

XII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XXVII Jornadas de Investigación. XVI Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. II Encuentro de Investigación de Terapia Ocupacional. II Encuentro de Musicoterapia. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2020.

## **El ready-made, (a) propósito.**

Castellani, Diego.

Cita:

Castellani, Diego (2020). *El ready-made, (a) propósito*. XII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XXVII Jornadas de Investigación. XVI Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. II Encuentro de Investigación de Terapia Ocupacional. II Encuentro de Musicoterapia. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-007/423>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/etdS/pb1>

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

# EL READY-MADE, (A) PROPÓSITO

Castellani, Diego  
Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina.

## RESUMEN

El presente escrito tiene como objetivo indicar una posible relación entre la producción de los ready-made en Duchamp, con el estatuto de la letra tal como Jacques Lacan la conceptualiza en su última enseñanza. La invención del ready-made permite realizar una lectura que problematice tanto el valor de la obra de arte como objeto, como la noción de autor en relación al nombre propio, en su dimensión de letra.

### Palabras clave

Ready-made - Letra - Objeto - Nombre-propio

## ABSTRACT

THE READY-MADE, ON PURPOSE: ITS RELATION TO THE LETTER  
The objective of the present text is to indicate a possible relationship between the production of ready-made's in Marcel Duchamp's works, with the instance of the letter in Jacques Lacan's later teaching. The invention of ready-made allows to perform a reading about the worth of the art work, such as the notion of authorship in its relation with the proper name, in its dimension of letter.

### Keywords

Ready-made - Letter - Object - Proper-name

## El ready-made, (a) propósito

En 1974 Jacques Lacan, en *La Tercera*, interroga de este modo la labor de un análisis: si el síntoma es un pececito cuya boca voraz sólo se cierra si le dan de comer sentido, ¿cómo procederá la interpretación? Para ello trae la conferencia reciente de René Tostain a escena, quien indica la pertinencia del *ready-made* para calibrar los alcances de una interpretación, la que según Lacan "debe funcionar siempre al modo del *ready-made*, una interpretación que apunte a lo esencial del juego de palabras" (1988, p.94). A propósito de esta cita, quisiera indicar otra dimensión, además de la señalada por Lacan, en la que el *ready-made* se acerca singularmente al psicoanálisis.

El *Diccionario Abreviado del Surrealismo* define así al *ready-made*: "objeto cotidiano ascendido a la dignidad de objeto artístico por la simple elección del artista" (Breton, Eluard, 1993). Como toda definición, puede adolecer de ciertas limitaciones, de su excesivo contorno, pero siendo una referencia de 1938, no deja de sorprender la forma en que es retomada la primera parte por Lacan varios años después en su seminario sobre la ética. De la segunda parte, esa *simple elección del artista*, podría a su vez

no ser tan simple:

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 elección se basaba en una reacción de *indiferencia* visual, adecuada simultáneamente a una ausencia total de buen o mal gusto... de hecho, una anestesia completa. (1993, p.164)

René Tostain considera que la búsqueda de Duchamp es más bien de indiferencia frente al sentido, de modo que el *ready-made* excluye esa pasión por aquél que tendría cierta interpretación. Una rueda de bicicleta puede ser una obra de arte, pero "no significa nada, no tiene sentido" (Tostain, 1980, p.92). La indiferencia en Duchamp tiene sus raíces en las lecturas que realizó desde joven, particularmente del filósofo griego Pirrón de Ellis (ca. 365-275 a.c.). "Nada es en sí más esto que aquello": Pirrón no creía en los absolutos platónicos, y sugería apartarse de ellos mediante una actitud de indiferencia e imperturbabilidad, la que Duchamp adopta y realiza sobre los objetos, dando lugar a la paradójica "belleza de la indiferencia" (C. Tomkins, 1996, p.138)

¿Qué estatuto tiene entonces la *an-estesia* que procura desplegar sobre el objeto, sino el de cortar lazos con lo que se sostiene del gusto? Así respondía Duchamp a dicha cuestión: "¿No entiendes que el peligro esencial está en llegar una forma de gusto...? [...] (El gusto) Es un hábito. Pásate un tiempo empujando varias veces la misma cosa y verás cómo se convierte en un gusto." (Duchamp, 1978, p.158)

El buen o el mal gusto es, finalmente, gusto. Lo inescindible del gusto es que proviene de un juicio sobre la obra, un juicio sobregregado, *id est* un predicado que intenta explicarla o defenestrarla, pero siempre bajo la lógica de las coordenadas del sentido que, tal como indica Lacan, proviene del empalme de lo simbólico y lo imaginario. El gusto es la búsqueda de un sentido. La operación de Duchamp, por lo tanto, es un corte que procura interrumpir el encadenamiento del gusto-sentido (al que podríamos acercarnos al *jouisense*), e intentar hacer emerger otra dimensión del objeto.

En su presentación, Tostain presenta al ready-made como siendo producto de una maquinaria:

Esos objetos cortados de todo cuerpo organizado, caídos de un discurso completamente descentrado [...] Excretados por una máquina estructurada como un lenguaje, son la causa, la condición y el efecto de su funcionamiento. Esta fábrica no implica ningún siendo, sino solamente el del sujeto que ella engendra a partir del intervalo de su decir. (1980, p.94)

De este modo, el origen del *ready-made* yace en los “aparatos del lenguaje”, pero que están reducidos a tal punto que en verdad ya no funcionan en tanto tales. Por el contrario, tienen una faz *anti-lenguaje*, o bien *anti-mensaje*: en la medida en que sus engranajes son los que Duchamp dispone a la vista, hace de la estructura del lenguaje el objeto de su exposición. Los mensajes que produce la máquina ya no tienen sentido, no hay codificación posible; han quedado reducidos a sus piezas, a los tipos móviles, a las tarjetas perforadas que inauguraron la cibernética, a un puro algoritmo. Es en este punto en que el *ready-made* es una *letra dada* a la mirada. En su clase sobre *Lituraterre*, Lacan indica: “La letra que tacha se distingue, luego, por ser ruptura del semblante, disuelve lo que era forma, fenómeno, meteoro.” (1970-1971, p.113) El *ready-made*, entonces, se manifiesta por la ruptura del semblante que constituye el lenguaje. La *Rueda de bicicleta* es un montaje cuyos elementos están desfasados, coartados en su ser-de-útiles, inutilizados, maniatados. Ante su pasado de utilidad, sostiene Gerard Wajcman en “El objeto del siglo”, la operación del artista es introducir un vacío: “declarar que un objeto-común-cualquiera ‘es arte’ tiene, en efecto, el efecto de vaciarlo de su sustancia. Acto simbólico, introduce algo del vacío en el objeto, destierra su ser de objeto-común-cualquiera.” ¿Por qué in-utilizar un objeto útil tendría como efecto su vaciamiento? Quizá en la medida en que su ser-de-útiles se sostiene en un entramado de sentido, en un discurso, finalmente, que los declara como *lo que son...* para ese discurso. Un martillo, un zapato, una rueda (dentro de un infinito catálogo de objetos) no son sino cristalizaciones del discurso que los nombra como útiles, herramientas, accesorios, o como quiera que se los denomine. Wajcman lo enuncia, entonces, como “vaciamiento de lo real del objeto”, aunque en verdad no es de lo real que se vacía. Este *objeto-común-cualquiera* que Wajcman identifica linda con *sentido-común-cualquiera...* De este modo, el corte que realiza Duchamp es más radical, porque es realizado a nivel del discurso, obstaculizando la llegada automática (el movimiento maquinario) del  $S_2$ , abriendo la hiancia necesaria para percibir ese *objeto-común-cualquiera* ( $S_1$ ), hijo del *sentido-común-cualquiera* ( $S_2$ ), como un objeto... real (Si fuese así, entonces es posible  $S_1 a...$ ). “El *ready-made* es el objeto, exactamente el mismo, pero que ya no sirve para nada.” (Wajcman, 2001, p.58)

La serie de los *ready-mades* es, a su vez, algo a ser leído. Es posible seguir un movimiento que Duchamp traza entre la *Rueda de Bicicleta* de 1913, y *Fuente*, de 1917, en términos visuales, y es, en primer lugar, su configuración. El uso del taburete para elevar la rueda sigue aún en la línea de ciertas esculturas que utilizan un soporte, un pilar que las sostiene a la altura de los ojos del espectador, configurando con él un juego de lo que se da a ver y la posición de quien mira. El ensamblado entre ambos objetos permite sugerir todavía una cierta jerarquía, en la medida en que se quiera leerlo en clave clásica, pero en definitiva su disposición es huella de una intención del artista. En cam-

bio, con la *Fuente*, ocurre algo diverso: no se presenta con algo que la eleve, es decir que no hay, digamos, figura-fondo; en su materialidad homogénea refulgen los contornos de su diseño, el blanco de la porcelana, los orificios, la curvas desplazadas. A esto se le agrega, y fundamentalmente, una tachadura: las letras que conforman el R. MUTT.

¿Una firma? ¿un garabato? ¿Un juego de palabras? ¿Una broma del artista? ¿Un seudónimo? Duchamp ha jugado largamente con su interpretación, lo que no hizo más que provocar un reguero interpretativo en búsqueda del sentido *final* de tal gesto. No obstante, quisiera al menos interrogar algo, mediante una lectura posible.

La firma en una obra remite a la autoría, establece una cierta relación entre un artista y los objetos artísticos que de él emanan, lo que se empalma con la noción de autenticidad (es él, y no otro, quien ejecutó tal obra), saca del anonimato a un sujeto y lo adscribe a su producto. Hay un qué, entonces, y un alguien que lo engendra. Con el *ready-made* no sólo se subvierte la lógica de la producción (que a su vez cuenta con sus antecedentes en el campo del arte, tal como lo demuestran la existencia de talleres de artistas cuyos aprendices ejecutaban el trabajo manual dictado por los maestros, quienes finalmente se alzaban con la autoría de las mismas), sino que en él, el *ready-made*, ocurre algo más: el autor, Duchamp por ejemplo, ¿es autor de qué? ¿de la simple elección del objeto? ¿del dinero utilizado para su compra? ¿de la idea? Las preguntas se multiplican en torno a esta cuestión, lo cual está en la esencia misma del *ready-made*, pero aún más si se tiene en cuenta lo siguiente: la operación de corte, de desfase, es una operación que produce una pérdida, un vacío que hace al objeto susceptible de devenir un *ready-made*. Es posible asimismo pensar la relación entre dicho acto, y el hecho de *fundar un nombre propio* (Lacan, 1976-1977, p.14) a partir de él.

Si un objeto responde a un lugar en el mundo discursivo de los objetos, su *descontextualización* de dicho discurso es lo que se pone en juego: un objeto siempre está en un *con-texto*, con un texto-discurso, sea aquel con el que viene como tal (una fábrica, una tienda, un baño), o aquel que lo aloja (un museo, la institución arte); Dalia Judovitz denomina al *ready-made* como “un signo que expropia al objeto de su carácter apropiado, el carácter contextual del *ready-made* es un signo que hace visible su carácter ambiguo” (Judovitz, 1998, p.60). Entonces, si es un  $S_1 a$ , es una erosión del semblante de objeto útil, una erosión en lo real que deja allí un objeto real (Lacan, 1970-1971, p.113). Podemos preguntarnos sino queda de ello *the litter*, entonces (Lacan, 1975-1976, p.163).

No obstante, de la descontextualización como operación no hay más que pura pérdida: es un acto evanescente, inaprensible, y sólo responde a un relámpago, es efímero, es producido por un gesto que no puede asirlo, y que él permite. A decir de Tostain: “El espacio donde se entrecruzan lo verbal y lo visible no deja ninguna huella; no queda nada” (1980, p.89). El gesto que se

pierde, que *no cesa de no escribirse*, encuentra asimismo un posible: la firma nombra la existencia de ese gesto, de la ruptura de ese semblante útil, indica que un sujeto es producto de ese gesto... de un gesto que ha devenido letra.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Breton, A., Éluard, P. (2003). *Diccionario abreviado del Surrealismo*. Madrid: Siruela.
- De Duve, T. (1989). Las cuatro condiciones de la enunciación artística, en *Resonances du Ready Made*, Nimes: Editions Jacqueline Chambon.
- Duchamp, M. (1978). *Duchamp du signe. Escritos*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Judovitz, D. (1998). *Unpacking Duchamp, art in transit*. Berkeley: University of California Press. Traducción: Hugo Petruschansky.
- Lacan, J. (1970-1971). *El seminario 18, De un discurso que no fuera del semblante*. Buenos Aires: Paidós.

- Lacan, J. (1975-1976). *El seminario 23, El sinthome*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1976-1977). *El seminario 24, L'insu qui sait de l'une-bève s'aile à mourre*. Buenos Aires: Escuela Freudiana de Buenos Aires.
- Lacan, J. (1988). La Tercera, en *Intervenciones y textos 2*. Buenos Aires: Manantial.
- Tomkins, C. (1996). *Duchamp*. Barcelona: Anagrama.
- Tostain, R. (1980) Ready-made y objeto a, en *Actas de la Escuela Freudiana de Paris*. Barcelona: Petrel.
- Wajcman, G. (2001) *El objeto del siglo*, Buenos Aires: Amorrortu.

#### BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA

- Filipovic, E. et al. (2008). *Marcel Duchamp: una obra que no es una obra de arte*. Buenos Aires: Fundación Proa.
- Ramirez, J. A. (1993). *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Madrid: Siruela.