

La actitud del crítico cultural, gracias a la diferencia o distancia a que se coloca del mal y del desorden imperantes, le permite pasar teóricamente por encima de estos.

T.W. Adorno

AITOR

Makina eta ready made-a.

Duchamp-en estetikaren paradigma enigmatikoak

AURREKOETXEA

Ezaguna da Marcel Duchamp-ek ez zuela askorik behar izan bizi izateko; diru gutxirekin bizitzen ohituta baitzegoen; ez zuen ondasunik, ezta liburutegirik ere. Hala ere, asko bidaiatu zuen, baina ekipaje gutxirekin, aldean zeramanarekin. Bere bizitza osoan aurreztu egin zuen, baina berarentzat aurreztea ez zen dirua gordetzea, baizik ahalik eta gutxien kontsumitu eta ekoiztea, bere askatasuna eleganteki mantendu asmoz.

Inor gutxik daki nondik jasotzen zuen bizitzeko behar zuena, bera ekonomia kontuez gehiegi kezkatu ez bazen ere. Ez zuen inoiz familiarik osatu, ez baitzuen inondik ere emakume batekin lotzeko asmorik izan, ezta mugimendu artistiko edo literarioekin ere¹. Bere laguna izan zen Pierre Cabanne-k behin galdetu omen zion ea norbaiten atzaparretan erortzeko beldur zen, eta berak horrela erantzun zion: *Bai, hala da, beldur hori gizaki askok sentiitzen dute. Literatur mugimenduren bat ez denean, emakume bat izan ohi da; gauza bera da.*

Duchamp-ek ez zuen beharrik ezta anbiziorik ere, egunean bizi izan zen. Berak esan ohi zuen munduari begiratzen ziola inorengan eragiteko asmorik gabe, hori zela guztia.

¹ Hala ere, Duchamp-ek kubismoarekin, futurismoarekin, suprematismoarekin, dadaismoarekin eta surrealismoarekin lotura zeukala esan ohi da, nahiz eta baieztapen hori oinarri gutxikoa izan.

Gizon honen erreferentziatzko unibertsoa hitza zen. Duchamp-ek ez zuen ideia bat eta aurkako ideiarekin arteko desberdintasunik adierazten; bere iritziz ideia bakoitza bere aurkakoaren atzealdea baitzen. Bere semeorde eta editore izan zen Paul Matisse-ek esan zuen moduan, Duchamp-ek bere askatasuna gordetzeko asmoz baieztatzen zuen. Horrela, diskurtsoak neutralizatzen zituen eta edozein argudio egiteko aukera bera ekiditen zuen.

Egia esan, ez zuen edozein baieztapen zinikoki onartzen. Bera edozein baieztapen baino haratago zegoen, bere lurralde intelektualean argudio askok ez baitzuten zentzurik. Gauzak horrela, kontraesanen printzipioa aztertzean, berak beti esan ohi zuen: *Ez dago konponbiderik ez baitago arazorik.*

Bere lanak argitaratu ziren heinean, filosofia hau berretsi egin zen. Honen adibide argiak dira bi erakusketek izandako erreakzioa, hain zuzen ere 1913. urtean Armory Show-an ikusgai jarri zen bere *Biluzia bi eskailera jaistean* izeneko koadroak jasotakoa, edo bere *Fountain* izeneko komun ospetsua Independenten Aretoan R. Mutt ezizenez jarri zuenean jasotakoa. Bi kasu horietan bai erakusketen komisarioek bai erakusketa ikusi zutenek adierazitakoa antzekoa izan zen, zerbait serioa zen ala txantxetan ari zen?. Dena den, esan daiteke gaur egun ere horrelako erreakzioak izan ohi direla edozein *Ready-Made* lehen aldiz ikusterakoan.

Louise Norton-ek galdera horri emandako erantzuna oso esanguratsua izan zen: *Beharbada era berean bi erantzunak posible izango dira. Zergatik ez?*

Era honetan, ez litzateke baieztapen baztertzailerik izango bi kontzeptuetarako, eta biak asimilatuko lirateke era garden batean. Ideia bat besteari gehituko genioke eta ez litzateke ideia bat ere ezabatuko.

Teoria hau azaltzeko, Jose Antonio Ramirezek² txanpon hipotetiko baten inguruko metafora bat proposatzen du. Ramirezek dio Duchamp-ek ekidin nahi duela txanpon hori «leon-kastillo» eran erabakitzea, eta horretarako txanpon gardena osatu nahi duela, edonori txanponaren bi aldeak ikusteko aukera eskainiko diona.

Gardentasunaren kontzeptu honekin lotu beharko genuke bere pinturaren opakutasun ideia, bere *Beira handia*³ izeneko koadro «demokratikoan» ikus daitekeen moduan.

Marcel Duchamp-en beste obsesio handia maitasunaren nagusitasuna izan zen. Duchamp-en laguna izan zen Man Ray argazkilariak haren lanei buruz beti esan ohi zuen: *Bai eta maitasuna.*



FIGURA 1
La Fontaine, 1917

² Ikus: Ramírez, J.A. Duchamp. El amor y la muerte, incluso. SIRUELA argitaletxea, Madril, 1993.

³ Artelan honetan Beira handia kokatuta dagoen logelan, horren atzean diren objektuak ikusteko ahalmena antzeman daiteke. Gauzak horrela, esan ohi da Beira handia dela Duchamp-en ekarpen handiena.



FIGURA 2
Gioconda, LHOQQ

Artista honen lanetan ere, esan dezakegu, erotismo asko dagoela. Bere ekarpen artistikoetan, bai agerian, bai ezkutuan, sexuari egiten zaizkion erreferentziak oso garrantzitsuak dira. Eta esan daiteke, erreferentzia hauek Gesamtkunstwerk-en mito erromantikoa agerian utzi nahi dutela, mito honetan maitasuna soilik izan zitekeen arte osoa-eta.

Duchamp-ek, hala ere, lirikotasun formal oro ekidin nahi zuen, eta horretarako matematikaren baliabide metaforikoa erabili zuen. Artistak berak erabili zuen «zehaztasunezko erotismo» hitza, fikzio makinista, metafora intelektuala ere bazena.

Picabia bezalako artisten makinismo futuristak eragindako jarrera hau oso nabarmena da 10. hamarkadako bere lanetan. Geroago, Duchamp-ek bilakaera handia izan zuen, hogeita hamar hamarkadako surrealismoarekin harremanetan jarztean eta baita erotismoarekin ere, bere lana literarioagoa bihurtuz. Hala ere, esan daiteke bere bizitza osoan gai horren trataeraz asko arduratu zela.

Izan ere, Marcel Duchamp artista baino gehiago sortzaile kontzeptuala izan zen, alegia intelektual. Bi hitz hauen arteko desberdintasuna antzemateko, artista batek bere estudioan duen edozein argazki edo margolan behatu dezakegu, eta Marcel Duchamp-en estudioko *Man Ray* argazkiekin konparatu. Desberdintasunak nabarmenak dira. Edozein pintore edo eskultorearen tailerretan (bai garai hartakoak bai gaur egunekoak) lanabes ugari, amaitu gabeko lanak, estudioak eta anabasa handia aurkitu badaiteke ere, Duchamp-en estudioa txukuna da eta hutsik dago, kulunkaulki bat besterik ez da ageri, jenioaren inspirazio iturri izan zena, eta ezinbestekoa sortzaile intelektual honen lana zuzen gauzatzeko.

Edozein pintore edo eskultorearen argazkietan margoen orbanak, hautsez betetako arropak edo langilearen esku belztuak hauteman badaitezke ere, Duchamp-en lanetan baretasuna, bikaintasuna, arrakasta da nagusi, berak hainbeste miresten zituen berpizkundeko Durero eta Leonardo handien lanetan bezala.

Bere artelan askotan ikus daiteke lehen berpizkundeko humanistenganako mirespena, eta bereziki Leonardo da Vinci-renganako; esaterako, *Kutxa Berdean kokatutako Beira Handia* azaltzen diren zirriborro edo estudioak, *Étant donnés* izeneko montaje konplexua, edota *L.H.O.O.Q.* eta *L.H.O.O.Q. rassée* izeneko Giocondaren interpretazioa. Beraz, argudioak gardenak dira, eta ez dira bereizirik onartzen: Leon-kastillo.

Horrela, Duchamp-ek xx. mendeko Leonardo da Vinci bihurtu nahi zuen, aro berri horren erreferentzi gune, eta esan daiteke Pablo Picassorekin batera, neurri batean, izan zela.

1915. urtean Kasimir Málevich-ek arte kontzeptualera hurbiltzeko lehen ahalegina egin bazuen ere *Atzealde zuriaren gaineko koadro beltza* izeneko artelana aurkeztean, garai bertsuan Marcel Duchamp-ek antipikturizismoaren lehen oinarriak ezarri zituen.

Málevich-ek bultzatzen zuen suprematismoa, neurri batean, artelan hutsa balitz bezala ulertzen zen, gertaera geometriko soil bezala.

Dena den, egileak berak azpimarratu zuen hori ez zela bere lanaren azken helburua. Ildo beretik, berretsi egin zuen bere koadroak aukera eta interpretazio anitz ematen zituela, nahiz eta «objektuen gabeziak beteta» egon.

Málevitch-ek artearen historia osatzen duten artelan guztiak ikuspegi kontzeptual batetik gainezarriko lituzke, historiaurretik hasi eta gure garai arteko artelan guztiak.

Artelan hauek suprematismoa bere azken mugaraino eramango lukete; eta horrela Málevitch-en koadroek garapen artistikoaren gailurra adieraziko lukete.

Aitzitik, Marcel Duchamp-en ekarpen handiena, dadaismoaren testuinguruan, *Ready Made* da, nahiz eta Duchamp mugimendu honekin bat ez etorri. Dena den, *Ready Made* artelana baino gehiago artearen prozeduren inguruko iruzkina da, alegia pinturaren eta eskulturaren aurkako eraso zuzena.

Ready-Made izeneko kontzeptu hau artearen osagai nagusien ezeztapen gisa planteatzen da, inolako arau edo tradizioz gabeko jarduera eremu berriak irekitzeko keinua balitz bezala.

Duchamp-en lan guztietan ikus daiteke berehalako ikusmenean oinarritutako pintura tradizionala arbuizatzen dela; badirudi egile honek pinturan adimen apur bat sartu nahi duela.

Gauzak horrela, *Ready-Made* sartzeak Duchamp-i lagundu zion iritzi estetikoak aukera intelektuala balitz bezala onartzen, eta ez soilik eskuaren ahalmen edo adimenean oinarrituz.

Duchamp-ek bere bizitzan zehar egin zituen ia hogeit hamar *Ready-Made*-etatik, bi dimentsioan kokatuta daudenak lau bakarrik dira, nahiz eta guztiak dauden pinturarekin zuzenean lotuta.

Esaterako, 1914.eko *Pharmacie* zuzendutako *Ready-Made*-a da eta pintura-dendetan saldu ohi diren paisaia eredu bat duen orri batekin

FIGURA 3
Marcel Duchamp



4 Margoen iragarki baten gainean egindako Ready-Made-a azpimarratzekoa da, eta bertan egileak bere laguna izan zen Guillaume Apollinaire idazlea aipatuz hitz jokoa egiten du. Ezin da ahaztu G. Apollinaire modernidadearen paradigma izan zela.

zuzendua ageri dena. Horrela, neurri batean, pinturaren iragana eta etorkizunaren arteko muga adierazi nahi du.

1917ko *Apollinaire Enameled*⁴ izeneko bigarren *Ready-Made*-a pinturamarka baten zink iragarkian zuzendua ageri da, eta pintura ikasgai praktikoa baten gisa ageri da.

1919.ean, ordea, Duchamp-ek *L.H.O.O.Q.* egin zuen, eta bertan marraztutako emakumearen identitate sexuala eta Rose Sélavy-ko bere trabestismoa adierazi nahi ditu. Hau guztia pinturan beti errespetatu izan den ikonoaren aurkako eraso zuzena izango litzateke.

1965.ean berriztatuko *L.H.O.O.Q. rassée* izeneko *Ready-Made*-ak, berriz, *Ready-Made* sistema horretan pinturaren historiak izandako eragin eza planteatu nahi du.

Hala ere, lehenengo *Ready-Made*-a egin zuenetik, Duchamp-ek ez du margo gehiago egingo, *Tu m'iszenekoa* salbu (helburu zehatz batzuei erantzunez enkarguz egindako koadroa izan zen, eta bertan margo opakuen prozedurak ironikoki erabili zituen, artelana bera manifestu antipiktorkoa bihurtuz).

Gauzak horrela, Marcel Duchamp-ek pintura bera erasotzen du, bai bere izaera retinianoagatik eta bai bere opakutasunagatik. Garai batean Leonardok adierazitako ideiekin bat eginez, Duchamp-ek ere baieztatzen du pinturaren izaera opakua halabeharrak sortutako itxuren edertasuna deuseztatzen duela. Interesgarriak izan daitezkeen zenbait itxurek, esaterako zarpaildutako horma bat, haren gainean koadro bat jarri gero, ezusteko edertasun hori deusezta dezakete. Horregatik dio, pinturaren opakutasunak beste edertasun batzuk ezkuta ditzakeela.

Arazo hau konpontzeko asmoz, eta Leonardok erabiltzen zituen baliabideak eta prozedurak erabiliz, Duchamp-ek hamar urte behar izan zituen *Beira handia* (1913-23) egiteko. Artelan hau beirazko «oihal» handi baten gainean ezarritako hainbat obraz osatuta zegoen. Eta esan daiteke artelan honen osagai gardenak pintura tradizionalaren izaera opakuen kontzeptuarekin amaitu nahi zuela.

Hala ere, 1923. urtean Duchamp-ek *Beira handia* amaitu gabeko lana zela esan zuen, berpizkundeko maisu handiek egin ohi zuten moduan; baina 1936.enean lekualdatze baten ondorioz obra bera lurrera erori zenean, egileak orduan «halabeharrak amaitua» izan zela adierazi zuen.

Egile honek behin eta berriro aldarrikatzen du norberen buruari atsegin ematearen ideia, betidanik pinturak sortzaileengan eragin ohi izan



FIGURA 4
Beira handia

duena. Dena den, tradizionalki margolariak hori sentitu izan dute euren margolana amaituta ikustean, horrela artelan perfektuaren egiletzat baitzuten euren burua. Duchamp-ek, berriz, hau guztiarekin hautsi eta zerbaite gehiago eskaini nahi izan zuen; bere ustez, artistak hartzaileari bere artelana ulertzeko aukera eskaini ahal beharko lioke, lana bera interpretatzeko aukera, egilearen argibideak jarraituz ala ez, alde batera utzita koadro horrek eskaini liezazkiokeen gogobetetze estetikoak.

Duchamp eta pinturaren arteko harremanez aritu izan garenean, Málevich-en kasua oinarritzko erreferentzi puntutzat jotzen bagenuen ere; eskultura arloa aztertzen badugu, esan dezakegu Pablo Picasso dela frantses honek proposatuko aurrerakuntzez lehenengo pistak ematen dituen.

Hamargarren hamarkadako Pariseko giro berezian, Duchamp-engandik oso gertu zegoena, artearen historian oso garrantzitsua izango den keinua suma dezakegu, Picassok errealitateetik hartutako elementu bat pinturaren arloan txertatzean. Zehatzago adierazita, 1912.ean *Natura hila burdinezko aukiarekin* izeneko artelanean Picassok margoak zumezko korapiloak imita ditzakeen hule zati batekin nahasi zituen, keinu iraultzailea eginez. Aurrerakuntza honen ondorioak zenbatezina dira, batez ere kontuan hartzen badugu collagek eta antzeko prozedurek, garai hartatik gaur egun arte hainbeste erabili izan direnak, izan duten garapena.

Dena den, Picassoren hule zatia eta Marcel Duchamp-en lanen arteko harremanak aztertzen baditugu, bai aipatu berri dugun artelanean, bai *Bizikleta-gurpila* izenekoa, garbi ikus dezakegu errealitateetik jasotako elementuak artean txertatzen dituztela. Hala ere, bi egileen arteko aldea nabarmena da.

Picassok errealitateko elementu bat hartzen du pinturaren munduari ironiaz aipamen egiteko, eta baita bere errepresentazio arazoak ere aipatzeko. Duchamp-ek, berriz, errealitateetik elementu bat hartzen du, baina *espazio umezurtz* batean ezartzen du, erreferentzia estilistikorik gabe, pintura edo eskulturarena berezkoa ez den espazio bat, eta tradizio horren gaitzespenean kokatua.

Picassok elementu errealak hartzen ditu, eta nahasketaren bitartez berraurkezpenaren eremuan sartzen ditu; Duchamp-ek, ordea, erreferentzi puntu hori ezabatu egiten du eta objektuak aurkeztu besterik ez du egiten. Horrela, Picassoren keinuak collagea edo *assablage*-a izan daitezkeen arte eredu oinarriak ezartzen dituen bitartean, Duchamp berritzaile ere haratago doa, artea eta errealitatearen arteko harremanak ulertzeko era berria sortuz.



FIGURA 5
Bizikleta-gurpila, 1913.

Izan ere, *Ready-Made*-k hizkuntza eta gauzen arteko, errealitatea eta irudikapenaren arteko harremanen auzia proposatu zuen; eta azken finean, baita eskuz egindako artelanen tradizioa onartzearen ukapena ere.

Azken kontzeptu hau arestian aipatu dugun «artistaren tailerrarekin» lotuta dago, eta bertan beharrezkoa den elementu bakarra egilearen adimen sortzailea da, kasu horretan kulunkaulkiaren sinboloarekin agertzen dena.

Balio estetikoek ukapenak, Duchamp-en arte antirretinianoaren idealak berezko duenak, beste dimentsio bat ere izango du, batez ere eskulturaren aurkakoa, bereziki hiru dimentsioko objektuez baliatzean. Axolagabetasun estetiko honen bidez, Duchamp eskulturaren adierazkortasunetik urruntzen da, beti ere azken hau zentzu tradizionalan ulertzen bada.

Marcel Duchamp-en artelanen eta eskulturaren artean dagoen harreman honen barruan, sortzailea beraren gogoeta idatzia aipatu beharko genuke, batez ere *Bizikleta-gurpila* izeneko bere lehen *Ready-Made*-an ageri dena. Horrela, egileak berak zihoen beharbada gurpilaren mugimendua pozez onartuko zuela, gizakiak begietsitako objektuaren inguruan egin ohi duen mugimenduaren antidoto gisa.

André Bretón-ek *Ready-Made*-a artistaren hautaketaren ondorioz bultzatutako objektu multzo legez definitu zuen, objektu multzo hauek arte objektu bihurtzen direlarik. Gauzak horrela, esan dezakegu definizio honetako hitz gakoak hautaketa dela.

Duchamp-ek *Fountain* izeneko pixatokia aurkeztu zuenean, Artista Independenteen Elkarteak kide batzuk plagioa zela leporatu zioten. Geroago, Duchamp-ek berak honako hau idatzi zuen: *Mutt jaunak* (egileak berak erabilitako ezizena) «*Fountain*» bere eskuekin egin duen ala ez garrantzi gutxikoa da, bera izan baita hautaketa hori egin duena. *Mutt jaunak* eguneroko bizitzatik artikulu arrunt bat hartu du, eta artikulu horren funtzionaltasuna desagerraraziz berrezarri du izenburu berri batekin eta ikuspuntu berriarekin. Beraz, objektu horrentzat pentsamendu berria sortu du.

*Ready-Made*aren barruan ematen den objektuaren eraldatze prozesuaz, esan dezakegu objektu beretik at dauden bi elementuen bidez bideratzen dela. Bi elementu horiek honako hauek izango lirateke: artelanak egitea ahalbidetzen dion artistaren estatus soziala batetik, eta objektuaren toki, posizio eta bere eremu naturaletik bereizten duen funtzio aldaketa, bestetik. Eta objektuaren birkokapen hau da, hain zuzen ere, beste dimentsio batetik objektua behatzea ahalbidetzen duena.

Javier San Martinek⁵, berriz, *Ready-Made*-a ulertzeko beste ikuspuntu bat proposatzen du, hain zuzen ere objektuen bizitza sozialarekin zerikusia duen zerbaiten ahultasunean kokatuz. Ikuspuntu honen arabera, *Ready-Made*-a objektua bizitza sozialaz gabetzea izango litzateke.

Duchamp-en hitzetan, ordea, axolagabetasunaren teoriaren bitartez artistak erabakitzen du errealtateko zein objektu bilakatu ahal izango den *Ready-Made*.

Hala ere, axolagabetasuna estetikoa izan badaiteke ere, ezin da inola ere beste eremu batzuetara hedatu. Ez da egia aukeratutako objektuak axolagabeak direnik; beharrezkoa baita egokiak izatea hitz joko bilakatzeko, ardatz simetrikoak izan behar dituzte eta euren jatorrizko kokapena aldatzeko aukera eman behar dute.

Zentzu honetan, objektu «berri» deitzeak garrantzi handia du, nominalismo hutsetik edo hitz joko soiletik haratago baitago.

Beira handia egin zuenetik 1968. urtean hil zen arte, Duchamp artelanen unibertsoa sortuz joan zen —nahiz eta bere ekoizpena kuantitatiboki neurtuta nahiko mugatua izan— bere lanak era desberdinetan elkar korapilatuz joan zirelarik.

Artistak berak bere *Ready-Made*-ak «hiru dimentsioko hitz joko» gisa definitu zituen, baina ez dugu pentsatu behar dena hor amaitu zenik. Bere lanen izenek osatzen dituzten joko konplexuak dira, tautologia hutsetik alde eginez, neurri batean Duchamp-en mikrokosmosak eskaintzen dizkigun aukera amaigabeak guk ulertzea lortzen dutenak.

Gaur egun ere, unibertso horren berealdiko konplexutasuna agerian geratzen da, Marcel Duchamp-en heriotzatik ia berrogei urte igaro direnean, nahiz eta *Ready-Made* fenomenoaren inguruan hainbat ikerketa eta artelan egin diren. Beraz, esan dezakegu interes handia sorrarazten duen arren, oraindik inor ez dela gai izan Blainville-ko jenioaren bizitza eta lanak bere osotasunean argitzeko.

Bibliografía

Hunter, S eta Jacobus, J, AMERICAN ART OF THE 20TH CENTURY. Prentice-Hall, New Yor, 1973.

Ramírez, J.A., DUCHAMP. EL AMOR Y LA MUERTE, INCLUSO. Siruela argitaletxea, Madril, 1993

5. San Martín, F.J. Ready Made, el objeto soltero, ZEHAR 19 eta 20. zenbakiak, Arteleku, Donostia, 1992, 1993.



FIGURA 6
Duchamp-en argazki bitxia.

Raynal, M., PEINTURE MODERNE., Skyra, Gêneve (Suiza), 1958.

Rubert de Ventós, X, CRÍTICA DE LA MODERNIDAD. Anagrama, Barcelona, 1988.

San Martín, F. J., READY MADE, EL OBJETO SOLTERO, Zehar 19 eta 20. zenbakiak, Arteleku, Donostia, 1992, 1993.

Tatarkiewicz, W, HISTORIA DE SEIS IDEAS. ARTE, BELLEZA, FORMA, CREATIVIDAD, MÍMESIS, EXPERIENCIA ESTÉTICA, Alianza argitaletxea, Madril 2002.

La máquina y el Ready made. Paradigmas enigmáticos de la estética de Duchamp

En este artículo y a través de la descripción de varios de los artefactos simbólicos más impactantes de Marcel Duchamp, proponemos algunas reflexiones sobre lo que fueron algunas de las aportaciones conceptuales más rotundas del particular universo de este creador.

Así los *Ready Made* de este humanista del siglo XX se convertirán en la praxis de Duchamp en un furibundo ataque a las artes tradicionales, fundamentalmente a la escultura y a la pintura.

La máquina y todos los artefactos descontextualizados son para Duchamp arietes de los que este creador se vale para transmitirnos la lucidez de su inagotable y avanzado caudal intelectual.