

LA COL·LECCIÓ SURREALISTA D'OBJECTES

Leticia Pérez

«PhD student» al «Department of Comparative Literature»
State University of New York, Buffalo

Cita recomandada || Pérez, Leticia (2010): "La col·lecció surrealista d'objectes" [article en línia], 452°F. *Revista electrònica de teoria de la literatura i literatura comparada*, 2, 112-126 [Data de consulta: dd/mm/aa], < <http://www.452f.com/index.php/ca/leticia-perez.html> >.

Il·lustració || Javier Arce

Traducció || Ariadna Ausió

Article || Rebut: 23/04/2009 | Apte Comitè científic: 09/12/2009 | Publicat: 01/2010

Llicència || Llicència Reconeixement-No comercial-Sense obres derivades 3.0 de Creative Commons.



Resum || En aquest article, parlaré de la col·lecció surrealista d'objectes com a forma d'art que sorgeix de les forces de la producció de masses de la nova era. Aquestes peces, profundament arrelades en les lleis capitalistes de l'ús, l'intercanvi i la plusvàlua, comporten dos enfocaments materialistes que desemboquen en el materialisme dialèctic. D'una banda, personifiquen les forces supremes del fetitxisme inveterades en les estructures capitalistes; de l'altra, desperten els desitjos inconscients que responen a les necessitats de la societat de consum. Per tant, estudiaré la col·lecció d'objectes en les pràctiques surrealistes més radicals (objectes onírics, objectes trobats, poemes objecte, cal·ligrames, readymades i objectes surrealistes) com una manera no només d'explorar a fons un nou art, sinó també de reflexionar sobre les transformacions i les paradoxes actuals de la societat.

Paraules clau || Col·lecció | Fetitxisme de les mercaderies | Capitalisme | Consum | Cultura comercial | ús Intercanvi i plusvàlua | Materialisme | Idealisme | Objectes surrealistes.

Abstract || In this article I shall discuss the Surrealist collection of objects as a form of art which arises out of mass production forces of the new era. These goods, deeply rooted in the capitalist laws of use-, exchange- and surplus-value, carry in themselves two materialist approaches which end in dialectical materialism. On the one hand, they epitomize the supreme forces of commodity fetishism ingrained in capitalist structures; on the other hand, they arouse unconscious desires which respond to the needs of the society of consumption. Thus, I will explore the act of object-collecting in the most radical Surrealist practices (dream objects, found objects, poème-objets, calligrammes, readymades and Surrealist objects) as a way to not only delve into a new art, but also to reflect on societal ongoing transformations and paradoxes.

Key-words || Collection | Commodity fetishism | Capitalism | Consumption | Commercial culture | Use-, exchange- and surplus-value | Materialism | Idealism | Surrealist objects.

El que és decisiu en la col·lecció és que l'objecte s'allunya de totes les seves funcions originals per tal d'establir una relació el més propera possible amb les coses de la mateixa classe. Aquesta relació és l'oposat diametral de qualsevol utilitat i entra dins la peculiar categoria de la plenitud. Què és la «plenitud»? És un intent enorme per vèncer el caràcter totalment irracional de la mera presència de l'objecte en qüestió a través de la seva integració dins d'un nou sistema històric concebut expressament: la col·lecció. I per al veritable col·leccionista, qualsevol cosa en aquest sistema esdevé una enciclopèdia de tot el coneixement de l'època, el paisatge, la indústria i el propietari del que prové. És la gran fascinació del col·leccionista per introduir l'objecte concret en un cercle màgic, mentre el recorre un últim estremiment (l'estremiment de ser adquirit), on aquest s'enforteix (Walter Benjamin, «The Collector», 2002: 204-205).

En aquest fragment, Walter Benjamin destaca el caràcter històric de l'objecte, el qual, una vegada espoliat de les lleis comercials de l'intercanvi, l'ús i la plusvàlua, esdevé una part del sistema de la col·lecció. D'aquesta manera, l'element es trasllada del seu emplaçament original a un nou entorn només per envoltar-se de les seves propietats màgiques. Així mateix, els objectes surrealistes, en convertir l'idealisme de Hegel en el materialisme de Marx, expressen els camins interiors del fetitxisme de les mercaderies, el qual dona lloc a l'aliança amb les forces de la producció de masses de la nova era. Per tant, parlaré sobre el caràcter dialèctic dels productes surrealistes, tot explorant els processos inconscients de la psique i les formes fetitxistes de la comercialització arrelades a les estructures capitalistes. En consonància amb les idees de Benjamin a *The Arcades Project* (2002), els postulats freudians i marxistes sobre el fetitxisme i les reivindicacions de Rancière a *The Politics of Aesthetics* (2004), l'objectiu d'aquest article és argumentar l'impacte de la col·lecció d'objectes com una forma d'adquisició en les pràctiques surrealistes més subversives: els objectes onírics, els objectes trobats, els poemes objecte, els cal·ligrames, els *readymades* i els objectes surrealistes. Al capdavall, aquests actes de col·lecció transformen les qualitats físiques de l'element en qüestió en virtut de l'allunyament del seu medi natural per immerngir-lo en un món fantàstic, el qual és simptomàtic de les contradiccions de la societat.

Per començar, m'agradaria exposar la tendència surrealista de la col·lecció d'objectes segons les teoritzacions de Rancière sobre la distribució de la sensatesa; o sigui, la delimitació entre el que és visible i el que és invisible, el que és audible i el que és inaudible, el que és concebible i el que és inconcebible, el que és possible i el que és impossible (2004: 12). En altres paraules, Rancière apel·la a les formes d'inclusió i exclusió durant el procés d'acceptació d'una nova pràctica artística. D'aquesta manera, la categoria surrealista de la col·lecció d'objectes es pot concebre com un art prèviament menyspreat, el qual a la llarga té cabuda dins del domini estètic tot revelant el que comparteix una comunitat artística, o sigui, la tensió de l'objecte com una forma de comercialització i com un acte subjectiu de creació. En paraules de Rancière, l'acumulació de béns comuns pot representar una expressió

de la bellesa d'allò que és ordinari, fet que «esdevé un índex de la veritat si es separa de la seva obvietat per tal de convertir-lo en un jeroglífic, una figura mitològica o fantasmagòrica» (2004: 34).

El fetitxe de les mercaderies no només posa de manifest aquest nivell enigmàtic de la veritat, sinó que també representa els antagonismes inherents a l'era moderna. Aquesta idea comporta dos enfocaments materialistes. En primer lloc, la teoria de Marx sobre el fetitxisme entén les relacions humanes com una prolongació de la interacció amb les mercaderies. En segon lloc, les lectures de Freud sobre el fetitxe representen la selecció d'un objecte que s'atribueix a una part específica del cos (Lehman, 2007: 36). Per això, l'antítesi entre l'objecte i el subjecte revela les complexitats de les obres surrealistes, les quals, en subvertir els mecanismes tradicionals de la producció artística, no només reiteren la materialitat del producte estètic, sinó també els desitjos inconscients que desperten.

Per tal d'explotar les propietats internes i externes de l'element industrial, el col·leccionista surrealista assumeix la funció d'historiador, el qual, tot apropiant-se de les ocasions que té a prop, romp el flux espontani de la història i proporciona llegibilitat a la gran quantitat indiferenciada de materials mentre que, a la vegada, escodrina els seus elements secrets. En la mateixa línia, el col·leccionista menyscaba l'objecte tot allunyant-lo del seu medi natural i emplaçant-lo en un univers de significacions inusitades. Segons Benjamin, «l'objecte construït en la presentació materialista de la història és de per si la imatge dialèctica, la qual és idèntica a l'objecte històric; fet que justifica la seva expulsió violenta de la continuïtat del procés històric» («On the Theory of Knowledge, Theory of Progress», 2002: 475).

Així, l'artefacte surrealista és una promulgació del moviment dialectal, en el sentit que implica la seva pròpia contradicció. En tant que destaca el seu valor subjectiu en reaccionar davant del fetitxisme de les mercaderies, es tracta també d'una forma de producció artística que respon a les necessitats d'un nou mercat. Tal com Ulrich Lehman exposa: «Els objectes decoratius amb matisos o rerefons surrealistes, com les escultures en escaiola d'Alberto Giacometti, van sorgir del intent utòpic per part dels surrealistes durant la segona meitat de la dècada 1930-1940 per crear noves categories d'objectes que reflectissin contradiccions sistemàtiques i mostressin una nova definició de l'obra d'art» (2007: 23). Aquest sentit utòpic que defensa Lehman es pot interpretar com un desig surrealista d'obrir nous registres artístics que, tot superant les fronteres entre les diferents disciplines i gèneres, reflecteixin els antagonismes de l'era moderna. Aquest esteticisme innovador, tot i que actua com a transmissor per a la crítica de les estructures del poder capitalista, també pertany a un sistema ben castigat. Per tant, el caràcter emfàtic de l'element surrealista comporta un canvi en l'exacerbat materialisme del segle XIX, és a dir, s'allunya dels conceptes empírics i mecànics per descobrir els seus components més distants. En aquest sentit, la distància entre els components de

l'objecte, que des d'un principi formen una unitat, genera un efecte discordant. Això generalment es coneix com a la inversió de l'idealisme de Hegel, la qual dóna com a resultat la segregació absoluta de l'objecte i el subjecte i l'endinsament en l'inconscient.

La filosofia materialista, a diferència del seu equivalent idealista, interpreta el món com a matèria en moviment, la qual converteix en concrets els processos psíquics i existeix a pesar de i, més enllà de la consciència. Així mateix, mentre que l'idealisme reafirma la primacia d'allò que és enigmàtic i d'allò que no es pot conèixer, el materialisme dóna fe de la plausibilitat de conèixer el món i les seves lleis (Comforth, 1952: 30). Per tant, es dóna un èmfasi especial a la dialèctica de l'objecte, la qual correlaciona la naturalesa externa i interna, així com també el paral·lelisme entre l'aparença i l'essència. Aquest canvi finalitza amb la formulació del materialisme dialèctic com a «l'aproximació total i general profundament objectiva i completament materialista al món extern, la lluita per comprendre la totalitat de l'objecte, tant les característiques internes com les externes». (Gollobin, 1986: 90). D'aquesta manera, els elements es classifiquen d'acord a un desig per revelar els processos inconscients de la psique i reflectir el moviment del subjecte cap a l'objecte, que en última instància dóna com a resultat la reificació dels actes intel·lectuals i creatius (Lehman, 2007: 24). La gradació progressiva de Dalí és indicativa d'aquesta exploració de l'objecte en els dominis de l'art. A la revista *Cahiers d'Art*, proposa la següent definició per punts:

1. L'objecte existeix més enllà de nosaltres, sense que en formem part (objectes antropomòrfics);
2. L'objecte assumeix la forma inalterable del desig i actua segons la nostra contemplació (objectes sobre el somni);
3. L'objecte és mòbil i com a tal pot ser alterat (objectes que funcionen de manera simbòlica);
4. L'objecte tendeix a provocar la nostra fusió amb ell mateix i ens fa perseguir la formació d'una unitat amb ell mateix (l'objecte desitjat i els objectes comestibles) (1932: 207).

D'acord amb la progressió esmentada, la revista *Cahiers d'Art* de 1936 va esmentar els objectes següents per tal d'il·lustrar les experimentacions surrealistes amb diversos materials: objectes onírics, objectes trobats, poemes objecte, *readymades* i objectes surrealistes, entre d'altres. També en aquesta publicació, l'article de Breton «Crisis of the Object» esmenta les contribucions més cèlebres, donant especial èmfasi a l'assemblatge de Max Ernst, els objectes trobats de Man Ray, els *readymades* de Marcel Duchamp i els objectes surrealistes de Pablo Picasso (1936: 22).

Aquestes creacions plàstiques influeixen també en la prosa i en la poesia surrealistes del segle XX, on es reflecteix la paradoxa de l'era industrial. Precisament, els objectes onírics no només manifesten les operacions psicològiques de la ment sinó també les lleis segons les quals es regeix el mercat. Com a conseqüència, la imaginació i la realitat es fusionen

en aquests objectes onírics, els quals recreen els processos instintius de la consciència humana en el moment del despertar; és a dir, aquesta zona grisa que pot donar resposta al concepte de l'imaginari de Lacan com a l'emplaçament per a les imatges il·lusòries i l'alienació radical en el procés de la configuració de la individualitat.

Aquest concepte de l'imaginari¹ (l'element visual) s'expressa a través del concepte simbòlic (la llengua), en què el significat i el significat s'entrellacen dins el món de la significació, fet decisiu per a la interpretació dels desitjos inconscients. Tal com comenta Benjamin, «la comprensió dels elements onírics en el moment del despertar és el cànon de la dialèctica. És paradigmàtic per al pensador i vinculant per a l'historiador» («On the Theory of Knowledge, Theory of Progress», 2002: 464). De la mateixa manera, el record surrealista dels somnis i les metamorfosis que pateix l'objecte en aquest món imaginari són una personificació dels conflictes interns. D'una banda, ha de consolidar la seva posició com a mercaderia circulant dins del món empíric. De l'altra, mostra les transposicions de la realitat com un somni que sorgeix de l'inconscient.

A *Nadja* (1928), Breton embolcalla l'objecte amb qualitats introspectives que assenyalen al simbolisme de la roba. Tal com afirma Lehman, «els rastres de la dona es perceben en la seva manera de vestir i evocuen el potencial metafòric de la roba com a simulacre» (2007: 25). En la mateixa línia, Yves Tanguy a *Indefinite Divisibility* (1942) [imatge 1], una obra creada a partir de figures amorfes, vol introduir la idea que el subjecte s'acosta a l'objecte, o sigui, la tècnica i l'art de l'individu dominen la realitat en virtut de les figures oníriques que determinen l'aspecte visual de l'obra. Així, en aquesta pintura, el text representa la comprensió dels camins per mitjà del procés creatiu (Lehman, 2007: 27).

L'objecte trobat és una altra pràctica surrealista basada en la col·lecció d'elements poc comuns, els quals, un cop allunyats del seu context original, se'ls exploten les seves propietats científiques i fantàstiques. Es desproveeix l'element del seu valor funcional i, a la vegada, es transposa en un món enigmàtic de significacions. *L'Emak Bakia* [fig. 2], *L'Ídol del pescador* [fig. 3] i el *Collage ou l'âge de la colle* són il·lustracions d'objectes trobats que mostren la «meravellosa facultat» de Man Ray «d'agafar dues realitats allunyades entre si... unir-les i fer que de la unió en saltin espurnes»². A *L'Emak Bakia* (1926) els elements composicionals utilitzats per Ray són un antic violoncel, obtingut al mercat ambulant de París, i els pèls de cua de cavall de l'arquet, utilitzats per tocar l'instrument. Man Ray indica amb un to humorístic, mitjançant l'adjunció d'una llarga barba blanca, l'edat del violoncel. *L'Ídol del pescador* (1926) és la història d'alguns fragments de suro trobats al centre turístic coster de Biarritz. Tal com explica Man Ray, ell va quedar encisat per la bellesa que desprenia aquest objecte format per fragments de flotadors amb xarxa i cinturons salvavides. Hi ha tres elements vitals que van prendre part en la configuració de l'objecte

NOTES

1 | Vegeu Schwartz, Arturo (1977) citant Breton a *Man Ray: The Rigour of Imagination*. New York, Rizzoli International Publications, Inc., 177.

2 | Vegeu Breton, André. *Nadja*. Sant Boi de Llobregat: Edicions del Mall, 1986, pàg. 58.

(l'aigua, l'aire i la terra); mentre que el quart element (el foc) va sorgir de la imaginació de Man Ray. El *Collage ou l'âge de la colle* (1935) és la col·lecció d'objectes que Man Ray guardava al seu escriptori (un regle en T, una cinta mètrica, regles, fotos instantànies...). Aquest objecte trobat és el resultat de la disposició d'objectes que va dur a terme la serventa de Man Ray. La gràcia de l'ordre dels elements va captivar l'artista fins al punt que va crear una obra d'art tot enganxant i fent jocs de paraules amb la paraula *collage*: en francès *colle* és l'equivalent a cola, *âge* significa *edat*, i el títol literalment vol dir *Collage o l'edat de la cola* (Schwartz, 1977: 157). Mitjançant aquestes il·lustracions, l'habilitat de col·leccionar de Man Ray es pot interpretar com una manera de fer realitat «les arcaïques representacions latents de la propietat relacionades amb el tabú» (Benjamin, «The Collector», 2002: 209). En altres paraules, en apropiant-se d'aquests elements fortuïts, els confereix un valor sagrat que experimentaran els altres. D'aquí que es desafii l'espectador a explorar fins a l'últim racó de la seva imaginació per tal de desxifrar els enigmes plantejats per l'artista.

A *Nadja* (1928), Breton comenta el seu interès pels objectes inusitats del mercat ambulant de Saint-Ouen: «Hi vaig sovint, cercant aquells objectes que no es troben enlloc més, passats de moda, trencats, inutilitzables, gairebé incomprendibles, en fi, perversos en el sentit que jo entenc i que més m'agrada, objectes com ara aquella mena de semicilindre blanc i irregular, presentant relleus i depressions sense cap significació per a mi»³. En aquest fragment, l'objecte s'interpreta segons les condicions de la producció de les mercaderies i la seva trobada accidental. Walter Benjamin, en el seu article «Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia», explica la dislocació temporal de l'objecte com a mercaderia fabricada i el seu descobriment casual: «Primer va aparèixer el potencial revolucionari en les coses passades de moda, en les primeres construccions de ferro, en els primers edificis industrials, en les primeres fotografies, en els objectes que simplement estan desapareixent, com grans pianos, peces de roba de fa cinc anys, llocs de reunió banals que deixen d'estar de moda» (1999: 210). Amb aquesta afirmació, Benjamin sembla assenyalar a la revolució de l'objecte de l'era industrial, mentre revela les formes potencials d'alienació, deshumanització i reificació inherents a les estructures capitalistes, és a dir, en els conceptes de fabricació, circulació i consum. L'element pateix una sèrie de transformacions, en la forma i la textura, però també en l'experiència perceptiva, els objectes trobats de les quals són un exemple únic. A *Paris Peasant* (1926), Aragon entrellaça records passats i una situació actual en què sembla que les mercaderies s'impregnin de l'esperit humà.

Quins records, quina repugnància que envolta aquestes fondes de mala mort: l'home que hi menja sembla que estigui mastegant la taula en lloc del bistec i s'irrita amb els seus companys de taula sorollosos i ordinaris, unes noies lletges i estúpides i un senyor que presumeix del seu subconscient mediocre i de tot el desordre desedificant que forma la seva lamentable existència; mentre que, en una altra taula, un home es

NOTES

3 | Caws, Mary Ann, ed. (2002): *Surrealist Poets and Painters: An Anthology*. Cambridge, MA & London, The MIT Press, 73.

balanceja a la cadira de potes inestables i concentra la seva impaciència i els seus rancors en el rellotge espatllat. Dues sales: un bar amb una barra de zinc i una porta que s'obre cap a una cuina de sostre baix i plena de fum; i un menjador on al final hi ha una alcova i on hi cap just una taula, un sofà i tres cadires [...]»⁴.

Aquí, l'acumulació d'elements comuns és un indicatiu de les transformacions imprevistes que pateix l'objecte dins del món físic, la qual cosa desarma les maneres de pensar racionals i discursives i assenyalava també al contacte amb els humans com a l'agent d'aquesta transgressió. En altres paraules, els components fenomenològics de l'experiència (l'espai i el temps) són substituïts per impressions subjectives que atrauen les facultats sensorials de l'element industrial, més que no pas la seva funcionalitat.

Els veritables objectes surrealistes, una altra modalitat basada en la idea del descobriment casual, estan arrelats en els conceptes materialistes i psicoanalítics del fetixisme, en virtut del qual s'exploren les seves propietats materials i el món oníric de la psique. En fer-ho, l'artista surrealista explota els mecanismes metafòrics que obren un univers de provocacions textuals i texturades. Els mecanismes com l'escriptura automàtica o l'agrupació fortuïta de paraules o fragments presenta un seguit de discontinuïtats temporals i espacials que frustren les expectatives de la intel·ligibilitat. Aquesta diversitat de projectes surrealistes, estratègies i alineacions interdisciplinàries es poden anomenar, segons les paraules de Sussman, «subcontractes estètics»⁵. El collage, considerat l'estratègia compositiva més important entre els objectes surrealistes, aglutina elements dispersos que generen associacions poc comunes i sovint narracions sexualment provocatives. Els poemes objecte de Breton [imatge 4], els cal·ligrames d'Apollinaire [imatge 5] o les fotografies d'assemblatges de Man Ray són l'encarnació de les tècniques del collage. De la mateixa manera que *L'Amor fou* (*L'amor foll*) de Man Ray [imatge 6] és un conjunt de fotografies de naturalesa diversa, els poemes objecte de Breton apropen dos objectes diferents per tal de generar significats inesperats. Aquestes composicions plàstiques i poètiques estan inspirades en els collages picassians, ja que representen una síntesi de paraules i imatges, gèneres i materials⁶. Els cal·ligrames surrealistes d'Apollinaire també recorren a les tècniques fragmentàries de Picasso, ja que recuperen una imatge provinent del discurs poètic en virtut de les associacions complexes dels signes verbals i visuals. Segons Bohn, «la funció del lector és identificar els models textuals i traduir-los cap als seus equivalents estructurals dins l'àmbit cognitiu» de manera que es pugui descobrir l'estructura de sota la superfície. (Bohn, 1993: 20-21).

Michel Leiris representa aquesta tendència amb el cal·ligrama «LE SCEPTRE MIROITANT» (El ceptre que miralleja), on les paraules *amour* (amor), *miroir* (mirall) i *mourir* (morir) reproduïxen un efecte mirall procedent de la combinació de les lletres en majúscula «ROI» (rei) i «MOI» (jo). Aparentment, aquesta imatge conté un missatge psicoanalític

NOTES

4 | Comunicació personal amb Henry Sussman. Vegeu també Sussman, Henry (1997): *The Aesthetic Contract: Statutes of Art and Intellectual Work in Modernity*. Stanford, CA, Stanford University Press.

5 | Vegeu Spector, J., Jack (1997) citant Breton a *Arte y escritura surrealistas* (1919-1939). Trad. de Pedro Navarro Serrano. Madrid, Editorial Síntesis, 224.

6 | Vegeu Jung, G. Carl, ed. (1964): *Man and his Symbols*. London, Dell, 295.

relacionat amb el narcisisme, l'omnipotència i la mort (Spector 1997: 224). En virtut d'aquest multiperspectivisme, profundament arrelat en les estratègies cubistes, els objectes surrealistes mostren els antagonismes del principi materialista de Marx; és a dir, es defineixen en virtut de la seva relació amb altres objectes o components, però d'aquesta manera, consoliden la seva posició dins de la producció de les mercaderies.

El subjectivisme amb què estan impregnats els objectes surrealistes també ajuda a Dalí i a De Chirico a desenvolupar les seves pròpies estratègies. El mètode paranoic-crític de Dalí, que es posa de manifest en el quadre *La persistència de la memòria* (1931) [imatge 7], es basa en la manipulació sistemàtica d'imatges i objectes que generen associacions i interpretacions delirants. De la mateixa manera, les composicions de De Chirico mostren transposicions de la realitat sorgides de l'inconscient que semblen somnis. Com a fundador de l'anomenada pintura metafísica, parla de la funció de l'objecte: «Cada objecte té dos vessants: El vessant comú, que és el que generalment veiem i veu tothom, i el vessant fantasmagòric i metafísic, que només veuen alguns individus en moments de meditació clarivident i metafísica. Una obra d'art ha d'explicar alguna cosa que no es vegi en la seva forma visible⁷». La seva concepció de *pittura metafísica* està clarament influïda per les filosofies de Nietzsche i Schopenhauer, els quals van descobrir el «buit insuportable» i la insensatesa de la vida. En esforçar-se per trobar una expressió artística per aquest buit, De Chirico va escrutar els dilemes existencials de l'home contemporani.

Per últim, els *readymades* de Duchamp, concebuts com un antídote per a l'art retinal, responen a aquestes experimentacions excèntriques amb objectes, ja que es posen al nivell de la dignitat del material gràfic per voluntat de l'artista. En ser originaris de l'època de la reproducció mecànica, evoquen les teoritzacions de Benjamin en detriment de l'aura del material gràfic modern. Aquest reivindica que el material gràfic gaudeix d'unes qualitats pròpies de l'aura que s'esgoten de forma progressiva com a resultat de la mecanització de l'era industrial:

Cada dia es fa més irrecusable, la necessitat d'apoderar-se de l'objecte des de la més curta distància possible en la imatge o, més ben dit, en la còpia, en la reproducció. I indubtablement, tal com ens és servida pels diaris il·lustrats o els noticiaris, la reproducció es diferencia ben bé de la imatge figurativa directa. En aquest últim cas, la unitat i la durada s'entrellacen tan estretament com la fugacitat i la repetibilitat en el cas de la reproducció. L'alliberament de l'objecte del seu embolcall, la destrucció de l'aura, són els senyals d'una percepció, *la sensibilitat de la qual per allò que en el món és del mateix gènere* ha crescut fins al punt que, mitjançant la reproducció, ha sobrepassat allò que és únic. Així, dins l'àmbit de la intuïció s'anuncia el que dins l'àmbit de la teoria es manifesta com un increment de la importància de l'estadística. L'adequació de la realitat a les masses i de les masses a la realitat és un procés d'abast il·limitat, ja sigui per al pensament o per a la intuïció⁸.

NOTES

7 | Benjamin, Walter. *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Barcelona: Edicions 62, 1983, pàg. 39-40.

8 | Vegeu Paz, Octavio (1970) citant Duchamp a «The Ready-Made», a Joseph Masheck (ed.), *Marcel Duchamp in Perspective*. New Jersey, Prentice Hall, 88.

Mentre que als objectes trobats se'ls atribueixen qualitats pròpies de l'aura i se'ls allunya de la cultura de masses, els *readymades* són materials neutres que l'artista selecciona de forma arbitrària i que se'ls apropia signant-los i exposant-los. La seva adquisició és semblant a l'activitat de recerca que menciona Marx a l'epíleg de *El capital* i que Benjamin evoca més tard en el seu *Arcades Project*: «La recerca s'ha d'apropiar el material minuciosament, analitzant-ne les diferents formes de desenvolupament i rastrejant-ne els vincles interns. Només després d'haver acomplert aquest treball es pot exposar adequadament el moviment real. Si es té èxit i s'aconsegueix de reflectir idealment la vida de la matèria, podrà semblar que es tracta d'una construcció *a priori*» (1983: 42). Aquí, es proposa una anàlisi exhaustiva de l'objecte per tal de reflexionar sobre els seus components sensuals i intel·lectuals.

Els *readymades*, per tant, es poden considerar una promulgació de la construcció i l'apropiació *a priori* que il·lustren els processos de recerca. Al mateix temps, esdevenen objectes de l'ídol i la burla i se'ls atribueixen propietats màgiques que posen èmfasi en la seva naturalesa pertorbadora i absurda. La selecció d'aquestes peces, desproveïdes de valor estètic, es basa en la «indiferència visual» que manifesta el sentit de la ironia, l'humor i l'ambigüitat de Duchamp. D'aquesta manera, Duchamp va seleccionar una sèrie d'objectes (la pala de la neu, la pinta, l'orinal) pròpies de la realitat diària i sense cap tipus de gust estètic. En les seves paraules,

El problema més important va ser la selecció. Vaig haver d'escollir un objecte sense que em causés cap impressió i, en la mesura del possible, sense la més mínima interferència de cap idea o suggeriment que fes referència al gust estètic. Va caldre reduir a zero el meu gust personal. És molt difícil escollir un objecte que no ens interessa gens, no només el dia que l'escollim sinó que no ens interessarà mai i el qual, al capdavall, tampoc tindrà la possibilitat de tornar-se bonic, bufó, agradable o lleig⁹.

Una vegada s'ha escollit l'objecte, un altre requisit per a la configuració de l'obra és la inscripció, que es considera una alternativa a la idea de fabricació. Durant el procés d'inscriure l'objecte, l'estratègia del nominalisme pictòric va obrir un ampli ventall de relacions retòriques entre l'objecte i el seu nom. Duchamp experimenta amb la tautologia, la metàfora, la sinècdoc, l'al·legoria, els anagrames i els acròstics, entre d'altres. Alguns d'aquests experiments són *Roda de bicicleta* (1913) (una roda de bicicleta muntada sobre un tamboret) [imatge 8], *En previsió d'un braç trencat* (1915) (una pala llevaneu) [imatge. 9], *Penjador* (1917) (un penjador) [imatge 10] i *La font* (1917) (un orinal) [imatge 11]. L'última condició per a la trobada entre l'objecte i l'artista és la signatura. En lloc d'atribuir un valor especial a la seva autoria, Duchamp signa amb pseudònims com *Richard Mutt* (a *La font*) i *Rose Sélavy* (a *Vídua fresca*). A més d'aquestes característiques concretes, l'empremta de la transitorietat és vital per a la configuració de l'aspecte dels *readymades*. En molts casos, els originals han desaparegut (*La font* i *Escorredor*) i l'únic document que demostra la seva existència és una fotografia. En altres paraules, han aparegut una gran quantitat de

NOTES

9 | Vegeu De Duve, Thierry (1997): «Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism», a Martha Buskirk & Mignon Nixon (eds.), *The Duchamp Effect*. Cambridge, The MIT Press, 104-107.

rèpliques com una manera de subvertir la idea d'originalitat i preservació del material gràfic (*Roda de bicicleta* i *Penjador*). Tot i la seva relació amb la cultura de masses i el fetitxisme de les mercaderies, als *readymades* també se'ls atribueix un esperit subversiu i, com a resultat, neguen el seu compromís amb la realitat empírica.

La col·lecció surrealista d'objectes és una activitat important que sovint s'inclou dins de les disciplines artístiques de llarga durada (la pintura, la poesia, l'escultura). En posar èmfasi sobre els aspectes intel·lectuals i sensuals de l'objecte, aquesta pràctica artística cerca la reconciliació entre els antagonismes de l'era industrial. D'aquí ve l'aparició del materialisme dialèctic. Aquesta tendència fusiona els enfocaments materialistes de doble cara de la psicoanàlisi de Freud i dels processos de Marx sobre la comercialització inherent a les estructures de capital. Les modalitats estètiques que hem comentat en aquest article (els objectes onírics, els objectes trobats, els poemes objecte, els cal·ligrames, els objectes surrealistes i els *readymades*) responen davant del fetitxisme de les mercaderies com una manera d'introduir-se en les relacions socials en una cultura amplament deshumanitzada. Per això, per als surrealistes, les coses estan mancades de mediació humana i, per tant, conversen i es comprometen els uns amb els altres en un univers de connexions fantàstiques considerat real. Aquest estudi preliminar sobre els elements surrealistes ha posat èmfasi en els conceptes marxistes del fetitxisme de les mercaderies com una manera d'explorar a fons les propietats internes i externes de l'objecte. Fent això, he investigat diferents dominis estètics (la literatura, la pintura, els mateixos objectes surrealistes) per demostrar la importància de la matèria sobre les idees i per desenredar les interseccions entre l'art visual i el llenguatge. Tanmateix, l'univers dels objectes surrealistes i les seves correlacions visuals i retòriques existents és un camp ampli que requereix una recerca més profunda per tal d'establir unes relacions més sòlides.

Imatges



Imatge 1



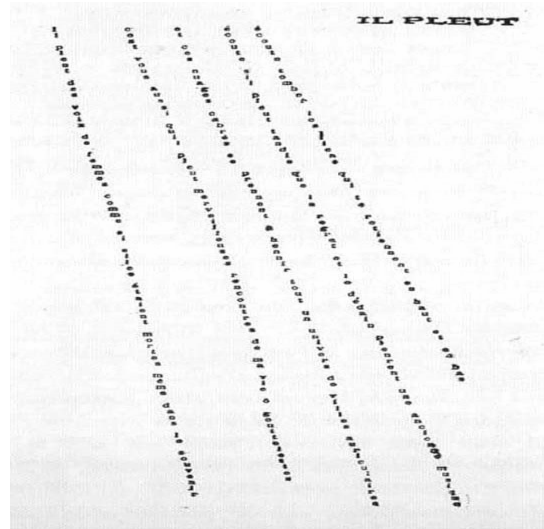
Imatge 2



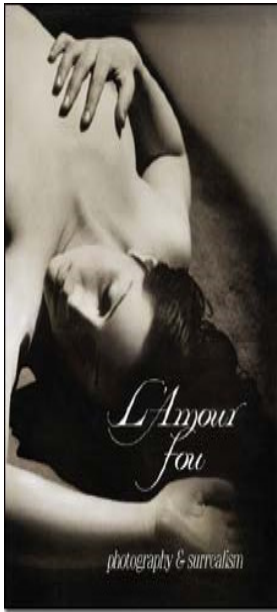
Imatge 3



Imatge 4



Imatge 5



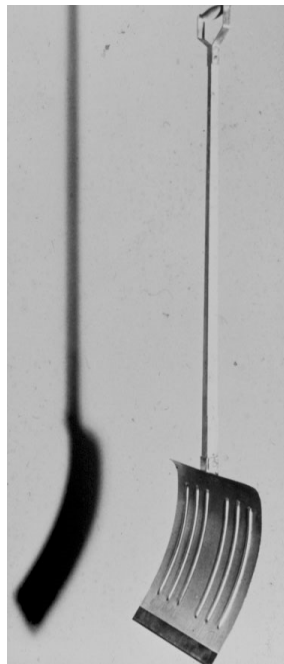
Imatge 6



Imatge 7



Imatge 8



Imatge 9



Imatge 10



Imatge 11

Bibliografia

- A POLLINAIRE, Guillaume (1916): *Il Pleut*. Flickr, 19/03/2009.
<<http://ronsilliman.blogspot.com/2006/08/i-respond-positively-to-ambitious-work.html>>.
- BENJAMIN, Walter (1968): "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", in Hannah Arendt (ed.), *Illuminations*. New York, Harcourt, Brace & World, Inc., 217-252.
- (1999): "Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia", in M.W. Jennings (ed.), *Selected Writings*. Cambridge, MA & London, The Belknap Press of Harvard University Press, vol. 2, 207-221.
- (2002): "Convolute H: The Collector", *The Arcades Project*, Howard Eiland & Kevin McLaughlin (trans.), Cambridge, MA & London, The Belknap Press of Harvard University Press: 203-211.
- (2002): "Convolute N: On the Theory of Knowledge, Theory of Progress", *The Arcades Project*, Howard Eiland & Kevin McLaughlin (trans.). Cambridge, MA & London, The Belknap Press of Harvard University Press: 456-488.
- BOHN, Willard (1993): *Apollinaire, Visual Poetry and Art Criticism*. London & Toronto, Bucknell University Press.
- BRETON, André (1928): *Nadja*, in Margaret Bonnet, Philippe Bernier Étienne-Alain Hubert, José Pierre (eds.), *Oeuvres Complètes*. Paris, Gallimard, vol. 1, 643-753.
- (1936): "Crisis of the Object". *Cahiers d'Art*, vol. 11, nos 1-2, 21-26.
- (1941): Poem-Object. MoMA: *The Collection*, New York, 19/03/2009.
<http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81121>.
- (1948): "Max Ernst", in Ralph Manheim (trans.), *Beyond Painting*. 2nd ed. New York, Schultz.
- CAWS, Mary Ann ed. (2002): *Surrealist Poets and Painters: An Anthology*. Cambridge, MA & London, The MIT Press.
- CONFORTH, Maurice (1952): "Materialism and the Dialectical Method", *Dialectical Materialism*, London, Lawrence & Wishart Ltd.: 30-35.
- DALÍ, Salvador (1931): *The Persistence of Memory*. MoMA: *The Collection*, New York, 19/03/2009.
<http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79018>.
- (1932): "The Object as Revealed in Surrealist Experiments", in *This Quarter*, vol. 2, no. 1, 197-207.
- DE DUVE, Thierry (1997): "Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism", in Martha Buskirk & Mignon Nixon (eds.), *The Duchamp Effect*. Cambridge, The MIT Press, 104-107.
- DUCHAMP, Marcel (1913): *Bicycle Wheel*, original lost. Collection of Arturo Schwartz, Milan, 30/11/2008. <<http://www.beatmuseum.org/duchamp/bicycle.html>>.
- (1915): *In Advance of a Broken Arm*, original lost. Photographed by Stieglitz, "Philosophy & the arts: Examples of the work of Marcel Duchamp", 30/11/2008.
<<http://www.mnstate.edu/gracyk/courses/phil%20of%20art/duchamp2.htm>>.
- (1917): *Hat Rack*, original lost. The Art Institute of Chicago, 30/11/2008.
<<http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/73661>>.
- (1917): *Fountain*, original lost. Photographed by Stieglitz, "Philosophy & the arts: Examples of the work of Marcel Duchamp", 30/11/2008.
- GOLLOBIN, Ira (1986): *Dialectical Materialism: Its Laws, Categories, and Practice*. New York, Petra Press.
- JUNG, G. Carl ed. (1964): *Man and his Symbols*. London, Dell.
- KRAUSS E., Rosalind, John Ades & Jane Livingston eds. (2002): *L'Amour Fou: Photography and Surrealism*. New York, NY, Barnes & Noble.
- LACAN, Jacques (1993): *The Seminar, Book III. The Psychoses*. Ed. by Jacques-Alain Miller, & trans. by Russell Grigg. New York, W.W. Norton & Co.

- LEHMAN, Ulrich (2007): "The Uncommon Object: Surrealist Concepts and Categories for the Material World", in Ghislaine Wood (ed.), *Surreal Things: Surrealism and Design*. London, V & A Publications, 19-38.
- MARX, Karl (1952): *Capital*. Ed. by Friedrich Engels. Chicago, Encyclopaedia Britannica, Inc.
- PAZ, Octavio (1970): "The Ready-Made", in Joseph Masheck (ed.), *Marcel Duchamp in Perspective*. New Jersey, Prentice Hall.
- RANCIÈRE, Jacques (2004): *The Politics of Aesthetics*. Trans. by Gabriel Rockhill. London, Continuum.
- RAY, Man (1926): *Fisherman's Idol*, Smithsonian American Art Museum and the Renwick Gallery, Washington, DC, 30/11/2008.
<<http://americanart.si.edu/collections/search/artwork/?id=15616>>.
- (1926): *Emak Bakia*, MoMA: The Collection, New York, 30/11/2008.
<<http://www.moma.org/explore/collection/provenance/items/images/5.67.jpg>>.
- SCHWARZ, Arturo (1977): *Man Ray: The Rigour of Imagination*. New York, Rizzoli International Publications, Inc.
- SPECTOR J., Jack (1997): *Arte y escritura surrealistas (1919-1939)*. Trans. by Pedro Navarro Serrano. Madrid, Editorial Síntesis.
- SPITERI, Raymond & Donald LaCoss eds. (2003): *Surrealism, Politics and Culture*. England & USA, Asghate Publishing Limited.
- SUSSMAN, Henry (1997): *The Aesthetic Contract: Statutes of Art and Intellectual Work in Modernity*. Stanford, CA, Stanford University Press.
- TANGUY, Yves (1942): *Infinite Divisibility*. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, 16/07/2009.
- WOOD, Ghislaine, ed. (2007): "Surreal Things: Making 'the fantastic real'" in *Surreal Things: Surrealism and Design*. London, V & A Publications, 2-15.