

Marcel Duchamp i les paradoxes del pop art

quaderndelesidees.press/marcel-duchamp-i-les-paradoxes-del-pop-art/

March 4, 2016

El *pop art* fa un elogi de la vida moderna i les seves andròmines, tot cercant la bellesa en el món industrialitzat i consumista. Andy Warhol, una de les seves figures més rellevants i provocadores, en una visita a Florència, ja famós i mediàtic, va declarar que el que més li havia agradat de la ciutat era el McDonald's de la plaça del Duomo.

Simultàniament, a l'ombra d'aquest art banal van créixer nombroses formes d'art explícitament polític que se servien de les llampants maneres de la iconografia industrial i publicitària per llançar missatges crítics. En el futurisme i el dadà trobem els referents directes de totes aquestes formes de *pop art*.

La proclama de FilippoTommaso Marinetti: «El baquetejar d'un automòbil a tota velocitat és més bell que la victòria de Samotràcia» (*Manifest del futurisme* del 1909) podria ser la primera expressió del *pop art*. Deu anys després Marcel Duchamp la replicà amb quelcom més agosarat: pintar bigotis a la Gioconda tot dient que «ella té el cul calent» (*L.H.O.O.Q.*). Francis Picabia publicà l'obra a la coberta de la revista *391* l'any 1920 i es convertí en una de les primeres icones dadà. Nombrosos gestos com aquest (de la mà d'artistes com Raoul Hausmann fent pintura tipogràfica; Kurt Schwitters i Elsa Von Freytag-Loringhoven fent obres amb la brossa; Jean Arp fent collages per atzar; Francis Picabia amb la vida sexual de les màquines; Man Ray fent objectes impossibles, etc.) fan del dadà el primer gran moviment antiartístic i protopop amb el seu ús radical i extensiu del collage, l'assemblatge i l'objecte.

La fotografia, la impremta rotativa i la producció d'objectes en sèrie inunda el món de «coses» que seran integrades com a matèria, tema i actitud en l'art d'avantguarda. És l'estètica de la producció automàtica que troba en el *ready-made* la seva proposta més



Imatge a dalt a l'esquerra: Objecte verd, 1979, Joan Casellas. Un híbrid pop entre Brossa i Duchamp. Imatge a dalt a la dreta: Babel, 2001 de Jordi Mitja. Un escorre-ampolles super pop. Fotografia Anxel Naves "mantrairzada" per l'Arxiu Aire. Imatge a baix: MERZ MAIL fent de Catherine Dreier disfressada de Rose Selavy, 2013. Fotografia de Joan Casellas, Arxiu Aire.

radical. Marcel Duchamp, en enunciar aquesta idea, culmina un llarg procés de reflexió artística que apareix a redós de la fotografia; un procediment mecànic, òptic i químic de produir imatges alienes a la mà de l'artista i per tant, d'entrada, alienes a l'art.

Acceptar que una fotografia pot ser una obra d'art és assumir que el procés creatiu, més enllà del grau de manualitat, se sustenta en l'elecció i presentació d'un determinat paisatge, figura o objecte sota una determinada llum i un context. Dins les arts plàstiques Georges Braque i Pablo Picasso plantegen aquesta qüestió l'any 1912 amb el collage, la inclusió d'elements impresos i de consum (trossos de diari, cromos, linòleums, cartells etc.) dins d'una pintura manual, i Marcel Duchamp ho rebla amb el *ready-made*, un procediment artístic aliè a la manualitat basat en la simple elecció d'un objecte produït industrialment que per descontextualització esdevé una obra d'art, una cosa diferent de l'objecte industrial que alhora no deixa de ser; d'aquí que molts *ready-mades* tenen dos noms; *Boteller/Eriçó*, *Urinari/Font*, etc.

El concepte *ready-made* assoleix un gran èxit (a la llarga) si bé la seva gestació i visualització és menys automàtica del que la història de l'art ens acostuma a explicar. El *ready-made* més famós l'*Urinari/Font*, del 1917, no va ser firmat explícitament per Marcel Duchamp fins a la seva inclusió a la *Boîte en Valise* el 1941, i malgrat que l'any 1917 el mateix Marcel Duchamp en una carta a la seva germana Suzanne Duchamp va atribuir l'obra a una amiga seva¹ —sense dir-ne el nom, si bé hi ha indicis que podria tractar-se de la Baronessa Elsa Von Freytag-Loringhoven—. Altrament la *Roda de bicicleta* del 1913 (en teoria el primer *ready-made*) no va ser un *ready-made* de ple dret fins a la seva inclusió fotogràfica a la *Boîte en Valise* i la posterior exposició com objecte tridimensional el 1951, mentre que el *Boteller/Eriçó*, del 1914, no va ser exposat fins al 1936.

La *Gioconda bigotuda*, del 1919, feta pública l'any següent a la coberta de la revista dadaïsta 391, encara que sempre és presentada com un *ready-made* «ajudat», funciona millor com un collage invertit, és a dir, en comptes d'incloure alguna cosa industrial al bell mig d'una obra manual, s'inclouen uns tocs manuals dins d'un objecte seriat. Els situacionistes ho anomenarien *détournement*.

Per explicar el mecanisme «instantanista» del *ready-made* Duchamp va dir que era com una fotografia tridimensional², i això exclouria obres tradicionalment catalogades com a *ready-made* com la *Farmàcia*, del 1914, *l'Apolinère Enameled*, del 1917, i *L.H.O.O.Q.*, del 1919. En tot cas, si el *pop art* reconeix el dadaïsmes històric (1916-1924) com un referent pels seus desbordants collages, l'empremta del *ready-made* duchampià arriba més tard i d'alguna manera més a prop de l'eclosió d'aquest moviment, ja que en realitat la majoria de *ready-mades* es publiquen als anys 30 dins l'àmbit del moviment surrealista i, sobretot, les seves rèpliques apareixen i s'exposen principalment als anys 50 i 60.

Retrospectivament Marcel Duchamp pot sumar a la seva llarga llista de mèrits la paternitat compartida del *pop art* per la invenció del *ready-made* (1913/1915), pel transvestisme de Rose Selavy (1920) i pel disseny dels seus aparells òptics com

Rotative plaques verre (1920), *Rotary Demisphere* (1925) i els *Rotoreliefs* (1923-1935). Altres obres, com els *Bons de Montecarlo* (1924) també entrarien en aquesta categoria *protopop*.

Pels aparells òptics, amb la *Roda de bicicleta* de 1913 al davant, també esdevé predecessor (conjuntament amb Naum Gabo i Laszlo Moholy-Nagy) de l'*op art* i de l'art cinètic, moviments paral·lels al *pop art* que, més enllà de les seves propostes estètiques, propugnaven un art fàcilment produïble en sèrie, accessible per a tothom i capaç d'interactuar amb l'arquitectura i el disseny. Victor Vasarely i Julio Le Parc en seran dos dels seus màxims exponents, juntament amb altres artistes que fan andròmines que es mouen, com Jean Tinguely (amb motors elèctrics) i Alexander Calder (amb la força del vent i la gravetat). Aquests dos artistes es van relacionar força amb Duchamp, el qual sembla que va suggerir a Alexander Calder el nom de *mòbils* per a les seves obres cinètiques³. Moisès Villèlia (amb una magnífica obra de ressonàncies duchampianes al vestíbul de la Fundació Miró de Barcelona), Jordi Pericot (de qui es pot veure l'obra de forma permanent al Museu del Masnou) i Antonio Pérez Melero, (artista valencià amb importants obres públiques a Veneçuela) són altres descendents del cinetisme duchampianà.

Guillaume Apollinaire, en la darrera pàgina del seu llibre *Les peintres cubistes*, del 1913, dedicada a Marcel Duchamp, sentència que potser està reservat a aquest personatge reconciliar l'art amb el poble. Als anys 60 Marcel Duchamp va desacreditar aquesta sentència al·legant que Guillaume Apollinaire deia el primer que li passava pel cap⁴, però el cert és que aquesta apreciació de Guillaume Apollinaire té molt a veure amb les primerenques vel·leïtats futuristes de Marcel Duchamp. L'any 1912 no sols va ser l'any del seu *Nu baixant una escala*, i de la gran exposició futurista a París, sinó també l'any del Gran Saló de l'Aeronàutica. Fou en aquest escenari on Marcel Duchamp, davant l'hèlix d'un avió va etzibar a Constantin Brancusi si ell podria fer una cosa millor que allò (quelcom sorgit de la perfecció de la indústria i d'una bellesa extraartística. No sentiu el rumor de l'auto de Marinetti en aquesta frase i alhora la prefiguració del *ready-made*?).



Imatge: Étant donnés 1946-1966. Marcel Duchamp.

Al final de la seva vida Marcel Duchamp, per tal de desvincular-se del moviment futurista, al·legà que va pintar el seu *Nu baixant una escala* abans que tingués lloc l'exposició futurista tot obviant que el manifest de Filippo Tommaso Marinetti, del 1909, va ser discutit en el cercle cubista de Puteaux on ell participava junt amb els seus germans, que aquests van planejar amb Gino Severini una aliança cubofuturista per la qual fins i tot Pablo Picasso es va sentir atret⁵, i en definitiva, que les pintures futuristes es publicaven regularment als diaris de l'època. La seva gran obra, *El Gran Vidre*, (1915-1923) una màquina de la quarta dimensió (un dels temes centrals en les tertúlies del grup cubista de Puteaux) exhala futurisme començant pel mateix vidre sobre el qual està pintat.

Recordem que els diversos manifestos futuristes apel·laven a abandonar els materials tradicionals en favor de la utilització artística de materials nous com el plàstic o el vidre. Hi ha quelcom més futurista que el vidre com a material constructiu? Recordem els pavellons de vidre de Joseph Paxton de 1851, els gratacels de vidre de Mies Van Der Rohe projectats el 1919 o la iconografia cinematogràfica des de *Blade Runner* (1982) fins a *Matrix* (1999).

Marcel Duchamp, que sempre va eludir el compromís polític, retrospectivament es deuria sentir incòmode amb les seves vel·leïtats futuristes de joventut, ateses les tendències polítiques que van abraçar els futuristes, tant per la branca feixista com l'anarquista i prosoviètica. Altrament els seus amics dadà i surrealistes tampoc es quedaven muts amb les proclames, però Marcel Duchamp se les empescava per no mullar-se i passar «entre les gotes»...⁶.

Els *ready-mades* de Marcel Duchamp es difonen de forma àmplia a partir dels anys 40 del segle passat. La seva influència sobre Jasper Johns i Robert Rauschenberg, dos dels fundadors del pop art americà, és ben coneguda. Ells tindran el *ready-made* com a bandera. El llenguatge pop, que es generalitzà ràpidament, de la mateixa manera que ho va fer en un altre moment el llenguatge cubista, comprèn tendències diverses, fins i tot antagòniques. El pop triomfant és banal, comercial i sobredimensionat, però darrere aquest pop hi ha un pop encara més pop que és decididament polític, arreu del món i a Espanya també, per exemple amb la formació d'Equipo Realidad, Equipo Crónica, o artistes com Eulàlia Grau i Joan Rabascall, amb un gran predecessor injustament oblidat: Josep Renau (1907-1982).

On van a parar les ensenyances de Marcel Duchamp? Incapaç de fer una proclama política però també al·lèrgic a la comercialització, a la producció massiva i al monumentalisme. Sembla que ningú escolta les propostes antiproductives de Marcel Duchamp mentre és aclamat sorollosament per la seva influència en nombrosos moviments de l'art contemporani.

Marcel Duchamp va procurar que cada treball fos diferent, nou, i així quasi cada obra seva pot servir de referència a diferents moviments artístics, però, per sobre d'aquest aspecte ben cert de l'originalitat, Marcel Duchamp va proclamar la crítica al treball i al productivisme o repetició, i ho va fer de dues formes aparentment antagòniques, amb

procediments automàtics com el *ready-made* o la fotografia, i amb sistemes artesanals lents i manuals. Per exemple, la zona emmirallada dels testimonis oculistes al *Gran Vidre* la va retallar minuciosament amb una fulla de *gillette*, un treball exasperant de delicades el·lipses i radis concèntrics que podia haver fet serigrafiar (com faria Richard Hamilton 50 anys després amb la seva rèplica). També a la *Boîte en Valise* va utilitzar l'antiquada tècnica fotogràfica de la calotípia, que s'il·luminava a mà amb l'artesanat tècnica de l'estergit mentre que per a la realització d'*Étant donnés* (1946-1966) usà diverses tècniques de bricolatge que el van ocupar 20 anys. Sembla que cap dels seus proclamats seguidors va interessar-se per aquest aspecte de la proposta duchampiana. Potser una mica, l'artista americà John Cage i l'anglès Richard Hamilton.

Marcel Duchamp, cubofuturista penedit, quasidadà, més-que-dadà, no-surrealista; ingressa pòstumament a les files del moviment Fracassart que Carles Hac Mor promou darrerament, en la categoria de predecessor (un altre cop!). Mentre Andy Warhol lliga els gossos amb llonganisses i Richard Hamilton pot comprar-se «una casa en ruïnes, un cotxe de plàstic i una barca de goma»², Marcel Duchamp es retira a treballar en secret a l'Empordà. El seu darrer treball, *Étant donnés*, (1946-1966) es basa en una lenta i precària construcció d'aficionat a oficis diversos: buidat en guix, tractament de pell, aprenent de paleta, fuster precari i lampista de diumenge (moltes d'aquestes coses es van haver de corregir en la instal·lació definitiva al Museu de Filadèlfia), és al mateix temps una sorprenent i descarada obra pop i un presagi de l'hiperrealisme, si bé amb truc i retruc...

JOAN CASELLAS

1. NAUMANN, Francis; M. I OBALK, Hector: *Affectionately Marcel. The selected Correspondence of Marcel Duchamp*. Thames&Hudson, Londres 2000, pàg. 47 i CASELLAS, Joan: «La baronessa Dadà». *Efímera*, número 2, juny de 2011, pàg. 21-25 i *L'Avenç*, número 373, novembre de 2011, pàg. 50-53. ↵
2. CLAIR, Jean: *Duchamp et la photographie*. Editions du Chêne, París, 1977. Dit en una entrevista inèdita amb Peter Bunnell. Referència trobada a: Diversos autors: *Marcel Duchamp, artist of the century*. Cambridge Mass&Londres, The MIT press, pàg. 91-92. ↵
3. TOMKINS, Calvin: *Duchamp*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1999, pàg. 327. ↵
4. CABANNE, Pierre: *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1984, pàg. 43 i 55. ↵
5. CASELLAS, Joan: «Marcel Duchamp a Barcelona arran del centenari del Nu baixant l'escala». *L'Avenç*, número 378, abril de 2012, pàg. 26-35. ↵
6. CABANNE, *op. cit.*, pàg.15. ↵

7. 7. Diversos autors: *Galeria Cadaqués. Obres de la col·lecció Bombelli*. Macba, Barcelona, 2006, pàg. 26 i 27. ↵

Si t'ha agradat aquest article i vols rebre informació dels pròxims que publiquem, envia'ns el teu nom i el teu correu electrònic.

He llegit i acceptat les condicions establertes en l'[avís legal i política de privacitat](#).

Joan Casellas

