

LA COLECCIÓN SURREALISTA DE OBJETOS

Leticia Pérez

«PhD student» en el «Department of Comparative Literature»
State University of New York, Buffalo

Cita recomendada || Pérez, Leticia (2010): "La colección surrealista de objetos" [artículo en línea], 452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada, 2, 112-126[Fecha de consulta: dd/mm/aa], < <http://www.452f.com/index.php/es/leticia-perez.html> >.

Ilustración || Javier Arce

Traducción || Diana Jordan

Artículo || Recibido: 23/04/2009 | Apto Comité científico: 09/12/2009 | Publicado: 01/2010

Licencia || Licencia Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 de Creative Commons.



Resumen || En este artículo pretendo tratar la colección surrealista de objetos como una forma de arte derivado de las fuerzas de fabricación en serie de la nueva era. Estos bienes, profundamente arraigados en las leyes capitalistas de valor de uso, contravalor y plusvalía, llevan en sí mismos dos enfoques que finalizan en el materialismo dialéctico. Por un lado representan a las fuerzas supremas del fetichismo de los productos, arraigado en estructuras capitalistas; por otro lado, despiertan deseos inconscientes que responden a las necesidades de la sociedad de consumo. Así, investigaré el acto de coleccionar objetos en las prácticas surrealistas más radicales (objetos oníricos, objetos encontrados, objetos-poema, caligramas, readymades u objetos confeccionados y objetos surrealistas) como un modo no sólo de investigar un nuevo arte, sino también de reflejar las actuales transformaciones y paradojas sociales.

Palabras clave || Colección | Fetichismo de los bienes | Capitalismo | Consumo | Cultura comercial | Valor de uso | Contravalor y plusvalía | Materialismo | Idealismo | Objetos surrealistas.

Abstract || In this article I shall discuss the Surrealist collection of objects as a form of art which arises out of mass production forces of the new era. These goods, deeply rooted in the capitalist laws of use-, exchange- and surplus-value, carry in themselves two materialist approaches which end in dialectical materialism. On the one hand, they epitomize the supreme forces of commodity fetishism ingrained in capitalist structures; on the other hand, they arouse unconscious desires which respond to the needs of the society of consumption. Thus, I will explore the act of object-collecting in the most radical Surrealist practices (dream objects, found objects, poème-objets, calligrammes, readymades and Surrealist objects) as a way to not only delve into a new art, but also to reflect on societal ongoing transformations and paradoxes.

Key-words || Collection | Commodity fetishism | Capitalism | Consumption | Commercial culture | Use-, exchange- and surplus-value | Materialism | Idealism | Surrealist objects.

Al coleccionar, lo decisivo es que el objeto sea liberado de todas sus funciones originales para entrar en la más íntima relación pensable con sus semejantes. Esta relación es diametralmente opuesta a la utilidad, y figura bajo la extraña categoría de la compleción. ¿Qué es esta «compleción»? Es el grandioso intento de superar la completa irracionalidad de su mera presencia integrándolo en un nuevo sistema histórico creado particularmente: la colección. Y para el verdadero coleccionista cada cosa particular se convierte en una enciclopedia que contiene toda la ciencia de la época, del pasaje, de la industria y del propietario de quien proviene. La fascinación más profunda del coleccionista consiste en encerrar el objeto individual en un círculo mágico, congelándose éste mientras le atraviesa un último escalofrío (el escalofrío de ser adquirido) (Walter Benjamin 2005, *Libro de los pasajes*, p. 223).

En este pasaje, Walter Benjamin subraya el carácter histórico del objeto, el cual, una vez despojado de las leyes mercantiles, de su valor de uso, contravalor y plusvalía, se convierte en parte del sistema de colección. Así, el artículo es trasladado de su ubicación original solamente para ser circunscrito en un nuevo medio que le dota de propiedades mágicas. Del mismo modo, los objetos surrealistas, al sustituir el idealismo de Hegel por el materialismo de Marx, muestran cómo el fetichismo de los bienes posee una tendencia intrínseca a aliar estos objetos con las fuerzas de producción en serie de la nueva era. Por lo tanto, me centraré en el carácter dialéctico de los bienes surrealistas mediante la exploración de los procesos inconscientes de la psique y las formas fetichistas de acomodamiento arraigadas en las estructuras capitalistas. Partiendo de las ideas de Benjamin en el *Libro de los pasajes* (2005), los postulados freudianos y los marxistas sobre el fetichismo, y las alegaciones de Rancière en *Sobre políticas estéticas* (2005), el propósito de este artículo es debatir el impacto del coleccionismo de objetos como un modo de adquisición en las prácticas surrealistas más subversivas: objetos oníricos, objetos encontrados, *poème-objets*, caligramas, *readymades* u objetos confeccionados y objetos surrealistas. En última instancia, estos actos de colección transfiguran las cualidades físicas del elemento próximo debido a la falta de ubicación de su medio natural y su inmersión en un mundo fantástico, lo que resulta sintomático de las contradicciones sociales.

Para empezar, me gustaría explicar la tendencia surrealista de coleccionar objetos según las teorías de Rancière sobre la distribución de lo perceptible, es decir, la delimitación de lo visible y lo invisible, lo audible y lo inaudible, lo pensable y lo impensable, lo posible y lo imposible (2004: 12). Para expresarlo de un modo sencillo, Rancière hace un llamamiento a formas de inclusión y exclusión en el proceso de aceptación de una nueva práctica artística. De este modo, la categoría surrealista del coleccionismo de objetos puede ser concebida como un arte anteriormente descuidado, incluido con el tiempo en el campo estético al revelar qué comparte una comunidad artística; a saber, la tensión del objeto como una forma de acomodamiento y como un acto subjetivo de creación.

Según Rancière, la acumulación de bienes comunes puede ser una expresión de la belleza de lo ordinario, que «se convierte en rastro de lo verdadero si la despojamos de su evidencia para convertirla en un jeroglífico, una figura mitológica o fantasmagórica» (2004: 34). El artículo fetiche no sólo ilustra el enigmático grado de la verdad, sino que también representa el antagonismo inherente a la era moderna. Esta idea conlleva dos enfoques materialistas. En primer lugar, la teoría marxista del fetichismo interpreta las relaciones humanas como una extensión de la interacción con los bienes materiales. En segundo lugar, las interpretaciones de Freud acerca del fetichismo se identifican con la selección de un objeto atribuido a una parte específica del cuerpo humano (Lehman, 2007: 36). Por consiguiente, la antítesis entre objeto y sujeto revela la complejidad de los trabajos surrealistas, los cuales, subvirtiendo los mecanismos tradicionales de producción de arte, exigen no sólo el materialismo del producto estético, sino también el deseo inconsciente que éste despierta.

Así pues, con el fin de aprovechar las propiedades internas y externas del artículo industrial, el coleccionista surrealista asume la función de historiador, quien, apropiándose de acontecimientos cercanos, interrumpe el flujo espontáneo de la historia. Le da legitimidad a la masa de materiales indiferenciados, mientras que, al mismo tiempo, ahonda en sus elementos secretos. En la misma línea, el coleccionista violenta el artículo al arrancarlo de su medio natural y colocarlo en un universo de significados poco comunes. Según Benjamin, «el objeto construido en la presentación materialista de la historia es en sí la imagen dialéctica. Esta última es idéntica al objeto histórico; justifica su expulsión violenta del continuum del proceso histórico» («On the Theory of Knowledge, Theory of Progress», 2002: 475). Por consiguiente, el artefacto surrealista es una promulgación del movimiento dialéctico, en tanto lleva en su interior su propia contradicción. Mientras que enfatiza su valor subjetivo al reaccionar ante el fetichismo de los bienes, es también una forma de producción de arte que responde a las necesidades de un nuevo mercado. Tal como afirma Ulrich Lehman: «Los objetos decorativos con tintes o trasfondos surrealistas, como los trabajos en yeso de Alberto Giacometti, surgen del intento utópico de los surrealistas en la segunda mitad de los años 30 de crear nuevas categorías de objetos que reflejaran contradicciones sistemáticas y presentaran una nueva definición del trabajo artístico» (2007: 23). Este sentido utópico explicado por Lehman puede ser interpretado como el deseo surrealista de desarrollar nuevos registros artísticos que, superando los límites entre las diferentes disciplinas y géneros, reflejen los antagonismos de la era moderna. Pese a que este esteticismo innovador actúa como vehículo de la crítica a las estructuras de poder capitalistas, también forma parte de tan denostado sistema. Por lo tanto, el carácter empático del artefacto surrealista conlleva una invalidación del materialismo exacerbado del siglo XIX, esto es, un alejamiento de sus nociones empíricas y mecánicas hacia la revelación de sus componentes alienantes. En ese sentido, la distancia con los componentes de los objetos, que formaban

originariamente una unidad, genera un efecto discordante. Esto es comúnmente conocido como la inversión del efecto de Hegel, que resulta de la absoluta segregación de objeto y sujeto, y de la penetración en la inconsciencia.

La filosofía materialista, a diferencia de su homóloga idealista, interpreta el mundo como materia en movimiento, materia que presenta procesos físicos concretos, y que existe a pesar de todo y lo hace fuera de la consciencia. Asimismo, mientras que el idealismo afirma la primacía de lo enigmático y lo incognoscible, el materialismo atestigua la posibilidad de conocer el mundo y sus leyes (Cornforth, 1952: 30). Por consiguiente, se le otorga un énfasis profundo a la dialéctica del objeto, lo que establece una relación entre su naturaleza externa e interna, y un paralelismo entre apariencia y esencia. Este cambio de rumbo culmina en la formulación del materialismo dialéctico como «el completo, profundamente objetivo, absolutamente materialista acercamiento total al mundo externo, el esfuerzo por comprender la totalidad, el objeto entero – tanto sus aspectos internos como los externos» (Gollobin, 1986: 90). De este modo, los objetos son clasificados según un deseo de descubrir ambas cosas, los procesos inconscientes de la psique y el reflejo del movimiento del sujeto en el objeto, lo que conduce, en última instancia, a la cosificación de los actos intelectuales y creativos (Lehman, 2007: 24). La gradación progresiva de Dalí es indicativa de esta exploración del objeto en el ámbito del arte. En la revista *Cahiers d'Art* él propone la siguiente definición paso a paso:

1. El objeto existe fuera de nosotros, sin nuestra participación en él (artículos antropomórficos);
2. El objeto asume la forma inamovible del deseo y los actos de nuestra contemplación (artículos oníricos);
3. El objeto es móvil, y de tal modo que se puede interactuar con él (artículos que funcionan de modo simbólico);
4. El objeto tiende a provocar nuestra fusión con éste y nos lleva a unificarnos con él (hambre de un artículo y artículos comestibles) (1932: 207).

En la línea de la mencionada progresión, la revista *Cahiers d'Art* enumeró en 1936 los objetos siguientes con el fin de ilustrar los experimentos surrealistas con diversos materiales: objetos oníricos, objetos encontrados, *poème-objets*, *readymades* u objetos confeccionados y objetos surrealistas, entre otros. También en esta publicación periódica, Breton menciona en su artículo «Crisis del Objeto» las contribuciones más renombradas, poniendo un énfasis especial en los ensamblajes de Max Ernst, los objetos encontrados de Man Ray, los *readymades* de Marcel Duchamp y los objetos surrealistas de Pablo Picasso (1936: 22).

Estas creaciones plásticas también influyeron en la prosa y la poesía surrealistas del siglo XX, que reflejan la paradoja de la era

industrial. Precisamente, los objetos oníricos manifiestan no sólo el funcionamiento psicológico de la mente, sino también las leyes que rigen los mercados. Por lo tanto, la imaginación y la realidad se fusionan en estos objetos oníricos que recrean los procesos instintivos de la consciencia humana en el momento del despertar; esto es, esta área gris que podría dar respuesta al imaginario de Lacan como el lugar de las imágenes ilusorias y la alienación radical en el proceso de configuración de la individualidad.

Este imaginario¹ (el elemento visual) es articulado mediante el simbolismo (lenguaje), donde el significante y el significado se ven entrelazados en el mundo del sentido, crucial en la interpretación de los deseos inconscientes. Tal y como observa Benjamin, «aprovechar los elementos oníricos al despertar es el canon de la dialéctica. Constituye un modelo para el pensador y una obligación para el historiador» («On the Theory of Knowledge, Theory of Progress», 2002: 464). De modo similar, la recolección surrealista de sueños y la metamorfosis sufrida por el objeto en este mundo imaginario es una personificación de sus tensiones internas. Por un lado, necesita consolidar su situación como objeto que circula en el mundo empírico y, por otro lado, revela como en un sueño transposiciones de realidad emergidas desde el inconsciente.

En *Nadja* (1928), Breton envuelve el objeto con cualidades introspectivas que apuntan al simbolismo de la vestimenta. Como afirma Lehman, «rastros de mujer se perciben en su concha sartorial y evocan el potencial metafórico del acto de vestir como un simulacro» (2007: 25). En la misma línea, Yves Tanguy, en su obra *Divisibilidad Indefinida* (1942) [fig. 1], trabajo creado a partir de figuras amorfas, parece sugerir la idea de que el sujeto se introduce en el objeto, es decir, la técnica y el arte del individuo dominan la realidad en virtud de figuras oníricas que determinan el aspecto visual del trabajo. Así, en esta pintura, el texto es la realización de los impulsos mediante el proceso creativo (Lehman, 2007: 27).

El objeto encontrado es otro ejercicio surrealista basado en la colección de artículos extravagantes a los que, una vez arrancados de su contexto original, se les explota sus propiedades científicas y fantásticas. El elemento se ve despojado de su valor funcional y, al mismo tiempo, es transpuesto en un enigmático mundo de significados. *Emak Bakia* [fig. 2], *Fisherman's Idol* [fig. 3] y *Collage ou l'âge de la colle* son ejemplos de objetos encontrados que muestran la «maravillosa facultad de comprender dos realidades mutuamente distantes de juntarlas y dibujar un destello de su yuxtaposición²» de Man Ray. En *Emak Bakia* (1926) los elementos compositivos son un viejo violonchelo procedente de un mercadillo parisino, y la crin del arco sirve para tocar el instrumento. Man Ray apunta con humor la edad del violonchelo al añadirle una larga barba blanca. *Fisherman's Idol* (1926) es la historia de unas piezas de corcho encontradas en la turística playa de Biarritz. Man Ray dijo estar fascinado por la belleza que emanaba este objeto con corchos de

NOTAS

1 | V. SCHWARTZ, Arturo (1977) citando a Breton en *Man Ray: The Rigour of Imagination*. New York, Rizzoli International Publications, Inc., 177.

2 | V. BRETON (1928): *Nadja*. En: Margaret Bonnet, Philippe Bernier Étienne-Alain Hubert, José Pierre (eds.), *Ouvres Complètes*. Paris, Gallimard, vol. 1, 678.

red y cinturones de seguridad hechos jirones. Tres elementos vitales participaron en la configuración del objeto (agua, aire y tierra), y el cuarto elemento (fuego) lo aportó la imaginación de Man Ray. *Collage ou l'âge de la colle* (1935) es la colección de objetos que Man Ray tenía en su escritorio (una regla en T, cinta métrica, reglas, instantáneas fotográficas). Este objeto encontrado es el resultado de la disposición de artículos que la doncella de Man Ray había llevado a cabo. La gracia del orden de los artículos cautivó al artista de tal modo que le dedicó una obra de arte pegándolo todo y jugando con la palabra collage: en francés, *colle* es el equivalente a cola, *âge* responde a edad, y el título significa literalmente «Collage o la edad de la cola» (Schwartz, 1977: 157). Estas ilustraciones nos permiten ver la habilidad coleccionista de Man Ray como un modo de actualizar «representaciones arcaicas y latentes de la propiedad conectadas con el tabú» (Benjamin, «The Collector», 2002: 209). En otras palabras, mediante la apropiación de estos bienes fortuitos, les otorga un valor sagrado que los demás puedan experimentar. De ahí que el observador se vea retado a explorar los rincones y resquicios de su imaginación con el fin de descifrar los enigmas planteados por el artista.

En *Nadja* (1928), Breton describe su interés por los objetos poco comunes del mercadillo de Saint-Ouen: «Buscaba objetos que no pudiera encontrar en ningún otro sitio, anticuados, fragmentados, inútiles, suficientemente incomprensibles, pervertidos en definitiva, teniendo en cuenta mi entendimiento y mi gusto, como por ejemplo, un semi-cilindro blanco de forma irregular, barnizado y que mostraba relieves y hendiduras que no significaban absolutamente nada para mí»³. En este pasaje, el objeto es interpretado según las condiciones de producción del artículo y su hallazgo fortuito. Walter Benjamin, en su ensayo «Surrealismo: La última instantánea de la inteligencia europea», explica la dislocación temporal del objeto como un artículo fabricado y su descubrimiento imprevisto: «Tropieza de pronto con las energías revolucionarias que se manifiestan en lo «anticuado», en las primeras construcciones de hierro, en los primeros edificios de fábricas, en las fotos antiguas, en los objetos que comienzan a caer en desuso, en los pianos de cola de los salones, en las ropas de hace más de cinco años, en los locales de reuniones mundanas que empiezan a no estar ya en boga» (1980: 4). Con esta declaración, Benjamin parece señalar referirse a la revolución del objeto en la era industrial, revelador de formas potenciales de alienación, deshumanización y cosificación inherentes a las estructuras capitalistas, es decir, a los conceptos de fabricación, circulación y consumo. El objeto sufre una serie de transformaciones, desde su forma y textura hasta su experiencia perceptual, de lo que los objetos encontrados son un ejemplo único. En *Paris Peasant* (1926), Aragon entrelaza recuerdos pasados con un acontecimiento actual en el que los bienes parecen estar infundidos por el espíritu humano:

NOTAS

3 | CAWS, Mary Ann, ed. (2002): *Surrealist Poets and Painters: An Anthology*. Cambridge, MA & London, The MIT Press, 73.

Lo que perduran los recuerdos, la repugnancia en estas tascas: el hombre que come aquí tiene la impresión de estar masticando más la mesa que un filete, y se molesta por sus ordinarios y ruidosos compañeros de mesa, chicas feas, estúpidas, y un caballero alardeando de su mediocre subconsciente y de toda la desgraciada miseria de su lamentable existencia; mientras, en otra, un hombre se tambalea de mala manera sobre las descuadradas patas de su silla, y concentra su impaciencia y su rencor sobre el reloj roto. Dos habitaciones: un bar con mostrador de cinc y una puerta abierta a una cocina de techo bajo, llena de humo, y un comedor ampliado al fondo por una alcoba suficiente para acomodar una mesa, un sofá y tres sillas [...]⁴.

Aquí la acumulación de artículos comunes es indicativa de las inesperadas transformaciones sufridas por el objeto en el mundo físico, que desmontan modas de pensamiento racionales y discursivas y también señalan el contacto con el ser humano como el agente de dicha transgresión. En otras palabras, los componentes fenomenológicos de la experiencia (espacio y tiempo) son sustituidos por impresiones subjetivas que apelan a las facultades sensoriales del artículo industrial, más que a su funcionalidad.

Los objetos surrealistas propiamente dichos, otra modalidad basada en la idea del descubrimiento accidental, están basados en conceptos materialistas y psicoanalíticos de fetichismo, en virtud del cual se exploran sus propiedades materiales y el mundo onírico de la psique. Así, el artista surrealista explota recursos metafóricos que abren un universo de provocación textual y textural. Mecanismos como la escritura automática y la agrupación fortuita de palabras o fragmentos presentan un complejo de discontinuidades espacio-temporales que frustran cualquier expectativa de inteligibilidad. Esta variedad de proyectos surrealistas, estrategias y agrupaciones interdisciplinarias pueden llamarse, en términos de Sussman, «subcontratos estéticos»⁵. El *collage*, erigido como principal estrategia compositiva de objetos surrealistas, aglutina elementos dispares que generan asociaciones inusuales y, a menudo, relatos sexualmente provocativos. Los *poème-objets* [fig. 4] de Breton, los caligramas [fig. 5] de Apollinaire o la colección de fotografías de Man Ray son la encarnación de las técnicas del *collage*. Del mismo modo que *L'Amour fou* [fig. 6] de Man Ray es un conjunto de fotografías de diversa naturaleza, los *poème-objets* de Breton acercan dos objetos dispares con el fin de generar significados inesperados. Estas composiciones plásticas y poéticas están inspiradas en los *collages* de Picasso, pues representan una síntesis de palabras e imágenes, géneros y materiales⁶. Los caligramas surrealistas de Apollinaire también recurren a las técnicas fragmentarias de Picasso, al rescatar una imagen surgida del discurso poético en virtud de asociaciones complejas de símbolos verbales y visuales. Según Bohn, «el papel del lector es, por consiguiente, identificar modelos textuales y trasladarlos a equivalentes estructurales a nivel cognitivo», de modo que la estructura bajo la superficie pueda salir a la luz (Bohn, 1993: 20-21). Representativo de esta tendencia es Michel Leiris, con su caligrama «LE SCEPTRE MIROITANT», en el

NOTAS

4 | Comunicación personal con Henry Sussman. V. también Sussman, Henry (1997): *The Aesthetic Contract: Statues of Art and Intellectual Work in Modernity*. Stanford, CA, Stanford University Press.

5 | V. SPECTOR, J., Jack (1997) citando a Breton en: *Arte y escritura surrealistas (1919-1939)*. Trad. por Pedro Navarro Serrano. Madrid, Editorial Síntesis, 224.

6 | V. JUNG, G. Carl, ed. (1964): *Man and his Symbols*, London, Dell, 295.

que las palabras «amour», «miroir» y «mourir» reproducen un efecto de espejo a consecuencia de la combinación de las mayúsculas «ROI» y «MOI». Aparentemente, esta imagen contiene un mensaje psicoanalítico relacionado con el narcisismo, la omnipotencia y la muerte (Spector, 1997: 224). Debido a este multiperspectivismo, profundamente enraizado en las estrategias cubistas, los objetos surrealistas exteriorizan los antagonismos del principio materialista de Marx, es decir, se definen a sí mismos en virtud de su conexión con otros objetos o componentes, y al hacerlo consolidan su posición dentro de la producción de artículos.

El subjetivismo del que se ven impregnados los objetos surrealistas ayuda también a Dalí y a De Chirico a desarrollar sus propias estrategias. El método crítico-paranoico de Dalí, ilustrado en su pintura *La persistencia de la memoria* (1934) [fig. 7], se basa en la manipulación sistemática de imágenes que generan asociaciones e interpretaciones delirantes. Del mismo modo, las composiciones de De Chirico revelan oníricas transposiciones de la realidad surgidas del inconsciente. Como fundador de la denominada *pittura metafísica*, en lo que concierne a la función del objeto éste manifiesta: «Todo objeto posee dos aspectos: El aspecto común, aquel que generalmente vemos y es visto por todos, y el aspecto fantasmagórico y metafísico, sólo visto por individuos excepcionales en momentos de clarividencia y meditación metafísica. Una obra de arte debe expresar algo que no aparezca en su forma visible⁷». Su concepto de *pittura metafísica* está abiertamente influido por las filosofías de Nietzsche y Schopenhauer, descubridores del «horror del vacío» y el sinsentido de la vida. En su lucha por encontrar expresiones artísticas para este vacío, De Chirico profundizó en los dilemas existenciales del hombre contemporáneo. Finalmente, los *readymades* de Duchamp, concebidos como antídoto frente al arte retinal, responden a estos experimentos excéntricos con objetos al elevarlos, por voluntad del artista, a la categoría de obra de arte. Al haber sido creados en la era de la reproducción mecánica, éstos evocan las teorizaciones de Benjamin sobre la decadencia del aura en la obra de arte moderna. Duchamp reivindica las cualidades áureas de la obra de arte, cualidades que se van agotando progresivamente como resultado de la mecanización en la era industrial:

Cada día es más fuerte el impulso de conseguir un objeto muy cercano debido a su semejanza, a su reproducción. Sin lugar a dudas, las reproducciones ofrecidas por revistas ilustradas y noticiarios difieren de la imagen captada por el ojo desnudo. Unicidad y permanencia se encuentran tan estrechamente relacionadas ante éste, como transitoriedad y reproducibilidad lo están ante aquellas. Acechar un objeto desde su concha, destruir su aura, es el blanco de una percepción cuyo «sentido de la igualdad universal de las cosas» ha aumentado hasta tal punto, que es capaz de extraerlo incluso de un objeto único mediante su reproducción. De este modo se manifiesta en el campo de la percepción lo apreciable en la esfera teórica sobre la importancia cada vez mayor de las estadísticas. La adaptación de la realidad a las masas y de las masas a la realidad es un proceso con un alcance ilimitado, tanto para el pensamiento como para

NOTAS

7 | BENJAMIN, Walter (1968): «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction», en ARENDT, Hannah (ed.), *Illuminations*. New York, Harcourt, Brace & World, Inc., 225.

la percepción⁸.

Mientras que los objetos encontrados están cargados de cualidades áureas y se ven apartados de la cultura de masas, los *readymades* son materiales neutros escogidos y aprobados arbitrariamente por el artista al firmarlos y exhibirlos. Su adquisición es análoga a la actividad de investigación que menciona Marx en el epílogo de *El capital*, y que Benjamin evocaría posteriormente en su *Libro de los pasajes*: «La investigación debe apropiarse de la materia en detalle, analizar sus múltiples formas de desarrollo, indicar sus conexiones internas. Sólo una vez realizado este trabajo puede confrontarse el verdadero movimiento con la moda correspondiente. Si esto se consigue con éxito, si se refleja la vida del material como ideal, entonces puede parecer como si hubiera existido antes de nosotros una construcción a priori» («On the Theory of Knowledge, Theory of Progress», 2002: 465). Aquí se sugiere un análisis exhaustivo del objeto con el fin de reflejar sus componentes sensoriales e intelectuales.

Así, los *readymades* pueden ser considerados como una promulgación, explicada mediante procesos de investigación, de esa construcción *a priori* y de esa apropiación. Al mismo tiempo, se convierten en objetos fetiches y paródicos, y se ven recubiertos de propiedades mágicas que enfatizan su naturaleza perturbadora, absurda. La selección de estos fragmentos, carentes de valor estético, está basada en la «indiferencia visual», que manifiesta el sentido de la ironía, el humor y la ambigüedad de Duchamp. Así, Duchamp escogió una serie de artículos (la pala quitanieve, el peine, el urinario) que se encuentran en la realidad cotidiana y que carecen de placer estético. En palabras de Duchamp:

El mayor problema lo supuso el acto de selección. Debía escoger un objeto sin que me impresionara y, siempre que fuera posible, sin la más mínima intervención de idea o sugestión alguna de placer estético. Era necesario reducir mi gusto personal a cero. Es muy difícil escoger un objeto por el que uno no siente el más mínimo interés, no sólo el día que lo escogemos, sino cualquier otro día y que, en definitiva, jamás tendrá la posibilidad de volverse hermoso, bonito, agradable o feo⁹.

Una vez el objeto ha sido escogido, la leyenda, sustituta de la idea de fabricación, es otro de los requisitos en la configuración de la obra. En el proceso de elaboración de la leyenda del objeto, la estrategia del nominalismo pictórico abrió un amplio espectro de relaciones retóricas entre el objeto y su nombre. Duchamp experimenta con la tautología, la metáfora, la sinécdoque, la alegoría, los anagramas y los acrósticos, entre otros. Algunos de estos experimentos son su *Rueda de bicicleta* (1913) (rueda de bicicleta sobre un taburete) [fig. 8], *In advance of the broken arm* o *Anticipando el brazo roto* (1915) (pala quitanieve) [fig. 9], *Hat Rack* (1917) (un porta sombreros) [fig. 10] y *Fuente* (1917) (un urinario) [fig. 11]. La última condición del encuentro entre el objeto y el artista es la firma. Más que atribuirle un valor especial a su autoría, Duchamp multiplica la firma mediante

NOTAS

8 | V. PAZ, Octavio (1970) citando a Duchamp en «The Ready-Made», en: Joseph Masheck (ed.), *Marcel Duchamp in Perspective*. New Jersey, Prentice Hall, 88.

9 | V. DE DUVE, Thierry (1997). «Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism» en BUSKIRK, Martha & Mignon Nixon (eds.). *The Duchamp Effect*, Cambridge, The MIT Press, 104-107.

seudónimos tales como *Richard Mutt* (en la *Fuente*) y *Rose Sélavy* (en *Viuda fresca*)^x. Además de estas características definitorias, la impronta de transitoriedad resulta crucial en la configuración de la apariencia de los *readymades*. En varias ocasiones han desaparecido los originales (*Fuente* y *Secador de botellas*), y la única documentación que atestigua su existencia es una fotografía. En otros casos, han surgido múltiples réplicas como una manera de subvertir la idea de originalidad y preservación de la obra de arte (*Rueda de bicicleta* y *Hat Rack*). A pesar de su conexión con la cultura de masas y el fetichismo de los bienes, los *readymades* están cargados de un espíritu subversivo y, en consecuencia, niegan su compromiso con la realidad empírica.

La colección surrealista de objetos es una actividad significativa que se ha visto finalmente incluida en el seno de longevas disciplinas artísticas (pintura, poesía, escultura). Al enfatizar los aspectos intelectuales y sensoriales, esta práctica artística intenta reconciliar los antagonismos de la era industrial. De ahí la aparición del materialismo dialéctico. Esta tendencia fusiona los dos enfoques materialistas del psicoanálisis de Freud y los procesos de acomodamiento según Marx, inherentes a las estructuras capitalistas. Las modalidades estéticas aquí comentadas (objetos oníricos, objetos encontrados, *poème-objets*, caligramas, objetos surrealistas y *readymades*) avalan el fetichismo de los bienes como un modo de penetrar en las relaciones sociales de una cultura considerablemente deshumanizada. Por lo tanto, para los surrealistas, las cosas carecen de mediación humana y, por consiguiente, se relacionan e interactúan unas con otras en un universo cosificado de fantásticas conexiones. Este estudio preliminar sobre los artefactos surrealistas ha puesto un énfasis especial en las ideas marxistas del fetichismo de los bienes como una manera de profundizar en las propiedades internas y externas de los objetos. Así, he explorado diversos ámbitos estéticos (literatura, pintura, objetos surrealistas en sentido estricto) para demostrar la prominencia de la materia sobre las ideas y desentrañar las encrucijadas entre arte visual y lenguaje. Sin embargo, el universo de los objetos surrealistas y sus correlaciones visuales y retóricas es un campo extenso que requiere más investigación a fin de establecer relaciones más sólidas.

Figuras



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4

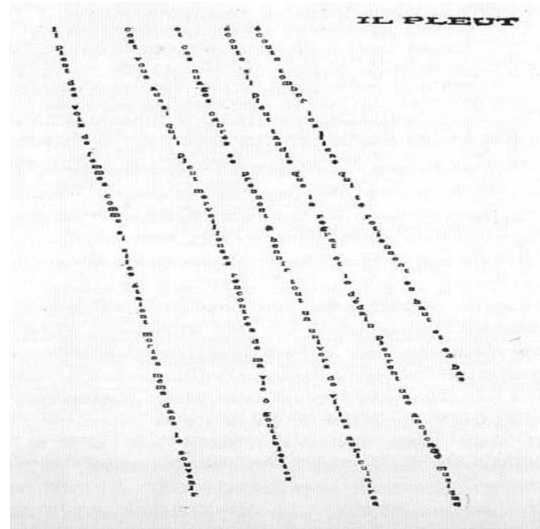


Figura 5

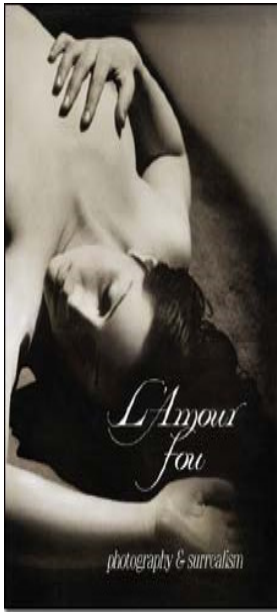


Figura 6



Figura 7



Figura 8

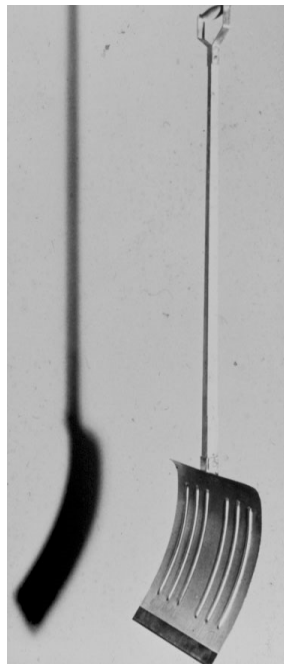


Figura 9



Figura 10



Figura 11

Bibliografía

- APOLLINAIRE, Guillaume (1916): *Il Pleut*. Flickr, 19/03/2009.
<<http://ronsilliman.blogspot.com/2006/08/i-respond-positively-to-ambitious-work.html>>.
- BENJAMIN, Walter (1968): «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction», in Hannah Arendt (ed.), *Illuminations*. New York, Harcourt, Brace & World, Inc., 217-252.
- (1999): «Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia», in M.W. Jennings (ed.), *Selected Writings*. Cambridge, MA & London, The Belknap Press of Harvard University Press, vol. 2, 207-221.
- (2002): «Convolute H: The Collector», *The Arcades Project*, Howard Eiland & Kevin McLaughlin (trans.), Cambridge, MA & London, The Belknap Press of Harvard University Press: 203-211.
- (2002): «Convolute N: On the Theory of Knowledge, Theory of Progress», *The Arcades Project*, Howard Eiland & Kevin McLaughlin (trans.). Cambridge, MA & London, The Belknap Press of Harvard University Press: 456-488.
- BOHN, Willard (1993): *Apollinaire, Visual Poetry and Art Criticism*. London & Toronto, Bucknell University Press.
- BRETON, André (1928): *Nadja*, in Margaret Bonnet, Philippe Bernier Étienne-Alain Hubert, José Pierre (eds.), *Oeuvres Complètes*. Paris, Gallimard, vol. 1, 643-753.
- (1936): «Crisis of the Object». *Cahiers d'Art*, vol. 11, nos 1-2, 21-26.
- (1941): Poem-Object. MoMA: *The Collection*, New York, 19/03/2009.
<http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81121>.
- (1948): «Max Ernst», in Ralph Manheim (trans.), *Beyond Painting*. 2nd ed. New York, Schultz.
- CAWS, Mary Ann ed. (2002): *Surrealist Poets and Painters: An Anthology*. Cambridge, MA & London, The MIT Press.
- CONFORTH, Maurice (1952): «Materialism and the Dialectical Method», *Dialectical Materialism*, London, Lawrence & Wishart Ltd.: 30-35.
- DALÍ, Salvador (1931): *The Persistence of Memory*. MoMA: *The Collection*, New York, 19/03/2009.
<http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79018>.
- (1932): «The Object as Revealed in Surrealist Experiments», in *This Quarter*, vol. 2, no. 1, 197-207.
- DE DUVE, Thierry (1997): «Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism», in Martha Buskirk & Mignon Nixon (eds.), *The Duchamp Effect*. Cambridge, The MIT Press, 104-107.
- DUCHAMP, Marcel (1913): *Bicycle Wheel*, original lost. Collection of Arturo Schwartz, Milan, 30/11/2008. <<http://www.beatmuseum.org/duchamp/bicycle.html>>.
- (1915): *In Advance of a Broken Arm*, original lost. Photographed by Stieglitz, «Philosophy & the arts: Examples of the work of Marcel Duchamp», 30/11/2008.
<<http://www.mnstate.edu/gracyk/courses/phil%20of%20art/duchamp2.htm>>.
- (1917): *Hat Rack*, original lost. The Art Institute of Chicago, 30/11/2008.
<<http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/73661>>.
- (1917): *Fountain*, original lost. Photographed by Stieglitz, «Philosophy & the arts: Examples of the work of Marcel Duchamp», 30/11/2008.
- GOLLOBIN, Ira (1986): *Dialectical Materialism: Its Laws, Categories, and Practice*. New York, Petra Press.
- JUNG, G. Carl ed. (1964): *Man and his Symbols*. London, Dell.
- KRAUSS E., Rosalind, John Ades & Jane Livingston eds. (2002): *L'Amour Fou: Photography and Surrealism*. New York, NY, Barnes & Noble.
- LACAN, Jacques (1993): *The Seminar, Book III. The Psychoses*. Ed. by Jacques-Alain Miller, &

trans. by Russell Grigg. New York, W.W. Norton & Co.

LEHMAN, Ulrich (2007): «The Uncommon Object: Surrealist Concepts and Categories for the Material World», in Ghislaine Wood (ed.), *Surreal Things: Surrealism and Design*. London, V & A Publications, 19-38.

MARX, Karl (1952): *Capital*. Ed. by Friedrich Engels. Chicago, Encyclopaedia Britannica, Inc.

PAZ, Octavio (1970): «The Ready-Made», in Joseph Masheck (ed.), *Marcel Duchamp in Perspective*. New Jersey, Prentice Hall.

RANCIÈRE, Jacques (2004): *The Politics of Aesthetics*. Trans. by Gabriel Rockhill. London, Continuum.

RAY, Man (1926): *Fisherman's Idol*, Smithsonian American Art Museum and the Renwick Gallery, Washington, DC, 30/11/2008.
 <<http://americanart.si.edu/collections/search/artwork/?id=15616>>.

----- (1926): *Emak Bakia*, MoMA: The Collection, New York, 30/11/2008.
 <<http://www.moma.org/explore/collection/provenance/items/images/5.67.jpg>>.

SCHWARZ, Arturo (1977): *Man Ray: The Rigour of Imagination*. New York, Rizzoli International Publications, Inc.

SPECTOR J., Jack (1997): *Arte y escritura surrealistas (1919-1939)*. Trans. by Pedro Navarro Serrano. Madrid, Editorial Síntesis.

SPITERI, Raymond & Donald LaCoss eds. (2003): *Surrealism, Politics and Culture*. England & USA, Asghate Publishing Limited.

SUSSMAN, Henry (1997): *The Aesthetic Contract: Statutes of Art and Intellectual Work in Modernity*. Stanford, CA, Stanford University Press.

TANGUY, Yves (1942): *Infinite Divisibility*. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, 16/07/2009.

WOOD, Ghislaine, ed. (2007): «Surreal Things: Making □the fantastic real□» in *Surreal Things: Surrealism and Design*. London, V & A Publications, 2-15.

eo.