

Título: PASAPORTE PARA UN ARTISTA
Obra colectiva

Editado por:
Embajada de Francia en el Perú
Av. Arequipa 3415, San Isidro
Lima, Perú

Alianza Francesa de Lima
Av. Arequipa 4595, Miraflores
Lima-Perú

1ª Edición - Setiembre 2017
Tiraje: 500 ejemplares

HECHO EL DEPÓSITO LEGAL EN LA BIBLIOTECA
NACIONAL DEL PERÚ N° 201711147

Se terminó de imprimir en Setiembre del 2017 en:
Comunica-2 S.A.C.
Calle Omicron 218
Urb. Parque Internacional de Industria y Comercio - Callao

Embajada de Francia en el Perú

Antoine Grassin - Embajador de Francia en el Perú
Patrick Bosdure - Consejero de Cooperación y acción cultural

Alianza Francesa de Lima

Jan Mulder Panas - Presidente
Yohann Turbet Delof - Director General

Dirección de Asuntos Culturales

Natalia Mesía - Directora
Lorena Silva - Gestora cultural

Dirección de Comunicación y Marketing

Esmeralda Cutimbo - Directora
Patricia Ponce - Diseño gráfico
Roberto Ramírez - Prensa
Guido Valdivia - Consultoría prensa

Curaduría

Nathalie Leleu

Centro Cultural de la PUCP

Alicia Morales - Directora General
Marco Muhletaler - Director Adjunto
Ana Osorio - Coordinadora de Exposiciones

Diseño Gráfico

Factoría Media Studio

Impresión

Comunica2

Traducción

Roxana Navarro (inglés)
Morgana Herrera (francés)

Corrección de estilo

Yuriko Saito

ORGANIZADO POR



CON EL PATROCINIO DE



CON EL APOYO DE



ÍNDICE

Propulsor de las artes visuales y del diálogo franco-peruano Antoine Grassin - Embajador de Francia en el Perú	8
Duchamp: ¿El escándalo de la realidad? Yohann Turbet Delof - Director General de la Alianza Francesa de Lima	10
Un grifo que deja de gotear cuando nadie lo escucha Nathalie Leleu - Curadora	20
Ready-Made in Lima: Food for (art)Thought Nathalie Leleu - Curadora	30
¿Qué hemos hecho en Latinoamérica con Marcel Duchamp? Paula Honorato	38
Finalistas	46
Curadora y jurado	67
Ganadores de Pasaporte para un Artista 1998-2016	70

“UN GRIFO QUE
DEJA DE GOTEAR
CUANDO NADIE
LO ESCUCHA”¹

Nathalie Leleu
Curadora

1. Esta mención figura debajo del dibujo grabado del urinario. Arriba de este se puede leer “un grifo original revolucionario: ‘reenvío especular’”. Marcel Duchamp, “Renvoi mirorique”, junio de 1964, aguafuerte, 26,5 x 19,5 cm.

¿Qué se celebra en Lima en el 2017, en el marco del premio Pasaporte para un Artista, y en el resto del mundo? La persistencia dentro de la memoria colectiva de la imagen de un aparato sanitario al revés, firmado "R.Mutt/1917" y titulado *Fountain*.

La incongruencia del objeto contrasta con la candidez de la metáfora del título. La firma o autógrafo, está claro, no remite a la insigne marca de la industria doméstica estadounidense. La base que sostiene el urinario le concede una majestuosidad que requiere atención. Título, firma y disposición lo destinan a la exposición pública. *Fountain* es un *ready-made*, es decir, un objeto "ya hecho" elevado por la voluntad de Marcel Duchamp al estatus de obra de arte, con sus atributos y su dominio de existencia.

Pero, ¿qué es lo que realmente se celebra hoy? ¿El año cero de la creación de *Fountain*, los cien años de historia que fueron suyos o su impacto en el momento presente? Primero, habría que saber qué es lo que se festeja: ¿Una revolución estética? ¿Un escándalo artístico? ¿Un ícono modernista? ¿Un milagro económico? ¿Una paradoja patrimonial? ¿El final de cierta historia del arte? La mayoría de estos sustantivos y epítetos se repiten desde varias semanas en la prensa internacional especializada y aparecen con frecuencia, desde hace 60 años, en la avalancha de publicaciones sobre Marcel Duchamp y los cincuenta *ready-made* que realizó. Todos estos juicios son válidos, pero no lo son dentro de la misma temporalidad ni a partir del mismo punto de vista. Sombras y luces han acariciado de distintas maneras a *Fountain*, obra conceptual anticipativa cuyo cuerpo escamoteado fue luego devuelto a una vida venal para una gloriosa estética controversial: curiosa historia del arte.

Empecemos por el (famoso) comienzo. En febrero de 1917, *Fountain* "falla" su debut en el primer salón de la Society of Independent Artists en Nueva York.

Organizaban el evento los antiguos miembros de la Association of American Painters and Sculptors, los mismos que habían conocido gran éxito con la exposición itinerante del Armory Show en 1913 (International Exhibition of Modern Art; Nueva York, Chicago y Boston). Duchamp había conocido en dicha ocasión una acogida sensacional. Fue una mezcla de escándalo y entusiasmo, con relativa difusión en la prensa respecto a su pintura estilo cubista *Nude Descending a Staircase, N°2*. Contra todo pronóstico, el Armory Show selló el triunfo del realismo norteamericano.

Cuatro años después, Marcel Duchamp –presidente del comité de selección de la Society of Independent Artists– pondría a prueba el liberalismo de esta nueva asociación con *Fountain*, enviada bajo el seudónimo de R. Mutt. Ante el debate acalorado y opiniones encontradas, Duchamp dimite de su puesto en solidaridad con su alias. El nuevo consejo, que no pudo ponerse de acuerdo en cuanto al coeficiente artístico del urinario, finalmente descarta *Fountain* para su exhibición el salón. El contenido de los debates se encuentra indirectamente consignado en el segundo número de la revista dadá *The Blind Man*, fundada por Duchamp y su círculo: No se expuso el objeto por ser considerado "inmoral y vulgar" y "un plagio de una simple pieza de plomería". Una fotografía de *Fountain* por Alfred Stieglitz –aquella que quedó grabada en las memorias– con la leyenda "The exhibit refused by the Independents" sirve de ilustración. El editorial no firmado erosiona el conservadurismo estadounidense: "las únicas obras de arte que América haya proporcionado son sus cañerías y sus puentes", y da cuenta del proceso creativo alternativo que Duchamp ha iniciado en 1913: "Que el señor Mutt haya fabricado esta fuente con sus manos no tiene ninguna importancia.



THE BLIND MAN

The Richard Mutt Case

They say any artist paying six dollars may exhibit. Mr. Richard Mutt sent in a fountain. Without discussion this article disappeared and never was exhibited.

1. Some exhibited it was immoral, vulgar.

2. Others, it was plagiarism, a plain piece of plumbing.

Now Mr. Mutt's fountain is no immoral, that is always, no more than a hat not is immoral. It is a fountain that you see every day in plumber's show windows.

Whether Mr. Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He GROSSE it. He took an ordinary article of life, placed it in that no social significance disappeared, made the new title and piece of work—created a new thought for that object.

As for plumbing, that is absurd. The only works of art America has given are her plumbing and her bridges.

"Buddha of the Bathroom"

I suppose everybody failed to lose their hat. Necessary, useful and an ornament, monkey situation could not stretch to a better expression (and frankly, do you see the biological history of one hat of them?) yet now that we are used to it, we get no prurient will without them. But evolution is not phrasing in the monkey race; there is a death in every change, and no monkey is to lose death as no child. We are like those phobias whom Elaine placed in his labors with their heads out the wrong way on their shoulders. We walk forward looking backward, each with more of the predecessor personality than the one. And even we are men.

The idea that our ancestors have passed together let me state you somewhat. In *La Philosophie des Haies*, René Ar. Courmond, speaks explicitly, there have passed to the meaning of about. In least one charming thing about our human institution is that although a man never he can never be really a husband. Besides being a monkey-making device and the one man that we women can sleep with on legal parity without us he may even be as well some other woman's very personification of her abstract class. See, while in his company he is nothing but their "hus," to his children only their "Father," and to himself certainly something more complex.

But with objects and ideas it is different. Recently we have had a chance to observe their materialistic movement.

When the jurors of *The Society of Independent Artists* finally failed to remove the hat of sculpture called the *Fountain* sent in by Richard Mutt, because the object was merely only considered in their abstract minds with a certain normal function as a urinal or not. Yet to say "backward" eye



Revista The Blind Man / Marcel Duchamp, Beatrice Wood, Henri-Pierre Roché, n°1 (abril 1917), Nueva York, 28 x 20,5 cm, pp. 4, 5 y 6 The International Dada Archives, The University of Iowa Libraries
© 2017 Succession Marcel Duchamp, ARS, N.Y./ADAGP, Paris

Él la ESCOGIÓ. Seleccionó un objeto usual, hizo que desapareciera su función con un nombre nuevo y otro punto de vista: ha creado un nuevo pensamiento relacionado con este objeto".

Una anécdota que nos viene del artista Fernand Léger evoca de manera indirecta el cambio de dimensión del arte en esa época, "Antes de la guerra de 1914, fui al Salón de la Aviación con Marcel Duchamp y Brancusi. Marcel, un tipo seco, algo esquivo, se paseaba por entre los motores, las hélices, sin decir una palabra. De repente, le dijo a Brancusi: 'Es el fin de la pintura. ¿Quién hará algo mejor que esta hélice?' (Vallier, 1954 : 140).

El episodio voluntario de "*Fountain vs. la Society of Independent Artists*", no fue, en absoluto, el único enfrentamiento de Duchamp con los "ciegos" (el cual era un ejercicio que apreciaba bastante). Y es que la moral no es solo la prerrogativa de la censura, el derecho es también un poderoso instrumento. La importación a los Estados Unidos de la escultura *Pájaro en el espacio* de Constantin Brancusi (para la cual Duchamp fue el agente) demostró que este objeto no era un obra de arte según el derecho fiscal estadounidense, puesto que las aduanas cobraron un impuesto del 40% de su valor declarado y que no fue exonerada de derechos de aduanas cuando los bienes artísticos lo eran desde 1913 (Heinich, 1996: 649-672). Brancusi, apoyado por Duchamp, demandó al Estado americano y el juicio abierto en octubre de

2. Marcel Duchamp dio una definición "oficial" del *ready-made* en el Diccionario abreviado del surrealismo, publicado en 1938, por la Galería de Bellas Artes en París: "Objeto cotidiano ascendido a la dignidad de objeto artístico por la simple elección del artista"



Maurizio Cattelan: "America" a solid gold toilet installed on the fourth floor on the Guggenheim Museum, New York City. United States of America. Photo: Kristopher McKay

1927 consistió en una demostración de la ampliación positiva de las fronteras cognitivas del arte, algo a lo que Duchamp había dedicado casi toda su vida. El juicio definió la jurisprudencia, pero no para todo el mundo. En 1963, el museo de Pasadena tuvo que pagar los impuestos asociados a la importación de bienes de consumo diario para réplicas de los *ready-made* certificados por los artistas y destinadas a ser expuestas en la primera retrospectiva de Marcel Duchamp. Más de 45 años después de las tergiversaciones de los Independientes, el caso de *Fountain* no estaba cerrado.

Volvamos a 1917. El urinario fue almacenado en algún sitio y luego se perdió (o cumplió su destino original). En todo caso, no suscitó ningún escándalo. Ninguna exposición, ninguna recepción pública; por lo tanto, no fue una obra en potencia. Ninguna prensa fuera de *The Blind Man* en abril ese año le brindó cobertura alguna.

La amenaza iconoclasta de *Fountain* pendía del único hilo de una fotografía y de la historia de un ocultamiento mil veces contada: *Fountain* debía convertirse en un mito para poder realizarse. El rebote en el tiempo fue el instrumento escogido por una subversión delegada a otros actores: críticos, galeristas, curadores, historiadores y conservadores de museos.

¿Qué ocurrió entre 1950, año de la resurrección de *Fountain* en la galería neoyorkina de Sidney Janis durante la exposición *Challenge and Defy: Extreme Examples by XX Century Artists, French and American* (visitada por John Cage y Robert Rauschenberg) y el 2011, cuando el artista italiano Maurizio Cattelan instala un wáter bañado en oro de 18 quilates en los baños del Solomon R. Guggenheim Museum en Manhattan? (cf. ilustración 2). Varios senderos se combinaron, de manera contradictoria o incluso paradójica, en una doble espiral. Por un lado, hubo un ensanchamiento de las categorías y prácticas de la creación, y por otro, una profunda transformación de los instrumentos y objetivos de interpretación en historia del arte (Belting, 1989: 11-82).

Desde la década del cincuenta, los jóvenes artistas estadounidenses Neodadá y los Nuevos Realistas franceses, seguidos luego por los Pop ingleses, los artistas conceptuales y, más cercanos a nosotros, los artistas apropiacionistas, para citar algunos ejemplos, han adherido al "enunciado de arte" del *ready-made*, han reinterpretado las reglas decretadas por Duchamp en cuanto a procesos creativos y lo han trasladado en el espacio anárquico de la instalación y en el evento de la performance. Sin embargo, el "ya hecho" más contemporáneo ha mostrado sus límites en la reestetización del *ready-made* convertido en una imagen cristalizada entre todas las imágenes, en el fetichismo de la banalidad y la anestesia del poder de "hacer pintura" en la mirada del espectador.

A causa de su sutileza, el giro de 90° del urinario para que se convierta en *Fountain*, revelaba una radicalidad que fascinó a toda una generación de críticos, pero también de artistas que alimentaron una bibliografía ejemplar al igual que una serie de destacadas exposiciones.³

En los últimos años de su vida, Duchamp fue también el niño (relativamente) mimado de los medios franceses y estadounidenses; sus entrevistas eran analizadas por los exegetas apenas eran difundidas.

Marcel Duchamp, en esa época y hasta hoy, cambió radicalmente las normas de la historia del arte; la geografía modernista trazada en 1936 en el famoso diagrama de Alfred Barr, director del MoMA de Nueva York, se reorganizaba con los años; y Duchamp encontró su sitio definitivo en este en los años setenta.

A pesar de su desaparición, *Fountain* encontró la manera de entrar al museo gracias a la fuerza del mercado y de la historia del arte. En 1964, Marcel Duchamp firmó con el galerista milanés Arturo Schwarz un contrato autorizándolo a reproducir una edición de ocho ejemplares de sus *ready-made*, según las convenciones del derecho y del mercado del arte. Así, Schwarz iba a producir esculturas de *ready-made* (Naumann, 1999: 208-254). La mutación del objeto "ya hecho" y seleccionado en ocho esculturas originales, selló singularmente - para la posteridad- el acto performativo de Duchamp; convertía los *ready-made* en potenciales piezas de colección, aunque desacreditara levemente

el valor "metafísico" infundido por Duchamp. ¡Poco importa! Acaso no se puede pensar como Thierry de Duve, eminente especialista de Marcel Duchamp, que "el museo real no es más que el referente del museo imaginario, cual el oro en los cofres de los bancos centrales que no es más que el garante simbólico del dinero emitido. Lo único que comparte el patrimonio artístico mundial es el enunciado 'esto es arte'" (Duve, 1989 : 52).⁴

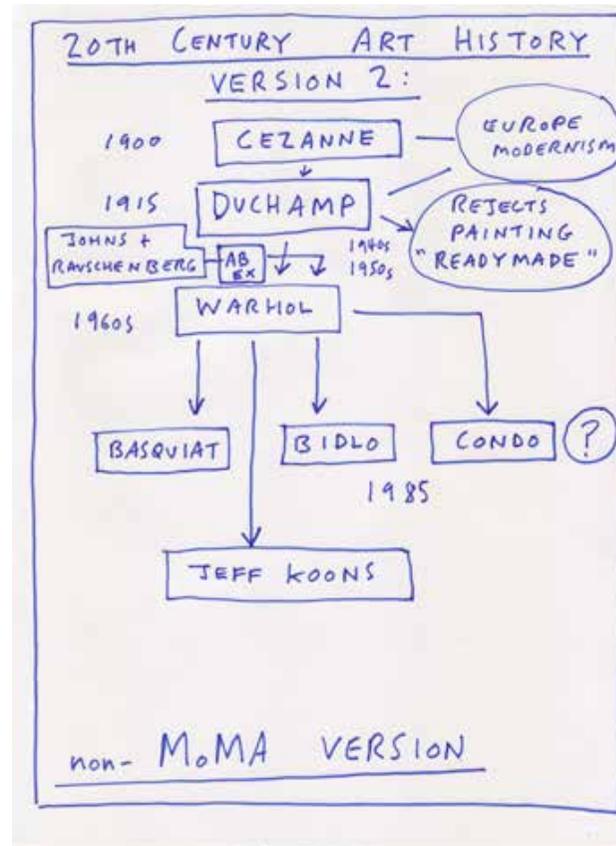
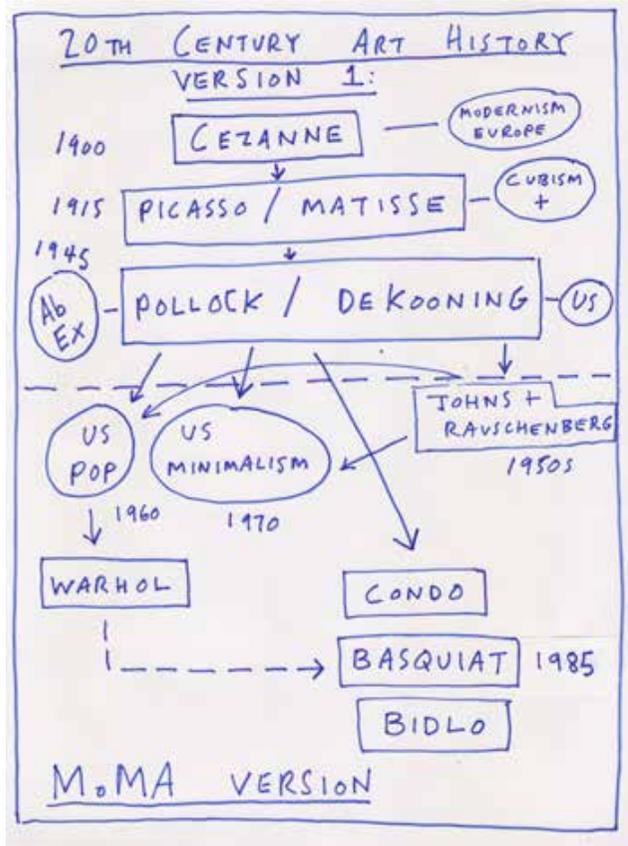
Duchamp, al parecer, veía las cosas de manera más despiadada, en una fórmula que esclarece su decisión de autorizar las ediciones:

Mire usted, creo que la pintura se muere ... creo que un cuadro después de algunos años se muere al igual que el hombre que lo ha hecho; luego se llama historia del arte ... la historia del arte es algo muy distinto a la estética. Para mí, la historia del arte es lo que queda de cierta época en un museo. (Cabanne, Pierre y Duchamp, 1967 : 68).

Aun así, uno de los ejemplares Schwarz de *Fountain*, posible "referente del museo imaginario", fue vendido por 1'762,500 dólares en Sotheby's en 1999. Un monto que haría explotar el banco central.

3. Citemos principalmente (pero no de manera exclusiva) las monografías de Robert Lebel (1959), Ulf Linde (1963/2011, compilación de sus textos en 2013), Arturo Schwarz (1964, 1974), Maurizio Calvesi (1975) y Jean Clair (1975, 1977, 1979, 2000), al igual que los escritos de Marcel Duchamp editados por Michel Sanouillet (1958). Resaltemos también las exposiciones retrospectivas de Estocolmo (1961), Pasadena (1963), Londres (1966) y por fin París (exposición para la inauguración del Centro Pompidou en 1977), que dejó patente la elevación de Marcel Duchamp al panteón de las vanguardias del siglo XX y lo consagró como figura tutelar de la creación contemporánea.

4. Si la mención al museo imaginario es interesante en el curioso nexo que construye entre el sistema de Marcel Duchamp y el pensamiento de André Malraux, es marginal en el minucioso recorrido de las implicaciones del *ready-made* que hace Thierry de Duve en los cuatro capítulos de su obra.



El diagrama establecido por Alfred Barr en 1936 debía constituir la hoja de ruta del MoMA de Nueva York para la ampliación de sus colecciones. En el 2011, John Zinsser se inspiró del diagrama y reinterpreto el esquema poniendo a Duchamp como personaje de influencia notable y señaló los nexos que genera. John Zinsser es profesor en la New School University en Nueva York. En su clase "The Art of Viewing Art", enseña la historia de los museos y de las galerías neoyorkinas. Los esquemas reproducidos vienen de uno de sus blogs pedagógicos y colaborativos: artofviewingart.wordpress.com.
© John Zinsser

Readymade - 1913-1923

AN ARTIST

"INDIFFERENT" INTERACTION

OBJECT "TOUT-FAIT"

NON-RETINAL EXPERIENCE

TITLE = JOKE

UNMARKETABLE

Esquema comparativo de los atributos del *ready-made* y de su réplica por Nathalie Leleu.
Taller Readymade in Lima : Food for (art)Thought, (2017).

Readymade's replica - 1964

ARTIST

HISTORICAL RELATIONSHIP (REMAKE)

SCULPTURE (EDITION)

AESTHETIC VALUE (BEAUTY & SUBLIME)

TITLE = MESSAGE

MARKETABLE (HIGHLY)

Esquema comparatido de los atributos del *ready-made* y de su réplica por Nathalie Leleu.
Taller Readymade in Lima : Food for (art)Thought, (2017).

¿Qué se puede esperar hoy en día de estas peripecias, brillantes para unos, lamentables para otros? Si *Fountain* es una obra maestra del siglo XX, ¿lo es todavía en el siglo siguiente? *Fountain* representa una ruptura dentro de la historia simbólica de las artes y ésta se han trasladado sobre nuevos objetos, relegando así al pasado las antiguas imágenes. Hoy, las nociones de originalidad y de autenticidad que se suelen vincular a la obra de arte y contra la cual se posiciona el *ready-made* en su principio y su forma están más que nunca en peligro a causa de su aleatoria explotación por el mercado, la interferencia generada por lo digital y la tecnología, y la función ya desencarnada del artista en su propia sociedad.

Queda lo esencial del mensaje de *Fountain*: cambiar el valor simbólico por la experiencia. ¿Pero a qué costo? Antes de la pintura, antes del dibujo, antes de la escultura, la materia prima del arte estaba mayoritariamente constituida por cualquier forma de imagen producida por la sociedad civil, la industria, los medios y el arte en sí mismo. Paradójicamente, los derechos de autor y el *copyright* se han vuelto obstáculos masivos para la creación y la transmisión, lo cual explica que algunos artistas, en todo el mundo, hacen uso de la piratería.

El arte es, entonces, el lugar político para todos los proyectos que respondan a una lógica de rendimiento y de eficacia, lo cual no significa que se sitúe fuera de la economía. Su acción: mostrar todo lo que se puede hacer con lo que tenemos a disposición, con gran tonicidad estética y colectiva. La obra contemporánea se aleja del contenido para parecerse cada vez más a un receptáculo por el que transita una infinidad de datos, más signos que símbolos, entregados por un artista-captor, un artista-investigador, un artista-compilador, a un público activo e inestable, próximo o lejano, en una sala de exposición o por internet.

¿Estamos ante una nueva crisis de conceptos y de formas artísticas? Los artistas compitiendo para el premio Pasaporte para un artista y cuyas obras siguen en gestación mientras escribo estas líneas, aportarán seguramente algunas respuestas. Marinés Agurto, Edward de Ybarra, Issy Barsallo, Andrés Ennen, Erick Gallardo, Sebastian Quispe, Carlos Risco, Michael Prado y Luis Zela-Koort reflexionaron - individual y colectivamente - en torno al paradigma que revolucionó el *ready-made*: un objeto, un autor, un público y una instancia dispuesta a acoger y comunicar. Si un artista es, como se suele decir, un ser para quien lo real no basta, queda patente que varios de los ya citados fueron a buscar un suplemento de alma en la insubordinación, la subversión, la iconoclasia y la resistencia al condicionamiento masivo y administrado.

El salón de la Society of Independent Artists, responsable de la censura pasiva de *Fountain* en 1917, tenía como lema "no jury, no prizes". En 2017, el jurado de Pasaporte para un Artista sabrá hacer lo que el comité de selección de 1917 no había conseguido: apreciar con gusto y discernimiento el coeficiente artístico de las obras que tendrá el honor de evaluar, es decir "escuchar el grifo para que siga goteando", frase adaptada de Marcel Duchamp en el epígrafe de un grabado de *Fountain* y bajo cuya égida se sitúa este texto por su título.

REFERENCIA

Ardenne, Paul (2015). *Heureux, les créateurs? L'art à l'âge postmoderne, ses amis, ses faux amis, ses ennemis*, Bruxelles : Editions Le Bord de l'eau.

Belting, Hans (1989), *L'histoire de l'art est-elle finie?*, Nîmes: Editions Jacqueline Chambon.

Cabanne, Pierre y Duchamp, Marcel (1967), *Marcel Duchamp. Entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris: Editions Pierre Belfond.

Clair, Jean (2000). *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*. Paris: Gallimard.

Davila, Thierry (2010). *De l'inframince. Brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*. Paris: Editions du Regard.

De Duve, Thierry (1989), *Résonances du readymade, Duchamp entre avant-garde et tradition*, Nîmes: Editions Jacqueline Chambon.

Findlay, Michael (2014), *The Value of Art / Money, Power, Beauty*. München/London/New York: Prestel.

Heinich, Nathalie (1996), *"'C'est un oiseau!' Brancusi vs États-Unis, ou quand la loi définit l'art"*, *Droit et société*, vol 34, n°1.

Marcadé, Bernard (2007). *Marcel Duchamp*. Paris: Flammarion.

Mesch, Claudia (2014). *Art and Politics: A Small History of Art for Social Change since 1945*. London, New York: I.B. Tauris.

Michaud, Yves (1989). *L'artiste et les commissaires*. Nîmes: Editions Jacqueline Chambon.

Naumann, Francis M. (1999), *Marcel Duchamp, l'art à l'ère de la reproduction mécanisée*. Paris: Editions Hazan.

Vallier, Dora (1954), *"La vie fait l'œuvre de Fernand Léger. Propos de l'artiste recueillis par Dora Vallier"*, *Cahiers d'art*, 1954-2.

WORKSHOP
READY-MADE IN LIMA:

FOOD FOR (ART)
THOUGHT

Nathalie Leleu
Curadora

¿Pueden un artista y su obra liberarse de su propia época y gozar de una autonomía absoluta? Desde una perspectiva ideológica, uno podría contestar afirmativamente; pero desde una perspectiva histórica, la respuesta sería más bien negativa. En el caso de Marcel Duchamp, la figura amable y complaciente del “gran ocioso”, apartado de los negocios, se perfila, si nos fijamos bien, en un terreno minado: el de la sociedad capitalista y belicista de inicios de siglo XX, de la que el joven pintor Duchamp rechazaba los cargos, las funciones y las normas, y todos los dispositivos de poder. El trabajo es uno de esos dispositivos, y el arte, como cualquier otra actividad, pertenece a la división social del trabajo. Duchamp toma entonces la decisión, en 1923, de convertirse en un “anartista”, ni ‘a favor de’ ni ‘anti’, con una producción personal y confidencial asumida como tal.

La capacidad que tiene el *ready-made* para regenerarse a lo largo del tiempo, como fue el caso en varios de los escenarios artísticos después de la Segunda Guerra Mundial, ¿se fundamentó en este posicionamiento existencial y comprometido? No exactamente. ¿La fórmula funciona todavía hoy en día? ¿En qué se ha convertido el “anartista” en demanda de “libertad”? ¿En una persona real? ¿Un sindicato? ¿Un motor simbólico? ¿Una broma? ¿Puede, por lo menos, servir para redefinir, por contraste, la identidad y el papel del artista contemporáneo? La misma pregunta puede plantearse para el hombre como para su creación y todas las condiciones de existencia de las que depende. ¿Acaso no se ha vuelto el *ready-made*, desde un punto de vista formal, una banalidad estetizada contraproducente para el mundo del arte, sin la mecánica subversiva del gesto original? Y entonces, ¿qué función tiene la exposición –territorio “mágico” antaño privilegiado por Duchamp, qué misión tienen las instituciones– “matacandelas” de la vida de las obras según él? ¿Ante qué público presentar ese cuerpo movedizo sin cualidades? Marcel Duchamp ha sido artista, anartista y de nuevo artista, pero también

comerciante de arte, escenógrafo, curador, escritor, etc. Su experiencia, transmitida por su palabra, sus escritos, sus obras y su recepción, constituye una base de evaluación, no en el sentido de examen sino de patrón para la creación actual.

El taller “*Ready-Made* in Lima: Food for (art)Thought” se realizó en inglés y se estructuró en torno a cinco temas conocidos por todo actor del medio del arte, sea este productor, mediador o consumidor: el artista, la obra, la exposición, el lugar, el público, sin olvidar el mercado del arte como telón de fondo. Como curadora de la muestra de Pasaporte para un artista 2017 y animadora del taller, propuse considerar los *ready-made* como detonadores, en el primer sentido de la palabra, de estas categorías a disposición de los artistas en competición, con el fin de descomponer y recomponer el paisaje según las necesidades de sus reflexiones.

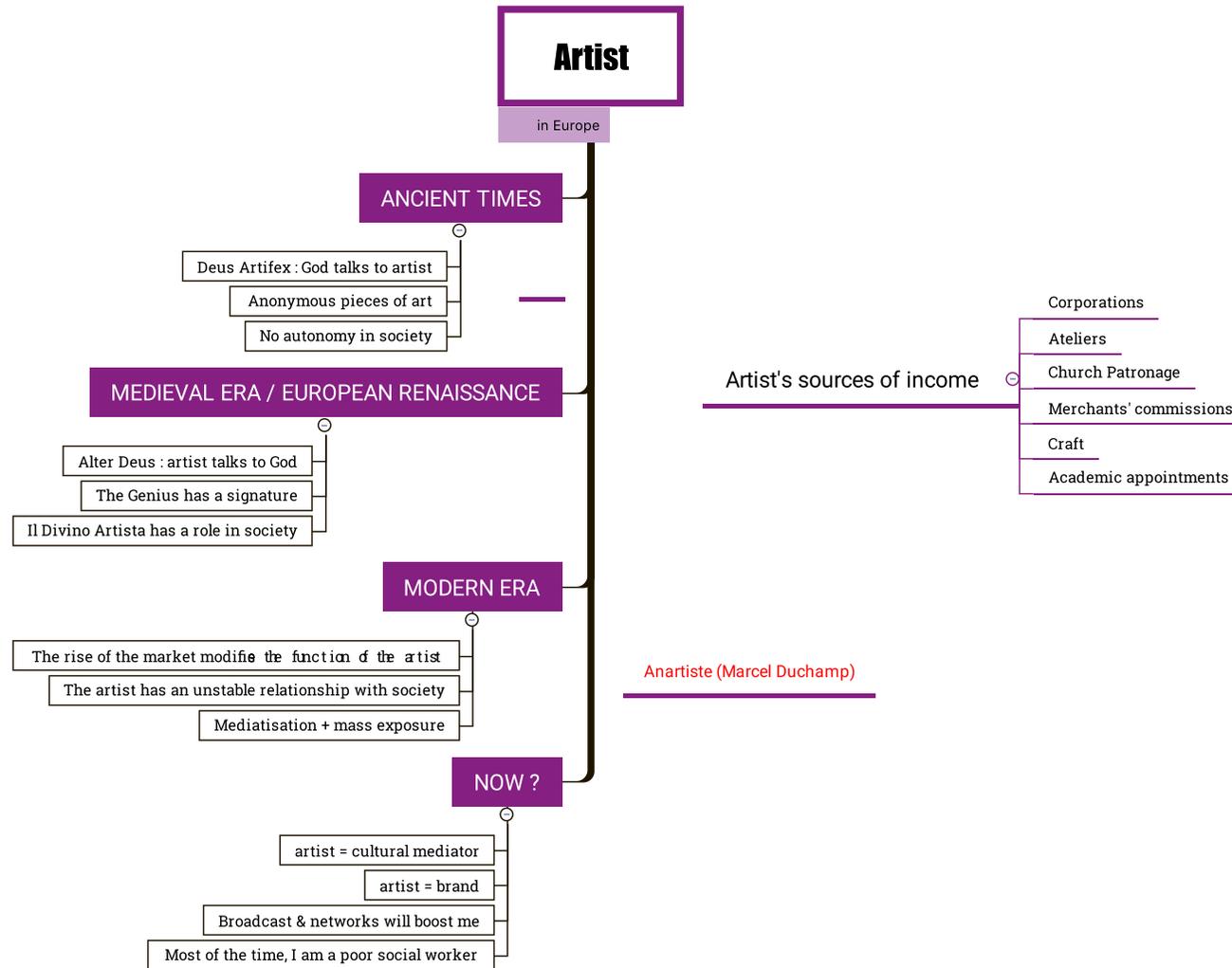
A pesar de ser contendientes, los nuevos artistas seleccionados formaron un grupo animado por una dimensión común y potencialmente productiva. Para conocerse los unos a los otros, un marco simple, establecido por el equipo de la Alianza Francesa en su local: todos alrededor de una mesa, intercambio de portafolios y de algunas referencias bibliográficas, un argumento compartido, turnos de palabra. Este taller no tenía ni intenciones pedagógicas ni valor de prueba respecto al premio Pasaporte para un artista 2017. El *brainstorming* era su único propósito. Renovaba así prácticas habituales en los salones y las exposiciones, en los colectivos, clubs y asociaciones de artistas de todos los continentes y de varios momentos de la historia de las artes. Su desafío: no dejarse encerrar en el (falso) mito duchampiano del hermetismo y de la autarquía como valor artístico absoluto. Su objetivo: que todos empiecen con un buen punto de partida, cada uno con su propio bagaje, después de una experiencia colectiva de 360°.

Desde Marcel Duchamp hasta nuestros días, las condiciones de la creación artística han cambiado hondamente, pero el artista, la obra, la exposición, el lugar y el público son valores constantes en las sociedades occidentales. Las variables son, en cambio, la tensión entre cada una de estas categorías. De su enfrentamiento surge la complejidad del proceso humano, estético, social, político y económico, y este marco analítico merecía, por lo menos, una semana de reflexión, con cinco encuentros de dos horas.

El ecosistema peruano fue, por supuesto, el primer invitado a la mesa, y con este, el continente sudamericano, inclusive el resto del mundo cuando necesario. El marco histórico no fue limitado a una época u otra: el cursor hizo varias idas y venidas en la escala de los siglos.

Un taller no es un ejercicio fácil –y quisiera rendir homenaje a todos los que participaron en este. Escucha, propuesta e intercambio no siempre se dan naturalmente y requieren un compromiso sólido, continuo y auténtico. La explotación individual de contenidos después del taller requiere más energía de parte de los participantes que el taller en sí mismo. Este experimento colectivo se fundamenta en una metodología destinada a favorecer la participación y la transversalidad entre los temas. Cada sesión se inicia con un esquema de mi libre interpretación de la temática del día y con un extracto sonoro de un discurso de Marcel Duchamp vinculado al tema. Luego, los participantes comienzan la discusión. Señalo los puntos de contacto con otros temas a lo largo de la conversación –cuando los artistas no lo hacen de manera espontánea. Son incitados a apuntar las palabras claves que surgen durante la discusión y que piensan útiles para su reflexión. Estas palabras constituyen un glosario reproducido en margen de este texto.

Los artistas escribieron varias de las definiciones. Se pudo elaborar así –o no, en los días malos– una cartografía efímera de los debates, con las opciones desarrolladas a raíz del tema, los impases, los grandes ejes, las conexiones y los caminos preferidos por cada uno. También armé para este taller un tablero electrónico en Pinterest (“fijación” de recursos de la web) que constituye un reservorio de referencias visuales y textuales emparentadas, de cerca o de lejos, con el *ready-made* y su posteridad: esta base documental fue consultada durante las sesiones para sostener el debate.



1. Diagrama "Artista":
Una de las herramientas utilizadas en el taller: el diagrama de introducción al debate sobre la situación del artista hoy.