



**Universitat de les
Illes Balears**

Facultat de Filosofia i Lletres

Memòria del Treball de Fi de Grau

Marcel Duchamp: de la persistència temàtica a *Le Grand Verre*

Jaume Bernat Adrover Artigues

Grau d'Història de l'Art

Any acadèmic 2016-17

DNI de l'alumne:43172585-k

Treball tutelat per Francisca Lladó Pol

Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts

S'autoritza la Universitat a incloure aquest treball en el Repositori Institucional per a la seva consulta en accés obert i difusió en línia, amb finalitats exclusivament acadèmiques i d'investigació	Autor		Tutor
	Sí	No	Sí
	X		X

Marcel Duchamp: de la persistència temàtica a *Le Grand Verre*

Resum

El present Treball de Fi de Grau tracta de la producció artística de Marcel Duchamp entre els anys 1910-1923.

L'objecte d'aquest estudi es basa en el caràcter innovador d'aquest artista atès que la seva obra suposa una ruptura en la concepció que fins aleshores es tenia de l'art.

L'anàlisi de Duchamp es realitza fent particular atenció a algunes de les seves constants temàtiques més representatives (nu, màquina i núvia), així com també en l'evolució de l'artista dins distintes expressions artístiques (cubisme, dadà etc.).

Aquests conceptes culminaran en l'obra que resumeix tot el seu procés creatiu: *Le Grand Verre*, obra també coneguda com *La mariée mise a nu par ses célibataires, même*.

Paraules claus: Marcel Duchamp, *Le Grand Verre*, Ready-made, nu, màquina i núvia.

Abstract

The aim of the present Final Paper Degree is to analyze the artistic production about Marcel Duchamp between 1910-1923.

The central purpose of our study is based in the innovative character of his art.

Duchamp's artwork meant a radical rupture with the most usual concept of art at his time.

Through some thematic constants (bare figures, machines and brides), as well as in an evolution of his artistic expressions (Cubism, Dadaism etc.), the art of Duchamp is analyzed.

All these themes and expressions will have its topmost result in *The big glass*, also known as *The bride stripped bare by her bachelors, even*.

Keywords: Marcel Duchamp, *Le Grand Verre*, ready-made, bare, machine and bride.

Índex

1. Objectius.....	p.1
2. Mètode de treball.....	p.2
3. Estat de la Qüestió.....	p.2
4. Introducció a la figura de Marcel Duchamp.....	p.6
5. La persistència temàtica.....	p.13
5.1 El nu.....	p.14
5.2 La màquina.....	p.21
5.3 La núvia.....	p.27
6. <i>Le Grand Verre</i>	p.30
7. Conclusions.....	p.34
8. Annex d'imatges	
9. Bibliografia i webgrafia	

1. Objectius

Els objectius que es pretenen aconseguir amb aquest treball són:

- Analitzar diversos temes detectats a la producció de Marcel Duchamp i que es mantenen com una constant.
- Detectar les influències externes (art, literatura etc.) en les respectives temàtiques.
- Establir una classificació d'obres desglossada per temes.
- Determinar com les temàtiques es desenvolupen i evolucionen amb el pas del temps.
- Aclarir les causes de la materialització d'aquestes constants en una sola obra: *Le Grand Verre*.
- Investigar com les constant temàtiques de Marcel Duchamp influeixen en altres artistes.

2. Mètode de treball

Per a la realització del treball s'ha partit de la recopilació i selecció d'aquelles publicacions realitzades a l'Estat Espanyol o a l'estranger vinculades a Marcel Duchamp. En aquest primer pas es procedirà a seleccionar aquella informació que es consideri més útil pels diversos camps que inclou el treball. Seguidament, contrastar la informació obtinguda amb la pròpia opinió de l'alumne per elaborar un discurs lògic i coherent, prenent com a punt de referència les imatges més representatives. Vull aclarir que donades les dificultats a l'hora de traduir correctament el títol de les obres del francès al català, he optat per la llengua original.

3. Estat de la Qüestió

La figura de Marcel Duchamp és una de les més paradigmàtiques dins l'art del segle XX. Per aquest motiu podem trobar un gran nombre de publicacions que es fan ressò de les seves aportacions.

A continuació es pretén dur a terme l'Estat de la Qüestió, mitjançant una minuciosa anàlisi bibliogràfica.

Inicialment he seleccionat les publicacions de caire més general sobre l'Art del segle XX, després, he iniciat el mateix procés amb les publicacions específiques. Sempre tenint en compte la forma en que es tracten les distintes persistències temàtiques, com a objecte d'estudi d'aquest treball.

Una de les publicacions primerenques a les que he tingut accés és *Arte del siglo XX. Arquitectura y escultura* de Juan Eduardo Cirlot ¹. En els capítols *Marcel Duchamp, inconformista y profeta* i *Del Ready-made al objeto surrealista* es destaca de la seva obra: *Nu descendant un escaleur, Le Grand Verre, Fontaine i Why not sneeze Rose Sélavy?*.

A *Historia del Arte Moderno*² de Abrams també de 1972, es parla del final de la seva carrera com a pintor, l'any 1915 quan arriba a Nova York.

*DaDá documentos*³ és un recull de diferents textos dadaistes però que consta d'una part inicial en que s'anomenen en diferents exponents del moviment, donant-li a Duchamp un paper rellevant.

Entre la muerte del Arte y el Arte Moderno ⁴, presenta de forma breu però clara a l'artista en el capítol titulat *Los nuevos principios ordenadores del espacio en las artes plásticas. El arte del siglo XX*, (1983), en l'apartat *El preciosismo y el aislamiento americano* parla de com Duchamp a través dels Ready-made i màquines òptiques mostrava als artistes americans el camí que hi havia més enllà de la pintura⁵.

¹CIRCLLOT, Juan Eduardo, *Arte del siglo XX*. Barcelona: Editorial Labor, 1972.

²ABRAMS, Harry N, *Historia del Arte Moderno*. Barcelona: Ediciones Daimon, 1972.

³RODRIGUEZ, Ida, *.DaDá documentos*. México: Universidad Autónoma de México, 1977.

⁴ARANCIL, Alfredo, *Entre la muerte del Arte y el Arte Moderno*. Madrid: Ediciones Istmo, 1982.

⁵CABANNE, Pierre, *El arte del siglo veinte*. Barcelona: Ediciones Poligrafica, 1983.

La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos de Rosalind E. Krauss és una obra publicada originalment el 1985 i editada a Espanya per primera vegada al 1996. *Le Grand Verre* no serà obviat i també es parlarà de la fotografia titulada *Élevage de poussière* (1920) de Man Ray degut a la vinculació d'aquesta amb *Le Grand Verre*⁶. La publicació *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*⁷ ens presenta *El objeto de Marcel Duchamp*. Aquí sens comenta: *Fontaine* i *Égouttoir*.

Si ens endinsem dins la bibliografia del cubisme, *La época cubista*⁸ de Cooper, esdevé un bon referent. Mostra amb detall la seva etapa cubista, resultant rellevant la secció *El grupo de Puteaux i la Section d'Or, 1911-1913. Perversa y utópica. La muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*⁹ de Charo Crego és una obra que es va publicar l'any 2007. L'autora qualificarà a Marcel Duchamp com *artista travestí*, , però especialment centrarà l'atenció amb els *Étant donnés*, en el capítol tercer que rep el títol de: *El deseo descarnado: Bellmer, Kokoschka y Duchamp*. A *Arte del siglo XX*¹⁰ de Ruhberg poden destacar els capítols *Del Ready-made al objeto surrealista i El impacto del dadaísmo*. Es comenten les següents obres: *Roue de bicyclette*, *Égouttoir*, *Broyeuse de chocolat* i *Fontaine*. En aquest cas la persistència temàtica serà tractada de forma superficial. Una obra més recent és *Arte Moderno* de Hess¹¹, a la secció que porta per títol el nom del propi artista ens parla dels Ready-made en general. *Apariencia desnuda*, tot i que la edició consultada és de 1994, la data de publicació original és de 1973. Octavio Paz pretén realitzar una profunda anàlisi de l'obra de Marcel Duchamp, fins i tot aportant un punt de vista diferent a l'habitual. Especialment es centra amb *Le Grand Verre* , ens descriu tots els seus elements, les seves funcions, les relacions que els uneixen i tots els seus possibles significats ocults.

⁶ KRAUSS, Rosalind., *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Forma, 2015.

⁷ CIRLOT, Juan-Eduardo. *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Barcelona: Anthropos, 1986.

⁸ COOPER, Douglas. *La época cubista*. Madrid: Alianza Forma, 1993.

⁹ CREGO, Charo. *Perversa y utópica*. Madrid: Abada editores, 2007.

¹⁰ RUHRBERG Karl, *Arte del siglo XX*. Barcelona: Taschen, 2012.

¹¹ HESS, Barbara, *Arte Moderno*. Barcelona: Taschen, 2016.

El llibre està estructurat amb dues parts: *El castillo de la pureza* i *Water writes always in plural*¹². La primera part, és una breu introducció a l'obra de Marcel Duchamp i conté un estudi de *Le Grand Verre*, la segona és un examen de *assemblage*. Així com també tractarà la persistència temàtica al llarg de la seva obra.

*Escritos Duchamp du signe*¹³, agrupa exclusivament els textos publicats per aquest autor o bé aquells que el propi artista va aprovar la seva publicació. Estan agrupats en quatre capítols. *El velo de la novia*, el conjunt de notes referents a *Le Grand Verre*, *La novia puesta al desnudo por sus solteros, incluso* i *Rrose & Cia*, que és la recopilació de jocs de paraules.

Pel que fa als catàlegs d'exposicions destaca el de la mostra retrospectiva que va dur a terme la Fundació Miró de Barcelona titulat *Duchamp*¹⁴. Aquesta publicació, és una obra molt completa amb estudis profunds i detallats, no es tracta únicament d'un catàleg que agrupi les obres que es presenten a l'exposició, sinó que hi ha tot un seguit d'articles de gran interès. *Conversaciones con Marcel Duchamp*¹⁵ és una entrevista que va dur a terme Pierre Cabanne l'any 1966. Tot i així esdevé un document clau per comprendre la visió que tenia de la seva pròpia obra. *Duchamp el amor y la muerte, incluso* (1993)¹⁶, la publicació de Juan Antonio Ramírez és una de les més interessants realitzades a Espanya. L'originalitat d'aquesta singular obra ja s'entreu en el títol al·ludint a la obra magna: *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Juan Antonio Ramírez ja ens indica al començament que la seva obra no ho diu tot sobre l'artista però si que dona un punt de vista diferent. Afirma que el Duchamp que ens han presentat en els manuals esta vestit amb les robes d'artista iconoclasta, que per altra banda, és una manera de tapar-li "les vergonyes".

¹²PAZ, Octavio, *Apariencia desnuda, la obra de Marcel Duchamp*. Madrid: Alianza editorial, 1994.

¹³DUCHAMP, Marcel, *Escritos Duchamp du signe*. Barcelona: Ediciones Gustavo Gili, 1978.

¹⁴MALET, Rosa Maria, *Duchamp*. Barcelona: Fundació Joan Miró, 1984.

¹⁵CABANNE, Pierre, *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1984.

¹⁶RAMÍREZ, Juan Antonio, *Duchamp el amor y la muerte, incluso*. Madrid: Ediciones Siruela, 1993.

També indica que ha estat presentat com una mena de proto-pop benèvol, com si es tractes del padrí complaent de Andy Warhol. Al començament realitza una petita introducció titulada *También ón* s'introdueix al lector en el món de Duchamp. També informa que no es sap molt bé de que va viure, no tenia grans propietats i que mai va fundar una família en el sentit estricte, tot i que el 1954 es casa amb *Alexina Sattler* (ex dona de Pierre Matisse). Planteja la pregunta retòrica que s'han repetit infinites vegades els experts, quan va presentar *Nu descendant un escaleir* i *Fontaine* és alguna cosa seria o estava fent broma?. Però la gran aportació de Juan Antonio Ramírez és la classificació dels ready-mades.

Tampoc podem oblidar les biografies, especialment la de Calvin Tomkins titulada *Duchamp* (1999)¹⁷. El citat biògraf, col·laborador del *New Yorker*, el va conèixer personalment l'any 1959.

L'aportació més singular del catàleg de l'exposició *Duchamp, Man Ray, Picabia* és l'article *L'art de l'amistat*¹⁸ on s'explica la importància de la cooperació i la inspiració que es van proporcionar entre ells en diferents moments de les seves carreres així com en altres àmbits. Van compartir idees i experiències i van establir amistats íntimes entre ells i amb les respectives parelles. Jugaven a escacs incansablement, i fins i tot van compartir vacances

Fi de partida. Duchamp els escacs i les avantguardes (2017)¹⁹, és la darrera publicació consultada i és el catàleg de l'exposició coordinada per Rosa Maria Malet. Es desenvolupa el tema dels escacs, que actuarà com a persistència temàtica però que no es materialitzarà a *Le Grand Verre*.

¹⁷TOMKINS, Calvin, *Duchamp*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1999.

¹⁸MUNDY, Jennifer, *Duchamp Manray Picabia* (catàleg). Barcelona: MNAC, 2008.

¹⁹MALET, Rosa Maria, *Fi de partida. Duchamp, els escacs i les avantguardes* (catàleg). Barcelona: Fundació Joan Miró, 2016.

4. Introducció a la figura de Marcel Duchamp

Marcel Duchamp és un artista que a pesar de la bibliografia existent, així com les seves pròpies notes, arribar al més proper possible a la seva veritat no és gens fàcil. Hi ha tantes opinions com autors han escrit sobre ell i les seves obres. Cal recordar que és un gran irònic i no es sap fins on ens diu la veritat. Marcel Duchamp (1887-1968), va ser un artista francès que visqué entre París i Estats Units, va créixer en l'ambient de les primeres avantguardes i va deixar al final de la seva activitat més de 200 obres²⁰. La seva producció, a l'igual que les seves idees revelen un desig d'aproximació conceptual a l'art: amb això hi ha que considerar-lo com un dels fundadors de la contemporaneïtat. Gairebé des dels inicis de la seva creació artística es va mostrar en contra dels costums del sistema artístic, aquest fet el va portar a una reacció crítica. Es va negar a desenvolupar un estil reconegut i a exposar la seva obra amb regularitat; finalment va optar per retirar-se dels circuits de l'art, dedicant-se a jugar als escacs durant vint anys. Segons Anne Cauquelin²¹, hem de tenir en compte les següents aportacions:

1- Una distinció entre l'esfera de l'art i l'estètica, de manera que l'estètica, designa el contingut de les obres. Per ell l'art són altres activitats. El fet de proclamar-se com anti-artista és fruit d'una reflexió que consisteix en considerar que l'art no és qüestió de continguts sinó de formes. Un exemple d'aquesta actitud la veiem a través de la *Boîte en Valise* (1935-1941), on trobem la reproducció en miniatura de totes les seves obres. Canvià el concepte d'artista i el considerà com un venedor.

2- Dins l'esfera de l'art, aquesta esfera no depèn d'una estètica sinó de tots els possibles rols que poden intervenir. Un primer rol és que l'artista és considerat com un productor en el sentit que exhibeix un objecte. S'identifica amb un objecte que ell no materialitza, i fins i tot signa un objecte que ell ni tan sols ha realitzat. L'artista no crea, utilitza el material. Un segon rol és la consideració del productor com a observador: qui fa el quadre, va deixant de banda els postulats metafísics. Per ell, nosaltres som fonamentals per tancar el procés de comunicació. Per tant, l'artista és un productor, que també és un observador, com l'espectador.

²⁰RAMÍREZ, Juan Antonio, *Duchamp*. Madrid: Biblioteca El mundo, 2006.p.23.

²¹CAUQUELIN, Anne, *L'art Contemporain*. Paris: PUF, 1992, pp. 64-78.

I finalment, el rol de l'artista com a conservador.

3- Una altra aportació és que l'art no entra en conflicte amb altres activitats, sinó que s'hi integra. Ell desmunta l'antiga ideologia de l'artista considerat com un marginal o exiliat, entre altres coses perquè per ell l'estètica és una peça clau dins la comunicació i el joc de l'art consisteix en especular sobre l'exposició d'un objecte ja elaborat.

4- L'art és un sistema de signes i exposar un objecte és posar-li un títol. En posar-li el títol és reconeix com un objecte estètic.

Una vegada analitzades les seves aportacions, el que es pretén és dur a terme una pinzellada sobre trets biogràfics més destacables per tal d'aproximar-nos a la comprensió de la seva dimensió artística. El criteri seleccionat ha estat cronològic, agafant com a punt de partida la segona dècada del segle XX en el que dugué a terme les seves primeres obres, i establint com a cloenda (1923), any en que va deixar definitivament inacabat *Le Grand Verre*.

Cap al 1902 pintà alguns paisatges de gust impressionista inspirats en quadres de Claude Monet, poc després comença a dedicar-se al dibuix retratant familiars i coneguts. Als disset anys deixà la casa del seu pare i marxà a París, a viure a casa del seu germà Jacques on es matricula a l'acadèmia *Julian*. El 1905 va intentar entrar a *École des Beaux-Arts* però fou rebutjat, aquest mateix any realitzà el servei militar. Al finalitzar es tornà instal·lar a París, a Montmatre, on visqué dels diners que li enviava el seu pare. A París no visqué en un ambient de pintors sinó d'artistes humoristes, ja que aquests es reunien al *Manière* un cafè ubicat a la planta baixa de l'edifici on vivia. En una ocasió Duchamp declarà: *Inclús Juan Gris feia dibuixos. Assistíem junts a una revista dirigida per el cartellista Paul Ibire*²². Bernard Mercadé assenyala que eren impertinents, *bon vivants* i que guanyaven diners. Doncs era natural que Duchamp es sentís atret per aquest mitjà, *la llibertat d'inspiració anava de la mà amb la posada en escena dels estereotips més convencionals i on les bromes i jocs de paraula eren la seva segona naturalesa*²³

²²MERCADÉ, Bernard, *Marcel Duchamp*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2008, pp.31-32.

²³ Ibidem, pp.31-32

Per aquest motiu no ha de sorprendre que el 1907 participés en el *Saló dels Artistes Humoristes* que organitzà la revista *Le Rire*: és la seva primera aparició en una exposició²⁴. Presentà cinc dibuixos on ja s'entreveu que l'efecte humorístic es produeix en el títol o la llegenda.

El 1908 es trasllada a Neully als afores de la ciutat. A finals de 1911 es va començar a interessar pel cubisme. Ingressant en el grup de *Puteaux*²⁵ juntament amb dos dels seus germans: Duchamp-Villon i Jacques Villon. Aquests portaran al grup l'element intel·lectual i reflexiu a la vegada que provocador.

L'artista va adoptar una paleta de tons ocres verds i grisos, i exposà una sèrie d'obres en les que experimentà amb la tècnica cubista dels aspectes simultanis. Dins del grup es poden destacar pintors cubistes com Robert Delaunay i Fernand Léger o el poeta Guillaume Apollinaire. A les reunions de Puteaux també hi fou assidu Francis Picabia, a qui Duchamp havia conegut al *Salon d'Automne* de 1911. Els tres germans Duchamp dins el grup de *Puteaux* es mostraven, més pensadors que autors, entregats a la reflexió sobre la naturalesa de l'art i els artistes, deleitant-se tant en la formulació de problemes com en la seva solució. Pel que fa al seu caràcter, els germans Jacques i Marcel diferien moltíssim entre ells. Villon era prudent i metòdic, Duchamp era imaginatiu i impetuós, reflectint-se aquesta diferència en la seva pintura. La formació artística de Villon s'allunyava de la de Duchamp, que fins aleshores no havia destacat com a pintor. Villon estudia les teories pitagòriques i llegí el *Trattato della Pittura* de Leonardo. Això el faria millor teòric que el seu germà i contribuí a explicar la idea general de tots dos: el cubisme havia d'evolucionar, mitjançant la anàlisi cap a l'abstracció. Però aviat van arribar a la conclusió de que el que el cubisme necessitava, per aconseguir el seu objectiu, la disciplina del cercle matemàtic, una utilització raonada però vigorosa del color i la injecció de noves idees i tècniques expressives. Encara que eren grans individualistes els germans desitjaven també arribar a aquests objectius mitjançant un esforç col·lectiu.

²⁴RAMÍREZ, Juan Antonio, 2006. op. cit. p.25.

²⁵Puteaux era un grup que qüestionava el Cubisme de Montmatre i es plantejava cap on havia d'evolucionar.

La primera manifestació organitzada pels artistes del grup de *Puteaux* fou la creació d'una *Casa Cubista* en el *Salo d'Automne* de 1912. La segona empresa que duria a terme fou de major transcendència: la *Section d'Or*, celebrada l'Octubre de 1912. Va presentar el *Nu descendant un escalier 2*, *Portrait de joueurs d'échecs* i una aquarel·la de *Le Roi et la Reine entourés de nus vites*²⁶. Es pretenia que fos a la vegada una declaració d'independència del cubisme vertader i una demostració de que el moviment cubista era ja lo bastant fort i creatiu. El 1912 juntament amb Picabia i Apollinaire acudirà a la representació teatral de la novel·la *Impresions d'Africa* de Raymond Roussel (1910). Aquesta obra esta construïda amb la tècnica de la homofonia. En escena apareixeran maquines hominoides²⁷.

Però aquesta no serà la única figura literària que interessarà a l'artista, li atraurà molt també el nou sentit que dona a les paraules François Villon. Aquest feia expressar a les paraules més del que contenien, o senzillament no dir res. Noemí Martínez Díaz per donar més consistència a aquesta tesi cita les següents paraules de François Villon: *Je suis François, don il me poise, Né de Paris emprés Pontoise, el de la corde d'une toise scaura non col que mon cul poise*²⁸. Seguidament durà a terme una comparació amb el següent joc de paraules que Duchamp signarà baix el nom del seu alter ego femení: *Rose Sélavi née en 1920 en N.Y nom juif. Changement de sexe- Rose étantle nom le plus <<laid>> pour mont goût personnel et Sélavy le jeu de mots facile C'est la vie*²⁹. Les similituds dels dos fragments son més que evidents. Els jocs de paraules sempre li agradaren, per aquest fet es va meravellar amb els tres sentits superposats en que jugava Villon: mort, amor i atzar. Creu en la necessitat de l'humor i no valora l'art, sinó la vida mateixa. Diu: *Sempre he odiat la serietat de l'existència*. El 1912 fa unes declaracions en que exposa que Rimbaud i Lautrémont li pareixen massa vells: *Laforgue i Mallarmé s'aproximen més al meu gust, en especial el Hamlet del primer*³⁰.

²⁶ COOPER, Douglas.1993, op.cit., pp.126-129.

²⁷ ABRAMS, Harry N. 1972, op.cit., pp. 301-306.

²⁸ MARTÍNEZ DÍEZ, Noemí, "Referencias literarias en Duchamp y el <<Gran Vidrio>>", *Arte, Individuo y sociedad* N° 6. [revista]. Madrid: Universidad Complutense,1994, pp. 129-142.

²⁹ Ibidem, pp.129-142

³⁰ Ibidem, pp.129-142

Rimbaud va aconseguir èxit ràpidament, però va abandonar la poesia per errar pel món. Duchamp abandonarà l'art a favor dels escacs, tots dos abandonaran l'art on ambdós han triomfat. A Duchamp també li interessaran les obres d'Alfred Jarry o el ja esmentat Mallarmé, especialment el seu poema *Hérodiade*, que mai donarà per acabat al igual que Duchamp amb *Le Grand Verre*. En dos dels poemes de Mallarmé senyala Noemí Martínez que es parla de finestres on es projecten somnis, sepulcres, verges etc, Duchamp diu sobre aquest poeta: *Una gran figura. L'art modern hauria de tornar a la direcció de Mallarmé: ser una expressió intel·lectual i no merament animal*³¹.

Deixant de banda les influències literàries per centrar-nos novament en els trets biogràfics, el 1912 residirà a Munic tres mesos, a la casa del pintor Max Bergman. Cal recordar que Kandinsky publicava aquest mateix any a Munic la seva obra *Über das Geistige der Kunst* i que ell parlava alemany, per la qual cosa suggereix Juan Antonio Ramírez la possibilitat que Duchamp hi tingues accés³².

Una data clau per a la seva trajectòria artística serà l' *Armory Show*³³ de Nova York (1913), en que va presentar: *Nu descendant un escaleir, Jeune homme triste dans un train, Portrait de joueurs d'échecs i Le roi et la Reine entourés de nus vites*. A més, aquest any va idear dues de les grans innovacions del segle XX. El mòbil, l'escultura que es mou físicament i l'objecte fabricat: el *Ready-made*. El terme procedeix de *Ready-made garments*³⁴, que són peces de roba confeccionades.

El seu primer Ready-made de 1913 del que no tenim constància gràfica, consistí en agafar tres fils, cada un d'un metre, pujà a un tamboret i els llançà. Durant aquest any també farà els *Ready-made* més coneguts: *Roue de bicyclette* i *Égouttoir*. Octavio Paz a *Apariencia desnuda* diu que la funció dels Ready-made és d'origen higiènic, una neteja intel·lectual, és un atac a la noció d'art. En un segon moment, el ready-made passa de la higiene a la crítica d'art.

³¹ CABANNE, Pierre, 1984, op.cit., pp.50-100.

³² RAMÍREZ, Juan Antonio. op.cit. , 2006, pp.33.

³³ L'Exposició Internacional d'Art Modern que va tenir lloc entre el 17 de febrer i el 15 de març de 1913.

³⁴ CRUNDEN, Robert. *American Salons*. Oxford: Oxford University Press,1993, pp.434-435.

No hem d'oblidar que per ell l'únic que té valor és la forma, que és emissora de significat. Som a un moment en que la indústria té un gran pes.

Duchamp va treballar i llegir molt, però no va deixar explicacions sobre les seves obres i han estat els crítics que han fet la anàlisi de les mateixes³⁵.

El 15 de juny de 1915 es mudà a Nova York. Arribà amb 50 dòlars dins la butxaca i no sabia parlar anglès. El mateix any va conèixer Man Ray³⁶ amb qui mantindrà una estreta col·laboració al llarg de la seva vida. Durant aquests anys, madurà la seva reflexió sobre els ready-made, que cassen a la perfecció amb la filosofia dadà. Serà l'any en que començarà a treballar *Le Grand Verre*³⁷, després de l'elaboració dels estudis preliminars quan encara era a París³⁸. El 1916 l'artista havia conegut la mecenes i pintora americana Katherine S. Dreier; política i socialment compromesa amb el front progressista, promourà als Estats Units el desenvolupament de la lliure expressió artística. A finals d'aquell any Duchamp figurà entre els principals fundadors de la *Societat de Artistes Independents* i el 1918 marxarà a Buenos Aires, Argentina, on passarà la major part del temps jugant als escacs, encara que la seva presència no passà desapercebuda entre la jove avantguarda argentina.

El 1917 és va dur a terme la mostra organitzada per la ja citada *Societat d'Artistes Independents* de Nova York. Les bases d'aquesta establien que s'exposarien sense discriminació totes les obres d'art que es presentessin. Però no va ser del tot així, ja que l'obra presentada per Duchamp, no fou del gust del comitè organitzador, del qual ell en formava part. *Fontaine* consistia en un urinari de porcellana amb la signatura *R. Mutt 1917*. L'urinari fou comprat en una botiga especialitzada de l'època i signat intencionadament de manera que calia col·locar-lo de forma ben allunyada de la seva funció. L'entrellaçament del joc nominalista habitual en l'artista adquireix aquí una intensitat peculiar. Mutt i Jeff era una de les sèries de còmic americà i signa com un d'aquests dos personatges.

³⁵ PAZ, Octavio. 1994.op.cit. pp. 28-40.

³⁶ Man Ray (1890-1976) fou un artista americà, que va desenvolupar la seva carrera principalment a París. Va contribuir al moviment Dadà i al Surrealista i fou l'inventor dels *Rayographs*.

³⁷També conegut com *La mariée mise a nu par ses célibataires, même*.

³⁸ RAMÍREZ, Juan Antonio. 2006.op.cit., p.122.

En el cas de *Fontaine* el primer productor és el fabricant i després ve l'artista, que agafa el producte i l'exhibeix, no és un creador. Davant la decepció soferta per la negativa del comitè organitzador l'autor dels Ready-made declarà:

*No podien refusar cap obra, als Independents. Simplement la van suprimir. Jo era al jurat, però no em van consultar, perquè els oficials no sabien que era jo qui la hi havia enviada; hi havia inscrit el nom de Mutt justament per estalviar-me relacions personals. La Fontaine va ser simplement col·locada darrera un envà, i tot el temps que va durar l'exposició no vaig saber on era. No podia dir, que era jo que havia enviat aquell objecte, però em penso que els organitzadors ho sabien per les xafarderies. Ningú no en gosava parlar. M'hi vaig enemistar i em vaig retirar de l'organització. Després de l'exposició vam trobar la Fontaine darrera l'envà i la vaig recuperar!*³⁹

S'iniciarà una fase en que alternarà temporades a París i Nova York. A França coneix André Breton⁴⁰ que el 1924 fundarà oficialment un nou moviment, nascut de la superació del dadà: el Surrealisme. Duchamp freqüentarà els cercles dadà on després es desenvolupa el moviment surrealista. Es sol mencionar com a manifest Dadà un ready-made seu d'aquesta època (1919) : *L.H.O.O.Q.* El 1921 juntament amb Man Ray fundà a Nova York la revista *New York Dada*, la qual només consta d'un sol numero. El 1920 crea el seu alter ego femení *Rose Sélavy*⁴¹. L'utilitza per firmar el Ready-made *Fresh Window* entre d'altres. Duchamp es farà retratar per Man Ray com a *Rose* i utilitzarà una de les imatges per el Ready-made de *Belle Helaine*. El 1923 decideix deixar de treballar a *Le Grand Verre* deixant-lo oficialment inacabat, potser només es tracte d'un joc. Es un joc d'intel·ligència en el que hem de jugar. Clar que Duchamp té les de guanyar perquè coneix el final, però al deixar-lo inacabat ha deixat el joc de que cada un juguem al nostre gust.

³⁹ MOURE, G., "Llista d'obres" a MALET, R.M. (ed.) *Duchamp* [cat. Expo.] Barcelona: Fundació Joan Miró, 1984. pp.180.

⁴⁰ André Breton (1896-1966) fou l'ideòleg del Moviment Surrealista, a més fou poeta i escriptor.

⁴¹ *Rose Sélavy* fou un personatge creat per Marcel Duchamp el qual fou fotografiat per Man Ray i sota al nom del qual firma obres com *Why not sneeze, Rose Sélavy?* o *Belle Helaine*.

Octavio Paz afirma que des d'aleshores comença la llegenda: un dels pintors més cèlebres del segle XX havia abandonat l'art per dedicar-se als escacs⁴⁰. Però el 1969, uns pocs mesos després de la seva mort, els crítics i el públic descobriren que havia treballat en secret durant vint anys (1946-66).

5. La persistència temàtica

Des de gairebé el principi de la seva producció hi haurà una sèrie de temes que persistiran en el temps. Aquests afloraran a la seva obra de forma intermitent fins a veure's materialitzats definitivament a *Le Grand Verre*.

Un dels primers temes que es pot observar des dels principis de la seva producció, és el nu, especialment el femení. Aquest es materialitza ja en obres molt primerenques com *Le buisson* (l'arbust) de 1910. A vegades veurem que els temes s'entrellaçaran com en el cas de *Le Passage de la Vierge à la Mariée* (1912) en que es produirà una simbiosi entre el tema de la verge i la núvia. La màquina esdevindrà també un dels seus temes predilectes, al igual que li succeirà al seu amic Francis Picabia. La núvia serà un dels altres grans temes, en el qual es podran detectar connotacions misògines. Per altra banda cal destacar la seva gran afició, els escacs. Aquest es retirarà dels circuits artístics per dedicar-se exclusivament a competir als tornejos. Com no pot ser d'altre manera serà una constant en la seva obra, tot hi que curiosament no és percepció a *Le Grand Verre*, motiu pel qual ha estat descartat de les persistències temàtiques.

5.1 El nu

L'assumpte de la dona nua fascina d'un mode especial als pintors francesos del segle XIX. Fent un repàs podem dir que la pintura *pompier*⁴² només tingué dos temes fonamentals: el patriotisme moralitzant i el nu.

En la segona línia hi ha els nus mitològics interpretats amb models femenines contemporànies. Ingres, Cabanel, Bouguereau, Gerôme i molts altres artistes ompliren els salons amb els seus naixements de Venus provocant la lògica reacció dels caricaturistes. Ja com a precedent a les avantguardes Juan Antonio Ramirez eludeix directament a la *Olimpia* de Manet o *Les banyistes* de Cezanne. L'absència d'emoció bloqueja des dels propis ciments tècnics de la pintura, qualsevol possibilitat d'establir coartades morals. Tal és la línia, que Picasso ho durà fins a les darreres conseqüències amb *Les demoiselles d'Avignon* (1907). En aquest sentit també caldrà destacar quadres com *Luxe, calme et volupté* (1904-1905) d'Henri Matisse⁴³.

A partir dels exemples exposats, una de les primeres obres de Duchamp en que apareix el tema del nu serà *Le Paradis* de 1910 (Fig. 1). Aquí representa un home i una dona nus en un entorn natural. Es evident que el significat del quadre no es troba en la dimensió religiosa, ja que l'únic element iconogràfic que eludeix a la tradició bíblica és el gest en que Adam es situa les mans al sexe en un intent de cobrir-se. La escena és una al·legoria o la representació d'un mite, entès per mite la imatge simbòlica i simplificada de una realitat universal: en aquest cas, el quadre il·lustra l'arquetípic dualisme entre home-dona, situant-lo en un context atemporal com el Paradís Terrenal.

La oposició s'expressa visualment mitjançant l'ús de colors i les formes en contraposició per les dues figures (la dona circular i l'home vertical de forma quasi fà·lica)⁴⁴.

⁴²PAZ, Octavio. 1994.op.cit., pp.9.

⁴³L'art Pompier és un terme pejoratiu per referir-se a l'art academicista francès del XIX.

⁴⁴RAMÍREZ, Juan Antonio.1993, op.cit. pp. 218-220.

Entre l'univers masculí i femení no existeix al parèixer cap tipus de diàleg: pareix que la mirada dels protagonistes no es troba⁴⁵.

En quan al tema del nu a l'aire lliure, és cultivat per molts artistes de les avantguardes històriques i té l'origen en les *Les Grandes banyistes* (1906) de Cezanne. Duchamp travessa un moment simbolista plegat d'evocacions literàries i romàntiques. El 21 d'abril de 1911 s'inaugurà la XVII exposició de la *Societat d'Artistes Independents*, en la qual es presenta en tres llenços: dos paisatges i *Le buisson* realitzat l'any anterior (1910). Obra en tema i estil molt pròxima a *Le Paradis*.

En paraules del propi artista, el quadre no representa un tema concret; mostra dos nus femenins en un paisatge ocupat en bona part per un arbust que té la forma i el color de la boira.

Els tons contrasten i es mesclen com en els *fauves* i les formes estilitzades miren a Cézanne i Matisse. El títol no es descriptiu sinó evocador; és, com declarà el propi Duchamp, *un color invisible* que afegeix a la seva composició, intervenint en un nivell que ja no és purament visual sinó mental⁴⁶.

El 1910 també dugué a terme el *Nu aux bas noirs*⁴⁷. On no només ha canviat la tècnica pictòrica sinó, també l'actitud de l'artista davant l'assumpte representat. Respecte al primer s'ha de reparar en que les pinzellades nervioses han donat lloc a gruixudes taques de color amb juxtaposicions atrevides.

El cos (i també el que pareix l'empaperat del fons) està modelat amb masses blanquinoses, malves i verdoses, on es demostra que Duchamp havia assimilat les lliçons del simbolisme i del fauisme. No s'ha de passar per alt l'enquadrament. Al tallar una part del cap i el peu dret, aproxima aquest nu a la mirada de l'espectador.

Aquest mateix any regala un goauche titulat originalment *Loi nu* al seu amic el doctor Tribout. S'han fet conjectures sobre l'aureola que envolta la figura, en el sentit de veure-hi alguna cosa més que un simple recurs tècnic. Si fos així, el fet de remarcar l'halo respondria sens dubte a una intenció de subratllar una atmosfera irreal i simbòlica. D'altra banda, atesa la posició del nu, caldria destacar-ne l'aparença d'instantània dinàmica.

⁴⁵ RAMÍREZ, Juan Antonio. 2006.op.cit. pp. 80-81.

⁴⁶ Ibidem, pp.82-83.

⁴⁷ MALET, R.M.1984. op.cit. pp. 92-95.

Titulat inicialment per Robert Lebel *Femme nue avec des cheveux verts*, posteriorment el mateix Duchamp el va batejar *Nu sur nu*.

Es tracta d'un nu superposat a una part d'un altre de grans dimensions. No se sap ben bé la data exacta de l'execució de la figura estilitzada, però es considera probable que fos duta a terme entre el final de 1910 i el començament de 1911. Una de les raons que donarien consistència a aquesta hipòtesi seria l'existència de l'aurèola a l'entorn de la figura, la qual cosa connectaria l'obra amb altres de derivació simbolista⁴⁸.

El 1911, Marcel Duchamp va trobar una jove que passejava el gos per un carrer de Neuilly. No li va adreçar paraula, però la imatge d'aquella dona va esdevenir el model d'un quadre que va titular *Portrait ou Dulcinée* (octubre de 1911). La jove hi és representada cinc vegades, cada una des d'un angle distint, i en cada versió apareix com més va més desvestida, fins a la nuesa total.

Les cinc figures, diu Jean Clair a la breu nota que dedica a aquesta obra, semblen brollar d'una base comuna. Podríem dir que es tracta d'un brollador femení que es divideix en cinc raigs. Cinc aparicions diferents d'una mateixa presència. Tota la dialèctica pictòrica i metafísica de l'obra posterior de Duchamp es troba ja en germen en aquesta pintura. Ni exactament cubista ni futurista tot i que es va proposar, com els pintors d'aquestes tendències, expressà simultàniament els diferents aspectes i moments d'un objecte. Així ens trasllada de la descomposició de la imatge d'una jove entrevista en un carrer a la idea de la dona nua.

El retrat d'aquesta Dulcinea imaginària, com la de Don Quixot, és el moment inicial de la llarga metamorfosi que és tota l'obra de Duchamp: la dona percebuda pel forat d'una vella porta de fusta. Es a dir *Étant Donnés* (1946-1966), obra que no és tractarà de forma específica ja que tot i mostrar de forma explícita el tema de la nuesa és posterior a la finalització de *Le Grand Verre*. Duchamp respecte a aquesta obra farà les següents declaracions: *Dulcinée és una dona que vaig trobar a l'avinguda de Neuilly. La veia de tant en tant, quan anava a dinar, però no hi vaig parlar mai*⁴⁹.

⁴⁸ MALET, R.M. 1984. op.cit. p. 97.

⁴⁹ PAZ, Octavio, "La Dulcinea de Marcel Duchamp" a MALET, R.M. (ed.) *Duchamp* [cat. expo.]. Barcelona: Fundació Joan Miró, 1984. pp. 59-67.

Jeune homme et jeune fille dans le printemps (1911) serà una pintura amb un context específic ja que Duchamp regala aquest quadre a la seva germana Suzanne en ocasió del seu matrimoni amb el farmacèutic Charles Desmares.

La escena constitueix una variant sobre el tema del paradís terrenal: en un entorn natural fictici, dos joves s'estiren per arribar a la copa de l'arbre. Les figures, allargades i idealitzades, gairebé no es diferencien; les cares no es veuen, però per els cossos s'intueix que la silueta de l'esquerra és la al·lota i la de la dreta el jove. També cal destacar un cercle perfilat en negre en mig de les dues figures, a l'interior hi ha una minúscula figura nua amb gest ambigu. La composició expressa un significat simbòlic: el moviment dels joves pot expressar tan la expressió cap el sublim, com una atracció eròtica. Segons Arturo Schwarz tractaria també de l'amor de Duchamp per la seva germana Suzanne, entesa simbòlicament com la aspiració a la unió entre els oposats germà-germana. La parella de personatges d'aquest quadre es pot observar també com la prefiguració de la parella *Novia-Solter* de *Le Grand Verre*⁵⁰.

El desembre de 1911 presenta *Jeune homme triste dans un train*, on experimenta amb el mètode pictòric-compositiu que estarà en la base de *Nu descendant un escalier n.2*. Serà un dels tres llenços seleccionats en 1913 per ser enviats a l' *Armory Show* de Nova York, on figurarà com a nu.

Aquí, l'artista es retrata durant un viatge de Paris a Rouen: en el quadre es combinen el moviment del tren i del jove que va i ve pel passadís. La figura és sotmesa a un procés de deformació, els resultats recorden a certs aspectes del cubisme de Picasso i Braque.

⁵⁰ TOMKINS, Calvin. 1999.op.cit. pp. 61-63.

Les imatges que es succeeixen d'una forma més bé robòtica mostren la relació d'aquesta obra amb el tema de la màquina⁵¹. Abans de mostrar la versió definitiva de *Le Roi et la Reine entourés de nus vites* de 1912 (Fig. 2) fa dos estudis preliminars: *El rei i la Reina travessats per nuus a gran velocitat* i *El rei i la Reina travessats per nuus ràpids*⁵². El quadre definitiu es presentà a la exposició de la *Secció Aurea*, organitzada per el grup de Puteaux.

La impressió de que l'artista treballà en contínues variacions sobre el mateix tema es reforça si es comparen les figures del rei i la reina amb les que poblen un altre quadre dels anys 1911-1912: es percep així la proximitat formal entre el rei, el *Jeune homme triste dans un train* i el *Nu descendant un escalier*, i entre la reina, la *Verge* i la *Novia*. Aquest fet demostra que els temes predilectes de Duchamp sempre s'entrellacen entre si. Mitjançant metamorfosis lèxiques i estètiques, desenvolupa un discurs complex, ric en continguts simbòlics i susceptibles de diverses explicacions. En aquest quadre, el rei a la esquerra i la reina a la dreta, són els dels escacs: el seu sexe s'expressa no mitjançant la descripció formal, doncs el llenguatge és l'abstracte de la indagació cubista més avançada, sinó mitjançant la diferencia de línies essencials. Les figures són envoltades per dues ràpides corrents contraries, una quasi blava; l'artista imagina que aquestes corrents estan constituïdes per formes quasi immaterials, introduïdes per satisfer la seva curiositat pel moviment. La parella simbòlica rei-reina és la dels contes populars i de les fantasies infantils. Duchamp es mou, doncs, en el món de les idealitzacions, el mateix dels arquetipus alquímics de *Jeune homme et jeune fille dans le printemps* i *Le Grand Verre*. Robert Lebel ha fet notar que és significatiu que l'artista utilitzi per aquest quadre el revers del llenç de *París*: no es tracte de una enginyosa solució a la falta de un altre llenç sinó d'un gest simbòlic, típic del mòdul operandi de Duchamp⁵³. Entre finals de 1911 i començament de l'any següent, desenvolupa la recerca formal començada en *Jeune homme triste dans un train*; fa dues obres que tenen com a tema el nu baixant l'escala. La primera obra, convencionalment iniciada amb el n.1, es titula *Nu descendant un escalier n.1*.

⁵¹RAMÍREZ, Juan Antonio, 2006.op.cit.pp.92-93.

⁵²TOMKINS Calvin. *The World of Marcel Duchamp*. U.S.A.: Time-Life Books, 1985 .pp.29-39.

⁵³COOPER, Douglas, 1993, op.cit. pp.126-129.

En comparació amb la versió definitiva, l'estudi preliminar presenta encara alguns elements naturalistes, no tant en la figura (que la descomposició d'arrel cubista transfereix en un maniquí) com en la disposició de l'ambient. Hi ha una escala de forma espiral els escalons de la qual i els passamans es distingeixen. Aquest detall revela una de les possibles fonts d'inspiració, el quadre del preraphaelita anglès Edward Burne-Jones titulat *L'escala d'or*: en aquesta obra que el públic francès coneixia per un gravat, i on es veu una filera de figures serials (joventes vestides i pentinades de la mateixa manera) que baixen una escala molt semblant a la que es troba el nu.

És destacable la probable relació amb el simbolisme: com la obra de Burne-Jones, la de Duchamp no té un significat concret i es centre més bé en les possibilitats evocadores d'una escena misteriosa i de gran impacte psicològic. Amb la mateixa cadència hipnòtica i impenetrable de les joves pintades per Burne-Jones, el nu de Duchamp descendeix cap un espai hipnòtic i el seu aspecte modern i tecnològic no disminueix (sinó que, per el contrari, augmenta), la sensació de trobar-se entre una aparició fantàstica. L'origen d'aquesta obra es troba també, segons pareix, en un petit esbós en que esta traçada una figura que puja per una escala; el títol del dibuix, escrit en la fulla per l'artista, és *Encara avui en estrella* i repeteix el de una poesia del simbolista Jules La Forge, molt admirat per el jove Duchamp.

*El Nu descendant un escalier n2*⁵⁴ tanca el cicle d'obres d'inspiració cubista dedicades al tema del nu i el moviment. Serà rebutjat pels cubistes de Puteaux i retirada del *Saló dels Artistes Independents*; posteriorment també la seva aparició a l'*Armory Show* de Nova York el 1913 suscitaria un gran escàndol. L'artista pintà un nu en moviment: l'interès per unes figures nues, transfigurades i estilitzades, es desenvolupà al 1912 també en la sèrie d'obres dedicades a *Verge-Novia* i sembla tenir el seu inici a *Jeune homme et jeune fille dans le printemps*, a on els protagonistes tenen el mateix aspecte androgin que aquesta figura. Encara que el realitza al marge de tota connotació orgànica o eròtica, el nu és considerat per les avantguardes com una heretgia per la seva excessiva vinculació amb la tradició acadèmica.

⁵⁴www.philamuseum.org/collections/permanent/51449.html?mulR=1953924148|74

(30/05/90)

Amb notable ironia, Duchamp ho interpreta en clau moderna, associant-ho a la investigació sobre el moviment: aquest interès neix del seu coneixement del cinema i de les cronofotografies del fisiòleg francès Étienne-Jules Marey, aparegudes en diversos diaris. L'artista pintà la successió d'una vintena de diverses posicions estàtiques: sotmès al moviment, el cos arriba a la seva màxima extensió, com si fos una goma. En aquest sentit, el quadre pot ser considerat com un primer reflex dels interessos de Puteaux per les teories geomètriques i matemàtiques sobre la possible existència d'una quarta dimensió, perceptible a partir de l'anàlisi del moviment d'un objecte tridimensional.

Aquestes teories seran divulgades el 1912 per un llibre de Gaston de Powlowski, *El viatge al país de la quarta dimensió*, que Jean Clair ha demostrat que esta entre les primeres fonts d'inspiració de *Le Grand Verre*⁵⁵.

No hi ha dubte que la defenestració teòrica del nu per part dels cubistes del grup de Gleizes seria l'estímul, el detonant clau de la separació sense retorn. Aquest fet li alterà la sang, Duchamp es fastiguejà davant els escrúpols i la por dels suposadament avançats de l'època; no li restava més que desfer-se d'aquell medi. Per ell, l'obra era un autèntic assoliment i, com diria més tard, va ser una mena d'interpretació cubista d'una fórmula futurista, tot i que en aquell moment no estava al corrent del futurisme. Certament hi hagué una convergència d'interessos, entre Duchamp i els futuristes, compartiren d'alguna manera inquietuds semblants d'un abast molt general, però el punt de vista era molt diferent. El tema del nu, premonitòriament abordat en els dibuixos de 1907-1908, tal vegada suggerit per la lectura de *Ingitur* de Mallarmé fou definitivament triat a partir de la il·lustració del poema *Encore à cet astre*, de Laforgue. No apunta tant la imatge d'un personatge real baixant o no per una escala igualment real, com una imatge estàtica del moviment. La descomposició en làmines ocasionada en la pràctica del paral·lelisme elemental només s'activa i dinamitza a partir de l'observació de l'espectador, el moviment és com una deducció articulada en l'interior, és a dir, una operació totalment intel·lectual.

⁵⁵ MALET, R.M, 1984.op.cit. pp.108-109.

Octavio Paz indica que el nu de Duchamp és un dels eixos de la pintura moderna: el final del cubisme i el començament d'alguna cosa que encara no ha acabat. Segons ell en la imatge es materialitza: la missió de representar el moviment, la visió desintegrada de l'espai i el maquinisme⁵⁶.

5.2 La màquina

L'any 1912 va visitar juntament amb Fernand Léger i Constantin Brancusi el *Salon de la locomotion aeriennne*. Arrel d'aquesta, pronuncia les següents paraules mentre contemplava fascinat els darrers models d'avions que s'hi exhibien: *S'ha acabat el pintar. Qui pot fer alguna cosa millor que aquesta hèlix? Fixis, podria vostè fer això?*⁵⁷ Aquesta contundent frase denota fins quin punt l'era de la mecanització, i la modernitat en general, havien transformat d'una manera essencial les condicions de l'art.⁵⁸

A Duchamp ja l'havien intrigat les màquines quan encara era a París: el seu *Moulin à café* de 1911 i el seu *Broyeuse de chocolat, núm. 1* de 1913 evidenciaven l'especial fascinació que li produïa el moviment circular, i el repte de concebre'l en relació amb una superfície bidimensional.

En aquests anys Picabia i Man Ray van pintar també un molinet de cafè i una cafetera de filtre respectivament en aquells anys, potser com a resultat de conèixer la particular obsessió de Duchamp per aquest tema. Va començar a pensar en màquines com a codis per als instints humans, i descrivia el moviment rotatiu del molí de xocolata, proper a l'onanisme. Picabia produí les seves imatges mecanomòrfiques (primer figuratives i més tard abstractes) el mateix període en què Duchamp treballava en *Le Grand Verre*⁵⁹.

⁵⁶PAZ, Octavio, 1994. op.cit., pp.20-21.

⁵⁷MOLINUEVO, José Luis, *Arte y escritura*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, 1995. pp.31.

⁵⁸HOPKINS, D., "Poètica masculina" a MUNDY, J. (ed.) *Duchamp, Manray, Picabia*, [cat. expo.]. Barcelona: Museu d'Art Nacional de Catalunya, 2008, pp. 78.

⁵⁹ADES, D., "Duchamp, Dadà i Surrealisme" a MALET, R.M. (ed.) *Duchamp* [cat. expo.]. Barcelona: Fundació Joan Miró, 1984. pp.38-52.

Quan el 1915 Duchamp va traslladar-se a Amèrica, va quedar admirat de la radical novetat d'aquell jove país amb la seva tecnologia emergent: *Les úniques obres d'art que ha donat Amèrica són les canonades i els ponts*, s'afirmava en un text redactat sota la seva direcció per a la publicació protodada *The Blind Man*, el 1917⁶⁰.

En general, el dada novaiorquès segons David Hopkins va adoptar una actitud cínica envers la màquina (oposada a l'actitud més positiva del grup dadaista de Berlin).

L'estètica mecanicista que Duchamp i Picabia van desenvolupar plegats entre 1912 i 1917, època que els va veure combinar amb iconoclàstia aspectes de les màquines o la tecnologia amb al·lusions a la morfologia i el pensament humans⁶¹.

Segons David Hopkins es tracte del concepte màquina-dona, heretat de les turbulentes fantasies de la literatura simbolista francesa, aquest va ser modificat per l'experiència que Duchamp i Picabia van tenir amb la dona americana de la seva època.

Wanda M. Corn esmenta que les principals protagonistes femenines dels textos de Jerry i Huysmans són americanes. En l'obra *À Rebours* de Huysmans, es descriu una acròbata americana anomenada Miss Urania, de qui diu que té *una figura àgil, cames fibroses, músculs d'acer, braços de ferro*. El mateix Duchamp semblava compartir aquesta veneració per la dona americana, entre d'altres coses perquè era un gran seguidor de Huysmans⁶².

Va ser sobretot l'impacte de la Primera Guerra Mundial el conflicte que potser va posar en marxa la cloenda del mite de l'Era de la Màquina, ja que de llavors ençà, va detectar elements negatius. Dins aquest context no podem obviar el terme *màquina fadrina*⁶³, del qual ell és el creador⁶⁴. Les seves meditacions sobre el moviment i les màquines el varen dur a camps prèviament inexplorats. Va superar ràpidament el seu interès preliminar per l'aspecte exterior de les màquines per crear una nova classe de metàfora visual. Això li va permetre expressar idees complexes que involucren, entre altres coses, la geometria, la química i l'alquímia.

⁶⁰ ADES, D. 1984. op.cit., pp.38-52.

⁶¹ HOPKINS, D. 2008. op.cit., pp. 78-83.

⁶² Ibidem. pp.78-83

⁶³ El terme màquina fadrina, eludeix a aquelles dones que son estèrils i per tant inútils (segons la seva visió)

⁶⁴ DUROZOI, Gérard. Arte del siglo XX. Madrid: Ediciones Akal, 2008. pp. 400-401

Els antecedents d'aquesta classe de màquines s'ha de cercar en la literatura; Kafka, a la narració *A la colònia penitenciària* (1919), i Edgar Allan Poe, a *El pou i la pèndula* (1843), varen crear màquines famoses, de les quals deriven les d'Alfred Jarry a *El supermascle* o les de Roussel a *Impressions d'Àfrica* (1910) i *Locus Solus* (1914).

La seva obra ha estat fonamental en l'elaboració del concepte maquinista en l'art del segle XX, des del primerenc *Moulin à café* (1911) abans citat, en què ja apareixen les referències iròniques, físiques, poètiques o estètiques que configuren obres posteriors com *Nu descendant un escalier* (1911), però sobretot *Le Grand Verre* (1915-1925).

Màquines que s'alimentaven d'una barreja d'erotisme i sadisme i que varen ser estudiades per Michel Carrouges, en un llibre de culte, *Les Machines Célibataires*,⁶⁵ publicat a mitjans dels cinquanta, una obra fonamental per entendre el paper que han tingut les màquines en la construcció de l'imaginària dels segles XIX i XX.

Carrouges havia utilitzat aquesta denominació duchampiana per catalogar-ne la sèrie de màquines fantàstiques que va trobar a la literatura, analitzant-les en relació a *Le Grand Verre*, que li va servir de guia en la preparació de la seva teoria.

Però ¿què és una màquina fadrina? En realitat no és més que un circuit tancat per on hi circula l'energia per la qual cosa la reproducció resulta impossible. Hi ha un espai en el qual hi ha elements desobedients que per això són castigats.

Per a Michel Carrouges es tracta de:

*A l'inrevés que les màquines reals i fins i tot que la majoria de les màquines imaginàries, però racionals i útils, com el de Nautilus de Juli Verne (...), la màquina fadrina apareix primer com una màquina impossible, inútil, incomprendible, delirant (...). Aquesta pot, per tant, esta formada per una sola màquina curiosa i desconeguda o per un muntatge aparentment heteròclit, no té raó de ser en si mateixa, com a màquina regida per les lleis físiques de la mecànica i les lleis socials de la utilitat (...) Regida per damunt de tot per les lleis mentals de la subjectivitat, la màquina fadrina es limita a adoptar certes figures mecàniques per simular certs efectes mecànics*⁶⁶.

⁶⁵ MALET, R.M., 1984. op.cit. pp. 108-109.

⁶⁶ PAZ, Marga., "Circuit tancats, màquines solteres" a MARTORELL, Jaume (ed.) *Màquines* [cat. expo.], Palma: Fundació "La Caixa", 2001. pp. 62-65.

Després d'analitzar el concepte de màquina a Marcel Duchamp i en les avantguardes artístiques, es procedirà a tractar les obres més rellevants que tracten aquesta persistència temàtica.

A pesar de que no se n'adonaria fins més tard, el *Moulin à café* (1911)⁶⁷, esdevindria molt important per a la seva evolució. En efecte, el quadre li mostraria la manera de desfer-se de la pintura tradicional pictòrica per obrir-li, com solia dir *una finestra a alguna cosa nova*.

El *Moulin à café* (Fig. 3) era un mecanisme anacrònic, accionat per una maneta; la maquinària del qual quasi medieval, conserva un cert caràcter d'improvisació, com si Duchamp no estigues plasmant idees preconcebudes, sinó més bé donant llibertat a la seva imaginació⁶⁸. Pintat per decorar la cuina del seu germà Raymond, recorre per primera vegada al disseny esquemàtic i diagramàtic del dibuix tècnic, patent en la fletxa que indica el gir de la maneta. Aquests criteris pesen més que la gramàtica pròpiament cubista, ja que el que es dona és una representació plana del molinet especialment atenta al caràcter de mecanisme⁶⁹. Va dir el següent sobre la seva obra:

Cap a les acaballes de 1911, el meu germà Raymond Duchamp Villon va tenir la idea de decorar la seva cuina amb pintures a l'oli. Va demanar a sis o set amics-Gleizes, Metzinger, de la Fresnaye i altres- que li donessin una petita pintura.

Jo li vaig fer aquest antiquat molinet de cafè. Representa les distintes fases de l'operació de moldre cafè i la maneta superior es veu simultàniament en diverses posicions a mesura que dóna voltes. Per veure-hi el cafè ja mòlt en una pila sota les rodes dentades de l'eix central, que gira en el sentit marcat per la fletxa del damunt. Sense saber-ho, havia obert una finestra sobre una cosa diferent. Aquesta fletxa era una innovació que m'agradava força, el costat diagramàtic era interessant des del punt de vista estètic. Consistia en introduir a la pintura uns mitjans diferents. Era una mena d'escapatòria⁷⁰.

⁶⁷ RAMÍREZ, Juan Antonio, *El objeto y el aura*. Madrid: Ediciones Akal, 2009. pp.53.

⁶⁸ TOMKINS, Calvin. 1999. op.cit. pp.97,110.

⁶⁹ GARCÍA-BERMEJO, José María. op.cit. p10.

⁷⁰ MUNDY, J. 2008.op.cit. p.113.

La primera pesa projectada per Duchamp per l'Aparell Solter de *Le Grand Verre* és el *Broyeuse de chocolat*⁷¹, al que l'artista dedica dos quadres successius i molt similars, el primer de 1913.

La inspiració neix del record d'un molinet de xocolata que el pintor veia de nen al mostrador d'una pastisseria: la força arquetípica de la fantasia infantil augmenta les connotacions evocadores d'aquest objecte, que reuneix la sensualitat de la xocolata i la fredor mecànica del moviment continu. Aquesta màquina es converteix en el centre de *Le Grand Verre*, com a símbol de la masturbació masculina, i allà es reproduirà l'efecte de la seva aparició rere el vidre d'un mostrador. En una nota relativa a *Le Grand Verre*, escriu que no hi ha que obsessionar-se en: *Amagar el coit que es desenvolupa a través d'una làmina de vidre amb un o més objectes d'un mostrador*. En la seva autobiografia Man Ray recorda haver vist el *Molinet de xocolata* durant un viatge a Normandia amb Duchamp i escriu: *De nin, tots els matins de camí a l'escola, passava davant d'aquella pastisseria, i de major aquell espectacle quotidià es convertien el tema d'un quadre*⁷².

L'artista transfigura el molinet afegint, entre altres coses, una taula estil Lluís XIV i una corbata superior, que a *Le Grand Verre* servirà per fer-la als altres engranatges de *La màquina fadrina*. En el *Broyeuse de chocolat n.2* de 1914, la màquina destaca davant un fons irreal: la imatge és plana i sense ombres i té la precisió d'un dibuix geomètric o arquitectònic. La negació de la pintura passa també per l'ús del fil per traçar els contorns de les rodetes i d'una etiqueta de pell impresa amb el títol i l'any. Pareix substituir l'obra d'art per un producte comercial. Un altre mecanisme clau per a la comprensió de *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* és l'obra titulada *Glissière contenant un moulin à eau, en métaux voisins* (1914-1914) de la qual el propi Duchamp digué:

*Aquest va ser la meva primera pintura damunt vidre. El trineu també és una màquina que llisca damunt els seu dos patins. La roda que es veu a dins hauria de ser activada per un salt d'aigua que no vaig voler representar, per la por de caure en el parany de tornar a ser un pintor paisatgista*⁷³.

⁷¹ ABRAMS, Harry N, 1972. op.cit.p.304.

⁷² Ibidem.p.3014

⁷³ DUCHAMP, Marcel, 2009. op.cit. pp.41-140

El carretó (trineu), dotat com és de propietats físico-poètiques peculiars, s'acosta i es separa de la trituradora, perquè és construït amb barnilles de *metall emancipat* lliure de la *resistència a la gravetat* a una força horitzontal. Aquesta força, generada pel molí d'aigua i transmesa per l'eix i la politja amb el pes *oscil·lant*, causa les anades i tornades de l'aparell, ja que gràcies a l'emancipació metàl·lica, el fregadís dels patins no consumeix gens d'energia calòrica i el frec es transforma en impuls invers (una part del mecanisme no es va executar). El carretó paral·lelitzava l'enfadós anar i venir tot recitant unes *lletanies* específiques i, a causa de l'*oscil·lació de densitat* de l'objecte de la politja (adormir-se, reviscolar-se), es mou amb *un ritme de sobresalt*.

Quan, amb aquest ritme, s'acosta a la trituradora, el trineu, gràcies al fet d'anar connectat amb les estidores de la trituradora, regula la sortida de la contracció líquida del gas lumínic al final dels tamisos, la qual es precipita en espiral el·líptica. Així les operacions solteres arriben al final. Cal remarcar especialment l'anotació de Duchamp posant èmfasi en això: *Serà realment aquesta densitat oscil·lant que expressarà la llibertat d'indiferència*. La referència, no cal dir-ho, es pot connectar no tan sols amb la naturalesa del mecanisme solter, sinó fins i tot amb l'axioma definidor de la concreció de Ready-made. Ja per acabar no es pot obviar els *Neuf moules mâlic* (Fig 4) en que treballa entre 1914-1915. El 1913 comença a estudiar un altre element fonamental de l'*Aparell solter*, el grup dels solters. Les seves primeres reflexions són confiades a dos dibuixos, tots dos titulats *Cementiri d'uniformes*, directes predecessors de *Neuf moules mâlic*, estudi sobre vidre que l'artista treballa amb celeritat en els mesos previs a deixar París. Els fadrins estan amagats dins formes buides, que en els primers dibuixos són denominats uniformes i lliures perquè s'identifica als fadrins per la seva professió: capellà, mosso de grans magatzems, gendarme, cuirasser, policia, enterramorts, lacai i cap d'estació. Aquestes formes buides (motllos) s'ompliran de gas de l'enllumenat en *Le Grand Verre* i s'uniran a la resta de l'aparell mitjançant les seves pròpies emissions, dolls de gas que es transformen en cossos sòlids, passen per els tamisos cònics i descendeixen cap a la part inferior⁷⁴.

⁷⁴ DUCHAMP, Marcel. 2009. op.cit. pp.41-140.

Aquestes formes recorden a peces de vestir penjades; en aquest mateix any neix la passió de Duchamp per els *objectes penjats*. En un principi, l'artista situa els fadrins en un comerç perquè les seves formes exteriors, com succeeix amb els taüts, no relaten els seus continguts. Després els descriu com *Motlles Masculins*, encunyant un neologisme (“mâlic”, masculins) per subratllar la seva precisa identitat sexual. En quan a l'elecció del terme motllo, fa pensar en el contingut de matriu (emprat per Duchamp, sempre per referir-se a la zona del Vidre ocupada pels solters)⁷⁵.

5.3 La núvia

La núvia és un element clau dins l'imaginari de l'artista, Juan Antonio Ramírez ho vincula amb el mite simbolista de la dona artificial. Creacions literàries com *La Eva futura* de Villiers de L'isle Adam es centraven en la idea de fabricar un cos femení perfecte per una ànima bella; pareix ser que això va tenir certa influència en els avantguardistes, com una extensió misògina del tema de Frankenstein. Duchamp pot ser va heretar aquest i altres precedents sense oblidar la *dona-patró* de la que es parla en el capítol XXXVI del *Viatge al país de la quarta dimensió* de G. Pawlowsky, o els textos de Marinetti. Tampoc es pot obviar el seu amic Francis Picabia, que va començar a concebre dones artificials des de principis dels anys deu. El cubisme pictòric va donar pas a una iconografia més mecànica que explicava l'origen biològic d'aquest essers femenins. Ramírez també ens suggereix que la aparició de la núvia podria estar relacionada amb els artefactes emprats tradicionalment per modificar l'aparença femenina: corses, faixes, corretges etc. La premsa satírica tractava aquests temes amb freqüència i ja he esmentat la relació que tenia amb aquesta Duchamp⁷⁶.

Un altre punt de vista sobre el seu concepte de Núvia és el que proporciona Octavio Paz, que creu que aquesta representa per a l'artista una realitat ideal, un símbol manifestat en formes mecàniques i que produeix a la vegada símbols.

⁷⁵ RAMÍREZ, Juan Antonio, 1993. op.cit. pp.93-101.

⁷⁶ Ibidem. pp.123-126.

El misteri de la núvia no procedeix tant de la carència de notícies com de la seva abundància. *La boîte verte* (un receptacle on guardava petits trossos de paper de les idees que li anaven sorgint) conté una descripció de la seva morfologia i del seu funcionament bastant completa però en freqüència aquestes notes són embigues i contradictòries. *La boîte verte* indica que aquesta és una màquina agrícola, una arada, un esquelet, un insecte, un pèndul etc⁷⁷. Curiosament dues de les obres més emblemàtiques d'aquesta persistència són del mateix any 1912: *Mariée* i *Le pasaje de la Vierge a la Mariée*.

Mariée de 1912 (Fig. 5) tanca la sèrie de Munic, iniciada pels dibuixos de *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* i de *La vierge* i porta a la seva complicada elaboració la forma femenina que, simplificada, apareixerà en la part superior de *Le Grand Verre*. La obra, quasi la darrera pintura a l'oli sobre llenç realitzada per Duchamp, mostra que ha arribat a un alt nivell expressiu i estilístic.

Al recórrer a allò que ell mateix defineix com una tècnica de extrema precisió, l'artista dona forma a una imatge dotada de gran sensualitat i, al mateix temps, absent de tota emoció: la imatge de la dona que ha efectuat la transformació de verge a núvia, està despullada de tot romanticisme i convertida en un ser mecànic vertical dotat de cap, columna vertebral i cames. El ric empastament de colors càlids recorda, com admet el seu propi autor, les carnacions llises i vellutades dels pintors del renaixement alemany, especialment de Lucas Cranach, a qui Duchamp havia admirat en el seu pas per Munic. No obstant això, per aconseguir les superfícies llises i brillants de la Novia, deixa de costat el pinzell i es serveix dels dits.

Una nit mentre treballava en el quadre, l'artista es va quedar baix els efectes de l'alcohol i somia amb la núvia (animada i transformada amb un immens coleòpter amb suggestives afinitats kafkianes) que l'atacava i intentava ferir-lo: el relat d'aquest somni ha permès una interpretació entre l'obra i un dibuix en que il·lustra un "cilindre-sexo de forma cònica" que el defineix com a abella. Aquest mecanisme es veu també en el centre de la núvia i té forma d'alambí; aquest s'uneix mitjançant tubs al dipòsit de benzina d'amor, situat més a baix (la definició apareix en una nota del pintor).

⁷⁷ PAZ, Octavio, 1994. op.cit.pp.40-50.

Ell mateix digué: *Un quadre com La núvia és abstracte perquè no hi ha figuració. Però no és abstracte en el sentit estricte de la paraula...Es visceral si es vol*⁷⁸.

A Munic, obeint les suggestions dels dibuixos dedicats a la verge-núvia, pensa en un llenç de títol poderosament simbòlic: *Le Passage de la Vierge à la Mariée* (Fig. 6). El tema del *pas* fa pensar amb una dimensió iniciàtica, el concepte d'una transformació que es troba molt pròxima al representat a la alquímia per el descobriment de la pedra filosofal i de la conversió dels metalls corrents en or.

Anys després de concloure aquest cicle d'obres, afirmarà en una entrevista que el quadre representa una transició, abandonat tot vincle amb les avantguardes i esgotat el tema del moviment l'artista comença una nova etapa. En aquesta clau interpretativa, per lo tant, els dos dibuixos dedicats a la verge es poden interpretar com la declaració d'una integritat primigènica, la concreció d'un punt de partida pur en el que iniciar una altre trajectòria: d'aquesta manera els títols es converteixen en elements poètics, jocs de paraules rere els quals s'amaguen profunds missatges relatius a la idea de l'art.

La crítica, de totes maneres, ha proposat diverses interpretacions d'aquest quadre, en el qual un ser mecànic vertical compost per plànols de volums, segments i embuts es mou simbòlicament d'esquerra a dreta: el moviment expressa una iniciació que es pot interpretar en termes sexuals però també com la transposició figurada d'un procés psicològic, al qual es sotmet a la dona que amb el ritus del matrimoni passa de l'estat de verge a núvia. En aquest sentit, el quadre podria il·lustrar el concepte filosòfic de duració que el grup de Puteaux havia conegut mitjançant els escrits de Bergson: si el temps és una condició abstracta i arbitrària, la duració és la percepció que la consciència té d'un determinat fenomen, des de el seu inici fins el final. La vida de la consciència és un continu fluir, similar al de la forma imaginada per Duchamp⁷⁹.

⁷⁸ RAMÍREZ, Juan Antonio, 1993. op.cit. pp.144-145.

⁷⁹ RUHRBERG, Kart. 2012. op.cit, .pp.127-130.

6. Le Grand Verre

Les pervivències temàtiques culminaran en l'obra que resumeix tot el seu procés creatiu: *Le Grand Verre* (Fig.7) , també coneguda com *La mariée mise a nu par ses célibataires, même* (1915-1923).

En aquest cas decideix canviar de suport, substituint el llenç per el vidre. La elecció del vidre com a suport pictòric no es estranya segons Juan Antonio Ramirez⁸⁰, ja que existia una llarga tradició de pintures transparents per a llanternes màgiques i diorames. Duchamp justifica més endavant l'ús del vidre parlant de la transparent lluminositat i de la puresa inalterable dels colors. També dirà al respecte: *La pintura s'embruta sempre, engrogueix o envelleix al cap de poc temps degut a la oxidació; no obstant això, els meus colors estaven completament protegits, doncs el vidre els conservava purs i sense alteracions durant molt temps*⁸¹.

L'obra consisteix en un vidre doble pintat a l'oli i dividit horitzontalment en dues parts idèntiques per un doble fil de plom. Les seves dimensions són de 2'27 x 1'75 m.

L'artista havia estat pensant en aquesta obra des de 1912 però no la comença fins que es trasllada a Nova York tres anys després. El 1923 deixà de treballar en ella, encara que no definitivament, ja que el 1926 es va ocupar de restaurar els dos panells que s'havien romput accidentalment una dècada abans quan presta el vidre per una exposició⁸².

El gran vidre té un aspecte pròxim al dels esquemes emprats en els manuals de dibuix tècnic i en els tractats de geometria. Enllaça així amb una preocupació típica de la seva època com era la de representar d'una manera rigorosa i estandarditzada el complex univers de les màquines. Ell el que volia fer era una gran màquina oposada a les teles dels Salons.

Estem davant una de les seves obres més hermètiques, i per tant ha donat lloc a diferents interpretacions, sense deixar de banda la seva pròpia postura davant la seva obra.

⁸⁰ RAMÍREZ, Juan Antonio, 1993. op.cit. pp.71-72.

⁸¹ DUCHAMP, Marcel, 2009.op.cit. pp.41-144.

⁸² CORZO, Miquel Angel. *Conservación de vidrieras históricas*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute,1994.pp. 646-649.

Reproduceix en aquesta obra els elements que havia estudiat per separat: *La Mariée, Glissière contenant un moulin à eau en métaux voisins, Neuf moules à mûle* i *Broyeuse de chocolat*, els quals estan vinculats a les persistències temàtiques.

La part superior de *Le Grand Verre* representa *El domini de la núvia*, la qual trobem a l'extrem esquerre de la part superior. És una complexa maquinària. És la núvia en persona on les versemblances són pràcticament inexistentes. La núvia és la que espera, que no arriba a perdre la virginitat.

Dins l'anàlisi d'Octavio Paz⁸³, aquest *mise a nu* és una expressió enèrgica. El mateix passa amb la paraula fadrí, enlloc de nuvi o pretendent. Fadrí indicaria una separació entre el femení i el masculí. Des del moment en què és el fadrí no té perquè ser un pretendent i la núvia no deixarà de ser verge. La xarxa de plom que separa aquestes dues zones provoca que l'acte sexual no s'arribi a complir. Pot ser una obra que indica el desencís de la núvia.

També s'ha discutit molt sobre l'adverbi *même*. Una de les interpretacions més simples seria la traducció fonètica de *m'aime*. L'artista es va negar a acceptar un joc de paraules tan simple com aquest. Segons ell, el va incloure perquè no tenia cap sentit i cap relació amb la pintura. Si vinculem Duchamp amb dadà té totalment sentit.

Pel que fa al tema, és el sexe vist a través del somni, a través del desig i, fins i tot, la inspiració.

La part inferior és *El domini dels solters*, i és tracta d'una màquina inventada que és l'energia motriu que mou les aspiracions espirituals. Dins el món de l'alquímia, el fet de despullar a la núvia el vespre de noces significa purificar la matèria. Però en aquest cas el sexe és un fracàs perquè està separat. És com una unió que s'ha somiat però que no s'arriba a complir. És una mena d'obsessió solitària i la situació separada de les dues fulles de vidre confirmen el fracàs.

Per Duchamp, el tema de la màgia i de l'alquímia és molt important, perquè ell era un gran lector de poesia simbolista, com Mallarmé. Hi ha un total de nou solters, que en alquímia és un nombre màgic, perquè és múltiple de tres.

⁸³ PAZ, Octavio, 1994.op.cit. pp.13-40.

Si analitzem l'obra des del punt de vista de les persistències temàtiques a la part superior trobem la núvia com ja he dit, la qual ja havia aparegut en obres de 1912. Un exemple seria *Le Passage de la Vierge à la Mariée* que és una clar antecedent de *Le Grand Verre*. En aquest cas el personatge femení serà verge i núvia al mateix temps. A diferència de l'altre obra en que deixa de ser verge per convertir-se en núvia.

El tema del nu apareixerà inscrit en el títol de l'obra: *La mariée mise a nu par ses célibataires, même*. Aquí és evident la ironia de Duchamp, ja que els solters no podran despullar la núvia ja que habiten dos univers separats. Per tant l'acte sexual no és produirà i com a conseqüència a la part inferior del vidre juntament amb els *Neuf moules mâlic* (els solters) trobem *Broyeuse de chocolat*.

No pot negar-se el sentit eròtic d'aquesta màquina a *La capsa verda* inscriurà següent frase lapidària: *El solter es mol la seva pròpia xocolata*. En altres notes hi ha més precisions: *La xocolata dels rodets, que no es sap de on ve, es converteix després de la mòlta amb xocolata amb llet*⁸⁴.

És una evidència que l'energia sexual frustrada dels solters ja que no podran despullar a la núvia serà l'energia que necessita el complex engranatge de la part inferior en el qual hi ha inserits el molí d'aigua i el de xocolata.

Le Grand Verre ha produït multitud de interpretacions, des de la confirmació i benvinguda atorgats per André Breton a *Minotaure* (1935), amb l'article *Phare de la Mariée*. Breton constatava, d'una banda, la distància, la fredor amb què s'hi tractava el tema amorós; en certa manera, era una mostra primitiva de l'exacerbació al límit de l'allunyament de l'home que crea respecte a l'home que pateix, propugnat per T.S. Eliot i seguit al peu de la lletra per Duchamp.

Lebel, des de la proximitat d'un coneixement íntim, va prendre nota de la inevitable multiplicitat interpretativa sense negatives categòriques, però al mateix temps va aixecar el llistó i qualificà l'obra com a monument enigmàtic a la lliure disposició d'ell mateix.

⁸⁴ RAMÍREZ, Juan Antonio, 1993.op.cit. pp.89-92.

Arturo Schwartz va estendre el teixit esotèric afegint-li l'axiomàtica freudiana o junguiana. Harriet i Sidney Janis, a més de Maurizio Calvesi, van donar un nou gir i abordaren l'àmbit de la religiositat.

Michel Carrouges, finalment, ho interpretà com introducció al mite modern de la realitat maquinista i inevitablement separada de l'ésser humà, condemnat a la solteria.

Michel Sanouillet va veure un rerefons alquímic en Duchamp molt primerament, però en tot cas no es referia a l'alquímia com a temàtica, sinó al particular tractament a base de transmutacions, mitjançant el qual aquell feia succeir, a *Le Grand Verre* com en altres obres, els significats⁸⁵. En realitat, les transmutacions procedien d'alteracions senzilles i marginals, però els seus efectes multiplicadors eren tan potents com imprevistos. Aquesta mena de lectures suposa, la consideració rigorosa de les influències que reconegudament va tenir Duchamp, com l'herència de Mallarmé o els impactes de Laforgue i de Roussel. Així, *Le Grand Verre*, com l'obra duchampiana en conjunt, no seria un lloc comú de contrapunts amb resultant sintètica o impossible, sinó un univers unitari desdoblant en frontissa, els plans del qual no poden comunicar-se per la via sensitiva, sinó que poden veure's amb la ment. La deriva controlada (a sobresalts) de Duchamp, de la mà de l'atzar i la ironia sobre els camps abonats del llenguatge, de la imatge i de la racionalitat científica, que es fa present en aquesta obra, mimetitzava una concepció de vida (i d'art) basada en un fluir heraclitià d'aparences⁸⁶. Ja per concloure és interessant en relació a *Le Grand Verre* esmentar l'obra de Man Ray: *Élevage de poussière*. Entre el 1915 i 1919 Duchamp no realitza modificacions *Le Grand Verre* i aquest es cobria de pols, serà fotografiat per el seu amic Man Ray. La pols és un material efímer, que està adquirint la mateixa categoria artística que un oli o una escultura. Recuperant aquest concepte dadà, des del moment en què netegem el vidre, la pols desapareix i l'única manera de deixar-ne constància és a través de la fotografia. Per tant s'ha de destacar el paper de la fotografia per veure el material efímer⁸⁷.

⁸⁵ MALET, R.M, 1984.op.cit. pp.120-121.

⁸⁶ Ibidem, pp.120-121.

⁸⁷ <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/elevage-poussiere-criadero-polvo> (19/06/17)

7. Conclusions

L'obra de Marcel Duchamp representa una ruptura respecte els límits que hi havia preconcebuts fins aleshores de l'art. Una vegada analitzada la seva producció amb profunditat es detecten unes constants temàtiques que emergeixen en les seves creacions fins al final de la seva vida. Aquestes constants podran aparèixer de forma explícita o de manera més subtil, es a dir que siguin gairebé imperceptibles. Des de l'any 1910 comença a manifestar-se aquest fet, per exemple apareixerà un dels primers nus, *Le Paradis*, en que encara es denota la influència dels *Fauves*. El tema de la màquina apareixerà per primer cop just un any després, el 1912 amb *Moulin à café*. Duchamp no podia imaginar aleshores que aquest molinet de cafè que havia realitzat per a decorar la cuina del seu germà significaria l'inici de tot un procés mecanicista, el qual tindria com a detonant la visita al *Salon de la locomotion aeriennne*, també d'aquell mateix any. Pel que fa el tema de la núvia ja apareix en obres primerenques de 1912: *Mariée* i *Le Passage de la Vierge à la Mariée*.

Aquestes persistències sovint estaran vinculades als gustos literaris de l'artista i a la influència que exerciran sobre ell figures com Mallarmé. Cal recordar que la seva etapa com a bibliotecari a París li va permetre conèixer molts dels escriptors simbolistes. Per altra banda no podem obviar que el propi Duchamp va ser una influència per altres artistes coetanis. Per exemple amb el tema de la màquina influirà moltíssim a Francis Picabia, en qui evolucionarà d'una forma molt diferent que en Duchamp. També influirà a artistes posteriors com Andy Warhol, qui assumirà el seu concepte del Ready-made. Aquestes persistències aniran evolucionant estilísticament ja que com ja he esmentat trobarem un primer moment d'influència fauvista, un segon cubista etc. però clar està que amb Duchamp no es pot generalitzar i aquestes influències es manifestaran de formes molt concretes.

Al final tots aquests temes són una preparació, un camí per arribar a *Le Grand Verre*, on formaran part dels engranatges de la màquina fadrina. Després encara podem observar algun d'aquests grans temes com el nu, que es manifesta de forma explícita en la seva obra pòstuma *Étant donnés* (1946-1966).

8. Índex de l'annex d'imatges

1 Fig.1..... *Le Paradis (1910)*

2 Fig. 2..... *Le Roi et la Reine entourés de nus vites (1912)*

3 Fig. 3..... *Moulin à cafè (1911)*

4 Fig. 4..... *Neuf moules mâlic (1914-1915)*

5 Fig. 5..... *La Mariée (1912)*

6 Fig. 6..... *Le Passage de la Vierge à la Mariée (1912)*

7 Fig. 7.....*Le Grand Verre (1915-1923)*



Fig.1: *Le Paradis* (1910)

Tècnica: oli sobre tela

Dimensions: 114.6 x 128.9 cm

Ubicació actual: Philadelphia Museum of Art, Philadelphia

Abstret de: www.philamuseum.org/ (01/6/17)



Fig. 2: *Le Roi et la Reine entourés de nus vites* (1912)

Tècnica: oli sobre tela

Dimensions: 114.6 x 128.9 cm

Ubicació actual: Philadelphia Museum of Art, Philadelphia

Abstret de: www.philamuseum.org/ (03/6/17)



Fig. 3: *Moulin à café* (1911)

Tècnica: oli sobre tela

Dimensions: 33 x 12.7 cm

Ubicació actual: Tate Modern, London

Abstret de: www.tate.org.uk/ (07/06/17)

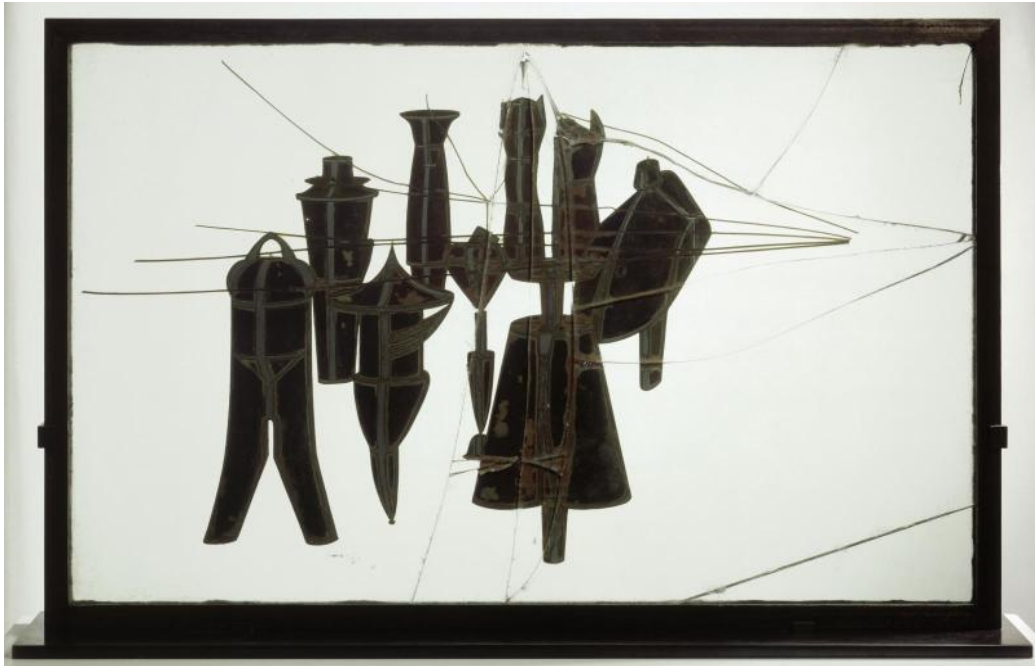


Fig. 4: *Neuf moules mâlic* (1914-1915)

Tècnica: oli sobre tela

Dimensions: 66 x 101.2 cm

Ubicació actual: Centre Pompidou

Abstret de: www.centrepompidou.fr (09/06/17)



Fig. 5: *La mariée*

Tècnica: oli sobre tela

Dimensions: 89,5 x 55 cm

Ubicació actual: Philadelphia Museum of Art, Philadelphia

Abstret de: www.franceculture.fr (09/06/17)



Fig. 6: *Le Passage de la Vierge à la Mariée* (1912)

Tècnica: oli sobre tela

Dimensions: 59,4 x 54cm

Ubicació actual: MOMA

Abstret de: www.moma.org (11/06/17)



Fig. 7: *Le Grand Verre* (1915-1923)

Tècnica: Mixta

Dimensions: 277,5 x 175,9 cm

Ubicació actual: Philadelphia Museum of Art, Philadelphia

Abstret de: www.philamuseum.org (05/05/17)

9. Bibliografia i webgrafia

OBRES GENERALS

- ADES, D. *El dada y el surrealismo*. Barcelona: Labor, 1975.
- ABRAMS, Harry N. *Historia del Arte Moderno*. Barcelona: Ediciones Daimon, 1972.
- ARANCIL, Alfredo. *Entre la muerte del Arte y el Arte Moderno*. Madrid: Ediciones Istmo, 1982.
- ARGAN, G.C. *El arte moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid: Akal, 1991.
- BÜRGER, P. *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, Barcelona, 1997.
- CABANNE, Pierre. *El arte del siglo veinte*. Barcelona: Ediciones Poligrafica, 1983.
- CALVO SERRALLER, Francisco. *La senda extraviada del arte. Ensayos sobre lo excéntrico en las vanguardias*. Madrid: Mandagori, 1992
- CALVO SERRALLER, Francisco. *El arte contemporáneo*. Madrid: Taurus, 2001.
- CAUQUELIN, Anne, *L'art Contemporain*, Paris: PUF, 1992.
- COMBALIA, Victoria. *El descrédito de las vanguardias*. Barcelona: Blume, 1980.
- CORZO, Miquel Angel. *Conservación de vidrieras históricas*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1994.
- CHIPP, H.B. *Teorías del Arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid: Akal, 1995.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Arte del siglo XX*. Barcelona: Editorial Labor, 1972.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Barcelona: Anthropos, 1986
- CIRLOT, Lourdes, *Primeras vanguardias. Textos y documentos*. Barcelona: Labor, 1993
- COOPER, Douglas. *La época cubiusta*. Madrid: Alianza Forma, 1993.
- CREGO, Charo. *Perversa y utópica. La muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*. . Madrid: Abada editores, 2007.
- CRUNDEN, Robert. *American Salons*. Oxford: Oxford University Press, 1993.

DE L'ECOTAIS, E. *El espíritu Dadá*, Madrid: H. Kliczkowski, 1998.

DE MICHELI, M. *Las Vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Forma, 2008.

GOMPERTZ, W. *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. Madrid: Taurus, 2013.

HESS, Barbara. *Arte Moderno*. Barcelona: Taschen, 2016.

KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Forma, 2015.

RUHRBERG, Karl. *Arte del siglo XX*. Barcelona: Taschen, 2012.

PAZ, Marga. *Màquines*. Barcelona: La Caixa, 2001.

RASULA, Jed. *Dadá. El cambio radical del siglo XX*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2016.

RODRIGUEZ, Ida . *DaDá documentos*. México: Universidad Autónoma de México, 1977.

OBRES ESPECÍFIQUES

ADES, D., “Duchamp, Dadà i Surrealisme” a MALET, R.M. (ed.) *Duchamp* [cat. expo.]. Barcelona: Fundació Joan Miró, 1984.

CABANNE, Pierre. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1984.

CELANT, G., “Marcel Duchamp i la Babel dels llenguatges” a MALET, R.M. (ed.) *Duchamp* [cat. expo.]. Barcelona: Fundació Joan Miró, 1984.

D'HARNONCOURT, A., “Abans del vidre: reflexions sobre Marcel Duchamp abans de 1915” a MALET, R.M. (ed.) *Duchamp* [cat. expo.]. Barcelona: Fundació Joan Miró, 1984.

DE DIEGO, Estrella, “Escac i mat” a MALET, Rosa Maria (ed.) *Fi de partida. Duchamp, els escacs i les avantguardes*. [cat. expo.]. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2016

DUCHAMP, Marcel. *Notas*. Madrid: Editorial Tecnos, 2009.

DUCHAMP, M., “L'acte creador” a MALET, R.M. (ed.) *Duchamp* [cat. expo.]. Barcelona: Fundació Joan Miró, 1984.

DUCHAMP, Marcel. *Escritos Duchamp du signe*. Barcelona: Ediciones Gustavo Gili, 1978.

HOPKINS, D., “Poètica masculina” a MUNDY, J. (ed.) *Duchamp, Manray, Picabia*, [cat. expo.]. Barcelona: Museu d'Art Nacional de Catalunya, 2008.

MALET, Rosa Maria (ed.) *Fi de partida. Duchamp, els escacs i les avantguardes*. [cat. expo.]. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2016.

MARTIN, J.H., “Graciosos” a MUNDY, J. (ed.) *Duchamp, Manray, Picabia*, [cat. expo.]. Barcelona: Museu d'Art Nacional de Catalunya, 2008.

MOURE, G., “Marcel Duchamp revisat ” a MALET, R.M. (ed.) *Duchamp* [cat. expo.]. Barcelona: Fundació Joan Miró, 1984.

MALET, R.M. (ed.) *Duchamp* [cat. expo.], Fundació Joan Miró: Barcelona, 1984.

MINK, Janis. *Duchamp*. Madrid: Tashen, 2000.

MUNDY, J. (ed.): *Duchamp, Man Ray, Picabia, catàleg de l'exposició*. Barcelona: Museu d'Art Nacional de Catalunya, 2008.

WEBGRAFIA

www.philamuseum.org/collections/permanent/51449.html?mulR=1953924148|74
(30/05/17)

<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/elevage-poussiere-criadero-polvo>
(19/06/17)