero, el uso de sistemas constructivos fuera de su contexto [...] En sus viviendas de Preston se usan los habituales sumideros fuera de su función de saneamiento, dándoles la vuelta y reutilizándolos como gárgolas para el agua de lluvia. En este mismo proyecto se utilizan detalles normalizados tipo «Worktown», como peanas para ventanas en forma de nariz de toro, capialzados retranqueados o ladrillos industrializados.⁴⁸

El propio Jencks, no obstante, no pareció contentarse con esta adaptación y recontextualización de elementos arquitectónicos, y dedicó un amplio espacio en su ensayo al pensamiento de Peter Reyner Banham sobre lo desechable y el consumo. Si, como afirmaba Andy Warhol, la cultura Pop consistía en que ‘te gustasen las cosas’⁴⁹ —y aquí ‘cosa’ no sería tan solo un objeto, sino toda esa baja cultura que, de repente, podía encontrar su lugar en ámbitos vedados hasta esos momentos—, sería posible edificar una cultura a través de éstas:

Las «cosas» que los artistas Pop preferían que les «gustasen» eran muy especiales, en el sentido de que eran directamente gratificantes y, al tiempo, sofisticadas, sensuales y técnicas, de manera que desplazaron las dos barreras de lo aceptable a la vez hacia arriba y hacia abajo. [...] expresaban un goce genuino de las «cosas» que la mayoría de los intelectuales de la época odiaban.⁵⁰

La narrativa de Jencks entendía que las puntas de lanza en esta aceptación eran Reyner Banham, —quien, con sus artículos, se planteaba la posibilidad de una arquitectura Pop—,⁵¹ y el pintor Richard Hamilton —a quien designa como padre de «la primera pintura Pop auténtica —es decir, programática— *Hommage a Chrysler Corp* (1957)». El autor autor situaba a Hamilton como ideólogo de todo este relato mediante el apoyo en su instalación para «This is Tomorrow» (Whitechapel Gallery, 1956). Hamilton alcanzaba, en este contexto, un estatus superior, incluso, al de los Smithson, quien para Jencks habían abandonado esta estética tras su Casa del Futuro.⁵² Jencks concluía en capítulo con una reflexión sobre todas las arquitecturas que parecían llevar al extremo la idea del consumo desde una perspectiva antimonumental apoyada en la tecnología, caso de Archigram o Cedric Price.

Totales o parciales, (pretendidamente) objetivas o ideológicas, el raudo recorrido por casi ochenta años de historias —desde la primera edición de *Espacio, tiempo y arquitectura* al texto de Cohen, todavía sin traducir— permite apreciar la escasa e irregular presencia y falta de rigor en el tratamiento del objeto dentro de las narrativas generales de arquitectura, por oposición a las de arte. En las páginas anteriores, se hacía mención a la mirada de las publicaciones de finales de 1968 sobre los ventiladores del edificio de Stirling en Cambridge, pero el patrón, obviamente, es mucho más amplio. El hecho de que determinados recursos hayan pasado a formar parte del vocabulario común del arte contemporáneo y se hayan

48. *Ibidem*, p. 262.

49. La afirmación, muy conocida, puede encontrarse en «¿Qué es el arte Pop?», la entrevista de Andy Warhol y G. R. Swenson publicada originalmente en el número de noviembre de 1963 en *ARTNews*, y recogida en Goldsmith, K. (ed.). *Andy Warhol: entrevistas* (Barcelona: Blackie Books, 2010); publicado originalmente como *I'll Be Your Mirror: The Selected Andy Warhol Interviews. 1962-1987* (Nueva York: Carroll & Graf, 2004), p. 59.

50. Jencks, *Movimientos modernos...*, p. 272.

51. Más adelante se efectuará un recorrido pormenorizado sobre este tema, pero baste decir que Banham ya planteó esa posibilidad en su artículo «The Spec-Builders: Towards a Pop Architecture», en *The Architectural Review*, julio de 1962, pp. 43-46.

52. Cf. Jencks, *Movimientos modernos...*, p. 278.

incorporado a una forma de observar —y pensar— el mundo no parece haber ejercido influencia alguna sobre las narrativas de la arquitectura, hasta el punto de experimentar, como se ha observado en algunos de los ejemplos anteriores, confusiones y erratas constantes en cuanto a la nomenclatura de los ejercicios practicados con el objeto. De la misma forma, los escasos atisbos existentes en las historias contemporáneas tampoco parecen articular ningún tipo de discurso coherente. Apenas es posible, con esfuerzo, recopilar algunos retazos, insuficientes para determinar si el cambio conceptual que supone el descubrimiento de que un objeto puede ser recontextualizado y elevado de estatus por la pura determinación de un artífice —la propuesta del *ready-made*, en suma— ha tenido efecto alguno sobre el campo de la arquitectura.

Hipótesis y objetivos

Ésta es una tesis que aborda la evolución en el entendimiento del objeto industrial (preferentemente no modificado) como herramienta disciplinar en seis casos diferentes a lo largo un período de sesenta años, de 1913 a 1973. La hipótesis expuesta consiste en que el objeto refleja las transformaciones experimentadas en la praxis de los protagonistas de esta investigación. En estos casos, el objeto se utiliza no como recurso mimético o plástico, sino como herramienta operativa. La puesta en común de estas evoluciones (de Marcel Duchamp y Le Corbusier, de Richard Hamilton y Alison & Peter Smithson y, por último, de Andy Warhol y Robert Venturi) debería desvelar puntos de inflexión y relaciones significativas entre ellos legibles a través del objeto. Pese al enfoque concreto en esas figuras, su condición paradigmática también permite interpretar esas transformaciones desde una perspectiva algo más amplia: la de la misma imagen que arte y arquitectura desean proyectar desde las primeras vanguardias hasta el final del período de estudio. El acercamiento al objeto desde el campo de la arquitectura trasciende los aspectos tradicionales y el ámbito de acción del diseño, e incide en propósitos conceptuales que solo pueden atribuirse a la influencia del pensamiento artístico, mientras que los mecanismos intelectuales que permiten incorporar al objeto al mundo del arte se transfieren —con los obligados matices— a la disciplina arquitectónica. Aún así, conviene recalcarlo, este *no* es un texto de arquitectura y arte —al menos, en equidad; nunca podría serlo, puesto que quien lo escribe es arquitecto— sino un texto en el que el arte se utiliza como herramienta dialéctica para contextualizar la aproximación de la arquitectura al tema.

Tal recurso al objeto se considera como perteneciente a un tiempo ya cerrado y la perspectiva adoptada es materialista. Eso quiere decir que aquí se consideran las acciones por encima de todo. Esas transformaciones, sin embargo, no son físicas, sino conceptuales.

Sin embargo, los hechos difícilmente pueden segregarse de las ideas que les dieron forma, por lo que éstas también deben estar presentes. Las agrupaciones artista-arquitecto que protagonizan las tres partes de esta tesis portan una notable cantidad de referencias a sus espaldas. El objeto aparece con frecuencia en los escritos propios, y algo menos en los estudios sobre Warhol, sobre Venturi o los Smithson, Le Corbusier y Duchamp. En progresión decreciente, ese enfoque apenas parece manifestarse como un relato compartido, y desaparece casi por

completo si se busca cualquier tipo de historia común. Así, en esta investigación se pretende trazar una historia analítica desde la perspectiva del objeto y, asimismo, hacer uso del mismo para trazar marcos de interpretación comunes a los seis agentes analizados. Quizá esta historia desvele en qué ha quedado la supuesta subversión de los primeros objetos, en qué momento se transfiguraron de arma estética a trofeo museístico, y cuál fue el papel de los distintos protagonistas en esa asimilación.

El crítico Arthur C. Danto solía afirmar que el contexto temporal es muy importante, es decir, que las obras de arte que son posibles en determinado momento no lo son en otro. Quizá esto pueda ser motivo de la reflexión contraria: lo que lo fue en un instante dejó de serlo pasado un tiempo. Un ejemplo evidente es el urinario: imposible de asimilar en 1917 y ahora replicado y protegido en vitrinas, lo que no deja de resultar un tanto ridículo; es un tanto dudoso que cumpla el mismo papel que hace un siglo. ¿Qué ha ido ocupando su lugar a lo largo del tiempo? ¿Cómo afrontaron la arquitectura y el arte esa desactivación del potencial subversivo del objeto?

Como se comentaba en la introducción, los objetos aquí estudiados están dotados, en la vida cotidiana, de utilidad,⁵³ pero el arte y la arquitectura aportan una dimensión suplementaria. ¿Cuál es el fin último de ese desdoblamiento conceptual?

Es evidente que los objetos resultan apropiados en arquitectura por constituir una expresión nítida y transparente de cotidianidad, pero su incorporación —cuando se pretende traspasar la mera banalidad decorativa— parece regida por precisos sistemas de representación. Quieren decir algo, y para ello suelen presentarse mediante una puesta en escena codificada y que se sirve del extrañamiento como recurso. ¿Cómo ha asumido la arquitectura ese extrañamiento?

A través de los ejemplos propuestos, sería posible indagar en si la arquitectura ha hecho uso de ese modo de ver de una forma similar al arte, si ha asumido o no sus fines programáticos, si personajes coetáneos que solapan sus áreas de interés han practicado ese ejercicio de descontextualización con fines similares.

¿Es el objeto un elemento físico integrado con la arquitectura o, como ocurre en el arte, parte de la obra misma? ¿Es un agente de representación? ¿Cómo se relaciona la arquitectura con el objeto cotidiano? ¿Cómo asume su mutabilidad y cómo ha afectado ésta a su propia consideración cultural?

Aspectos metodológicos generales

Debido a la extensión del estudio, se opta por realizar una serie de consideraciones generales sobre la metodología adoptada que se desarrollarán de forma específica más adelante, como preámbulo a cada una de las partes. Es ahí donde se detallan las fuentes empleadas en cada caso. De forma muy elemental, el proceso de exposición de las siguientes páginas es homogéneo, y tiene como fin principal la detección de un sistema de pensamiento que tenga al objeto como protagonista.

53. Al menos durante un tiempo, porque si algo caracteriza a los objetos industriales es su perpetua necesidad de renovación. No obstante, lo efímero puede pasar, de momento, a un segundo plano.

Esas ideas se concentran, como se adelantaba en la introducción, en tres parejas artista-arquitecto: Marcel Duchamp y Le Corbusier, Richard Hamilton y Alison & Peter Smithson y, por último, Andy Warhol y Robert Venturi. Todos ellos son nombres extraordinariamente conocidos. Aunque parezcan suficientemente estudiados, circunscribir el estudio a esos nombres tiene sentido. En primer lugar, el trazado de una historia completa —en caso de poder realizarse— implicaría una extensión inasumible en una investigación de este tipo, como se ha podido intuir en el epígrafe del «Estado de la cuestión». Sintetizar ese trazado en estos nombres permite, en cambio, beneficiarse de su condición de paradigmas; el motivo de su popularidad es, en cierto modo, el que los hace apropiados para esta investigación: sus respectivas trayectorias permiten referirse a las disciplinas del arte y la arquitectura con cierta amplitud. Se trata de actores genéricos, que permiten interpretaciones abiertas. Le Corbusier y Duchamp comparten la característica de volver sobre sí mismos y editarse de forma precisa, pero también de abrirse al mundo a través de continuos trasvases disciplinares; Hamilton y los Smithson se erigen como herederos explícitos de esa primera tradición moderna y, de la misma forma, reflexionan sobre su trabajo y lo que comporta esa continuidad; Warhol y Venturi comparten ámbito de acción y llevan el peso de la propia historia en una dirección inesperada. En todos los casos —incluido el de Warhol, tan escéptico— exhiben una conciencia nítida de su posición dentro de un proceso de evolución de su propia disciplina, pero sus ejercicios se acerca, siquiera circunstancialmente, a terrenos menos obvios: la faceta artística de Le Corbusier es sobradamente conocida; Duchamp se acerca al diseño de exposiciones; Hamilton y los Smithson se cruzan en un punto indefinido y móvil que oscila entre el arte, la arquitectura y el diseño; Venturi es tan escritor (o más) que arquitecto; Warhol pretende ser más cineasta que artista, pero sobre todo es un perfecto negociante de sí mismo. En resumen: su proximidad temporal y, sobre todo, la existencia de un retrato multifacético permiten indagar en la existencia de diferentes perspectivas sobre el objeto, un tema que todos y cada uno de ellos tratan en su obra de forma explícita.

La elaboración de cada una de las perspectivas se realiza a través de fuentes primarias, consistentes en escritos de los propios autores, robustos relatos disciplinares en la práctica totalidad de los casos. Esta coherencia documental solo se altera en dos situaciones muy concretas: para dar cabida interpretaciones sobre el trabajo sustentadas en teorías previas —como se ha expresado con anterioridad, esta tesis pretende reunir algunas de esas teorías bajo un techo único— y para profundizar en el personaje concreto de Warhol. El de Pittsburgh era, como expresó una vez Tom Wolfe, una *especie* nueva, menos un movimiento que una actitud. Warhol es el más aforístico y menos técnico de los seis autores y eso hace necesario cierto complemento en las fuentes (aunque su voz continúa presente, como se observará en su momento). Por supuesto, las fuentes secundarias también se adoptan en esta investigación, y permiten elaborar un estado de la cuestión de los temas analizados y proponer diversos avances basados en esas tomas de datos e interpretaciones.

El ejercicio de detección del objeto en estos protagonistas no se realiza, sin embargo, únicamente a través de los escritos, sino que tiene una base práctica, por lo que es necesario un apoyo en su praxis disciplinar. Esta es una tesis que carece prácticamente de planos. En el caso del arte —y pese a que el objeto sea un ente en el espacio— el motivo es evidente: la obra se presenta a sí misma a través de una imagen, y esta suele ser fruto de consenso. En el caso de los *ready-mades*, esa

situación se produce debido a que, en muchos casos, la pieza original se ha extraviado y es necesario recurrir a fotografías de época (validadas por el propio Duchamp, como es el caso de la instantánea la *Fuente* tomada por Alfred Stieglitz). En cualquier caso, son muy raras las ocasiones en que la elección de una imagen concreta de las obras de arte aquí expuestas adquiere una capa de significado suplementaria. Cuando así sea, se indicará de forma explícita. Sin embargo, la peculiar naturaleza de la arquitectura y los arquitectos escogidos obliga a una precisión: la imagen fue un actor esencial en la construcción del relato de los diferentes protagonistas. En muchos casos —y de manera especialmente reseñable en Le Corbusier— esas imágenes se escogieron y se manipularon con sumo cuidado: querían *decir algo*. En consecuencia, y de la misma forma en que se eligen textos de los propios autores, se ha recurrido a las fotografías escogidas por ellos mismos —y a sus manipulaciones o ediciones— para elaborar un discurso sobre los proyectos. Es necesario advertir, sin embargo, que no siempre se otorga la misma importancia a tal selección: resulta esencial en el caso de Le Corbusier, algo menos importante en el de los Smithson (aunque sí lo sea, como se verá, para sus acercamientos al objeto a través de sus exposiciones y trabajos editoriales) y de nuevo crucial en el de Venturi (difícilmente se puede entender un ensayo como *Complejidad y contradicción en la arquitectura* sin la edición de imágenes aportada por el autor).

La estructura de la investigación se ordena de forma similar en todos los casos: primero ciertos datos preliminares, más adelante una exposición analítica de aproximaciones al objeto de artistas y, arquitectos y, finalmente, una serie de consideraciones a modo de clausura del período temporal. En este caso, las aportaciones meramente históricas (el cómo afronta Marcel Duchamp el objeto, qué significa el *ready-made*, etcétera) se extienden a lo largo de cada una de las partes y llevan aparejado como remate su correspondiente contexto crítico en forma de adendas (la evolución de la idea de autonomía hasta su desembocadura en el trabajo de Clement Greenberg, por ejemplo). Estas adendas están ligadas a las diferentes épocas, y rescatan su contexto intelectual. El pensamiento filosófico — que corresponde, por ejemplo, a Immanuel Kant, Friedrich Hegel o el citado Karl Marx— no es analizado en sí, sino que se manifiesta a través de las interpretaciones de los críticos que se apoyan en sus ideas.

Tras una primera parte en la que aborda determinados aspectos conceptuales del objeto —una suerte de «Estado de la cuestión» referido al pensamiento sobre el tema— las partes II, III y IV desarrollan las trayectorias en paralelo de artistas y arquitectos. Sus extensiones son desiguales: la segunda y cuarta parte son similares (con cuatro capítulos cada una) mientras que la intermedia es notablemente más breve, y actúa como una suerte de interludio. Como se puede observar en el índice, las aproximaciones a las distintas parejas se adjetivan de forma distinta: «comparativa», «integrada» y «conceptual». Así, en la parte II (Duchamp-Le Corbusier) se disponen las dos trayectorias en paralelo, en la parte III (Hamilton-Smithson) se superponen ejercicios similares de los dos ámbitos disciplinares (esencialmente, su trabajo expositivo y crítico) y en la parte IV (Warhol-Venturi) se centra en detectar posibles trasvases interdisciplinares en los recursos de manipulación del objeto. Si en el caso de Duchamp, Le Corbusier, Hamilton o los Smithson se sugieren huellas y vías de aproximación comunes a un tema, en el de Venturi y Warhol se propone que la transferencia entre arte y arquitectura, conforme a lo indicado en la hipótesis, es ya plena.

En cuanto al marco de estudio, los inicios de esta investigación se sitúan en la aparición del *ready-made* en el estudio de Marcel Duchamp en 1913, y en las divergencias en el tratamiento del objeto que se produjeron entre el artista y — como suele reiterar Stanislaus von Moos— su indeseada contrafigura, Le Corbusier. (Cabe recordar que la comparación entre dos recursos disciplinares empleados por ambos, *ready-made* y *objet-type*, respectivamente, constituye la base de esta historia, desarrollada en la parte II.) Tras un breve interludio que trata la aparición del Independent Group en Inglaterra, el argumento se desplaza a la Costa Este de Estados Unidos en la década de 1960. Es con la aparición del Pop en el Nueva York de la época (parte IV) donde se detectan las evoluciones más extremas en el tema de estudio, que acabarán entremezclando el interés por la imagen de Andy Warhol o Roy Lichtenstein con la obra de Venturi & Rauch, un equipo de arquitectos esencial para entender la arquitectura de finales del siglo xx. Alison y Peter Smithson tienen su importancia en esta historia, pero existen dos aspectos que reducen su protagonismo: en primer lugar, su arquitectura construida, tan interesada en redefinir las bases del Movimiento Moderno, no parece ser especialmente sensible a los principios del objeto —o, al menos, lo es de una forma más disciplinar que la de Le Corbusier y Venturi—; por otro lado, en esta tesis se establecen paralelismos entre artistas y arquitectos, y tales paralelismos son obvios, en el caso inglés.

El período de estudio aquí definido se cierra en el bienio 1972-1973, sesenta años justos desde la producción del primer *ready-made*, momento en el que éste es recogido con cierta complejidad en las fuentes especializadas de arquitectura, como los ya mencionados de Jencks y Tafuri. En las proximidades de ese año de 1973 se desplegaron determinados acontecimientos que permiten señalarlo como punto final: en 1968 falleció Marcel Duchamp; en 1972, Robert Venturi y Denise Scott Brown publicaron (junto a Steven Izenour) *Aprendiendo de Las Vegas* y Charles Jencks y Nathan Silver hicieron lo propio con *Adhocism: The Case for Improvisation*, textos con los que se cierra la suma de manifiestos referidos al tema de estudio. 1973 parece, casi, una suma de capitulaciones. En 1973 Warhol abandonó la penúltima Factory, con su impulso contracultural ya muy mermado, y Venturi y Rauch lograron el encargo del Museo del Oberlin College, obra que desplazó su actividad desde el campo académico al ámbito del éxito profesional; y a finales de año, el 28 de diciembre, el MoMA inauguró la primera gran retrospectiva de Marcel Duchamp. Ese es también, no conviene olvidarlo, el año de la Crisis del Petróleo, una de las llamadas de atención más nítidas sobre el fin de la abundancia consumista que haya recibido Occidente.

Aproximadamente a partir de ese momento, los acontecimientos parecieron precipitarse en otra dirección. En marzo de 1974 desapareció la revista *Architectural Forum* —donde se recogieron las primeras publicaciones de Venturi y Scott Brown sobre Las Vegas— y falleció Louis I. Kahn, el primer maestro posmoderno. Sin aventurar una hipótesis excesivamente osada, puede afirmarse que el Pop pasó a ser, en esos momentos, un movimiento histórico (en el sentido de ‘haber sido dejado ya atrás’, aunque el mismo Andy Warhol lo daba ya por muerto a mediados de la década de 1960). El relato, en este punto, parece completar un giro sobre su propia órbita: de unos inicios en las vanguardias convenientemente polémicos, a un nudo en la posguerra europea, y finalmente un desenlace en la América de la contracultura.⁵⁴

Aunque se retraten un espacio y un tiempo más o menos acotados, esta tesis no es, en sentido estricto, un cronotopo, por utilizar el término acuñado por el crítico ruso Mijaíl Bajtín. Los pensamientos instigados en estos períodos de estudio llegan hasta la actualidad. En las líneas anteriores se hacía explícita la decisión de hablar de la filosofía del pasado a través de sus intérpretes. No ocurre así hacia el futuro, y se considera que hay cierta lógica en ello. En el campo de las ideas, se incorporará lo que Reyner Banham denominaría «desfase cronológico». Este período de estudio viene marcado por determinados acontecimientos, pero sería enormemente limitado encerrar la evolución de las ideas en ese paréntesis. En resumen: es posible hablar de Warhol, pero eliminar a Arthur C. Danto de la ecuación porque empieza a escribir sobre el artista después de 1973 sería absurdo. En resumen: con todos los defectos y omisiones que se quiera, ésta es una tesis escrita entre 2014 y 2017, no un facsímil ideológico de época.

También conviene aclarar qué tipo de objeto forma parte del estudio. Ése es el motivo del apoyo en determinadas ideas sintetizadas a partir de la obra de Arthur C. Danto *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte*. De este punto en adelante, el enfoque se torna analítico-historiográfico, y adoptan la ya mentada estructura por partes en la que se incorporan unas adendas (arte y arquitectura, siempre en ese orden) que construyen el contexto intelectual de cada una de las tres partes de base histórica que contiene la argumentación.

Aquí, como en cualquier texto académico, las citas abundan. Si se habla de la reutilización de los objetos del mundo conocido y se exponen los datos de esa puesta en valor de la cultura existente, parece necesario un ejercicio de transparencia y permitir al lector apoyarse en palabras y datos concretos de dicha cultura. Esta fidelidad tiene una consecuencia ortotipográfica: por pura cuestión de comodidad lectora, se ha optado por reproducir el término ‘ready-made’ en cursiva. Hay opciones para todos los gustos, hasta con mayúscula inicial como si fuera nombre propio (*Ready-made*, transcripción preferida por el propio Marcel Duchamp, según las anotaciones de Michel Sanouillet a la *Caja Verde* de 1934),⁵⁵ entre comillas o en redonda, pero la aquí adoptada es una solución convencional. En las citas, sin embargo, se prefiere mantener la transcripción literal del término, como testimonio de las múltiples desviaciones que ha experimentado el vocablo. De la misma forma, en las referencias a la *Caja Verde* —y, en menor medida, en las cartas autógrafas del propio Duchamp que puedan incluirse en las siguientes páginas—, se han respetado las marcas gráficas sobre el texto (tachados, subrayados, etc...), como transcripción literal de sus distintas ediciones y respeto hacia una acción consciente del artista. Una pequeña consideración sobre este término: la lógica necesidad de categorizar y evitar excesivas reiteraciones a lo largo del discurso obligan a calificar a Duchamp o Warhol de «artista» y a Le Corbusier de «arquitecto». Se trata de una licencia, omisión evidente de sus camaleónicas habilidades y se solicita, por anticipado, la comprensión del lector.

Parte I

54. Algunas exposiciones recientes, como «International Pop» (Walker Art Center, Minneapolis, del 11 abril al 29 de agosto de 2015) analizan la repercusión del movimiento en otros países como Argentina, Brasil, o Japón —donde también se produjo un potente crecimiento económico, en parte como consecuencia de la intervención norteamericana en la Guerra de Corea (1950-53)—.

55. Cf. la edición de José Jiménez de los *Escritos* de Marcel Duchamp (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2012), p. 94n. Las anotaciones de Sanouillet, que han pasado por multitud de ediciones pueden encontrarse —según indica el propio editor— en el volumen *Duchamp su digne suivi de Notes* (Flammarion: París, 2008)

Fig. 01
Donald Trump en su
espiral (logarítmica).

Parte I

Criterios para la evaluación del objeto como recurso arquitectónico

La obra de arte es un objeto físico artificial destinado a producir reacciones subjetivas.

Amédée OZENFANT y Charles Edouard JEANNERET¹

[...] era necesario empezar desde el principio, cuando los objetos transfigurados estaban tan sumergidos en la banalidad que su potencial para la contemplación estética permanecía bajo vigilancia incluso después de la metamorfosis.

Arthur C. DANTO²

Capítulo 1.

Objetos *modo architectorum*

A finales del año 2015, una imagen de segunda mano inundó las redes. Donald Trump (por ni siquiera el candidato del Partido Republicano a la presidencia de Estados Unidos), aparecía de perfil en una fotografía que enmarcaba su frente en un encuadre horizontal y cortaba la parte inferior de su rostro. Sobre la instantánea, una blanca espiral logarítmica subrayaba la silueta de su tupé [01]. Su propósito era sugerir que la ingeniería capilar de Trump era, de hecho, una obra de arte, y lo era precisamente por su apego a los cánones clásicos. Por supuesto, ni una sola de las personas que compartió el archivo pensaba que tal cosa fuera cierta, y el chiste visual se enfocaba en el motivo: el candidato, su personalidad arrogante y artificialidad extrema.

Pasada la hilaridad inicial, cabe imaginarse un momento de duda: que el autor del *memé* afirmase, sin atisbo de ironía, que la foto manipulada del magnate *era* una obra de arte, e inquiriese sobre qué es lo que diferencia esa operación — escoger una imagen cualquiera y determinar que ésta es arte por la sobreimpresión de una relación clásica de proporciones— de arrancar un urinario de una casa de sanitarios, ‘plantarlo’ por sorpresa en una exposición y afirmar esa pieza, a la manera de Marcel Duchamp,³ como arte, en un gesto hoy aceptado dentro de las convenciones disciplinares. Sería necesario buscar una respuesta, por supuesto. Se suscitarían, entonces, toda una serie de reflexiones acerca de la naturaleza misma de la obra de arte. Éstas son algunas de las más evidentes, enumeradas sin orden particular:

Discurso: en ambos casos, la aparición de la obra dentro del mundo del arte se produce por una declaración explícita de su autor. Sin embargo, eso no conlleva que la pertenencia a ese ámbito dependa en exclusiva de ese enunciado. No es éste el que convierte a la pieza en arte, sino que simplemente avisa acerca de esa posibilidad.⁴

1. Ozenfant A. y Le Corbusier, «Sobre la plástica» publicado en *L'Esprit Nouveau* n°1 (1929), y recogido en el volumen editado por Antonio Pízzaro *Acerca del Purismo* (Madrid: El Croquis editorial, 1994), p. 57.

2. Danto, A. C., *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte* (Paidós: Barcelona, 2002); publicado originalmente como *The Transfiguration of the Commonplace* (Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1981), p. 15.

3. Aunque existen ciertas dudas sobre la autoría de la obra, no resultan pertinentes para la exposición aquí realizada y, en todo caso, serán tratadas más adelante. El urinario puede sustituirse por cualquiera de los *ready-mades* de Duchamp, en todo caso.

4. La honestidad de dichas intenciones, la veracidad de la intención de crear una obra de arte es, obviamente, imposible de determinar, pero debería darse por supuesta y, desde el inicio, queda excluida de esta argumentación.

Visualidad: no es posible determinar, mediante una simple inspección visual, si lo que estamos viendo es (o no) una obra de arte. Si existe alguna diferencia, ésta no es apreciable a partir de su aspecto externo. En este ámbito, el urinario y el *meme* no son tan distintos: se trata de obras con escasa o nula elaboración, y las que la transformación del motivo, de existir, es mínima. Si la obra de Duchamp o el *meme* tienen valor en sí (algo que no puede darse por supuesto) éste no es proporcional al esfuerzo invertido.

Materialidad: más allá de su distinto carácter (físico y digital, objeto frente a imagen, que no son lo mismo), ambas coinciden en su composición material perfectamente vulgar —si es que un *bit* de información se considera como algo material—. Ni el archivo de imagen ni la porcelana extraviada de R. Mutt pueden extraer ningún tipo de valor de propio ser, de sus componentes físicos; nada los diferencia de cualquier objeto (o archivo informático) similar.

Consciencia del receptor: esa supuesta ausencia de transformación puede resultar perturbadora, toda vez que el espectador *sabe* que está siendo testigo —así se lo han indicado— de una obra de arte. El observador se detiene porque alguien reclama su atención, pero la distancia entre la realidad y la representación parece reducida a la nada.

Contexto temporal y físico: la obra de Duchamp rompió una serie de cánones y se hizo a sí misma posible como obra de arte. La foto de Trump, por el contrario, ubica su supuesta transgresión en un contexto muy diferente y deudor de la idea del artista franco-norteamericano. La *Fuente* se afirmó a sí misma en un entorno reconocido y perteneciente al mundo del arte: una galería, una exposición. La imagen no rompe barrera alguna.

Dudas y engaño: si la obra es, en sí misma, un trozo de realidad, ¿pretende entonces sustituir a algo real?

Existen, desde luego, otra serie de características que ambas piezas (urinario y perfil de Trump) comparten, como la voluntad de significado: el humor y el afán de provocación se derivan directamente de dicha voluntad. Las asociaciones mentales a las que las obras descritas pueden dar pie dependerán de cada persona, pero es interesante observar cómo gestos tan sencillos bastan para poner en jaque cualquier juicio crítico. (Quizá sea en este apartado donde exista una repuesta más clara: la fotografía de Trump es ingeniosa, pero resulta *excesivamente* posible, por así decirlo, en nuestro tiempo actual. Por otro lado, las interpretaciones que despierta son de un alcance muy limitado, por lo que si el autor se empecina en que su imagen sea considerada como obra de arte, debería aceptar que su trabajo podría ser calificado como de tercera o cuarta fila.)

La posibilidad misma de una discusión respecto a si es pertinente denominar arte a una imagen anodina —pero cuidadosamente seleccionada y posproducida— pone encima de la mesa dos cuestiones: lo borroso que resulta el dominio del arte, si lo que se desea es establecer una frontera clara, y cómo éste ha sido capaz de incorporar en su propia naturaleza un debate perpetuo.

Algo similar ocurre en el territorio de la arquitectura. En el texto póstumo de Reyner Banham *Una caja negra: la profesión secreta de la arquitectura*⁵ las

⁵. Aunque, tal como aparece en la bibliografía, el texto fue publicado en 1990 en *The New Statesman*, algunas de las referencias en él incluidas conducen a datar su escritura hacia 1986. Dos datos muy específicos permiten suponer tal fecha: en primer lugar, la referencia a la obra de la Lloyd's de Richard Rogers, concluida ese año, así como una referencia al proyecto de Mies van der Rohe junto a la Mansion House, suspendido definitivamente también en 1986.

⁶. Banham, R., *Una caja negra. La profesión secreta de la arquitectura en Arquitectura* 367 (Madrid: noviembre de 2013); publicado originalmente en *New Statesman and Society* (12 de octubre de 1990), pp. 34-35; recogido en Banham, M. et al., *A Critic Writes: Essays by Reyner Banham* (Berkeley, Los Ángeles y Londres, University of California Press, 1999), p. 293.

siguientes palabras definen — con juguetona imprecisión— el alcance de la disciplina:

La situación se ha embarullado en gran medida por la *moderna* tendencia, desde los tiempos de William Morris, a considerar cualquier edificio decente bajo la rúbrica de arquitectura. Es una postura amable, igualitaria, amistosa si se quiere; pero nos resulta ahora tan históricamente tosca y confusamente dañina como el aserto de Nikolaus Pevsner que afirma que la catedral de Lincoln es arquitectura, mientras que una caseta para guardar bicicletas no lo es. Esta distinción se asienta en el supuesto de que la catedral de Lincoln tenía pretensiones estéticas y la caseta no.

[...] Separar entonces *arquitectura* y *buen diseño* puede inquietar a quienes no cuestionen las mitologías por las que ha transitado la arquitectura desde hace aproximadamente unos seis siglos; sin embargo, eso no implica que ambos sean incompatibles, sino tan sólo que podemos tener uno sin la presencia obligatoria del otro.

No se trata exclusivamente de una muestra de esnobismo académico, que podría ofender a un ciclista tan comprometido como quien suscribe, sino que implica un supuesto de tal vaguedad hacia las casetas que bordea el racismo. ¿Cómo se puede saber que una caseta para bicicletas, incluso la misma tipología de *caseta* en general, fue concebida sin intención estética? Lo que uno puede conocer a través de la práctica de la observación, sin embargo —y es posible que sea lo que Pevsner haya querido decir—, es que las catedrales (incluso las feas) se proyectan, en términos generales, en *modo architectorum* [sic], mientras que las casetas para bicicletas (hasta las bonitas) se llevan a cabo según cualquier otra de las distintas maneras existentes de proyectar una edificación.⁶

La vulgaridad, de nuevo. La nota de Banham, más allá del cariñoso *pellizco* a Pevsner (su mentor), evidencia una problemática similar a la planteada por Duchamp: dentro de cualquier campo, es complicado aceptar como válido algo ‘ya hecho’ (*ready-made*) o, por expresarlo en términos de esta investigación, es complicado aceptar como arquitectura algo en lo que no parece haber existido un esfuerzo específico de diseño. La historia del Movimiento Moderno está llena de viviendas que adoptan la estética fabril, de intentos, en suma, en los que la mano del arquitecto parece no existir en el sentido convencional (y *beauxartiano*) de la expresión, en la que el diseñador no parece colocarse en ese «*modo architectorum*» señalado por Banham, similar a ese *modo artisticum* que conforma una obra pictórica, o una escultura.

Pero, por debajo de esa corriente de formas vulgares o elementos industriales sacados de contexto, debe existir un paso previo en el que la disciplina haya incorporado al objeto convencional en su seno y trabajado con él en unos términos similares a los que establece el arte. Quizá, como el artista obstinado del inicio, los alarifes hayan podido señalar un objeto y decir que eso era, también, *arquitectura*.

Fig. 02
Museo de Francesco
Calceolari. Verona,
1622.
(Fuente: Biblioteca
Nacional de Francia)

1.1 Curiosidad

En el proceso de indagación sobre las propiedades del objeto y su asunción como recurso arquitectónico (en paralelo al ámbito del arte) es necesario definir con claridad cuáles son las condiciones esenciales con las que es posible operar, pero también cómo se ha alterado la percepción del objeto hasta evolucionar como posible ente de interés artístico. Si se deja aparte la acumulación de reliquias — interesante, pero ajena al motivo de esta tesis —, en una primera aproximación sería coherente analizar la segregación y puesta en valor de objetos puntuales, los elementos de colección.

En el primer número de *L'Esprit Nouveau* (1920), Amédée Ozenfant y Charles-Édouard Jeanneret proponen a sus lectores el siguiente pacto:

A los que compran cuadros, esculturas, libros destinados a convertirse en raros y buscados, a los editores de arte y a los directores de galerías, y a todos los coleccionistas, *L'Esprit Nouveau* prestará el valioso servicio de señalar, desde su nacimiento, todas las individualidades de valor que no tardarán en tomar un lugar brillante en nuestra civilización.

Gracias a nosotros, nuestros lectores estarán informados antes que nadie de la aparición de valores nuevos en el horizonte estético.⁷

¿Cómo iban a distinguirlos? Los pintores-editores, en realidad, se estaban apuntando a un oficio centenario. El historiador alemán Philipp Blom detalla en su libro *El coleccionista apasionado* cómo la compulsión recolectora de los príncipes y gobernantes de la Baja Edad Media tuvo una consecuencia espacial en forma de habitaciones específicas que alojaban los tesoros. La primera de la que se tiene conocimiento se localiza en Treviso, data de 1335 y perteneció a Oliviero Forza. La estancia se denominó *studiolo*,⁸ y cada uno de los objetos allí presentes —no cuesta demasiado imaginarlo— había sido seleccionado y dispuesto cuidadosamente, como si la habitación fuera una escena. Es de suponer que Forza sintió cierta satisfacción al contemplar su obra, cierta sensación de dominio. La idea de construir para acaparar se extendió con rapidez y, a partir de ese primer cuarto, los *studiolos* fueron evolucionando y adaptándose a temáticas particulares, dando así lugar a relicarios, gabinetes de curiosidades (con sus correspondientes *naturalia* o *artificialia*) o a las *Wunderkammern* [02], «gabinetes de las maravillas» que pretendían alojar entre sus paredes las manifestaciones más singulares de la riqueza del mundo. Que el acto de agrupar series de elementos bajo una temática común se orientase inicialmente a la búsqueda de una explicación de la naturaleza misma —una intención que Blom asocia a las teorías neoplatónicas— proporciona una estimación aproximada de cómo las primeras intenciones lúdicas de los coleccionistas pasaron pronto a abordar cuestiones de mayor calado.

Con el tiempo, el impulso de esos *Wunderkammern*, *studiolos*, relicarios o gabinetes desarrolló su vertiente didáctica hasta devenir en nuestros museos actuales.⁹ En ese camino, se alteraron algunas cuestiones esenciales: la colección es un universo privado, un espacio mental, mientras que la exposición un asunto público, en el que los valores se trastocan. La idea que hay detrás de un museo incide en la determinación de qué es importante y qué no, una

7. Ozenfant y Le Corbusier, «Ámbito de *L'Esprit Nouveau*» en *Acerca del Purismo*, pp. 52-53.

8. Cf. Blom, P., *El coleccionista apasionado: una historia íntima* (Barcelona: Anagrama, 2013); publicado originalmente como *To have and to hold* (Londres: Allen Lein The Penguin Press, 2002), p. 30.

9. Por supuesto, existen multitud de variaciones de esta idea, y al hablar de museos no nos referimos a éstos de manera estricta u oficial. «Museo» es, aquí, una sinécdoque que incluye galerías, colecciones o cualquier otro engranaje del mundo cultural que exhiba arte con carácter público.

Fig. 03
Interior de la Capilla
Rothko, de Philip
Johnson, c. 1971.
(Foto: Hickey Robertson)

jerarquía que cambia con el tiempo. El museo se sirve también de sus propios recursos, de escenografías que aíslan los elementos de una colección, que los dotan de un protagonismo particular, sea éste individual o colectivo. En el museo, el objeto no forma parte de la arquitectura, sino que, como mucho, reposa en ella para su contemplación. Aunque haya museos contruidos *ad hoc* alrededor de una pieza —o sean inseparables de ésta, como es el caso del Museo de Pérgamo en Berlín (Alfred Messel, 1930) o la Capilla Rothko en Houston (Philip Johnson y otros, 1971) [03]— el edificio funciona casi siempre como una suerte de «marco arquitectónico». Los museos siguen conservando esa idea original de alojar cosas extraordinarias, y niegan al objeto la posibilidad de existir como algo cotidiano.

En su libro, Blom expone que el coleccionismo dejó pronto de ser una cuestión de clase. A partir del siglo XVI, la afez se extendió a ciudadanos comunes que alumbraron sus propias iniciativas (el historiador señala, por ejemplo, a los Países Bajos y su peculiar estructura social casi carente de aristocracia como pioneros en esa primeras colecciones del vulgo). Tras la barrera de la clase social, quedaba resolver la cuestión de qué se coleccionaba. El estatus de lo que podía ser considerado como objetos de valor particular cambió radicalmente a partir de la Revolución Industrial:

Fue la producción en serie lo que permitió que un amplio número de personas pudiera permitirse llenar el mundo con un sinnúmero de baratijas; en una palabra, lo que permitió que el coleccionismo se democratizara. Mientras que la moda por los *naturalia* y los *artificialia* requería conexiones y dinero para obtener ejemplares de aves exóticas, de piedras o de plantas, o comprar obras de arte, encargar a los artistas una obra original y excavaciones a los profanadores de tumbas, los objetos fabricados en serie podían coleccionarlos la clase de personas para las que se habían hecho, la gente corriente.¹⁰

Los museos enseñaron a mirar, pero también a reflexionar sobre lo que se miraba y a preguntarse por qué estaba ahí. Esta tesis ni aspira a explicar por qué el ser humano acumula objetos por encima del umbral de supervivencia o confort, ni tampoco pretende aislar esas piezas en vitrinas o detectar las variaciones mínimas del mismo elemento —un cometido más propio del taxónomo que del coleccionista—, sino que indaga en esa determinación de segmentar el mundo material en cosas apropiadas e inapropiadas mediante algo que los museos también nos enseñan: el extrañamiento.

El extrañamiento es un mecanismo de base intelectual, pero queda aún por resolver, entre otras cuestiones, sobre qué se aplica, su argumento. ¿Cuál es el límite cultural de lo que puede recibir en un museo? ¿Qué es aquello que puede arrogarse la capacidad de ser extrañado? ¿Se trata de un recurso significativo en la arquitectura del siglo XX, tan asumido como en el caso del arte? Estas y otras preguntas referidas a la descontextualización se plantearán con insistencia a lo largo del siglo XX. El hecho de que las cosas comunes y corrientes puedan entrar en ese ámbito tiene consecuencias muy importantes en la cultura material, que afectan directamente a la disciplina de la arquitectura; el abrazar sus fetiches industriales se relaciona con su necesidad de *proletarizarse* o separarse de la escuela de Bellas Artes.

10. Blom, *El coleccionista ...*, p. 222.

Fig. 04
La abundancia y el optimismo tecnológico de la década de 1960 en el autorretrato de Richard Hamilton para la portada de *Living Arts*, de 1963.

Duchamp dio un primer paso, pero tras la Segunda Guerra Mundial, se produjo un cambio radical de significado. Con la división del mundo en dos bloques ideológicos, los objetos fabricados en serie pasaron de representar productos de la industrialización a depositar su carga de significado en valores como el bienestar social o el progreso económico: un proyecto político. En consecuencia, la compulsión coleccionista de épocas anteriores cedió el testigo simbólico a un afán mucho más prosaico: la posibilidad del consumo.

1.2 Consumo

La novela de Georges Perec *Las cosas* (1965) relata la vida de dos pequeñoburgueses: Jérôme y Sylvie. Sus oscilantes relaciones sociales se resienten cuando alguien de su grupo varía de estatus económico, desequilibrando así la uniformidad; y su compromiso político —en una Francia que ya comienza a mostrar su resquemor con Charles de Gaulle y el conflicto de Argelia— está teñido de pura abulia conformista («Jérôme y Sylvie no creían que se pudiera luchar por divanes Chesterfield. Pero, no obstante, habría sido la consigna que los hubiera movilizado más fácilmente»¹¹). El consumo los define hasta tal punto que su propia idea de ascenso social está íntimamente vinculada a la posibilidad de saciar su avidez por la adquisición de nuevos bienes materiales («Querían gozar de la vida pero, en torno a ellos, el goce se confundía con la propiedad»¹²).

Sin llegar en ningún momento a los extremos de radicalidad conceptual de otras obras del escritor, el objeto en *Las cosas* es una excusa narrativa utilizada a conciencia, el recurso que vertebra la narración de Perec y que nunca obedece a la satisfacción estricta de una necesidad, sino de un impulso o deseo de exhibición social o íntima. Así, cuando los protagonistas cambian de apartamento varias veces, la arquitectura descrita carece prácticamente de importancia: Jérôme y Sylvie siempre buscan un lugar más holgado en el que alojar sus posesiones; las casas que habitan se componen de habitaciones-almacén cuya función exclusiva parece la de guardar cosas. La época de Jérôme y Sylvie es una época de abundancia en los dos polos geográficos de esta investigación, Europa y Estados Unidos [04]. A diferencia de los primeros coleccionistas de Blom, Jérôme y Sylvie no pretenden extraer un sentido último del mundo a través de sus posesiones, sino que éstas son una proyección de ellos mismos: *son* porque *consumen*.

El historiador Juan Pablo Fusi ofrece una perspectiva muy precisa de la economía en ambos entornos. En el caso de Europa, los efectos de la posguerra fueron rápidamente contrarrestados por la ayuda norteamericana, la industrialización generalizada, el fortalecimiento de los sectores públicos y la orientación hacia el consumo:¹³

Europa occidental —con las excepciones de España y Portugal y, entre los países democráticos, de Irlanda— experimentó, sobre todo a partir de 1950, un verdadero milagro económico (y la España de Franco, en la década de 1960). En 1950, la producción de bienes era ya un 35% mayor que en 1938, en 1964 era un 250% más alta. [...] La renta per cápita de Europa creció entre 1950 y 1970 a una media del 4% anual, una cifra sin precedente en la historia europea.¹⁴

¹¹. Perec, G. *Las cosas* (Barcelona: Anagrama, 1992); publicado originalmente como *Les choses. Une histoire des années soixante*, París: René Julliard, 1965, p. 91.

¹². *Ibidem*, p. 74.

¹³. En la Parte III se desarrollará el caso específico de Inglaterra, tan solo aquí esbozado.

¹⁴. Fusi, J. P., *Breve historia del mundo contemporáneo: desde 1776 hasta hoy* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013), p. 201-202.

Al otro lado del Atlántico, en unos Estados Unidos que no sufrieron el conflicto en su territorio, el panorama fue aún más extremo; el cénit del Pop coincidió con —y, en cierta medida, dio forma a— una prosperidad sin precedentes:

Los años 1945-1970 fueron [en Estados Unidos] un periodo de crecimiento y estabilidad sin paralelo en la historia económica del país. El PIB se duplicó en términos reales; la renta per cápita aumentó en un 60%. La población creció de 132 millones en 1940 a 248,7 millones en 1990 (de ellos, unos ventidós millones de nuevos inmigrantes). En 1970, los Estados Unidos eran el primer país industrial del mundo y el primer productor de alimentos. El valor de las inversiones de capital norteamericano en el extranjero se estimaba, en aquel año, en 78.100 millones de dólares.¹⁵

Pese al título original de la novela (*Les choses: une histoire des années soixante*), esa vida vicaria a través de los objetos resulta perfectamente reconocible para un lector moderno. Los objetos que abruman a Jérôme y Sylvie están cargados de economía, estética y estatus; dejan de ser meros productos o resolución estricta de una carencia para trasformarse en algo más, quizá los propios personajes, carentes de voz propia. El interés por el objeto encontró en este ambiente de las décadas de 1960 y 1970 una nueva carga de significado.

Como relato particular en un contexto más amplio, antes se señalaba entre los propósitos de esta tesis el indagar en qué es lo que permite establecer qué es adecuado o inadecuado, es decir, entender entender —como, en cierta medida, Perec en su relato— ciertos contextos culturales y discursos de arquitectura en los que el objeto ha tenido un papel determinante. La multitud de reflexiones y su comprensión como motivo artístico se suceden a lo largo de un período convulso, pero de notable desarrollo económico. Así describe la historiadora del arte Estrella de Diego, por ejemplo, la influencia de esa prosperidad incipiente en los artistas británicos de finales de la década de 1950:

Las privaciones materiales de los ingleses en los primeros 50 animan a los artistas a presentarse como consumidores —como coleccionistas— en un país en el que aún prevalece la producción frente al consumo, comparado naturalmente con los Estados Unidos.

[...] los jóvenes pintores británicos adquieren un compromiso con lo insignificante, incluso marginal como las chapas de Blake, mucho mayor de lo que el propio objeto merece.¹⁶

En conclusión. la investigación que propone esta tesis recorrerá cronológicamente —aunque centrándose en momentos concretos, episodios de especial interés para el estudio— el proceso de asimilación cultural del objeto. Aunque en el imaginario visual de las obras funcionalistas de Le Corbusier, como se verá más adelante,¹⁷ la disposición de esos objetos industriales adquiere una notable importancia, todavía se interpretan como un elemento subsidiario del proyecto. No será hasta la explosión del Pop Art cuando arte y arquitectura parezcan solaparse —y hasta prácticamente confundirse, como se verá más adelante— en sus estrategias de asimilación de lo cotidiano. ‘Arte Pop’ es una etiqueta borrosa, pero útil. En este texto se utilizará para designar a un grupo de artistas que, desde mediados de la década de 1950, abandonaron el territorio de

18. «Pop» no debería asociarse necesariamente a este aspecto en concreto. Alguno de sus representantes más notorios se niegan a aceptar que ese sea el tema o, mejor dicho, que puedan definirse exclusivamente por el tema, caso de Tom Wesselman (citado en *Tristísimo Warhol*, p. 104): «[...] el Pop Art no tardó mucho en ser definido como un asunto en relación con los temas tratados, y fue entonces cuando empecé a estar en desacuerdo con el término y aún lo estoy. Siempre he sido un pintor figurativo y los temas son secundarios en el contexto general de mi trabajo».

19. Warhol, A., *Mi filosofía de A a B y de B a A* (Barcelona: Tusquets, 2008. 4.ª ed); publicado originalmente como *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)* (Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975), p. 253.

20. Baudrillard, J., *El sistema de los objetos* (México: Siglo XXI Editores, 1969); publicado originalmente como *Le système des objets* (París: Gallimard, 1968), p. 26.

21. Danto, *La transfiguración del lugar común*, p. 25.

la abstracción y escogieron una senda estilística orientada hacia los diferentes temas que definían entonces a la sociedad de consumo.¹⁸ Ese «compromiso con lo insignificante» que describe De Diego constituye, sin duda, un giro esencial. El coleccionista ya no busca maravillas, sino que se contenta con retazos de prosperidad material. Lo que los primeros modernos observaban como signo de progreso, de avance técnico, es retomado bajo un prisma muy diferente a partir de la década de 1960. «Comprar es mucho más americano que pensar, y yo soy el colmo de lo americano»,¹⁹ decía Andy Warhol **[05a, 05b]**.

1.3 ¿Transformación?

En la introducción de su libro *El sistema de los objetos*³, Jean Baudrillard afirma que «todo objeto transforma alguna cosa». Al agente que impulsa ese proceso Baudrillard lo bautiza como «el hombre de colocación». No se trata solamente de un coleccionista o un consumidor en sentido estricto —como podrían serlo los dueños de las *Wunderkammern* o Andy Warhol—, sino de un «informador activo»,²⁰ una suerte de estratega.

Por supuesto, Baudrillard se refiere al usuario, pero desde aquí se pretende provocar el desplazamiento hacia el experto en crear los espacios que contienen esos objetos: el arquitecto. Esa manipulación, esa estrategia, entra de lleno en el campo de posibilidades de la arquitectura.

«Homólogos indiscernibles que pueden tener filiaciones ontológicas radicalmente distintas»²¹ quizá sea una definición precisa para el tema. Arthur C. Danto lo enuncia así en *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte* (1981). La fascinación del crítico por la *Caja Brillo* y la pregunta de qué hace exactamente que algo —una pintura, un objeto, una mancha, una ‘cosa’— sea arte son los temas que impulsan el texto de Danto, y su respuesta presenta no pocos paralelismos con el fetiche religioso; en ambos casos, se trata de objetos cuya percepción está condicionada por un contenido histórico o conceptual, una interpretación que los separa del mundo y que no se relaciona en absoluto con sus cualidades sensibles **[06a, 06b, 06c]**.

A lo largo de los siete capítulos de su libro, Danto ofrece multitud de respuestas a partir de distintas aproximaciones, centradas en el contenido o la capacidad de expresión. (Es necesario señalar que el volumen está plagado de referencias y que contiene tanto razonamientos complejos provenientes de la filosofía (de Aristóteles a Nietzsche o a Ludwig Wittgestein) como apoyos conceptuales en obras como *Los lenguajes del arte* de Nelson Goodman o *El círculo del arte* de George Dickie. En los siguientes párrafos, en pro de cierta brevedad, esas apoyaturas se reducen notablemente. De la misma forma, se descartan algunos capítulos, como el dedicado a la metáfora o el estilo, por no resultar pertinentes en esta investigación.) ¿Qué conceptos maneja Danto que puedan ser de utilidad para responder a la pregunta de qué es aquello que hace que un objeto sea algo más que sí mismo? En un orden aproximado, podrían señalarse los siguientes:

Voluntariedad: Danto distingue el arte como acción, algo que no es fruto de una casualidad, ni de un espasmo, sino que deviene de una «causa mental», de un

Fig. 05a, 05b
«Comprar es mucho más americano que pensar, y yo soy el colmo de lo americano». Tras el fallecimiento de Warhol, Sotheby's tuvo que elaborar un catálogo en varios tomos para inventariar los más de 10000 objetos del artista. (Foto: Sotheby's)

Fig. 06a, 06b, 06c
El 21 abril de 1964, Andy Warhol presentó en la Stable Gallery de Manhattan una exposición compuesta por lo que parecían ser cajas industriales de diversos productos, desde el detergente Brillo a los envases de sopas Campbell. El local del Upper East Side, apenas situado a unos metros del antiguo Whitney Museum de Marcel Breuer, quedaba así transformado en un almacén industrial. (Foto 06b: Edward Wallowitch)

22. Borges, J. L., «Pierre Menard, autor de *El Quijote*» en *Ficciones* (Madrid: Biblotex, 2001); edición original de 1944 (Buenos Aires: Editorial Sur), p. 37.

23. En este apartado, Danto se distancia de las ideas de Nelson Goodman, quien considera que la diferencia perceptiva acabará, inevitablemente, emergiendo.

24. Danto, *La transfiguración del lugar común*, p. 154.

25. *Ibidem*, p. 170.

26. *Ibidem*, p. 40.

27. *Ibidem*, p. 44.

acto voluntario. Para hacer arte hay que *pretender* hacer arte, y dichas pretensiones deben poder ser atribuidas de manera verosímil. El caso citado por Danto es el del protagonista del cuento de Jorge Luis Borges «Pierre Menard, autor de *El Quijote*»: «No quería componer otro *Quijote* —lo cuál es fácil— sino 'el' *Quijote*. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran —palabra por palabra y línea por línea— con las de Miguel de Cervantes».²²

Indiscernibilidad visual: como ya aventuraban la imagen de Trump o la *Fuente* de Duchamp, el problema de la indiscernibilidad es esencialmente retiniano. Si bien en esta tesis se opera en un mundo de conceptos, es necesario asumir que la incapacidad para separar una obra de arte de un gemelo aparentemente idéntico que no lo sea no debe basarse, en ningún caso, en aspectos visuales: el urinario, o la pala, o la lata de sopa Campbell, o las *Cajas Brillo* no asaltan nuestros sentidos y proclaman a través sus cualidades sensibles su pertenencia a ese dominio.²³

Indiscernibilidad material: al hablar del objeto como obra de arte (o arquitectura) también existe un conflicto con su materialidad. ¿Cómo podemos juzgar como arte algo que evidentemente comparte las mismas características con un objeto material cualquiera? La respuesta es que el peso de esa valoración no depende de su materialidad o del trabajo empleado para lograrla, sino de sus propiedades estéticas, que nos sitúan en un plano ontológico radicalmente distinto: «[...] una obra de arte no se puede aplastar contra su base e identificarse simplemente con ella, ya que entonces sería lo que el mero objeto es en sí».²⁴ De la misma forma, conviene entender que el análisis sensible, que determina la supuesta fealdad o belleza, no es estético, o no tiene en cuenta el objeto como obra de arte, tan solo lo equipara con su homólogo material: «[...] la valoración estética de las obras de arte tiene una estructura diferente de la valoración estética de las meras cosas, sin importar su belleza y sin tener en cuenta si el sentido de la belleza es innato».²⁵ Si para responder estéticamente a una obra de arte es necesario que ésta se proclame como tal y que sus aspectos de indiscernibilidad material y visual hayan sido despejados por una declaración previa, el peligro de circularidad es evidente.

Imitación: una obra de arte posee cualidades que son completamente diferentes a la del objeto que la conforma. Danto cita las palabras de George Dickie que señalan a una obra de arte como una pieza «candidata a la valoración», pero concluye que el conocimiento previo de la naturaleza de la obra de arte como tal es imprescindible. La imitación obtiene placer del reconocimiento, pero también de su propia consciencia de ser imitación, de estar alejada de lo real. Danto se vale de Aristóteles para sustentar este aserto, una de las bases de cualquier ficción: «Parte del placer se debe seguramente a la creencia de que no está sucediendo de verdad».²⁶ El autor afirma, además, que el placer que de esa obra se obtiene se relaciona con su encabalgamiento entre realidad y ficción: «además de aludir a cosas falsas, las imitaciones cumplen un papel importante: el de *representar* cosas reales».²⁷ El terreno del arte es el de los simulacros, no el de los acontecimientos. La aproximación mimética a la teoría del arte —tal y como explica Susan Sontag en su ensayo «Contra la interpretación» (1964)— permea incluso al arte abstracto, al suponer una

separación entre forma y contenido (la noción misma de que el arte debe tener contenido ya presupone éste como un ente segregado de la forma). Un ejemplo —utilizado tanto por Sontag como por Danto a partir del discurso de Platón en el Libro X de *La República*— es la teoría de la cama. Una cama es un objeto material ordinario del que se pueden derivar tres escalones: la idea de cama, el objeto-cama y, por último, la imitación artística de una cama. «Al considerar los objetos materiales ordinarios como objetos miméticos en sí mismos, imitaciones de formas o estructuras trascendentes, aun la mejor pintura de una cama sería solo una ‘imitación de una imitación’». ²⁸ (Danto se expresa en términos parecidos: las imitaciones de objetos no son más que «apariencias de apariencias, [...] doblemente alejadas de la realidad y, en consecuencia, sólo pueden aspirar al nivel ontológico más bajo [...] Podríamos interpretar a Platón afirmando: los que pueden, *hacen*; los que no pueden, *imitan*»). ²⁹ De acuerdo con este proceso de alejamiento (forma-objeto-imitación) apoyado en la teoría mimética del arte, el *ready-made* y el objeto parecen plegar esos estratos, superponer el elemento físico y su imitación, y es precisamente esa superposición la que da lugar a la pregunta de si el urinario de Duchamp es un urinario cualquiera y, por tanto, cualquier urinario es potencialmente una obra de arte. Sin embargo, lo que invalida ese razonamiento es que el urinario de Duchamp posee un tema, y ese tema es, precisamente, el solapamiento aludido entre objeto y representación, la fusión de vida y arte, la ausencia de modificaciones, la aparente inexistencia de cualquier trabajo. En parte resulta desconcertante porque el arte suele mostrarse como algo que se desarrolla *en contraste con* la realidad. El urinario demuestra la obra de arte que puede contener una parte de esa realidad (la porcelana, la fabricación industrial) pero nunca reducirse a ella.

Contexto temporal: tampoco es posible establecer definiciones clausuradas de lo que es (o no) una obra de arte, puesto que el contexto y la discusión se alteran: «[...] la generalización de hoy será mañana sumida en el olvido por la revolución». ³⁰ Quizá la idea de un chiste o un comentario ingenioso resulte suficientemente ilustrativa: el chiste depende casi exclusivamente del contexto, no es gracioso *per se*. Borges, de nuevo, puede servir de ayuda. En su relato sobre la obra de Menard —quien únicamente pudo recrear capítulos aislados de la obra de Cervantes—, reproduce dos veces el mismo párrafo. Aunque el contenido en ambos es idéntico («palabra por palabra y línea por línea», como se afirmaba en el punto 1), la interpretación de las palabras de uno y otro es radicalmente distinta. No se trata (o, al menos, no tan sólo) de una broma del autor, sino de toda una declaración sobre cómo el contexto de producción forma parte de una obra, o de cómo, en palabras de Danto «mientras que en una época es históricamente posible que determinado objeto sea una obra de arte, no lo es en otra». ³¹

Interpretación. El capítulo 5 («Interpretación e identificación») versa específicamente sobre este tema: «[...] un título es más que un nombre o una etiqueta: es una instrucción para la interpretación. Ponerle a las obras títulos neutros o llamarlas ‘Sin título’ no elimina dicha conexión, solo la distorsiona». ³² No puede ser casual, por tanto, la insistencia de Duchamp en bautizar y firmar sus obras. Frente a la crítica formalista que hizo fortuna en la década de 1950 —o frente a esa reivindicación de una «erótica del arte» ³³ que realiza Susan Sontag—, Danto *defiende* la interpretación porque extrae a la obra del mundo de los objetos comunes y la deposita en un ámbito completamente distinto.

28. S. Sontag, «Contra la interpretación» en *Contra la interpretación y otros ensayos*, p. 14.

29. Danto, *La transfiguración del lugar común*, p. 36.

30. *Íbidem*, p. 104.

31. *Íbidem*, p. 83.

32. *Íbidem*, p. 177.

33. Cf. Sontag, *Contra la interpretación*, p. 27.

34. Danto, *La transfiguración del lugar común*, p. 185.

35. *Íbidem*, p. 198.

36. Boris Groys en entrevista con John-Paul Stonnard, 2007 en *Immediations*, p. 131. Recogida en Evans, D., (ed.), *Appropriation* (Londres y Cambridge: Whitechapel Gallery & The Mit Press, 2009), p. 153.

37. Groys, B., *Sobre lo nuevo: ensayo de una economía cultural* (Madrid: Pre-textos, 2005); publicado originalmente como *Über das Neue. Versuch einer Kulturokonomie* (Múnich, Viena: Carl Hanser Verlag, 1992), p. 99.

38. Groys, *Sobre lo nuevo*, p. 104.

Ver un objeto, y ver un objeto al que la interpretación transforma en una obra, son cosas claramente distintas [...] Como procedimiento transformativo, la interpretación es algo parecido al bautismo, no en el sentido de dar un nuevo nombre, sino una nueva identidad, una participación en la comunidad de elegidos. ³⁴

Ese paso al mundo del arte es un acto de identificación artística, una disposición a consentir una cierta falsedad. (Nadie puede esperar que el arte se confunda con la realidad; antes bien, es precisamente en ese juego de consentir ese desvío donde lo reconocemos como arte). En este punto el arte y el juego se confunden y, como en el juego, es necesario poner unos límites. Éstos podrían ser de dos tipos: límites de conocimiento (no podemos reconocer lo que no conocemos; debemos ser conscientes del aspecto del original) y límites de imaginación (es necesario que la deformación no sea absoluta, que podamos reconocer ese supuesto original y que éste nos ilumine). El arte es «algo tan potente como para separar objetos del mundo real y hacerlos formar parte de un mundo diferente, un mundo de arte, un mundo de objetos *interpretados*». ³⁵

Así pues, el ensayo de Danto establece una serie de conclusiones claras sobre los mecanismos que permiten interpretar la transformación de los objetos, su lectura —por expresarlo de acuerdo al término coloquial frecuentemente empleado en estas páginas— como ‘algo más’. El escrito ha recibido múltiples respuestas, pero la prolongación efectuada por el crítico y filósofo alemán Boris Groys —quien, como joven nacido al otro lado del Telón de Acero, recuerda haber visto las *Cajas Brillo* antes en los libros de arte que en el supermercado— ³⁶ en su ensayo *Sobre lo nuevo* incide en el punto referido a la voluntariedad.

Para Groys, el *ready-made* puede interpretarse en términos de una transformación que no es tanto la del objeto en sí, sino de lo que representa. El objeto supone la alteración de una línea, «la que separa la tradición cultural valorizada salvaguardándola del espacio de las cosas profanas». ³⁷ La aportación de Danto, basada en la intención, expresa un tema y exige una declaración de interioridad por parte del artista. Sin embargo, Groys indica una falla, no tanto en el razonamiento, sino en el tema. Lo que hace Danto es suponer que podemos aceptar el *ready-made* duchampiano como arte, y establece los pasos necesarios para ello. Por exagerarlo un tanto, se viene a decir que la *Fuente* es una obra ‘de ley’, que espera, tan solo, ser aceptada en nuestra tradición. Pero este razonamiento desactiva una de sus principales razones de ser: su propia naturaleza polémica y de desafío a lo establecido. Si el proyecto de Danto se llevase a su extremo, sería posible entender la *Fuente* como una obra de arte convencional; sería, de nuevo ‘demasiado posible’. Groys concluye:

Si el arte sólo se convierte en arte a partir de una intención de un artista, o a través de la valorización institucional, entonces no se entiende por qué los artistas continúan empeñándose en cuestionar, mediante una innovación, esa intención y esa valorización, o por qué no querrían, sencillamente, quedarse con lo antiguo. ³⁸

Es decir, precisamente esa naturaleza polémica otorga valor al movimiento de Duchamp, una interpretación basada en la propia lógica económica de la obra.

De manera general, Groys establece dos momentos en la evolución del *ready-made*, y de paso, resuelve el dilema de cómo es posible la continuidad en el tiempo de un ejercicio que parece dictado por la ocurrencia espontánea. Por un lado, su instauración, que provocó una interpretación de esta práctica como “fin del arte”, una interpretación que de alguna manera extremaba el programa de las vanguardias que establecía la eliminación de la segregación entre arte y vida³⁹ o, por expresarlo en los términos en que lo hace Groys, la absorción «del arte por parte del espacio profano».⁴⁰

A esa posición se opuso, una vez asentado el *ready-made* en el discurso cultural, la sostenida por los Pop norteamericanos. El *ready-made* no significaba una devaluación del arte, sino una valorización de lo común. Esos objetos antes despreciados podían ser vistos como símbolos culturales, una forma de reivindicar la libertad del artista que pusiese en marcha, de nuevo, un juego distinto. Lo interesante, dice Groys, es que el *ready-made* no ha agotado su discurso, que es lo que podría inferirse de esta afirmación, sino que es posible interpretar ese espacio profano de nuevas maneras. Cuando el artista ejerce su libertad, o cuando el *ready-made* manifiesta sus deseos escondidos, «es el espacio de lo profano el que pierde su homogeneidad y se convierte en el ámbito en el que lo inconsciente se articula».⁴¹ Por eso, afirma el crítico, se han comenzado a articular toda una serie de teorías que relacionan la transformación del objeto con esos procesos mentales. (Cuando, al analizar el objeto surrealista se recurra al libro de Janine Mileaf, *Please Touch: Dada & Surrealist Objects after the readymade*, se observará cómo ese tipo de interpretaciones son, precisamente, las adoptadas por la autora.)

En el apartado dedicado al ‘Estado de la cuestión’ se explicaba cómo, para Tafuri los edificios, vistos como objetos, podían entenderse como un sistema de signos, y cómo su preocupación estaba relacionada con determinar si esos edificios representaban una fractura o una continuidad estructural. Groys se adhiere, de alguna forma, a esa idea al afirmar que «Las diversas teorías de lo inconsciente, especialmente el estructuralismo y más adelante el posestructuralismo, acabaron por mostrar, finalmente, el camino a seguir».⁴² La idea de que el *ready-made* comparece como una manifestación de lo oculto no es, sin embargo, demasiado distinta de la intención propugnada por Danto. Diríase que ha recorrido un largo camino para llegar a un punto similar. La diferencia es que Groys ha sido capaz de establecer un apoyo del objeto mismo, y no tanto en el mundo interior del artista. Si se considera así, y como antes se mencionaba, la interpretación de Danto condena al recurso del objeto a un cierto estatismo. Lo que Groys explica es precisamente, lo que hace que éste siga funcionando, que se siga activando la polémica de lo que es importante o no. Groys deposita al ejercicio de recontextualización del objeto en el presente, pero mira también al pasado: como en los salones de Bellas Artes del siglo XIX, y en consonancia con esa conexión con los deseos y motivaciones del artista, con su intimidad, un objeto puede ser, de nuevo, una fuerza expresiva individual.

³⁹. El filósofo español José Luis Pardo realiza una interesante interpretación de la *Fuente* en la que presenta el *ready-made* como una especie de culminación del programa histórico de las vanguardias: «*La Fuente no es una obra cuyo tema sea la diferencia entre el arte y el no-arte, sino un atentado contra esa diferencia*». Véase Pardo, J. L. *Estudios del malestar: políticas de autenticidad en las sociedades contemporáneas* (Barcelona: Anagrama, 2016), p. 58. En parecidos términos se expresa Reyner Banham en *Teoría y diseño...*, como se podrá observar en la adenda de la parte III dedicada al crítico británico.

⁴⁰. Groys, *Sobre lo nuevo*, p. 105.

⁴¹. *Ibidem*, p. 108.

⁴². *Ibidem*.

⁴³. Lévi-Strauss, C. *El pensamiento salvaje* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2014); publicado originalmente como *La pensée sauvage* (París: Librairie Plon, 1962), p. 36.

1.4 Apuntes para la evaluación del objeto

De acuerdo con lo anterior, la presente tesis analizará a lo largo de las siguientes páginas en diferentes contextos históricos (partes II, III y IV) la incidencia en la arquitectura del objeto producido en serie enajenado de su condición vulgar: el objeto *extrañado*, si se quiere. Es preciso establecer, a modo de recordatorio, una serie de reglas que permitan identificar posibles situaciones de estudio:

La utilización del objeto o de recursos relacionados con el objeto tiene consecuencias transformadoras sobre la arquitectura y el arte. Esta tesis explora esas transformaciones.

En el «Estado de la cuestión» se citaba una ejemplo de reutilización de materiales industriales que Charles Jencks señalaba en un proyecto de James Stirling y James Gowan. Pese a ser un enfoque tentador, no acaba de suponer el desplazamiento completo desde el campo de la arquitectura que aquí se pretende. El objeto industrial como parte de una construcción (un forjado de chapa colaborante, por ejemplo) no es válido *per se*. Los trasvases entre arquitectura e industria no son tema de esta tesis. La incorporación del objeto a la arquitectura debe ser susceptible de interpretación.

Como ya se ha afirmado, aunque en ocasiones se efectúen consideraciones acerca del campo del diseño —por ejemplo, cuando se explique el interés de Richard Hamilton en el mismo—, esta tesis no versa sobre esa disciplina. El objeto que aquí interesa es un objeto ‘ya hecho’, y los procesos de producción y proyecto del mismo no tienen cabida en estas páginas. Sí que se incluyen, no obstante, determinadas posturas intelectuales que pueden ayudar a entender la evolución del objeto en el relato (como la mecanización descrita por Sigfried Giedion o el ritual de gestos de Jean Baudrillard, por ejemplo).

El objeto deberá utilizarse con cierta intención, que a su vez deberá evidenciarse de alguna forma. La arquitectura puede ser entendida, en este texto, como un objeto artístico. Los trasvases entre arquitectura y arte sí son pertinentes en esta tesis.

La acción intencionada sobre el objeto deberá producir transformaciones de uso o significado en el objeto, a la manera de las imitaciones descritas por Arthur C. Danto. La alteración material (objetos reconocibles en un material que puedan ser reproducidos en otro, como las esculturas de goma de Fischli/Weiss que representan bodegones de objetos) o de escala (como las esculturas de Claes Oldenburg o las ventanas de los edificios de Robert Venturi) sólo son pertinentes si la transformación pretende incidir en aspectos de significado.

El objeto aquí referido deberá ser siempre reconocible: si es la suma de varias partes, los orígenes de esos elementos deben poder detectarse con facilidad. Este aspecto remite a la distinción entre objeto y artefacto. El primero es, en este contexto, un elemento inerte; el segundo un aparato creado por la técnica, un mediador para un determinado fin. El actor protagonista de esta tesis podría operar como un *bricoleur*, según la definición de Claude Lévi-Strauss, alguien cuyo «universo instrumental está cerrado y la regla de su juego es la de arreglárselas siempre ‘con lo que uno tenga’».⁴³ Como se verá más adelante

(véase las reflexiones sobre el *ad-hoc-ismo* y el trabajo de Charles Jencks, en la adenda final a la parte IV), para el crítico británico Reyner Banham, ese *bricoleur* puede llamarse, también, ingeniero.⁵⁶

El objeto podrá tener contenido, pero no ser transparente, o *sólo* ser contenido. Esta condición compromete, de nuevo, al artefacto, especialmente a los dispositivos tecnológicos, cuya abstracción va en detrimento de su materialización física y a favor de la información que son capaces de reproducir. El proyecto del National Football Hall of Fame en New Brunswick, de Robert Venturi, por ejemplo, cumple a la perfección este aserto: se trata de una pantalla gigante que reproduce imágenes, pero su construcción y estructura son perfectamente visibles y objeto de tratamiento arquitectónico.

El objeto puede ser fruto de una intervención artística o de factura artesanal, pero sólo podrá estudiarse si se refiere de una u otra forma a la producción en serie, lo que hace que, por ejemplo, los cuadros de Andy Warhol sean pertinentes, pero no los de Alex Katz, aunque ambos puedan llamarse Pop desde un punto de vista cronológico.

Parte II

44. Cf. Banham, R., «Bricologues a la lanterne» publicado en *The Architectural Review*, febrero de 1960 y recogido en Banham, M. et al., *A Critic Writes: Essays by Reyner Banham* (Berkeley, Los Ángeles y Londres, University of California Press, 1999), pp. 196-199.

Fig. 01
Retrato de Marcel
Duchamp, 1920.
(Foto: Man Ray)

Fig. 02
Retrato de Le Corbusier,
circa 1920.
(Foto: Fundación
Le Corbusier)

Parte II

Marcel Duchamp, Le Corbusier y la aparición del objeto, 1913-1929. Una aproximación comparativa

Capítulo 2.

Antecedentes y metodología

1. Duchamp en conversación con Calvin Tomkins en Tomkins, C., «New York, 1964. I», en *Marcel Duchamp. The Afternoon interviews* (Nueva York: Badlands Unlimited, 2013), p. 29.

2. Le Corbusier, «Confesión» en *El arte decorativo de hoy* (Barañain: Ediciones de la Universidad de Navarra, 2013); publicado originalmente como *L'Art decoratif d'Aujourd'hui* ((París: Les Éditions C. Gres, 1925), p. 211.

3. Cf. Duboy, P. «Demolishing an Architect: Le Corbusier» en *Lequeu: An Architectural Enigma* (Londres: Thames & Hudson, 1986), pp. 89-101. El texto de Duboy retrata a Duchamp como un erudito enciclopédico, así como un crítico de Le Corbusier *avant la lettre*. Algunas de las coincidencias que cita resultan de gran interés. Sin embargo, la aproximación aquí es general y referida, además, a la forma de operar con el objeto. La querella entre ambos, por muy referencial que sea, resulta de escaso valor en estas páginas.

4. Von Moos, S. «The Missed Encounter with Le Corbusier», en *Marcel Duchamp and the Forestry Waterfall* (Zúrich: JRP|Ringier, 2010), p. 258. Las palabras de Duchamp son, a su vez, cita del prólogo de Cohen, J. L., Le Corbusier. *La planète comme chantier* (París: Les Éditions Textuel, 2005), p. 9, sin que en éste exista referencia alguna de la fuente.

[...] Un objeto es un objeto, una forma tridimensional. Pero las palabras se adoptan y se repiten y, tras un cierto número de repeticiones, adquieren un aura de misticismo. Y así sigue porque al ser humano le encanta. Imagina el objeto como algo fosforescente, o así. Eso es lo que le ha pasado a la palabra «objeto». En el momento en que existe una cierta cantidad de gente que cree en algo, todo puede ocurrir. Puede hacerse con cualquier cosa, es posible hacer magia con cualquier cosa, pero debe realizarse sin preparación alguna.

Marcel DUCHAMP¹

La arquitectura es el juego magnífico de las formas bajo la luz. La arquitectura es un sistema coherente del espíritu. la arquitectura no tiene nada que ver con la decoración. La arquitectura está en las grandes obras, difíciles y pomposas, legadas por el tiempo, pero también está en las pequeñas ruinas, en un muro de cerramiento, en cualquier cosa, sublime o modesta, que contenga suficiente geometría como para que se instale en ella una relación matemática.

Le CORBUSIER²

Aunque las coincidencias biográficas no sean el motivo de este trabajo, resulta posible —y en cierta medida, ilustrativo— poner hombro con hombro, siquiera durante unas líneas, a Marcel Duchamp [01] y Charles-Édouard Jeanneret, *dit* Le Corbusier [02]. Es conocido que nacieron el mismo año, 1887; que compartieron ciudad por un tiempo (París y sus barrios, por lo menos hasta que Duchamp tomó la decisión de marcharse a Nueva York, tan frustrante para Le Corbusier [03a, 03b]); que acudieron a certámenes parejos (Salón de los Independientes, el artista; Salón de Otoño el arquitecto); que rechazaron el Cubismo y coquetearon con el Surrealismo, sin llegar a abrazarlo jamás; y que, a su manera, cambiaron la historia de sus respectivas disciplinas. El anecdotario de coincidencias vitales es, aún, un poco más extenso. Existen, por ejemplo, indicios de mutua animadversión. En el volumen de Philippe Duboy sobre Lequeu, Duchamp queda caracterizado como una suerte de doble perverso de Le Corbusier,³ y Stanislaus von Moos cita sus palabras de desprecio hacia el arquitecto: «un caso de precoz menopausia masculina sublimada como coito mental»;⁴ mejor, desde luego, no profundizar en esa vía.

En otros aspectos, como la cronología disciplinar, el paralelismo se debilita a ojos vista. Las obras cardinales del primer Duchamp tuvieron lugar casi una

Fig. 03a
«¡Mirad esos rascacielos! ¿Acaso Europa tiene algo más bello que ofrecer que eso?». Marcel Duchamp en el *New York Tribune* del 12 de septiembre de 1915.

Fig. 03b
«¡Son demasiado pequeños! dijo mirando al Empire State Building». Le Corbusier en el *New York Times* el 3 de noviembre de 1935.

Fig. 04
Desnudo bajando una escalera N°2. Marcel Duchamp, 1912.

Fig. 05
Opúsculo publicado por Charles Edouard Jeanneret en 1912, tras su estancia en Alemania, por encargo de la Escuela de Artes de la Chaux-de-Fonds.

5. Banham, R., *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1965); publicado originalmente como *Theory and Design in the First Machine Age* (Londres: The Architectural Press, 1960), p. 68

6. Más sobre este tema en el apartado 3.2, en el que se describe la influencia de los discursos de Hermann Muthesius en el pensamiento sobre el objeto de Le Corbusier.

7. La cita de Banham se hace explícita algo más adelante. En el caso de Frampton, Cf. Frampton, K., *Historia crítica de la arquitectura moderna* (Barcelona: Gustavo Gili, 2009); publicado originalmente como *Modern Architecture: A Critical History* (Londres: Thames & Hudson, 1980), pp. 152-53.

8. La obra de William Curtis sobre Le Corbusier (*Le Corbusier: Ideas and Forms*) ha sido objeto de varias ediciones y adaptaciones desde su publicación original en 1986. La versión en castellano, traducida por Jorge Sainz (director de esta tesis) data del año siguiente, 1987, publicada en Madrid por Hermann Blume. Phaidon publicó una versión revisada en el año 2015. En las citas de esta tesis, de manera general, se aprovecha la traducción ya realizada y solo incorporar la última edición si ésta aporta algo que no existía previamente. Por tanto, se encuentran referencias a dos ediciones diferentes del mismo texto, que se distinguen mediante la cita al inglés o castellano. En este caso, dado que el Curtis, W., *Le Corbusier. Ideas y formas* (Madrid: Hermann Blume, 1987), p. 31.

9. Banham, *Teoría y diseño...*, p. 68: Para la época del Congreso [del Deutsche Werkbund de 1911], Le Corbusier ya no trabajaba con Behrens y se había trasladado a la colonia de los Werkstätte en Hellerau, donde colaboraba con Heinrich Tessenow, pero manteniéndose aún dentro de la órbita del Werkbund. Muchos argumentos de Muthesius reaparecen, convenientemente modificados, en la publicaciones de Le Corbusier pertenecientes a la década 1920-30.

década antes que las de Le Corbusier. Un ejemplo de esta precocidad divergente puede datarse en 1912: la actividad de ambos ese año está bien documentada. En los primeros meses, el artista fue invitado a abandonar el Salón de los Independientes a causa de la incomodidad que despertaba su *Desnudo bajando una escalera N° 2* [04], entró en contacto con la obra de Raymond Roussel, viajó a Alemania y permaneció en Múnich entre junio y octubre, tomó parte en el salón de la exposición colectiva Section d'Or y viajó, a finales de este último mes, hasta Étival, junto al macizo del Jura, en compañía de Guillaume Apollinaire y Francis Picabia. Al otro extremo de la cadena montañosa y al otro lado, también, de la frontera con Suiza se encuentra La Chaux-de-Fonds, pueblo natal de Jeanneret. De haberse dado el encuentro, Duchamp habría conocido a un joven que intentaba construir sus primeras obras y ejercer la docencia en la Ecole d'Art de la localidad tras un par de años (1910-1911) dedicados a «estudiar los progresos logrados por Alemania en el campo del diseño, y por el [Deutscher] Werkbund en particular». ⁵ El resultado de ese viaje de estudios fue un opúsculo, *Étude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne*, publicado en 1912 que puede entenderse como algo más que un mero episodio formativo [05]. ⁶ Autores como Kenneth Frampton ⁷ o William J. R. Curtis ⁸ han mencionado ese episodio alemán como una influencia crucial en el devenir de su pensamiento sobre el objeto, y Reyner Banham localizó, incluso, tal influencia en el discurso de Hermann Muthesius sobre forma, industria y estandarización de 1911. ⁹

Tras esos primeros pasos, la brecha se agranda. Si se toma otra muestra dos años más tarde, en 1914, es posible observar alguna empresa más ambiciosa por parte de Jeanneret, como el (fracasado pero influyente) sistema Dom-ino que intentó llevar a cabo junto a Max Dubois; Duchamp, por su parte, ya se había mudado a Estados Unidos, donde trabajaba en el *Gran Vidrio* (*La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*; 1915-23) y se encontraba a punto de alumbrar la idea de *ready-made*. El artista comenzaba en este punto un tramo de su carrera tan fructífero como, finalmente, frustrante, clausurada por su aparente abandono del mundo artístico hacia 1923. Ese punto final deja *in albis* cualquier paralelismo con Le Corbusier bajo el supuesto de la observación mutua. De existir un contacto, será necesario referirlo a los propios ejercicios de ambos, a sus afanes artísticos o intelectuales y, entre éstos, destaca un interés compartido por un tema: el objeto.

Es posible distinguir dos fases en la relación entre objeto y arquitectura dentro de la obra de Le Corbusier, coincidentes, por así decirlo, con dos etapas de su biografía profesional: una primera fase purista, que tendría un cierre aproximado con la Villa Savoye, en la que los objetos tienen un origen industrial; y una segunda de carácter orgánico, en la que los objetos se entrelazan con la propia obra edificada. En esos primeros proyectos de 1920, el objeto funciona como una pieza visual, una vía que subraya que casa, pintura y producto son parte de un mismo discurso. Los *objets-types* son bombillas, sombreros, pipas, libros o sillas (Thonet) representantes de esa producción moderna que fascinaban al arquitecto y con los que pretendía identificarse. A finales de los años 1920, sin embargo, Le Corbusier se decantó por útiles de un carácter muy distinto, los denominados *objets à réaction poétique*, menos vinculados a la industria que a la artesanía, más a la

Fig. 06
Después del Cubismo.
Amedée Ozenfant y
Charles Edouard
Jeanneret, 1918.

Fig. 07
Edición original de
Hacia una arquitectura.
Le Corbusier, 1923.

Fig. 08
El arte decorativo de
hoy, 1925.

10. Los textos aquí reunidos —procedentes, en su mayoría de *Acerca del Purismo. Escritos 1918/1926* (Madrid: El Croquis editorial, 1994)— están escritos en los años en los que se produce esa mutación en la identidad del arquitecto, por lo que, en sentido estricto, podrían atribuirse a Jeanneret (caso de «Después del Cubismo») y a Le Corbusier, disociando así la identidad bibliográfica del arquitecto. Por una cuestión de claridad documental (y de acuerdo con el criterio de la propia edición en castellano de estos escritos) se opta por atribuir los textos a Le Corbusier y emplear en el texto de la tesis ambas denominaciones. Los ensayos analizados a continuación son «Después del Cubismo» («Après Le Cubisme», 1918), «Ámbito de *L'Esprit Nouveau*» («*Domaine de L'Esprit Nouveau*», *EN* nº 1, 1920), «Sobre la plástica» («*Sur la Plastique*», *EN* nº 1, 1920), «El Purismo» («*Le Purisme*», *EN* nº 4, 1921), «Estética y Purismo» («*Esthétique et Purisme*», *EN* nº 15, 1922), «El ángulo recto» («*L'Angle droit*», *EN* nº 18, 1923), «Naturaleza y creación» («*Nature et Creation*», *EN* nº 19, 1923), «Formación de la óptica moderna» («*Formation de L'Optique Moderne*», *EN* nº 21, 1924), «Búsquedas» («*Recherches*», *EN* nº 22, 1924), así como «El Cubismo (Primera época 1908-1910)» («*Le Cubisme. Première Époque, 1908-1910*», *EN* nº 23, 1924) y «El Cubismo (Segunda época 1919-1918)» («*Le Cubisme. Première Époque, 1912-1918*», *EN* nº 24, 1924).

11. Y que algunos autores como Stanislaus von Moos atribuyen esencialmente a Ozenfant. Cf. Von Moos, S. *Le Corbusier: Elements of a Synthesis* (Róterdam: 010 Publishers, 2010), p. 48. Se trata de la última edición del libro de Von Moos, publicado en alemán en 1968 bajo el título *Le Corbusier: Elementer Heiner Synthese*.

12. De forma estricta, no puede realizarse esta separación con total limpieza. Algunos escritos firmados por la pareja, como «Otros iconos, los museos» («*Autres Icones, Les Musées*», *EN* nº 20, 1924) siguen apareciendo también en *El arte decorativo de hoy*, aunque Le Corbusier obvió la presencia de Ozenfant en el volumen.

naturaleza que a la actividad humana y, por tanto, de menor importancia en el desarrollo de estas líneas.

En cuanto a Duchamp, no se puede hablar de un progreso sustancial en su aproximación conceptual al tema, esencialmente a causa de la mencionada estasis de su actividad artística. Las dos docenas de *ready-mades* que realizó a lo largo de su vida —una cantidad que ni siquiera él mismo fue capaz de acotar— se concentran, en su inmensa mayoría, en el paréntesis 1913-1923. La brevedad de este arco cronológico —con excepciones como sus diseños expositivos o, por supuesto, *Etant donnés*, su legado sorpresa— orienta el estudio hacia la consideración de su obra como una sucesión de casos cerrados en los que se producen variaciones referidas a la materialidad, incidencia del espectador, grado de manipulación y, sobre todo, la escena de presentación.

Especificidades del estado de la cuestión

El foco esencial del análisis se centrará en la investigación sobre textos producidos por —y referidos a— los autores estudiados y su relación con el objeto. En uno y otro caso, se trata de una producción muy distinta debido a su casi contrapuesta relación con la página escrita: Le Corbusier se documentó a sí mismo de forma compulsiva, mientras que Duchamp —prolífico, pero menos explícito— se benefició, en cierto modo, de intervenciones y relatos ajenos.

La mayor parte de los escritos producidos por el arquitecto durante este primer período tienen un origen común: las páginas de *L'Esprit Nouveau* (la revista fundada junto a Amedée Ozenfant y Paul Dermée en octubre de 1920).¹⁰ También es común la autoría: salvo el inicial «Después del Cubismo» —en el que es probable que la aportación de Jeanneret fuese algo más reducida¹¹—, pueden considerarse siempre como artículos y manifiestos escritos a dúo por el arquitecto y el pintor [06]. La amplitud disciplinar de Le Corbusier y su permanente esfuerzo narrativo permiten observar sus aproximaciones al tema del objeto como un todo perfectamente ensamblado en su producción arquitectónica, posición que él mismo defendía en obras como *El arte decorativo de hoy* (1925), ya de autoría única a cargo del arquitecto —y producto, como *Hacia una arquitectura* (1923) de la recopilación y edición de textos publicados previamente [07 y 08]—.¹²

El arte decorativo de hoy funciona simultáneamente como retrovisor —en tanto que recopila textos ya publicados— y como telescopio —puesto que añade nuevos escritos referidos a un acontecimiento del futuro inmediato: la Exposición de Artes Decorativas de París en 1925—. En tanto que síntesis de una serie de ideas acerca del objeto industrial, este trabajo se considera idóneo para abordar las divergencias en el pensamiento sobre el objeto entre Duchamp y Le Corbusier. El carácter recopilatorio del volumen incide decisivamente sobre su propia naturaleza editorial. Los diferentes capítulos apenas se encuentran enhebrados por un frontispicio («1925 Expo. Arts. Deco.») que sirve de permanente recordatorio del motivo de su existencia, pero la heterogeneidad de sus fuentes complica el establecimiento de un hilo argumental definido. Más allá del tema indicado en el título, resulta frecuente

Fig. 09a, 09b
Página 45 de la edición original del primer volumen de la *Oeuvre Complète*, publicada en Zúrich en 1930. Los libros publicados en el período 1910-29 tienen aquí un notable protagonismo. En el centro, y con una descripción particularmente prolija, *El arte decorativo de hoy*.

Fig. 10
Marcel Duchamp, *Caja verde*, 1934.

Fig. 11
Marcel Duchamp, *A l'infinifit*, 1966.

13. Prueba de ello es la aparición repetida de la Exposición de 1925 como si el narrador fuera preso de cierta amnesia. En uno de los capítulos finales, «La lechada de cal», se refiere de la siguiente manera (p. 188): «en el año 1925 se celebra, excepcionalmente, el ‘maratón’ internacional de las artes de la casa».

14. Le Corbusier, *El arte decorativo de hoy*, p. 37.

15. *Íbidem*, p. 138.

16. No es la única variación, obviamente, entre esa temprano volumen y posteriores ediciones, aunque sí la más significativa. Como se refiere más adelante, cuando se estudian las viviendas de esta etapa maquinista, desaparecerán más proyectos en posteriores aventuras editoriales, desde el matadero en Challuy a pequeñas viviendas. Se trata siempre de extracciones limpias, que ocupan una página y su reverso y, por tanto, no obligan a sustanciales cambios de paginación. Salvo la referida a la posición de los libros —un énfasis reducido a posteriori— ninguna de ellas es especialmente pertinente para nuestro análisis.

17. Banham, *Teoría y diseño...*, p. 236. En esta obra, Banham ni siquiera incluye *El arte decorativo* dentro de la bibliografía que precede a los capítulos.

18. En *Le Corbusier and the Continual Revolution in Architecture* (Nueva York: The Monacelli Press, 2000), Charles Jencks sitúa el libro como una obra en pie de igualdad con otros escritos del autor (p. 128). Jencks llega a calificar *El arte decorativo de hoy* como una obra «más inteligente en muchos aspectos» (p. 150) que su coetánea *Urbanisme*. En cuanto a Colomina, véase «Le Corbusier y Duchamp: el inseguro status del objeto» en B. Colomina, *Doble exposición* (Madrid: Akal, 2006), pp. 35-56.

en sus páginas la reiteración de determinados argumentos que evidencian su concepción escalonada;¹³ es el caso de la depuración de las formas a través del maquinismo («[...] el sentimiento de una época de precisión en la que reina la máquina, se propone establecer unos estándares que constituirán nuestro folclore»)¹⁴ o la importancia del número («Ha llegado el momento de la proporción»)¹⁵.

Pese a estar encuadrada en un período recurrente en de los estudios referidos al arquitecto, la publicación ha sufrido una irregular fortuna crítica. Es cierto que este reconocimiento intermitente o ‘guadianesco’ de la publicación dentro de las historias de Le Corbusier se debe, en cierta medida, al propio interesado. En la primera edición de sus obras con Pierre Jeanneret, editada en Zúrich en 1930, existe una página completa (p. 45) **[09a, 09b]** en la que se despliegan todas sus obras editoriales significativas entre 1922 y 1928: *Vers une architecture*, *La peinture moderne*, *L’Art décoratif d’aujourd’hui*, *Urbanisme*, *Almanach d’architecture moderne* y *Une maison, un palais*. Entre ellos, es *El arte decorativo de hoy* el que ostenta la descripción más prolongada. Esta página se sitúa justo después de las viviendas «Citrohan» (y su materialización en la Weissenhofsiedlung de Stuttgart en 1927) y sirve, de alguna manera, de frontispicio a la obra construida que se despliega en este volumen. En posteriores ediciones, sin embargo, esas publicaciones desaparecen, a la «Citrohan» sigue la villa en Vaucresson y la obra se presenta en una línea de continuidad canónica.¹⁶ Quizá animados por esta voluntaria elipsis, Reyner Banham se refirió al libro como una «obra polémica de interés exclusivamente local».¹⁷ Estas páginas, sin embargo, han sido reivindicadas con posterioridad por historiadores contemporáneos como Charles Jencks o Beatriz Colomina,¹⁸ quienes resaltan su interés como complemento de volúmenes más conocidos del autor, como *Hacia una arquitectura*.

Los textos de Duchamp, por su parte, no son tan numerosos, ni tampoco parecen enfocados hacia la imposición de una impronta ideológica. Si Le Corbusier se recopiló a sí mismo y se orientó hacia la esfera pública, Duchamp, sin embargo, no otorgó forma de libro a sus reflexiones disciplinares, sino que optó por elaborar una pieza física que eludiese cualquier aspecto de edición convencional. Se trataba, por así decirlo, de una empresa más personal; una suerte de diarios, o anotaciones aglutinados en sus famosas *Cajas*. La mayor parte de estas anotaciones pueden encontrarse, en castellano, en el volumen *Escritos*, editado en 2012 por José Jiménez. Salvo que no exista referencia explícita a cualquier otra fuente, ese volumen será la referencia principal al mencionar los textos autógrafos del artista. La primera de esas compilaciones, realizada en 1914, contenía ya instrucciones de realización de la inacabada obra magna del artista, el *Gran Vidrio*, y puede entenderse como prototipo de empresas más ambiciosas. La segunda, más conocida, fue bautizada como la *Caja Verde*, y vio la luz en 1934 **[10]**. Se trata de la recopilación referenciada de forma más frecuente, y fue utilizada (y traducida) por expertos en Duchamp como el pintor británico Richard Hamilton. Más allá de las *Boîte-en-valise* —el museo en miniatura del artista, cuya producción comenzó a finales de la década de 1930— hubo una tercera *Caja*, ya muy tardía (1966), a cargo de la galería neoyorquina Codier & Ekstrom. Recibió el nombre de *Caja Blanca* (también se conoce como *En infinitivo*) **[11]**. Aunque su valor documental es muy notable, apenas contiene notas referidas al objeto, salvo en fragmentos muy específicos

de análisis y desarrollo del concepto del *ready-made*, un aspecto al que Duchamp retornaría en sucesivas ocasiones por otros medios.

Duchamp fue un caso único —las palabras de Willem de Kooning refiriéndose a él como «movimiento de un solo hombre»¹⁹ resultaron ciertamente atinadas—, como prueba la desconcertante gestión de su personaje público. Al artista hay que buscarlo, también, fuera de su producción autógrafa, en sus palabras para otros, como sus entrevistas con Calvin Tomkins, James Johnson Sweeney, Katherine Kuh o Pierre Cabanne. Éstas se citan de forma sistemática en la definición de *ready-made*, cuyas características principales, como se observará, se acotan de manera fragmentaria en esas conversaciones. En tercera persona, es posible encontrar también referencias al trabajo de Duchamp dentro de los estudios y artículos de Robert Lebel, Richard Hamilton o Stanislaus von Moos. El caso de Juan Antonio Ramírez, con su libro *Duchamp. El amor y la muerte, incluso* (Madrid: Siruela, 1993) merece un pequeño comentario. Ramírez observó y clasificó el recurso al objeto en la primera parte de su obra, «Maquinación de los *Ready-mades*», preludio de una empresa mayor: el análisis del *Gran Vidrio*. El *ready-made* era, para Ramírez, un instrumento cuidadosamente preparado y que, por tanto, analizó desde aspectos como la fecha de producción, la incidencia del espectador o las propias anotaciones de Duchamp. Su análisis sistemático resulta de gran ayuda para elaborar, entre otras cosas, una tabla-resumen de este elemento y detallar las interacciones espaciales de las diferentes obras de Duchamp. En esa taxonomía son útiles, asimismo, una serie de publicaciones que ofrecen un catálogo razonado de su obra, entre las cuales destacan el catálogo de su retrospectiva de 1973 en el Museum of Modern Art, a cargo de Anne d’Harnoncourt y el extraño *Marcel Duchamp. Work and Life*, editado por el comisario sueco Pontus Hultén en 1993 y que ordenó los acontecimientos de la vida de Duchamp por fechas, como si fuera un dietario.

Debe hacerse referencia a un aspecto adicional que une a los dos personajes. Hay muchos ejemplos de artistas que reflexionan abiertamente sobre su propio trabajo, pero no tantos en los que esa reflexión se planifique y evidencie de manera tan acusada. En ese autorretrato permanente donde se encuentran también Marcel Duchamp y Le Corbusier, como ha defendido Beatriz Colomina en su texto «Le Corbusier y Duchamp: el inseguro *status* del objeto».²⁰ Cuando Walter Arensberg vio terminada la primera *Boîte-en-valise*, a principios de los años 1940, escribió al artista: «Te has convertido en el titiritero de tu pasado».²¹ Esta frase testimonia la importancia de esa visión retrospectiva de sí mismo que es posible detectar en el personaje de Duchamp. Esa labor se realiza en el caso de Le Corbusier a través un formato más convencional: la edición creciente y cambiante de la *Obra Completa*, ese conjunto de volúmenes que registra su trabajo desde estados muy tempranos (su primera edición, en alemán, data de 1930 y fue publicada en Zúrich). Existen multitud de estudios al respecto, y son conocidas las alteraciones entre las diferentes versiones de estas monografías; pese a contar con dos responsables editoriales (Oscar Storonov y Willy Boesiger), es obvia la intervención de Le Corbusier en su conformación.

Aunque al inicio se ha afirmado que una parte significativa de este estudio se concentra en la de Duchamp y Le Corbusier hasta finales de la década de 1920, también es posible rastrear la posterior evolución del objeto en sus autores con muy distinta fortuna. En el caso de Duchamp, y debido a su silencio, es

19. de Kooning, W., «What Abstract Art Means to Me», *Museum of Modern Art Bulletin* 17, nº3 (junio 1951), p. 1. Citado en Tomkins, C., *Duchamp* (Barcelona: Anagrama, 1999; edición de bolsillo, 2006); publicado originalmente como *Duchamp* (Nueva York: Henry Holt and Company Inc., 1996), p. 420.

20. Cf. Colomina, B. «Le Corbusier y Duchamp: el inseguro status del objeto» en *Doble exposición. Arquitectura a través del arte*, pp. 35-56.

21. Carta de Arensberg a Duchamp citada por Tomkins, *Duchamp*, p. 351. En las notas, se aclara que la carta estaba registrada como «no enviada», por lo que es probable que Duchamp nunca la leyese.

22. No se trata, en todo caso, de una revisión exhaustiva. Las hay excelentes en el mercado. Si se desea una visión en profundidad, se recomienda la lectura de compilaciones como *Marcel Duchamp in Perspective*, de Joseph Masheck (Nueva Jersey: Prentice Hall, 1975), alguno de cuyos textos ya ha sido citado en las páginas anteriores.

necesario afrontar una búsqueda de posibles continuidades en la labor de coetáneos y cómplices artísticos, como Man Ray y los surrealistas. El *objet-type*, por el contrario, es un instrumento específico de la obra de Le Corbusier más que un recurso transitivo. Si, tras la retirada profesional de Duchamp, solo es posible despegarse de su sombra, Le Corbusier no genera esa necesidad, puesto que continuó activo hasta su fallecimiento, en 1965. El objeto, en su caso, abandonó la estandarización industrial para adentrarse en territorios más irracionales, en un devenir paralelo al de su propia arquitectura. Se trata de una transición del *objet-type* al *objet à réaction poétique*. En la medida en que éstos últimos se apartan del objeto producido industrialmente, se apunta su evolución en las siguientes páginas de forma somera. Existen diversos apoyos de cierto valor en este apartado, pero el más significativo quizá sea la aportación de William Curtis en su *Le Corbusier. Ideas and Forms*, en tanto adopta un enfoque casi puramente factual.

En el libro extraído de la tesis de Luis Rojo de Castro, *Le Corbusier y el Surrealismo. París 1920-1930* se efectúa una aproximación completa a las relaciones entre arquitecto y artistas. De hecho, el segundo capítulo, «Imágenes de la simultaneidad [*‘objet-type’*, *‘objet-trouvé’*]», centra su desarrollo en algunos de los temas tratados en esta parte. La edición del libro a finales de 2015 hizo que su incorporación a la bibliografía de esta tesis fuese ya muy tardía. Es necesario aclarar, sin embargo, que el recorrido que aquí se realiza por el tema es meramente instrumental, y no tan analítico como el de Rojo. Un lector de ambos textos observará sin dificultad que las fuentes primarias, lógicamente, coinciden: es difícil escapar a Breton y Dalí, y existe una serie de datos establecidos cuya presencia es inevitable. En el texto de Rojo, Duchamp posee una presencia menor —al contrario que aquí, lógicamente— y Walter Benjamin o Picasso constituyen episodios destacados que, en favor de cierta brevedad, se ha preferido aquí soslayar. Asimismo, y en lo que respecta a las fuentes actuales, el énfasis en los textos críticos de referencia es muy distinto, como se puede observar, aunque el común apoyo en la obra de Janine Mileaf *Please Touch: Dada & Surrealist Objects After the Readymade* (2010) lleva a conclusiones similares, como la importancia del enfoque etnográfico en el análisis del objeto surrealista.

La misma duplicidad de análisis establecida hasta este momento se produce, también, en el ámbito de la teoría. Aunque no se pretenda convertir esta tesis en un ejercicio de hermenéutica crítica —ni establecer, por tanto, un canon de «textos sagrados» sobre una praxis—, sí es necesario efectuar algunos apuntes que contribuyan a esbozar un panorama inteligible de la evolución del objeto en el arte y la arquitectura durante el tramo central del siglo xx.²² En el primero de los ámbitos, ese marco se desarrolla en un universo acotado, basado en apenas tres obras: «La deshumanización del arte», de José Ortega y Gasset (1925), «Vanguardia y kitsch», de Clement Greenberg (1939) y *La revolución del arte moderno*, de Hans Sedlmayr (1955). Se considera que dichos escritos condensan las pulsiones autónomas a las que, sobre todo en Estados Unidos, se vio sometida la actividad artística, con la consiguiente aparición del que casi podría considerarse uno de los últimos estilos ‘nacionales’ de la modernidad: el Expresionismo Abstracto. Debido a su capacidad sintética y claridad expositiva, se ha optado por escoger a Ortega, autor del primero de los escritos como guía en el análisis del devenir de la teoría artística. La explicación de las divisiones entre

arte popular y de vanguardia, así como el enunciado de una serie de recursos que segregan el arte de vanguardia del arte clásico así lo aconsejan. Desde el enunciado de algunas de las líneas maestras de su razonamiento se irán incorporando las cuestiones referidas por Greenberg y Sedlmayr, particularmente la autonomía, que se relaciona de manera directa con la cuestión mimética o visual sugerida por la presencia del objeto en el arte. El texto de Sedlmayr, además, presenta la particularidad de ser muy tardío, lo que permite que se aborden en él determinadas cuestiones, como la continuidad de la estética surrealista, con cierta perspectiva.

Por supuesto, en una recopilación o resumen en el que se aborde, siquiera superficialmente, el aspecto de la autonomía no se puede obviar al historiador vienés Emil Kaufmann, quien se encargó de establecer lazos entre la autonomía de la voluntad enunciada por Immanuel Kant y la praxis de unos arquitectos «revolucionarios» (Ledoux, Boullé, Lequeu) que el autor conectó con Le Corbusier. Sin embargo, Kaufmann desarrolló en su trabajo principios subyacentes en la composición arquitectónica y, aunque su discurso orbitaba en torno a conceptos como la independencia de volúmenes —opuesta a la continuidad barroca—, no se preocupó en exceso de la relación entre arquitectura y objeto. Su presencia estará, por tanto, mediada por sus coetáneos.²³ El concepto de autonomía en el texto de Sedlmayr, sin embargo, se aborda una perspectiva algo más amplia. En la primera parte de su libro, el historiador enunciaba las condiciones para que cada una de las artes quedase dotada de la ansiada autonomía, que no es otra que la eliminación de cualquier influencia del resto de disciplinas (elementos plásticos, pictóricos...). Así, en la arquitectura —que según Kaufmann se habría visto liberada de sus cadenas gracias al ejemplo de los arquitectos revolucionarios— Sedlmayr detectaba aún determinados vicios: la presencia de la geometría desligada de cualquier ligazón tectónica, la irracionalidad de la nueva construcción y la estética de la máquina; propugnada tanto por Giedion como por Le Corbusier, «la mayoría de las veces constituye únicamente la expresión de una romantización de la esfera mecánica.»²⁴

Precisamente, en el apartado de arquitectura se ha optado por el estudio de un obra citada por Sedlmayr como prescriptora de esta estética de la máquina: *La mecanización toma el mando*, de Sigfried Giedion (1948). Hay varios motivos que lo determinan. En primer lugar, la evidente relación de Giedion con Le Corbusier y las estructuras que conforman la primera modernidad. En segundo lugar se trata de una obra que afronta de forma directa el objeto y, como se ha visto a lo largo del capítulo precedente, analiza la producción de Le Corbusier en ese ámbito específico. Por último, el que la obra de Giedion sea reconocida, citada o contestada más adelante tanto por Sedlmayr, los miembros más importantes del Independent Group o cabecillas del estructuralismo como Jean Baudrillard, evidencia su carácter estratégico.

Si la pretensión en el arte es desplazar el ámbito de interés hacia la autonomía o el distanciamiento de la mímesis, en la historiografía arquitectónica del momento es posible apreciar —fuera del discurso de Kaufmann— un movimiento ligeramente divergente. Para Sigfried Giedion, la arquitectura tenía que imbricarse en una tradición técnica de la modernidad; resulta apreciable su

23. De *Ledoux a Le Corbusier* (1933), pese a su título e importancia en la historiografía arquitectónica, apenas se aproxima, en realidad, al arquitecto purista. Éste sale solo citado al final, y este hecho hace que resulte ligeramente extemporánea su inclusión aquí. Se es perfectamente consciente de la ironía que supone incluir las teorías generales de Kaufmann bajo el paraguas didáctico de Sedlmayr, su opuesto ideológico. Sin embargo, y como ya se ha mencionado, la obra de Sedlmayr resulta muy ilustrativa en su exposición y orden de los hechos.

24. Sedlmayr, H., *La revolución del arte moderno* (Barcelona: Acantilado, 2008); publicado originalmente como *Die Revolution der modernen Kunst* (Hamburgo: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1955), p. 107.

esfuerzo por trazar genealogías que la enlacen con el objeto técnico y los avances industriales, en un esforzado ejercicio de positivismo técnico.

En ambas esferas creativas, esos discursos fueron prontamente contestados por la generación siguiente. En el caso de Greenberg, el Pop americano se encargó de dar carpetazo a toda la generación de artistas apadrinados por su discurso, mientras que la supuesta objetividad maquinista de Giedion fue discutida por el retrato de la modernidad como corriente estética, apenas defendido una década más tarde por el británico Reyner Banham.

Metodología

Un análisis sobre el entendimiento del objeto cotidiano en la praxis de Marcel Duchamp y Le Corbusier obliga a separar, de este punto en adelante, ambas trayectorias. En los dos casos la forma de operar será muy parecida. Se efectúa, en primer lugar, una doble toma de datos: por un lado, las posibles definiciones referidas al tema originarias de los propios autores; por otro, se datan y describen las obras analizadas. En el caso de Duchamp, se elabora una tabla-resumen de los *ready-mades* (**TABLA I**). Este elemento, aunque independiente, no han sido concebido como un fin en sí mismo, sino como ayuda para una lectura que precise de datos específicos respecto a los trabajos descritos; su función consiste en liberar al texto general de una excesiva acumulación de precisiones que pueden darse por sabidas. Por una simple cuestión de variedad documental, las citas específicas son abundantes en el caso de Duchamp y el *ready-made*. El motivo, como se verá, es que el *ready-made* es una práctica artística que exige una permanente redefinición a lo largo de la vida del artista. El *objet-type* se acota, por su parte, en apenas una década, y transita raudo de tema a recurso en el trabajo de Le Corbusier. Esta cuestión se refleja de forma proporcionalmente inversa en los aspectos de texto e imagen: el *ready-made* cuenta con multitud de citas y, debido a su naturaleza de obra de arte, con relativamente pocas imágenes en cuya diferencia resida algún interés; el *objet-type*, por su parte, cuenta con una cantidad de citas relativamente limitada pero prolifera por el imaginario construido por Le Corbusier.

Tras esta primera sección, se elabora una síntesis de las características principales que pueden ser asignadas tanto al *ready-made* como al *objet-type*. Es necesario expresar de manera preliminar que las condiciones del segundo caso son materiales, no conceptuales, por lo que dichas características se centran en cómo puede entenderse un objeto para que tenga el hipotético rango de *objet-type*; no es posible definir, por tanto, una lista tan concreta como la que ilumina el caso de Duchamp. Dicho de otra manera, la selección precisa es una acción necesaria en la forma de operar de Marcel Duchamp; para el artista, los *ready-mades* cobran sentido *en el acto mismo de elegir*, aspecto que obliga a una exhaustiva definición de su territorio. Esa labor de acotado, medida o cierre carece de importancia, en lo conceptual, pero también en lo numérico, en la obra de Le Corbusier, quien no limita —todo lo contrario: puede decirse que estimula— la multiplicación de sus *objet-types* ni siente la necesidad de incidir sobre ellos.

En segundo lugar (apartado 4.1), se aprovecha el análisis de *El arte decorativo de hoy* como palanca para extraer el debate del objeto a una idea más amplia: el

contexto cultural en el que *ready-made* y *objet-type* se encuentran inmersos en su condición de ejercicios que relacionan museo y vida cotidiana. Por último (apartado 4.2), se abandona el estudio individual y se efectúa un recorrido por la inserción de ambos recursos en el espacio. Se trata de un estudio comparativo en el que se glosan las disposiciones de los *ready-mades* de Duchamp en diferentes habitáculos pertenecientes al artista y los diferentes matices de los objetos en las arquitecturas de Le Corbusier. Para el caso del artista, el concurso de Ramírez es esencial, como ya se ha comentado; en el del arquitecto, es posible encontrar menciones a estrategias duchampianas de forma implícita en *La mecanización toma el mando*, de Sigfried Giedion (quien alude a la «libre interacción de elementos heterogéneos» y mediante cita directa en el caso de Reyner Banham, quien en *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina* conecta al Pabellón de L’Esprit Nouveau con el *ready-made*.²⁵

Esta parte concluye con algunos apuntes referidos a la trayectoria del objeto tras ese período inicial de la década de 1920, y se incorpora una adenda en la que se ofrecen algunos datos sobre determinados textos de teoría de arte y arquitectura en el período inmediatamente anterior y posterior a la Segunda Guerra Mundial.

Capítulo 3.
La aproximación al objeto cotidiano en Duchamp y Le Corbusier

Me gusta la palabra «creer». En general, cuando alguien dice «sé», no se sabe, se cree. [...] Vivir es creer; al menos es lo que yo creo.
Marcel DUCHAMP²⁶

La estética que se basa en la apreciación de lo bello actúa como un crítico literario que enjuiciara a los autores según sus notas de bachillerato o la tirada de sus libros.
JEANNERET & OZENFANT ²⁷

3.1 (from) Marcel Duchamp.
Algunas definiciones y características del *ready-made*²⁸

Todo puede comenzar por lo que parece una errata o un juego; una letra de más. «Amie» en vez de «ami», un cambio de género para un seudónimo polimorfo, R. Mutt, que oculta tras de sí a esa supuesta «amiga».

En una carta autógrafa enviada a su hermana Suzanne el 11 de abril de 1917, Marcel Duchamp dice:

Ma chère Suzanne_
Impossible d’écrire_
J’ai su par Crotti que tu travaillais beaucoup.
[...] Raconte ce détail à la famille: Les Indépendants sont ouverts ici avec gros succès.
Une de mes amies ~~sous~~ sous un pseudonyme masculin, Richard Mutt, avait envoyé une pissotière en porcelaine comme sculpture;
Ce n’était pas du tout indécent. aucune raison pour la refuser. Le comité a décidé de refuser d’exposer cette chose. J’ai donné ma démission et c’est un potin qui aura sa valeur dans New York_ ~~par~~²⁹
J’avais envie de faire una exposition spéciale des refusés aux Indépendants_ mais ce serait un pleonásme!_
Et la pissotière aurait été lonely_
A bientôt.
Affect.
Marcel³⁰

[Mi querida Suzanne_
Me resulta imposible escribir_
He sabido por Crotti que trabajas mucho.
[...] Cuenta esto a la familia: Los Independientes han inaugurado aquí con gran éxito.
Una de mis amigas ~~bajo~~ bajo un seudónimo masculino, Richard Mutt, ha enviado un urinario de porcelana como escultura;
No era en absoluto indecente. No había razón alguna para que fuese rechazado.
El comité ha decidido rechazar que esta cosa se exponga. He presentado mi dimisión y será un cotilleo jugoso en Nueva York_ ~~he~~

26. Entrevista de 1955 con James Johnson Sweeney recogida en Duchamp, M., *Escritos* (Barcelona: Galaxia Guttemberg, 2012), p. 233.

27. Ozenfant y Le Corbusier, «Estética y Purismo» (1922) en *Acerca del Purismo*, p. 88.

28. Como ya se ha indicado anteriormente, los títulos de las obras se identifican mayoritariamente en castellano. Una guía completa de los trabajos expuestos a continuación puede encontrarse en la TABLA I, al final de este epígrafe.

29. Respecto a las posibles tachaduras y erratas del texto original, véanse las aclaraciones en la introducción a esta tesis.

30. En Naumann, F. M. y Ludion, H. O., *Affectionately, Marcel. The selected correspondence of Marcel Duchamp* (Ámsterdam-Gante: Ludion Press, 2000), p. 47.

25. Giedion, S., *La mecanización toma el mando* (Barcelona: Gustavo Gili, 1978); publicado originalmente como *Mechanization Takes Command. A Contribution to Anonymous History* (Oxford: Oxford University Press, 1948), pp. 503. Tanto esta cita como la referente a Banham se reproducen *in extenso* en el apartado 4.2.

Fig. 12
La baronesa Elsa von
Freytag-Loringhoven.
(Foto: Bettmann / Getty
images)

Fig. 13
God, de Elsa von
Freytag-Loringhoven,
c. 1918.
(Foto: Morton
Schamberg)

31. Aunque, de forma general, se opta por presentar la traducción de las diferentes citas referidas, la necesidad de exponer el documento original obliga aquí a una transcripción bilingüe, con la versión castellana (como en el resto de los casos en que se traslada un texto no previamente vertido a este idioma) a cargo del autor de esta tesis.

32. Nota de traducción: a partir de este punto, los títulos de las obras irán transcritos en castellano, salvo casos imposibles como *Apolinére Enameled*. Ocasionalmente, y dado que algunas son habitualmente referidas en libros de arte por su título original, es posible que se incorpore el idioma francés o inglés. En la TABLA I, dedicada a los *ready-mades* de Marcel Duchamp se especifica el título en castellano seguido, entre paréntesis de su referencia foránea.

33. Cf. Rasula, J., *Dadá: el cambio radical del siglo xx* (Barcelona: Anagrama, 2016); publicado originalmente como *Was My Beatrice. Dada and the Unmaking of the Twentieth Century* (Nueva York: Basic Books, 2015), p. 180.

34. Así aparece, por ejemplo, en el catálogo *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1968), mientras que autores contemporáneos, como por ejemplo Calvin Tomkins o Jed Rasula dan por segura la autoría de von Freytag-Loringhoven amparándose en que Schamberg no volvió a realizar ninguna obra de carácter similar.

35. Tomkins, C. *Duchamp* (Barcelona: Anagrama, 1999); publicado originalmente como *Duchamp* (Nueva York: Henry Holt and Company Inc., 1996), p. 187.

36. Con motivo del centenario de la *Fuente*, Estrella de Diego publicó el 1 de abril de 2017 un artículo en las páginas de

Tengo ganas de montar una exposición especial con los rechazados de los Independientes_ ¡pero sería un pleonasma!
Y el urinario se había quedado *lonely*
Hasta pronto.
Afectuosamente.
Marcel]³¹

En los últimos años, es frecuente la atribución de la *Fuente*³² a Elsa von Freytag-Loringhoven [12], una peculiar baronesa de origen alemán que se zambulló en la bohemia neoyorquina y cuya excentricidad fue glosada incluso por Djuna Barnes.³³ A la baronesa no le resultaba ajena la confección de *ready-mades*, y su periplo por la historiografía del Dadá ha sido, cuanto menos, desdichado. Personaje secundario, siempre asociado a Duchamp y desprovisto de obra: el que quizá sea su trabajo más notable, *God* (1918) ha sido atribuida hasta tiempos relativamente recientes a Morton Schamberg,³⁴ quien probablemente sólo lo fotografiase.

Más allá de las comunes relaciones con la fontanería de la *Fuente* y *God* [13], el indicio más veraz de su implicación en el asunto es, precisamente, esa carta de Duchamp a su hermana. La adecuación de género («amiga», dice el autor), la proximidad de la baronesa al artista —llegó a componerle el pareado «Marcel, Marcel, I love you like hell, Marcel»,³⁵ y se dejó filmar por éste y Man Ray en 1921 mientras se afeitaba el vello púbico, extraño antecedente de las películas de Andy Warhol—, así como el hecho de que R. Mutt pueda interpretarse como *Armut* (pobreza, en alemán), arrojan una sombra de sospecha.³⁶

No es asunto menor: la *Fuente*, obra-metonimia de Duchamp, privada de su autoría. Poco importa que cuando la *Fuente* fue presentada al Salón de los Independientes, en 1917, Duchamp llevase ya realizadas una decena de piezas de este tipo; o que en 1916 ya hubiera presentado sus *ready-mades* en en dos exposiciones distintas;³⁷ o que esa «R.» de la firma pueda interpretarse como «Richard» (supuestamente «monedero» en argot); o que Mutt fuese también un (poco imaginativo) trasunto de J. L. Mott Iron Works, la tienda de fontanería donde supuestamente fue adquirida la pieza; o que en la *Caja Verde* de 1914 Duchamp incluyese la siguiente nota: «— No tenemos más que: como *hembra* el meadero y de eso *vivimos*. —»;³⁸ o que, incluso, algunos autores hayan comparado la caligrafía de la firma con la del propio Duchamp.

No se pretende aquí clausurar el caso. Los conocimientos sobre la biografía de Duchamp no descartan la posibilidad de esa apropiación. El mismo planteamiento de la autoría *física* como una cuestión cardinal demuestra, sin embargo, hasta qué punto se ha entendido mal la propia naturaleza del *ready-made* y cómo, un siglo después, algunas de sus acciones más provocadoras siguen juzgándose de manera superficial, lo que no deja de constituir una interesante constatación de su éxito.

Puede que Duchamp, para tranquilidad de los amantes de esta teoría, no ‘hiciera’ la *Fuente*, pero la consideración de ese ‘hacer’ como algo ligado a la factura material ubica a la obra en un ámbito al que, sencillamente, no pertenece y ajeno su propia revolución conceptual. El aspecto más interesante de la *Fuente* bien pudiera ser otro, descrito en un texto anónimo en la página 5

Fig. 14
Páginas 4 y 5 del
segundo número de *The
Blind Man*. En la
apertura, la foto de
Alfred Stieglitz, «El caso
Richard Mutt» y el
«Buda del baño».
(Fuente: Monoskop)

Fig. 15
Molinillo de café. Marcel
Duchamp, 1912.

de la efímera publicación de *The Blind Man*, aunque atribuido al propio Duchamp junto a Beatrice Wood y Louise Norton [14].

EL CASO RICHARD MUTT

Dicen que cualquier artista que pague seis dólares puede exponer.

El señor Richard Mutt envió una fuente. Sin mediar discusión, este artículo desapareció y nunca llegó a exponerse.

He aquí los motivos para el rechazo de la fuente del señor Mutt:

Unos adujeron que era inmoral, vulgar.

Otros que era un plagio, una mera pieza de fontanería.

Ahora bien, la fuente del señor Mutt no es inmoral, sería absurdo, cuando menos, no más inmoral que una bañera. Es una pieza de mobiliario que vemos todos los días en los escaparates de los fontaneros.

El hecho de que el señor Mutt realizara o no la fuente con sus propias manos carece de importancia. La ELIGIÓ. Cogió un artículo de la vida cotidiana y lo presentó de tal modo que su significado utilitario desapareció bajo un título y un punto de vista nuevos. Creó un pensamiento nuevo para ese objeto.

En cuanto a lo de la fontanería, es absurdo. Las únicas obras de arte que Norteamérica ha producido son la fontanería y los puentes.³⁹

Resulta pertinente la insistencia: «que el señor Mutt realizara o no la fuente con sus propias manos carece de importancia». Tampoco su belleza resulta relevante. Solo cabe imaginar la frustración de Duchamp si hubiera escuchado la defensa de su amigo Walter Arensberg frente a George Bellows, otro miembro del comité: «Revela una forma hermosa, liberada de su utilidad funcional, por consiguiente, esta persona ha realizado una clara contribución estética».⁴⁰

El *ready-made* es, por encima de cualquier otra cosa y por recurrir de nuevo a Richard Mutt, una idea, un «pensamiento nuevo» para un objeto. En la parte inferior de la misma página de *The Blind Man*, Louise Norton completa el manifiesto: «la *Fuente* no fue hecha por un fontanero sino por la fuerza de una imaginación; y de la imaginación se ha dicho: ‘todos los hombres son golpeados y algunos derribados por su causa’».⁴¹ Es precisamente por esa razón que asumir la factura material de la *Fuente* como algo importante supone la adscripción de la obra a las prácticas que precisamente ésta ayudó a dinamitar y negar, también, la importancia del pensamiento como conformador de la obra de arte. Es esa imaginación, ese pensamiento nuevo con el que Duchamp supo investir al objeto, el que aquí importa: lo hiciera quien lo hiciera, fue él quien lo pensó para el mundo.

Cuando Duchamp realizó su primer *ready-made*, en los albores de la Primera Guerra Mundial, sintetizó un desplazamiento esencial en el papel de los objetos. El artista trabajó en la Primera Era de la Máquina, y en sus obras se aprecia el eco de la mecanización del ámbito doméstico y la consiguiente elisión del trabajo. Su primer trabajo en este sentido fue el *Molinillo de café*, una pequeña pieza realizada en las navidades de 1911 como regalo para la cocina de su hermano Raymond [15]. El propio Duchamp le concedió en diversas ocasiones mayor importancia que a otras realizaciones más renombradas, como el *Desnudo bajando una escalera N°2*.⁴² En una entrevista con Calvin Tomkins, destacó su importancia en el proceso de entender y analizar el movimiento desde un punto de vista no figurativo: «[...] realicé una descripción del mecanismo. [...] Más

El País con el título «Perdone que no me levante, señor Duchamp» en el que efectuaba un repaso de la obra como un proyecto artístico efectuado *a posteriori*, y atribuía a la historiadora Irene Grammel las hipótesis más consistentes respecto a la posible autoría de von Loringhoven.

37. En abril de 1916, Duchamp presentó sus trabajos en dos galerías distintas. En la Montross Gallery, el artista exhibió *Farmacia*, mientras que en la Bourgeois Gallery presentó dos piezas, que aparecieron en el catálogo identificadas —parece el primer uso datado en público de esta expresión— como «ready-mades».

38. Duchamp, *Escritos*, p. 81.

39. Anónimo (atribuido a Duchamp, Beatrice Wood, Louise Norton), *The Blind Man* 2, mayo de 1917 reproducido en Tomkins, *Duchamp*, pp. 207-08.

40. Tomkins, *Duchamp*, p. 204.

41. Norton, L., «Buddha of the Bathroom» reproducido en J. Masheck, *Marcel Duchamp in Perspective* (Nueva Jersey: Prentice Hall, 1975), p. 71.

adelante, utilicé estos pequeños detalles muchas, muchas veces. Hasta la flecha, con su línea de puntos, algo que nunca había usado antes. [...] No es [el retrato] de un momento; refleja todas las posibilidades del molinillo».⁴³ Ese registro de la totalidad de las posibilidades parecía ligarse de manera obvia corrientes de la época, como el Futurismo, tal y como afirmaba Reyner Banham en su *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*.⁴⁴ Banham ejemplificaba en esta pequeña pintura las aportaciones del *Groupe de Puteaux*, «un enfoque intelectual y cuasi diagramático de la pintura».⁴⁵ Pero el *Molinillo* puede verse, más que como un camuflaje *à la page*, como un prólogo de los cambios que experimentó el artista a partir de ese momento:

El cambio radical que se puso de manifiesto en la obra de Duchamp tras su viaje a Múnich de 1912 es un elemento fundamental en su leyenda. Hasta entonces, había sido un pintor que se movía dentro de los patrones de la tradición ortodoxa del arte occidental establecidos desde el Renacimiento. [...] Pues bien, a partir de 1912 dejó de ser así. No fueron sólo los métodos tradicionales o los materiales lo que desaparecieron sin más de sus planteamientos, sino también la idea de la sensibilidad del artista como principio guía de la creación, que se vieron reemplazados por el dibujo mecánico, los apuntes escritos, el espíritu de la ironía y los experimentos con el azar como sustituto del control consciente del artista.⁴⁶

Resulta inevitable considerar el *ready-made* como parte de ese proceso. Ese recurso artístico suponía exploración de los intereses que alejaban a Duchamp de la tradición, en tanto se distanciaba de las consideraciones representativas y la condición mimética de la pintura. Aunque en un principio esa revolución pasó inadvertida al propio artista («[la *Rueda de bicicleta*] era un divertimento, como el fuego en un chimenea [...] Era, a decir verdad, un artefacto que se volvió importante mucho, mucho después»),⁴⁷ se fue tornando más y más importante a partir de 1915, momento en que Duchamp bautizó el *ready-made* con motivo de la realización de *In Advance of the Broken Arm*. El hecho de que el nacimiento ‘oficial’ de esta actividad se produjese ya en los Estados Unidos tampoco debe resultar extraño, pues con probabilidad la transición a un nuevo contexto reforzó algunas de sus características más heterodoxas. Como afirma la historiadora Janine Mileaf:

El aprecio francés de Duchamp por los productos industriales se encontró con el exceso norteamericano de bienes disponibles cuando aterrizó entre los rascacielos de Nueva York. Este sentido híbrido de los bienes materiales, alojado entre dos culturas, dio lugar a una forma de arte que negaba la primacía de la mano al mismo tiempo que elevaba al objeto cotidiano a la categoría de objeto artístico, tan solo para darse la vuelta y negar cualquier tipo de interés en la estética.⁴⁸

Ese momento pareció impulsar un exhaustivo proceso de delimitación conceptual del nuevo tipo de obra artística. Las definiciones de *ready-made* que proliferan en la historia del arte suelen coincidir en los términos básicos, como la recontextualización de objetos comunes, voluntad del artista, afán provocador colindante con el humor o la irreverencia... Resulta especialmente interesante, sin embargo, trazar un breve panorama de las citas e intentos de definición a cargo del propio Marcel Duchamp, para quien el *ready-made* parecía un

42. Cf. Cabanne, P. *Conversaciones con Marcel Duchamp* (Madrid: This Side Up); publicado originalmente como *Entretiens avec Marcel Duchamp* (París: Pierre Belfond, 1967), p. 33.

43. Tomkins, «New York, 1964. II», en *Marcel Duchamp. The Afternoon interviews*, pp. 47-48.

44. Y, obviamente, al Cubismo, aunque éste último movimiento, no se ocupaba tanto del movimiento como de la multiplicación de la perspectiva, motivo por el que, en estas páginas, se refiere exclusivamente el Futurismo.

45. Banham, *Teoría y diseño...*, p. 113.

46. Tomkins, *Duchamp*, p. 139.

47. Marcel Duchamp, entrevista con Jeanne Siegel para la WBAI emitida el 18 de mayo de 1967, 2:29-2:50. Transcripción y traducción del autor. En la página 152 de la biografía de Tomkins se reproduce una conversación con Duchamp en la que se expresa en términos muy parecidos: «Surgió como un divertimento [...] algo que tener en la habitación, como el que tiene el fuego de una chimenea.»

48. Mileaf, J., *Please Touch: Dada & Surrealist Objects after the Readymade* (New Haven, Dartmouth College Press, 2010), p. 28.

49. Entrevista de Katherine Kuh citada en Mileaf, *Please Touch*, p. 26.

50. Tomkins, *Duchamp*, p. 177. El original de la carta puede encontrarse en *Affectionately, Marcel. The Selected Correspondence of Marcel Duchamp*, pp. 43-44.

51. Carta de Marcel Duchamp a Suzanne Duchamp recogida en *Affectionately, Marcel. The Selected Correspondence of Marcel Duchamp*, p. 45

52. Duchamp, *Escritos*, p. 94.

concepto que se definía por aproximación sucesiva: «Lo curioso del *ready-made* es que nunca he sido capaz de llegar a una definición o explicación del mismo que me satisfaga».⁴⁹ Diferentes entrevistas a lo largo de medio siglo permiten descubrir toda una serie de matices enunciados por el artista mediante los que el *ready-made* se fue cargando de significado. A continuación, se reproducen algunos de los enunciados del propio Duchamp en orden cronológico. (En las siguientes líneas se da por supuesto que el lector tiene una idea clara de en qué consisten las piezas descritas; puede utilizarse como guía de apoyo la **TABLA I**, al final de este epígrafe, así como las **figuras 16-42**, en las que se listan y clasifican los diferentes *ready-mades*, tanto los reconocidos directamente por Duchamp como aquellos que se citan marginalmente en cualquiera de las listas analizadas).

Carta escrita a Suzanne Duchamp el 15 de enero de 1916 para bautizar el *Portabotellas*. Se trata, según indica Calvin Tomkins, de la primera utilización datada del término *ready-made*. Prefiguraba un bautizo que nunca se produjo pues, tras la marcha de Duchamp a Nueva York, Suzanne había limpiado el estudio y arrojado a la basura tanto la *Rueda de bicicleta* como este objeto:

[...] Aquí en Nueva York he comprado algunos objetos en la misma onda (del portabotellas) y los trato como *ready-made*. Sabes el inglés suficiente como para entender el sentido de *ready-made* que le doy a estos objetos. Los firmo y les pongo una inscripción en inglés. [...] Todo este preámbulo para decirte: Que cojas ese portabotellas. Lo convertiré un *ready-made* desde la distancia. Tendrás que escribir en su base, por la parte interior del aro de la base y en letras pintadas en plata y blanco con un pincel para pintura al óleo, la inscripción que te diré después de todo esto y lo firmarás con la misma letras así:
(from) Marcel Duchamp.⁵⁰

Duchamp no debió de recibir respuesta inmediata, puesto que meses más tarde, el 17 de octubre de 1916, volvió a inquirir a su hermana: «¿Escribiste la inscripción en el *ready-made*? Hazlo. Y envíamela (la inscripción) y hazme saber exactamente cómo lo hiciste.»⁵¹

Notas de la *Caja Verde* (1934, probablemente escritas tras el envío de la carta a su hermana):

Proyectando un momento ~~próximo~~ venidero (en tal día, tal fecha, tal minuto), «inscribir un readymade». El ready-made podrá ser buscado después (con todas las demoras). Lo importante es pues ~~esa~~ ese relojismo, esa instantaneidad, como un discurso pronunciado en ocasión de lo que sea pero a tal hora. Es una especie de cita. Inscribir naturalmente esa fecha, hora, minuto, en el ready-made como *informaciones*. También el lado ejemplar del readymade.⁵²

Es apreciable aquí la adición de dos nuevos matices al concepto de *ready-made*: la obra como cita en el tiempo y una descripción precisa del contenido de esa inscripción.

Fig. 16
Rueda de bicicleta, 1913.

Fig. 17
Pharmacie, 1914.
(Fácsimil incluido en *View* en 1945)

Fig. 18
Tres zurcidos patrón, 1914.

Fig. 19
Portabotellas, 1914.
(Fotografía incluida en la *Boîte en valise*)

Fig. 20
In Advance of the Broken Arm, 1915.

Fig. 21
Pulled at Four Pins, 1915.
Ready-made perdido. La imagen corresponde a un extractor similar.

Fig. 22
Con ruido secreto, 1916.

Fig. 23
Peine, 1916.

Fig. 24
Plegable... de viaje, 1916.

Fig. 25
Apolinère Enameled, 1916-17.

Fig. 26
Fuente, 1917.
(Foto: Alfred Stieglitz)

Fig. 27
Perchero, 1917.

Fig. 28
Colgador de sombreros, 1917.

Fig. 29
Escultura de viaje, 1918.

Fig. 30
Estereoscopia manual, 1919.

Fig. 31
Ready-made malheureux, 1919.

Fig. 32
L.H.O.O.Q., 1919.

Fig. 33
Cheque Tzanck, 1919.

Fig. 34
Air de Paris, 1919.

Fig. 35
Belle haleine. Eau de violette, 1921.
(Foto: Man Ray)

Fig. 36
Why not sneeze Rose Sélavy?, 1921.
(Foto: Grayton Wood)

Fig. 37
Wanted / \$2,000 Reward, 1923.

Fig. 38
Puerta en la Rue Larrey, 11, 1927.

Fig. 39
Chaleco, 1958.

Fig. 40
Eau & Gaz à tous les étages, 1959.

Fig. 41
Pareja de mandiles, 1959.

Fig. 42
L.H.O.O.Q. rasée, 1965.

Tabla 1. *Ready-mades* de Marcel Duchamp

Año	Título	Tipo	Descripción	Figura	Menciones básicas en bibliografía consultada	Lugar	Ediciones y copias (solo se especifica el original en caso de que haya algo que reseñar sobre éste)	Otros comentarios
1913	<i>Rueda de bicicleta</i>	<i>ready-made</i> asistido	Rueda de podómetro ensamblada sobre taburete de dibujante.	16	Tomkins, <i>Duchamp</i> , p. 150; Ramírez, <i>Duchamp. El amor...</i> , pp-29-35; D'Harnoncourt y McShine, Marcel Duchamp, p. 270.	París	2ª versión 1916 (realizada por el artista); recogida proyección en Tu'm (1918); 3ª v. Sidney Janis, 1951, 4ª v. Ulf Linde, 1951, 5ª v. Richard Hamilton, 1963, 6ª v. Galleria Schwarz (8 copias), 1964.	Recogida proyección de su sombra en Tu'm (1918).
1914	<i>Farmacia (Pharmacie)</i>	<i>ready-made</i> rectificado	Puntos de gouache sobre unas litografías en color compradas una tienda de material artístico.	17	Tomkins, <i>Duchamp</i> , p. 152; D'Harnoncourt y McShine, <i>Marcel Duchamp</i> , pp. 270-71	Rouen	Edición de tres (dos de ellos perdidos).	Perteneció a la colección de Man Ray.
1914	<i>3 Zurcidos patrón (3 Stoppages étalon)</i>	<i>ready-made</i> rectificado	3 hilos de 1 metro de longitud dejados caer sobre tres lienzos pintados en azul prusia. El perfil de éstos se utiliza para troquelar unas reglas de madera con la curvatura hallada.	18	Tomkins, <i>Duchamp</i> , p. 179; Ahí se hace referencia a una entrevista publicada en <i>Art News</i> en diciembre de 1968 en la que Duchamp afirma que esta obra es su <i>ready-made</i> favorito; Ramírez, <i>Duchamp. El amor...</i> , pp. 35-36; D'Harnoncourt y McShine, <i>Marcel Duchamp</i> , p. 273	París	Realizó una caja para recogerlos.	No suele categorizarse como <i>ready-made</i> . Aparece en <i>Tu'm</i> (1918). y probablemente se utilizaron para pintar la <i>Red de zurcidos</i> (1914).
1914	<i>Portabotellas</i>	<i>ready-made</i>	Estructura de acero adquirida en un mercadillo.	19	Tomkins, <i>Duchamp</i> , p. 153; J Ramírez, <i>Duchamp. El amor...</i> , pp. 37-38; D'Harnoncourt y McShine, <i>Marcel Duchamp</i> , p. 275-76.	París	Original perdido (ver referencia carta a Suzanne Duchamp de 1916); 2ª versión Duchamp, 1921; 3ª v. Man Ray, 1961; 4ª v. Robert Rauschenberg, 1961; 5ª v. Ulf Linde, 1963; 6ª v. Galleria Schwarz (8 copias), 1964.	Primer caso de <i>ready-made</i> de objeto no modificado.
1915	<i>En previsión de un brazo roto (In Advance of the Broken Arm)</i>	<i>ready-made</i>	Pala para nieve.	20	Tomkins, <i>Duchamp</i> , p. 176; AAVV, <i>The Almost Complete Works of Marcel Duchamp</i> (catálogo Tate Gallery 1966), p. 53; D'Harnoncourt y McShine, <i>Marcel Duchamp</i> , pp. 277-78.	Nueva York	Original perdido; 2ª versión Duchamp, 1945; 3ª v. Ulf Linde, 1963; 4ª v. Galleria Schwarz (8 copias), 1964.	Primer <i>ready-made</i> norteamericano y la obra que dio origen al término.
1915	<i>Pulled at Four Pins</i>	<i>ready-made</i>	Extractor.	21	D'Harnoncourt y McShine, <i>Marcel Duchamp</i> , p. 314.	Nueva York	Perdido. Sin copias.	Solo existe el testimonio de un esbozo publicado en 1964 por la Galleria Schwarz en Milán. Regalo para Louis Varése.
1916	<i>Peine</i>	<i>ready-made</i>	Peine.	22	Ramírez, <i>Duchamp. El amor...</i> , pp. 39, 41; D'Harnoncourt y McShine, Marcel Duchamp, p. 279.	Nueva York	2ª versión Ulf Linde, 1963; 4ª v. Galleria Schwarz (8 copias), 1964.	Duchamp afirmaba que nadie sabía cuantas púas tiene un peine. Fechado el 17 de febrero de 1916 a las 11 AM. Inscripción en el canto (en mayúsculas): «- ou 4 goutes de hauteur n'int bien a faire aves la sauvagerie».
1916	<i>Con ruido secreto (À bruit secret)</i>	<i>ready-made</i> asistido	Ovillo atrapado entre dos planchas metálicas. Un objeto introducido por Walter Arensberg (Duchamp nunca supo qué era) hace ruido si se agita.	23	Tomkins, <i>Duchamp</i> , p. 180; AAVV, , <i>The Almost Complete Works of Marcel Duchamp</i> , p. 55; D'Harnoncourt y McShine, <i>Marcel Duchamp</i> , p. 280.	Nueva York	2ª versión Ulf Linde, 1963; 4ª v. Galleria Schwarz (8 copias), 1964.	Regalado a Arensberg, que colaboró en su realización.
1916	<i>Plegable... de viaje (Pliant... de voyage)</i>	<i>ready-made</i>	Funda para máquina de escribir Underwood.	24	D'Harnoncourt y McShine, <i>Marcel Duchamp</i> , pp. 280-81	Nueva York	Original perdido; 2ª versión Ulf Linde, 1963; 3ª v. Galleria Schwarz (8 copias), 1964.	Se presenta con la funda desplegada, como si debajo de ella hubiese un objeto. Suele remitirse al gran vidrio, como una suerte de falda.
1916-17	<i>Apolinère Enameled</i>	<i>ready-made</i> rectificado	Anuncio sobre una placa metálica de Sapolin modificado por Duchamp.	25	Tomkins, <i>Duchamp</i> , p. 199; AAVV, <i>The Almost Complete Works of Marcel Duchamp</i> , p. 55; D'Harnoncourt y McShine, <i>Marcel Duchamp</i> , p. 281.	Nueva York	2ª versión Galleria Schwarz (8 copias), 1964.	Apollinaire nunca llegó a ver la obra.
1917	<i>Fuente</i>	<i>ready-made</i>	Urinario adquirido en J. L. Mott Iron Works.	26	Tomkins, <i>Duchamp</i> , p. 203-05; Ramírez, <i>Duchamp. El amor...</i> , pp. 52-59; D'Harnoncourt y McShine, <i>Marcel Duchamp</i> , p. 283.	Nueva York	Original perdido (fotografía de A. Steglitz); 2ª v. Sidney Janis, 1951, 3ª v. Galleria Schwarz (8 copias), 1964.	Presentado al salón de los Independientes de 1917 bajo el seudónimo R. Mutt (la dirección ficticia estaba en Filadelfia). Atribuido en alguna ocasión a Elsa von Freytag-Loringhoven.
1917	<i>Perchero (Trébuchet)</i>	<i>ready-made</i>	Perchero para abrigos. Su posición es atornillado al suelo.	27	Tomkins, <i>Duchamp</i> , p. 199; AAVV, Op. cit., p. 57; Ramírez, <i>Duchamp. El amor...</i> , pp. 42-43; D'Harnoncourt y McShine, <i>Marcel Duchamp</i> , p. 283.	Nueva York	Original perdido; 2ª versión Galleria Schwarz (8 copias), 1964.	Las imágenes del estudio neoyorquino de Duchamp incluidas en la <i>Boîte-en-valise</i> lo ubican cerca de la <i>Rueda de bicicleta</i> .

Año	Título	Tipo	Descripción	Figura	Menciones básicas en bibliografía consultada	Lugar	Ediciones y copias (solo se especifica el original en caso de que haya algo que reseñar sobre éste)	Otros comentarios
1917	<i>Colgador de sombreros (Porte-chapeau / Hat rack)</i>	<i>ready-made</i>	Colgador de sombreros. Posición suspendida.	28	Tomkins, <i>Duchamp</i> , p. 199; AAVV, <i>The Almost Complete Works of Marcel Duchamp</i> , p. 57; Ramírez, <i>Duchamp. El amor...</i> , pp. 43-46; D'Harnoncourt y McShine, <i>Marcel Duchamp</i> , p. 284.	Nueva York	Original perdido; 2ª versión Galleria Schwarz (8 copias), 1964.	Recogida proyección de su sombra en <i>Tu'm</i> (1918).
1918	<i>Escultura de viaje (Sculpture de voyage)</i>	<i>¿ready-made</i> asistido?	Conjunto de tiras de goma de colores (proviene de unos gorros de baño) dispuestas como una tela de araña. Pertenece, como el Colgador de sombreros o Air de Paris, a una serie de <i>ready-mades</i> suspendidos.	29	Tomkins, <i>Duchamp</i> , p. 228; Carta de Marcel Duchamp desde Nueva York a Jean Crotti fechada el 8 de julio de 1918 (incluye un esbozo), <i>Affectionately, Marcel</i> , pp. 53-56.	Nueva York (trasladada a Buenos Aires)	La original desapareció. Rehecha por Hamilton en 1966 para la retrospectiva de la Tate.	No suele categorizarse como <i>ready-made</i> (el único sitio en el que se considera como tal es el libro de Ramírez). Elaborado para Katherine Dreier.
1918-19	<i>Estereoscopia manual (Handmade Stereopticon Slide)</i>	<i>ready-made</i> rectificado	Diapositiva estereoscópica con un poliedro.	30	D'Harnoncourt y McShine, <i>Marcel Duchamp</i> , p. 288.	Buenos Aires	Sin copias.	Colección de Katherine Dreier.
1919	<i>Ready-made desdichado (Ready-made malheureux)</i>	<i>ready-made</i> asistido	Regalo de bodas para Suzanne Duchamp y Jean Crotti. Libro de geometría colgado a la intemperie.	31	Tomkins, <i>Duchamp</i> , p. 238; Carta de Marcel Duchamp desde Nueva York a Jeanne y Suzanne Crotti alabando la fotografía del <i>ready-made</i> fechada el 20 de octubre de 1920, <i>Affectionately, Marcel</i> , p. 92; D'Harnoncourt y McShine, <i>Marcel Duchamp</i> , p. 288.	Buenos Aires	Destruído, hay constancia de su existencia a partir de una foto tomada por Suzanne y Crotti.	Suzanne realizó un cuadro que retrataba la obra: <i>Ready-made</i> desdichado de Marcel.
1919	<i>L.H.O.O.Q.</i>	<i>Ready-made</i> rectificado	Lápiz sobre una reproducción de la Mona Lisa.	32	Tomkins, <i>Duchamp</i> , pp. 247-249; Cabanne, <i>Conversaciones con Marcel Duchamp</i> , pp. 79-80; Ramírez, <i>Duchamp. El amor...</i> , pp. 46, 48-51; D'Harnoncourt y McShine, <i>Marcel Duchamp</i> , p. 289.	París	Una copia para Cidier & Ekstrom.	Picabia la duplicó y publicó en su revista, 391. En ocasiones suele confundirse la de Picabia (solo con bigote) con la de Duchamp (tiene también perilla). En 1941, Duchamp dibujó solo la perilla y el bigote para ilustrar un poema de Georges Hugnet sobre él (D'Harnoncourt y McShine, Op. cit, p. 304).
1919	<i>Cheque Tzanck</i>	<i>¿ready-made</i> imitado?	Cheque a mayor tamaño del normal dibujado por Duchamp para pagar a su dentista.	33	Ramírez, <i>Duchamp. El amor...</i> , p. 39; D'Harnoncourt y McShine, <i>Marcel Duchamp</i> , pp. 289-90.	París	Sin copias.	
1919	<i>Air de Paris</i>	<i>ready-made</i>	Ampolla de vidrio de 50 centímetros cúbicos para suspender.	34	Tomkins, <i>Duchamp</i> , p. 249; Ramírez, <i>Duchamp. El amor...</i> , p. 45; D'Harnoncourt y McShine, <i>Marcel Duchamp</i> , p. 291.	París	Original encargado a un farmacéutico en diciembre de 1919.1949, se rompe la original y Henri Pierre Roché la sustituyó con instrucciones de Duchamp.	Realizada para trasladar a Nueva York como regalo a Walter Arensberg.
1921	<i>‘Belle haleine, eau de violette’</i>	<i>ready-made</i> asistido	Frasco de perfume con una etiqueta en la que aparece Duchamp como Rose Sélavy.	35	Tomkins, <i>Duchamp</i> , p. 259; Ramírez, <i>Duchamp. El amor...</i> , pp. 51-52; D'Harnoncourt y McShine, <i>Marcel Duchamp</i> , p. 294.	Nueva York	Sin copias.	
1921	<i>Why not sneeze Rose Sélavy?</i>	<i>ready-made</i> asistido	Jaula de pájaros con cubos de mármol, un hueso de sepia y un termómetro.	36	Tomkins, <i>Duchamp</i> , p. 260; Ramírez, <i>Duchamp. El amor...</i> , pp. 59-62; D'Harnoncourt y McShine, <i>Marcel Duchamp</i> , pp. 294-95.	Nueva York	2ª versión Ulf Linde, 1963; 3ª v. Galleria Schwarz (8 copias), 1964.	Realizada para las hermanas Dreier, su rechazo hizo que Walter Arensberg la adquiriese.
1923	<i>Wanted / \$2,000 Reward</i>	<i>ready-made</i> rectificado	Cartel de forajido con imagen de frente y perfil de Marcel Duchamp.	37	Tomkins, <i>Duchamp</i> , 278; D'Harnoncourt y McShine, <i>Marcel Duchamp</i> , pp. 296-97.	Nueva York	Perdido. Duchamp realizó una copia para la Boîte-en-valise.	Último <i>ready-made</i> norteamericano. Realizado justo antes de su regreso a Francia
1927	<i>Puerta en la Rue Larrey 11</i>	<i>ready-made</i> asistido	Puerta que encaja simultáneamente en dos umbrales ejecutada en el parlamento de Duchamp entre 1927 y 1942.	38	Sólo se identifica como <i>ready-made</i> en el catálogo de la Tate Gallery (<i>The Almost Complete Works of Marcel Duchamp</i>) de 1966 (p. 71); D'Harnoncourt y McShine, <i>Marcel Duchamp</i> , p. 300.	París	En 1963 se quitó y se realiza una reproducción para Codier & Ekstrom.	
1958	<i>Chaleco</i>	<i>ready-made</i> rectificado	Chaleco de lana con 5 botones. Se leía «TEENY»	39	D'Harnoncourt y McShine, <i>Marcel Duchamp</i> , p. 310.	Nueva York	Se prepararon otros chalecos.	
1959	<i>Eau & Gaz à tous les étages</i>	<i>ready-made</i> imitado	Facsímil de las placas que se ubicaban en el exterior de los apartamentos parisinos para una edición especial del libro de Robert Lebel.	40	Tomkins, <i>Duchamp</i> , p. 448; D'Harnoncourt y McShine, <i>Marcel Duchamp</i> , pp. 310-11.	París	Precedente de Les étants donnés.	
1959	<i>Pareja de mandiles</i>	<i>ready-made</i> (en dos partes)	Dos mandiles de lavandería, masculino y femenino.	41	D'Harnoncourt y McShine, <i>Marcel Duchamp</i> p. 313.	París		Comprados en un almacén de Nueva York para la edición de lujo del catálogo de la Exposición Internacional del Surrealismo.
1965	<i>L.H.O.O.Q. rasée</i>	<i>ready-made</i>	La postal de la Mona Lisa... sin perilla ni bigote.	42	D'Harnoncourt y McShine, <i>Marcel Duchamp</i> p. 315.	Nueva York	Invitación de la exposición en la Codie & Ekstrom Gallery.	Adquirido por Philip Johnson.

En el *Diccionario abreviado del Surrealismo* (1938) se ofrece una definición primigenia del término:

Ready Made: Objeto cotidiano ascendido a la dignidad de objeto artístico por la simple elección del artista. «*Ready Made* recíproco: servirse de un Rembrandt como tabla de planchar» (M. D.)⁵³

De su breve texto «A propósito de los Ready-mades» (1961). Este escrito pertenece a una intervención de Duchamp en un coloquio celebrado en el MoMA de Nueva York, a propósito de la exposición «The Art of Assemblage» (4 de octubre al 12 de noviembre de 1961). Se consideró lo suficientemente canónico como para ser reimpreso como la aportación de Duchamp a la antología de Hans Richter, *Dada: Art and Anti-Art* (1965):⁵⁴

Fue por esa época [se refiere a la realización de *In Advance of the Broken Arm*, en 1915] cuando se me ocurrió la palabra «*ready-made*» para designar esta forma de manifestación.

Hay un punto que quiero establecer muy claramente y es que la elección de estos *ready-mades* nunca me vino dictada por ningún deleite estético. Esta reacción se basaba en una reacción de indiferencia visual, adecuada simultáneamente a una ausencia total de buen o mal gusto... de hecho una anestesia completa.

Una característica importante: la breve frase que en cada ocasión inscribía en el *ready-made*.

[...]

No tardé en darme cuenta del peligro que podía haber en usar sin discriminación esta forma de expresión y decidí limitar la producción de los *ready-mades* a un pequeño número cada año.

[...]

Otro aspecto del *ready-made* es que no tiene nada de único... La réplica de un *ready-made* transmite el mismo mensaje; de hecho casi todos los *ready-mades* que hoy existen no son originales en el sentido usual del término.

Una última observación para concluir este discurso de egomaniaco: como los tubos de pintura empleados por el artista son productos manufacturados y ya hechos, debemos concluir que todas las telas del mundo son *ready-mades* ayudados y trabajos de acoplamiento.⁵⁵

En una entrevista con Calvin Tomkins en 1964, Duchamp insiste en los aspectos del deleite estético e incorpora el azar como un elemento esencial en la conformación de los *ready-mades*:

CT: En su cabeza, el azar es una expresión racional del cómo evitar el control de la mente.

MD: Absolutamente. Y es interesante que constituye la base del *ready-made*, digamos, en cierto sentido.

CT: Bien, cuando hizo la *Rueda de bicicleta* en primer lugar, ¿tenía usted alguna idea particular en mente?

MD: No, ninguna.

CT: Entonces ¿cómo surgió?

53. Breton, A y Éluard, P., *Diccionario abreviado del Surrealismo* (Madrid: Siruela, 2003); publicado originalmente como *Dictionnaire abrégé du surréalisme*; París: Galerie Beaux-Arts, 1938 p. 73. La cita, como puede deducirse por las iniciales, corresponde a Marcel Duchamp.

54. Cf. Richter, H. *Dada: Art and Anti-Art* (Londres: Thames & Hudson, 1965), pp. 89-90.

55. Duchamp, «A propósito de los 'Ready-mades'», en *Escritos*, pp. 237-38.

56. Tomkins, «New York, 1964. II», en *Marcel Duchamp. The Afternoon interviews*, pp. 53-55.

57. Cabanne, P., *Conversaciones con Marcel Duchamp*, pp. 57-58.

MD: Tan solo por el placer de tenerla en mi habitación, no era más que decoración de interiores, un cacharro placentero [...] Probablemente, ahí estaba el embrión de la idea de movimiento, estoy seguro.

CT: ¿Así que la seleccionó por causas estéticas?

MD: No. Estéticas en el sentido de que era decoración de interiores. [*Se ríe*] Pero no estéticas en sentido estricto.

[...] la elección de los *ready-mades* nunca fue el resultado de un deleite estético.

En otras palabras, no fueron escogidos a causa de que tuviesen buen aspecto o fueran artísticos o se adecuasen a mi propio gusto. Y esa era la dificultad de escoger algo, pues uno generalmente valora las facetas artísticas o la esencia estética de ese algo [...] eso hace la selección mucho más difícil, porque no es posible evitar escoger cosas que a uno le satisfagan [...] el hecho de que los objetos manufacturados poseyeran la ventaja de ser repetitivos, de que existiese una edición realizada por la máquina, se añadía a su impersonalidad misma. El peligro es que eso crea veinte mil *ready-mades* por año. El peligro sería dirigirlo hacia un gusto [...] En los *ready-mades* evité tal cosa, al no escogerlos con excesiva frecuencia. Existen tan solo diez en toda mi vida.⁵⁶

En las conocidas entrevistas con Pierre Cabanne que tuvieron lugar en Neuilly entre abril y junio de 1966 se fija con nitidez la fecha de establecimiento del término:

MD: [...] La palabra «ready-made» no apareció hasta que fui en 1915 a los Estados Unidos. Me interesó como tal palabra; pero cuando coloqué una rueda de bicicleta encima de un taburete, con la horquilla hacia abajo no existía ninguna idea de *ready-made* ni tampoco de cualquier otra cosa, fue sencillamente un entretenimiento. [...]

Fue sobre todo en 1915, en los Estados Unidos, cuando hice otros objetos con letrero, como la pala para la nieve, en la que escribí algo en inglés. En ese momento fue cuando se me apareció la evidencia de la palabra «ready-made», encontré que encajaba muy bien con esas cosas que no eran obras de arte, que no eran esbozos, que no tenían nada que ver con ninguna de las expresiones que se daban por buenas en el mundo artístico. Por eso me tentó usarla.

PC: ¿Qué era para usted lo determinante al escoger los *ready-made*?

MD: Dependía del objeto; por lo general, había que defenderse del *look*. Es muy difícil escoger un objeto, porque al cabo de quince días o te gusta mucho o lo aborreces. Hay que llegar a algo de tal indiferencia que no sientas ninguna emoción estética. La elección de los *ready-made* se basa siempre en la indiferencia visual y, al tiempo, en la ausencia total de buen gusto o de mal gusto.⁵⁷

En una entrevista con Jeanne Siegel el 12 de abril de 1967 (emitida apenas un mes más tarde en la cadena norteamericana WBAI el 18 de mayo del mismo año):

JS: [...] la mayor parte de los escritos sobre los *ready-mades* ha estado tan preocupada por sus motivaciones filosóficas que rara vez se ha producido un debate sobre su auténtico carácter. ¿Cree retrospectivamente que puede existir una gran similitud estilística entre los propios *ready-mades*?

MD: Oh, sí. Quiero decir: no es plástica, no es visual, si así se quiere expresar, pero la idea consiste en la elección de un objeto manufacturado, un objeto ‘ya hecho’. Es posible escoger muchos, si así se desea, pero el asunto consistía en

escoger uno sobre el que no se sintiese atracción alguna por su forma o cualquier otra característica. Era por ese sentimiento de indiferencia por el que lo escogería, y era difícil, porque cualquier cosa se convierte en bella si la miras el tiempo suficiente. En otras palabras: aquel portabotellas no resultaba muy interesante en cuanto a su forma en el momento en que lo hice, pero hoy en día da lugar a todo tipo de esculturas, y [a la gente le] gusta. Dicen: «Es bello», pero no es por ser bello por lo que lo escogí.

JS: Es muy interesante. Yo tengo la sensación de que el *Colgador de sombreros*, o la *Ampolla de vidrio* [*Air de Paris*], o incluso la *Fuente* poseen cierta semejanza en lo que respecta a la belleza de sus líneas.

MD: Exacto, ¡pero no era la intención en absoluto! [*se ríe*]

JS: Pero la intención no era, por otro lado, que fuesen feos tampoco...

MD: No, tampoco era así. Indiferencia, ya ve usted [...] Un pintor pinta y aplica su propio gusto a lo que pinta, y la intención era librarse de eso.⁵⁸

La estudiada despreocupación de Duchamp es un lugar común en su retrato. En el caso de su actitud y descripción del *ready-made*, y a tenor de los ejemplos citados, es obvio —dada la reiteración de argumentos en momentos y situaciones tan dispares— que la presentación de este recurso estaba perfectamente coordinada. Parece existir una clara consciencia por parte del artista de lo enunciado respecto a este tema a lo largo de los años. El artista maneja un discurso reiterativo, sin apenas variaciones sobre las características principales que se pueden adivinar en la carta a su hermana de 1916.

De ese discurso, es posible extraer algunas características operativas y conceptuales del *ready-made* según su orden de aparición —que no de importancia— en las fuentes citadas. En ellas, se da por hecho que el aspecto esencial del *ready-made* es el cambio en su estatus mediante una recontextualización cultural, y el hecho de ser más una incidencia, una acción sobre el mundo de los objetos que un objeto *per se*. El orden propuesto alterna cuestiones endógenas del *ready-made* como realización artística corpórea (tema, precisión) y otras exógenas o relacionadas con el autor (distancia estética, aspectos subliminales) hasta culminar en un acuerdo entre el objeto y la voluntad de su artífice: la reproducibilidad.

Motivo: Según la definición más concreta acuñada por Duchamp, el elemento que conforma un *ready-made* es un objeto, un «objeto cotidiano» para ser más precisos, que se recontextualiza y asciende «a la dignidad de objeto artístico». Palas de nieve, fundas de máquinas de escribir, secadores de botellas, placas impresas, peines, percheros, jaulas... han sido interpretados como símbolos eróticos, como *souvenirs* (la pala de nieve de *In Advance of the Broken Arm* que le había llamado la atención en unos grandes almacenes neoyorquinos; no había visto tal cosa en Francia)... también como bromas o provocaciones, como la *Gioconda* bigotuda de *L.H.O.O.Q.*, o el extraño *ready-made* *Why not sneeze Rrose Sélavy*, tan enérgicamente rechazada por sus destinatarias, Katherine y Dorothea Dreier. Al intentar establecer una clasificación de todos ellos, Juan Antonio Ramírez advierte «No es posible ni conveniente reducirlos todos a una poética común»⁵⁹ y enfatiza, de seguido, su carácter polisémico. Así, los *ready-mades* parecen presentar cierta desconexión temática, más allá de su carácter iniciático que oficializa la incidencia más o menos acusada de un artista sobre el mundo de los objetos (el «recontextualiza» o «asciende» antes expresados obedecen,

58. La entrevista puede encontrarse en <http://www.ubu.com/sound/duchamp.html>. El fragmento aquí reproducido se ubica entre los minutos 13'44" y 16'12".

59. Ramírez, J. A., *Duchamp: el amor y la muerte, incluso* (Madrid: Siruela, 1993), p. 27. Como se ha comentado al inicio de esta parte, Ramírez consideraba a los *ready-mades* como parte del proyecto del *Gran Vidrio*.

60. Marcel Duchamp, entrevista con la BBC, 15 de junio de 1968, 15:40-16:00

61. Cf. Ramírez, *Duchamp*, pp. 29-35.

62. En su escrito de 1961 «A propósito de los ‘Ready-mades’» él mismo utiliza estas definiciones (cf. Duchamp, *Escritos*, pp. 237-238). El *ready-made* imitado, apenas anecdótico, se ha adoptado a partir de la denominación del catálogo razonado de la obra de Duchamp elaborado con motivo de la retrospectiva de Anne D’Harnoncourt y Kynaston McShine en el MoMA (1973). Las clasificaciones adoptadas por J. A. Ramírez en el primer capítulo de su libro sobre Duchamp han resultado, asimismo, de gran utilidad.

63. Carta de Marcel Duchamp a Suzanne Duchamp citada por Tomkins y fechada en enero de 1916.

64. La traducción a castellano de *ready-made aided* o *aidé* (si se opta por su similar denominación en francés) es, necesariamente, insatisfactoria al eliminar el recurso sonoro del original.

65. El propio Marcel Duchamp lo confirma en la entrevista con Jeanne Siegel para la WBAI (03:40-03:44): JS: Era el único *ready-made*, si recuerdo bien, que incluía movimiento MD: Sí, sí...

necesariamente, a esa voluntad). El propio Duchamp hizo gala en alguna ocasión de su heterogeneidad: «Al mirarlos hoy [...] me satisface el hecho de que no se parecen entre sí. ¿Ve lo que quiero decir? En otras palabras, existe una diferencia, una extrañeza total de unos respecto a otros [...]».⁶⁰ Sí que es posible apreciar, sin embargo, algunas características comunes en lo referente al motivo. No se trata de piezas materialmente valiosas, ni tampoco se puede afirmar que recojan una suerte de testimonio de su época: el *Portabotellas* fue adquirido en un mercadillo y no era una producción industrial novedosa. Oscilan entre el *Bric-à-brac* y las piezas de almacén, pero su elección es mucho más precisa de lo que en un principio pudiera parecer. (Ramírez explica cómo la *Rueda de bicicleta* no es, en realidad, ‘de bicicleta’, sino el probable ensamblaje entre un podómetro y el taburete de un delineante; un guiño de Duchamp a cierta concepción precisa del arte.)⁶¹ De forma general, y de acuerdo a temas como la manipulación y la estrategia material, pueden definirse los siguientes tipos de *ready-mades*, más o menos aceptados como tales por el propio Duchamp a lo largo de su vida:⁶²

ready-made: este grupo, que adopta la denominación genérica, es el más numeroso. Pueden denominarse así las obras que cumplen de forma literal la definición de Duchamp: objetos escogidos y trasladados, sin transformación alguna y por el mero acto de esa elección, al ámbito del arte. Tienen su primer ejemplo en el *Portabotellas*, de 1914: «Lo compré como una escultura ya hecha».⁶³ Estas obras no incitan acción alguna o manipulación del elemento por parte del espectador. En algún caso, la confección del *ready-made* depende de terceros, como la ampolla de *Air de Paris*, encomendada a un farmacéutico en 1919. Ejemplos: *Porta botellas*, *In Advance of the Broken Arm*, *Peine*, *Plegable... de viaje*, *Fuente*, *Perchero*, *Colgador de sombreros*, *Air de Paris*...

ready-made asistido (o ayudado):⁶⁴ implica determinada manipulación de la obra por parte del espectador: así sucede en *Un ruido secreto*, donde el efecto era, precisamente, el sonido o *Why Not Sneeze Rrose Sélavy*, en el que, para apreciar el engaño visual —los cubos resultan ser de mármol, y la pieza pesa más de lo esperado— es necesario levantar esa jaula, o incluso la puerta del departamento parisiense de Duchamp... Un caso aparte es *Rueda de bicicleta*, el primer *ready-made*. Esta obra nunca fue designada explícitamente como parte de este grupo (como se ha visto, el propio Duchamp la consideraba un divertimento) y es también el único de los *ready-mades* que incorpora mecanismos móviles.⁶⁵ Esa incoherencia hace que solo haya podido categorizarse *a posteriori*.

ready-made rectificado: de carácter eminentemente gráfico, consiste en la elección de materiales preexistentes, originarios de la reproducción fotográfica o de imprenta y ligeramente modificados por el artista. Ejemplos: *Pharmacie*, *ApolinèreENAMELED*, *Estereografía manual*, *L. H. O. O. Q*, *Wanted*, *Chaleco*.

ready-made imitado (*Eau & Gaz à tous les étages*). Apenas puede erigirse como categoría por derecho propio. Se incluye aquí el *Cheque Tzanck* (nunca denominado como *ready-made*). Se trata de la elaboración de un elemento que imita un objeto real. Apenas tiene importancia dentro de la carrera de Duchamp y, al contrario que en los casos anteriores, su existencia parece más un producto de una necesidad concreta que de un armazón estructural y estratégico. No obstante, esta imitación de elementos convencionales —aunque no literal: el *Cheque Tzanck*, por ejemplo, no se correspondía con el tamaño de un cheque real, lo que

desvelaba inmediatamente el engaño— abre un espacio que aprovechará posteriormente el Pop. Con su alteración material, las *Cajas Brillo* de Warhol pueden señalarse como obras que prosiguen esta senda abierta por Duchamp.⁶⁶

Inscripción: los *ready-mades* parecen necesitar de una inscripción física. Su contenido está relacionado, según las propias notas de Duchamp, con el momento preciso de su creación (véase el punto C, más adelante). Este aspecto de inscribir los *ready-mades* aparece de manera repetida en la obra del artista para alcanzar, en ocasiones, un tono humorístico: Duchamp habló incluso de «firmar» el Woolworth Building, para convertir así el que entonces fuera el rascacielos más alto del mundo (241,4 metros) en un *ready-made*.⁶⁷ Esa grafomanía no es exclusiva de estas obras y se remonta al mismo inicio de su trayectoria. En *Los pintores cubistas*, Guillaume Apollinaire trazó un perfil del artista —contestado directamente por el propio Duchamp: «Escribió al buen tuntún»⁶⁸— en el que uno de los detalles resultaba particularmente significativo:

Para alejar de su arte todas las percepciones que podrían convertirse en nociones, Duchamp escribe en sus cuadros el título que les confiere. Así, la literatura, de la que muy pocos pintores han prescindido, desaparece de su arte, pero no la poesía.[...]
Duchamp opone a la composición concreta de sus cuadros un título intelectual en extremo. En ese sentido, llega lo más lejos posible y no teme que le reprochen la factura de una pintura esotérica, cuando no abstrusa.⁶⁹

Puntualidad: en el punto anterior se hacía referencia al contenido temporal de las inscripciones, ese «en tal día, tal fecha, tal minuto» utilizado en la *Caja Verde*. Algunos *ready-mades*, como el *Peine*, hacen gala de esa precisión: está fechado el 17 de febrero de 1916, a las 11 de la mañana. Fiel a su carácter reflexivo, Duchamp había hecho llegar a Walter y Louis Arensberg un conjunto de postales escritas a máquina unos días antes bajo el título *Rendez-vous of Sunday 6 February 1916 (Cita del domingo 6 de febrero de 1916)*. Esta puntualidad, aquí tan premeditada, es un aspecto que suele pasar desapercibido, y no se menciona en el resto de referencias aquí analizadas. Su condición de hápax parece estar aparejada a la imposibilidad de llevarla a cabo. Tres décadas después de la publicación de esas notas, así lo recogía una entrevista con Pierre Cabanne:

PC: Ha comparado el *ready-made* con algo parecido a una cita.
MD: Sí, en una ocasión. Me tenía preocupado por entonces la idea de hacer algo por adelantado, de decir «a tal hora haré tal cosa...». Nunca lo hice. Me habría visto en un buen apuro, por cierto.⁷⁰

Indiferencia: la «carencia de deleite estético» es, probablemente la característica más reiterada por el propio Duchamp en la institución de los *ready-mades*. Esta cualidad enlaza con su obsesión por convertir el arte en una actividad puramente intelectual. Conviene adoptar el matiz de la conversación con Jeanne Siegel antes mencionada: indiferente tampoco significa feo, de ninguna manera («Bonito o feo son la misma cosa cuando se trata de elegir un objeto como *ready-made*»),⁷¹ Eso explica, por ejemplo, la comodidad de Duchamp con determinadas vanguardias que no abandonaron el aspecto visual y fueron, precisamente por ello, muy cuestionadas, caso del Surrealismo.

66. Sobre este aspecto se profundiza más adelante, en la Parte 4 de esta tesis, donde se relaciona precisamente el *Cheque Tzanck* con el proyecto del National Football Hall of Fame en New Brunswick, de Robert Venturi.

67. Tomkins, *Duchamp*, p. 182.

68. Cabanne, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, p. 43.

69. Apollinaire, G. *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*. (Madrid: Visor, 1995); publicado originalmente como *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes* (París: Figuière, 1913), pp. 77-78.

70. Cabanne, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, p. 59.

71. Entrevista con Martin Friedman en el Walker Art Center (1'40"-1'47"). Transcripción y traducción del autor.

72. Cabanne, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, p. 101.

73. Citado en d'Harnoncourt, A. y McShine, K., *Marcel Duchamp* (Nueva York: The Museum of Modern Art), p. 273.

74. Citado en Tomkins, *Duchamp*, p. 150.

75. Duchamp, *Escritos*, p. 95.

76. Entrevista con Martin Friedman en el Walker Art Center. (0'55"-1'01"). Transcripción y traducción del autor.

77. Se trata de una compilación discutible, pero útil. No se contabilizan, por ejemplo, algunas obras que sí suelen citarse en otras listas, como la de Juan Antonio Ramírez (es el caso de la mencionada *Escultura de viaje o 3 Stoppages étalon*, identificada por Duchamp como *ready-made* en una entrevista en *ArtNews* en diciembre de 1968). Tampoco la puerta de la Rue Larrey (1927), obra que sí se considera como *ready-made* en el catálogo de la exposición de 1966 en la Tate Gallery (*The Almost Complete Works of Marcel Duchamp*) y, por supuesto, tampoco hay rastro del sacacorchos cuya sombra aparece *Tu'm*. Sí se anota la existencia, en cambio, de un *ready-made* perdido: *Tiré à quatre épingles*, datado en 1915, regalo para Louise Varèse.

PC: Pero no deja de haber un aspecto «retiniano» en el Surrealismo. ¿Eso no le resulta molesto?
MD: No, porque hay que saber utilizarlo. En ellos, la intención última está más allá, sobre todo en las cosas fantásticas.
PC: Es más conceptual que visual.
MD: Exactamente. Le diré que para que algo me guste, no es que tenga que ser muy conceptual. Lo que no me gusta es lo no-conceptual por completo, que es lo puramente retiniano; eso es algo que me irrita.⁷²

Azar: más que un tema asociado al *ready-made*, el azar (como también la inscripción) es una constante en todo el trabajo de Duchamp. El azar como guía de la práctica artística aparece como instigador de piezas como *Erratum musical*, pero también de la *Rueda de bicicleta o 3 zurcidos patrón* (obra que «aprisionaba y preservaba formas obtenidas a través del azar»).⁷³ Este tema suele asociarse a su documentado interés por la figura del poeta francés Stéphane Mallarmé (su último poema se titulaba «Una tirada de dados jamás abolirá el azar») y al empeño del artista por aplicar operaciones que le permitiesen escapar de la tradición. Calvin Tomkins indicó, además, que la fascinación de Marcel Duchamp por el azar era un asunto extremadamente personal: «Si echo los dados, mi tirada nunca será igual que la tuya. De modo que un acto como tirar los dados se convierte en una maravillosa expresión de tu subconsciente».⁷⁴ El recurso se dota, así, de un carácter instrumental ligado a la búsqueda de la reivindicada indiferencia.

Limitación: La propia esencia del *ready-made* hace que su material sea la realidad misma. Cualquier objeto manufacturado es susceptible de convertirse en una obra de arte a partir de la simple designación del artista. Esto provocó la posibilidad de un universo caótico poblado por una cantidad infinita de de obras. El propio artista expresó la necesidad de «Limitar el número de ready-mades por año (?)»⁷⁵ en las notas de la *Caja verde*; «Existen tan solo diez en toda mi vida», afirma en la entrevista de 1964 con Calvin Tomkins, «he hecho solo trece en toda mi vida, en cuarenta años» afirma en otra conversación en el Walker Art Center en 1965.⁷⁶ Se trata de una imprecisión evidente. En el catálogo razonado editado por Anne d'Harnoncourt y Kynaston McShine para su retrospectiva de 1973 en el MoMA, se contabilizan (sin considerar como tal la *Escultura de viaje*)⁷⁷ hasta 23 *ready-mades* (22 antes de 1964, cuando tienen lugar esas declaraciones). La inmensa mayoría se concentra entre 1913 y 1923: 19 obras. De hecho, entre *Wanted*, el *ready-made* de 1923 que retrataba a Duchamp como forajido y el siguiente ejemplo, *Chaleco*, transcurre un cuarto de siglo. Los últimos cuatro *ready-mades* (*Chaleco*, *Eau & Gaz à tous les étages*, *Pareja de delantales de lavandería*, *L.H.O.O.Q afeitada*) se pueden considerar anecdóticos, incluso producto de necesidades crematísticas (*Eau & Gaz*, por ejemplo, acompañaba una edición limitada del libro de Robert Lebel). Como se ha señalado, la defensa frente a la posible ‘inundación’ se estableció mediante el énfasis electivo:

[...] El momento en que uno sistematiza algo... Si hubiese sistematizado los *ready-mades* podría haber hecho cien mil *ready-mades* en diez años con facilidad. Habrían sido falsos, porque habrían sido realizados con rapidez, escogidos con facilidad y después me habría lamentado un año más tarde. Me habría visto en un compromiso. [*risas*]⁷⁸

Copia: Los objetos de Duchamp pertenecen a la basura o al museo. Se extraviaron el *Portabotellas*, la *Rueda de bicicleta*, la *Fuente*... Pero el artista no pareció entender esas pérdidas como inconvenientes, pues permitió la emisión de copias. En el caso del *Portabotellas*, es posible datar hasta seis versiones —algunas, como la de la Galleria Schwarz, en Milán, con ocho copias—. La copia se relaciona de manera íntima con el aspecto de la inscripción del *ready-made* (véase el apartado B). En los últimos años de la vida de Duchamp, la inscripción (y firma) de los *ready-mades* se tornó muy importante. Duchamp, que había tratado de dinamitar el mercado del arte —que detestaba—, terminó reivindicando la autenticidad de las copias precisamente porque éstas estaban firmadas y numeradas:

P: ¿Qué ocurriría si, de hecho, estos *ready-mades* manufacturados se produjesen en masa y todos pudiésemos comprar uno...?
R: [con énfasis] No, no, no, no, no... Tienes que firmarlos. Están firmados. Están firmados y numerados. [...] Están aún en el ámbito del arte. Uno hace ocho, los firma y los numera. Y eso es todo. No debería existir ninguno más, incluso aunque fuera posible encontrarlos en las tiendas.⁷⁹

Esa multiplicidad de *ready-mades* (no se contabilizan aquí la reproducciones para las *Boîtes en valise*) fue objeto de cierta polémica. Por un lado, el *ready-made* queda investido por el propio artista y supone un acto de separación con respecto al resto de elementos del mundo material, por lo que deviene, paradójicamente, en una obra artística convencional. Por otro, tal y como señala Calvin Tomkins, la consciencia de la naturaleza industrial del objeto escogido era, precisamente, lo que permitía y autorizaba esas copias, una situación ciertamente incómoda para la tradición de la historia del arte. Es en ese ‘estar y no estar a la vez’ donde Duchamp se mueve a la perfección:

[...] la perspectiva de que un marchante de arte milanés [Arturo Schwarz, *N. del A.*] fuera a producir ediciones comerciales [de los *ready-mades*] supuso un disgusto para algunos de los amigos y admiradores de Duchamp. Incluso Max Ernst, cuyo carácter iconoclasta estaba a la altura del de Duchamp, reconoció que pensaba que «el valor del *ready-made* estaba en entredicho». En cualquier caso, para Duchamp, la reproducción estaba perfectamente en armonía con su idea original. Los *ready-mades* no eran *arte*, sino objetos corrientes manufacturados y, dado que todos los originales habían desaparecido, cualquier copia era válida a la hora de transmitir el mensaje.⁸⁰

3.2 Genealogía y características del *objet-type* a través de los textos de Le Corbusier

La declaración de Muthesius de 1911 que impresionó al joven Jeanneret puede entenderse como una continuación natural de las teorías defendidas por este burócrata prusiano y anglófilo que, desde inicios del siglo xx, se había embarcado en una defensa de la industrialización y la funcionalidad aplicados al diseño. Esta cruzada, que pretendía una regeneración plena de la producción artística apoyada en una exaltación del espíritu nacional, tenía ramificaciones tanto en el campo del diseño como en el de la arquitectura. En su texto de 1901 (reelaborado en 1903) *Arquitectura de estilo y arte de la construcción*:

78. Tomkins, «New York, 1964. II», en *Marcel Duchamp. The Afternoon interviews*, pp. 59-60.

79. Marcel Duchamp, entrevista con la BBC, 15 de junio de 1968, 20:33-21:08.

80. Tomkins, *Duchamp*, p. 473. Las citas de palabras de Duchamp obedecen a sendos artículos de Francis Roberts («I Propose to Strain the Laws of Physics», *Art News*, diciembre de 1968) y Otto Hahn («Passport N.º G255300», *Art and Artists*).

81. Muthesius, H. «Arquitectura de estilo y arte de la construcción» en Marchán, S. (ed.), *La arquitectura del siglo xx. Textos* (Madrid: Alberto Corazón editor, 1974), p. 22.

82. *Íbidem*, p. 23.

83. Cf. los comentarios referidos a «El Purismo» (1921), su escrito conjunto con Ozenfant en el siguiente apartado.

84. Le Corbusier, *El arte decorativo de hoy*, p. 198.

85. Se opta por mantener aquí el original, dado que es un término que aparece así referenciado en diferentes textos y traducciones en castellano sobre la obra de Le Corbusier.

86. cf. Colquhoun, A., *La arquitectura moderna: una historia desapasionada* (Barcelona: Gustavo Gili, 2005); publicado originalmente como *Modern Architecture* (Oxford: Oxford University Press, 2002), p. 140.

87. Cf. Pizza, A. «En busca de una expresión *original y antigua*», epílogo de *Acerca del Purismo*, p. 240.

transformaciones de la arquitectura en el siglo XIX y su condición presente, Muthesius detallaba que eran precisamente las construcciones que no caían «en el campo de actividad de los arquitectos» (y especificaba: «nuestras estaciones, edificios de exposición, casas gigantes de reuniones») las que personificaban «los pensamientos contemporáneos y los nuevos principios formativos, que nos tienen que hacer pensar». Y continuaba su razonamiento describiendo tales construcciones de una forma que, más adelante, reflejaría también Le Corbusier: «En ellos observamos una utilidad estricta, podría decirse que científica, una abstención de todas las formas decorativas externas, una configuración afectada justamente por el fin al cual la obra debe servir...».⁸¹ Aún en estado embrionario, ya se intunía aquí la relación que más adelante desarrollaría Jeanneret, un vínculo que asimilaba la arquitectura y la producción industrial de objetos cotidianos como productos de su tiempo:

La arquitectura, en cuanto es la más pesada de las artes, será naturalmente la última en estar en condiciones de sacar todas las consecuencias del nuevo espíritu. Pero el nuevo movimiento en las artes aplicadas le ha preparado el camino con todos los medios a su alcance.⁸²

En su discurso de 1911, Muthesius enunció una idea fundamental: la predominancia de la forma, una vez alcanzado el necesario estado de progreso técnico o material, labor a la que el Werkbund debía consagrarse de inmediato. Según Reyner Banham, se trataba de una continuación natural del pensamiento de Adolf von Hildebrandt, cuyo libro *El problema de la forma en la obra de arte*, publicado en 1893, parecía apuntar a un renacimiento de la tradición neoclásica y su preferencia por la pureza de las formas como oposición a las pulsiones naturalistas del Impresionismo. Esa predominancia de la forma abstracta se encuentra sin dificultades en la retórica de Le Corbusier cuando, una década después de este discurso, incorporó con naturalidad conceptos como «curvas de mayor elasticidad» o «satisfacciones de orden matemático»;⁸³ o cuando —un tanto a la manera de Adolf Loos— asoció esa producción de formas puras al desarrollo cultural de un pueblo; o cuando, al final de *El arte decorativo de hoy* (1925), atribuyó a L’Epplatenier el siguiente discurso: «Sólo la naturaleza inspira, es verdadera y puede ser el sostén de las obras del hombre: Pero no hagáis la naturaleza como la hacen los paisajistas, que sólo muestran su aspecto».⁸⁴

En la trayectoria de Le Corbusier es posible trazar, tras ese paso por Alemania y posterior mudanza a París, un lento camino que desembocó, a principios de la década de 1920, en el enunciado del concepto de *objet-type*.⁸⁵ Esta primera conceptualización referida al objeto —los *objets à réaction poétique* serán tratados al final de esta parte—, se sitúa cronológicamente en los inicios profesionales del arquitecto, relacionados con su actividad pictórica. El *objet-type* se sostiene como un concepto cardinal de su obra —y acompañamiento de sus villas maquinistas— aproximadamente hasta finales de la década de 1920. Alan Colquhoun cifra la aparición precisa del concepto en 1921, con la publicación del ensayo «El Purismo»,⁸⁶ producto de las reflexiones instigadas tanto por la primera exposición de cuadros de Charles-Édouard Jeanneret y Amédée Ozenfant en la parisiense galería Thomas **[43, 44]**⁸⁷ —y el consiguiente texto, «Después del Cubismo» (*Après le cubisme*, 1918)—, como por los artículos de los primeros números de *L’Esprit Nouveau*.

Fig. 43
Catálogo de la
exposición de Ozenfant
y Jeanneret en la Galería
Thomas en noviembre
de 1918.

Fig. 44
Un joven Charles-
Édouard Jeanneret
frente a la Galería
Thomas.
(Foto: Fundación
Le Corbusier)

88. Cf. por ejemplo, A. Ozenfant y Le Corbusier «Naturaleza y creación, publicado en *L'Esprit Nouveau* n°19 (1923) «El arte no tiene que comerciar obligatoriamente con la naturaleza». Recogido en *Acerca del Purismo*, p. 115.

89. Seis años después del texto inaugural, Ozenfant y Jeanneret escribieron un las páginas de *L'Esprit Nouveau* una historia del Cubismo. En su segunda parte («El Cubismo. Segunda época, 1912-18» publicado en *L'Esprit Nouveau* n° 24 en 1924) todavía se sostenía esta idea (*Acerca del Purismo*, p. 180): «El genio creador de estos líricos proyecta una poesía fresca sobre tantos objetos humildes hasta ahora despreciados y que se presentan como objetos plásticos magníficos».

90. Ozenfant y Le Corbusier, «Después del Cubismo» en *Acerca del Purismo*, p. 46.

91. *Ibidem*, p. 41.

92. Ozenfant y Le Corbusier, «El Purismo» en *Acerca del Purismo*, p. 74.

93. Ozenfant y Le Corbusier, «Después del Cubismo» en *Ibidem*, p. 12.

94. La idea era, evidentemente, parte de la línea editorial de la revista, que en su segundo número incluyó la traducción francesa del «Ornamento y delito» de Adolf Loos.

95. Ozenfant y Le Corbusier, «Ámbito de *L'Esprit Nouveau*» en *Acerca del Purismo*, p. 49.

96. A. Ozenfant y Le Corbusier, «El Purismo» en *Ibidem*, p. 74.

En el inicial «Después del Cubismo», es perceptible el interés por indagar en unos sistemas de orden inmanente que trascendiesen la superficialidad visual percibida por los autores en la vanguardia. Según el texto, el Cubismo había desprendido al arte de su función imitativa⁸⁸ y su condición de sistema narrativo,⁸⁹ pero éste ya se entendía en las cercanías de 1920 como retaguardia, un «ornamentalismo romántico»⁹⁰ que había dejado de representar su tiempo: «La generalidad es cuanto hay de invariante en la forma, lo que es permanente, lo que dura en el tiempo [...] El arte purista debe percibir, retener y expresar la invariante».⁹¹ Se hacía necesario, por tanto, profundizar en la misión artística hasta inferir una estructura inmanente que proporcionase una visión global de las artes apoyada en la arquitectura: «Una obra de arte es una asociación, una sinfonía de formas consolidadas y *arquitecturadas*, tanto en arquitectura y escultura como en la pintura».⁹²

Este principio rector conducía, necesariamente, a una pugna por entender y dotar de sentido a las propiedades físicas de los cuerpos («los objetos visibles o sus elementos cuentan en la obra plástica en virtud de sus propiedades físicas, sus conflictos o sus acuerdos, cualquiera que sea el tema del que emanan».⁹³ Los diferentes textos que condujeron a esta idea del objeto adoptaron un mismo protagonista: la industria como agente conformador de formas estéticamente depuradas.⁹⁴

Estos argumentos esencialistas se prolongaron en las páginas de *L'Esprit Nouveau*. En uno de los textos del número inaugural (precisamente, el que explicita la línea editorial de la publicación bajo el título «Ámbito de *L'Esprit Nouveau*») el interés por los campos del número y las proporciones se enhebra con una aproximación a la máquina como tema. Para los puristas, la máquina era el producto perfecto de sí misma, el obvio resultado de una estética basada en la depuración técnica: «Cada vez más, las construcciones industriales, las máquinas, se establecen con proporciones, juegos de volúmenes y materias tales que muchas de ellas son obras de arte, porque comportan el 'número', es decir, el orden».⁹⁵

Tal y como se ha indicado, es en «El Purismo», publicado tan solo un año después (1921, incluido en el n° 4 de *L'Esprit Nouveau*), donde estas reflexiones fructificaron en el concepto de *objet-type*. En sí, el Purismo podía entenderse como una sublimación de la selección cubista de objetos en busca de elementos que expresasen de forma válida el espíritu de su época:

De todas las escuelas de pintura recientes, solamente el Cubismo ha presentado la ventaja de la elección de objetos de arte seleccionados y de su asociación inevitable: pero, por error paradójico, el Cubismo, en lugar de extraer leyes generales de esos objetos, sólo ha mostrado aspectos accidentales de ellos, hasta el punto de que incluso ha recreado sobre esta idea errónea formas arbitrarias y caprichosas. El Cubismo ha hecho pipas cuadradas para asociarlas a cajas de cerillas, y botellas triangulares para asociarlas a vasos cónicos.⁹⁶

Ozenfant y Jeanneret pasaban, así, a hablar del objeto de forma detallada por vez primera:

Nuestro concepto del objeto está formado por el conocimiento total de ese objeto, conocimiento adquirido en la experiencia de nuestros sentidos, conocimiento táctil, conocimiento de su materia, conocimiento de su volumen, conocimiento de su perfil, conocimiento de todas sus propiedades. Y el aspecto perceptivo habitual sólo actúa como desencadenante del recuerdo de esa experiencia.

La perspectiva ordinaria, en su rigor teórico, sólo da un aspecto accidental de los objetos [...]⁹⁷

El número era esencial en tanto base de cualquier belleza, unas sensaciones primarias generales para todos los individuos a las que se añadían «sensaciones de orden secundario [...] haciendo intervenir la aportación hereditaria o cultural del sujeto».⁹⁸ El texto, sin embargo, dejaba ya una reflexión de importancia en la que se podía intuir cierta jerarquía cultural entre esos elementos industriales y otras empresas más elevadas: «La sensación superior de orden matemático sólo puede nacer de la elección de elementos primarios de resonancia secundaria».⁹⁹

La primera mención del *objet-type*, por otro lado, estaba referida a su aprovechamiento como modelo pictórico, motivo por el que quizá ese ha sido uno de los tópicos más reiterados, como se ha podido observar, en la mayor parte de las historias generales:

Habiendo mostrado que la utilización solamente de los elementos primarios no puede llevar más que a un arte ornamental, pensamos que pintar es crear construcciones, organizaciones formales y coloreadas, que proceden de los temas-objeto [*objets-types*] portadores de propiedades elementales ricas en desencadenamientos subjetivos.¹⁰⁰

A partir de este punto de partida es posible caracterizar, en esta primera hornada de escritos, a este *objet-type* a partir de una serie de aspectos que respondan a las características antes enunciadas en el apartado 3.1 y referidas a los *ready-mades* de Marcel Duchamp:

	Marcel Duchamp	Le Corbusier
A	Motivo: el objeto y su contexto	Motivo: el objeto y su factura
B	Inscripción	Anonimato
C	Puntualidad	Proporción
D	Indiferencia	Hieratismo y pasión
E	Azar	Rechazo, no consta
F	Limitación	Rechazo, no consta
G	Copia	Rechazo, no consta

Es posible, a continuación, desgranar cada uno de los diferentes apartados a partir de citas de diferentes textos publicados en *L’Esprit Nouveau*:

Motivo: el motivo definido por la expresión el *objet-type* es un objeto industrial cuya forma viene dada por selección mecánica. Es el aspecto de esa forma lo que merece una explicación. Para Ozenfant y Jeanneret era precisamente esa relación con el objeto una de las cuestiones a rescatar del Cubismo. El objeto de primera necesidad era una derivada de esas leyes perceptivas y económicas que rigen la percepción artística, una inmanencia que resultaba posible aplicar tanto

a la arquitectura como a las leyes generales de diseño. ¿Cuáles son esos «motivos portadores de propiedades elementales ricas en desencadenamientos subjetivos» a los que aluden Ozenfant y Jeanneret la primera vez que hablan del *objet-type*? «el hombre, los seres organizados y todos los objetos fabricados por el hombre, especialmente los que pueden decirse que son como los complementos del organismo humano». Esa lógica protésica se desarrollará más adelante en estas líneas. Inmediatamente después del primer enunciado del *objet-type*, los autores escribieron:

En todas las épocas y en todos los pueblos, el hombre ha creado para su uso objetos de primera necesidad que respondían a exigencias imperiosas; esos objetos se asociaban a su organismo y lo completaban. En todas las épocas, el hombre ha creado, por ejemplo, recipientes: vasijas, vasos, botellas, platos, que se han construido con la necesidad de la máxima capacidad, de la máxima resistencia, de la máxima economía de esfuerzo. [...] Se constata que todos esos objetos, que son verdaderas prolongaciones de los miembros humanos, son, por lo tanto, de escala humana y armonizan entre sí, por una parte, y con el hombre, por otra. [...] Por el fenómeno de selección mecánica se han establecido esas formas que casi pueden llamarse permanentes, emparentadas todas entre sí, asociadas a la escala humana, que contienen curvas de orden matemático, curvas de mayor capacidad, curvas de mayor resistencia, curvas de mayor elasticidad, etc... Esas curvas obedecen a leyes que rigen la materia. Nos conducen, de modo natural, a las satisfacciones de orden matemático.¹⁰¹

Ese «vasijas, vasos, botellas, platos» que son producto del «fenómeno de selección mecánica» resultan aún un enunciado un tanto vago para alguien tan minucioso como Le Corbusier. El *objet-type* era parte de un programa que se enhebraba con su propia obra arquitectónica, y esa necesidad de concreción encontraría su lugar posteriormente y de manera más extensa en las páginas de *El arte decorativo de hoy* y el espacio del Pabellón de L’Esprit Nouveau, donde el arquitecto hizo énfasis, de manera explícita, en su carácter anónimo como signo de distinción. Puede deducirse, a partir de la multiplicidad de ejemplos que aparecen en este libro, pero también a partir de los objetos retratados en los espacios construidos por Le Corbusier a lo largo de estos años, que el motivo específico del *objet-type* no pertenecía a una lista clausurada, sino que era —de forma algo más abierta— la expresión física de un saber industrial aplicado en su conformación.

Sería posible, no obstante, establecer otro tipo de clasificación, referida en este caso al uso o la manipulación de esos objetos. En los cuadros de Le Corbusier, efecto inmediato de esta categorización, Antonio Pizza reconoce dos tipos de objetos: las «creaciones artificiales (botella, vaso, copa, cubo...) modeladas por una ‘máquina’ que las ha adaptado, a través de ligeras progresiones, a las exigencias funcionales» y «objetos de ‘placer’ —el autor cita violines, guitarras o pipas— que, además de valerse de una atrayente volumetría, están dotados, por su naturaleza, de indudables connotaciones poéticas» **[45a, 45b]**.¹⁰² La visión de Pizza omite, curiosamente, la idea de que tanto el violín como la guitarra como la pipa son también objetos cargados de una obligaciones, de exigencia de uso; su supuesta libertad en el diseño no está exenta, en ningún caso, de una exigencia objetiva de acción por parte de quien los posee. Desde ese punto de

97. *Ibidem*, p. 75.

98. *Ibidem*, p. 70.

99. *Ibidem*, p. 71.

100. *Ibidem*, p. 72.

101. *Ibidem*, pp. 72-73.

102. Pizza, «En busca de una expresión *original y antigua*», en *Ibidem*, p. 251.

Fig. 46
«Todo es esferas y cilindros». las palabras de Cézanne se ilustran así en «Sûr la plastique» («Sobre la plástica», *L'Esprit Nouveau* n°1, 1920). Posteriormente, esta imagen sería reutilizada dentro de *Hacia una arquitectura* (1923) y en la *Oeuvre complète* (1930 en adelante). (Fuente: *Acerca del Purismo*, p. 60)

Fig. 45a, 45b
Linternas, guitarras, vasos de vidrio, botellas, libros, platos, pipas... La cosmogonía purista queda reflejada en las pinturas de Le Corbusier, que evolucionan desde la separación de volúmenes a composiciones más tumultuosas e intrincadas
Fig. 45a: *Composition à la lanterne et la guitare*, 1920
Fig. 45b: *Nature morte aux nombreux objets*, 1923)

vista, ambos tipos de objeto se pueden segregar, también, en objetos-recipiente y objetos-productor, los pasivos y los que necesitan de la acción del espectador, una aproximación similar a la que puede establecerse con los *ready-mades* de Marcel Duchamp.

Anonimato: la economía en la que tanto insistieron Le Corbusier y Ozenfant les llevó a observar los elementos cotidianos como estructuras que derivadas de los sólidos platónicos que describían, por ejemplo, en textos como «Sobre la plástica» (1920, primer número de *L'Esprit Nouveau*) [46]. Esas formas puristas nacían de la «depuración de las formas estándar», que materializaban los objetos en «toda su generalidad y su invariabilidad». ¹⁰³ La capacidad de estos objetos de contener esas formas se complementaba, sin embargo, con su perfecta banalidad como producto industrial; en ningún caso se hacía énfasis en su individualidad, se trataba de útiles necesariamente intercambiables. En el posterior «El ángulo recto» (1923, n° 18 de *L'Esprit Nouveau*), bajo el epígrafe «El objeto estándar» se expresaba así esta idea:

[...] esos objetos han sido elegidos entre la banalidad más perfecta, son los que mejor representan los objetos tipo, satisfaciendo así el deseo del espíritu de relacionarlo todo con la unidad, que es una de sus constantes. Además, esos objetos banales tienen la ventaja de la legibilidad perfecta y, al ser reconocidos sin esfuerzo, evitan la dispersión, la desviación de la atención, que quedaría perturbada en su contemplación por singularidades, por lo desconocido, lo mal conocido. ¹⁰⁴

Proporción: el número (que los autores identifican con la «Section d'Or») era resultado de la aplicación de una «estética de laboratorio», ¹⁰⁵ algo en lo que se insistía permanentemente: «Sobre la plástica» ya enunciaba, como se ha dicho, la permanencia de distintas formas básicas (cilindro, pirámide, cubo y paralelepípedo, esfera) o los trazados reguladores que serían recogidos, de nuevo y sin variación alguna, en las páginas de *Hacia una arquitectura*. Para Le Corbusier y Ozenfant, el nuevo arte era un ámbito en el que la composición —en un sentido estricto del término: disponer elementos según una serie de reglas e invariantes— se entendía como una cuestión fundamental:

Conviene, pues, crear imágenes, organizaciones de formas y de colores que sean portadoras de las propiedades fundamentales invariables de los objetos-tema. Mediante una figuración sabia y sintética de esos elementos invariantes, el pintor constituirá, sobre bases de sensaciones primarias, la ordenación de sensaciones secundarias, transmisibles y universales: la búsqueda purista. ¹⁰⁶

Se trata de una idea reiterada a lo largo de estos años y se encuentran trazas de la misma en ensayos posteriores como, por ejemplo, «Estética y Purismo» (1922): «El estudio de lo que hay fijo y universal en la sensación, de las cualidades intrínsecas de las sensaciones, permite construir una estética sin hacer intervenir a la belleza». ¹⁰⁷ Como se ha dicho, es éste uno de los principios rectores del Purismo:

El elemento purista surgido de la depuración de las formas estándar no es una copia del objeto-tema [objet-type], sino una creación pictórica que extrae del objeto-tema sus propiedades orgánicas; tiene por objetivo materializar el objeto

103. Ozenfant y Le Corbusier, «El Purismo» en *Íbidem*, p. 86.

104. Ozenfant y Le Corbusier, «El ángulo recto» en *Íbidem*, p. 110.

105. Ozenfant y Le Corbusier, «Ámbito de *L'Esprit Nouveau*» en *Íbidem*, p. 51.

106. Ozenfant y Le Corbusier, «El Purismo» en *Íbidem*, p. 75.

107. Ozenfant y Le Corbusier, «Estética y Purismo» en *Íbidem*, p. 89.

en toda su generalidad e invariabilidad. No es, pues, la copia del aspecto visual; un espectáculo forzosamente accidental, incompleto y alterado; alterado por la vista bajo un ángulo único, aspecto accidental éste que no expresa las propiedades más importantes. Es una creación tanto plástica como lírica, que organiza en un sistema plástico las propiedades físicas constantes y esenciales de las cosas, de común acuerdo con una cualidad especial, difícil de definir mediante palabras y que es precisamente el estado de lirismo provocado en el artista por cosas que nos emocionan por su consonancia con el sistema del mundo.¹⁰⁸

Hieratismo y pasión: en el aspecto de la actitud en la elección también queda diferenciado de forma explícita el acercamiento al objeto de Duchamp y Le Corbusier. En algunos textos, como «El ángulo recto», Jeanneret y Ozenfant ahondan en la condición estética de estos objetos comunes según la idea purista y el proceso de búsqueda de tales objetos mediante un «estado del espíritu» que ellos denominaban como «hieratismo»:

A falta de una palabra mejor, entendemos por hieratismo el estado de espíritu en que desemboca una civilización cuando, saliendo del período empírico, se vuelve consciente de algo que antes solamente sentía [...] Es el momento en el que el hombre, al no estar ya bamboleado por las fuerzas exteriores o sus puros instintos, está en condiciones de organizarse y elegir los medios técnicos que le permitan satisfacer las necesidades espirituales de ese estado intelectual nuevo.¹⁰⁹

Así pues, ese hieratismo consistía en una suerte de estado mecánico social —he aquí una diferencia esencial con la indiferencia duchampiana, que solo podía ser individual al ser un sentimiento propio de quien escogía— que permitía producir obras e imágenes de amplia resonancia cultural, una suerte de escalón superior de la conciencia plástica.

El ejercicio de ese hieratismo devenía en una acción electiva sobre objetos, una «elección reflexionada de elementos»¹¹⁰ con propiedades sensibles particulares. Esos elementos eran, precisamente los objetos-tipo, de una «legibilidad perfecta»¹¹¹ gracias, precisamente, a su banalidad. Dicho de otra manera, los objetos-tipo no interrumpían la detección de los valores que contienen, no son importantes *en sí* —eran anónimos—, sino que constituían meros vehículos transitivos hacia esos escalones superiores, los del arte y la emoción que éste provoca, precisamente, por su contenido general, reconocible y perenne.

Azar: el enfoque maquinista del *objet-type* conllevaba una depuración progresiva del motivo, similar a una evolución biológica. La apuesta por el anonimato y la banalidad de esos objetos era contrapuesta a la de azar. Los objetos eran intercambiables, se determinan a partir de su ajuste a unas leyes generales y no expresaban (debido a su banalidad y anonimato) ninguna supuesta opinión o aspecto personal. Las leyes de elección eran aparentemente científicas, por lo que el azar y las consideraciones de esa especie —como la expresión del subconsciente que, de alguna manera propugnaba Duchamp— quedaban así aparentemente desactivados:

La ciencia y el Arte grande tienen el ideal común de generalizar, lo cual es el mayor fin del espíritu. De acuerdo con las leyes naturales, desprecian el azar.¹¹²

108. *Íbidem*, pp. 92-93.

109. Ozenfant y Le Corbusier, «El ángulo recto» en *Íbidem*, p. 107.

110. *Íbidem*, p. 108.

111. *Íbidem*, p. 109.

112. Ozenfant y Le Corbusier, «Después del Cubismo» en *Acerca del Purismo*, p. 28.

113. Carta a Max Born de 1926 citada en Blom, P. *La fractura. Vida y cultura en Occidente, 1918-1938* (Barcelona: Anagrama, 2016); publicada originalmente como *Fracture* (Londres: Atlantic Books, 2015), p. 160.

114. Está datado un encuentro entre ambos décadas más tarde, en 1946, del que hay incluso fotografías. No se pretende afirmar aquí que formasen un frente conscientemente unido con respecto a ese asunto, tan solo atisbar la posibilidad de una afinidad de pensamiento.

115. Entiéndase, en este caso —y con objeto de facilitar la comparación— ese tipo concreto de *ready-made* que no experimenta modificación física alguna, salvo la firma o inscripción, como la *Fuente*, el *Peine* o el *Portabotellas*.

Esta divergencia con la aproximación de Duchamp —éste acepta el azar, Le Corbusier lo rechaza— puede entenderse dentro de un contexto cultural más amplio. Con su compartido interés por la ciencia, resulta factible observar a Le Corbusier y Duchamp como trasuntos de dos formas de entender la física y su relación con lo imprevisible, asunto muy discutido en los años posteriores a 1920. Esta oposición con respecto a la validez del azar percibirse a la luz de la confrontación, también, de dos sistemas de pensamiento científico. La conocida afirmación de Albert Einstein «Dios no juega a los dados»¹¹³ encarnaba la resistencia de la tradicional física newtoniana a la innovación propuesta, en esa década, por las teorías de mecánica cuántica de Werner Heisenberg. Los newtonianos (Einstein y Le Corbusier, por así decirlo),¹¹⁴ pretendían seguir tratando nuestra realidad como un sistema de leyes inmutables y aescalares, mientras que las innovaciones de Heisenberg (Duchamp) apuntaban que, a nivel subatómico, las certezas debían dejar de considerarse como tales, y que el comportamiento de las partículas solo era predecible en términos de mera probabilidad.

Número y copia: como se ha expresado anteriormente, el propio carácter anónimo del *objet-type*, así como su buscada ausencia de singularidad y su intercambiabilidad (debida a su origen industrial) hacían irrelevante esta característica dentro del trabajo de Le Corbusier. En este apartado, el *ready-made* y el *objet-type*, se erigían en opuestos conceptuales. El *ready-made*¹¹⁵ era un objeto cualquiera escogido por el artista, pero en el que es necesario mantener protocolos de prestigio cultural: la *Fuente* solo podía ser la *Fuente* si iba firmada —aunque nada la diferenciase de un urinario cualquiera, si se exceptúa la voluntad del artista—, y su número estaba limitado en el mundo. Por así decirlo, en ese acto de seleccionar un objeto banal estaba su propio sentido. No es así en el *objet-type*, en el que no existía individuación alguna del objeto: la botella, el vaso, la guitarra eran *objet-types* porque representaban, de manera efectiva, tipos en toda su generalidad, y como tales tipos resultaban perfectamente «banales». Podrían así, existir infinitos *objet-types*, pero sólo un único (o el número que el artista determine) *ready-made*. Se trata de una diferencia sustancial —entre otras que se han detallado en las páginas anteriores—, y abre una puerta a reflexiones de otro calado referidas al ámbito cultural del objeto.

116. M. Duchamp, nota fechada en 1913 y recogida dentro de «En infinitivo (la Caja Blanca)» en Duchamp, *Escritos*, p. 150.

117. Le Corbusier, «Confesión» en *El arte decorativo de hoy*, p. 209.

118. Cf. «El ángulo recto», artículo referido en el epígrafe anterior.

119. Cf. Le Corbusier, «El respeto hacia las obras de arte» en *El arte decorativo de hoy*, p. 124.

120. *Íbidem*, p. 138.

121. Le Corbusier, «Lechada de cal» en *El arte decorativo de hoy*, p. 188.

Capítulo 4.
Objeto y cultura: Duchamp vs. Le Corbusier

¿Se pueden hacer obras que no sean «de arte»?	Marcel DUCHAMP ¹¹⁶
¿Puede el producto industrial ser corregido, transformado por medio de una intervención completamente exterior?	LE CORBUSIER ¹¹⁷

4.1 Objetos sin museo: *El arte decorativo de hoy* como sistema de valores

Tal y como se ha apuntado previamente, el análisis de *El arte decorativo de hoy* (1925) resulta idóneo para apuntar algunas reflexiones, en tanto recopila y ordena textos publicados previamente con el fin de acompañar una obra muy concreta que era, también, un manifiesto sobre los objetos de origen industrial: el Pabellón de L’Esprit Nouveau de Le Corbusier y Pierre Jeanneret. Podrá observarse, en ese análisis, cómo se reiteran algunas de las características ya enunciadas (el hieratismo, el anonimato), de la misma forma en que se detallan los ítems que pueden ser considerados como *objet-types*.

Para Le Corbusier, el arte decorativo era, paradójicamente, un arte sin decoración (que únicamente servía para tapar las fallas en la fabricación o la pobreza de los materiales), carente de sentimentalismo y que no expresaba necesariamente los gustos individuales, sin más estilo que la precisión que otorga la máquina. Era también, de acuerdo a la terminología empleada en ocasiones previas, un arte hierático,¹¹⁸ que abandonaba lo superfluo en esa elección de elementos banales:¹¹⁹ «La decoración ha muerto, y el espíritu de arquitectura se afirma».¹²⁰ Como sostenían las convicciones puristas de Le Corbusier, la producción de la máquina era bella no porque imitase a la naturaleza, sino porque, en cierto modo, la mejoraba, y permitía así acceder a formas geométricas que en el medio natural solo era posible intuir. Así, la arquitectura se asimilaba al objeto en este camino de depuración formal basado en la habilidad técnica, y se encontraba presente en las distintas escalas de las construcciones modernas:

La arquitectura se encuentra en las cosas más ínfimas y se extiende a todas las obras del hombre: así pues, la apoteosis de las artes decorativas en 1925 señala, ciertamente de un modo paradójico, el despertar del movimiento arquitectónico de la era maquinista.¹²¹

Indiferencia y jerarquía: los valores culturales del objet-type y el ready-made

Cuando se trata de detectar coincidencias que alienten las similitudes en el tratamiento del objeto de Le Corbusier y Duchamp, suele ser recurrente una cita visual extractada del arranque del segundo capítulo de *El arte decorativo de hoy*, «Otros iconos, los museos». La ilustración, un bidé de la casa Pirsoul [47], se

Fig. 47
Bidé de la casa Piroul
como encabezado de un
capítulo de *El arte
decorativo de hoy*.

entiende como rima impresa de la *Fuente* (cuyo original, por otro lado, solo pervive en la fotografía de Stieglitz, por lo que podría ser considerada también como imagen). Sin embargo, una vez superada esa insistencia paralela en la provocación —un bidé sobre la palabra museo, un urinario en una exposición— las similitudes entre ambas obras resultan más que discutibles. Las propias páginas a las que da inicio la imagen de Piroul evidencian lo superficial del paralelismo, y lo hacen, precisamente, retornando al museo como un lugar aún apartado de la cotidianidad.

La aparición del objeto dentro de esa temática referida al arte decorativo se inscribía en un contexto amplio, propio del autor, en el que la producción construida, la manufactura de objetos cotidianos y el impulso artístico adquirirían una presencia constante. Constante pero no confusa: para Le Corbusier, el objeto industrial se situaba en un nivel jerárquicamente inferior al arte. Como bien indica Beatriz Colomina, Le Corbusier «a diferencia de Duchamp, no cuestiona la institución del arte y la producción artística individual, sino que [...] distingue entre el objeto de uso y el objeto artístico».¹²² Si en apartados previos se apuntaba desde aquí a Le Corbusier como un inconsciente defensor de los principios tradicionales de la ciencia, puede establecerse que, pese a su heterodoxia, también creía aún en los estamentos heredados del arte.

¿Qué quiere decir, específicamente, la presencia del bidé Piroul en ese frontispicio del segundo capítulo de *El arte decorativo de hoy*? ¿Qué sentido tiene esa provocación de Le Corbusier, y por qué no posee la misma naturaleza que la provocación de Marcel Duchamp?

Al indagar sobre el motivo del *objet-type*, se detallaba que en su acepción inicial de 1921 las especificaciones resultaban escasas (véase el apartado 3.2). La publicación de *El arte decorativo de hoy* ofrece, sin embargo, una buena oportunidad para solventar ese problema —y, de paso, confeccionar una lista de posibles objetos que llenen el Pabellón de L'Esprit Nouveau de 1925—. La idea esencial expresada por Le Corbusier era que los museos se habían llenado de excepciones, de baratijas sobredecoradas que no reflejaban la cultura de las diferentes épocas. Su texto proponía una alternativa, y el autor realizaba un inventario de los objetos que merecerían entrar en un museo dado su carácter anónimo, representativo de su época. La lista resultaba bastante completa, y coincidía, esencialmente, con aquellos con los que fotografió el interior de sus proyectos residenciales de la década de 1920:¹²³

Con el fin de precisar mejor nuestra idea, hagamos el museo actual, con los objetos actuales; hagamos un recuento:
Una chaqueta lisa, un sombrero hongo, un zapato bien cosido. Una bombilla eléctrica enroscada a su casquillo; un radiador, un mantel de tela fina y blanca; así como vasos de cristal que utilizamos a diario, y las botellas de champán, de burdeos, etc. [...] Algunas sillas de madera curvada al vapor y con asientos de rejilla, como las que inventó Thonet de Viena y que son tan prácticas que podemos sentarnos en ellas tanto nosotros como nuestros empleados. En el museo también pondremos: un baño completo con su bañera esmaltada, su bidé de porcelana, su lavabo y su resplandeciente grifería de cobre o níquel. También pondremos un baúl de la marca Innovation, y un fichero de la marca

122. Colomina, «Le Corbusier y Duchamp: el inseguro *status* del objeto» en *Doble exposición* p. 45.

123. Véase el siguiente epígrafe.

Ronéo [...] También pondremos esos grandes sillones de cuero cuyos mejores modelos han sido fabricados por la casa Maple [...] En esta sección del museo no dudarían en poner otros rótulos que explicaran que todos los objetos expuestos habían sido realmente útiles para algo; así el público podría percatarse de este fenómeno nuevo y propio de este período: que los objetos de uso que utilizaban tanto los ricos como los pobres no eran muy distintos entre ellos, y que solo la calidad y los acabados los diferenciaban. A decir verdad, ese museo todavía no existe. Este sería el museo leal y honesto; sería bueno, puesto que permitiría elegir, aprobar o negar; permitiría entender la razón de las cosas, e incitaría al perfeccionamiento.¹²⁴

Pese a compartir superficialmente el contenido, el museo figurado de Le Corbusier no tenía la misma significación que el de Duchamp. Si Duchamp pretendía dinamitar la propia institución o los límites del arte y del archivo —y lo importante del *ready-made* era precisamente esa acción—, el modelo de Le Corbusier se acercaba más, como se ha dicho, a un museo educativo *a la vieja usanza*; un museo etnográfico¹²⁵ en el que, simplemente, se cuestionaba el criterio de selección de las obras. Por otro lado, al referir esta lista (o glosar de nuevo las bondades del fuselaje de los aviones, cuya autenticidad no dudó en comparar con el Partenón),¹²⁶ Le Corbusier dictó un canon estético que se oponía a la obra que presumiblemente se iba a exhibir en la Exposición de 1925.¹²⁷ El personaje de Le Corbusier fingía un convencimiento absolutamente contrario a la impasibilidad propugnada por Duchamp. Si a éste, ya se ha comentado, le interesaban los objetos por su incapacidad de despertar respuesta estética, «de hecho, una anestesia completa»,¹²⁸ tal respuesta sí es apreciable en el trabajo de Le Corbusier, como ha podido observarse en el recuento de los diferentes textos firmados con Ozenfant, pero también en pasajes de este libro, como éste que se incluye en otro de los epígrafes posteriores, «El respeto hacia las obras de arte»:

Liberados de esta emoción cósmica de la que los libros hablan hasta la saciedad, alcanzamos las zonas más puras de la obra de arte, una obra que no es más que un conjunto de relaciones eficaces entre unos elementos conmovedores, provocadores de sensaciones. Relaciones elegantes, relaciones brutales, acontecimientos importantes de carácter intelectual que, para algunos, son tan indispensables como el pan.¹²⁹

La indiferencia propugnada por Duchamp no podría estar más lejos de los «elementos provocadores de sensaciones».

Por encima de esta elegía al objeto funcional, es posible también establecer otras cuestiones que no estén referidas a la indiferencia visual, al aspecto de los objetos escogidos, y que se relacionan con las connotaciones de esa elección. Para Le Corbusier esos elementos eran bellos, pero también se imbricaban, a un nivel profundo, con la cultura real, entendida más allá del accidente; los consideraba auténticos depositarios del folclore, no demasiado diferentes, por ejemplo, de los ballets rusos de Diaghileff en los que «todo es limpio, conciso, breve, económico, intenso, esencial».¹³⁰ Si las tradiciones habían venido a pulir y conformar los objetos, la época maquinista, siguiendo la misma lógica de revolución estética y selección mecánica,¹³¹ sería capaz de dar forma a los objetos que construyesen una nueva tradición, parafraseando a Sigfried Giedion. Se trataba de una lógica que, en la mente de Le Corbusier, ligaba la efectividad del

124. Le Corbusier, «Otros iconos, los museos» en *El arte decorativo de hoy*, p. 17.

125. Cf. *Ibidem*, p. 22: «El honesto museo etnográfico...». Ese mismo modelo será, curiosamente, el elegido por los surrealistas.

126. Le Corbusier, «Consecuencias de crisis» en *Ibidem*, p. 45

127. Cf. Le Corbusier, «Una borrasca» en *Ibidem*, p. 65: «[...] ¿cómo se verá la aventura actual de las artes decorativas modernas? Cuando vemos estas imágenes de catálogo que inundan todo el país, todo París, las provincias y el extranjero, y se utilizan por todas partes para educación de las masas, uno piensa: ¡es un arte de porteras!»

Puede también consultarse, dentro del mismo volumen, «Testigos», p. 144: «Las artes decorativas eran antitécnicas. Avanzaban en sentido opuesto al que conduce el esfuerzo general de una época»

128. Duchamp, «A propósito de los ‘Ready-mades’» en *Escritos*, p. 237.

129. Le Corbusier, «El respeto hacia las obras de arte» en *El arte decorativo de hoy*, p. 128.

130. Le Corbusier, «Usurpación» en *Ibidem*, p. 32.

131. Cf. «El Purismo» incluido en *Acerca del Purismo* y analizado en el apartado anterior.

132. Le Corbusier, «La lección de la máquina» en *El arte decorativo de hoy*, p. 110: «[...] en 1921, al pasar sin transición del *Salon d'Automne* al *Salon de l'Aéronautique*, ambos en el Grand Palais, se había sentido aplastado por el esplendor de la máquina y había llegado a su taller lleno de dudas y tribulaciones.»

133. Véase la nota 47 de esta parte.

134. Ozenfant y Le Corbusier, «Después del Cubismo» en *Acerca del Purismo*, p. 21.

135. Le Corbusier, «Consecuencias de crisis» en *El arte decorativo de hoy*, p. 42-43.

torneado de la cerámica o el sólido de revolución de una cristalería comercial **[48a]** con la turbina que se exponía en el Grand Palais junto al Salón de Otoño de 1921 **[48b]**¹³² —similar a la que reproduce sobre el título de «Arquitectura o revolución» en las páginas de *Hacia una arquitectura*— o una hélice **[48c]**. Toda esta retórica abrazaba unos giros conformadores muy distintos, en todo caso, a ese «fuego en una chimenea»¹³³ que era el movimiento rotatorio de la *Rueda de bicicleta* para Marcel Duchamp.

Las revoluciones, pueden ser físicas, pero también sociales, y este es un doble sentido claramente buscado por el arquitecto. En este asunto, la cuestión estética se enhebraba con la técnica, pero Le Corbusier era capaz de detectar, además, un componente ético. El arquitecto también veía la elección de estos objetos como una auténtica elección política, que posibilitaban un conocimiento capaz de propiciar una deseable transformación social. Si en el inicial «Después del Cubismo» se celebraba el «orgullo colectivo [que] substituye al antiguo espíritu del artesano»,¹³⁴ el optimista mensaje proletario pareció exacerbarse unos años después. No se trataba sólo de que el esfuerzo solidario en la creación de bienes industriales fuese loable y, además, una expresión física de una nueva época, sino que el acceso universal a los bienes que permitía la industrialización poseía un alto componente didáctico que segregaba la época maquinista del antiguo régimen:

La gran vida maquinista ha conmovido profundamente a la sociedad, ha hecho saltar todas las cadenas, ha abierto todas las puertas, ha mirado hacia todas partes; el hombre rico de hoy día sabe lo que es la pobreza, puesto que puede verla sin disfraces; el hombre pobre puede imaginar con bastante certeza lo que es la riqueza, puesto que puede evaluarla directa o indirectamente, en vivo y en una sala de cine. [...] Si la dura vida maquinista que nos ha tocado en suerte impone a nuestro espíritu un carácter áspero y severo, es porque se ha pasado página; hay ahí una existencia nueva, y eso es más serio de lo que parece.¹³⁵

Jerarquías culturales

En los puntos anteriores, ya se ha hablado de qué tipos de objetos pueden formar parte de ese sistema de *objets-types*, y también de cómo se relacionan con aspectos psicológicos o estéticos —ambas características en oposición a las propugnadas por Marcel Duchamp—, pero es necesario establecer también qué papel juega el objeto en el sistema de jerarquías culturales.

Dentro de *El arte decorativo de hoy*, la posición cultural del objeto es abordada por Le Corbusier en el epígrafe «Necesidades-tipo, muebles-tipo», uno de los últimos capítulos. Es en este punto donde se analiza la cuestión de la individualidad y la seriación a través de la supuesta oposición entre objeto-utensilio y objeto-sentimiento (u objeto de arte). Los objetos eran, para Le Corbusier, una cuestión de índole práctica (esa denominación de «utensilios» suele utilizarse con frecuencia), y de un nivel jerárquico inferior a la obra de arte. No es posible concebir aquí la unicidad, la confusión planteada y pretendida por Duchamp entre arte y no-arte:

Figs. 48a, 48b, 48c
En las páginas de
El arte decorativo de hoy se pone en relación visual el torneado de los elementos cerámicos o la forma mecánicamente depurada de las cristalerías comerciales (Fig. 48a) o las hélices (Fig. 48c) con las turbinas observadas por Le Corbusier en su visita al *Salon de l'Aéronautique* en 1921.

El *objeto-sentimiento* lícito se encuentra mucho más allá y más arriba, en una casa situada en un claro, en un plano más elevado; ahí está la obra de arte, y es algo muy distinto, puesto que podemos creer realmente en una jerarquía, y no situar el pirograbado al mismo nivel que la Sixtina (como tampoco los cacharros de cristal, los bordados o la madera esculpida).¹³⁶

O también:

En primer lugar la Capilla Sixtina, es decir, las obras en que se ha inscrito realmente una pasión. Luego las máquinas para sentarse, para clasificar, para iluminar, las máquinas-tipo, los problemas de purificación, de limpieza, de puesta a punto y no los problemas de poesía.¹³⁷

Dicha separación jerárquica era también, en cierto modo, un juego lingüístico. En algunos momentos del texto, la barrera tan nítidamente alzada parecía flaquear, y Le Corbusier amenazaba con entremezclar diferentes ámbitos culturales. Este párrafo es particularmente ilustrativo al respecto:

[...] es una paradoja querer hacer arte decorativo con los *utensilios*. Querer hacer arte con los utensilios, esto es correcto, si nos ceñimos al diccionario Larousse, que dice que el ARTE es *la aplicación de unos conocimientos a la realización de una concepción*. En este caso es correcto. Por ello nos aplicamos en verter todos nuestros conocimientos en la ejecución perfecta de un utensilio: saber, habilidad, rendimiento, economía, precisión, la suma de todos los conocimientos. [...] estamos lejos del caso personal, arbitrario, fantástico, extravagante; estamos dentro de la norma, y creamos objetos-tipo.¹³⁸

El arquitecto distinguía entre ambos mundos, sin que eso implicase ausencia de consideración por el universo de los *objet-types*. Es necesario recordar un argumento recurrente de su imaginario, como es el interés de Le Corbusier por los parámetros técnico-ingenieriles de la disciplina, con el que podría establecerse, en este caso, más de una similitud. De la misma forma en que el ingeniero parecía ser quien había tomado el testigo en la conformación de una nueva expresión arquitectónica —un argumento recurrente en su imaginario—, si el objeto era exacto y preciso en su origen, éste podría clasificarse como arte, pero de un tipo muy determinado: el del diccionario Larousse. La concesión, por tanto, no era tal.

Esa supuesta unificación del ámbito del objeto industrial y el artístico parecía dedicada a explicar no tanto que los útiles habían penetrado en una esfera cultural superior, sino que ese escalón que separaba lo técnicamente perfeccionado de lo virtuoso y sensible quizá no fuera demasiado importante en este caso, o que el arte era, más bien, otra cosa que no correspondía a esta discusión. Esta aparente duda queda pronto despejada en el texto de Le Corbusier: el arte decorativo podía estar perfeccionado, pero conservaba su lugar en esa escala de valores («A decir verdad, el arte decorativo es el utillaje, un bonito utillaje»)¹³⁹ y las sensaciones elevadas eran cosa de otras disciplinas:

El desencadenamiento de las sensaciones elevadas debe ser atribuido a la proporción, que es una matemática sensible, y que es suministrada más

136. Le Corbusier, «Necesidades-tipo, muebles-tipo» en *Ibidem*, p. 72.

137. *Ibidem*, p. 77.

138. Le Corbusier, «El arte decorativo de hoy» en *Ibidem*, pp. 84-85.

139. Le Corbusier, «Necesidades-tipo, muebles-tipo» en *Ibidem*, p. 79.

especialmente por la arquitectura*, la pintura y la escultura, obras que no tienen una utilidad inmediata, que son desinteresadas, excepcionales, unas obras que constituyen las formaciones plásticas en las que se inserta una pasión [...]¹⁴⁰

Y para resultar aún más claro, introducía una aclaración a pie de página del término «arquitectura» (el asterisco incluido en la cita): «La arquitectura empieza allí donde termina el cálculo».¹⁴¹ Los objetos habían de alcanzar su cénit en la expresión sintética de las condiciones de fabricación, pero no podían calificarse como obras que despierten sensaciones elevadas porque están emplazados en una jerarquía inferior, en una situación parecida a la que se encuentran, a fin de cuentas, las obras de los ingenieros. En su recorrido por las páginas de *Urbanismo*, Reyner Banham indica cómo, para Le Corbusier, las obras de ingeniería formaban parte de ese utillaje, un subrayado inconsciente de esa ligazón entre arquitectura y cálculo que aparecía al principio del presente párrafo:

[Para Le Corbusier] Las obras de ingeniería no han de colocarse en el mismo plano de las obras de arte, pues carecen de la sanción del tiempo, y tampoco deben los ingenieros compararse con los artistas, pues carecen de la sanción de la pasión [...]¹⁴²

Esta insistencia referida a la pasión puede encontrarse también en otros textos de la época, y su surgimiento en un contexto muy diferente establece una cierta coherencia con esa aproximación múltiple que Le Corbusier realiza a los objetos como parte de un sistema estético global.

Como se explicaba al inicio de este capítulo, Duchamp aceptó el objeto y no hizo consideraciones técnicas —lo que no quiere decir que éstas le resulten indiferentes, véase lo específico de la elección de materiales en, de nuevo, la *Rueda de bicicleta*—. La naturaleza de su relación era electiva, y su trabajo puede designarse como apriorístico. Le Corbusier, como diseñador, se enfrentaba a un producto de la cultura, que pretende ensalzar dentro de límites artísticos convencionales, segregados del ámbito de las artes elevadas.

4.2 Objetos en el espacio: Escenas cotidianas de Duchamp y Le Corbusier

Hasta el momento, se ha estudiado el objeto desde una perspectiva centrada en su propia naturaleza —de la que se han extraído algunas características y temas comunes que han alentado la comparación entre el *ready-made* y el *objet-type*— y en relación a su ubicación dentro del mundo del arte y su valoración estética. Es necesario, para ampliar esta perspectiva, efectuar un análisis que explique cómo operaban esas piezas en un contexto más amplio, cómo se relacionaban esos objetos entre sí y con el espacio. En el caso del *ready-made*, una práctica apoyada en la modificación del contexto, esas relaciones ejercieron una presión adicional sobre su entorno arquitectónico, mientras que el acercamiento del Purismo resulta congruente con un discurso que hablaba de las obras de arte como «sinfonía de formas consolidadas y *arquitecturadas*».¹⁴³

140. Le Corbusier, «El arte decorativo de hoy» en *Íbidem*, pp. 86-87.

141. *Íbidem*.

142. Banham, *Teoría y diseño*..., p. 240.

143. Véase el apartado 3.2.

Marcel Duchamp en su apartamento

Gracias a las fotografías, es posible recorrer los diferentes espacios ocupados por Duchamp a lo largo de su vida en dos continentes, casi siempre pequeños apartamentos. Algunas imágenes permiten interpretar sus *ready-mades* casi como entes animados, que persiguen una ubicación concreta que ponga en relación sus significados.

Aunque las fotografías que documentan los *ready-mades* suelen representarlos aislados quizá sea posible, como defiende Juan Antonio Ramírez, que éstos fueran parte del sistema del *Gran Vidrio* [49], obra que el propio autor reconocía como una suma de experimentos sucesivos¹⁴⁴ y que parece, en su ingrátida iconografía, dar cabida a un sinfín de interpretaciones.¹⁴⁵ *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* segrega dos mundos en sus dos paneles de vidrio para conformar lo que Calvin Tomkis describe como una maquinaria del deseo sexual.¹⁴⁶ En la parte superior, la novia, representada por el *colgado hembra* y un *motor de cilindros bastante endebles*. En la inferior, los nueve solteros de nueve oficios masculinos (sacerdote, repartidor, gendarme, coracero, guardia municipal, sepulturero, criado, botones y jefe de estación) representados por *nueve moldes málicos* y un extraño dispositivo que es posible identificar como un *molinillo de chocolate*. La obsesión estética por la máquina, la duplicidad de género, el ensamblaje de partes dispares (no solo en el cuerpo físico de la obra, sino en los propios elementos que la componen: el molinillo tiene unas extrañas patas Luis XV) y su larguísimo período de gestación hacen del *Gran Vidrio* una obra particularmente apta como contenedor de interpretaciones. Pero, más allá de este esquema, los *ready-mades* existían en la realidad y eran obras dotadas de entidad propia; el propio Duchamp se vio obligado a jugar con ellos: los exhibió, montó, y redujo... Los articuló en el espacio, en suma.

Esta es una historia trazada a partir de fotografías que documentan esa articulación. No es posible detectar todos los momentos en que esas piezas pudieron entrar en relación recíproca, pero sí analizar tres instantes lo suficientemente significativos. Cuando se comparan diferentes imágenes de los estudios de Marcel Duchamp en Nueva York y París —tres, las dos primeras fechadas hacia 1917 y la última el mismo año de su fallecimiento, en 1968—, se otean rasgos familiares, comunes. En esas imágenes suele existir un sillón o, al menos, un sitio donde sentarse; quizá un baúl, que poco a poco se va llenando de presencia con el tiempo: es el propio autor —o la tensión de su ausencia— como parte del cuadro.

La primera de esas fotografías se puede datar, más menos, entre 1917 y 1918 y corresponde a su estudio en el número 33 de la calle 67 Oeste [50]. Duchamp no aparece en escena, pero sus objetos sí. Hay un tablero de ajedrez —la pasión del artista— pintado en la pared y alrededor de su asiento vacante se disponen la nueva versión de *Rueda de bicicleta* (la original desapareció sin dejar rastro, probablemente tirada a la basura por su hermana Suzanne) y *Trébuchet*, ese perchero atornillado al suelo. La habitación es un mecanismo sin activar: la rueda no gira y nadie puede aún ‘accionar’ ese colgador del suelo, preparado para servir de tropiezo.¹⁴⁷

144. Cf. Cabanne, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, p. 82.

145. Es posible encontrar un resumen amplio de las mismas en el prólogo de Calvin Tomkins para su biografía de Duchamp. Arturo Schwarz, Octavio Paz, Richard Hamilton o el propio Tomkins son algunos de los nombres que han firmado estos análisis.

146. Cf. Tomkins, *Duchamp*, p. 13.

147. Cf. Ramírez, *Duchamp*, p. 43: «Se diría que quien tropiece en la percha caerá inexorablemente sobre el otro ready-made».

Fig. 49
Imagen del *Gran Vidrio* en el estudio de Katherine Dreier. Las grietas corresponden a un traslado de 1926, y la obra fue restaurada por el propio Duchamp en la década de 1930.

Figs. 50, 51
Algunas de las imágenes del estudio de Duchamp. La Figura 50 muestra el estudio y la interacción entre el *Perchero* (una trampa para el visitante) y la *Rueda de bicicleta*. En la Figura 51 se aprecia la disposición aérea de los *ready-mades* en el estudio de Duchamp.

Fig. 52
La *Fuente* como dintel en una exposición en la Sidney Janis Gallery, en 1953.

No es que el estudio de Duchamp en Nueva York esté muy ordenado. De hecho, es una leonera. Algunos testimonios, como el de Calvin Tomkins, dieron fe del caos: «su habitación comenzaba a adquirir un aspecto más extraño que el de su antiguo casero de Beekman Place, el ‘turco’ que tenía objetos inexplicables suspendidos del techo».¹⁴⁸ Henri-Pierre Roché, el escritor de *Jules et Jim* y amigo-prestamista de Duchamp, corroboró, de primera mano, la versión en su texto «Souvenirs»:

En Nueva York, Duchamp habitaba un estudio en un moderno edificio. Descansando en horizontal sobre unas borriquetas, cual mesas de vidrio estaban los grandes paneles en los que estaba trabajando laboriosamente, mientras calculaba, dibujaba, silueteaba y fijaba con barniz las siluetas que formarían parte de *La novia y sus solteros*. En algunas zonas dejaba que se acumulasen «capas de polvo», que más tarde fotografió como si se tratasen de paisajes desérticos.¹⁴⁹ Por todas partes había objetos aparentemente inútiles, que dotaban de atmósfera al espacio: una pala de nieve, una rueda de bicicleta sobre una horquilla, un colgador de metal fijado al suelo: en una esquina, una gran *Escultura de viaje* realizada con coloridas tiras de goma se extendía como si de una tela de araña se tratase.¹⁵⁰

Roché describe el entorno invadido por los *ready-mades*, un panorama que se corresponde con el testimonio —este, de oídas— de Robert Lebel: «La habitación estaba tan llena de cosas que era difícil abrirse paso y las pinturas, la mayoría de amigos de Duchamp, tenían que colgarse del techo».¹⁵¹ En medio de ese caos, los *ready-mades* se las ingeniaban, aún, para destacar ¿Cómo podrían no hacerlo?

Para ver esos objetos «suspendidos» o que estaban «por todas partes», resulta de utilidad una segunda imagen de ese mismo espacio, datada por Juan Antonio Ramírez «muy poco antes o inmediatamente después del episodio de los Independientes» (1917-18) [51]. En la fotografía, Duchamp comienza a materializarse, aún borroso, como una figura sentada sobre un arcón. Los *ready-mades* aéreos se asimilan, efectivamente, a esas obras de arte que refería Lebel un poco más arriba. Frente al perchero firmemente atornillado al suelo de la fotografía anterior, aquí vuelan el *Colgador de sombreros*, pero también otras obras que no se asocian habitualmente a esa ingravidez, como la *Fuente* y, asomando por el margen superior, la pala de *In Advance of the Broken Arm*. El caso de la pala resulta curioso: fue, según relata Tomkins «el primer *ready-made* norteamericano; la pala quitanieves supone la realización consciente y plena de la *idea* del *ready-made* que le había estando rondando por la cabeza durante dos años» y, aunque más tarde se exhibiese convencionalmente apoyada en el suelo, en este caso «Duchamp ató un cable al mango y la colgó del techo, no sin antes pintar el título y firmar como «[from] Marcel Duchamp 1915».¹⁵² En cuanto a la *Fuente*, según documenta Ramírez, una reproducción de la misma volvió a recibir ese tratamiento aéreo en una exposición en la galería de Sidney Janis en 1953 [52].¹⁵³

El efecto de esa escenografía flotante es el de contemplar un torbellino en el que los objetos revolotean por el espacio y se ‘rebelan’ frente a su condición común. Pertenecen a una época en la que Duchamp, recuerda Juan Antonio Ramírez, produce toda una serie de *ready-mades* «suspendidos» (como *Escultura de viaje*, fabricada con tiras de goma procedentes de gorros de baño, o el *Ready-made*

148. Tomkins, *Duchamp*, p. 199.

149. Roché se refiere aquí a *Criadero de Polvo*, la imagen tomada por Man Ray del *Gran Vidrio*, y que se ilustra más adelante en la parte correspondiente al Independent Group.

150. Roché, H. P., «Souvenirs», recogido en Lebel, R., *Marcel Duchamp* (Nueva York: Paragraphic Books, 1967); publicado originalmente como *Marcel Duchamp* (París: Trianon Press, 1959), p. 80.

151. Lebel, *Marcel Duchamp*, p. 38.

152. Tomkins, *Duchamp*, p. 176.

153. Cf. Ramírez, *Duchamp*, p. 58.

154. Cf. Ramírez, *Duchamp*, pp. 43-46. De ese *ready-made* apenas queda testimonio, salvo una fotografía y un cuadro pintado por Suzanne, bajo el título *Ready-made desdichado de Marcel*.

Fig. 53
En la *Boîte-en-valise* se observa la ubicación de los *ready-mades* en miniatura junto a la reproducción del *Gran Vidrio*, según una dinámica femenino-arriba/masculino-abajo.

Fig. 54
La ubicación suspendida de la *Escultura de viaje* o el *Colgador* inspiraron a Duchamp la toma de varias imágenes. Las sombras acabarían recopiladas en *Tu'm*.

Fig. 55
Tu'm de Marcel Duchamp (1918) en la biblioteca de Katherine Dreier junto a el *Gran Vidrio* (1923). (Foto tomada en 1937 e incluida en *Marcel Duchamp*, de R. Lebel)

desgraciado, regalo de 1919 para su hermana Suzanne y enviado desde Buenos Aires, serían otros ejemplos).¹⁵⁴ El autor explica esa obsesión por las piezas colgantes de esas imágenes como el intento de producir materializaciones espaciales del *Gran Vidrio* «con la zona masculina debajo y la femenina suspendida en la parte superior»,¹⁵⁵ una ordenación que acabó trasladándose — aunque modificada; nada parece casual en Duchamp — al propio orden de disposición de las miniaturas de los *ready-mades* en la *Boîte-en-valise* [53]. Este museo ‘reducido’ respeta las ubicaciones de los elementos a lo largo de este recorrido: la ampolla-seno de *Air de Paris* arriba, la *Funda de viaje* como falda y la *Fuente* (masculina para unos, bisexual para Ramírez,¹⁵⁶ debido a su doble condición de elemento apoyado o colgado, según el momento) en la base.

Como se puede inferir, las tomas pretenden documentar algo: los objetos hacen uso del estudio como ámbito expositivo. El caso es que a Duchamp la constelación de *ready-mades* en flotación le fascinó lo suficiente como para tomar, después de esa imagen, diversas instantáneas de las sombras del *Colgador*, la *Rueda de bicicleta* y la *Escultura de viaje* [54] con un parecido nada casual con una tela de araña, pero también con los perfiles del *Gran Vidrio* (en otra de las imágenes de ese estudio, los dos paneles transparentes cogen polvo en una pared). En la *Caja Verde*, la compilación de los apuntes de Duchamp fabricada en 1934 (aunque probablemente escritas entre 1914 y 1915), se refiere a estos efectos en un epígrafe titulado «Sombras proyectadas de Readymades»:¹⁵⁷

Sombra proyectada de 2, 3, 4, Readymades «juntados».

Recurrir quizás a una ampliación de eso para extraer una figura formada por una [longitud] (por ejemplo) igual tomada en cada Readymade y convertida por la proyección en una parte de la sombra proyectada.

Pej. 10 cm en el primer Readymade, 10 cm - - 2º - -

Cada uno de estos 10 cm convertido en una parte de la sombra proyectada.

Coger estos «convertidos» y sacarles el relieve sobre calco naturalmente sin cambiar su posición los unos respecto a los otros en su posición original.¹⁵⁸

Como suele ocurrir en Duchamp, todos los experimentos se recogen cuidadosamente. El conjunto de su obra es un proyecto en sí mismo y, en este caso, más allá de la recopilación en la *Caja Verde* (de las notas) o en la *Boîte-en-valise* (de los objetos, convenientemente reducidos), Duchamp documentó hasta las sombras. Esas proyecciones formaron parte en 1918 de *Tu'm*, la pintura-ensamblaje que realizó para la biblioteca de Katherine Dreier y, a la postre, su último lienzo [55]. Como tantas veces en Duchamp, la obra sirvió de compilación de su trabajo. Probablemente la idea llevaba largo tiempo rondando al artista («Después de la novia... hacer un cuadro con las sombras proyectadas»,¹⁵⁹ escribe en otra nota datada con probabilidad en 1913), y en *Tu'm* encontramos una pequeña recopilación de obras como *Rueda de Bicicleta*, *Colgador de sombreros* y *Sacacorchos*, un *ready-made* fantasmagórico que quizá nunca existió, más allá de ese perfil borroso.

Los *ready-mades* tienen, por supuesto, entidad propia como obra de arte, pero aquí se agrupan coyunturalmente para servir a un propósito mayor. Frente a la definición habitual de *ready-made*, aparentemente ligada a un acto institucional por parte del artista, a una decisión ontológica, aquí su propia naturaleza de obra de arte lleva implícita una posición particular en la habitación, bien como

155. *Ibidem*, p. 58.

156. Cf. Ramírez, *Duchamp*, p. 56.

157. Como indica José Jiménez, director de la edición española de los *Escritos* de Marcel Duchamp, la redacción de estos documentos es frecuentemente errónea, cuando no (voluntariamente) aberrante.

158. Duchamp, *Escritos*, p. 95.

159. *Ibidem*, p. 147.

160. Conviene recordar que la *Fuente* no consistía tan solo en la colocación de un urinario en el contexto de una galería, sino también en una alteración de su posición, tumbado en vez de erguido, y que fue precisamente ese giro el que provocó asociaciones estéticas por autores como Louise B. Norton.

Fig. 56
Taxi Lluvioso, de Salvador Dalí en la *Exposition Internationale du Surréalisme*, 1938. (Foto: Pierre Jahan, Roger Violet / Virginia Zabriskie Gallery)

Fig. 57
Imagen de la instalación de Duchamp en la *Exposition Internationale du Surréalisme*, 1938. (Foto: Virginia Zabriskie Gallery)

Fig. 58
Imagen de la primera propuesta de Duchamp para la exposición de 1938, reproducida póstumamente en su retrospectiva del MoMA de 1973. (Foto: The Archives of the Museum of Modern Art)

Fig. 59
Como una reedición de la *Escultura de viaje*, el hilo que envolvía las salas expositivas en la Mansión Whitelaw no permitía la contemplación de las obras. *The First Papers of Surrealism*, 1942. (Foto: The Marcel Duchamp Archive)

Fig. 60
Marcel Duchamp, en su estudio familiar de la Rue Parmentier (Neuilly-sur-Seine) rodeado de sus *ready-mades* en una imagen tomada por Henri Cartier-Bresson en 1968, año de su fallecimiento. (Foto: Henri Cartier-Bresson)

Fig. 61
Duchamp en la Galleria Schwarz de Milán rodeado de sus *ready-mades*. (Foto: Ugo Mulas)

mecanismos durmientes (*Trébuchet + Rueda de bicicleta*), bien como elementos dislocados e ingrátidos que forman parte, como se ha visto, de ese proyecto del *Gran Vidrio*.¹⁶⁰ Su habitación parece, así, un ensayo o un boceto en tres dimensiones en el que una nebulosa de obras interactúa, se forma y dispersa, aún a la espera de encontrar su lugar definitivo. Se trata de un artista desarrollando su trabajo por otros medios, como el propio espacio de la estancia.

Lo cierto es que estos experimentos tuvieron un eco inesperado en la propia praxis de Duchamp, y se materializaron en las escasas veces en que tuvo que intervenir en un espacio, ocasiones que pueden leerse como una extensión de esos primeros experimentos en el laboratorio de su estudio neoyorquino. En 1938, André Bretón organizó la Exposición Internacional del Surrealismo, en la parisense Galerie de Beaux-Arts (17 de enero al 22 de febrero de 1938), y encargó al artista el diseño de la muestra. Ésta se recuerda por el pasillo de maniquíes o el *Taxi Lluvioso* de Salvador Dalí (un coche infestado de caracoles) [56] que recibía a los visitantes pero, sobre todo, por la instalación de Duchamp en la sala central, un techo abarrotado de sacos de carbón (reellenos de papel de periódico) [57]. La idea de los sacos sustituyó al proyecto original de Duchamp: un cielorraso de paraguas que no se pudo efectuar por falta de material [58].¹⁶¹ La tela de araña también encontraría su camino, esta vez en Nueva York y cuatro años más tarde. La muestra *Los primeros papeles del Surrealismo* (14 octubre a 7 de noviembre de 1942) estuvo comisariada de nuevo por Breton, pero esta vez en equipo con Duchamp, quien llevó a cabo, de nuevo, un espectacular —y barato, dada la escasez de medios económicos¹⁶²— montaje: «dénle a Duchamp un poco de cuerda y un público al que epatar y no hay extremo que no alcance»,¹⁶³ decía una crónica de la época. No fue exactamente «un poco», sino kilómetro y medio de cordel que invadía la totalidad del espacio de la muestra en la Mansión Whitelaw de Madison Avenue, se enredaba en lámparas y, en ocasiones, impedía la contemplación de las obras [59].

La tercera y última fotografía es más estática y tranquilizadora, y un buen resumen del estatus alcanzado por Marcel Duchamp al final de su vida. La instantánea está tomada en 1968 por Henri Cartier-Bresson, resultado de una sesión en un piso familiar de la Rue Parmentier, en Neuilly-sur-Seine [60]. De todas las referidas hasta el momento, es la que obedece a una composición más ortodoxa, probablemente por decisión del retratista. Se escoge ésta por pertenecer a un espacio doméstico que recoge el gusto de Duchamp en sus últimos años por posar rodeado de sus trofeos: puede encontrarse al artista erguido junto a sus *ready-mades* tanto en las fotos de la exposición de Pasadena (1963) o en la galería de Arturo Schwarz en Milán (1964) [61]. Pero en esta imagen no está en una galería sino, como en las dos anteriores, en su propia casa o estudio. Frente a las anteriores, tan borrosas y fantasmales, predomina una tranquila luz natural, algo lechosa. El encuadre es también estable. Aquí ya no hay ensayo alguno, sino afirmación y un discreto orgullo. Al fondo, en la pared, el ajedrez como en la primera fotografía medio siglo atrás, en forma de afiche de un torneo en Montecarlo—torneo al que Duchamp y Teeny asistieron, sin participar, en el papel de acompañantes de un veinteañero Bobby Fischer¹⁶⁴—. La *Rueda de bicicleta* y el *Colgador de sombreros* reaparecen en escena. El *Colgador* todavía en el aire, la *Rueda* (¿qué edición será ya?, parece absolutamente nueva, en todo caso) flanqueando al artista, presente y con un puro en la mano. El hecho de que, por fin, Duchamp se haya materializado en el

161. La idea de los paraguas sí se pudo llevar a cabo en la exposición retrospectiva organizada por el MoMA en 1973 y comisariada por Anne d'Harnoncourt y Kynaston McShine.

162. Cf. Tomkins, *Duchamp*, p. 370.

163. «Surrealism Gets Nearer: The Old Whitelaw Reid Mansion Is Invaded by Modernists», crónica de Henry McBride para el *New York Sun* fechada el 16 de octubre de 1942 y reproducida en Althuser, B. (ed.), *From Salon to Biennial: Exhibitions That Made Art History. Volume I: 1863-1959* (Londres y Nueva York: Phaidon Press, 2008), p. 306.

164. Cf. Tomkins, *Duchamp*, pp. 475-76.

Fig. 62
Hôtel Mallet-Stevens.
Robert Mallet-Stevens,
1927.
(Foto: Laurent Sully)

Fig. 63
Pabellón de L'Esprit
Nouveau. Le Corbusier y
Pierre Jeanneret, 1925.
(Foto: Musée des Arts
Decoratifs, Fonds
Edition Albert Levy)

165. Entrevista con Katherine Kuh para *The Artist's Voice* (1962) citada en Tomkins, *Duchamp*, p. 178.

166. Tomkins, *Duchamp*, p. 460. La cita corresponde a la antología sobre el Dadá de Hans Richter publicada en 1965. Tomkins afirma, sin embargo, que es apócrifa, escrita por el autor alemán y simplemente aprobada por Duchamp.

167. Es obligado señalar que en su texto «Le Corbusier and Loos», incluido dentro de Risselada, M. (ed.) *Raumplan vs Plan Libre* (Róterdam: OIO Publishers, 2008), Stanislaus von Moos realiza una comparativa similar de dos interiores —uno escogido y otro diseñado—, mediante breve cita (no visual, en todo caso) a la casa Schröder en Utrecht, de Gerrit Rietveld. Reyner Banham (véase nota 176) emplea un recurso similar para describir el Pabellón.

168. Von Moos, S. *Le Corbusier. Elements of a Synthesis*, p. 71.

encuadre tiene algo de inquietante, si se considera que unos meses después fallecería en esa misma ciudad. «No estoy seguro en absoluto de que el concepto de *ready-made* no sea la idea más importante en sí que haya producido mi obra»,¹⁶⁵ había dicho unos años antes, en 1962. La fotografía, desde luego, parece subrayar esa importancia, y Duchamp se deja retratar junto a esa obra, un resumen de sus obsesiones —ajedrez y *ready-mades*— muy poco antes de partir.

Las tres imágenes (y las fotografías complementarias de las mismas sesiones, no demasiado difíciles de encontrar) muestran estadios extremos de la relación entre los espacios de Marcel Duchamp: desde el laboratorio de pruebas de 1917-1918 a la convencional 'sala de trofeos' parisiense de 1968. «El neodadá ha cogido mis *ready-mades* y les ha encontrado una belleza estética. Les arrojé a la cara el portabotellas y el urinario como un reto y ahora resulta que los admiran por su belleza estética».¹⁶⁶ Esas palabras de Duchamp en la década de 1960 —los «neodadá» eran una denominación primigenia de los Pop— han sido, en ocasiones, malinterpretadas como un arrepentimiento que, en realidad, no pretendían expresar. La estupefacción de Duchamp provenía del hecho de que el mundo del arte había sobrevivido a su provocación cultural e incluso la había institucionalizado. De alguna forma, las fotografías reflejan también el largo camino recorrido por el *ready-made*: de un apartamento transformado a una casa-museo; de experimento incontrolable a práctica artística reconocida y asentada; de una pieza enhebrada con el espacio, casi un elemento arquitectónico, a una obra de arte convencional.

Pabellón y Casa: las escenas de Le Corbusier

Es posible intuir la revolución que supuso la influencia maquinista en el espacio doméstico mediante la confrontación de dos imágenes de dos salones que nunca convivieron en el tiempo, aunque existieran en la misma ciudades separados, tan solo, por un par de años. Por un lado, la casa particular en París de Robert Mallet-Stevens, de 1927 [62]. Por otro, la estancia principal del Pabellón de L'Esprit Nouveau, ejecutado por Le Corbusier y Pierre Jeanneret para la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925 [63] y demolido en 1926. Las dos habitaciones comparten configuración espacial —una estancia a doble altura con una balconada que domina el conjunto— y un inventario de su contenido arrojaría resultados parejos: cuadros de arte contemporáneo colgados de la pared, un par de sofás (muy parecidos en una y otra foto, apenas distintos por su tapizado y apoyos), una alfombra... Al revisar las dos fotografías surgen preguntas, por ejemplo, sobre cómo han llegado al encuadre todos y cada uno de esos objetos y qué conexión existe entre ellos. Los elementos del salón de Mallet-Stevens han sido diseñados ex profeso y obedecen a cierta estética *Art Déco*; son tan exclusivos como la casa que los acoge.¹⁶⁷ Sin embargo, en el caso del pabellón temporal —también una vivienda, aunque sea una vivienda 'falsa'— la colección de objetos de la imagen es consecuencia de un preciso proceso de selección; casi nada de lo que en ella puede observarse proviene de la mano del arquitecto. En cuanto a la relación entre elementos o su composición, la relación existente entre las piezas de Mallet-Stevens parece ser producto de la inclusión en un mismo sistema estético que busca una cierta armonía visual, mientras que las conexiones existentes entre los objetos de Le Corbusier resultan algo menos obvias [73, 76].

Figs. 64a, 64b
Páginas de
La mecanización toma el mando, de Sigfried Giedion. La escalera metálica (Fig. 64) es reseñada de manera particular por el historiador.

El Pabellón —«antítesis del interior *Art Déco*», en palabras de Stanislaus von Moos¹⁶⁸— provocó el empleo, durante su proceso de creación, con una nueva herramienta disciplinar. En esta obra, el arquitecto no era únicamente un actor creativo, sino un profesional que, al menos en lo que respecta a los objetos, optaba por consumir antes que por diseñar, por la yuxtaposición antes que por la armonía. Como bien explica Von Moos, el argumento aquí elaborado de incorporar objetos en serie al ámbito doméstico moderno definió un punto de inflexión en la relación entre arquitectura y objeto;¹⁶⁹ el mensaje de Le Corbusier «era que la industria era capaz, en estos momentos, de proveer tanto el apartamento como el menaje entero de un hogar mediante mobiliario producido en serie».¹⁷⁰

Von Moos subraya de un relato más o menos establecido. Las historias de la arquitectura coincidieron, desde momentos relativamente tempranos, en señalar al Pabellón de L'Esprit Nouveau como un proyecto significativo precisamente por ese acercamiento de lo doméstico a la industria. La actitud resultaba tan inédita en 1925 dentro del campo de la arquitectura —y mucho más en una muestra de la Exposición de Artes Decorativas— que dos décadas más tarde, y en las páginas de *La mecanización toma el mando* (1948), Sigfried Giedion seguía mostrando una cierta ambivalencia:

Casi como manifiestos, Le Corbusier exhibió estas sillas estandarizadas en su Pabellón de L'Esprit Nouveau de la Exposición de Artes Decorativas, en París y en el año 1925. El propio Le Corbusier nos cuenta la razón para su elección: «Hemos presentado la humilde *silla Thonet* de madera vaporizada, sin duda la más común así como la más barata de las sillas, y creemos que esta silla, de la que millones de ejemplares son usados en el continente y en las dos Américas, posee nobleza.»¹⁷¹

Un poco más adelante, Giedion parecía escasamente convencido de ese papel de Le Corbusier como mero adquiriente de mobiliario, e incluso aducía cierta incapacidad del arquitecto para afrontar el problema del diseño. Aunque alababa la escalera industrial del Pabellón —que ilustró de forma destacada en las páginas de su libro [64a]¹⁷²—, precisaba: «En cuanto a la silla, siempre el problema más delicado, no se atrevió a tocarla».¹⁷³ Se trata de una afirmación realizada en el contexto de un capítulo dedicado a la industrialización del mueble, pero refleja el desconcierto de Giedion por la renuncia de Le Corbusier a erigirse en creador total —menos comprensible, incluso, porque el arquitecto *sabía* diseñar muebles y objetos; su ya comentado contacto previo con la Deutsche Werkbund probablemente le había instruido en este aspecto—. Esta duda fue, en todo caso, pasajera y Giedion insistió en la importancia conceptual de la estrategia adoptada por el autor:

Todo el interior pregonaba el nuevo estándar. En vez de jarrones 'diseñados' de cristal o de cerámica, había recipientes de laboratorio, formas purificadas por el uso y la función. En vez de elaborados cristales tallados, había los simples vasos de vino de cualquier café francés, objetos cuya forma nunca cesaba de refrescar la fantasía de los pintores cubistas. En vez de alfombras de decoración interior, estaban las alfombras beréberes de África del Norte, con su trama vigorosa y sus simples dibujos abstractos. En vez de lagrimeantes candelabros, había luces de candilejas, o iluminaciones de escaparates de tienda. En vez de

169. El historiador hace una extraña afirmación: «Fue aquí donde la modesta silla Thonet, en producción desde 1859, apareció por vez primera en un salón moderno» (Cf. Von Moos, *Le Corbusier. Elements of a Synthesis*, p. 71). Es evidente que tal condición inédita es, tal vez, aventurada y no del todo exacta. En proyectos anteriores al pabellón —y publicados antes de 1925, como la casa-taller de Amedée Ozenfant—, es fácilmente apreciable la presencia de ese mobiliario Thonet, Probablemente Von Moos aplica tal calificación apoyándose en la condición pública, pero pretendidamente doméstica, del interior del Pabellón de L'Esprit Nouveau.

170. *Íbidem*, p. 71.

171. Giedion, *La mecanización toma el mando*, p. 498.

172. *Íbidem*, p. 499.

173. *Íbidem*.

chucherías de artes y oficios había las espirales nacarinas de una concha de mar, y en la balaustrada superior había también una escultura vertical de Jacques Lipchitz. Con el mismo espíritu y como toque final, en las coloreadas paredes había pinturas de Juan Gris, Fernand Léger, Picasso, Ozenfant y Le Corbusier. Por doquier reinaba la búsqueda de una forma pura y directa dondequiera que ésta pudiera hallarse: en la naturaleza, en los laboratorios, en las alfombras de los beduinos, o en la fabricación industrial purificada por la producción en serie. Esta unión de elementos no relacionados dio al traste con la idea de que todos los objetos de un interior debían ser diseñados por una mano. Una habitación no es una incubadora que deba ser esterilizada de todo germen extraño. A las formas de la vida, pasadas y presentes, hay que darles la oportunidad de relacionarse entre sí. La atmósfera que puede surgir de la libre interacción de elementos heterogéneos es familiar para todos aquellos que hayan puesto el pie en interiores más tardíos, de nuestro período, pero fue el Pavillon de L’Esprit Nouveau, en 1925, donde pudo verse por vez primera expresado con tanta claridad y consistencia.¹⁷⁴

Ulteriores apreciaciones críticas, como la de Reyner Banham en su *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*, se adhieren e insisten en esta forma de entender el Pabellón por parte de Giedion, con alguna leve adición. En un artículo anterior, «Ornament and Crime: the Decisive Contribution of Adolf Loos» (1957), Banham ya había abordado brevemente la cuestión del pabellón de L’Esprit Nouveau, si bien para establecer la línea que conectaba las elecciones de Le Corbusier en el proyecto con la praxis del austríaco Adolf Loos: «Sus mejores ideas habían sido saqueadas por hombres más jóvenes. Le Corbusier se había apropiado de su preferencia por las sillas Thonet y los *Fauteils Grandconfort* ‘Maple’ de forma tan absoluta que Loos comenzó a ridiculizar las Thonet como *eine falsches Modell* [un modelo equivocado] con el fin de mantener algún asomo de independencia».¹⁷⁵ En su libro, sin embargo, Banham estableció cierta distancia con interpretaciones previas. Si Giedion entendía el espacio como un sistema de relaciones con un tema de fondo común (la forma pura o la estética purista), Banham era capaz de detectar, incluso, la huella de Marcel Duchamp en las acciones de Le Corbusier:

[...] este pabellón poseía la ventaja de ser una obra completa, de expresar toda una forma de vida doméstica hasta en sus más pequeños pormenores. [...] Constituía un escenario visual completamente homogéneo producto de una sola mentalidad creadora, y uno se siente tentado a compararlo con aquellos interiores proyectados en su totalidad por maestros de la anterior generación tales como van de Velde o Mackintosh, pero con una diferencia de suma importancia. Solo la estructura es un trabajo de diseño realizado por el creador del ambiente; el resto se presenta como una obra de selección, casi a la manera de Duchamp, entre productos estándar, *objets-type* ya existentes en el mercado; la homogeneidad del conjunto derivaba en gran medida de la adaptación de la estructura a una estética derivada de determinadas clases de *objets-type* y del rechazo de todo producto que no respondiera a tal estética. Aunque en este proceso aparecen ciertas distorsiones de intención, pues fue necesario desviar algunos objetos de sus funciones originales —por ejemplo, usar vasos de laboratorio como floreros— el interior resultante debió gran parte de su

impacto a la perfección con que el equipo de producción en serie —como en el caso de las sillas Thonet y Maple— podía satisfacer funciones estéticas que, según se suponía aún en círculos de avanzada, requerían servicios de ebanistas.¹⁷⁶

La reiteración de un término tan específico como «recipientes de laboratorio» permite intuir que Banham se inspiró en el párrafo antes citado de Giedion, pero su aportación puede cifrarse en el paralelismo entre el aparato electivo de Le Corbusier y un recurso artístico contemporáneo. Aunque Giedion sí citaba a Duchamp en su volumen, lo hacía en términos visuales, relacionados con el movimiento y la estética futurista como herramientas de ruptura con el gusto imperante; a todos los efectos, el *ready-made* quedaba fuera de esas consideraciones **[64b]**.¹⁷⁷ Sin embargo, Banham —quien en *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina* refiere las aventuras pictóricas y polémicas del *Desnudo* del artista— fue capaz de explicitar tal relación conceptual, que identificó sin complejos con una estrategia característica de la arquitectura de vanguardia. Pese a este paso, la apreciación del crítico británico puede entenderse como un comentario ligero y referido a un único aspecto: el de la elección y el ‘desvío’ de la función original del objeto —por emplear los mismos términos que él—, sin valoración alguna de las características exógenas o endógenas (firma, indiferencia, azar, etcétera) que se han considerado previamente al analizar el *ready-made* en estas páginas y que forman parte de su definición.

Inventario

Aunque, atendiendo a Banham, la afinación electiva practicada en el Pabellón puede relacionarse con la estrategia artística del *ready-made*, el lazo conceptual más profundo se refiere a la fisicidad del objeto purista antes que a la estrategia artística propugnada por Duchamp.

«Para *arquitecturar* hace falta espacio; el espacio comporta tres dimensiones. Admitimos, pues, el cuadro no como una superficie sino como un espacio».¹⁷⁸ Los bodegones puristas de Le Corbusier permiten atisbar una vía que ponía en relación la nitidez de volúmenes de su arquitectura y las formas evolucionadas mediante la técnica de los *objets-types*. Se trata de una interpretación, como se ha visto en el punto anterior, relativamente común y verificable al comprobar cómo se ‘esculpen’ los elementos de la arquitectura de Le Corbusier en la década de 1920: el volumen de la biblioteca en la casa Ozenfant, o la curva panzuda de la galería de la Maison La Roche-Jeanneret deben no poco a esas formas que Le Corbusier retrata en su faceta pictórica. En cierto modo, esta es una vía de trabajo o incorporación del *objet-type* que podría considerarse como mimética: la forma del objeto, fruto de la selección mecánica, se enajena e impregna la praxis arquitectónica del autor. Stanislaus von Moos resume adecuadamente las asociaciones intelectuales que se pueden plantear entre esa arquitectura residencial de Le Corbusier en la década de 1920 y las composiciones puristas:

Algunos aspectos del Cubismo son considerados dignos de atención, y el primero entre ellos es su énfasis en una composición racional. Fuera de esto, sin embargo, el arte necesita «estimular el intelecto para que éste reaccione», insisten. Para que esto ocurra, la obra debe referirse a conceptos específicos, de

174. *Ibidem*, pp. 503-04.

175. Cf. Banham, R., «Ornament and Crime: the Decisive Contribution of Adolf Loos», recogido en Banham, Mary et al. *A Critic Writes. Essays by Reyner Banham* (Berkeley, Los Ángeles y Londres, University of California Press, 1999), p. 22.

176. Banham en *Teoría y diseño...*, pp. 235-36.

177. Cf. Giedion, *La mecanización toma el mando*, cap. I.

178. Ozenfant y Le Corbusier, «El Purismo» en *Acerca del Purismo*, p. 77.

Fig. 65
*Nature morte à la pile
 d'assiettes*, Charles
 Edouard Jeanneret,
 1920.

alcance universal. Botellas, gafas, platos, guitarras y pipas —el inventario clásico de las naturalezas muertas— recuperan, por tanto, su integridad física. Para Ozenfant y Jeanneret, estos *objets-types* simbolizan las virtudes del nuevo mundo industrial: su orden, su anonimato, y su pureza; en resumen, su «purismo». El término pretendía transmitir algo más que una nueva aproximación a la pintura; representa una característica distintiva del pensamiento moderno. Visto de forma retrospectiva, representa una síntesis de la Ilustración francesa y el pragmatismo de la Deutsche Werkbund. En el universo purista, los ingenieros ocupan el centro de la escena. Para Ozenfant y Jeanneret, la racionalidad de sus habilidades y la belleza de sus creaciones son constante objeto de elogio. Poseídos por la moral y las virtudes estéticas de la ingeniería moderna, desarrollan una suerte de cosmología racionalista en la que la naturaleza funciona como una máquina cuya adhesión a las leyes físicas es la razón misma de su belleza. Desde esa perspectiva neoplatónica, la pintura sirve como el medio a través del cual la realidad eterna y la prosecución universal de la armonía se reconcilian y se hacen realidad.¹⁷⁹

Von Moos aprecia, además, las notables alteraciones que se producen en la forma de representar de Le Corbusier. Para el autor, la historia del objeto en la pintura de Le Corbusier es una historia de complejidad creciente, que transita de situaciones relativamente canónicas, como puede ser la que se aprecia en *Nature morte à la pile d'assiettes* (1920) [45a, 65], en la que la perspectiva egipcia no afecta a la fisicidad de los cuerpos, a la progresiva mezcla de volúmenes, transparencia de superficies y representaciones simultáneas [45b] que se pueden apreciar, por ejemplo en el cuadro propio exhibido en el Pabellón de 1925¹⁸⁰ en compañía de obras Fernand Léger [73], Ozenfant, Picasso o Juan Gris.

Pero, más allá de estas apreciaciones formales —que, aún dándose por descontadas, no son el núcleo de esta tesis—, existe una variación sobre este asunto que puede rastrearse en la arquitectura de Le Corbusier, y es la calculada disposición de los objetos en la presentación pública de sus proyectos. En este aspecto, su utilidad no es ya tanto formal sino, como se verá, conceptual: arquitectura y objeto se observan bajo el común prisma de piezas extraídas de la contemporaneidad del autor. Si para el arquitecto la forma del objeto industrial es producto de la economía y los avances de la técnica, su propio trabajo debía ofrecerse como marco de esa serie de útiles ejemplares, un proyecto que culmina simbólicamente con la aplicación de su destreza al diseño de mobiliario en compañía de Charlotte Perriand.¹⁸¹ La dialéctica del objeto se observa de forma particularmente señalada en la difusión de sus proyectos de residencias particulares, más maleables a esta sensibilidad que sus primeras intentonas en vivienda social. (En este capítulo no se efectúa un recorrido exhaustivo por las imágenes de la obra de Le Corbusier en la década de 1920, sino que se pretende elucidar las posibles relaciones o significados de la colocación de esos objetos. La variedad de puntos de vista representa uno de los argumentos escogidos para la representación, por lo que el abanico de fotografías es mucho mayor. Se opta por agrupar estas ilustraciones por proyectos alineadas con los diferentes aspectos temáticos, circunstancia que altera, en ocasiones, el orden cronológico [66-90].)

El grupo de proyectos a estudiar serán las viviendas o prototipos de viviendas construidas y recogidas en su *Oeuvre Complète, 1910-1929*, (basada de forma casi

179. *Íbidem*, p. 48-49.

180. Cf. *Íbidem*, p. 52.

181. Véase más adelante el apartado 5.2

66a

66b

Figs. 66-68
Maison Ozenfant (1922-23). Las figuras 67 y 68 son las ilustraciones incluidas en la *Oeuvre complète*; dos visiones contrapuestas de un mismo espacio. En las imágenes 66a y 66b (la primera extraída de la *Oeuvre complète*) se puede apreciar la 'limpieza' del techo mediante la eliminación de las bombillas que rodean al triedro. (Fotos: Fundación Le Corbusier)

182. Como es sabido, se trata de una selección que excluye algunos proyectos que el arquitecto consideraba menores y que, sin embargo, si aparecen en el prototipo de su *Obra completa*: la edición de Verlag Dr. H. Girsberger fechada en Zúrich en 1930 —que a su vez, excluía proyectos como las primeras obras suizas del arquitecto o, ya en la década de 1920, la villa Berque, realizada en Montmorency en 1921 y de raigambre netamente clásica—. Entre esa primera publicación y la segunda desaparece, por ejemplo, los mataderos en Challuy y Garcizy (1917, pp. 21-22), la casa Du Tonkin en Burdeos (1924, pp. 68), así como unas pequeñas viviendas tipo en Lieja de la misma época (1924, pp. 68), un modelo para hotel turístico (1928, p. 176), un proyecto que claramente prefigura los *Immeubles-Villas* (probablemente eliminado por redundante; 1928, p. 182), la fachada para la fábrica Draeger, en París (1929, p. 189), así como algunas variantes menores, como por ejemplo una axonométrica a página completa de las casas Loucheur, unas imágenes suplementarias del proyecto de Pessac o unas fotografías de arranque en la Villa Planeix que no se pueden considerar como alteraciones significativas.

183. La imagen, como se puede apreciar en las ilustraciones, no es netamente frontal, un tema repetido a lo largo de este volumen. Incluso los alzados tienen un pequeño esviado que distorsiona su perspectiva.

literal en su primera monografía, *Le Corbusier und Pierre Jeanneret. Ihr Gesamtes Werk von 1910-1929*, de 1930): la villa Vaucresson y la casa de Ozenfant (1922), la Ville La Roche-Jeanneret (1923), la casa Lipchitz-Miestchanninoff (1924), su propia vivienda familiar a las orillas del Lago Lemán, la colonia de Pessac en Burdeos y el Pabellón de L'Esprit Nouveau (1925), una pequeña casa de artistas en Boulogne, la Casa Cook y la Casa Guiette en Anvers (1926), la Villa en Garches —no identificada como Stein-De Monzie—, las viviendas en la Weissenhof de Stuttgart y la casa Planeix (las tres de 1927), la Casa en Cartago (1928), el proyecto de la Ville Savoie (1929) y la Ville D'Avray, también conocida como Villa Church (1928-29).¹⁸²

La práctica totalidad de estas obras está ilustrada según una secuencia de imágenes similar: una alternancia entre vistas interiores y exteriores, no siempre exhaustiva desde un punto de vista documental; el recorrido ilustra, por así decirlo, una serie de ideas, pero selecciona con extremo cuidado sus objetivos. El orden de presentación de las imágenes suele ser canónico, de fuera a dentro, aunque en ocasiones —como ocurre en la casa de Ozenfant— este se mixtifica sin otro motivo que el presentar la obra a través de su fotografía más impactante. No es inusual que se recurra a vistas complementarias de un espacio particularmente significativo, como ocurre, por ejemplo, con el vestíbulo de entrada de la Ville La Roche [71, 72] o el mencionado estudio de Ozenfant [67, 68]. Las habitaciones suelen estar representadas en escorzo, a menos que se quiera mostrar algún elemento plano —habitualmente pinturas—, como se observa en el salón de la casa Jeanneret [70], en el Pabellón de L'Esprit Nouveau [73] o en el famoso triedro de luz del taller de Ozenfant [66a].¹⁸³ En las diferentes versiones de ese primer tomo de la *Obra completa* aparecen, tan solo, tres fotografías de los espacios interiores a toda página: el de la Maison Ozenfant (en uso, aunque ordenado), el la villa en Garches (prácticamente vacío) y el de la Villa Church (amueblado). La idea purista del ser humano como medida de todas las cosas se aprecia también en los puntos de vista elegidos: muy rara vez la cámara abandona la línea de horizonte de un individuo erguido, y cuando lo hace (de manera anecdótica) es para mostrar algún efecto concreto en el que la línea horizontal tenga cierta importancia en la composición, como un peto en las viviendas de Pessac.

¿Qué tipos de objetos se pueden encontrar en estos espacios? Este primer aspecto parece seguir casi al pie de la letra el enunciado de ese museo antropológico proyectado en *El arte decorativo de hoy* (ya mencionado en el apartado 4.1): «Una chaqueta lisa, un sombrero hongo, un zapato bien cosido. Una bombilla eléctrica enroscada a su casquillo; un radiador, un mantel de tela fina y blanca; así como vasos de cristal que utilizamos a diario [...]». En mayor o menor medida, todos y estos elementos van saliendo a la palestra a medida que se recorren las diferentes viviendas de Le Corbusier. Por ejemplo, la Casa Ozenfant —primer proyecto en la *Oeuvre Complète* que se narra con cierto detalle— suele ser representada mediante la mentada fotografía a toda página de la esquina con el triedro vidriado [66a]. Los objetos aquí retratados cumplen con esa dualidad entre objetos visuales y objetos para tocar, se dirían *objets-types* canónicos: 4 bombillas en el alféizar de la ventana, una guitarra en el entresuelo, unos recipientes de vidrio al fondo de la imagen (las Thonet podrían incluirse también en esta enumeración). En la villa Church [85], pero también en la villa Saboya [81, 83] o la entrada a la Ville la Roche la pieza es un sombrero [71]. El

Figs. 69-72
La Ville La Roche-Jeanneret (1923-25).
La ocupación de la galería fue posteriormente matizada en las reformas de 1928. Al igual que la Maison Ozenfant, es destacable la insistencia de Le Corbusier en puntos de vista que favoreciesen la limpidez purista de los volúmenes (obsérvese cómo asoman los marcos de la planta segunda en la figura 72). El espacio de la galería sería reconfigurado más adelante (véase figura 107a)
(Fotos: Fundación Le Corbusier)

libro y la pipa se pueden encontrar en el *stand* del Salón de Otoño de 1928 [91]... No hay apenas proyecto sin fetiche, y estos —al menos hasta mediados de los años 1920— siempre responden al canon referido por el Purismo.

En segundo lugar, en la obra de Le Corbusier el objeto se acerca a la arquitectura, se posa sobre ella, o enfatiza sus cualidades, pero *no* es arquitectura, al menos en esta época. Nunca existe la tentación de que un mecanismo, o una pieza modifiquen el espacio más que en aspectos estéticos. Como ya se ha enunciado en varias ocasiones, el buen objeto industrial es un ejemplo de una forma de hacer, pero conforme a esa segregación cultural entre arte e industria, nunca confunde su condición. En las páginas de *El arte decorativo de hoy*, analizadas en el epígrafe previo, la arquitectura maquinista se describe como un lienzo animado por la presencia de las formas puras de los objetos cotidianos, dignos de admiración por su perfección técnica.

Si la casa es totalmente blanca, el perfil de las cosas se destaca sin transgresión posible; el volumen de las cosas se muestra con nitidez; el color de las cosas es categórico. [...]

Ponedle objetos inadecuados o de mal gusto. Saltarán a la vista. En cierto modo es como los rayos X de la belleza. Es una Sala de lo Penal que funciona permanentemente. Es el ojo de la verdad.

El blanco de cal es extremadamente moral.¹⁸⁴

Los objetos de Le Corbusier no se elevan, ni ascienden de estatus; todo lo más, se desplazan en horizontal, de una función a otra. Eso lleva, en ocasiones, a curiosos mecanismos de despojamiento visual, que aíslan el elemento en busca de una relación entre éste y la arquitectura. El 'salto a la vista' de la «Ley de Ripolin» se lleva a la práctica mediante la separación entre los objetos y la arquitectura, de la misma forma en que figura y fondo eran campos segregados en la estética de las pinturas puristas. Si Le Corbusier manipulaba y reelaboraba las imágenes de los proyectos con el fin de evitar indeseadas proximidades, la arquitectura funciona como soporte del objeto pero —al contrario de lo que ocurría en las estancias de Duchamp— el espacio nunca queda definido o determinado por lo que contiene. La relación es muy diferente a la establecida en sus lienzos: si allí el objeto ocupa el primer plano y es tema específico del interés del pintor, aquí deviene en mero recurso visual que dota de sentido a las estancias retratadas, espacios cuya misma imagen se altera, caso de ser necesario.

Un ejemplo de esta idea puede observarse, de nuevo, en la casa-taller de Amedée Ozenfant. Al observar la misma documentación en distintas fuentes, surge una curiosa discrepancia. En la fotografía del estudio (primero de los interiores que se encuentran reproducidos a toda página en la *Oeuvre Complète*) es posible adivinar, a la izquierda del alféizar de la ventana, cuatro bombillas perfectamente ordenadas en fila, giradas para que la cámara capte su perfil [69a]. Su composición se ha estudiado con cierto cuidado, pero ¿dónde se enrosca esos casquillos? . Como en otros proyectos anteriores (caso, por ejemplo, de la villa Schwob, cuyo entorno se atenuó con aerógrafo para su publicación en el número 6 de *L'Esprit Nouveau*),¹⁸⁵ la imagen se depura, y el techo se presenta limpio de bombillas. Al cotejar esa vista —también reproducida en *Hacia una arquitectura* y *El arte decorativo de hoy*— con la

184. Le Corbusier, «Lechada de cal» en *El arte decorativo de hoy*, p. 193.

185. Cf. Colomina, B., *Privacidad y publicidad: la arquitectura moderna como medio de comunicación de masas* (Murcia: Cendeac, Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia y Observatorio del Diseño de la Región de Murcia, 2010); publicado originalmente como *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1994), pp. 91-94.

Fig. 73
Los cuadros de Fernand Léger y el propio Le Corbusier (había también piezas de Picasso y Juan Gris) se ubican en el salón a doble altura del pabellón, y la documentación de la *Oeuvre Complète* se preocupa de retratarlos adecuadamente. (Foto: Fundación Le Corbusier)
Figs. 74, 75
En algunas de las imágenes interiores, se retratan productos de empresas que colaboran frecuentemente con *L'Esprit Nouveau*, como el baúl Innovation, reproducido en la Fig. 75 dentro de las páginas de *El arte decorativo de hoy*. (Foto 74: Fundación Le Corbusier)

Fig. 76
Más que cualquiera de las realizaciones de Le Corbusier incluidas en las diferentes ediciones de la *Oeuvre Complète*, el Pabellón se presenta como un espacio colmatado de elementos industriales y obras de arte, una elección que Reyner Banham aproximó a la praxis del *ready-made*. (Foto: Fundación Le Corbusier)

186. Se analiza aquí tan solo el proyecto construido (existe una versión previa de 1922), y se considera como fecha final la documentada por Tim Benton, el 13 de marzo de 1925. Como es sabido, existe una reforma posterior de 1928 que contó con la intervención de Charlotte Perriand. Cf. T. Benton, *The Villas of Le Corbusier and Pierre Jeanneret* (Basilea: Birkhauser, 2007), p. 71.

187. Se trata de una serie de incidentes más o menos conocidos que aparecen relatados. por ejemplo, en Curtis, *Le Corbusier. Ideas y formas*, p. 74 o en el texto de Antonio Pízza, «En busca de una expresión original y antigua» incluido al final de *Acerca del Purismo*, pp. 264-66.

188. Estas reformas no fueron incluidas en la edición de 1930 de la *Oeuvre complète*, pero sí de forma marginal en tiradas posteriores.

fotografía original, se detecta que las bombillas sí tenían un lugar muy concreto, precisamente en el perímetro del triángulo de ventanas y lucernario, la arista de un cubo (una geometría esencial, purista) que se libera de cualquier interferencia [66b]. La 'limpieza' es cuidadosa, pero no exhaustiva: en otra de las fotografías es visible uno de los casquillos (centro del borde superior de la [67]).

Como ocurre en la Maison Ozenfant, también en la Ville La Roche-Jeanneret (1923-25)¹⁸⁶ el aspecto de lo construido entra en conflicto con las huellas de los habitantes, e incluso con el propósito funcional de algunas de las habitaciones. En la versión impresa de 1930, la famosa galería curva no aparece fotografiada, probablemente a la espera de que se documentasen adecuadamente las modificaciones llevadas a cabo en el año 1928 (en ediciones posteriores, ese ámbito aparece documentado brevemente en la parte destinada a mobiliario de la *Oeuvre Complète*). Esa primera versión de la galería muestra un peculiar sistema de iluminación, con unos cables tensados de los que, de nuevo, cuelgan bombillas desnudas [69]. Es conocido el conflicto abierto a causa de la presencia de pinturas de la colección del banquero dentro de la casa y sus espacios, hecho que distanció a Le Corbusier y Ozenfant.¹⁸⁷ Mientras que Le Corbusier («blanco de cal», recuérdese) pretendía mantener la pureza de las superficies interiores, su compañero —quien además figuraba en la colección del banquero— pretendía exhibirse en la nueva arquitectura. Se trata de una disputa finalmente ganada por el arquitecto: si bien en las imágenes iniciales la galería aparece con una distribución de cuadros relativamente convencional, en las reformas posteriores (datadas en 1928), Charlotte Perriand se encargó de ubicar una nueva mesa en el centro del espacio y la habitación quedó casi despojada de obras artísticas.¹⁸⁸ En cierta medida, esa limpieza quedaba ya anunciada en la publicación de la *Oeuvre Complète*, como una declaración de intenciones. En la entrada a la casa, quizá como una forma de aclarar esa preferencia por la asepsia visual, las dos visiones que se presentan parecen tomadas en momentos distintos y, aún así, evitan cuidadosamente cualquier compromiso con el afán coleccionista del dueño de la casa. En la principal, la que primero se presenta, las paredes se encuentran completamente desnudas, y dentro del espacio existe tan solo un objeto, el ya mencionado *canotier* [71], que desaparece en otra imagen tomada, a buen seguro, con posterioridad [72] y en la que ya aparece un lienzo de gran formato. El punto de vista de esta última instantánea no es nada inocente, como suele ser costumbre. Abajo, ya se ha mencionado, aparece el mentado lienzo, que perturba la superficie otrora pura, pero queda relativamente alejado del espectador. Desde la primera planta, sin embargo, nada más entorpece el recorrido del ojo por las distintas superficies y, si se observa con atención el peto blanco que parece cerrar visualmente del último nivel, es posible apreciar cómo asoman tímidamente los bordes superiores de los cuadros de ese nivel, ocultos gracias a la perspectiva elegida, de forma que no resten protagonismo alguno a la arquitectura. En la presentación de la obra, la casa de Albert Jeanneret tiene un protagonismo más reducido. Se presenta de forma insistente el espacio del comedor, amueblado con butacas Thonet y, en una imagen frontal —y con la intención evidente de subrayar el paralelismo entre lo que se pinta y lo que se hace— un cuadro: *Nature morte à la pile d'assiettes* (1920) [70]. Ni una sola de las imágenes de interiores aparecidas hasta este momento se ha salido del canon de los objetos puristas que aparecen en ese lienzo: objetos torneados con precisión técnica o sólidos de revolución que, simplemente, se disponen en el espacio de la Ley de Ripolin.

Fig. 77
Dibujo de Le Corbusier
fechado en 1925 en el
que se pueden observar
el jarrón junto a la
ventana.

Figs. 78, 79
Los prismáticos, la
lámpara de relojero
o los jarrones apoyan
visualmente el elemento
de la *fenêtre en
longueur*.
(Fotos: Fundación
Le Corbusier)

Figs. 80a, 80b
El jarrón serbio en las
páginas de *El arte
decorativo de hoy* y
Le Corbusier, junto a
Albert Jeanneret y
Ozenfant, en una
imagen de 1919.
(Foto: Fundación
Le Corbusier)

En ningún sitio parece esta norma más evidente que en el Pabellón de L'Esprit Nouveau. La propia naturaleza del proyecto hacía que, aquí, la segregación figura-fondo fuese algo más que una cuestión accidental: bien puede afirmarse que constituía el objetivo mismo de la obra. Si en los casos anteriormente descritos esa diferenciación entre arquitectura y objeto devenía, frecuentemente, en espacios limpios en su volumetría, casi asépticos, aquí la operación era bien distinta. Se trataba, de entre todos los proyectos y espacios que aparecían en ese volumen original de la *Oeuvre Complète*, del más colmatado. La arquitectura ocupaba, en este caso —y conforme al programa de la Exposición de Artes Decorativas—, un lugar secundario, tras a los objetos y obras expuestas que, en la documentación existente, se enfocaban con clara intención descriptiva [73]. Tal preeminencia obedecía, probablemente a una doble lógica: en primer lugar, el pabellón se articulaba como una suma de uno de los módulos de los «Immeubles-villa», aspecto que restaba autonomía a la propuesta arquitectónica y, por otro lado, el proyecto se había ejecutado con la colaboración y mecenazgo de distintas marcas comerciales, de las cuales algunas, como Ronéo o Innovation, con habitual presencia en las páginas de *L'Esprit Nouveau*; había, pues, contratos por cumplir.¹⁸⁹ Esas obligaciones explican, por ejemplo, la presencia en algunas instantáneas de un baúl Innovation [74] desplegado de manera muy similar a la ilustración que se reproduce en *El arte decorativo de hoy* [75] o el mobiliario Thonet que llamarían la atención de Giedion y Banham (véase el inicio del presente apartado). Se trata, desde luego, de un enfoque claramente distinto —o una renuncia— a esa banalidad o anonimato propugnada por los escritos puristas de Ozenfant y Le Corbusier, y aquí solo representado por la reiterada aparición de jarrones («vasos de laboratorio como floreros» según Banham,¹⁹⁰ pero también tradicionales piezas folclóricas [76]).

Relaciones de significado

Por último, tras un inventario de los objetos presentes en la arquitectura de Le Corbusier y el análisis de esa segregación física entre arquitectura y objeto —el qué y el cómo, respectivamente— queda por abordar el significado de esas piezas, el porqué de su constante aparición.

La vivienda de los padres de Le Corbusier junto a la población de Vevey (1923-24) suele ocupar un lugar extraño dentro de su producción de la década de 1920. Pese a ensayar con conspicua radicalidad soluciones canónicas en la obra de su autor —caso de la *fenêtre en longueur*—, su recubrimiento de escamas de zinc, la convivencia de recursos maquinistas con el rudo material del murete del borde del lago o, simplemente, su pequeñísima escala y carácter afectivo hacen que la casa se perciba como una anomalía en el patrón purista de la época. Autores como Stanislaus von Moos comparan los ensayos visuales de esta vivienda —la vista enmarcada al lago desde el jardín [79] y el hueco rasgado de la casa que convierte el paisaje en diorama [78]— con la obra póstuma de Marcel Duchamp, *Étant donnés*,¹⁹¹ pensada también como una escena asociada a un mecanismo óptico.¹⁹² De alguna forma, la relación con el objeto está aquí impregnada de esa asociación entre la casa como ‘máquina de ver’ y los útiles como apoyo de tal máquina. Éstos se disponen cerca de esas ventanas y son, de nuevo, objetos de revolución como las bombillas o cristalerías puristas, pero con una ligera evolución que no deja de ser significativa [78, 79]. Frente a la pureza moderna de

189. Cf. S. von Moos «Le Corbusier and Loos», en *Raumplan vs Plan Libre*, p. 189 n3. Según explica von Moos, Innovation se anunció en los números 11, 12, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27 y 28 de *L'Esprit Nouveau*.

190. Cf. nota 176.

191. Cf. von Moos, «The Missed Encounter with Le Corbusier», en *Marcel Duchamp and the Forestay Waterfall*, p. 270.

192. En este caso, una mirilla. En la obra de Duchamp se reproduce, por cierto, el salto de agua de Forestay, cercano a la casa materna de Le Corbusier.

Fig. 81
El recorrido por la villa Saboye comienza por la entrada, donde se depositan el gabán y el sombrero Homburg del arquitecto... (Foto: Fundación Le Corbusier)

Fig. 82
...y culmina en la rampa que dirige al solarium, con un pie que reza «Promenade architecturale».

Fig. 83
Los objetos entre los que se encuentra el mismo sombrero Homburg de la entrada, podrían representar, en palabras de William J. R. Curtis «el sueño de la era de la máquina». (Foto: Fundación Le Corbusier)

Fig. 84
Le Corbusier, durante su visita a España en 1928, acompañado de Fernando García-Mercadal. (Foto: Fundación Le Corbusier)

Fig. 85
En la villa Church en Avray, primera de las obras realizadas íntegramente junto a Charlotte Perriand, los nuevos muebles se mezclan con los *objets-types*. El Homburg vuelve a aparecer asociado a un mecanismo visual y arquitectónico. (Foto: Fundación Le Corbusier)

los anteriores proyectos, esos jarrones o cerámicas de las imágenes vendrían a representar ese nuevo folclore que propugnaría el arquitecto en las páginas de *El arte decorativo de hoy*, en plena elaboración durante la construcción de esta vivienda. Ese folclore, como la misma casa, era «una realización en la que el tiempo y la masa han aportado su pureza», pero que debería ser modificada por la acción de la máquina.¹⁹³ Los jarrones que jalonan esos huecos son sospechosamente parecidos al ejemplo visual aportado por Le Corbusier en las páginas del libro, siempre bajo la habitual dialéctica ‘incorrecto-correcto’ propia del autor [80a]. De hecho, es posible afirmar que esos elementos representados en el libro eran un reflejo de las pertenencias personales del propio Le Corbusier, que habían ido deslizándose por su obra: la vasija de cerámica representada en *El arte decorativo de hoy* resulta perfectamente anónima —aunque similar a las que jalonan la ventana al lago del jardín—, pero es posible encontrar al arquitecto sosteniendo sobre su cabeza el historiado jarrón serbio de la página de la derecha en una imagen de 1919, en compañía de Albert Jeanneret y Amedée Ozenfant [80b]. La pervivencia de estas cerámicas —tanto las del jardín como las del alféizar de la *fenêtre en longueur*— en las imágenes de la casa era, ciertamente, algo más que un capricho: durante años, el arquitecto siguió dibujando por puro placer la *Petite Maison*.¹⁹⁴ En algunos de los dibujos fechados en 1925 ya se observan esas piezas [77], y en los apuntes realizados a principios de la década de 1950, el jarrón del interior aún seguía en su sitio.

El recurso de la vista enmarcada se configura, en Vevey, como prototipo del mismo dispositivo de la villa Stein-de Monzie (1926-29) o, de manera más notable, del solarium de la Villa Saboya. En ésta última, de nuevo, la representación vuelve a contar con el auxilio del objeto purista. La culminación de ese recorrido de la rampa que atraviesa la casa repite esa configuración de mesa acoplada al hueco que ya existía en la pequeña casa del lago Lemán. Los objetos, en esta ocasión, también parecen servir de algo más. La narración de la Villa Saboya en la *Oeuvre complète*, se inicia con una serie de fotografías del espacio de entrada. Sobre la mesa, un sombrero Homburg junto con un gabán y unas flores [81]. A medida que avanza el reportaje, la cámara va ascendiendo por la rampa, desbrozando así el recorrido de la casa. Al final, casi como culminación, se encuentra la subida al solarium, de nuevo a toda página. El pie de la imagen reza un escueto «Promenade architecturale» [82]. Y otra vez se repite la articulación ventana-mesa, el mismo mecanismo que en Vevey. Hay, sin embargo, una fotografía —no incluida en la publicación de la *Oeuvre Complète*, pero sí ampliamente difundida— que muestra, desde la perspectiva contraria, el contenido de esa mesa hacia la que se dirige el visitante: el mismo sombrero que se encontraba en el inicio del recorrido, un trasunto del espectador que recorre este proyecto guiado por las intenciones arquitectónicas de Le Corbusier [83]. Se trata de una perspectiva imposible —ningún espectador puede contemplar esa vista a menos que salga por la ventana y fotografíe la escena casi con los pies apoyados sobre la límpida arista de la fachada—, y quizá por ello sirve como conclusión del recorrido y retrospectiva de lo caminado. El sombrero posado sobre la mesa resulta sospechosamente parecido al Homburg blanco que el autor —y dueño: pueden encontrarse fotografías de su viaje a España acompañando a Sert con la cabeza cubierta con un tocado del mismo tono y una cinta negra con el lazo a un lado [84]— había colocado bajo el lucernario circular de la Villa Church en Avray [85], en la última de las imágenes a toda página que jalonan la *Oeuvre complète*.

193. Cf. Le Corbusier, *El arte decorativo de hoy*, pp. 36-37.

194. Cf. Le Corbusier, *Una pequeña casa* (Buenos Aires: Infinito, 2008); publicado originalmente como *Une petite maison* (Zúrich: Editions Girsberger, 1954), p. 67: «Veinte años después de la construcción de esta pequeña casa, me deleité haciendo algunos dibujos. Confirman el saber arquitectónico contenido en esta pequeña vivienda de 1923 [...] El último dibujo, fechado en el mes de septiembre de 1951, celebra los noventa y un años de mi madre.»

Figs. 86-90
La mayor parte de las imágenes de la villa Cook se centran en los espacios comunes de la segunda planta, y concretamente en los recursos de espejo (mueble diseñado por el propio Le Corbusier (Fig: 87) y la ventana alargada. En el caso de ésta, Tim Benton documenta los esfuerzos de Le Corbusier y Pierre Jeanneret por incorporar vidrio plano, un material que refuerza la planeidad y transparencia del plano de fachada, esencial para dotar al proyecto de la deseada imagen técnica.
(Fotos: Fundación Le Corbusier)

195. Véase, a este respecto, la cita de Stanislaus von Moos al inicio del apartado 5.2 (nota 236).

196. Cf. Benton, *The Villas of Le Corbusier and Pierre Jeanneret*, 1920-1930, p. 158.

197. Precisamente en 1926 se patentó la técnica de colada continua — inventada por Luis Boudin, director en la época de la fábrica de cristales de Saint-Gobain—, que permitía realizar vidrios planos de gran longitud, idóneos para el desarrollo industrial de la *fenêtre en longueur*, pero la innovación en el aspecto del vidrio fue constante y afectó a más campos que la arquitectura. En 1921, Saint-Gobain había instalado en el observatorio del Monte Wilson en Pasadena (California) una nueva lente gigante, de más de 2,5 m de diámetro, para dar cuerpo así al telescopio Hooker, utilizado por Edwin Hubble a lo largo de esa década.

198. Carta citada en Benton, *The Villas...*, p. 155.

199. *Ibidem*, p. 156.

La idea de que el objeto puede servir para subrayar el mecanismo visual o encarnar al mirante, incluso, aparece en otra obra con un matiz distinto que incide, más que en el aspecto arquitectónico, en la materialización técnica, de enorme importancia para el arquitecto. En la villa Cook (1926-27), unas de las primeras obras posteriores al Pabellón —y perteneciente a la serie de viviendas proyectadas para la colonia de americanos residentes en París— la mayor parte de las imágenes que se reproducen en la *Oeuvre complète* se centran en el estar común ubicado en la segunda planta. Esta decisión obvia la extraña organización funcional de la vivienda: los dormitorios fueron ubicados en el primer nivel, como estancias ‘de paso’ hacia las zonas comunes de la casa. El motivo probable de la insistencia en ese espacio concreto quizá tenga que ver con algo más importante para el arquitecto que esa inversión funcional. La obra es coetánea e ilustra los famosos «cinco puntos para una arquitectura nueva» enunciados en 1926: planta baja liberada por los *pilotis*, cubierta-jardín, planta y fachada libre, y *fenêtre en longueur*. Todos ellos se articulan aquí y aparecen de forma evidente en el espacio fotografiado —salvo, obviamente, los *pilotis*—. En este caso, el objeto elegido es diferente: un pequeño maniquí de madera; la figura de un hombre purista, podría afirmarse, pero también una posible referencia al interés de Le Corbusier en el trabajo de Giorgio de Chirico,¹⁹⁵ quien trabajó en París hasta inicios de la Primera Guerra Mundial, pero influencia pervivió en las diferentes vanguardias. Esa pequeña figura humana, conformada por curvas de revolución y con un sentido similar al de los objetos de las viviendas anteriormente referidas, dirige la sesión fotográfica y enfoca el objetivo siempre hacia dispositivos visuales que conectan el ámbito retratado con un cuarto diferente o con el paisaje cercano. El maniquí se asoma a la primera instantánea del alzado, de espaldas a la ventana [86], se apoya en el mueble encastrado del comedor con fondo de espejo —diseñado por el propio Le Corbusier¹⁹⁶— y [87], y descansa, de nuevo, en el alféizar en distintas posturas, tanto en las tomas desde el salón a doble altura como desde el comedor [88, 89, 90]. El hecho de que la figura subrayase aquí, precisamente, un elemento como la *fenêtre en longueur* se asociaba a un aspecto de su materialización constructiva. El acristalamiento de la casa Cook está realizado en vidrio plano —una técnica cuyo desarrollo industrial se hizo más sencillo de 1920 en adelante¹⁹⁷— y su aplicación a este proyecto resulta, según investigaciones de Tim Benton, altamente significativo. El interés de Le Corbusier en la puesta en obra de este tipo de vidrio queda documentado a través de una carta de Pierre Jeanneret a Mr. Cook fechada en 11 de diciembre de 1926 —la casa fue ocupada en marzo del siguiente año— en la que se explica la decisión porque «[la apariencia de]la fachada a la calle se encuentra comprometida a causa del vidrio. Hemos decidido reemplazar el vidrio con vidrio plano a su costa [...]».¹⁹⁸ El documento viene puntuado por una anotación del propio Le Corbusier en la que indica que el cambio es «de la máxima importancia».¹⁹⁹ Es en este contexto de selección técnica e imposición de la voluntad del arquitecto donde se entiende, articula y clarifica la repetitiva selección de fotos practicada por Le Corbusier, así como, de nuevo, la articulación de un objeto como subrayado visual.

Este recorrido —ni mucho menos exhaustivo— por la obra publicada de las viviendas de Le Corbusier permite sustentar la idea del objeto como un componente más en su engranaje publicitario-simbólico, una maquinaria ideológica que enhebra en continuidad, y en torno a unos principios

aparentemente homogéneos, su obra plástica, arquitectónica y editorial. Pese a la insistencia en las imágenes de catálogo, o la obsesión por retratar su arquitectura acompañada de ejemplos paradigmáticos de la producción de la sociedad industrial, Le Corbusier reflejó un entendimiento profundamente jerárquico de las relaciones arquitectura-objeto, solo alterado, en ocasiones, y como se vería posteriormente, por ejercicios de mimesis formal.

Capítulo 5.
Filiaciones históricas del *ready-made* y el *objet-type*

[...] Yo tuve la suerte de poder adoptar una postura anti-retiniana, pero, por desgracia, no supuso ningún cambio importante; todo este siglo es completamente retiniano, con la excepción de los surrealistas, que intentaron salirse de eso hasta cierto punto. ¡Y no se salieron gran cosa!

Marcel DUCHAMP²⁰⁰

A las cosas [...] capaces de atraer y fijar la mirada del espectador, capaces de excitarse ante sus ojos y de estallar por sobresaturación de oposiciones formales, Le Corbusier las llamaba «*objects à réaction poétique*», y a la emoción que provocaban en el espectador, cuando los objetos no eran pescados o ventiladores sino hechos plásticos, la llamaba «arquitectura».

Josep QUETGLAS²⁰¹

200. Cabanne, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, pp. 50-51.

201. Quetglas, J., «Viajes alrededor de mi alcoba», recogido en *Artículos de ocasión* (Barcelona: Gustavo Gili, 2004); recogido originalmente en *Arquitectura 264-265* (Madrid, abril de 1987), p. 101.

202. En pro de cierta síntesis, la inclusión de Kurt Schwitters en este apartado es discutible. Aunque de indudable influencia en artistas nombrados en este estudio —en el siguiente capítulo se reseña la admiración que le profesaba Eduardo Paolozzi—, su propio trabajo parece enfocarse hacia la pintura y, como se recuerda en Foster, H. et al., *Arte desde 1900* (p. 208) sus obras «nunca se teorizaron como *readymade*».

203. De que la claridad del tema es mejorable se hizo eco el propio Breton, cuando en «Situación surrealista del objeto» indicó que Man Ray propuso crear un sello para determinar qué objetos eran surrealistas y cuáles no, a la manera de los créditos de producción de las películas. Cf. Breton, A. «Situación surrealista del objeto» (1935), en González, Calvo y Marchán (eds.), *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945* (Madrid: Akal, 2009), p. 466.

5.1 Los surrealistas y el objeto después de Duchamp

Debido a la aproximación sintética de este trabajo, se ha optado por representar cada uno de los tres períodos históricos referidos (1913-1929; 1945-1960 y 1960-1973) mediante el emparejamiento de arquitectos y artistas concretos. Tal representación no implica, obviamente, agotar las cuestiones esenciales referidas al objeto; aunque sea de forma muy breve, entre esos puntos existen hechos y obras que es necesario apuntar. En este caso, se considera que el puente entre la actividad de Duchamp y el inicio de la II Guerra Mundial viene determinado por la actividad de los surrealistas. Los motivos son diversos, y se pueden sintetizar como oportunidad y ajuste temporal, conexiones verificables entre los artistas y tratamiento del tema del objeto. El aspecto temporal es evidente: el arco cronológico abarcado por el Surrealismo se inicia en 1924 —fecha del «Primer Manifiesto del Surrealismo de André Bretón»— y enlaza, por tanto, con el abandono disciplinar del artista. En cuanto a las conexiones verificables, ya se ha hecho mención de las mismas en el apartado anterior. Duchamp contribuyó decisivamente, mediante sus exposiciones, a la difusión de la vanguardia a ambos lados del Atlántico. Por último, el Surrealismo adoptó también el tema del objeto descontextualizado.

Para evitar confusiones, y de acuerdo con la cronología de los hechos y la nomenclatura específica empleada en textos producidos por los artistas, en este texto se considera que el *ready-made* es una nomenclatura aplicable tan solo a los trabajos de Duchamp y sus coetáneos hasta 1923, y el *objet trouvé* a sus continuadores inmediatos (por mera cuestión de afinidad geográfica se hablará tan solo de Man Ray),²⁰² que podrían incluir también al objeto surrealista, denominado, en ocasiones, como entidad aparte.²⁰³

Definir cualquiera de estas continuaciones del *ready-made* como práctica autónoma no es sencillo. Una primera opción sería el afirmar que el *ready-made* se diferencia de sus sucesores en que se arroga la posibilidad de

Fig. 91
En el stand del Salón de Otoño de 1928 (montado por Perriand y Pierre Jeanneret, ante la ausencia de Le Corbusier por motivos de viaje) aparecen los diseños de mobiliario integrados con los restos de los *objets-types*, ya por entonces menos presentes en el trabajo de Le Corbusier. En el *casier* diseñado para la ocasión aparecen varios de los libros del arquitecto. Sobre la mesa, una concha. (Foto: Fundación Le Corbusier)

Fig. 92
Cadeau, Man Ray, 1921
Comprado en compañía de Erik Satie, esta pieza pretendía servir de presentación a Man Ray dentro de los círculos dadá parisenses. (Foto: Man Ray Trust / Arts Rights Society (ARS), New York / ADAGP París)

204. Así lo afirma, por ejemplo, Dalí (apoyándose en una conferencia de Breton en el Ateneo de Barcelona de 1922) en su artículo «El objeto tal como se revela en el experimento surrealista» (1932), recogido en Lahuerta, J. J. (ed.), *Salvador Dalí, obra completa. Vol IV* (Barcelona: Ediciones Destino/Fundación Gala-Salvador Dalí/Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2005), pp. 254-269.

205. Tomkins, *Duchamp*, p. 189.

206. No se pretende aquí acotar todo el repertorio de influencias explícitas del Surrealismo, aspecto en el que André Breton, por lo demás, resulta extraordinariamente franco. En el texto se mencionan, por su pertinencia, Lautréamont y Freud, pero se soslayan Hegel y Marx, de tremenda importancia intelectual. En el caso de Hegel, su presencia es constante desde los primeros textos de Breton, y éste describe en «Situación surrealista del objeto» (1935) su clasificación ascendente de las artes: arquitectura, escultura, pintura, música y, en el escalón más alto, poesía.

207. Wood, J., *Los mecanismos de la ficción* (Barcelona: Taurus, 2016); publicado originalmente como *How Fiction Works* (Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 2008), p. 56.

conformarse a partir de la mera recontextualización de objetos no modificados (*Fuente, In Advance of the Broken Arm*), mientras que el Surrealismo parece optar por aproximaciones más cercanas al montaje de objetos, lo que habitualmente se denomina *assemblage*. Sin embargo —y como se puede comprobar en el epígrafe 3.1— estos *ready-mades* sin alterar constituyen tan solo una parte de la producción de Duchamp, por lo que esa distinción no constituye una solución válida. No conviene olvidar que obras como *Why not Sneeze Rose Sélavy?*, con su engaño perceptivo (terrones de azúcar que son, en realidad, cubos de mármol) y la incorporación de elementos orgánicos (el hueso de sepia) son próximas a la estética surrealista y, de hecho, fueron reivindicadas posteriormente en textos y conferencias de André Breton y Salvador Dalí.²⁰⁴

Así, en los años posteriores al abandono de Duchamp es posible encontrar toda una variedad de obras de otros artistas que parecen aproximarse al *ready-made*. En algunos casos, tales producciones se han percibido como imitaciones poco convincentes de una forma de operar muy ligada al autor. En su biografía de Duchamp, Calvin Tomkins describe —a raíz de la breve aparición del *Cadeau* (Regalo), de Man Ray [92]— esas primeras aproximaciones alternativas con cierto desapego:

[...] al igual que las máquinas sexuales de Picabia, las esculturas-objeto de Man Ray carecían de la clásica ambigüedad duchampiana, lacónica y cerebral, y no iban más allá de una agudeza visual que se captaba a primera vista, sin apenas hacer mella en el cerebro.²⁰⁵

La descripción de Tomkins indica que, de existir, la distinción entre *ready-made* y sus descendientes depende de matices inasibles. (No deja de resultar adecuado, en cualquier caso, que una práctica que instaure obras de arte por voluntad pura se defina por su capacidad de «hacer mella en el cerebro».) Sin embargo, frente a la operación individual que representa el *ready-made*, esos nuevos objetos pueden entenderse como frutos de un contexto cultural más amplio, un entorno que hunde sus raíces en la tradición narrativa del *flanêur*, que se desarrolla dentro de los confines del Surrealismo.²⁰⁶ Como se verá, las diferencias esenciales se producen en aspectos como el origen del objeto, la relación que existe con el espectador o el mecanismo de elección.

El explorador del mundo material que se encuentra con lo inesperado se encarna en la figura del *flanêur*, paseante burgués, ocioso y urbanita delineado por Charles Baudelaire en *El pintor de la vida moderna* y que, en palabras del crítico literario James Wood, «sale al mundo como la paloma de Noé, para volver con información».²⁰⁷ En la literatura —rama de la creación a la que se refieren habitualmente los surrealistas—, ese caminante se suele asociar con la aparición del estilo indirecto, la inclusión del flujo de conciencia dentro de la narrativa que lleva a la supresión de la cita literal y el entrecomillado. Ese estilo indirecto no es únicamente una alternativa estilística que altera la redacción de un texto, sino también el resultado de convertir al narrador en una cámara, un recolector de impresiones, un ciudadano que recopila imágenes y las funde con la propia experiencia subjetiva.

El *flanêur* resulta esencial para entender el urbanismo de las capitales modernas, pero es también un poderoso agente transformador de la mirada,

Fig. 93
«Observador, *flâneur*, filósofo, llámenlo como quieran; pero se verán ciertamente conducidos, para caracterizar a este artista, a gratificarlo con un epíteto que no podrían aplicar al pintor de las cosas eternas, o al menos más duraderas, de las cosas heroicas o religiosas». Así presenta Baudelaire al *flâneur* en *El pintor de la vida moderna*, modelo del recolector surrealista que recorrería después los 'mercados de pulgas'. (Foto: el *Marché aux puces* referido por André Breton en *Nadja*, fotografiado por J Boiffard)

Fig. 94
El azar y los sueños configuran el *objet trouvé* surrealista. La expresión soñada por André Breton, *cendrier cendrillon* (cenicero cenicienta) devino en esta suma de objetos fotografiada por Man Ray y reproducida en las páginas de *L'Amour fou* (1937) (Foto: Man Ray Trust / Arts Rights Society (ARS), New York / ADAGP París)

OBJECT OF DESTRUCTION (Drawing by Man Ray)
Cut out the eye from a photograph of one who has been loved but is seen no more. Attach the eye to the pendulum of a metronome and regulate the weight to suit the tempo desired. Keep going to the limit of endurance. With a hammer well-aimed, try to destroy the whole at a single blow.

Fig. 95
Una de las múltiples versiones convenientemente rebautizadas de *Objeto para ser destruido*, en este caso una ilustración del propio Man Ray para *This Quarter* datada en 1932 y denominada *Objeto de destrucción*. (Foto: Man Ray Trust / Arts Rights Society (ARS), New York / ADAGP París)

208. Mileaf, *Please Touch*, p. 86.

209. *Íbidem*, p. 100.

210. Breton, A., «Segundo manifiesto del Surrealismo» (1925), en González, Calvo y Marchán (eds.), *Escritos de arte de vanguardia*, 1900/1945, p. 421.

211. Como se ha indicado al analizar la ubicación de los *ready-mades* en las escenografías de Duchamp, estos tienen género y en ocasiones —aunque no siempre— parecen también responder a las pulsiones eróticas.

212. Citado en Foster, Krauss et al, *Arte desde 1900*, p. 251: «Su cuerpo se veía a través mientras bailaba; era como una estatua de bronce en movimiento. Era realmente bello.»

213. Mileaf, *Please Touch*, p. 60.

214. Tras la destrucción del original de *Objeto para ser destruido* en 1957 a manos de unos estudiantes, Man Ray se hizo con 100 metrónomos para realizar otras tantas réplicas. Creo así un centenar de *Objetos indestructibles*.

alguien que escarba entre los recuerdos del mundo y los sopesa [93]. De forma similar, el objeto surrealista (*objet trouvé*, 'objeto encontrado') conecta con esa retórica psicológica y sirve de mediador concreto para una aproximación fragmentaria.

Man Ray, como amigo, colaborador y continuador del trabajo de Duchamp, experimentó con el *ready-made* y lo modificó mediante la adición de una particular componente de deseo que se ensamblaría posteriormente a la perfección con la atracción surrealista por lo encontrado. La historiadora Janine Mileaf realiza en su estudio *Please Touch: Dada & Surrealist Objects After the Readymade* un recorrido por estos recursos que profundiza en las prácticas de Man Ray, André Breton y los surrealistas. Mileaf relaciona el *objet trouvé* y su configuración con la tradición del chamarilero, los mercadillos y su «paisaje de expectación»,²⁰⁸ reivindicada por Breton en obras como *L'Amour fou* (1937) [94] y la proyección psicoanalítica de la personalidad sobre la obra artística:

En muchos aspectos, este se convierte en el inverso del desapego propugnado por Duchamp. Breton entendió que esa apertura al mundo de las cosas le llevaría a un conocimiento de su ser más profundo. Duchamp deseaba que ese ser interior quedase desligado del proceso de producción del arte. Para Man Ray, el objeto estaba investido con las propiedades de un ser. Aunque no realizó obras como *Cadeau* dentro de los límites del automatismo [surrealista], enfatizó la capacidad del sujeto para caer víctima de ese poder. Breton también dotó a las cosas de cierto dominio sobre las personas, pero se trataba de un poder que, en última instancia, devenía en un conocimiento sobre los deseos bloqueados del individuo.²⁰⁹

Si el *ready-made* se orientaba, como se ha visto, a destruir las barreras entre el objeto común y el arte, el Surrealismo no adoptó como tema tal puesta en cuestión sino que, en consonancia con las tesis revolucionarias de Breton, pretendía alumbrar una crisis de conciencia en el hombre contemporáneo a partir de la «penetrabilidad de la vida subjetiva.»²¹⁰

La producción de objetos de Ray —que incluye obras como el mentado *Cadeau* (*Regalo*, 1921) u *Object to be Destroyed* (*Objeto para ser destruido*, 1923-32) [95]— se muestra como una particular sublimación de su propio mundo erótico y visual. (Esa proyección erótica parece deshabilitar la indiferencia duchampiana, aunque, como señala la autora, el padre del *ready-made* nunca fue extraordinariamente riguroso respecto a sus propios principios.)²¹¹ En *Cadeau* (una plancha jalonada de tachuelas) el objeto se concibió para ser usado y reducir a jirones el vestido de la mujer deseada; un instrumento fetichista, tal y como expresó el mismo autor.²¹² En *Objeto para ser destruido*, Ray pinzó un metrónomo con una fotografía del ojo de Lee Miller, su expareja. La obra animaba desde su propio título a un ataque por parte del espectador casual, una situación en la que, como indica Mileaf, el *ready-made* «usurpa el control del autor al fusionar los roles del artista y el observador».²¹³ Esa separación propugnada por Duchamp se hacía añicos, como el propio fetiche.²¹⁴

Violenta o no, la atracción hacia el objeto de Man Ray prescribía un contacto físico. Una fotografía de su obra de 1920 *L'Enigme d'Isidore Ducasse* —según Dalí, tan ilustrativa de la primera fase del experimento surrealista como

Fig. 96
La imagen de *L'Enigme d'Isidore Ducasse*, la obra de Man Ray, ilustra el prefacio del primer número de *La Révolution Surrealiste* (1924).

Fig. 97
«[...] bello como el encuentro fortuito de un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disección». *Hommage a Lautéamont*, Man Ray, 1933.

215. Dalí, «El objeto tal como se revela en el experimento surrealista» (1932), recogido en J.J. Lahuerta (ed.), *Salvador Dalí, obra completa. Vol IV*, p. 257.

216. Esta revista, fundada en 1924, pasó a denominarse en 1930, tras 12 números, como *Le Surréalisme au service de la révolution* (6 números, 1930-33).

217. Dalí, «El objeto tal como se revela en el experimento surrealista» (1932), en *Salvador Dalí, obra completa. Vol IV*, p. 269.

218. S. Dalí, «Belleza terrorífica y comestible de la arquitectura 'Modern Style'» (1933), en *Ibidem*, p. 312.

219. Breton, A. «Segundo manifiesto del Surrealismo» (1925), en González, Calvo y Marchán (eds.), *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945*, p. 422

«perturbadora»²¹⁵— ilustra un texto firmado por Paul Éluard, J. A. Boiffard y R. Vitarc en la primera página del primer número de *La Révolution Surrealiste* [96].²¹⁶ En ella, un enigmático objeto quedaba cubierto por una manta de fieltro y atado por una cuerda. Solo era posible identificarlo mediante el contacto directo de las manos.

Esa necesidad táctil de *L'Enigme d'Isidore Ducasse* fue reivindicada por Salvador Dalí en su texto de 1932 «El objeto tal como se revela en el experimento surrealista». Dalí distinguía cuatro fases en su escrito:

- 1ª. El objeto existe fuera de nosotros, sin que nosotros formemos parte (artículos antropomórficos);
- 2ª. El objeto asume la forma inamovible del deseo y actúa sobre nuestra contemplación (artículos en estado de sueño);
- 3ª. El objeto es movable y se puede actuar sobre él (artículos que funcionan simbólicamente);
- 4ª. El objeto tiende a provocar nuestra fusión con él y hace que persigamos la formación de una unidad con él (deseo por un artículo y artículos comestibles).²¹⁷

El objeto surrealista devenía así, y a la manera de los *ready-mades* asistidos de Duchamp, en un elemento casi corporal. Esa corporeidad se vería transformada, por ejemplo, en una fascinación del mismo Dalí por las formas blandas del *Art Nouveau*, que ejemplifican ese canibalismo de los objetos con el aserto: «La belleza será comestible o no será».²¹⁸

La materialización del objeto surrealista respondía a una estrategia concreta, un ensamblaje de elementos que sigue el dictado de la conocida cita de Isidore Ducasse adoptado, más adelante, por Max Ernst: «[...] bello como el encuentro fortuito de un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disección» [97]. La colisión fue entendida por los surrealistas —de acuerdo con su fascinación por la figura de Sigmund Freud— como una puerta de entrada a realidades alternativas, una vía de exploración hacia lo soñado. Siguiendo el citado ejemplo de *Why not Sneeze Rrose Sélavy?*, el círculo de Breton se lanzó a producir objetos que pudieran, conforme a las proclamas surrealistas, «proporcionar al método dialéctico posibilidades de aplicación que en modo alguno se dan en el campo de lo consciente más inmediato».²¹⁹

Se hace necesario aquí señalar la rápida sucesión y la inestabilidad de las definiciones del objeto en el Surrealismo. Pese a la aparente validez de esos ensamblajes, y quizá debido a la facilidad con la que parecían producirse tales objetos, el propio Breton trataría de ampliar, en 1935, el ámbito de acción del objeto surrealista a la poesía:

Quiero hacer constar que en la expresión «objeto surrealista», tomo la palabra 'objeto' en su más amplio sentido filosófico, despojándola temporalmente de la particularísima acepción que ha tenido entre nosotros en los últimos tiempos, ya que, como sabéis, se ha formado la costumbre de considerar que «objeto surrealista» no es más que cierto tipo de minúscula construcción no escultórica cuya importancia, por otra parte, espero hacer comprender a continuación,

Figs. 98, 99
Objeto escatológico de funcionamiento simbólico, Salvador Dalí, 1931 (reconstrucción)
Objeto de funcionamiento simbólico, André Breton, 1931
 Estas obras ilustraban el texto «Objetos surrealistas», de Salvador Dalí (Foto 98: Fundación Gala Dalí, / Arts Rights Society (ARS), New York / ADAGP París; 99: Arts Rights Society (ARS), New York / ADAGP París)

pero que no por ello merece exclusivamente el nombre que se le ha dado, nombre que sigue ostentando a falta de designación más ajustada.²²⁰

Como indicó acertadamente el pintor Marcel Jean,²²¹ la palabra ‘objeto’, para los surrealistas, tenía un doble significado: como sustantivo y como verbo. Un objeto era un ente, una ‘cosa’, por supuesto, pero también algo que objeta, una acción oclusiva, algo con lo que el espectador se encuentra y contra lo que debe actuar.

Otras interpretaciones resultaron más expansivas. En el artículo «Objetos surrealistas» (1931),²²² Dalí enunció —con esa parodia del lenguaje científico que le es tan propia— una plétora de clasificaciones como ‘Objetos de funcionamiento simbólico (o extraplásticos)’, ‘Objetos transustanciados’, ‘Objetos a proyectar’, ‘Objetos envueltos’, ‘Objetos máquina’ u ‘Objetos moldeados’. Esa reivindicación de lo soñado devino en artefactos misteriosos, que frecuentemente conjugaban esa estética del chamarilero con formas orgánicas tan repulsivas como atrayentes. El texto iba acompañado de ilustraciones, y en todas —alguna corresponde a obras del propio Dalí— resultaba sencillo reconocer los diferentes objetos que colaboran para elaborar esos montajes: zapatos, cucharas, contrapesos, fotografías encontradas, pero también plumas, o elementos multiformes, sólidos irreconocibles fabricados *ad-hoc* [98, 99].

Si la cualidad táctil del objeto surrealista y su ensamblaje a partir de diferentes elementos se pueden señalar como características que se solapan con determinadas manifestaciones del *ready-made*, es necesario efectuar una salvedad en el aspecto referido al azar. Los recursos de elección derivaron, en cierta medida, del azar duchampiano, pero —tal y como recuerda Juan Antonio Ramírez²²³— se trataba más de un deseo de adaptación formulado por la admiración que Breton profesaba a Duchamp que de una realidad de los hechos. En el azar objetivo de los surrealistas no había el esfuerzo de indiferencia propugnado por el padre del *ready-made*. Así, la utilización de estrategias como el automatismo —instaurado ya desde el fundacional texto de Breton, *Los campos magnéticos* (1920)— eran designadas, desde el «Primer Manifiesto del Surrealismo» (1924) como un sistema de elección inconsciente que es posible entender como evolución de la indiferencia duchampiana:

Surrealismo: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.²²⁴

En consonancia con las ideas de Ramírez, Janine Mileaf explica así la diferencia entre este método y el de Marcel Duchamp: «Duchamp hacía evidente un gran esfuerzo con el fin de explicar su indiferencia. Breton lo veía al revés; no tanto como indiferencia, sino como una vía de ser más rápido que la preferencia personal».²²⁵

Para concluir, conviene realizar un breve apunte referido a las exposiciones surrealistas. Ya se ha mencionado el carácter espacial de las dos muestras que

220. Breton, «Situación surrealista del objeto» (1935), en *Ibidem*, p. 467.

221. Cf. Jean, M., «Arrivée de la belle époque» en *Cahiers d'art* 2, 1936, p. 60. Citado en Mileaf, *Please Touch*, p. 138.

222. Puede encontrarse un cuadro sinóptico de las mismas al inicio del texto «Objetos surrealistas», de Salvador Dalí, publicado en 1931 y recogido en *Salvador Dalí, obra completa. Vol IV*, pp. 225-31.

223. Cf. Ramírez, *Duchamp*, pp. 170-71.

224. Breton, «Primer Manifiesto del Surrealismo» (1924), en González, Calvo y Marchán (eds.), *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945*, p. 399.

225. Mileaf, *Please Touch*, p. 60.

Fig. 100
Exposición en mayo de 1936 en la galería Charles Ratton, de París. (Foto: cortesía Guy Ladrière)

Fig. 101a y 101b
Imágenes de la exposición «La verdad sobre las colonias» que tuvo lugar en 1931 en el interior del antiguo pabellón de Mélnikov para la Exposición Internacional de Artes Decorativas de 1925, reubicado en el Parque de la Butte-Chaumont. (Fotos extraídas de *Le Surréalisme au service de la Révolution*)

Fig. 102
La exposición combinaba *ready-mades* duchampianos (en la imagen se pueden observar *Portabotellas* y *Why not Sneeze Rrose Sélavy?*) con especímenes minerales. A la derecha, la *Chaqueta afrodisíaca* de Dalí, trufada de pequeños vasos de licor que podían rellenarse con la botella de peppermint situada a sus pies. (Foto: cortesía Guy Ladrière)

diseñó Duchamp en París y Nueva York 1938 y 1942, respectivamente. En mayo 1936, sin embargo, una fugaz exhibición —apenas duró una semana— en la Galerie Charles Ratton de París pareció adoptar como modelo en un sistema muy distinto, basado en la yuxtaposición violenta de elementos: la *Wunderkammer*. En lugar de instalaciones perceptibles como una globalidad o una sucesión de escenas sorprendentes —como, en el fondo, podían definirse las exposiciones de Duchamp—, los surrealistas optaron por la acumulación. Como indica Janine Mileaf, el espacio recopilaba «construcciones de Pablo Picasso, *ready-mades* de Marcel Duchamp, especímenes animales y minerales, modelos matemáticos, objetos tribales y curiosidades naturales y de manufactura artificial» [100].²²⁶ La propia Mileaf relaciona esta muestra con otro modelo significativo: el Museo Etnográfico del Trocadero. No deja de resultar curioso que el mismo modelo reivindicado por Le Corbusier como espacio de reunión de las cosas cotidianas en las páginas de *El arte decorativo de hoy* fuese el adoptado por los surrealistas para comunicarse con el público.²²⁷ Según explica Luis Rojo,²²⁸ ese sistema de objetos del Museo del Trocadero resultaba una herramienta operativa para Breton y los suyos, en la medida en que permitía una reconstrucción de la experiencia soñada en la que las relaciones entre los diferentes elementos debía ser recompuesta por el espectador.

La exposición en la Galerie Charles Ratton tuvo su origen unos años antes. En 1931, los surrealistas—todavía por entonces en buenas relaciones con el Partido Comunista Francés— habían hecho uso del Pabellón de Konstantín Mélnikov para la Exposición de Artes Decorativas de 1925, reubicado en Belleville, con el fin de realizar una crítica de la Exposición Internacional de las Colonias. Esta Exposición seguía el consabido modelo de las ferias mundiales que reproducían arquitecturas exóticas, un tanto a la manera de un parque temático. Con el objeto de discutir y satirizar la Exposición, los surrealistas elaboraron una titulada «La verdad sobre las colonias» [101a, 101b]. En las salas, objetos indígenas se mezclaban con consignas marxistas traducidas al francés, en una reconstrucción politizada del sistema misceláneo del Museo del Trocadero. Lo que en 1931 era en esencia un *display* comentado, adopta un lustro más tarde, en la Galerie Charles Ratton, el sistema del gabinete de curiosidades. La disposición en vitrinas—orden del que se escapaban algunas piezas, como la *Chaqueta afrodisíaca* de Salvador Dalí [102]—, ponía de nuevo en contacto distintas realidades, con el fin de provocar interacción entre las mismas y reconstruirlas en el espacio como narrativa de los mecanismos de asociación que habían dado lugar a los *assemblages* surrealistas.

5.2 El abandono del maquinismo y la transición hacia el *objet à réaction poétique* en Le Corbusier

¿Qué tiene Le Corbusier en la mano? En la fotografía —que data, aproximadamente, de 1935— el arquitecto está en la cubierta del bloque de apartamentos que se ha construido en la periferia de París, cerca del Bois de Boulogne. No mira a cámara, sino hacia Pinceau, su perro, mientras sujeta una extraña vasija [103a]. El objeto que porta no se parece a las límpidas cristalerías y cerámicas de revolución encumbradas en la década anterior, pero tampoco al complicado jarrón serbio con el que se retrató en compañía de Ozenfant. Aquí la

226. *Ibidem*, p. 134.

227. Cf. el análisis de *El arte decorativo de hoy* en el epígrafe 4.1 de esta tesis.

228. Cf. Rojo de Castro, L., *Le Corbusier y el Surréalismo: París, 1920-1930* (Buenos Aires: Diseño, 2015), pp. 69-76.

Fig. 103a
A mediados de los 1930, la preferencia de Le Corbusier por los objetos del maquinismo se había visto alterada. En la foto, junto a Pinceau, su perro, en la terraza de su estudio parisiense de la Rue Nungesser-et-Coli. (Foto: Fundación Le Corbusier)

Fig. 103b
Foto fechada en 1934 en la que se observa (centro de la imagen) el mismo objeto en la repisa del dormitorio de Le Corbusier en Porte Molitor. (Foto: Fundación Le Corbusier)

Fig. 104
En las repisas y rincones del apartamento parece exhibirse un gusto por lo encontrado poco relacionado con el museo de cosas corrientes propugnado en *El arte decorativo de hoy*. (Foto: René Burri)

Fig. 105
La cubierta del apartamento para Charles de Beistegui, en París. (Foto: Fundación Le Corbusier)

229. Curtis, *Le Corbusier. Ideas y formas*, p. 98. La cita se encuentra en un capítulo que agrupa la Villa Saboya, la Cité de Refuge y el Pabellón Suizo. En el caso de la edición de 2015, sin embargo, la Villa Saboya tiene su propio espacio y este texto se encuentra en el arranque de un capítulo de nuevo cuño, «Collective Demonstrations: Cité de Refuge and Pavillon Suisse» (p. 190).

230. Como se ha indicado ya en ocasiones pasadas, estas enumeraciones no pretenden agotar por completo el tema, pero no sería incorrecto incluir aquí al Centrosuizo en Moscú (iniciado en los últimos meses de 1928), al Pabellón Suizo en la Ciudad Universitaria de París (1930-1931), o el proyecto de la Casa Errazuriz en Chile (1930).

231. Cf. Lahuerta, J.J., «Contra la extendida idea de una 'poética surrealista' en la obra de Le Corbusier» en *Humaredas: arquitectura, ornamentación y medios impresos* (Madrid: Lampreave, 2010), pp. 265-67. Lahuerta señala que la debilidad por la carne del Surrealismo, su tactilidad e incluso los espacios domésticos privados de los surrealistas no pueden resultar más opuestos a la forma de concebir ese proyecto de Le Corbusier. Señala como fuente de la confusión el hecho de que el espacio fuese fotografiado por su dueño con un mobiliario impropio del arquitecto.

232. Al referirse al primer párrafo de esta cita, Stanislaus von Moos afirma, de hecho, que «Le Corbusier no puede no haber tenido a Duchamp en mente». Von Moos, «The Missed Encounter with Le Corbusier», en *Marcel Duchamp and the Forestay Waterfall*, p. 262.

geometría sigue careciendo de adornos pero, a diferencia de las botellas y vasos puristas, no posee raigambre industrial; la pieza no desentonaría como parte de una escultura surrealista. La imagen no representa una situación aislada. En alguna de las instantáneas tomadas por René Burri, más o menos en la misma época [104], es posible apreciar cómo esos objetos toscos proliferan por el espacio doméstico del arquitecto en la Rue Nungesser et Coli. La vasija se cuelga, incluso, en su propio dormitorio, en la repisa cerca de su cama elevada y junto al bidé (¿Pirsoul?) [103b].

¿Cuándo se produce exactamente la transición entre el Le Corbusier purista y su segunda encarnación, la del arquitecto más proclive a aventuras irracionales? Algunas voces, como la de William Curtis, señalan las proximidades de 1930, fechas en que comienzan a producirse algunos cambios en la arquitectura de Le Corbusier relacionados con el final de la Villa Saboya:

Durante los años treinta [la Villa Saboya] fue considerada por los arquitectos modernos como una obra canónica. Pero si marcaba un nuevo comienzo para los seguidores, era el fin de una línea para su propio creador, que nunca volvería a utilizar de este modo las formas blancas, los *pilotis* esbeltos ni las ventanas corridas. Incluso antes de que se hubiera terminado la obra, ya estaba trabajando en la Villa de Mandrot, para un lugar cercano a Le Pradet, en Provenza, que era un edificio con estructura de acero y muros de mampostería. Le Corbusier ya seguía nuevas orientaciones, tanto filosóficas como formales, a principios de los años treinta. Las corrientes primitivista y regionalista iban acompañadas de una intensa investigación en temas de urbanismo, vidrios planos y entramados metálicos.²²⁹

Es tentador abrazar sin reparos la dualidad que marca Curtis: un Le Corbusier hasta la Villa Saboya, otro después. Sin embargo, la respuesta es un poco menos nítida. Los plazos prolongados de la arquitectura matizan el habitual tópico artístico que señala como epifanía cualquier cesura en la continuidad de una obra: un arquitecto en ejercicio tiene obras en marcha, proyectos iniciados y suficiente cantidad de actividades paralelas como para plantear, sin graves simplificaciones, ese supuesto punto de ruptura. En el caso de Le Corbusier, la simultaneidad entre corrientes estéticas parece ser frecuente a partir de 1925, como atestigua la estrategia duchampiana del Pabellón de L'Esprit Nouveau y su coincidencia con los ejercicios afectivos de la casa materna en Vevey; o la sincronía en el desarrollo y ejecución de la Villa Saboya, ese encargo en la Provenza para Mme. Mandrot (1929-1932), la nitidez canónica de la Cité de Refuge (1929-1933) —paradigma de la «respiración exacta»— o los experimentos aparentemente surrealistas del ático para Charles de Beistegui (1929-1931) [105].²³⁰ La filiación surrealista suele ser un tópico atribuido a la obra de Le Corbusier a finales de la década de 1920 —muy discutida por autores como Juan José Lahuerta²³¹—, pero dentro de las páginas de *El arte decorativo de hoy* es posible encontrar un matizado rechazo a la forma de operar con el objeto de los acólitos de Breton:²³²

Si los nuevos «Surrealistas» (los antiguos dadaístas) pretenden elevarse por encima de la tosquedad del objeto, y solo quieren prestar atención a las relaciones que pueden establecerse en el dominio imperceptible del sueño más distante de nuestra conciencia [...]. Y las relaciones sumamente elegantes de

Fig. 106
Planta de soportes
del Pabellón Suizo
en la Ciudad
Universitaria de París.
(Foto: Fundación
Le Corbusier)

sus metáforas —para quien no es un «gran soñador»— se sostienen de forma muy aparente en unos términos que son resultado de un gran esfuerzo de conciencia, un esfuerzo sesudo, lógico [...] Por muy lejos que queramos llevar la exaltación de lo afectivo (aunque lo hagamos tan solo para dar cabida a un racionalismo que fue necesario y lo sigue siendo y, obrando de ese modo, crear un nuevo romanticismo byroniano), los puntos de apoyo de las relaciones emocionantes serán siempre los objetos, y los únicos posibles, *los objetos que funcionan*.²³³

Más allá de estas cuestiones puntuales, la forma de operar de Le Corbusier en el mundo de los objetos va alterándose en sincronía con su arquitectura. Así lo refiere, por ejemplo, Stanislaus von Moos, cuando enuncia que «guijarros, conchas, huesos blanqueados provenientes del matadero y otras curiosidades aparecieron como chismes ligeramente surrealistas dispuestos en el mobiliario del Pabellón de L'Esprit Nouveau»,²³⁴ curiosamente el pabellón que Le Corbusier había elaborado como manifiesto escaparate de *objets-types* y otros compromisos publicitarios. Esa apertura a este nuevo tipo de objetos devino, según explica von Moos, en un progresivo interés por la figura humana presente en su pintura:

En sus pinturas de los años posteriores, Le Corbusier jugó cada vez más con las relaciones sorprendentes y los contrastes entre las formas naturales y las realizadas por el hombre, introduciendo así una especie de 'objeto mágico' reminiscente del Dadaísmo o de la *Pittura metafisica* italiana.²³⁵

En todo caso, en 1927 se observan, simultáneamente, dos corrientes: la aparición de un nuevo imaginario y la disolución del anterior. De la primera circunstancia da cuenta William Curtis quien, en términos muy parecidos a los expresados por Von Moos, sitúa en ese año la sistematización de ese nuevo mundo de referencias:

En torno a 1927 se produjo al parecer un cambio fundamental más allá de las rigideces del Purismo inicial, con la introducción de formas orgánicas, la figura humana y «objets à réaction poétique» tales como huesos, conchas y guijarros. Cada vez con más frecuencia estos fetiches con cierta resonancia mágica acompañaban o desplazaban a los «objets types» del maquinismo. Penetrar en los misteriosos secretos de la estructura natural no era nada nuevo para un estudiante de L'Eplattenier que años antes había diseccionado piñas, árboles y fósiles en sus dibujos.²³⁶

Si el *objet-type* pretendía afirmar la presencia de una suerte de estética de la industria dentro del sistema formal de Le Corbusier ¿qué papel juegan estos nuevos *objets à réaction poétique*? Puede afirmarse que este tipo de elementos sí pasa a formar parte del catálogo plástico del arquitecto, en cierta medida despojados del alcance conceptual de los *objets-types*: Curtis señala, por ejemplo, el trazado de los soportes del Pabellón Suizo de la Ciudad Universitaria de París (1929-1933), un perfil en planta denominado «huesos»²³⁷ por el personal del estudio [106]. Otros autores, como Lahuerta, ven esos objetos como contenedores simbólicos de «las huellas de un tiempo perseverante, de una experiencia cósmica y humana al mismo tiempo, que abarca por igual a los elementos y a la mano del hombre.»²³⁸

233. Le Corbusier, «Lechada de cal» en *El arte decorativo de hoy*, pp. 189-90.

234. Von Moos, *Le Corbusier. Elements of a Synthesis*, p. 278.

235. *Ibidem*.

236. Curtis, *Le Corbusier. Ideas y formas*, p. 109.

237. *Ibidem*, p. 106.

Fig. 107a, 107b
En el Salón de Otoño de 1929 se combinan los muebles diseñados por Le Corbusier y Perriand con conchas y guijarros encontrados.
(Foto: *Oeuvre Complète* / Fundación Le Corbusier)

Fig. 108
Interior de vivienda en La Celle St-Cloud.
(Foto: Fundación Le Corbusier)

238. Lahuerta,
Humaredas, p. 263.

239. Los salones parisienses pueden entenderse como un espacio de revelaciones. En el Salón de los Independientes de 1912, Marcel Duchamp rompió con el Cubismo. En el Salón de Otoño de 1921 Jeanneret enfrentó, tal y como se relata en *El arte decorativo de hoy* (véase nota 132), la máquina a la práctica artística; y, en el de 1927, prendió la chispa de su relación profesional con Charlotte Perriand; será en el mismo evento, en 1929, donde muestre en detalle los muebles fruto de esa colaboración.

240. Melgarejo, M., *La arquitectura desde el interior, 1925-1937*. Lilly Reich y Charlotte Perriand (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2011), p. 95.

241. La cita completa se encuentra en el arranque de este capítulo 5.

Sean cápsulas de tiempo o modelos formales, la aparición de esta nueva categoría de objetos parece abocar a sus predecesores a una progresiva extinción. El año 1927 marcó el inicio de la colaboración de Le Corbusier con Charlotte Perriand y —quizá en consecuencia— también lo que parece el inicio de la progresiva desaparición del *objet-type*, o la supresión, al menos, de la dependencia del objeto industrial escogido.²³⁹ Como indica la arquitecta española María Melgarejo en su estudio de Perriand y Lilly Reich, «[Le Corbusier buscaba] alguien capaz de entender la casa como un conjunto mecánico en el que cada parte realizara su función de la forma más económica y eficiente».²⁴⁰ La progresiva depuración del diseño lecorbusieriano parecía conducir a una vía en la que el proyecto abandonaría cualquier referencia externa, pero no es posible obviar la coexistencia entre estos elementos industriales y otros artículos de carácter más primitivo. En el espacio que montaron Perriand y Pierre Jeanneret (Le Corbusier se encontraba entonces de viaje por América del Sur) para el Salón de Otoño de 1929 [91, 107b], los muebles se disponían frente al público como una exhibición de metalistería y precisión cromada, una muestra de esos avances del estudio. No obstante, el encuadre alojaba otras piezas, que reflejaban tanto la pervivencia del *objet-type* como la resistencia a la perfección industrial y la atracción por una formalismo orgánico: jarrones (el viejo gusto por la cerámica), una pipa, algunos ejemplares de *L'Esprit Nouveau*, encima de la mesa una concha y, en la alacena, algunos volúmenes de *Hacia una arquitectura* y un guijarro... «cosas capaces de atraer y fijar la mirada del espectador, capaces de excitarse ante sus ojos y de estallar por sobresaturación de oposiciones formales» como las describiría Josep Quetglas, una aproximación apasionada que no parece ya dar cabida a la precisión del objeto industrial.²⁴¹

Una vez establecida una cronología es necesario, asimismo, reseñar qué efectos tuvieron estos nuevos objetos sobre la concepción arquitectónica de Le Corbusier. El más evidente fue la perennidad de esta nueva aproximación, que el arquitecto mantendría a lo largo de su obra posterior, así como su influencia: de las diferentes innovaciones formales de su obra, quizá sean esos «objects à réaction poétique» los que mejor suerte hayan corrido, dada su posterior pervivencia en arquitecturas de carácter brutalista o en proyectos como el *Patio & Pavilion*, la propuesta de Alison y Peter Smithson, Nigel Henderson y Eduardo Paolozzi para la exposición de 1956 «This is Tomorrow», analizada en la parte III.

La selección de estos elementos primitivos pronto devino en una aplicación de sus principios materiales a la propia concepción proyectual, y fue incrementándose paulatinamente en la obra del arquitecto, a medida que desaparecían las superficies lisas y su obra se tornaba más táctil con los años, como demuestran, por ejemplo, el interior crudo y abovedado de la vivienda en La Celle St-Cloud (1934-1935) [108]. No obstante, para encontrar una absorción completa de estos nuevos principios, resulta necesario esperar a los años posteriores a 1945. El motivo quizá tenga que ver tanto con una transformación en la forma hacer de Le Corbusier como con unas circunstancias políticas y económicas que provocaron cierta estasis. Los efectos de la crisis económica en Francia, así como el estallido de la II Guerra Mundial, ‘congelaron’ estos recursos hasta finales de los años 1940, cuando el *béton brut* de la Unité d’habitation en Marsella (1947-1952) pudo plantearse en continuidad con los oníricos perfiles rocosos de la cubierta [109].

Fig. 109
En la cubierta de L'Unité d'habitation de Marsella el *objet à réaction poétique* se funde literalmente con la arquitectura y el paisaje lejano.
(Foto: Fundación Le Corbusier)

Fig. 110
La imagen aérea permite observar Ronchamp como una Acrópolis de edificaciones, con la pirámide en el extremo noreste del área de intervención, una atalaya de observación hacia la propia capilla.
(Foto: Fundación Le Corbusier)

Fig. 111
Plano general de la intervención fechado en 1952. La pirámide remata el talud previsto y amplía el área de intervención inicial.
(Foto: Fundación Le Corbusier)

242. En *Le Corbusier: ideas y formas* (p. 179), Curtis enuncia algunas de las posibles inspiraciones supuestamente irracionales de la capilla: «[...] un caparazón de cangrejo recogido en Long Island, el casco de un barco, recuerdos de esclusas o saltos de esquí, o el perfil y la estructura de las alas de un avión. [...] Como en un sueño, las relaciones extravagantes podían constituir realmente una nueva estructura de verdades en la que se combinarían los niveles herméticos de significado.»

243. La pirámide de piedras, un objeto dentro de esa composición paisajística, es un vestigio de una operación de mayor calado que no pudo ser realizada en su integridad. Cf. Quetglas, J., «Ronchamp: un paisaje de acústica visual» en *Arquitectura Viva* 176, p. 60:
En el proyecto de Ronchamp, llegar a la cima de la colina significa ver desaparecer el campo alrededor. El visitante sólo podrá percibir imágenes de la capilla. Le Corbusier dispone una plataforma elevada en torno a la capilla, con planta arqueada como un cuerno, para garantizar la vista hacia las ceremonias del exterior. El borde de la plataforma se levanta como un muro, de altura suficiente para ocultar la vista alrededor.

El proyecto de Marsella —así como Nôtre Dame du Haut en Ronchamp (1951-1954), quizá la obra más señalada de la madurez de Le Corbusier [110]²⁴²— sugieren una transformación de esos recursos en una parte integral del proyecto, una solución opuesta al contraste propuesto en la Ley de Ripolin. Las formas oníricas y orgánicas de Le Corbusier parecen servir como subrayado de principios globales de la arquitectura: en Marsella, las rocas o la pantalla o la chimenea enfatizan la horizontalidad del plano de cubierta —y transparentan su carácter habitable—, en Ronchamp, la aparición de elementos como la pirámide de piedras recuperadas de la ruina se convierte en una vía de conformación del paisaje [111].²⁴³ En lugar de servir de guía del espacio y sus dispositivos visuales —como ocurría en la entrada a Villa Saboya o en el atelier Ozenfant—, en vez de resaltar contra un fondo encalado, en vez de integrarse en la propia arquitectura —como en el Pabellón Suizo o la Unité—, las operaciones catalizan las relaciones visuales del conjunto, transformando, paradójicamente, la propia arquitectura en un ejercicio retiniano determinado por su exterioridad.

Un objeto, se diría [112].

5.3 Apuntes sintéticos sobre el objeto en la parte II

Tras un detenido análisis sobre la naturaleza del objeto en Duchamp y Le Corbusier (capítulo 3), su posición dentro del ámbito de la cultura y su relación con el espacio arquitectónico (capítulo 4) y, finalmente, sus derivaciones inmediatas (epígrafes 5.1 y 5.2), es posible establecer una serie de conclusiones parciales sobre lo referido hasta el momento:

- Tanto el *ready-made* como el *objet-type* son construcciones intelectuales mediante las que el mundo de los objetos penetra en los campos del arte y la arquitectura. Conforme al campo creativo al que se aplican en esta primera época, la materialización de dichos elementos es concreta en el caso de Duchamp —quien trató de limitar su existencia— y genérica y anónima en el caso de Le Corbusier.
- El aspecto físico del objeto en esos recursos carece de importancia para Duchamp y es esencial para Le Corbusier, quien infiere la existencia de unas reglas proporcionales que determinarán su elegibilidad.
- Le Corbusier entiende que la elección del objeto se produce por una serie de características inherentes al mismo, como su banalidad o legibilidad; Duchamp asigna tal responsabilidad al elector mediante aspectos de su personalidad (conscientes o inconscientes) como pueden ser la indiferencia o el azar. Se trata, así, de dos procesos contrapuestos en su relación con el espectador. Le Corbusier entiende esa relación como descendente: de la industria al público; Duchamp, a la inversa, considera que la llegada del objeto al espectador es tan solo el inicio del proceso artístico.

La creación del *ready-made* por parte de Duchamp constituyó un acto de rebelión frente a la segregación de arte y vida, una rebelión que puede encuadrarse dentro del programa histórico de las vanguardias. Pese a esa

Fig. 112
Un objeto, se diría.
(Foto: Fundación
Le Corbusier)

rebelión, el *ready-made* se institucionalizó como obra de arte convencional. Le Corbusier no cuestionó tal segregación en sus *objets-types*.

- El sistema de objetos de Marcel Duchamp parece, en consonancia con las tesis de Juan Antonio Ramírez, ordenarse como piezas de un proyecto mayor, el *Gran Vidrio*. Esa circunstancia provoca que los *ready-mades* tengan una importante componente espacial y trasciendan su mera condición de objetos inertes. Su posición y relación mutua resultan esenciales para entenderlos como una creación global.
- La aproximación al objeto de Le Corbusier retratada en la mayoría de las historias del Movimiento Moderno puede considerarse como parcial. Una lectura atenta de sus textos desvela que su lectura como simple inspiración formal resulta incompleta. El *objet-type* es también una aproximación conceptual al mundo de los objetos, una «creación tanto plástica como lírica». En la obra del arquitecto, los objetos poseen una componente semántica. Se utilizan, casi al modo de la pintura tradicional, como apoyos narrativos de los dispositivos arquitectónicos, piezas que subrayan —conceptual y espacialmente— determinados aspectos de la arquitectura. Es quizá el punto en el que se establece la correlación más evidente entre objeto como símbolo de una nueva modernidad y arquitectura conformada en torno a los mismos principios de economía y control visual.
- La aparición de nuevos recursos referidos al objeto transformó esa primera aproximación de lo general a lo particular. Los surrealistas aprendieron a proyectarse a sí mismos en el objeto, dejando de lado la indiferencia duchampiana, mientras que Le Corbusier derivó hacia una suerte de cosmología irracional de carácter operativo, de gran sobre su propia obra a partir de finales de la década de 1920.

Adenda a la Parte II.
Instancias críticas de objeto, arte y arquitectura en la primera modernidad

A.II.1. Nociones de autonomía: Ortega y Gasset, Clement Greenberg y Hans Sedlmayr

La obra de Ortega y Gasset aparece citada con frecuencia en la crítica de arte que estudia los mecanismos de la cultura de masas. *La rebelión de las masas* (1930) fue una obra de inmenso éxito en los mercados internacionales gracias a sus muy tempranas traducciones al alemán y el inglés, y su popularidad se mantuvo incólume durante varias décadas. El propio «Vanguardia y *kitsch*» de Clement Greenberg recoge de manera más o menos velada algunas de las afirmaciones de Ortega, y pueden encontrarse referencias más o menos explícitas a su pensamiento en textos de Lawrence Alloway («The Arts and Mass Media», 1958), Harold Rosenberg («Pop Culture: Kitsch Criticism», 1959) o Pierre Bourdieu («Sociología de la percepción estética», 1969), por poner solo algunos ejemplos significativos.

Antes de este ensayo, en 1924, Ortega había publicado en *El Sol* una serie de artículos que, reelaborados y ampliados, cristalizarían al año siguiente en otro texto capital: *La deshumanización del arte*. El escrito aborda una serie de cuestiones que parecen marcar un discurso crítico que transita entre la Primera Guerra Mundial y la posguerra de la Segunda. El tema del ensayo —que habrá de servir como imagen de contraste del resto de textos— desarrollaba aspectos que se refieren a la imbricación social del arte moderno, su eliminación de la mimesis y una descripción de las nuevas herramientas que éste utiliza, tales como la metáfora, la ironía o la inversión de valores: contorno, concepto y método de las vanguardias, en suma.

Estratificación social del arte moderno

El establecimiento del arte de vanguardia generaba, según el autor, un ámbito que rompía la transversalidad de significado de las obras artísticas y daba lugar a estratificaciones culturales, lo que el filósofo denominaba «un arte de casta y no demótico».²⁴⁴ Ortega afirmaba que esta división originaba una presión social que hacía necesario un nuevo sistema de expresión artística:

Habituada a predominar en todo, la masa se siente ofendida en sus derechos del hombre por el arte nuevo, que es un arte de privilegio, de nobleza y de nervios, de aristocracia instintiva.²⁴⁵

Es importante señalar cuán profundamente caló esa apariencia de estratificación social en la crítica de arte para entender el *shock* que supuso la recurrencia de éste a los medios de comunicación de masas y los derivados de la sociedad de consumo. Greenberg, en «Vanguardia y *kitsch*» (1939), subrayaba tal distinción: «el arte se convierte en algo demasiado bueno para que lo aprecie cualquiera en cuanto la realidad que imita deja de corresponder [...] a la realidad que cualquiera puede reconocer»²⁴⁶. Y veinte años más tarde, el crítico estadounidense Harold Rosenberg aún creía en ella: «[...] no hay público para el arte contemporáneo ni lujos para los artistas».²⁴⁷

244. Ortega y Gasset, J., «La deshumanización del arte» (1925) en *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética* (Madrid: Austral, 1987), p. 53.

245. Ortega y Gasset, «La deshumanización del arte» en *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, p. 48.

246. Greenberg, C. «Vanguardia y *kitsch*» (1939), recogido en C. Greenberg, *Arte y cultura: ensayos críticos* (Barcelona/Buenos Aires: Paidós, 2002), p. 29.

247. Rosenberg, H. «Pop Culture, Kitsch Criticism» (1960) en *The Tradition of the New* (Nueva York: Horizon Press, 1960), p. 267.

Así, como afirmaba Ortega, para que un arte fuese inteligible por el gran público, sus resortes debían aludir, de alguna forma, a la experiencia cotidiana, ser una prolongación de ésta por otros medios.²⁴⁸ El arte debía agitar el ánimo, referirse a las experiencias del receptor; ser, en definitiva, *patético*. Sin embargo, esa sensibilidad narrativa era incompatible con una actitud contemporánea.²⁴⁹

En «La deshumanización del arte», obra y modelo se desgajan y su contemplación simultánea (similar a la de un cristal y lo que a través de él vemos, una imagen puramente orteguiana)²⁵⁰ resulta imposible. El filósofo detectaba «una tendencia a la purificación del arte»²⁵¹, un nuevo arte puramente mental, sin relación directa con la superficie visible de los objetos, y su inhumanidad solo determinaba la necesidad de «improvisar otra forma de trato por completo distinto del usual vivir las cosas».²⁵² Esta intelectualización el arte ampliaba, pues, las fronteras de la vida misma, puesto que obligaba al espectador a construir nuevo un sistema de valores.²⁵³

De similar manera, Greenberg atacaba frontalmente la transparencia del medio artístico mediante la formulación del *kitsch* como categoría estética:

[...] las nuevas masas urbanas presionaron sobre la sociedad para que se les proporcionara el tipo de cultura adecuado a su propio consumo. Y se ideó una nueva mercancía que cubriera la semana del nuevo mercado: la cultura sucedánea, *kitsch*, destinada a aquellos que, insensibles a los valores de la cultura genuina, estaban hambrientos de distracciones que sólo algún tipo de cultura puede proporcionar.²⁵⁴

El *kitsch* parecía servir para reiterar la ya comentada estratificación de la experiencia artística. Esta idea expresada en «Vanguardia y Kitsch» se repitió más adelante en otros textos del autor como «Counter Avant-Garde» (1970), defensas de un territorio —el del arte— amenazado por los bárbaros, fuesen éstos la presión de producir arte sucedáneo, o aquellos artistas que confunden los efectos del arte con el arte mismo. Pero ¿qué es exactamente el *kitsch*?

El *kitsch* debería aunar aspectos temáticos y representativos. En su ensayo de 1996, Tomas Kulka afirmaba que «el *kitsch* representa un objeto o tema que se tiene comúnmente por bello y que suscita emociones comunes»²⁵⁵ y establecía que dicha representación, además, «no enriquece sustancialmente nuestras asociaciones mentales ligadas al objeto representado». Es decir, en la economía cultural, el *kitsch* no aporta ningún tipo de plusvalía y, por supuesto, debe tratar temas que puedan previamente estar dotados de cierto capital afectivo-sentimental. En resumen: el *kitsch* puede definirse como una estilización acomodaticia de la realidad sometida a unos códigos de empatía y destinada al consumo masivo; un juego de suma cero en la economía cultural. Dado que el espectador no observa tanto la expresión artística como lo representado, esta definición —relativamente ajustada a la concepción de Greenberg— liga con la idea orteguiana de la obra de arte como cristal solo que, en este caso, el cristal desaparecería o enfocaría aspectos extremadamente convencionales.²⁵⁶

Greenberg profundizaba en esta idea para definir el arte como un espacio de autonomía, un proceso metalingüístico en suma, en el que el tema era el propio

248. Ortega y Gasset, «La deshumanización del arte» en *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, pp. 49-50:

Si el arte nuevo no es inteligible para todo el mundo, quiere decirse que sus resortes no son los genéricamente humanos [...] para la mayoría de la gente, el goce estético no es una actitud espiritual diversa en esencia de la que adopta en el resto de su vida [...] Y llamará arte al conjunto de medios por los cuales les es proporcionado ese contacto con las cosas humanas interesantes.

249. *Íbidem*, p. 53: «Hay que aceptar el imperativo de trabajo que la época nos impone».

250. Ya había sido previamente empleada por Ortega en el año 1914 dentro de «Ensayo de estética», donde afirma: «Para que la transparencia del cristal sea verdadera es menester que dirija mi vista a su través»

251. Ortega y Gasset, «La deshumanización del arte» en *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, p. 52.

252. *Íbidem*, p. 60.

253. Tema, por otro lado, caro a las vanguardias. Es más o menos en este punto donde, en una nota al pie de página, es posible intuir la opinión de Ortega sobre el trabajo de Marcel Duchamp. Al tratar de explicar que la estilización del nuevo arte requiere de disciplina y voluntad, menciona brevemente la «broma dadaísta» (Cf. p. 61n) como contraejemplo. No vuelve a aparecer ninguna referencia explícita a ese movimiento en el global de la obra —en el texto, aunque sí aparecen Expresionismo y Cubismo, las referencias son relativamente vagas— y, por tanto, la referencia puede considerarse muy débil. En puridad, esa «broma» identifica las palabras sin nexo del espectáculo del Cabaret Voltaire, pero es razonable que, de haber descrito el *ready-made* (una situación nada improbable), Ortega lo hubiera incluido en esa consideración de chiste. Pese a lo que pueda parecer, no se trata de un tratamiento despectivo, como se comprobará más adelante en sus consideraciones sobre la ironía.

254. Greenberg, «Vanguardia y *kitsch*» en *Arte y cultura: ensayos críticos*, p. 22.

255. Kulka, T. «El kitsch» (1988) en Laindon P. (ed.), *El kitsch* (Madrid: Casimiro, 2011), p. 15.

256. Greenberg no define en su texto ese *kitsch* de manera precisa —aunque en otros textos empleará la expresión «*ersatz*» o arte sucedáneo—, pero sí especificó que se trataba de una particularidad de la sociedad y el arte de masas. Es posible convenir, sin embargo, que para el crítico ese *kitsch* no era equiparable al figurativismo, puesto que rescata las representaciones realistas hasta el siglo xviii ya que, en ellas, el acuerdo general sobre la temática del arte permitía al artista concentrarse en el medio en sí. Es muy complicado segregar esta percepción de Greenberg de su momento histórico y el desencanto del mundillo artístico norteamericano (particularmente del Congreso de Artistas Americanos) con la deriva política de la Unión Soviética. En 1939, el año de publicación del texto de Greenberg, ya habían tenido lugar las grandes purgas estalinistas y se había impuesto, frente al arte de vanguardia, las representaciones idealizadas del denominado Realismo Socialista, que no sería inadecuado calificar de *kitsch*.

257. Greenberg, «Vanguardia y *kitsch*» en *Arte y cultura: ensayos críticos*, p. 20.

258. *Íbidem*, p. 18.

259. Ortega y Gasset, «La deshumanización del arte» en *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, p. 69.

260. La palabra «surrealismo» es una traducción incorrecta de «*surrealisme*», y Ortega lo asimila aquí a «suprarrealismo».

261. Ortega y Gasset, «La deshumanización del arte» en *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, p. 71.

262. *Íbidem*, p. 74.

263. *Íbidem*, p. 75.

264. *Íbidem*, p. 80.

265. *Íbidem*.

266. *Íbidem*, p. 82.

arte (el cristal mismo, por seguir la línea de Ortega), y los artistas, como afirmaba Greenberg, «artistas de artistas»:²⁵⁷

Y ha sido precisamente en su búsqueda de lo absoluto como la vanguardia ha llegado al arte «abstracto» o «no objetivo», y también la poesía. En efecto, el poeta o el artista de vanguardia intenta imitar a Dios creando algo que sea válido exclusivamente por sí mismo, de la misma manera que la naturaleza misma es válida, o es estéticamente válido un paisaje, no su representación; algo *dado*, increado, independiente de significados, similares u originales.²⁵⁸

Herramientas del arte moderno

Los trebejos del nuevo arte parecieron quedar establecidos con nitidez en el texto de José Ortega y Gasset: la metáfora, que «escamotea un objeto enmascarándolo con otro»²⁵⁹ y se relaciona íntimamente con el tabú; el cambio de perspectiva e inversión de jerarquía de las cosas sin alterar su aspecto, que da lugar al supra e infrarrealismo;²⁶⁰ la «vuelta del revés»,²⁶¹ en la que las ideas se desrealizan, lo que permite que podamos operar con ellas como tales; la «iconoclasia»²⁶² o rechazo a las formas orgánicas; la «influencia negativa del pasado»;²⁶³ y, finalmente, la ironía.

La mayor parte de estos recursos formulados en 1925 como una prospección del devenir del mundo artístico fueron observados tres décadas después por Hans Sedlmayr bajo una perspectiva distinta, quizá inevitablemente politizada. Sedlmayr no ofreció una enumeración tan concreta de herramientas, pero es posible detectar diversos paralelismos entre las inquietudes del filósofo y el historiador que, en cierta medida, ayudan a acotar la percepción del *ready-made* en este contexto: una nueva recurrencia a la ironía, el análisis del sistema de elección surrealista y, por último, la condición liminar de las prácticas sobre el objeto.

Para Ortega, la ironía suponía un elogio a ligereza estuctural del nuevo arte, de su pérdida de gravedad a resultas de su ausencia de patetismo: «el arte nuevo ridiculiza al arte, [lo] reconoce como farsa».²⁶⁴ Ortega se apoyó, para este razonamiento, en las palabras de los poetas y filósofos románticos August y Friedrich Schlegel: «mediante la ironía el arte no se limita a reproducir la realidad, duplicándola en vano. Su misión es suscitar un irreal horizonte. Para lograr esto no hay otro medio que negar nuestra realidad, colocándonos por este acto por encima de ella.»²⁶⁵

Esa separación de lo real desembocaba en una consideración del arte como algo intrascendente, en el que el artista se implicaba precisamente por su misma condición de juego:

[...] el arte salva al hombre [...] porque le salva de la seriedad de la vida y suscita en él inesperada puericia. Vuelve a ser el símbolo del arte la flauta mágica de Pan, que hace danzar los chivos en la linde del bosque.²⁶⁶

Este aspecto de ligereza —que podría considerarse próximo al desarrollo artístico de Marcel Duchamp— fue observado por Sedlmayr de una forma muy diferente a Ortega, casi contrapuesta. Sedlmayr describió el recurso a la ironía

como un espacio de deificación del artista, propio y originario del Romanticismo. A través de Friedrich Hegel, el historiador austríaco entendió que el artista postulaba un «formalismo del yo»; una posición en la que experimentaba una «irónica vida artística» y se reconocía «como una genialidad divina, para la que todo y todos no son más que criaturas sin esencia con las que no se vincula el creador libre». La cita escogida del filósofo evidencia que, a diferencia de Ortega, Sedlmayr la considera como una característica impropia:

Pero lo irónico, como individualidad genial, reside en la autodestrucción de lo excelso, de lo grande y de lo perfecto; y de ese modo las formas artísticas objetivas sólo habrían reproducido el principio de la propia subjetividad absoluta. [...] si se acepta la ironía como tono fundamental de la representación se estará aceptando también lo menos artístico de todo como principio verdadero de la obra de arte. [...] Tales representaciones no pueden despertar un interés verdadero. De ahí las quejas constantes por parte de la ironía sobre una ausencia de sentido profundo, de criterio artístico y de genialidad en el público, que no comprende ese grado de ironía.²⁶⁷

En segundo lugar, el sistema de elección surrealista fue cuestionado también por Sedlmayr en continuidad con algunos de los recursos orteguianos enunciados previamente, como la vuelta del revés o la influencia negativa (la negación) del pasado. *La revolución del arte moderno* dedica apartados completos —llamados «Determinaciones»— a explicar el desarrollo ciertas corrientes: la construcción técnica o maquinismo (ya mencionado en la introducción), la búsqueda de lo original (el Expresionismo) o lo «dispar-atado» (el Surrealismo).

Para Sedlmayr, ese recurso constituía, *de facto*, la base conceptual del *ready-made* —que el crítico equiparaba al *objet trouvé*—, los *collages* de Pablo Picasso o las obras de Kurt Schwitters, todos originarios de esa ‘estética del chamarilero’ propugnada por André Breton:

Así, exactamente, han descubierto los surrealistas su Tahití, su refugio de libertad: en el desorden de un comercio de cachivaches donde el caos de lo totalmente «inservible», de lo que ha sido enajenado de su función original, se junta para formar descabelladas asociaciones. Lo que acabo de describir aquí o es más que «la belleza de la confluencia fortuita de una máquina de coser y un paraguas encima de la mesa de un quirófano», tan alabada por Lautréamont, uno de los padres del surrealismo [...] En efecto, basta un objeto dispar-atado, desplazado de su contexto natural, como el urinario que Duchamp tituló *Fontaine* y llegó a exhibir al público, para demostrar en estado puro en qué consiste el «objeto mágico» surrealista y el principio de ese movimiento artístico: el «dispar-ate intencionado».²⁶⁸

Sedlmayr también ofrece una serie de indicios sobre el devenir de esa estética surrealista en su propia contemporaneidad. ¿Cómo era posible apreciar aún ese ‘disparate’ en un mundo asolado por la guerra, una hecatombe que había superado con mucho los sueños de los surrealistas y su pretendido tenebrismo? Quizá como respuesta a esa pregunta fuera posible detectar —desde 1955— una degradación en la estética surrealista, que Sedlmayr diagnosticó desde su recurrencia al extremo —una decadencia por agotamiento de la *frisson*²⁶⁹— y su deriva hacia el figurativismo que había hecho evolucionar al estilo, antes vigoroso,

267. G. W. F. Hegel citado en Sedlmayr, *La revolución del arte moderno*, p. 154.

268. Sedlmayr, *La revolución del arte moderno*, p. 126.

269. El autor detectó en el razonamiento de Friedrich Schlegel una gráfica descripción de esta decadencia de la *frisson* surrealista. *Ibidem*, p. 89 (como en casos anteriores, las cursivas son del propio Sedlmayr): [...] el gusto, acostumbrado cada vez más y más a los antiguos estímulos [...] codiciará, forzosamente, estímulos cada vez más fuertes e intensos. Muy pronto pasará a lo picante y lo chocante. Lo picante es aquello que estimula confusamente una emoción aletargada; lo chocante, por su parte, constituye un estímulo similar para la fuerza de la imaginación. Ambos constituyen las señales de una muerte próxima. El final es el alimento inconsistente de lo impotente, mientras lo chocante, lo mismo si es extravagante, nauseabundo u horrendo, constituye la última convulsión del gusto agonizante.

hacia una producción realista de «pinturillas con estilo *Biedermeier* con absurdos motivos de tercera o quinta mano»,²⁷⁰ representaciones de trazo nítido y base tectónica o realista.²⁷¹

Por último, Sedlmayr trató de localizar y definir el papel de este tipo de operaciones previamente definidas —como el *ready-made*— en el ámbito del arte. En las conclusiones del ensayo, señaló precisamente el sometimiento de la disciplina a aspectos extra-artísticos —como la técnica— como causa de que éste dejase de ser arte. Para ello, se apoyó en las palabras de Werner Haftmann en su libro *Pintura del siglo xx*, editado en 1954 por la editorial Prestel en Múnich (pp. 281-83), un año antes de su libro. Haftmann señalaba dos actuaciones clave que se situán justo en esa frontera: el cuadrado negro sobre fondo blanco de Málevich y, precisamente, los *ready-mades* de Duchamp.²⁷² En una amplísima cita, Hans Sedlmayr comentaba y enfatizaba convenientemente sus palabras mediante cursivas y corchetes (respetados en la transcripción que sigue):

[...] el artista aisló un objeto escogido y lo colocó en un entorno extraño al mismo como algo extraño, algo presente por azar; la presencia más real de dicho objeto le otorgaba al mismo un valor más irreal, *la magia* y la dignidad [¡!] *del fetiche*. En este gesto, la moderna experiencia de los objetos se definía como una experiencia del elemento mágico de lo que tenemos ante nosotros [...] *Ninguno de esos gestos tiene nada que ver con el «arte»*, son tan solo demostraciones, fijan puntos de demarcación en una zona límite donde el arte concluye, precisamente, en los polos opuestos al nivel de la experiencia humana; por un lado, en el objeto *absoluto*, y por otro lado, en la forma *absoluta* [...] *A partir de estos dos puntos* [¡que no son arte!] se subdivide a partir de ahora el ámbito de la configuración de la expresión a través de una nueva estética [es decir, ¡la nueva estética está orientada hacia lo no artístico!]. Duchamp, la pintura metafísica y el dadaísmo crean las condiciones de las que surge la estética del surrealismo. Todos ellos trabajan en la fijación de la estética de la experiencia mágica de los objetos.²⁷³

A partir de la contraposición de los textos de Ortega y Sedlmayr es posible determinar la oposición existente entre el pensamiento y la forma de operar de Marcel Duchamp y el pensamiento artístico dominante hacia 1950, una explicación posible al ostracismo del artista en esta década. Tanto la aproximación irónica como la recurrencia al mundo de los objetos habían sido desplazados en favor de una tendencia a la autonomía y la abstracción que habrían de ser discutidos, no obstante, en un período muy breve de tiempo en ambos lados del Atlántico.

270. *Ibidem*, p. 133.

271. Se trata, de nuevo, de un argumento también empleado por Greenberg en su «Vanguardia y *kitsch*». El teórico norteamericano califica, de acuerdo a las palabras de Hans Hofmann, al surrealismo como «una tendencia reaccionaria que intenta restaurar el sujeto ‘exterior’. La principal preocupación de un pintor como Dalí es representar los procesos y conceptos de su consciencia, y no los procesos de su medio». Greenberg, «Vanguardia y *kitsch*» en *Arte y cultura: ensayos críticos*, p. 19n.

272. El *ready-made* ha sido citado, previamente, al detallar las características del Surrealismo.

273. Sedlmayr, *La revolución del arte moderno*, p. 175-76.

A.II.2. Sigfried Giedion: mecanización y objeto

La mecanización toma en mando (1948) supuso un esfuerzo exhaustivo por trazar una genealogía de los «objetos humildes que han conmovido nuestro modo de vivir hasta sus mismas raíces»,²⁷⁴ un trabajo que reafirma el retrato prototípico de Giedion como un muñidor de la «nueva tradición» del Movimiento Moderno a partir de su historia técnica. Frente a los enfoques filosóficos de Greenberg o Sedlmayr, Giedion es materialista.

El libro compilaba una investigación de carácter documental basada en lo que Giedion denominó «historia anónima»²⁷⁵ —el tipo de historia despreciado por la academia— y cuyo grueso de ilustraciones se obtuvo de catálogos comerciales y documentos técnicos rescatados del olvido: «No es posible culpar al industrial que arrojó al río unos documentos que, en apariencia, carecían de valor [...] Los culpables son los historiadores que no supieron despertar afecto por la continuidad de la historia.»²⁷⁶

En resumen, el libro afrontaba un estudio histórico de cómo la automatización cinética había incidido en los ámbitos productivos, culturales y sociales del ser humano para desembocar, finalmente, en la cotidianidad. El enfoque de Giedion, no obstante, no era exclusivamente técnico, sino holístico, un asunto pertinente en la propia contemporaneidad del autor. «Designamos el período entre las dos guerras mundiales como el período de la plena mecanización. [...] De golpe, la mecanización penetró en las esferas íntimas de la vida. Lo que había iniciado el precedente siglo y medio, y especialmente lo que había estado germinando desde mediados del xix en adelante, maduró de pronto y se adentró en la vida con todo su impacto.»²⁷⁷ Un impacto que el autor cifró en dos términos muy reiterados en cualquier relato del progreso: la migración del campo a las ciudades y la introducción de la mecanización de la vida doméstica.²⁷⁸

Algunos conceptos incluidos en La mecanización toma el mando

El volumen comienza con una revisión abstracta de la idea de mecanización, cuyo origen se asocia a la sustitución del esfuerzo animal y la producción de movimientos por medios mecánicos: «La mecanización, tal y como es contemplada y realizada en nuestra época, es el producto final de una visión racionalista del mundo: Mecanizar la producción significa diseccionar el trabajo en sus operaciones componentes.»²⁷⁹

En cuanto al paréntesis temporal, la visión resulta igualmente amplia. Si bien el énfasis de las exposiciones se centra en los avances posteriores a la revolución industrial, el relato de Giedion es capaz de efectuar excursiones a la antigüedad cuando el tema —el baño doméstico, por ejemplo— así lo requiere. El orden de la exposición establecido por Giedion es claro: primero la tecnología, en segundo lugar su efecto productivo y, por último, las consecuencias objetuales y arquitectónicas, apartado éste que ocupa casi dos terceras partes de la extensión total de la obra.²⁸⁰ El libro se compone de seis capítulos:

Los resortes de la mecanización
Los medios de la mecanización
La mecanización encuentra lo orgánico

²⁷⁴. Giedion, *La mecanización toma el mando*, p. 18.

²⁷⁵. *Ibidem*, p. 14.

²⁷⁶. *Ibidem*.

²⁷⁷. *Ibidem*, pp. 55-56.

²⁷⁸. Giedion ofrece una serie de datos que confirman este aserto. Encuesta a diferentes casas de electrodomésticos para saber cuándo entraron los aparatos domésticos en sus catálogos, Resultado: ventiladores, planchas, tostadores y exprimidores hacia 1912; aspiradora en 1917; gama eléctrica en 1930 y nevera en 1932.

²⁷⁹. *Ibidem*, p. 47.

²⁸⁰. En la edición española, por ejemplo, esta parte se extiende a lo largo de 440 de las más de 700 páginas del libro.

²⁸¹. En el capítulo 3 se trata, esencialmente, de aspectos de la mecanización relacionados con la actividad productiva, tales como la agricultura o la estructura de los mataderos, de escaso interés para estas páginas.

²⁸². Por no decir la única. La conexión con la arquitectura de este volumen está tremendamente dirigida, y las menciones a arquitectos, muy limitadas. Apenas una breves notas dedicadas a Mies Van der Rohe, Alvar Aalto, Eero Saarinen, Frank Lloyd Wright o Gerrit T. Rietveld, en el apartado referido al mobiliario o a los edificios de la Escuela de Chicago (sin nombrar a Louis Sullivan) por su contribución al desarrollo de los aseos domésticos.

²⁸³. Recuérdese que, por ejemplo, en la primera edición de la *Oeuvre Complète* de Le Corbusier se incluye el proyecto de un matadero en Vaucresson.

²⁸⁴. Giedion, *La mecanización toma el mando*, p. 30.

²⁸⁵. *Ibidem*, p. 63.

²⁸⁶. A Marey dedica Giedion un epígrafe denominado «Visualización del movimiento en el espacio» (pp. 35-39). Como se podrá observar algo más adelante, esta preocupación sobre aspectos relacionados con el registro del movimiento fue heredada por Richard Hamilton —quien reconocía su deuda explícita con el trabajo de Giedion— y materializada en algunas de las exposiciones realizadas por el Independent Group.

²⁸⁷. Cabanne, Conversaciones con Marcel Duchamp, p. 38: PC: En el *Desnudo bajando las escaleras*, ¿no hay una influencia del cine? MD: Claro que sí. Es la cosa esa de Marey... PC: La cronofotografía. MD: Sí. Había visto en una ilustración de un libro de Marey cómo definía a las personas que estaban haciendo esgrima, o los caballos al galope, con un sistema de líneas de puntos que delimitaban los diversos movimientos.

Encuentro de la mecanización con el entorno humano
La mecanización llega al hogar
La mecanización del baño

La mayor parte de las referencias empleadas en el contexto de este estudio se localizan en los capítulos 1, 2 y 4, en los que se abordan temas tan diferentes como la representación y el análisis del movimiento y la aplicación del aspecto de la mecanización al diseño dentro del Movimiento Moderno.²⁸¹ Se trata de un arco que conecta con sus antecedentes históricos algunos de los logros de Le Corbusier en su Pabellón de L'Esprit Nouveau, una de las escasas obras de arquitectura destacadas dentro del volumen, como ya se ha mencionado.²⁸²

Visto desde el campo de la arquitectura, la tesis esencial que plantea Giedion es la de una vuelta general al orden —por utilizar la expresión de Le Corbusier— en la que el arquitecto es capaz de estructurar y dotar de una visión integral a la fabricación de elementos cotidianos, así como a la inclusión de los avances técnicos en la construcción contemporánea. Eso se plantea desde aproximaciones inicialmente alejadas de la disciplina —o no tanto: la realización de granjas o mataderos eficientes había sido un tema recurrente en la arquitectura del decenio 1920-1930²⁸³— hasta desembocar en actividades más comúnmente asociadas a la arquitectura, como el diseño de mobiliario o la introducción de instalaciones en las viviendas modernas.

En el primer tramo (Capítulos 1 y 2), Giedion efectúa un análisis histórico referido a la importancia del movimiento dentro de la civilización occidental. El movimiento se trata en el texto desde una perspectiva ideológica, un suceso cuya puesta en valor, según el autor, representó el abandono del estatismo y la inmutabilidad propuestas por el mundo clásico para abrazar «la idea religiosa de que el mundo fue creado y puesto en movimiento por un acto de voluntad».²⁸⁴ La mecanización era, así, una forma de suplir la actividad de la mano, «inadecuada para trabajar con precisión matemática y sin pausa» que exigía la era maquinista.²⁸⁵ Ese viaje histórico por la naturaleza del movimiento conduce a Giedion desde un tratado del siglo xiv, *Sobre las intensidades*, de Nicolas Oresme, a la *Geometría* de Descartes (1637) o los intentos visuales de Étienne-Jules Marey (1830-1940).²⁸⁶

Duchamp y el movimiento

Las referencias a Marcel Duchamp se encuadran únicamente —y sin referencia alguna al *ready-made*— en este ámbito relacionado con el estudio del movimiento, y que aquí se presentaba mediante la puesta en relación de estudios fotográficos y fisiológicos, como los del propio Marey o Eadweard Muybridge, con las investigaciones efectuadas por agentes del mundo del arte tan dispares como pueden ser los futuristas, Joan Miró o el propio Duchamp (quien, por otro lado, reconocía abiertamente la influencia de Marey).²⁸⁷

Giedion establecía, desde este punto, una suerte de estudio del movimiento en dos instancias sucesivas. La primera estaría representada por el Futurismo (y, a estos efectos, el *Desnudo* de Duchamp se puede considerar como futurista), y sería análoga a los mentados experimentos de Marey: instantáneas del movimiento superpuestas en un mismo encuadre, lo que fructificó en bellísimos

diagramas e, incluso, representaciones tridimensionales de un Futurismo *avant-la-lettre*. Su ejemplo avanzó la aplicación productiva desarrollada por Henry Ford o Frederick Winslow Taylor, esto es: sistemas que abordaban el movimiento desde un punto de vista empírico y mecánico, alienado de su propósito.²⁸⁸

La segunda parte de este proceso, que data hacia 1920,²⁸⁹ desdeñaba la visualidad para emancipar el movimiento de su causa y obtener, así, formas autónomas e independientes.²⁹⁰ Giedion ponía en paralelo este proceso con los avances de Frank Bunker Gilbreth, quien «desprendió el movimiento humano de su portador o sujeto, y consiguió su visualización exacta en el espacio y en el tiempo»,²⁹¹ el agente técnico que permitía conectar la imagen con los vectores de cálculo:

[...] Gilbreth construyó un dispositivo de pasmosa simplicidad, pues una cámara corriente y una mera bombilla eléctrica fueron cuanto necesitó para hacer visible la trayectoria absoluta de un movimiento. Sujetó una lamparilla eléctrica al miembro que ejecutaba el trabajo, de modo que el movimiento dejase su pista en la placa como una blanca curva luminosa, y llamó a este aparato ciclógrafo, o ‘registrador de movimiento’. Con él, la misma forma del movimiento, invisible para el ojo humano, quedó entonces captada.²⁹²

Este impacto de la máquina tenía, para Giedion, representantes legítimos en el mundo del arte: la angustia existencial de Giorgio De Chirico, los cuadros de Fernand Léger y, por último, la obra de Marcel Duchamp. Es necesario señalar que la aproximación que aquí se pretende busca una suerte de ‘estética del movimiento’:

En manos de Marcel Duchamp y otros, las máquinas, esas maravillas de eficiencia, son transformadas en objetos irracionales, cargados de ironía a la par que introducen un nuevo lenguaje estético. Los artistas recurren a elementos tales como las máquinas, los mecanismos y los artículos de serie como algunos de los pocos productos auténticos del período, para liberarse a sí mismos del arte corrompido del gusto imperante.²⁹³

Pese a la fascinación de Duchamp, el propio artista no entendía su trabajo como poseedor de similitudes tan estrictas. Para Duchamp, el perro con múltiples patas de Giacomo Balla seguía siendo un perro, y la representación naturalista de las series de Eadweard Muybridge o la cronofotografía de Étienne-Jules Marey trataban ese tema desde un punto de vista sensible o retiniano, mientras que lo que él pretendía era, más bien, representar la *idea* de movimiento.²⁹⁴ El concepto se comprende mejor en la disposición de vectores que acompañaban al *Molinillo de café* de 1911 —y su continuación natural, los esquemas del *Gran Vidrio*— que en las derivaciones cubistas de *Desnudo bajando las escaleras*.

De la misma manera, Giedion abordó aquí otra de las corrientes artísticas de la época, el Surrealismo, y se alineó con las tesis de Le Corbusier en *El arte decorativo de hoy*²⁹⁵ en cierta visión que desactiva cualquier posible enfoque subversivo del tema del objeto. Si el arquitecto, en su mención a la vanguardia resaltaba la «exaltación de lo afectivo» y pregonaba que «los puntos de apoyo de las relaciones emocionantes serán siempre los objetos, y los únicos posibles, *los objetos que funcionan*»,²⁹⁶ para Giedion, la aportación del Surrealismo —que personificaba en Max Ernst— podía considerarse anecdótica. La vanguardia y su influencia sobre el ambiente de los los domésticos se describía en su texto una suerte de comentario

^[288] Para Giedion, Taylor era «[...] un especialista típico del 1900, pues concibe el objeto de su búsqueda —la fábrica— como un organismo cerrado, como una meta en sí mismo. Lo que se fabrique en ella y con qué propósito son cuestiones con las que nada tiene que ver». Giedion, *La mecanización toma el mando*, p. 115.

^[289] *Ibidem*, p. 120.

^[290] Giedion titula bellamente este epígrafe como «El movimiento por derecho propio» (pp. 122 y ss.).

^[291] Giedion, *La mecanización toma el mando*, p. 42.

^[292] *Ibidem*, p. 117.

^[293] *Ibidem*, p. 59.

^[294] Cf. Cabanne, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, p. 39.

^[295] Cf. el epígrafe titulado «Indiferencia y jerarquía: los valores culturales del objet-type y el ready-made» del apartado 4.1.

^[296] Véase cita al inicio del apartado 5.2 (nota 233).

psíquico más o menos agudo acerca de los elementos orillados por el proceso de producción mecánica, aspecto que conectaba con las fascinaciones del *flâneur*: «[los surrealistas] captaron el sentido y la insensatez del siglo xix y mostraron cómo había penetrado en nuestro ser esta mezcla inextricable de lo vulgar y lo fantástico [...] las imágenes irracionales desenmascaran la devaluación de símbolos en plena actividad.»²⁹⁷

Genealogía del objeto técnico en Le Corbusier

Más allá de las cuestiones referidas al Pabellón de L’Esprit Nouveau,²⁹⁸ la presencia de Le Corbusier puede localizarse en dos puntos muy diferentes: el referido los *objets-type* como producto purista; y en segundo lugar, sus aportaciones a la producción de mobiliario moderno, en este caso un apartado del relato histórico que Sigfried Giedion dedica a este tema.

En lo que respecta a los *objets-types*, el autor estableció una genealogía profunda del interés purista por los objetos estándar, en la que sacaba a la luz la figura del funcionario victoriano Henry Cole y su *Journal of Design*. El *Journal* era una pequeña publicación realizada entre 1849 y 1852 (precisamente el período de la exposición del Crystal Palace) y dedicada a los objetos manufacturados. En el texto de Giedion, sus esquemas destinados a la educación infantil (el autor explica que Cole aspiraba a introducir el dibujo en las escuelas elementales como un medio de educar el gusto) se equiparaban a las composiciones de Amedée Ozenfant con el fin de resaltar su similar propósito didáctico. Las similitudes apuntadas en *La mecanización...* no eran, sin embargo, meramente estéticas: «Este método demuestra que Henry Cole y sus colaboradores ya no consideraban los objetos útiles como pobres de contenido y exentos de sentimiento»,²⁹⁹ una valoración que designaba a Cole como antecedente directo del gusto purista por los objetos cotidianos:

Los sencillos objetos recomendados para adiestrar la vista del niño en 1849 son ahora punto de partida para la expresión artística, y los plácidos perfiles de jarras, botellas y copas fluyen a través de las pinturas de los puristas de 1920, Ozenfant y Jeanneret (Le Corbusier).

Para ofrecer el vívido carácter de sus formas, los contornos discurren, son puestos en marcha, interrumpidos, partidos en dos, repetidos o juntados. Su forma se disipa y reaparece. Son concretos e intangibles, transparentes y opacos, planean y permanecen inmóviles, alternativamente sólidos o tenues como el aire. [...] Lo mismo se hace con el color: pardo, negro, azul, matices neutros, o verde. También éstos cumplen su función descriptiva, mezclándose en planos o penetrándose entre sí en obediencia a sus propias leyes, en una evolución que las décadas siguientes incrementarán cada vez más.

Todo esto sólo es posible gracias a una visión espacial que ha roto con la copia y con la perspectiva; un enfoque que permite que estructura color y forma se reúnan en sistemas planetarios, y que cambia botellas, copas, platos, pipas, mesas e instrumentos musicales en objetos que exponen al desnudo la misma esencia de su significado.³⁰⁰

Para apoyar la tesis que conectaba al efímero *Journal* con el Purismo, Giedion recurrió a la presencia de Gottfried Semper en Londres durante la Gran Exposición del Crystal Palace, así como a su documentada relación con el círculo de Henry Cole (que incluía, por ejemplo, a Owen Jones). Es sabido que ese viaje apareció

reflejado y comentado —la famosa cabaña caribeña tuvo ahí su origen— en la monumental obra *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik*. (*El estilo en las artes técnicas y tectónicas o estética práctica*, 1860-1863), un trabajo muy influyente en «el movimiento reformista alemán de artes decorativas».³⁰¹ Mediante esta vía, Semper —por encima de Muthesius— fue designado como transmisor de las ideas de esa primera industrialización pragmática y la estancia alemana del joven Charles-Édouard Jeanneret cobró un sentido más profundo, al vincularlas con la vanguardia parisiense.

Giedion solía apoyarse en esta suerte de teoría del ‘buen salvaje’ (un ingeniero, un funcionario que encontraba su *modus operandi* en la tecnología), y este modelo de relación, en la que la vanguardia replicaba la pureza original de los agentes técnicos se reiteraba en otros apartados de *La mecanización toma el mando*, incluso para afirmar la ausencia de un contacto que hubiera sido deseable. Por ejemplo, pese a atisbar relaciones entre los inventores industriales norteamericanos del siglo xix y los arquitectos de 1920,³⁰² el autor insistió en la desconexión entre ambos entornos culturales: «El Movimiento Moderno se vio privado de su suelo naturalmente apropiado. Todo lo que los americanos habían ideado y perfeccionado, antes de rendirse al gusto imperante, era totalmente desconocido para los europeos que entonces iniciaron el camino».³⁰³

El autor conectaba, de nuevo, la modernidad con la rebelión del círculo de William Morris contra la baja calidad de las primeras fases de la mecanización e insistía en el ‘contagio’, alrededor de 1900, de esas ideas a América y la Europa continental. Mientras que en el Nuevo Mundo se entendió como una aproximación que primaba «la autosuficiencia como reacción contra la producción en serie»³⁰⁴ —idea que desembocó en la aproximación artesana de Frank Lloyd Wright— en Europa, indicaba Giedion, el desenlace fue bien distinto, y lo cifró en dos aspectos:

la pervivencia de las pulsiones artesanas confirió categoría al artista decorador, cuya búsqueda de «efectos juguetones» supuso «un peligro desde el principio»,³⁰⁵ efecto que desembocó en el fracaso general de la producción exhibida de la Exposición de Artes Decorativas de 1925.³⁰⁶

fue adoptada con inteligencia por el Deutscher Werkbund: «Alrededor de 1920, el arquitecto rebasó al artista decorador como autor de los nuevos tipos de mueble [...] por vez primera desde el siglo xviii, la habitación y su contenido fueron considerados como una sola entidad».³⁰⁷

Es en este ámbito, en el que el arquitecto ocupó una posición predominante, en el que Giedion pudo desarrollar una pequeña historia del mueble en el Movimiento Moderno, desde los antecedentes de Rietveld y Thonet hasta el Pabellón de L’Esprit Nouveau. Así, la revolución conceptual que Giedion atribuyó al Pabellón no consistía en su parentesco con las prácticas vanguardistas como el *ready-made*, sino en una afirmación disciplinar y técnica, en consonancia con sus tesis: el arquitecto como dominador del entorno material, capaz de desplazar al artista decorador y recuperar, así su territorio. Si el mundo del arte estaba inmerso en disquisiciones sobre la autonomía, la arquitectura se encontraba a punto de sumergirse en el mundo de las cosas.

301. *Ibidem*.

302. *Ibidem*, p. 484:

Una alianza entre inventores anónimos de la década de 1860 con los arquitectos europeos de 1920 era imaginable como una fusión de recursos que hubiera añadido a la capacidad de muebles móviles y graduables su vinculación con los correspondientes valores estéticos. Los norteamericanos del xix y los arquitectos de 1920 no diseñaron piezas sueltas para satisfacer el capricho personal del cliente. Crearon tipos. Y en la creación de tipos se basó el movimiento de la década de 1920.

303. *Ibidem*, p. 484. Este proceso se ejemplifica, más adelante en un caso práctico, como es el de la silla *cantilever* (desarrollada por arquitectos como Mart Stam y Mies van der Rohe) no es más que un paso adicional en esta expresión. Para reforzar su aserto incial que pretendía poner en paralelo al movimiento moderno con la inocencia de los ingenieros norteamericanos, Giedion señala que esa silla ya había aparecido en América en 1880 como asiento en la maquinaria agrícola, un ejemplo «meramente indicativo del hecho de que los problemas del mueble patentado norteamericano y del posterior movimiento europeo tienden a menudo a seguir la misma dirección», motivo por el que Mies van der Rohe, por ejemplo, no pudo obtener la patente americana de este tipo de silla sino tras un farragoso proceso de verificación de sus componentes. (Cf. pp. 499-500)

304. *Ibidem*, p. 489.

305. *Ibidem*, p. 490.

306. Cf. la cita de sí mismo correspondiente al numero 33 de *Die Bauwelt* que reproduce en la p. 491: Al contemplar las tendencias de hoy —comentábamos en 1931—, se ve que el decorador ha perdido todo prestigio como diseñador de muebles. Casi todas las inspiraciones importantes proceden de arquitectos que hoy fijan las pautas para el futuro. Hoy, el más pequeño objeto del mobiliario debe participar en el nuevo espíritu arquitectónico, fusión que el arquitecto considera como cosa hecha.

307. *Ibidem*, p. 491.

Parte III

Fig. 01
Retrato de Richard
Hamilton, 1971.
(Foto: Man Ray)

Fig. 02
Alison y Peter Smithson
en 1949, cuando
comenzaron a trabajar
en el London City
Council.
(Foto: Theo Crosby)

1. Canción del año 1968
incluida en el álbum *Give
Me Take You*.

2. Alison Smithson en
conversación con Reyner
Banham en fecha sin
determinar, citada en D.
Robbins, D. (ed.), *The
Independent Group:
Postwar Britain and the
Aesthetics of Plenty*
(Cambridge y Londres:
The Mit Press, 1990), p. 17.

3. Sooke, A., *Pop Art: A
Colourful History*
(Londres: Penguin, 2016),
p. 3.

Parte III

Richard Hamilton y Alison & Peter Smithson: el nacimiento del Pop en Inglaterra, 1945-1960. Una aproximación integrada

Capítulo 6. Antecedentes y metodología

*On the bomb site you be mum and I'll be dad
He'll be sad
Waiting for the boat that sails down Garden Street,
Those were the days of wooden swords
When dragons would appear,
I was Lancelot
And you were Guinevere*

Duncan BROWNE, «ON THE BOMBSITE»¹

Éramos todos de una generación perdida; esto es, la generación inmediatamente anterior había vuelto de la guerra, a sus vidas de antes. Por aquel entonces, sencillamente, no teníamos sitio; había una cola demasiado grande para acceder a las cosas en todos los ámbitos de la vida y resulta que éramos precisamente nosotros quienes la formábamos. Mientras esperábamos, charlábamos entre nosotros; esa era la única cosa en común: el hecho de que todos estábamos haciendo cola para adentrarnos en la vida, tal y como era.

Alison SMITHSON²

Después de todo, parte del sentido del Pop estaba en en devolver al objeto común —el tipo de cosas que era posible encontrar en la calle— a la noble órbita de las bellas artes.

Alastair SOOKE³

En tanto retrata un modo de vida próximo y, en determinados aspectos, aún vigente, es difícil entender el Pop como ‘historia’ en el sentido estricto de la palabra. Si es posible, hoy en día, aplicar esa etiqueta («esto es Pop»), se trata de un calificativo ligero, mudable y confuso en el infinito depósito de las reliquias culturales. ¿Cómo hablar de Pop cuando algunos de sus rasgos de identidad— como el interés en el mundo de las imágenes y la publicidad, o la obsesión por la fama— han sido asumidos en la sociedad contemporánea y, en consecuencia, desactivado su potencial evocador?

Como ya se ha explicado en la introducción inicial, en este interludio se efectuará una labor de puesta en contexto del Pop, como una preparación narrativa e historiográfica que permita efectuar el salto del estudio al otro lado del Atlántico.

Fig. 03a, 03b
Algunos de los solares
bombardeados en las
cercanías de la catedral
de St. Paul, en Londres y
una instantánea de la
vida en la ciudad tras
los bombardeos, c.
1945.

(Foto: Imperial War
Museum)

Fig. 04a, 04b
Imagen de época del
Royal Festival Hall
durante el Festival of
Britain de 1951 y
fotografía del Skylon, el
hito conmemorativo
realizado por Powell &
Moya.

(Foto 04b: Getty Images)

4. Cf. Judt, T., *Postguerra: una historia de Europa desde 1945* (Madrid: Taurus, 2005); publicado originalmente como *Postwar. A History of Europe since 1945* (Londres: Heinemann, 2005), p. 132.

5. Este enfoque se materializaba en secciones de la revista como «The Odd Corner», que proponía casos prácticos de aprovechamiento de espacios urbanos residuales o números especiales, como el de diciembre de 1950, dedicados al paisaje urbano norteamericano. Puede encontrarse toda una argumentación del tema del pintoresquismo articulada en torno a la figura de Nikolaus Pevsner al inicio del capítulo dedicado a Reyner Banham en Vidler, A. *Historias del presente inmediato: la invención del Movimiento Moderno arquitectónico* (Barcelona: Gustavo Gili, 2011); publicado originalmente como *Histories of the Immediate Present* (Boston: Massachusetts Institute of Technology, 2008).

Al contrario de lo que ocurría en páginas anteriores, aquí no es preciso establecer ningún tipo de hipótesis sobre la relación entre Richard Hamilton [01] —un artista en relación directa con Marcel Duchamp— y Alison y Peter Smithson [02] —eruditos y herederos del Movimiento Moderno—, puesto que ésta se encuentra perfectamente documentada. De la misma forma, el contexto social y cultural se erige aquí en una condición mucho más determinante que en la parte previa. El período de entreguerras en el que habitaron Duchamp y Le Corbusier dispuso unas condiciones de contorno sólo relativamente importantes en el tema de esta investigación; la serie de villas ejecutadas para la colonia americana en París por Le Corbusier fueron, qué duda cabe, producto de una situación política y económica particular —y lo mismo se puede decir de los *ready-mades* de Duchamp—, pero no pueden afirmarse como *reacción* frente a esa situación específica. En la Inglaterra de mediados del siglo xx, sin embargo, la suma de circunstancias económicas y sociales en la que se encontraban inmersos los protagonistas de esta parte de la investigación fue esencial en la génesis y devenir de su producción artística y disciplinar. Que el Pop, arte frecuentemente asociado con el *glamour*, la onomatopeya y el brillo satinado de lo efímero tuviese su nacimiento en un lugar tan improbable como la Gran Bretaña de los años posteriores a la II Guerra Mundial, en la que aún eran visibles los efectos de los bombardeos, no deja de resultar chocante [03a, 03b].

Como resalta el historiador Tony Judt, los gobernantes que condujeron la posguerra (Winston Churchill, hasta 1945, Clement Attlee, hasta 1951 y de nuevo Churchill, hasta mediados de década) provenían directamente del mundo victoriano, pero impulsaron una serie de medidas que, en retrospectiva, hicieron germinar la semilla de lo que se conoce como estado de bienestar.⁴ En medio de un severo clima de austeridad económica, se produjeron pequeñas aperturas y cesiones que dibujaron un entorno sociocultural sustancialmente distinto al de los años previos a la contienda. A mediados de 1950 ya se podían dar por concluidos los últimos racionamientos derivados del conflicto (en enero se terminó la restricción de leche, y en mayo la de petróleo, y en 1951 finalizó de manera efectiva en Inglaterra la aplicación del Plan Marshall de ayuda norteamericana), dando paso así a una generación —precisamente, la de Hamilton y los Smithson— que disfrutó de medidas sociales de un progresismo e inclusividad nunca vistas, caso de la implantación de un Servicio Nacional de Salud, o la creación de logros aún vigentes como las prestaciones por desempleo o el sistema de pensiones.

La celebración en 1951 del Festival of Britain supuso un incentivo de modernidad en el panorama cultural de la época. La muestra, que conmemoraba el centenario de la primera Exposición Universal, pretendía igualar el impacto en el orgullo nacional del Crystal Palace con toda una serie de nuevas construcciones en el South Bank londinense, que incluía realizaciones de Maxwell Fry y Jane Drew, Leslie Martin (con el Royal Festival Hall, aún en pie) o Powell & Moya (con el Skylon, un gigantesco ejemplo de *tensegrity*) [04a, 04b]. Encarnación de las tendencias pintoresquistas y empiristas propugnadas en las páginas de *The Architectural Review* (en adelante, AR),⁵ el conjunto se ha recordado posteriormente de forma desigual: lo que para unos fue una muestra de competencia y reafirmación necesaria tras el impacto de la guerra —una suerte de ejercicio colectivo de autoestima—, para otros supuso una suerte de banalización esteticista del Movimiento Moderno.

Fig. 05
Las viviendas de Bethnal Green, del London City Council en el que participaron Peter Carter, Alan Colquhoun y Colin St John Wilson. Lejos de ser anónima, la producción del LCC aparecía reseñada con cierta frecuencia tanto en *Architectural Review* como en *Architectural Design*.

6. Para un relato más detallado de la evolución de la actividad del LCC, cf. Kite, S. «Softs and Hards: Colin St. John Wilson and the Contested Visions of 1950s London» en Crinson, M., y Zimmerman, C., (eds.), *Neo-avant-garde and Postmodern. Postwar Architecture in Britain and Beyond* (New Haven y Londres: The Yale Center for British Art / The Paul Mellon Center for Studies in British Art, 2010), pp. 55-77.

7. Cf. Tomkins, C., *Duchamp* (Barcelona: Anagrama, 1999; edición de bolsillo, 2006); publicado originalmente como *Duchamp* (Nueva York: Henry Holt and Company Inc., 1996), p. 349.

8. Cf. apartado 4.2 de esta tesis.

9. Cf. Hamilton, R., *Collected Words, 1953-1982* (Londres: Thames & Hudson, 1982), p. 10.

10. Desde 1968 en adelante, la sede del ICA se encuentra en el Mall.

El Festival fue, en todo caso, un esfuerzo que se complementó con acciones menos visibles, pero decisivas en el desarrollo disciplinar. En los mismos años, el London City Council (en adelante, LCC) comandaba los trabajos de reconstrucción y realojo en la capital tras los bombardeos alemanes de la II Guerra Mundial. Tras unos inicios algo dubitativos en los que las propuestas prolongaban pretéritos ejemplos estilísticos, en 1949 la institución encomendó la coordinación general de los aspectos de diseño al arquitecto Robert Matthew.⁶ La incorporación de Matthew trajo consigo un interés por la arquitectura contemporánea que atrajo a toda una joven generación de arquitectos en busca de trabajo y la posibilidad de desarrollar su actividad bajo el paraguas de los amplios recursos del LCC, caso de Peter Smithson, Alan Colquhoun o Colin St. John Wilson [05].

Si en el campo de la arquitectura el LCC sirvió de aglutinante generacional, en el apartado cultural esa función correspondió al Institute of Contemporary Arts (ICA). El ICA era la materialización de una vieja idea, ya esbozada antes de la guerra por agentes como Roland Penrose, Herbert Read o Peggy Guggenheim. Guggenheim abrió en 1938, en el 33 de Cork Street —la calle trasera de la Royal Academy of Arts— una pequeña galería bautizada como Guggenheim Jeune.⁷ La primera exposición se inauguró el 24 de enero de 1938 y estuvo dedicada a los dibujos de Jean Cocteau. El encargado de montarla fue, curiosamente, Marcel Duchamp, quien había abandonado precipitadamente la inauguración de la Exposición Internacional del Surrealismo en París una semana antes para cumplir con la encomienda.⁸ En el proceso, Duchamp contó con la ayuda de un veinteañero, hijo de la encargada de la galería, Wyn Henderson. Fue precisamente ese estudiante, el fotógrafo y artista Nigel Henderson, quien atraería, años más tarde, a su amigo y compañero en la Slade School Richard Hamilton hacia la figura de Duchamp, poniéndole en las manos, por vez primera, un ejemplar de la *Caja Verde*.⁹

El ICA dio por iniciada su actividad en 1948. Durante los años, la institución no tuvo sede propia, desarrollando así sus actividades en lugares como el Academy Hall de Oxford Street. A mediados de 1950, ocupó la primera planta y algunos espacios auxiliares de un edificio situado en Dover Street, apenas a un centenar de metros del local de Guggenheim Jeune. Maxwell Fry y Jane Drew se encargaron de la reforma, con pequeñas colaboraciones de Eduardo Paolozzi, Terence Conran (compañero de taller de Paolozzi y futuro fundador de Habitat), Nigel Henderson, y Neil Morris. La sede de Dover Street tan solo estuvo abierta una década, pero fue el escenario donde tuvieron lugar la mayoría de exposiciones, el nacimiento y deceso de lo que habría de ser conocido como el Independent Group (IG).¹⁰

Tras algunas actividades previas,¹¹ la relación entre los miembros más jóvenes del ICA fructificó durante el mes de agosto de 1952 —convocatoria mediante de Reyner Banham, primer secretario¹²— en conformación del Independent Group. La denominación —improvisada por Dorothy Morland, directora del ICA durante la década de 1950, al anotar una reunión de los jóvenes en la agenda¹³— expresaba a la perfección la composición informal del colectivo. El *dramatis personae* era amplio; los componentes del equipo varían según las fuentes. Según Alastair Sooke, eran Lawrence Alloway, Reyner Banham, Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi, Victor Passmore, Nigel Henderson, John McHale, William Turnbull, y los arquitectos Alison y Peter Smithson.¹⁴ Quizá fuera ese el núcleo más conocido, aunque la experta en historia del arte Jacquelynn Baas afirma que llegar a un

Fig. 06
I Was a Rich Man's Plaything, Eduardo Paolozzi, 1947.

Fig. 07
Eduardo Paolozzi como diseñador de motivos para textiles. Artículo en *The Architectural Review* de marzo de 1952, tan solo unos meses antes de «Parallel of Life and Art».

11. Entre las que puede citarse la exposición «Growth and Form» a cargo de Richard Hamilton en 1951, objeto de análisis en el siguiente apartado.

12. Banham duró algo más de un año en el cargo, abandonándolo en 1954 para concentrarse en la escritura de su tesis doctoral, dirigida por Nikolaus Pevsner.

13. Cf. Robbins, *The Independent Group*, p. 21.

14. Sooke, *Pop Art*, pp. 23-24.

15. Cf. Baas, J., «Introduction» en Robbins (ed.), *The Independent Group*, p. 8. Aunque existe versión española, publicada el mismo año por el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), se ha optado aquí por referir la original.

16. Colomina, B., «Amigos del futuro: una conversación con Peter Smithson» en *Doble exposición. Arquitectura a través del arte* (Madrid: Akal, 2006), p. 89.

17. Cf. Massey, A. y Muir, G., *Institute of Contemporary Arts, London, 1946-1968* (Londres y Ámsterdam, Institute of Contemporary Arts y Roma Publications, 2014), p. 87.

18. Cf. E. Paolozzi, «Artificial Horizons and Eccentric Ladders» recogido en Lichtenstein, C. y Schregenerberger, T., *As Found: The Discovery of the Ordinary* (Baden: Lars Müller Publishers, 2001), p. 62: [...] Afortunadamente, en Brook Street estaba la London Gallery patrocinada por Zwemmer; Peter Watson y Roland Penrose y dirigida por Eduard Mesens, todos promotores del arte moderno, particularmente el Surrealismo. Allí se exhibían pinturas y esculturas que se habían convertido ya en clásicos del siglo xx, imposibles de vender por aquel entonces. Esta galería era tratada con recelo y, finalmente, acabó cerrando en bancarrota. Entre el conjunto de obras

acuerdo sobre una lista específica es imposible, y añade al equipo al artista y escritor Toni del Renzio, el músico Frank Cordell y la artista Magda Cordell y, en arquitectura, Geoffrey Holroyd, James Stirling y Colin St. John Wilson, amén Theo Crosby, editor de *Architectural Design* desde 1954 y amigo personal de los Smithson.¹⁵

En cierta medida, el IG pretendía desplazar a la generación previa, la de los fundadores del Instituto, «personas cuyo verdadero compromiso era con el Surrealismo»¹⁶, en palabras de Peter Smithson, y podía entenderse como un equipo de coetáneos con ideas comunes, pero poco más. La mayoría de los miembros tenía entre sí una cierta relación social o laboral —Peter Smithson, Nigel Henderson y Eduardo Paolozzi, por ejemplo, compartían actividad docente en la Central School of Arts and Crafts, a la que se incorporó también Richard Hamilton en 1952— pero ninguna las exposiciones de la época se publicitó en momento alguno como una manifestación grupal ni se produjo proclama alguna que identificase ideológicamente al IG como conjunto. Pese a esta aparente dispersión, no pueden entenderse las diferentes exposiciones y debates del momento sin su existencia.

El primer acto público del Independent Group dentro del ICA estuvo íntimamente ligado a la arquitectura, e hizo patente ese enfrentamiento generacional con el equipo directivo. La presentación de la exposición «Le Corbusier: Painting, Drawing, Sculpture, Tapestry» (23 de abril-17 de mayo de 1953) fue objeto del interés del colectivo pero, tras la negativa de Herbert Read a permitir que los jóvenes se reuniesen con el arquitecto, éstos decidieron efectuar una presentación pública sobre su obra, presentada por Reyner Banham y bajo el patronazgo explícito del IG.¹⁷

Esta de mayo de 1953 fue la reunión inaugural, pero la actividad del IG ya era palpable desde mediados del año anterior, a través de encuentros informales en lugares como la vivienda particular del matrimonio Banham o el desaparecido café Torino, en el Soho. Una de esas actividades puede localizarse en abril de 1952, cuando Paolozzi enseñó al resto del grupo sus *Scrapbooks*, álbumes de *collages* heterogéneos que incorporaban imaginería del consumo y las revistas populares como una especie de sustitución fotográfica de los bienes materiales que los jóvenes de entonces no podían poseer. En uno de esos montajes, titulado *I Was a Rich Man's Plaything* [06], realizado en 1947, una *pin-up* a la que apuntaba una mano empuñando un revólver emitía un bocadillo con el vocablo «Pop». Admirador del artista Kurt Schwitters y sus acumulaciones,¹⁸ Paolozzi —quien había pasado tres años en París de 1947 a 1949— había tenido cierto contacto con el mundo de la arquitectura y realizado algún elemento auxiliar en el Festival of Britain. Su reconocimiento en las publicaciones del sector era, sin embargo, ciertamente peculiar a principios de la década de 1950: sí aparecía mencionado en publicaciones como *AR*, —incluso fue portada del número de marzo de 1952— pero como diseñador de motivos textiles¹⁹ o papeles pintados²⁰ [07]. Aunque esa presentación de los álbumes de recortes fuese en su momento muy criticada por Reyner Banham o Peter Smithson,²¹ devino en una relación personal entre Paolozzi, los Smithson, y Nigel Henderson, que fructificó en la presentación de una propuesta expositiva al comité de dirección del ICA bajo el título provisional de «Sources».

Fig. 08a, 08b, 08c, 08d, 08e
La década de 1950 fue pródiga en ensayos expositivos en los que el formato era objeto de permanente ensayo. Desde la exposición científica (08a, «Growth and Form») a la abstracta (08e, «An Exhibit») a su paso por el ICA), los ejercicios practicados por Hamilton, Henderson o los Smithson adoptaron

un enfoque experimental en el que la temática abordaba desde la evolución de los medios de transporte (08b, «Man, Machine and Motion») a su paso por el ICA) a la propia técnica fotográfica (08c, «This is Tomorrow»). (Foto 08a, 08b y 08e: Archivo Richard Hamilton / 08c: Archivo ICA / 08d: Whitechapel Archive, RIBA Photo Library)

maestras, se incluían collages de Schwitters. Fueron, como ahora, una revelación, como también las reproducciones de Max Ernst. Fue esta galería y las casas de Peter Watson y Roland Penrose, lo que consolidó mi propósito de marchar a París y dejar Inglaterra para siempre, tras atravesar un período en el que incluso consideré la posibilidad de abandonar el arte por completo.

19. Cf. «Printed Textiles», *The Architectural Review*, marzo de 1952, pp. 201-03.

20. Cf. «Wallpapers», *The Architectural Review*, octubre de 1952, pp. 218-26.

21. En una conversación con Beatriz Colomina, Peter Smithson afirma: «[La presentación de Paolozzi] es una bisagra, pero excesivamente primitiva. Su texto era horrible. Pero es algo difícil de describir. En aquel contexto, en aquella época, resultó hilarante. Fue divertido.» Cf. Colomina, *Doble Exposición*, p. 89. Son conocidas también las burlas, en su momento, de Reyner Banham.

22. Colomina, *Doble Exposición. Arquitectura a través del arte*, pp. 91-92.

23. Entrevista de 1976 citada en Robbins (ed.), *The Independent Group*, p. 25.

24. Alloway, L., «Dada 1956» reproducido en Robbins (ed.) *The Independent Group*, p. 164.

La actividad del IG en sus dos años de historia ha sido objeto muy discutida, incluso entre sus propios protagonistas. Algunos de sus componentes, como Peter Smithson, señalan: «Hubo diez o quince reuniones regulares, de las cuales nosotros fuimos a cuatro por lo menos [...] el Independent Group era una tarde cada dos meses, y nosotros no siempre íbamos». ²² Toni del Renzio, sin embargo, admite esa informalidad, pero puntualiza que sirvió para dotar de coherencia al grupo y lo hizo impermeable a injerencias externas: «[...] creo que [el Independent Group] mantuvo su exclusividad también por el hecho de que era muy difícil para cualquiera penetrar en él, incluso si se deseaba hacerlo». ²³

El Independent Group dejó de reunirse formalmente a finales de 1955. A mediados de ese año, Alloway ya había dado el salto al comité de dirección, y la mayoría de los miembros afrontaban sus carreras individuales con éxito desigual. No obstante, ese conjunto de conocidos y afines mantuvo una inercia que fructificó en toda una serie de muestras individuales y colectivas que, a lo largo de la década, hicieron patente el legado del IG como contexto de agitación intelectual: «Growth and Form» (Hamilton, ICA, 1951) [08a], «Parallel of Life and Art» (Smithson, Henderson y Paolozzi, ICA, 1951) [08b], «Man, Machine and Motion» (Hamilton, Hatton Gallery en Newcastle e ICA en Londres, 1955) [08c], la comunal «This is Tomorrow» (Whitechapel Gallery, 1956) [08d], o las dos ediciones de la exposición abstracta «An Exhibit» (1957 y 1959, Hatton Gallery), realizadas por Hamilton junto a Victor Pasmore y Lawrence Alloway [08e], pueden entenderse como las exhibiciones más importantes, amén de otras participaciones de carácter menor como las de Hamilton y Henderson en «James Joyce: His Life and Work, 1880-1941» (1950, ICA) o de nuevo el primero junto a su esposa, Terry Hamilton, en «Wonder and Horror of the Human Head: an Anthology» (1953, ICA). Estas propuestas parecían, en cierta medida, dialogar entre sí con rauda radicalidad: de la primera de ellas, «Growth and Form» (Hamilton, 1951) a la última «Exhibit 2» (Hamilton, 1959) apenas pasaron ocho años, un recorrido que comenzó en el terreno de las exposiciones científicas para culminar en ensayos en los que la muestra era, en sí, el contenido.

Especificidades del estado de la cuestión

El orden cronológico adoptado hasta el momento en la investigación obliga a considerar, en primer lugar, esas ejercicios realizados en ese campo de las exposiciones.

Un vistazo atento las publicaciones en Inglaterra durante la década 1950-1960, *The Architectural Review* (donde escribía Reyner Banham) y *Architectural Design* ayuda a entender estos ejercicios como parte de un discurso global sustentado por la exploración de determinados intereses, como la dialéctica entre objeto y representación. En noviembre de 1956, Lawrence Alloway, publicó en *Architectural Design* el artículo «Dada 1956». Como reflejo de las actividades artísticas que se estaban sucediendo a su alrededor, Alloway señalaba como gran logro del movimiento «la aceptación de los múltiples valores de la vida» y afirmaba que «una obra de arte puede estar hecha de billetes de autobús y tener el aspecto de un anuncio». ²⁴ Alloway se refería al artista alemán Kurt Schwitters (quien había emigrado a Londres durante la Segunda Guerra Mundial), pero bien podía estar hablando de las primeras manifestaciones del Pop que, en estos primeros estadios, más que tener el aspecto de anuncios publicitarios,

directamente se construían *a partir de* ellos, en ocasiones de forma literal a través de técnicas como el *collage*.²⁵ En *I Was a Rich Man’s Plaything*, a los pies de la modelo que decía «Pop», había una botella de Coca-Cola, un artículo —como las medias de la modelo— difícil de conseguir en la Inglaterra del 1947, deseos que se fueron trasladando a las obras de arte. En esos deseos y en la experimentación técnica es posible detectar cierta intención de parentesco, reflejada en la propia producción crítica de los interesados y las interpretaciones de sus compañeros de viaje durante la época.

La revisión de algunas de las crónicas de Reyner Banham —participante activo, como integrante del IG, en estos acontecimientos— permite trazar algunos de los rasgos generales que enhebraban esas exposiciones y su heterogeneidad conceptual, su capacidad de aceptar, precisamente, esos ‘múltiples valores de la vida’ que reivindicaba Alloway. En su comentario de «Growth and Form» para *Art News* (julio de 1951) incidió precisamente en esa ampliación del rango temático. Para el historiador, el trabajo de Alexander Calder o Eduardo Paolozzi había servido para entender que la apreciación estética podía producirse fuera de los tópicos argumentales del arte y concluía: «Con valentía, esta exposición apuesta todo a las cualidades visuales; nada se etiqueta, las analogías y los parecidos no se fuerzan y se permite al espectador que saque sus propias conclusiones».²⁶ La de Banham no podría considerarse una opinión aislada. La reseña de *AR* —se publicó en octubre, cuando «Growth and Form» ya se había clausurado— subrayaba asimismo esa cualidad netamente visual: «El gran encanto de la exposición ‘Growth and Form’ en el ICA es que el ojo puede disfrutar sin el auxilio del intelecto y la necesidad de realizar juicios cualitativos, lo que hace cuando el crítico o el asiduo visitante de las galerías se enfrenta a una habitación llena de realizaciones artísticas del ser humano.»²⁷

Las siguientes etapas parecen arrojar evidencias similares de la conformación continuada de un discurso visual. Un vistazo a la nota del número de octubre de 1953 de *AR*, referida a «Parallel of Life and Art», firmada con las iniciales «P.R.B.» (Peter Reyner Banham) describía el efecto de la exposición de mediante el análisis de un ejemplo cualquiera de los paneles incluidos en la muestra, la fotografía tomada en 1910 de un grupo de mujeres en un gimnasio:

[...] al perpetuar lo que pudo no haber sido más que un momento ridículo e incómodo y presentarlo con una textura que, tras incontables procesos de reproducción y re-reproducción, ha devenido en un ente por derecho propio, esta añeja fotografía funciona casi como un símbolo, una imagen, una obra de arte en sí. Tiene tan poco que ver ahora mismo con el registro de cualquier realidad concebible que a duras penas se nos aparecería como [una imagen] más o menos factible si le diésemos la vuelta.²⁸

Al final de su artículo, el crítico británico se hacía una pregunta interesante, que desvelaba cierta reticencia pero también, al mismo tiempo, la esencia de un Pop que aún no se había bautizado como tal: Banham intuía que la exposición subrayaba un cambio de paradigma según el cual lo real era fruto de un consenso —«la moneda de cambio visual de nuestro tiempo»,²⁹ la denominaba— y que, por tanto, invocaba un ámbito en el que la fisicidad era menos importante que su representación iconográfica. Una década más tarde, dentro de las páginas del volumen retrospectivo *The New Brutalism* (1965), Banham retomaría y refinaría

25. Y es esa producción acrítica y no tan interesada en la mimesis como en la relación de significado la que pone en tela de juicio el que el Pop fuera un movimiento retrógrado, como afirmaba Clement Greenberg o los críticos formalistas que seguían su estela.

26. Banham, R., «The Shape of Everything» en *Art News and Review*, 14 de julio de 1951, p. 4. Recogido en Massey y Muir, *Institute of Contemporary Arts*, pp. 61-62.

27. *The Architectural Review*, octubre de 1951, pp. 273-74. La reseña no nombraba a Hamilton, pero el número incluía una fotografía de Henderson a toda página, que se localiza en la página 216 del mismo ejemplar.

28. «Parallel of Life and Art», reseña de Peter Reyner Banham en *The Architectural Review* de octubre de 1953, p. 259.

29. *Ibidem*.

30. Banham, R., *The New Brutalism* (Londres, The Architectural Press, 1962), p. 61.

31. «This is Tomorrow», reseña de Peter Reyner Banham en *The Architectural Review* de septiembre de 1956, p. 188.

32. *Ibidem*.

33. En este caso, la dificultad para conseguir una versión en castellano del catálogo de la muestra (que tuvo entre sus paradas el Instituto Valenciano de Arte Moderno), ha hecho que se opte por utilizar la edición original, editada por el Massachusetts Institute of Technology en 1990.

ese argumento de la imagen como textura objetiva y predominante dotada de entidad por sí misma:

Aunque «Parallel» fue uno de los episodios cruciales en la demolición del prestigio del arte abstracto en Gran Bretaña, merece la pena indicar que asumió una forma de abstracción sin reparos: la de la reproducción fotográfica en dos dimensiones, y puso el acento en las cualidades del grano y el *chiaroscuro* resultado del proceso de impresión de las ampliaciones en papel fotográfico sin enmarcar.³⁰

Las siguientes muestras parecen ir, poco a poco, definiendo esa cualidad casi física de la imagen, pero también un interés similar por integrar al objeto en la ecuación. Además de participar en la escritura de los textos del catálogo de «Man, Machine and Motion», Banham se encargó de reseñar «This is Tomorrow» en el número de septiembre de 1956 de *The Architectural Review*. La muestra, tuvo lugar en la Whitechapel Gallery y se apoyaba en la colaboración multidisciplinar entre diferentes equipos de arquitectos y artistas. Al final de la reseña, que contenía diversas consideraciones sobre el éxito o fracaso de la pretendida integración, según el caso, Banham se detenía en las instalaciones del Grupo 2 (Volecker, McHale, Hamilton) y el Grupo 6 (Henderson, Paolozzi, Smithsons). El británico describía *Patio and Pavilion*, la instalación del Grupo 6 como una aportación neobrutalista y, en cierta medida, ‘domesticada’, «una verificación de valores y símbolos comúnmente aceptados»³¹ a la que contribuyó, sin duda, el *display* de objetos y elementos allí contenidos. La calificación de Banham no era despectiva, un matiz que se hacía evidente cuando pasaba a hablar, en el cierre del texto, del trabajo del Grupo 2:

Voelcker, Hamilton y McHale, por otro lado, emplearon ilusiones ópticas, inversiones de escala, estructuras oblicuas y imágenes fragmentadas [...] para desechar las reacciones prefabricadas y para devolver al espectador a la *tabula rasa* de la responsabilidad individual sobre su propia consciencia sensorial atomizada de significado local y contemporáneo. Pero, curiosamente, esta sección parece tener más en común con la de los Nuevos Brutalistas [Grupo 6] que con cualquier otra, y la pista para esta relación parecería recaer en el hecho de que ninguna de las dos se asociaron a conceptos abstractos, sino a imágenes concretas —imágenes capaces de sobrellevar el peso de la tradición y la asociación, o la energía de la novedad y la tecnología— capaces de resistir la geometría de la clasificación disciplinar que se impuso al resto de las instalaciones.³²

Como se puede observar a través de estos apuntes, la continuidad temática y argumental entre los diferentes acontecimientos es obvia, de la misma forma en que los escritos de la época parecen relacionar también la praxis de los protagonistas de esta parte. De manera general, existen una serie de volúmenes que acotan con precisión la cronología de la época, una narrativa muy estudiada y relativamente fácil de consensuar. Entre ellos, se pueden citar *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, editado por David Robbins.³³ Catálogo de una exposición con el mismo nombre, *The Independent Group...* recopila algunas selecciones de obras y textos de época de los diferentes protagonistas. De la misma forma, el libro incluye una cronología que resulta de gran valor en un colectivo tan difuso como el Independent Group. Buen

Fig. 09
La serie de imágenes que retrataba al Grupo 6 en «This is Tomorrow» permite entender la actividad de los Smithson en el ámbito de las exposiciones como ligada a las figuras de Eduardo Paolozzi y Nigel Henderson.
(Foto: Archivo Tate Gallery)

Fig. 10
Reaper (a), de 1949 es una de las múltiples obras realizadas por Richard Hamilton bajo el influjo de su lectura de *La mecanización toma el mando*, el libro de Sigfried Giedion, analizado en el apéndice de la parte II.

34. En consonancia al enfoque adoptado en la parte anterior, no se realiza aquí inciso alguno sobre la relación personal entre Hamilton y los Smithson. Baste decir que, al inicio de «Amigos del futuro», la conversación de Peter Smithson con Beatriz Colomina fechada en 2000 e incluida en *Doble exposición*, se explicita la falta de entendimiento entre ellos (p. 90).

35. Hamilton, *Collected Words*, p. 10. No siempre Hamilton se mostró tan receptivo a la cualidad artística de las exposiciones. En el catálogo de la retrospectiva de Richard Hamilton, Paul Schimmel afirma que ese reconocimiento y reflexión sobre la naturaleza de las exposiciones y su valor en el contexto de su labor artística es relativamente tardía, posterior a «An Exhibit» (1957). Cf. P. Schimmel, «Introducción» en Godfrey, M., Schimmel, P. y Todolí, V., (eds.), *Richard Hamilton* (Madrid: TF Editores y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2014), p. 16.

36. Como se verá en el apartado 8.1, el interés de Hamilton en el libro de Giedion obedecía, también, a su indagación en los principios del diseño y la industrialización.

complemento de lo anterior, el libro de Ann Massey y Gregor Muir, *Institute of Contemporary Arts, London, 1946-1968* (Londres y Ámsterdam: Institute of Contemporary Arts y Roma Publications, 2014), contiene y recopila de forma ordenada datos específicos (fechas, localización, participantes) de los diferentes actos organizados en la institución londinense. Sobre la obra de los Smithson en «This is Tomorrow» conviene revisar el exhaustivo esfuerzo realizado por Juan Cabello Arribas en su tesis de 2010, *Ensamblaje: desde la filmina de Patio & Pavilion*.

Los aspectos referidos a los ejercicios profesionales posteriores a estos años de Richard Hamilton y Alison & Peter Smithson se encuentran, asimismo, bien datados, como consecuencia de sus apreciables conexiones con los medios de difusión de la época y su propia labor ocasional como editores. En el caso de Richard Hamilton la perspectiva es relativamente lineal.³⁴ Acostumbrado a la transversalidad entre su actividad artística y la organización y diseño de exposiciones, ésta últimas nunca fueron consideradas como un trabajo menor. El artista veía este campo como una continuación de su obra, inserta en una tradición que consideraba ese diseño como una disciplina «autosuficiente, dotada de propiedades únicas».³⁵ En sus inicios, el artista se centró en la composición de líneas sobre el plano, una primera fase inspirada en los estudios de movimiento de Muybridge y Marey que había podido observar en las páginas de *La mecanización toma el mando* [10].³⁶ Es necesario esperar a mediados de los años 1950 para encontrar una evolución significativa, en la que Hamilton comenzó a integrar los bienes de consumo en su obra, precisamente a raíz de su participación (en equipo con John McHale y John Voelcker) en «This is Tomorrow», para la que produjo, amén del pabellón, un pequeño *collage* titulado *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, su primer trabajo centrado de manera específica en el objeto y el consumo, inicio de una progresiva inclusión de los aspectos que designan y conforman el mundo material de su propia contemporaneidad.

La fuente más valiosa para analizar esta trayectoria del artista es, indudablemente, la recopilación de escritos *Collected Words* (Londres: Thames & Hudson, 1982). En ella se ofrece una mezcla entre textos realizados en el año de la edición con ánimo retrospectivo y escritos recopilados en la época (como su crítica a *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*, de Reyner Banham). Las apreciaciones de Hamilton en estas páginas son, conforme a su carácter de miscelánea, muy diversas. La memoria de «Growth and Form» resulta de utilidad puesto que ubica los propios intereses de Hamilton en el ámbito de las exposiciones, así como su relación con Nigel Henderson. Además de estas cuestiones, las referencias de Richard Hamilton al mundo del diseño pueden encontrarse de manera localizada en la charla dictada 7 de julio de 1959 en el ICA bajo el título «El diseño de la imagen de los años cincuenta», que relata el interés del artista en esos productos de consumo de alta gama. Hamilton ha sido objeto, además, de una reciente y completa retrospectiva elaborada por la Tate Gallery y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2014). El catálogo de la misma reúne a muchas a voces expertas como Victoria Walsh, Alice Rawsthorn o Benjamin D. Buchloh, de reconocida solvencia y que reaparecen en distintos puntos de esta investigación. Sus textos, que abordan aspectos parciales de su obra, como las exposiciones (la primera), la relación con el mundo del diseño (la segunda) o la conexión con Estados Unidos (el tercero) han resultado de gran utilidad y se citan convenientemente en los correspondientes apartados.

Las preocupaciones sobre lo popular y la imagen en su obra de los Smithson se orientaban hacia aspectos muy diversos, y encontraron una primera salida en sus montajes expositivos, un aspecto que se prolongó también a sus trabajos editoriales. (Conviene insistir, en el caso de las diferentes muestras, que se trató de una actividad en colaboración con Nigel Henderson y Eduardo Paolozzi, cuya aportación está perfectamente datada [09].)

Los Smithson editaron en 1965, y bajo el encabezado «The Heroic Period of Modern Architecture», un número de *Architectural Design* que parece otorgar una insospechada y sutil coda a esa relación con la imagen iniciada en su trabajo de la década anterior y que merece cierto detenimiento. En cuanto a su arquitectura, sin embargo, mantiene una peculiar relación con el tema: de una fase inicial en la que lo cotidiano se trata, claramente, como un elemento extraño, transitan a una relación muy consciente y medida relación con esa materia.

Algunos comentaristas citan la Casa del Futuro como posible punto de inflexión, una ruptura en la continuidad en la trayectoria de los arquitectos. Es el caso de Charles Jencks, quien en *Movimientos modernos en arquitectura* se refería a los ejercicios posteriores a este proyecto con estas palabras:³⁷

Más o menos en esta época, septiembre de 1956, los Smithson estaban iniciando su lento abandono del movimiento Pop en una exposición proféticamente titulada TIT («Teta») o «This is Tomorrow» (en la habitual combinación de zonas erógenas y futuro). Su contribución consistió en una colección de sencillos *objets trouvés* expuestos de forma casi idéntica a la de una excavación arqueológica, con planchas de aluminio corrugado, una caseta e, incluso, una zanja con arena. Pero, mientras los Smithson caminaban hacia el pasado por encima de su anterior Casa del Futuro, Hamilton daba un paso más en una exposición que podría haberse titulado «El Ambiente del Futuro».³⁸Al investigar el trabajo de Alison y Peter Smithson referido al objeto, la abundante presencia de textos y publicaciones propias o controladas por ellos —es el caso de *The Charged Void* (Nueva York: Monacelli Press, 2001)— resulta de gran utilidad: «Sources» (un esbozo de memoria de «Parallel of Life and Art»), «Pero hoy coleccionamos anuncios» o, ya en una etapa muy tardía, «The Shift» («El cambio»), un número de *Architectural Monographs* publicado en 1982, reflejan la transformación de sus proyectos a partir de ese planteamiento.

Otros autores, como Peter Cook, agrupan esta obra con *Patio and Pavilion* —no en vano, estuvieron separadas por tan solo unos meses—, y afirman que con la interrupción de esta vía los Smithson escaparon a la propia trampa de estancarse en iteraciones de estas dos piezas.³⁹ La sensación general que se puede localizar en diversos textos como los citados es de desconcierto ante el precoz abandono de esta senda.

Respecto a este proyecto, así como a determinados asuntos de incidencia documental resulta de utilidad la conversación entre Peter Smithson y Beatriz Colomina, «Amigos del futuro». En ella, Smithson rememora los primeros días del Independent Group, efectúa consideraciones sobre la continuidad de la Casa del Futuro dentro de la obra del estudio —y ofrece indicios de que el abandono se produjo simplemente a nivel estético—, y detalla algunos aspectos de opinión referidos al Pop americano, que los británicos observaban

37. Esta consideración quedaba apuntada en la introducción a esta tesis, al reseñar las menciones al objeto efectuadas por Jencks, y que se desarrolla en este apartado.

38. Jencks, C., *Movimientos modernos en arquitectura* (Madrid: Hermann Blume, 1983); publicado originalmente como *Modern Movements in Architecture* (Middlesex: Penguin Books, 1982), p. 278.

39. Cook, P., «Regarding the Smithsons» en M. Risselada (ed.), *Alison & Peter Smithson: A Critical Anthology* (Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2011), pp. 296-298. El texto fue originalmente publicado en el número de julio de 1982 de *The Architectural Review*.

40. El texto puede encontrarse en dos de las fuentes consultadas, por un lado, como capítulo del propio libro de Colomina, *La domesticidad en guerra* (Barcelona: Actar, 2006; pp. 194-236) y, más adelante, dentro de la recopilación de Dirk van Heuvel y Max Risselada, *Alison y Peter Smithson: de la Casa del Futuro a la casa de hoy* (Barcelona: Polígrafa, 2007; pp. 47-77). La versión empleada en las citas es la incluida en *La domesticidad en guerra*, a cargo de Beatriz Preciado (Paul B. Preciado).

con reticencia. En menor medida, también se apuntan ciertos datos obtenidos en la conversación de Smithson con Hans Ulrich Obrist, «Smithson Time», que sirven para acotar algunas de las ideas sobre el objeto y su relación con la arquitectura pero, particularmente, para establecer en palabras del propio Peter Smithson la independencia de los británicos de determinados intentos en la misma dirección que podían estar realizando autores como Charles & Ray Eames.

Entre las fuentes secundarias más importantes aquí estudiadas, la propia Colomina elaboró, bajo el título «Un aire aún no respirado»⁴⁰ una investigación sobre la posición que ocupa la mentada Casa del Futuro dentro del currículum de los británicos, en la que efectúa alguna referencia tanto a la condición de los objetos ahí contenidos, así como a la relación del diseño con el Citroen DS de los arquitectos y que se podría completar con los apuntes de Dirk van Heuvel y Max Risselada en su libro sobre los espacios domésticos de la pareja, *De la Casa del Futuro a la casa de hoy*. Por último, la arquitecta española Nieves Fernández Villalobos ofrece una completa cronología y descripción y genealogía de los diferentes proyectos que circundan a la Casa del Futuro en la obra de los Smithson en *Utopías domésticas: la Casa del Futuro de Alison y Peter Smithson*, publicación derivada de su tesis doctoral.

Metodología

Como ya se ha explicado, el enfoque elegido pasa por abordar inicialmente la etapa de las exposiciones para, posteriormente, efectuar apuntes muy concretos sobre la transformación de la actividad de los protagonistas de esta parte del estudio respecto al objeto. En esta primera parte (capítulo 7) se efectuará un recorrido descriptivo por esos ejercicios que pretende, además de establecer esa mirada respecto al elemento convencional, detectar la presencia de diferentes genealogías en esos trabajos, observar la posible continuidad respecto a proyectos previos de la modernidad y determinar, así, la existencia o no, de vínculos con obras previas que puedan estar vinculadas con el ámbito de estudio. En ese desarrollo, se escoge tan solo una muestra por cada uno de ellos y otra en la que participaron conjuntamente —aunque como parte de diferentes equipos— soslayando así otros esfuerzos que pueden considerarse de interés, pero extenderían en exceso este apartado. En primer lugar, «Growth and Form», realizada en el ICA en 1951 por Richard Hamilton; sigue «Parallel of Life and Art», de 1953 de los Smithson, Henderson y Paolozzi; el puesto siguiente es para la conjunta «This is Tomorrow» de 1956.

Los trabajos realizados por ambas partes para la exposición colectiva «This is Tomorrow» se tratan, eso sí, de forma unificada, conforme al enfoque apuntado por Banham en su crónica. En cierta forma, se ve esa muestra como un punto en el que se oponen dos fuerzas muy diferentes: la aproximación de Hamilton —que en muy poco tiempo sintonizaría con el Pop americano— abordaba sin tapujos la primacía de la representación y la de los Smithson parecía más interesada en la incidencia de ese mundo material en lo cotidiano.

En las páginas dedicadas a los trabajos de los autores aquí reseñados fuera del ámbito expositivo (capítulo 8) el enfoque se vuelve algo más directo. En este punto, se observa la trayectoria posterior de los autores y se efectúa un análisis de

la posible presencia o influencia de un pensamiento sobre el objeto en esas obras, análisis sustentado tanto en la revisión de los proyectos como en los textos de los autores que aborden ese tema.

En el caso de Hamilton, el enfoque se centra en lo que parece un sutil desplazamiento respecto al interés heterogéneo de sus primeras obras hacia el campo del diseño. El trabajo de los Smithson, sin embargo, parece quedarse anclado en una cultura formal heredera de los discursos de la modernidad, según reflejan algunos de los autores citados, como Charles Jencks. La exégesis de los textos y proyectos posteriores deberá determinar si efectivamente el objeto pasó a formar parte integrante de la arquitectura del dúo o fue, como sugieren esas interpretaciones críticas, abandonado como tema. (Debe hacerse aquí una salvedad respecto a la expresión «as found», habitualmente asociada al período y cuyo uso como prolongación del *ready-made* resulta tentador por el parecido —lo ‘así encontrado’ frente a lo ‘ya-hecho’—, pero equívoco. Tomada de el artículo de Reyner Banham «El Nuevo Brutalismo» publicado en *The Architectural Review* en 1955, sus inicios se remontan a la deriva estética de los trabajos de Nigel Henderson, retratista de la vida cotidiana en el Londres de posguerra —los Smithson utilizarían sus instantáneas de Bethnal Green para el congreso del CIAM de 1953—. En realidad, más que de una estrategia material como la que se describe a lo largo de esta tesis, su uso en arquitectura estaba relacionado con una estética —y una ética— de los materiales tal y como los suministraba la industria. En un texto de finales de la década de 1980, los Smithson rescataron esta expresión y ampliaron su semántica para dar cabida a aspectos relacionados con la imagen que serán incorporados en el apartado 8.2.)

En consonancia con la metodología general de la tesis, esta parte concluye con un par de adendas en los que se revisa el entorno intelectual que rodea a los protagonistas, tanto en el ámbito del arte como ene le de la arquitectura. En el caso del arte (A.III.1) se estudia la transición del pensamiento del primer Pop de Inglaterra a Estados Unidos, un viaje que se apoya en la confrontación de las ideas del primer Lawrence Alloway con la cultura de la autonomía vigente al otro lado del Atlántico. En el apartado de arquitectura (A.III.2), la presencia de Banham resulta esencial. Sigfried Giedion, mencionado en el capítulo anterior, puede arrogarse un papel imprescindible como historiador de la primera modernidad, pero su participación en los hechos narrados resultó parcial y, como se ha comprobado, nunca terminó de acoplar en su discurso las prácticas materiales de Marcel Duchamp, a quien observaba como algo derivado del Futurismo. En este caso, Banham no solo formó parte del caldo de cultivo en el que se movieron Hamilton o los Smithson (el Independent Group), sino que interactuó con ellos, escribió y reseñó sus trabajos, e incluso fue capaz de darles una coherencia intelectual que ha facilitado, a posteriori, su lectura histórica. Esa lectura no es solo instrumental, sino operativa, y conectó la aproximación a las vanguardias históricas con una meticulosa aproximación a los aspectos visuales de la arquitectura, el Pop y la cultura de masas.

Capítulo 7.
De objeto a imagen: las exposiciones de Richard Hamilton
y Alison & Peter Smithson

*Gropius escribió un libro acerca de silos de grano.
Le Corbusier, otro sobre aviones.
Y Charlotte Perriand llevaba un nuevo objeto a la oficina cada mañana;
pero hoy coleccionamos anuncios.*

Alison y Peter SMITHSON⁴¹

[...] mis intereses residen menos en los objetos tridimensionales que en la representación de formas en una superficie bidimensional. Como pintor, mis preocupaciones se refieren al ámbito de la ilusión y la paradoja.

Richard HAMILTON⁴²

7.1 Primeros pasos en el ICA: «Growth and Form» y «Parallel of Life and Art»

«Growth and Form», 1951

Por algún motivo, «Growth and Form» (3 de julio a 1 de septiembre de 1951), no parece ser un trabajo excesivamente apreciado por el propio Richard Hamilton [11]. En su recopilación de escritos *Collected Words*, por ejemplo, es la única de las exposiciones concebidas por el artista que no goza de espacio propio, como si fuera un trabajo primerizo que conviene despachar con rapidez. Sin embargo, «Growth and Form» puede considerarse importante por dos motivos: en primer lugar, por la obstinación de Hamilton en introducir en una institución enfocada al arte una exposición no disciplinar; y, además —y en cierta medida a causa de lo anterior—, por emplear, como instrumento de ese desplazamiento temático, la imagen fotográfica y sus derivados técnicos.

La exposición, que partió de una propuesta conjunta de Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi y Richard Hamilton, fue llevada a cabo tan solo por este último, y pretendía ser una de la aportación del ICA a los fastos del Festival of Britain.⁴³ Henderson y Paolozzi pusieron a Hamilton sobre la pista del clásico de D’Arcy Thompson, *On Growth and Form*, que establecía una relación entre las los esfuerzos mecánicos y las transformaciones morfológicas en la evolución de los organismos naturales. La intención primera era prologar la colaboración previa entre Hamilton y Henderson en el diseño de «James Joyce: His Life and Work, 1880-1941» (13 de junio al 12 de julio de 1950), primero de los montajes realizados en Dover Street.⁴⁴ En la posterior muestra sobre D’Arcy Thompson, sin embargo, el equipo acabó diluyéndose, sin que la relación entre ambos se resintiese por ello: el fotógrafo retrató la muestra y participó en la misma con un par de rayogramas.⁴⁵ La técnica, consistente en la impresión de objetos a través de su colocación sobre un papel fotosensible, venía inspirada por el conocimiento directo que Henderson tenía del trabajo de Man Ray, quien había realizado algunos de estos experimentos a lo largo de la década de 1920 [12].

«Growth and Form» plasmaba su tema mediante una serie de operaciones espaciales e imágenes que acompañaban y otorgaban sentido a una intención

41. Smithson, A. y P., «Pero hoy coleccionamos anuncios» en <http://www.revistadiagona1.com/articles/traduuccions/pero-hoy-coleccionamos-anuncios> consultado el 20 de enero de 2017.

42. Hamilton, *Collected Words*, p. 74.

43. La otra exposición fue la más convencional «Ten Decades: A Review of British Taste», inaugurada también en agosto de 1951.

44. La apertura de la sede de Mayfair se produjo sin realizar obra alguna durante un brevísimo periodo de tiempo. La exposición sobre Joyce y la muestra siguiente, «Symbolic Realism in American Art» tuvieron un carácter preliminar, y el edificio se cerró durante una semanas en otoño de 1950 para ser reabierto, ya definitivamente y con las pertinentes reformas, en diciembre de ese año.

45. Cf. Walsh, V., *Nigel Henderson: Parallel of Life and Art* (Londres: Thames and Hudson, 2001), p. 27.

Fig. 11
Póster de «Growth and Form».

Fig. 12
Uno de los rayogramas realizados por Nigel Henderson a partir de 1949.

Fig. 13
Imagen de «Growth and Form» en la que se pueden observar los tres grandes elementos espaciales de la muestra. En primer término, la pared lenticular, en segundo plano la retícula vertical de inspiración orgánica y, al fondo, la estantería modular.

Fig. 14
Los contenidos de «Growth and Form» se materializaban a partir de imágenes, pequeñas maquetas o elementos captados directamente de la naturaleza.

Fig. 15
La muestra también contenía un par de proyecciones, que se efectuaban sobre el techo de la sala o, como en el caso de la imagen, sobre la superficie horizontal de una pequeña mesa.

46. Este tipo de subdivisión tan fragmentada resulta extrañamente frecuente en las exposiciones de la época. Como se verá más adelante, «Parallel of Life and Art» y «Man, Machine and Motion» también adoptaron este tipo de segregación en gran cantidad de apartados. En cierto modo, es posible colegir que desvela un entendimiento global de un concepto cuya heterogeneidad, sin embargo, no queda bien sintetizada en el discurso expositivo.

47. En su ensayo «Caballitos de mar, retículas y Calipso: las exposiciones de Richard Hamilton en los años cincuenta», recogido en Godfrey, Schimmel y Todolí (eds.), *Richard Hamilton*, pp. 61-75, Victoria Walsh afirma que ese contraste entre un mundo dinámico y las retículas espaciales propuestas por Hamilton reflejaban un debate en cuanto a la modulación que se encontraba pro aquel entonces en pleno auge. Se trata de un argumento que es extensible a la siguiente exposición de Hamilton, «Man, Machine and Motion», y que se reseña aquí debido a que, pese a su interés, no parece pertinente en el ámbito del presente estudio.

48. Memorándum interno del ICA citado por Walsh en «Caballitos...», en Godfrey, Schimmel y Todolí (eds.), *Richard Hamilton*, p. 64.

49. Cf. el epígrafe «Especificidades del estado de la cuestión» en el capítulo anterior.

50. Cf. Walsh, V., «Caballitos de mar, retículas y Calipso: las exposiciones de Richard Hamilton en los años cincuenta», recogido en Godfrey, Schimmel y Todolí (eds.), *Richard Hamilton*, pp. 61-75.

51. Citado en Massey y Muir, *Institute of Contemporary Arts*, p. 58.

didáctica. La aparición de imágenes de carácter científico (radiolarios, células, conchas) quedaba enhebrada por una serie de estructuras que contrastaban con las formas orgánicas recopiladas en la muestra. La exposición incorporaba tres elementos verticales que subdividían la sala de Dover Street: una estructura ortogonal donde se almacenaban algunos modelos físicos, una pared de planta ahusada, y, por último, una extraña retícula vertical que parecía estar creada a partir de perfiles óseos [13]. Los elementos a exponer se diferenciaban en hasta diecisiete categorías pero, esencialmente, era posible agruparlos en representaciones físicas a escala o imágenes.⁴⁶ Entre las primeras, las maquetas que formalizaban estructuras de crecimiento celular se disponían junto a elementos se captaban directamente de la naturaleza (una columna vertebral o unos huevos, por ejemplo) [14].⁴⁷ Las segundas consistían en una serie de fotografías de tamaño medio colocadas a la altura de la vista y una radiografía de una mano ampliada hasta ocupar el plano de pared tras la estantería modular; como remate, se mostraban un par de filmaciones proyectadas en horizontal sobre una pequeña mesa o el techo de la sala [15].

Mediante la exposición, Hamilton hacía explícito su interés en diversos estudios teóricos de la década anterior: *El lenguaje de la visión* (György Kepes, 1944), *Vision in Motion* (László Moholy-Nagy, 1947) y el ya comentado *La mecanización toma el mando* (Sigfried Giedion, 1948). La aproximación integrada de ciencia y arte propuesta de esas obras se intuía también en la muestra, que sugería la posibilidad de reescribir la aproximación al campo científico mediante interpretaciones cuasi-emocionales de las nuevas herramientas de percepción, tal y como sugería un memorándum interno del ICA:

La ciencia moderna ha puesto a disposición de los artistas y diseñadores industriales un rico universo de formas nuevas y les ha descubierto una nueva fuente de inspiración. [...] Al presentar un material que hasta ahora era inaccesible, esta exposición puede ejercer una profunda influencia en las tendencias del diseño.⁴⁸

Es precisamente en esa novedosa —aunque matizada— heterodoxia donde se prefiguran algunas de las ideas esenciales de la transformación del modelo expositivo y la ambigua relación entre objeto y fotografía que detectaron las reseñas de la época y que habría de ser explorada con mayor profundidad en «Parallel of Life and Art».⁴⁹

La suma de elementos heterogéneos que conformaban una experiencia espacial completa recuerda también, en cierta medida, a las muestras realizadas por Duchamp, en particular la Exposición Internacional del Surrealismo en París, donde también se diluía la segregación entre contenido y *display* hasta hacerlos virtualmente indistinguibles. Sin llegar a esos extremos, «Growth and Form» puede considerarse una obra cargada de sentido autónomo y global, una primitiva instalación multimedia.⁵⁰

La muestra contó en su inauguración con la presencia de Le Corbusier, quien se encontraba en Inglaterra para asistir al CIAM VIII y que se declaró «profundamente emocionado» frente a la unidad de pensamiento de lo expuesto.⁵¹ A la vista de esta reacción, tampoco resulta del todo desdeñable la proximidad conceptual al universo de los *objets à réaction poétique* del arquitecto, en tanto

Fig. 16
Cartel de «Parallel of Life and Art». La imagen estaba extraída de las páginas de *Vision in Motion*, un volumen de Laszlo Moholy-Nagy.

Fig. 17
Perspectiva de «Sources», nombre provisional de «Parallel of Life and Art» elaborada durante su desarrollo. En el dibujo de Alison y Peter Smithson es posible observar cómo los paneles se distribuían de manera regular por la sala del ICA, un aspecto que se matizó en la exposición final.

Fig. 18
Estudio de Nigel Henderson y Eduardo Paolozzi datado en 1952 para «Parallel of Life and Art». (Foto 20: The Henderson Estate)

52. Para más datos sobre este viaje, Cf. Kite, S., «Softs and Hards: Colin St. John Wilson and the Contested Visions of 1950s London» en Crinson, M. y Zimmerman, C. (eds.), *Neo-avantgarde and Postmodern: Postwar Architecture in Britain and Beyond* (New Haven: Yale Center for British Art, 2010), pp. 68-70.

53. Una de las muestras que precedieron a «Parallel of Life and Art» en el ICA fue «Wonder and Horror of the Human Head: an Anthology» (8 de marzo a 6 de abril de 1953), comisariada por Lee Miller y Roland Penrose, y montada por Richard y Terry Hamilton. La muestra se centraba en una serie de reproducciones de bustos y retratos, ampliadas, recortadas o reproducidas de publicaciones. El hecho de incidir en el aspecto de la reproducción y la labor de selección suelen emparentarla con la exposición aquí estudiada, si bien es necesario señalar este aspecto como mera coincidencia: como se puede observar mediante una simple comparativa de fechas, «Parallel of Life and Art» llevaba en proyecto y nítidamente definida desde 1952 (Cf. Massey y Muir, *Institute of Contemporary Arts*, pp. 86-87).

54. Paolozzi, «Artificial Horizons...» recogido en Lichtenstein y Schregenerberger, *As Found*, p. 62.

esos huesos y estructuras se exponían como piezas estéticas, alejadas del territorio de la ciencia. Sin embargo, la cronología de los hechos hacen relativamente improbable tal conexión y apunta, más que a una influencia real, a una efusión de Le Corbusier apoyada en afinidades personales. En primer lugar, en 1951 la Unité de Marsella, que habría de ofrecer los primeros indicios públicos sobre esa nueva constelación formal del arquitecto, aún se encontraba en pleno proceso de construcción. Además, si bien se han datado algunos viajes de miembros del IG, caso de Alan Colquhoun y Colin St- John Wilson, pero fueron posteriores, a raíz de la preparación de un texto para la exposición que tendría lugar en el ICA en abril de 1953.⁵² Es muy dudoso, dada la estupefacción que despertó la terminación de Ronchamp en la crítica británica —con un jugoso texto de James Stirling incluido en el número de marzo de 1956 de *AR*— que este trabajo de Hamilton se apropiase, de forma consciente y deliberada, de ese imaginario.

«Parallel of Life and Art», ICA, 1953

La aproximación científica, pero finalmente plástica, de «Growth and Form» encontró prolongación en «Parallel of Life and Art» (11 de septiembre a 18 de octubre de 1953), antes conocida bajo el título «Sources» y, durante un breve período de tiempo, también llamada «Document 53», referido al año de la exposición y recordatorio de su condición de álbum visual sin jerarquía [16, 17]. Conforme a su carácter exclusivamente visual, la exposición estaba ‘editada’ —ni ‘comisariada’ ni diseñada’— por Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi y Alison & Peter Smithson. Sin embargo, lo que en «Growth and Form» podía entenderse como una incursión desde el arte en el modelo de exposición científica, aquí devino en un enfoque aún más heterogéneo en el que desaparecía cualquier excusa argumental y la multiplicidad de formatos para incluir aspectos y objetos cotidianos empleando como único medio su representación fotográfica.⁵³

El montaje complementaba y encarnaba en el espacio el referente temático de las series de objetos y situaciones cotidianas ya presentes en los trabajos de Nigel Henderson y Eduardo Paolozzi, quienes ejercieron una influencia fundamental sobre el aspecto final de la muestra [18]. Al repasar algunas de las notas redactadas por Paolozzi con respecto a sus álbumes de recortes se hace evidente su compartido interés con Henderson en mecanismos visuales de yuxtaposición iconográfica:

Mi ansiedad y angustia de 1946 se resolvieron mediante este proceso mágico de creación de imágenes, al presentar extrañas asociaciones en un paisaje hostil o colocar objetos entre los escombros de una iglesia bombardeada sin recurrir al ejercicio habitual del dibujo y la pintura. La reducción de habilidades y técnicas pone el foco en la imagen, de forma paradójica, mediante la potencia de su contenido, y la invención de lo imposible se logra gracias a la manipulación y los saltos más allá de las concepciones previas.⁵⁴

Quizá sea necesario incidir en ese ‘salto más allá de concepciones previas’, en tanto supone el acercamiento más claro a la estética y estrategia de elección del *ready-made*: la evocación o asociación libre de los motivos desprovista de una mirada convencional [19, 20].

Figs. 19, 20
Imagen general y detalle de «Parallel of Life and Art» durante su periodo exhibición en las salas del ICA de Dover Street. En la figura 20 puede apreciarse, en la esquina inferior derecha de las fotografías, el número de identificación, así como el entramado de hilos necesario para sujetar los paneles.

Fig. 21
Algunas páginas del catálogo de «Parallel of Life and Art», en las que es posible apreciar la división de contenidos por toda una serie de epígrafes.

Fig. 22a
House of Cards, de
Charles y Ray Eames,
1952.
(Foto: Eames office LLC)

Fig. 22b
André Malraux durante
la confección de su
Museo Imaginario.
(Foto: Maurice
Jarnoux/Getty)

Fig. 22c
Panel de *Atlas
Mnemosyne*, de Aby
Warburg, 1929.
(Foto: The Warburg
Institute)

55. Algunos cambios de última hora provocaron que la numeración del folleto no se correspondiese con algunas de las imágenes presentadas.

56. Smithson, A. y P., «Document 53» en Lichtenstein y Schregenberg, *As Found*, p. 39.

57. Los Smithson mantuvieron una estrecha relación con sus contrapartes norteamericanos pero, según el propio Peter Smithson, ésta fue algo más tardía, lo que unido al hecho de que la House of Cards de los Eames estuviese datada muy poco antes, en 1952, haría que la declaración de Smithson fuese verosímil. Véase, por ejemplo, su entrevista con Hans Ulrich Obrist, *Smithson Time* (Berlín: Walther König, 2004), p. 8: Los Eames entraron en nuestro mundo a través de su casa, que fue construida en 1949, pero no creo que Alison y yo la conociésemos, porque la casa fue presentada al público mediante la publicación privada *California Arts and Architecture*, comúnmente llamada *Arts and Architecture*. Y más adelante, insiste en el dato y da una fecha, 1958, que coincide con un viaje a Chicago en el que Charles Eames le hizo llegar un billete de tren para que Peter Smithson (en solitario) fuese a visitarlos a Los Ángeles (p. 13): En aquella época —hablo de 1954 a 1956— Alison y yo no sabíamos demasiado de Ray y Charles Eames. Nuestra amistad se desarrolló a partir de 1958. En su texto «Charles and Ray Eames, the Proto-Brutalists», incluido en *The World of Charles and Ray Eames* (Londres: Thames & Hudson, 2015), Steve Parnell refiere y detalla las fechas del viaje (pp. 99-100), confirmando así la versión de Smithson.

58. En junio de 1954, bajo la dirección de Lawrence Alloway y con la participación entre los ponentes de Nigel Henderson y Ernst Gombrich, se celebraría en el ICA celebraría un

En todo caso, la lista de las más de 120 imágenes recogidas en la sala — numeradas en su margen inferior derecho⁵⁵— estaba dotada de una enorme variedad temática que, con toda seguridad, facilitaba esa asociación libre. La exposición incluía, así, representaciones agrupadas bajo 18 epígrafes de extensión muy variable: Anatomía, Arquitectura, Arte, Caligrafía, Fechado en 1901, Paisaje, Movimiento, Naturaleza, Primitivo, Escala humana, Tensión, Estructuras en tensión, Fútbol, Ciencia-ficción, Medicina, Geología, Metal y Cerámica [21]. Tras varios días de montaje, se optó por situar los paneles en el techo y las paredes, con el fin de que la sala pudiera seguir siendo utilizable para encuentros y conferencias durante el período de apertura de la muestra.

Como pasaba con «Growth and Form», «Parallel of Life and Art» era también una exposición referencial que sintetizaba toda una serie de antecedentes perfectamente datados. En una cita del mencionado memorándum de «Document 53», firmado por el matrimonio se puede leer:

La exposición ofrecería una clave —una especie de piedra Rosetta— mediante la que los descubrimientos de las ciencias y las artes pudiesen ser vistas como partes de un mismo todo.⁵⁶

La comparación con la piedra Rosetta es, desde luego significativa. Esa visión holística se refería, evidentemente al mecanismo antes descrito, que eliminaba cualquier jerarquía entre las imágenes, pero también podría referirse a la propia exposición que es posible interpretar como un compendio de *displays* y conceptos expositivos de la modernidad, aspecto en el que el conocimiento de los Smithson resultó clave.

Los parecidos más evidentes en cuanto al enfoque temático se pueden localizar en diversos ejercicios clasificatorios que trataban también con la acumulación iconográfica sin un hilo argumental evidente, y cuya influencia en la muestra es irregular. Aunque frecuentemente se ha señalado el parecido de *Parallel of Life and Art* con ejercicios como House of Cards, de Charles y Ray Eames [22a], los propios arquitectos afirmaron en diversas ocasiones su desconocimiento de ese pequeño juego.⁵⁷ Otra de las posibles conexiones —mencionada explícitamente por Reyner Banham en su reseña en *AR*— era el Museo Imaginario de André Malraux [22b], esta sí reconocida y cuya influencia conceptual merece un mínimo inciso. (Podría efectuarse aquí referencia, también, a los paneles del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg [22c], pero la aparición de Malraux, como se verá a continuación, está perfectamente documentada y probablemente tuviera una incidencia más obvia.) Lo que apuntaba Malraux —en quien se había pensado como autor del discurso de inauguración de la muestra, papel finalmente desempeñado por Herbert Read— en su libro era, en cierto modo, un análisis clarividente sobre la relación entre arte, sociedad y medios de comunicación.⁵⁸ Sostenía el francés que, con el advenimiento de la fotografía y los medios de reproducción, el ciudadano occidental tendría acceso a una cantidad de obras de arte desconocidas hasta la fecha e inalcanzable en otro momento histórico. Lo que un viajero del Grand Tour no habría podido abarcar o lo que un museo, por muchos medios que tuviese, nunca podría adquirir —la arquitectura, por ejemplo— era, al fin, accesible gracias a la creación de ese «Museo sin paredes» de las imágenes de las revistas y libros de la modernidad. Esa puesta en común de la experiencia artística tenía, por supuesto, sus

Fig. 23
Criadero de polvo, Man Ray, 1920.

pequeño simpósium sobre *Las voces del silencio: Visión del arte*. Puede encontrarse referencia al mismo en el número de julio de 1954 de *The Architectural Review*. Aunque la primera edición de la obra de Malraux en Gran Bretaña data de 1954 — motivo del coloquio —, la obra proviene de la recopilación de diversos ensayos que, desde 1947, había ido publicando el francés en Skira. Los contactos del Independent Group con los círculos artísticos al otro lado del canal eran frecuentes: como ya se ha comentado, Eduardo Paolozzi residió en París durante tres años y Nigel Henderson era asiduo visitante de la ciudad.

59. Smithson, «Document 53» en Lichtenstein y Schregenerberger, *As Found*, p. 39.

60. Cf. Walsh, *Nigel Henderson*, p. 97. Según Walsh, esta expresión aparece en las notas de Henderson para su charla durante el breve montaje de la muestra —apenas unos días— que tuvo lugar en la Architectural Association en diciembre de ese año.

61. Walsh señala que Peggy Guggenheim le había regalado, finalmente, un ejemplar de la misma.

contrapartidas, que afectaron tanto a la cultura general como a la percepción específica del objeto artístico de una manera más inmediata y tangible que la conocida pérdida de ‘aura’ de Walter Benjamin: la profusión de reproducciones alteraba los contextos de análisis y los cánones preexistentes, y la herramienta fotográfica, por su parte, eliminaba características físicas esenciales, como el sentido de la escala. Además, en obras dependientes de la espacialidad —como la escultura o, de nuevo, la arquitectura—, el fotógrafo fijaba un punto de vista concreto que no tenía por qué existir en la vida real; una alteración en toda regla, pero inevitable.

Esas mecánicas de alienación reconocidas por Malraux se adecuaban al planteamiento de «Parallel of Life and Art». Las fotografías ofrecían un paisaje tan disperso como visualmente efectivo: las representaciones de una máquina de escribir desmontada; de los ensayos visuales de E.J. Marey —quizá un reconocimiento explícito de la influencia de Sigfried Giedion—; de instantáneas del Machu Picchu o de la Armé du Salut de Le Corbusier; de las pinturas de Paul Klee o Wassily Kandinsky o de los ejemplos de escritura japonesa se conjuraban en el plano visual igualitario que ansiaban los editores. En el ya mentado «Document 53», Alison y Peter Smithson describían así el método:

El método utilizado será la yuxtaposición de ampliaciones fotográficas de las imágenes que se juzguen como significativas por los editores. Esas imágenes no pueden organizarse de forma que constituyan una declaración coherente. En vez de eso, establecerán una intrincada serie de relaciones cruzadas entre distintos campos del arte y la técnica. Desencadenarán así una amplia variedad de asociaciones y ofrecerán analogías fructíferas. Aspectos de nuestro tiempo tal y como se les han aparecido a un determinado grupo de personas que trabajaban juntas.

El material para la exposición será seleccionado de la vida-la naturaleza-la industria-la construcción y las artes, y está siendo escogido con el fin de mostrar no tanto la apariencia como un principio —la realidad tras la apariencia— esto es, esas imágenes que resumen el significativo desarrollo que ha tenido lugar en cada uno de esos campos desde 1925 y que contiene en su interior las semillas del futuro.⁵⁹

Gran parte del éxito de tal paisaje visual estaba en la ya mentada descontextualización de los elementos representados, la voluntaria ausencia de narrativa («no pueden organizarse de forma que constituyan una declaración coherente», decían), y el cambio de escala propio de la fotografía que señalaba Malraux. Existe, sin embargo, otro posible referente intelectual en el que se reúnen estas características de alienación entre contenido y obra, discontinuidad y deformación. La historiadora Victoria Walsh señala que Henderson, en una charla sobre «Parallel of Life and Art» se refirió a la muestra como «pequeño museo portátil». ⁶⁰ Esa consideración trae a la memoria, obviamente, las *boîtes-en-valise* duchampianas, pero también *Criadero de polvo*, la conocida imagen del *Gran Vidrio* tomada por Man Ray y que convertía a éste casi en un paisaje lunar y de la que se había uncluido una reproducción en la *Caja Verde* que tanto había estudiado Henderson [23]. ⁶¹

Fig. 24a
«Architettura misura
dell'uomo».
(Foto: Archivio della
Triennale de Milano)

Fig. 24b, 24c
Dibujo y fotografía del
diseño de Herbert Bayer
para la exposición del
Deutscher Werkbund de
1930 en París.

Fig. 25
Página 77 del segundo
volumen de la *Oeuvre
Complète*: el mural
fotográfico como
«corruptor de menores».

62. Cf. Walsh, Nigel
Henderson, p. 99.

63. El aspecto de los
debates de la IX Trienal
de Milán referidos a los
sistemas de proporciones
y modulación es también
mencionado por Walsh
en su interpretación de
«Man, Machine and
Motion», de Richard
Hamilton. Estos debates
se apoyaban
esencialmente en la
publicación de obras
como *Los principios de la
arquitectura en la edad
del Humanismo*, de
Rudolf Wittkower (1949) y
el primer volumen de *El
Modulor* (1948).

64. Seleccionado dentro
de los contenidos del
número de diciembre de
1965 de *Architectural
Design*, «The Heroic
Period of Modern
Architecture», pero
recopilados mucho antes,
entre 1956 y 1957.

65. Smithson, «Document
53» en Lichtenstein y
Schreggenberger, *As
Found*, p. 38.

66. Breton, A., «Situación
surrealista del objeto»
(1933), en González
García, A., Calvo
Serraller, F., y Marchán
Fiz, S. (eds.), *Escritos de
arte de vanguardia,
1900/1945* (Madrid: Akal,
2009), p. 470.

67. Una contradicción
que, como se ha
comprobado en el
apartado 5.2 no es tal,
puesto que el Pabellón
Suizo representa, con sus
soportes orgánicos y su
volumen cúbico, un
momento de transición
en la relación con el
objeto de la arquitectura
de Le Corbusier.

En cuanto al diseño de la muestra en sí, los precedentes arquitectónicos reflejan la habitual erudición recopilatoria de los Smithson, ávidos receptores de las novedades de la Europa continental. Walsh ha detectado el evidente parecido del montaje de «Parallel of Life and Art» con la instalación «Architettura misura dell'uomo» (Arquitectura, medida del hombre) realizada por Ernesto Nathan Rogers, Vittorio Gregotti y Giotto Stoppino para la IX Trienal de Milán [24a],⁶² un conjunto de imágenes flotantes que atacaban al espectador desde diferentes ángulos.⁶³ Otra de las inspiraciones —reconocida, en este caso, por los arquitectos— era el *display* de la espacio del Deutscher Werkbund en París de 1930 realizado por Herbert Bayer para la *Exposition de la Société des Artistes Décorateurs* [24b, 24c].⁶⁴ Sin embargo, en una nota, los Smithson apuntaban otro posible referente:

El segundo gran período [de la arquitectura moderna] debería ser proclamado mediante una exposición en la que la yuxtaposición de fenómenos de distintos ámbitos hiciesen patente al existencia de una nueva actitud. Nuestra exposición presentaría la fase de apertura de ese movimiento de nuestro tiempo y la registraría tal y como la vemos ahora, de la misma forma en que hizo lo propio el Pabellón de L'Esprit Nouveau en 1925.⁶⁵

Llama la atención la referencia al Pabellón de L'Esprit Nouveau —una prueba de la importancia de la acción de escoger, común al proyecto de Le Corbusier y a la exposición del ICA—, pero también la ausencia de un obvio antecedente de la muestra: el famoso muro fotográfico del Pabellón Suizo de Le Corbusier. En el Pabellón Suizo, Le Corbusier situó un par de paramentos recubiertos de imaginería visual. En el nivel de acceso, una matriz de fotografías se adosaba al fondo del comedor, el interior del muro curvo de mampostería. Junto a la escalera, el soporte apantallado quedaba también recubierto por estas instantáneas. Se trata de fotografías en blanco y negro, ampliaciones de imágenes científicas y obra del propio Le Corbusier. En su momento, el mural fue descrito por un periódico como «détournement de mineurs» (corruptor de menores), asunto que el propio Le Corbusier se encargó de incluir como cita literal en el segundo volumen de su *Oeuvre Complète* [25]. Quizá por ese anecdótico escándalo, llamó la atención de los surrealistas, y su radicalidad estética tuvo eco en una conferencia impartida por André Breton en 1936:

[...] hace pocos días se nos dijo que en París, en el pabellón suizo de la Ciudad Universitaria, construcción que externamente obedece a unas cuentas características de racionalismo y sequedad que cabe exigir en los últimos años, puesto que es obra de Le Corbusier, se había proyectado una sala con los muros «irracionalmente ondulados» (*sic*), los cuales, además, quedarían cubiertos con ampliaciones de fotografías de animales microscópicos y de porciones de minúsculos animales. [...] el irreprimible deseo humano —que en nuestros días se manifiesta cual en ninguna otra época— de aplicar a las restantes artes lo que durante largo tiempo se creyó prerrogativa de la poesía, no tardará en superar ciertas rutinarias tendencias que intentan protegerse en las pretendidas exigencias de la utilidad.⁶⁶

La contradicción que Breton observaba entre la forma de operar prototípica de Le Corbusier⁶⁷ y la representación fotográfica tuvo una continuación en Dover Street,

donde también confluían los resabios insulares del Surrealismo, un encuentro que solo esperaba al consumo para fructificar.

Si «Parallel of Life and Art» sirvió de verificación de la imagen como divisa visual —tal y como afirmaba Reyner Banham— algunos de los ejercicios posteriores parecieron conformar esa mirada y enfocarla, de manera directa, al objeto. Que los artífices estuvieran fascinados por nuevos ‘modos de ver’ —y por la imagen como textura y elemento dotado de validez *per se*— permite intuir el inicio de un cambio profundo que acabaría fructificando en la manipulación no tanto del objeto convencional, sino de sus códigos.

7.2 Objetos cotidianos e imágenes del mañana: «This Is Tomorrow»

«Parallel of Life and Art» fue reconocida como un paso esencial para la conformación del imaginario visual de la época, pero la naturaleza técnica de las imágenes y su uniformidad visual descartan la designación de la muestra como Pop. Así lo admitió el propio Peter Smithson en conversación con Beatriz Colomina:

COLOMINA: [...] Si uno coge «Parallel of Life and Art», ahí no es que haya muchas imágenes populares. Aunque de alguna manera el exceso de imágenes capta la nueva realidad.

SMITHSON: El texto es bastante claro. Respondíamos a lo que pensábamos que era apropiado, los recursos de la imaginería de los que no disponía la generación anterior: la fotografía, la fotografía aérea, la microfotografía...

COLOMINA: Las imágenes de rayos X...

SMITHSON: ...algo casi científico, como el tipo que fotografiaba personas andando. No se hacía hincapié en la publicidad. Las únicas cosas que aportábamos, como los rayos X de un jeep, no eran anuncios.⁶⁸

La incorporación de las imágenes populares, con toda su banalidad, aún tendría que esperar, aunque no demasiado. «This is Tomorrow» duró exactamente un mes: del 9 de agosto al 9 de septiembre de 1956. Se empezó a gestar, sin embargo, un par de años de antes. La muestra surgió, según relata Peter Smithson, como una vía de escape de la propuesta para realizar una exposición similar a las de Groupe Espace, que aunó en 1954 a arquitectos como André Bruyère, Bernard-Henri Zehrfuss y artistas como Fernand Léger o Victor Vassarely.⁶⁹ En una conversación con Beatriz Colomina, Peter Smithson amplía esa información:

[«This is Tomorrow»] comenzó con el interés de un grupo francés llamado Groupe Espace de tener un equivalente inglés. En los estudios de la gente hubo reuniones en las que se habló del tema, pero no queríamos tener nada que ver con aquello, porque representaba una concepción de los años treinta sobre cómo llevar el arte a la arquitectura. Al final, decidimos organizar nuestra propia exposición, que se estructuraría de manera diferente, en pequeños grupos. Pero la relación con el Independent Group, quiero decir, algunas personas estaban allí, pero en minoría.⁷⁰

71. La duodécima pieza fue efectuada por Lawrence Alloway, Toni del Renzio y Geoffrey Hollroyd, con un carácter compilatorio y crítico. No se trata de una instalación en sí, sino de un tablero que trata de decodificar los sistemas de comunicación entre los distintos agentes creativos, por lo que en ocasiones no se contabiliza como instalación.

72. Alloway, L., «Design as a Human Activity» en Crosby, T. (ed.), *This is Tomorrow* (Londres: The Whitechapel Gallery, 1956), s.p.

73. Cf. Crow, T., *The Long March of Pop: Art, Music and Design, 1930-1995* (New Haven y Londres: Yale University Press, 2014), pp. 82-83. Crow señala la paradoja entre la calidad de las imágenes utilizadas y la rudeza de la reproducción, tanto en el catálogo como en el póster.

74. Hamilton, *Collected Words*, p. 24.

Puede que no fueran todos los que estaban, pero sí estaban todos los que eran. Así, la estructura de la exposición segregaba a los participantes en doce equipos distintos, que efectivamente unían a artistas y arquitectos y se configuraban desde la célula más elemental, el dúo (Grupo 11: Adrian Heath y John Weeks), a asociaciones algo más nutridas como el número 1 (Edward Wright, Germano Facetti, Theo Crosby y William Thurnbull) o el 10 (Robert Adams, Frank Newby, Peter Carter y Colin St. John Wilson) [26].⁷¹ La idea de instalaciones independientes remedaba la propia ausencia de cohesión del Independent Group, ya por entonces extinto y al que ni siquiera habían pertenecido la totalidad de los participantes, caso de Ernő Goldfinger, por ejemplo. Como insistía Lawrence Alloway en la primera de las tres introducciones del catálogo (las otras dos iban formadas por Reyner Banham y David Lewis), «This is Tomorrow» no pretendía lanzar ningún mensaje único: «Las obras en ‘This is Tomorrow’ pueden observarse como expositores de ideas, y los principios que simbolizan son variados, no unificados. Los grupos independientes que aquí concurren no están de acuerdo en ningún principio de diseño universal.»⁷²

Numeradas de forma ascendente según su distancia a la entrada de la Whitechapel Gallery, de entre las diversas instalaciones, quizá las más recordadas sean las realizadas por los protagonistas de este estudio. En ningún caso resulta casual que sean las dos que hayan pervivido mejor en la memoria, ni que fueran puestas en relación por Banham. En un entorno en el que la mayoría de los participantes optó por hacer piezas escultóricas relativamente definidas (las pompas de Richard Matthews, Michael Pine y James Stirling, por ejemplo), los grupos 2 (John Voelcker, John McHale y Richard Hamilton) y 6 (Smithson-Henderson-Paolozzi) optaron por una experiencia espacial más rica. Ambas mostraban entendimientos muy distantes, casi opuestos, de cuestiones similares como el objeto y la representación.

La instalación del Grupo 2, en consonancia con esfuerzos anteriores de Hamilton, era una instalación en la que se sacaba partido a muy diversos formatos. Para presentar la exposición, cada uno de las asociaciones realizó un cartel individual. Mientras que el del equipo Grupo 6 era una imagen de equipo con los integrantes sentados en una calle en una colección de asientos (entre ellos, dos sillas de los Eames) [09], el del Grupo 2, realizado por Richard Hamilton en solitario, dio lugar a una de sus obras más recordadas: un pequeño *collage* de 26x25 cm que llevaba por título *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* (¿Qué es lo que hace a los hogares de hoy tan diferentes, tan apetecibles?) [27]. La pieza se había confeccionado con recortes de las revistas americanas aportadas por McHale —por aquel entonces visitante de la Yale School of Art, lo que provocó cierta desconexión del resultado final y no pocas tensiones entre él y Hamilton— y se benefició de los sistemas de impresión en *offset* propios de los *magazines* y su superior reproducción de colores para resultar aún más impactante.⁷³ La imagen surgió de una lista de intereses redactada por Hamilton y llevada, de manera casi literal, a la práctica: «Hombre, Mujer, Humanidad, Historia, Comida, Periódicos, Cine, televisión, Teléfono, tebeos (información en imágenes), Palabras (información de texto), Grabaciones en cinta (información sonora), Coches, Electrodomésticos, Espacio».⁷⁴

En el *collage*, un culturista y una mujer casi desnuda se ubican en primer plano, rodeados de elementos que hacen referencia a la cultura del consumo de masas: el hombre porta en su mano un caramelo con la inscripción «Tootsie Pop»; la mujer

Fig. 26
«This is Tomorrow»,
planta general de la
muestra dibujada por
Colin St John Wilson. En
la esquina inferior
derecha, la instalación
del Grupo 6, a la que se
añadía desde la trasera
del patio. En la entrada,
a la izquierda, la barraca
de feria con forma de
cuña del Grupo 2.

Fig. 27
*Just what is it that
makes today's homes so
different, so appealing?*,
Richard Hamilton, abril
de 1956.

(por casualidad la artista Jo Baer, quien había posado para revistas eróticas durante su juventud y se descubrió en la pieza años más tarde) lleva unos cubrepezones brillantes que no desentonarían en un local de *strip-tease*; sobre la mesa que se interpone entre ellos, y frente a la televisión encendida, se dispone una lata de jamón cocido (la firma de Hamilton, aquí «Ham»); en las paredes, una portada de un cómic se coloca junto a un retrato convencional; en el suelo, como alfombra, se reconoce lo que podría ser un Pollock y en el techo, una imagen deformada de la Luna; por la ventana, el sonido y el cine gracias a una marquesina iluminada donde se anuncia *El cantante de Jazz*. Frecuentemente, se ha querido considerar frecuentemente este minúsculo cuadro como la materialización de un relevo: el de los temas que eran hasta entonces importantes para la pintura o el arte; más que un ascenso de esos temas al mundo de lo artísticamente aceptable, un descenso de estatus. Pero también es posible, si se sigue observando, entender la imagen y su esfuerzo recopilatorio de otra forma: como un inciso visual que retrata la invasión de lo público en el ámbito doméstico. En el encuadre, los protagonistas no están desnudos para mostrar intimidad o deseo, sino para exhibirse frente al espectador; un anuncio de una aspiradora extensible —reconocible como tal anuncio, y no como un objeto— constituye el fondo en perspectiva, y una imagen de las luces de Broadway representa lo que los personajes pueden ver por la ventana. La inclusión de ese mundo de fragmentos comerciales comenzó, a partir de ese momento, a formar parte de los intereses prioritarios de Hamilton, quien comenzó a transformar su pintura en esa dirección. En un escrito en el que trataba de ofrecer una interpretación de *\$he*, una obra realizada entre 1958 y 1961, se expresaba con claridad a este respecto:

El Impresionismo tiene la apariencia de 1890; el Cubismo no aparenta ser de 1910; el Surrealismo parece de 1920; el Tachismo no refleja el entorno de 1950. La razón de estas diferencias es sencilla: esos grandes estilos del pasado que evocan con fuerza el período en se crearon retratan objetos y atmósferas visuales específicas de su tiempo; esos grandes estilos que no se erigen sobre una fecha concreta tienden a evitar la figuración específica o adoptan apariencias de épocas o una materialidad 'clásica' y, por tanto, intemporal.⁷⁵

La instalación física del grupo de Hamilton, Voelcker y McHale en «This is Tomorrow» reproducía esta acumulación de ingredientes en forma de una sobrecarga sensorial, un despliegue que expresaba, también, la cultura y capacidad referencial de sus autores [28]. La pieza consistía en una construcción en forma de cuña, que se estrechaba a medida que el espectador avanzaba y se ornaba de elementos que, en su variedad, le daban cierto aire festivo de barraca de feria: una reproducción de *Los girasoles* de Van Gogh, una imagen de Marilyn, una imagen Robby, el robot de *Planeta prohibido*,⁷⁶ una gramola, una botella de cerveza Guinness aumentada de escala, deformaciones ópticas que anticipaban el Op-art y, no menos importante, los rotorrelieves de Marcel Duchamp, única obra en la trayectoria del artista que éste quiso convertir en producto comercial, intentando venderla como juguete en la década de 1930 [29a, 29b, 29c].⁷⁷ Toda esa panoplia se trasladaba a intenciones espaciales (compresión, deformación perspectiva causada por los juegos ópticos) pero, al mismo tiempo, se mantenía como una suma de elementos expuestos, de los que ninguno era auténtico en un sentido convencional, sino reproducciones comerciales que modificaban su materialidad y escala. A la luz de esta colección, era posible entender el pabellón como un juego referencial, a medio camino entre lo representado y lo vivido; en cierta medida,

75. Hamilton, «An exposition of \$he» en *Collected Words*, p. 35. El texto fue publicado inicialmente en el número de octubre de 1962 de *Architectural Design* si bien, como indica el autor, la versión que allí se reprodujo contenía varias erratas y párrafos cambiados de lugar, por lo que la incluida en *Collected Words* debería ser considerada como la versión canónica.

76. Las referencias escogidas por Hamilton están muy cuidadas, y este caso no era una excepción. *Planeta prohibido*, estrenada ese mismo año, era una adaptación a los códigos de ciencia-ficción de *La tempestad*, de William Shakespeare. Como en la propia instalación y el collage de Hamilton, trasladaba las referencias cultas a su propia contemporaneidad. El robot, por cierto, 'acudió' a la inauguración, y es fácil verlo en fotografías de ese día.

77. Cf. Tomkins, *Duchamp*, pp. 335-36.

Fig. 28
Montaje del pabellón
del grupo 2. Subidos a
las escaleras, de
izquierda a derecha, Jon
McHale, Richard
Hamilton y Magda
Cordell, antigua
integrante del
Independent Group,
quien ayudó en la
instalación (y se casó,
un lustro más tarde, con
McHale).
(Foto: Whitechapel
Archive, RIBA Photo
Library)

Fig. 29a
Perspectiva del montaje
del pabellón del Grupo
2 para «This is
Tomorrow».

Fig. 29b
Imagen desde el fondo
del pabellón. Se
observa la imagen del
cartel promocional de
Planeta prohibido y una
reproducción de *Los
girasoles* de Van Gogh.
Dentro del pabellón, los
rotorrelieves de Marcel
Duchamp.

Fig. 29c
En el exterior, un
montaje de afiches
cinematográficos, un
jukebox y una botella de
cerveza Guinness
aumentada de escala.

Fig. 30a, 30b
Arriba, la perspectiva realizada por los Smithson (habitualmente atribuida a PS) de *Patio and Pavilion*. En la imagen inferior, el mismo dibujo 'habitado' por los collages de Paolozzi y Henderson, tal y como se incluyó como presentación del Grupo 6 en el catálogo de «This is Tomorrow».

Fig. 31
La primera aproximación a la instalación del Grupo 6, a espaldas del cobertizo, cuyo contenido solo era posible adivinar mediante el reflejo en las paredes recubiertas de chapa metálica. (Foto: Nigel Henderson)

una versión arquitectónica que reproducía las intenciones del *collage* de Hamilton, como si se tratase de una realidad aumentada.

Las páginas finales del catálogo de la exposición hacían explícitas las deudas intelectuales de la instalación. El Grupo 2 incluyó en sus agradecimientos a Duchamp —así como a la Metro Goldwyn Mayer— dejando así claras sus filiaciones.⁷⁸ No es casualidad que al año siguiente a la muestra, en 1957, Hamilton prosiguiese las indagaciones sobre el creador del *ready-made* y comenzase a trabajar en la transcripción de las notas de la *Caja Verde*.⁷⁹

Just What Is It... incluye en su contenido lo que parece un catálogo de deseos inmediatos, urgentes e inalcanzables, como aparecían también —aunque solo en casos puntuales y, desde luego, menos articulados en lo visual— en los *scrapbooks* que Paolozzi mostró al Independent Group en 1952. La diferencia esencial es que Hamilton anticipaba en su *collage* cierto desapasionamiento que no podía atribuirse el socio de los Smithson. Si Hamilton había sido capaz de generar una enciclopedia visual del Pop, la participación de Paolozzi y el Grupo 6 constituye un interesante contrapunto al ejemplo anterior, y aborda el mundo de los objetos de manera muy diferente. De la misma manera que en el proyecto del Grupo 2, en *Patio and Pavilion* también fueron los dos artistas quienes llevaron el peso conceptual de la instalación, aspecto reconocido sin complejos por el propio Peter Smithson, quien recuerda que se encontró con el trabajo terminado a su regreso del CIAM de Dubrovnik:

Diseñamos un cobertizo y un cercado de conglomerado chapado en aluminio. Y ese boceto fue todo lo que hicimos como arquitectos. Luego nos fuimos a Dubrovnik, y los dos chicos [...] hicieron el resto. O sea, que no fue de ninguna manera algo planeado con antelación [...] nosotros no lo decoramos. Lo decoraron ellos.⁸⁰

Tal y como afirma Smithson, los arquitectos crearon un marco para acoger las intervenciones de Henderson y Paolozzi. Que *Patio and Pavilion* suela representarse —y así lo hace en el catálogo de «This is Tomorrow»— en una planta fugada no es casual, pues es el único documento que permite hacerse una idea completa de la intervención entendida como un todo, con el añadido de la inclusión de recortes que permiten apreciar cómo se depositarían en el conjunto sus objetos, no ensamblados con la propia arquitectura, sino *a posteriori* [30a, 30b]. Frente a la mayoría de imágenes, que prefieren el frente del cobertizo, el recorrido de la muestra conducía al visitante desde la parte trasera (el 'Patio'); el contenido del habitáculo más que por los reflejos deformados en los planos de aluminio del perímetro [31]. El conjunto quedaba salpicado de objetos e intervenciones que simbolizaban diferentes necesidades y aspectos humanos, tal y como se describía —de puño y letra del mismo Nigel Henderson— en el escueto texto del catálogo. Entre estos elementos era posible encontrar: «El Árbol (para la naturaleza), la Rueda y el Avión (como representantes de la locomoción y la máquina)...». Aparentemente, ninguno de estos objetos tenía demasiado que ver con el presente, y menos aún con el futuro que anticipaba la muestra en su título. La concreción visual a la que se refería Banham en su reseña para *Architectural Review*⁸¹ («imágenes capaces de sobrellevar el peso de la tradición y la asociación») daba un sentido global al conjunto.

78. Hamilton había participado en el mes de junio de 1956 en un debate sobre la figura de Duchamp en el ICA.

79. Cf. Hamilton, *Collected Words*, p. 31.

80. Smithson en «Amigos del futuro...» en Colomina, *Doble exposición*, p. 105. En ese sentido, se trata de una afirmación que el arquitecto ha efectuado en más ocasiones (cf. *Smithson Time*, p. 11).

81. Cf. «Especificidades del estado de la cuestión» en el capítulo 6.

Fig. 32
Collage de Nigel
Henderson y diferentes
objetos en la arena del
suelo.
(Foto: Nigel Henderson)

Fig. 33
Sobre el techo de panel
ondulado del pabellón
se entrevén las siluetas
de objetos cotidianos;
entre ellos, una rueda de
bicicleta. En el
cobertizo, el collage de
una cabeza humana
realizado por Nigel
Henderson.
(Foto: Nigel Henderson)

82. En el apartado 2.2 de la tesis de Juan Cabello Arribas, *Ensamblaje: desde la filmina de Patio & Pavilion*, se efectúa un prolongado análisis de la procedencia de los distintos elementos que conforman la instalación. Se trata de un apartado de 130 páginas dedicado en exclusiva al tema, imposible de resumir o simplificar en un interludio como este,

83. de Diego, E., *Tristísimo Warhol: Cadillac, piscinas y otros síndromes modernos* (Madrid: Siruela, 1999), p. 47.

En cierta medida, *Patio and Pavilion* daba cierta continuidad a las intenciones de «Parallel of Life and Art»: los autores encontraban un nuevo significado en lo cotidiano mediante la simple yuxtaposición, pero donde la muestra del ICA exploraba esa cotidianidad a través de las tecnologías de la imagen y un medio único, *Patio and Pavilion* convertía la instalación en un muestrario físico de variados formatos. La mayor parte de los elementos aparecían gastados, como los que se podrían encontrar en cualquier patio trasero, y se ensamblaban con naturalidad con las obras de Henderson y Paolozzi allí expuestas —una cabeza humana o un estanque, rocas pintadas con extraños signos— y la crudeza del cobertizo de madera. La Rueda a la que se refería el texto era una rueda de bicicleta, cuya silueta se adivinaba bajo el techo ondulado [32, 33].⁸² El objeto —parecía decir la escena— seguía existiendo y el futuro propuesto por los Smithson y Paolozzi no era más que, de nuevo, el pasado y la aceptación acrítica de las condiciones materiales del momento mediante su mera colocación, sin estetización alguna. Como símbolos y ambiente, y a diferencia del *collage* de Hamilton, eran reales, y esa realidad no se ponía en duda.

Precisamente el éxito del *collage* ha terminado simplificando en gran medida las intenciones y resultados iniciales de «This is Tomorrow», y es posible entender que comparte —como el propio pabellón del Grupo 2— una leve confusión a la que da pie su nítido figurativismo. Cualquier otra interpretación de la escena quedaba nublada por la propia superficie de lo representado. Lo que el espectador conocía de los personajes es lo que consumían y deseaban mostrar, el cliché con el que era capaz de relacionarlos. Los objetos se mostraban al espectador exclusivamente a través de sus representaciones, no se ‘presentaban’ como ocurre en *Patio and Pavilion*, una instalación que podía leerse en su totalidad como *ready-made*. En el espacio de la exposición se conformaba una dialéctica que fructificaría en los años venideros: la incidencia de la representación en el Grupo 2 se opone al aspecto simbólico de la instalación del Grupo 6. La historiadora española Estrella de Diego realiza un certero análisis de la pieza de 1956 en el que explicita una de las características del Pop como movimiento artístico: la transubstanciación del objeto en imagen, una práctica que lleva las intenciones iniciales del *ready-made* de Marcel Duchamp a una dimensión completamente distinta:

[...] Hamilton describe la abundancia moderna; tenerlo todo a mano, donde el deseo múltiple extermina al deseo concreto. También en el *collage* sabemos que no se trata de objetos, sino de su representación. La acumulación en el caso de Hamilton, como la sustracción en el de [Jasper] Johns, ha convertido las cosas cotidianas en representaciones [...]

Hamilton ha convertido un concepto privado —el hogar— en algo público, como suele hacer la publicidad, borrando también las fronteras de un modo muy moderno. Engaña a la mirada y, en su particular estrategia de supermercado, hace que nos enfrentemos con nuestras imposibilidades: de tanto desear los objetos expuestos —incluso su representación— acabamos por no desearlos en realidad y nos vemos obligados a enfrentarnos con la perturbadora frigidez de nuestra mirada. [...] ⁸³

Tras la muestra, Hamilton envió una carta a Alison y Peter Smithson. En la misiva, fechada el 16 de enero de 1957, el artista se quejaba, precisamente, de la falta de unidad de «This is Tomorrow» y proponía la realización de una nueva muestra que

explorase esa nueva forma de expresión, el Pop Art. Para Hamilton, ese arte era popular, transitorio, desechable, barato, producido en serie, dirigido a la gente joven, agudo, *sexy*, efectista, glamuroso y un gran negocio.⁸⁴ Es decir, todo a lo que *Patio and Pavilion* no podía aspirar y la barraca de feria —o el *collage* del culturista y la *stripper*, si se consideran parte de la instalación— sí.

La carta, es sabido, quedó sin respuesta.⁸⁵

84. La carta puede encontrarse, con esta lista, en Hamilton, *Collected Words*, p. 28.

85. Smithson, en su conversación con Colomina, afirma que la carta nunca llegó a su destino (Cf. nota 34 de esta parte).

Capítulo 8.
Anuncios y bagatelas: los objetos en Richard Hamilton
y Alison & Peter Smithson después de 1956

Me fascinaban los ‘productos blancos’, como los llamaban [...] las lavadoras y los lavavajillas y las neveras; no tan solo como objetos en sí u objetos de diseño, sino también por la forma en que se presentaban al público.

Richard HAMILTON⁸⁶

COLOMINA: Banham también dijo que la Casa del Futuro es el primer experimento de arquitectura Pop.
SMITHSON: Nunca lo pensé de esa manera.
COLOMINA: Pero estéticamente no se parece a nada más de lo que hicisteis nunca...
SMITHSON: ¿Significa Pop estéticamente Pop? Sí.⁸⁷

Como ocurre en la muy estudiada relación de los Smithson con el Movimiento Moderno, las conexiones entre Richard Hamilton y Marcel Duchamp no se limitan a la mera erudición, sino a un trabajo consciente y sostenido sobre los mismos conceptos. Resulta aventurado afirmar que fue Hamilton quien desplazó algunos de los hallazgos de Duchamp al Pop —los norteamericanos Jasper Johns y Robert Rauschenberg podrían arrogarse también ese mérito—, pero es indudable que supo prolongar su legado y contribuyó a otorgarle una vitalidad desconocida en unos estadios aún muy tempranos de su carrera. Aún así, en el presente apartado no se analizarán las conexiones más obvias entre uno y otro. Las notas de la *Caja Verde* o la copia del *Gran Vidrio* (1965-1966) testimonian la dedicación de Hamilton, pero suponen también un ejercicio no demasiado significativo en el contexto de esta tesis.

Hamilton supo adaptar su aproximación al *ready-made* a un nuevo contexto cultural; combinó, además, ese acercamiento a lo cotidiano con un peculiar interés por el diseño industrial, abordando así un conflicto hasta entonces inédito y que establecería nuevas líneas de tensión entre obra y objeto. Si Duchamp basaba su actividad en escoger objetos que investía mediante la inscripción —o, si como propugnaba Le Corbusier, los objetos industriales en su condición de tipos albergaban una serie de relaciones geométricas de resonancia universal—, Hamilton debía enfrentarse a un mundo muy distinto en el que ese anonimato, sencillamente, ya no era tan importante.

En el apartado arquitectónico, por otro lado, las siguientes líneas explorarán la deriva de los Smithson asociada a sus trabajos expositivos, con una pequeña incidencia en un proyecto también realizado en 1956, la Casa del Futuro, un concurso del *Daily Mail* para la «Exposición de la Casa Ideal» — que fue diseñada en solitario por Alison Smithson, como ha reconocido Peter Smithson en alguna ocasión—. Como ya se ha indicado de manera previa, esta pieza suele verse como una anomalía —la cita del encabezado de este capítulo, así como las referidas en el

86. Citado en Sooke, *Pop Art: A Colourful History*, p. 24.

87. Peter Smithson en «Amigos del futuro: una conversación con Peter Smithson» en Colomina, *Doble exposición*, p. 101.

capítulo 6 de Charles Jencks y Peter Cook, así parecen determinarlo—. Una de las hipótesis que se manejan en este apartado es que ese aparente cambio de tercio («lento abandono», como decía Jencks) no fue tal, o lo es, tal y como afirma Peter Smithson en la cita que encabeza este capítulo, si se atiende únicamente al apartado estético. La trayectoria posterior de los Smithson sí puede entenderse como una prolongación de algunas de las cuestiones enunciadas en la Casa del Futuro, y no solo en obras coetáneas, como los diferentes esbozos para las Casas Accesorio, sino incluso en realizaciones ya muy tardías, como se verá.

Unos meses después de la clausura de «This is Tomorrow», en noviembre 1956, Alison y Peter Smithson publicaron en la revista finlandesa *Ark* uno de sus textos más conocidos, titulado «Pero hoy coleccionamos anuncios». Empezaba así:

Tradicionalmente, las artes populares han dotado de vitalidad a las bellas artes y éstas de legitimidad a las primeras. Se ha dicho que las cosas apenas ‘existen’ antes de que el artista haya hecho uso de ellas, rescatándolas del universo material sin clasificar sobre el que desarrollamos nuestras vidas. La transformación del objeto cotidiano en una manifestación artística puede darse de distintas maneras: el objeto puede ser descubierto –es el *objet trouvé* o el *art brut*– y no experimentar ningún tipo de transformación; bien puede suscitar un mito literario o popular y quedarse asimismo igual; o bien puede usarse como trampolín hacia algo distinto, y verse transformado.⁸⁸

Es razonable pensar, a raíz del devenir posterior de sus trayectorias, que ese trampolín fue mejor aprovechado por Hamilton que por los Smithson. Mientras que la arquitectura de éstos, a partir de esos años, evolucionó hasta apartarse radicalmente de las propuestas del Pop, el arte de Hamilton se enfrentó e imbricó en los medios de comunicación de masas, la publicidad y el consumo. En esos ámbitos no era posible esa indiferencia, porque la implicación del espectador/cliente se basaba en la seducción. Así pues ¿cómo trabajar sobre una actividad artística que contradecía —en parte— todas esas cuestiones? Hamilton lo expresó de otra manera, con una larguísima pregunta que planteó a través de una una serie de obras centradas en el objeto comercial: «¿Acaso la neutralidad de Duchamp o la estudiada banalidad (o incluso vulgaridad) temática de la mayor parte del Pop americano excluye los productos de nuestra cultura de masas susceptibles de ser elegidos por el Departamento de diseño de un museo de arte moderno neoyorquino con el fin de que los apreciásemos?»⁸⁹

El tema de algunas de las obras más interesantes de Hamilton en este período son piezas de diseño de autor que pertenecen a su propia contemporaneidad. Es necesario destacar que se trata de obras posteriores a su visita a Estados Unidos para asistir a la retrospectiva de Marcel Duchamp en el Museo de Pasadena (8 de octubre al 3 de noviembre de 1963). «[Hamilton es] el único experto en Duchamp que no ha visto nunca ninguno de sus cuadros», decía William Copley.⁹⁰ Cabe aventurar que para Hamilton el viaje representaba algo más que el conocimiento directo de la obra de su maestro; la iconografía americana era de suma importancia en su obra, como evidencian algunos de los títulos de sus cuadros, caso de *Hommage à Chrysler Corp.* (1957). En ese viaje —que incluyó escalas en ambas costas— conoció a Ed Ruscha, Roy Lichsteinstein, Andy Warhol o Robert Rauschenberg y se transformaron los últimos vestigios de su ejercicio como pintor

88. Smithson, «Pero hoy coleccionamos anuncios».

89. Hamilton, *Collected Words*, p. 72. Por muy extraña que pueda parecer la referencia genérica al MoMA, el original se esfuerza notablemente en ese ejercicio de resistencia mediante la utilización expresa del artículo indeterminado: «[...] of a NY Museum of Modern Art».

90. William Copley, un marchante de arte californiano a quien Duchamp había conocido a finales de los años 1940, es un personaje secundario en nuestra historia. Además de financiar la edición de la *Caja verde* realizada por Richard Hamilton y George Heard Hamilton, fue también quien puso en contacto a Walter Hopps y Marcel Duchamp, lo que dio origen a su conocida exposición en el Pasadena Art Museum en 1963. De camino a la inauguración, en octubre de ese año, coincidió en el vuelo a los Ángeles con Richard Hamilton. Aparece citado con estas palabras en Tomkins, *Duchamp*, p. 467.

91. Buchloh, B., «Entre americanos: Richard Hamilton» en Godfey, Schimmel, Todolí, (eds.), *Richard Hamilton*, pp. 101-102.

92. Cf. Rawsthorn, A., «Richard Hamilton y el diseño» en Godfey, Schimmel, Todolí (eds.), *Richard Hamilton*, pp. 125-126.

93. Véase el apartado 4.1, «Objetos sin museo: *El arte decorativo de hoy* como sistema de valores».

94. Hamilton, «Persuading Image» en *Collected Words*, p. 135.

tradicional. Antes, su obra había ido incorporando de manera progresiva medios mixtos y una representación de los bienes de consumo a partir de la transformación de imágenes fotográficas, tal y como es posible detectar en obras como *\$he* (1958-1961) [34], a la que se ha hecho referencia en el capítulo anterior. Tras su visita americana, y como indica Benjamin H. D. Buchloh, Hamilton «abandonó por completo las provocaciones del arte Pop y pasó de la simplicidad a la complejidad extrema, de las formas de diseño rudimentarias a los más sofisticados procedimientos de pintura y grabado, de la técnica elemental del simulacro a los inaprensibles tropos del arte elevado».⁹¹ La referencia a la complejidad técnica no es gratuita. A partir de ese momento, en la obra de Hamilton ese aspecto incrementó su importancia e impregnó a sus aproximaciones al mundo de la publicidad y el objeto de una dimensión adicional [35].

8.1 Objetos de diseño: Richard Hamilton

En la parte II se ha observado cómo Le Corbusier arrancó su relación con el objeto valorando el anonimato y la pureza de formas del objeto industrial, su depuración técnica, en definitiva. En una obra como el Pabellón de L’Esprit Nouveau, sin embargo, ese anonimato cedió, en cierta forma, frente a las necesidades publicitarias (recuérdense las imágenes del baúl Innovation ‘posando’ discretamente en el espacio expositivo).

Para los Pop, el trabajo con los medios publicitarios —y, por ende, las marcas— resultaba extraordinariamente atractivo. Hamilton pareció dar un paso más allá de esta experiencia concreta, apoyado precisamente en ese gusto y en la manipulación de la imagen pública de los productos. Recuerda Alice Rawsthorn la tradicional resistencia británica al diseño, nacida de la desconfianza frente al proceso de la industrialización y aún presente en la década de 1950.⁹² Esta afirmación recontextualiza el aprecio de Hamilton por *La mecanización toma el mando* como un interés por los procesos industriales y sus estudios en el campo del diseño. Sin embargo, Hamilton no creía en la plena equivalencia de los diferentes campos creativos. De la misma forma en que Le Corbusier preservaba el ámbito del museo y lo segregaba de la cultura de los objetos,⁹³ Hamilton entendía el diseño como una disciplina utilitaria, pertinente tan solo para su arte en cuanto a su capacidad para producir objetos que representaban un nuevo orden jerárquico en los campos creativos. En una charla ofrecida el 7 de julio de 1959 en el ICA bajo el título «El diseño de la imagen de los años cincuenta», Hamilton afirmaba: «El diseño es un instrumento comercial; los bienes que se venden a los consumidores deben mostrar la mano de un estilista.»⁹⁴

Esa «mano de un estilista» señalaba una característica que diferenciaba las aproximaciones de Le Corbusier y Hamilton: el mundo industrial no connotaba, en este caso, el anonimato de las piezas escogidas. Aunque Hamilton había comenzado interesándose por objetos y útiles extraídos de revistas, acabó derivando hacia otro campo ligeramente distinto, quizá dejando así a los Pop americanos el terreno libre para la exploración de los productos de consumo y su entorno psicosocial. Este interés desembocó en la adopción como motivo de piezas muy depuradas formalmente, con una particular preferencia por la Escuela

Fig. 34
\$he, Richard Hamilton, 1958-1961. Los diferentes elementos (el frigorífico, la tostadora) están basados en imágenes de anuncios reinterpretadas, más el añadido de fotos recortadas. El ojo parece recuperar la mirada del *Objeto para ser destruido*, de Man Ray.

Fig. 35
Epiphany, Richard Hamilton, 1964. Esta obra, que de alguna manera simboliza la transformación de Hamilton tras su viaje a EEUU, está basada en la apropiación y

ampliación de una chapa comprada en una tienda de Santa Monica.

Fig. 36
Hamilton junto a la Hochschule für Gestaltung de Ulm, c. 1958. (Foto: Archivo Richard Hamilton)

Fig. 37
Still Life, Richard Hamilton, 1965.

Fig. 38
Toaster (litografía), Richard Hamilton, 1967.

de Ulm [36].⁹⁵ Más respetuoso que irónico, con la distancia ya mencionada, Richard Hamilton creó toda una serie de obras centradas en los aparatos de la firma alemana Braun concebidos por diseñadores como Reinhold Weiss o el equipo de Dieter Rams. Las piezas funcionaban como una especie de muñeca rusa de significados y superficies. En la primera de ellas, *Still-Life* (1965) [37], Hamilton reprodujo de forma más o menos parcial un esquema clásico, casi un bodegón: la esquina de un horno (el modelo HG1, de Weiss, producido en 1962)⁹⁶ con unas copas de cóctel y la firma convenientemente alterada, de «Braun» a «Broun».

En la segunda obra, *Toaster* (1966-1967), trabajó sobre una imagen frontal de la tostadora automática de ranura única HT2 (1962, de nuevo un diseño de Weiss).⁹⁷ En este caso, y frente al caso anterior, Hamilton generó una obra provista de una doble condición. En primer lugar, trabajó sobre la propia fisicidad de la pieza: en su primera versión de 1966-1967, *Toaster* incorporaba de manera literal una plancha de acero cromado. En la siguiente variante —Hamilton produjo versiones incluso en 2008, poco antes de su fallecimiento—, llamada *Toaster (litografía)* (1967) [38], esa imagen se reprodujo dentro de lo que parecía un *ready-made* comercial, un afiche que utilizaba el mismo lenguaje gráfico que los producidos por la firma y en el que incluso el texto resultaba una composición y adaptación de los folletos de venta. Ese cartel no solo confirmaba el interés del pintor por los medios de reproducción —y verificaba la importancia de la producción técnica de imágenes en su obra—, sino que Hamilton afirmó que constituía una «metáfora del vehículo que lo relaciona con el público»,⁹⁸ aspecto que traslada la imagen estilizada del objeto a un campo completamente distinto. La obra de arte que imitaba exactamente a una imagen impresa destinada a la persuasión o el intercambio económico recordaba —al tiempo que añadía una capa más de significado— al *Cheque Tzanck* de Marcel Duchamp. En ambos casos, se trataba de una meticulosa imitación de un elemento convencional matizado por mecanismos que evitasen la confusión entre arte y realidad: el «Braun» de la tostadora se convertía aquí en la firma del pintor, «Hamilton», y en el *Cheque* el tamaño del documento bancario y de la imitación producida por Duchamp eran sensiblemente distintos.

La tercera de estas obras fue la realizada por Richard Hamilton con motivo de su participación en la Documenta IV de Kassel (Alemania, 1968), una edición en la que el Pop desembarcó en el certamen con obras de Andy Warhol o James Rosenquist. *The Critic Laughs* [39], la impresión de un *ready-made* asistido, según Hamilton,⁹⁹ manipulaba un cepillo de dientes eléctrico TB-1 (1967, sin autor conocido) en el que las cerdas de su extremo eran sustituidas por una dentadura postiza de caramelo, un dulce habitual en Blackpool, una tradicional localidad vacaciones y ocio proletario en la costa inglesa. Aún carente de la necesaria indiferencia —todo lo contrario— el juego, que devino en *assemblage*, se aproximaba aún más a la conformación de objetos duchampiana: inscripción y firma, contradicción visual, efectos chocantes... y el gusto por la cita intencionada. En este caso, Hamilton respondía con estos trabajos a dos obras de otro admirador de Duchamp, Jasper Johns: *The Critic Smiles* (1959) y *The Critic Sees* (1961) [40a, 40b]. La primera de ellas era la escultura en metal de un cepillo de dientes —literalmente: en un *assemblage* grotesco, las cerdas habían sido sustituidas por muelas—, aquí ‘electrificado’ en su obra por Hamilton, quien por supuesto firmó la obra, como mandan los cánones duchampianos y ya había hecho en *Toaster*, sustituyendo la marca por su apellido. Sin embargo, como recuerda Benjamin H.D.

95. Debido al tiempo de su realización, fuera del marco de estudio de esta tesis, se excluyen aquí determinados trabajos de Hamilton que tuvieron como fin último el diseño, como es el caso de los amplificadores para la firma japonesa Lux o sus manipulaciones del logo de la marca Ricard.

96. Cf. Ueki-Polet, K., y Kemp, K. (eds.), *Less and More: The Design Ethos of Dieter Rams* (Berlín: Gestalten Verlag, 2009), p. 602.

97. *Ibidem*, p. 528.

98. Hamilton, *Collected Words*, p. 72.

99. *Ibidem*.