

Otra manera de mirar la obra plástica: Comprender Arte y Artista para encontrar su esencia

GRACIA RUIZ LLAMAS

RESUMEN

Se aporta una nueva forma de contemplar la obra plástica, para llegar a su comprensión y, desde ella, saber transferir lo aprendido a otras situaciones.

Simultáneamente se lleva a cabo el estudio y análisis de la producción artística junto con la vida y personalidad del artista desde diferentes percepciones que canalizan hacia su esencia.

Así, la esencia en las obras de arte está en la presencia a través de la materia dotada de forma, que encierra parte del orden de lo histórico-artístico, espiritual y psicológico de su creador.

ABSTRACT

A new way of contemplating the plastic work is brought towards a fully comprehension and, from it, the ability of transferring knowledge to other situations.

Simultaneously, a study and an analysis of the artistic production is done, as well as an approximation to the artist's life and personality from different perceptions which are analyzed towards its essence.

Thus, the essence in the artwork is located in the presence shown through matter and form, both enclosing parts of the historic-artistic, spiritual and psychological facts of his creator.

EL PLANTEAMIENTO

Comprender al artista y su arte es entenderlo desde la madurez, entendiendo por comprensión el encontrar la respuesta a un problema y al mismo tiempo avanzar sobre el mismo; siendo capaz el que comprende, de transferir lo aprendido a otras situaciones y problemas, ayudando a desarrollar su propia identidad, en la medida en que cuestiona y se introduce en las experiencias de personas distantes en el tiempo y el espacio.

La forma habitual de llevar a cabo estos procesos ha sido tratada desde la Estética, la Historia del Arte, la Filosofía, la Psicología y las Bellas Artes, pero lo que aquí se pretende plantear es realizar el estudio del artista y su obra a través de encontrar la «esencia» que lo genera y la síntesis que lo puede definir.

Es como estudiar el significado preocupándose no tanto por las reglas del lenguaje como por la interpretación del discurso. Es recorrer el camino del contexto, de la comprensión de los fenómenos de la cultura artística y la simbología de las manifestaciones como marco explicativo de las representaciones y comportamientos del artista y en general del ser humano.

Este proceso no es sólo una interpretación, sino que aúna y vincula arte y artista, pretendiendo establecer conexiones entre las producciones artísticas y la comprensión que cada persona elabora. Su finalidad es llegar a desarrollar la capacidad de contrastar, generar e interpretar significados para llegar a la esencia del arte que, a su vez, genera redes y múltiples significados, sobre ellas y sus representaciones.

El núcleo de este enfoque son las diferentes manifestaciones del arte, pero incluyendo la dimensión del ((universo simbólico)), de su exploración. Con ello se da un paso más allá del «arte» y la «imagen», comenzamos a dirigirnos hacia el conocimiento y la interpretación de la cultura artística.

Se trabaja en el símbolo pues éste, en el Arte, puede convertirse en un instrumento de conocimiento y el método de expresión revelador de aspectos de la realidad, aunque su dimensión no podrá ser captada en su totalidad por la palabra, ni quedar limitado con un simple y único significado, pero propiciando una exploración y búsqueda entre mente y espíritu, o dicho de forma simbólica, entre «obra y artista»). No se reduce dicho símbolo a equipar, sino que revela una parte esencial del tema que se intenta comprender. Además de que contiene el vasto ámbito de las posibilidades en continua expansión y permite la percepción de las relaciones fundamentales entre formas y aspectos aparentemente diversos.

Signos y símbolos son el vehículo del significado y juegan un papel importante en la sociedad, que es la que de hecho les da vida, es paradigma del ser y posibilita en cierto modo que las cosas sean, siendo el fundamento de todo cuanto es. Permite todas las expresiones de pensamiento, incluso las más científicas, reside en el hecho de que permite dar a las imágenes su función de fuerza actuante. Tiene la capacidad de condensar, cultura, historia, la concepción del mundo, las doctrinas, las teorías, el arte... para ser descodificado a través del tiempo. Así es como la variedad de las experiencias artísticas está en relación con la variedad de concepciones que los seres humanos tienen sobre lo que son (el significado de) las cosas. El arte así tratado involucra la forma de vida, aparece como una poética integral y el artista abandona su subjetividad para expresar algo universal que está aquí y el arte y el artista comprende, recrea y divulga.

Las obras artísticas llevan a reflexionar sobre las formas de pensamiento de la cultura en la que se producen y en particular de quien las produce. Por ello, comprender una manifestación artística y su artista (de otro tiempo u otra cultura), supone una penetración profunda en el Arte y en la cultura como elementos mediadores de significados. La historia avala la relación arte y símbolo considerando en ocasiones, los medios más apropiados de manifestación simbólica. La llamada hermenéutica del símbolo.

Es por lo que se cree que llegar a la comprensión del Arte es el lento resultado de la interacción entre obra (símbolo), artista (que da vida) y sociedad (el que interpreta). De ahí la importancia de explorar el arte desde una gama de perspectivas amplias con las que construir la unidad, su esencia.

Se ha elegido a un artista que marcó el siglo XX y que por su vida, obra y pensamiento se juzga interesante para este ejemplo. Basándose en su realidad histórica se pretende llegar a

su realidad simbólica, por lo que el texto que se plantea se construye alternando dato histórico y símbolo, siendo todo en él simbólico.

EJEMPLO DEL PROCESO CON MARCEL DUCHAMP

Ajedrez y Música. Influencias en su infancia que conducen y educan hacia su «símbolo»

Aunque nace en una época rica en «ismos» artísticos, y, indiscutiblemente, esto ya es clave, se elige dos elementos de todo su universo infantil.

Nace en 1887, desliza los primeros años en un ambiente flaubertiano, casa paternal de Notario, siendo dónde empieza a tener referentes de lo masculino y femenino, de la responsabilidad y de la autoridad, elementos que se tendrán en cuenta, pues «conoce» el mundo a través de sus percepciones y sus acciones sobre él.

En dicha casa eran habituales las horas de ocio amenizadas con el juego de ajedrez y escuchando música. Esta infancia le capacita para usar un lenguaje, construir imágenes mentales y otras clases de símbolos para referirse al mundo, aunque este conocimiento de símbolos es todavía estático, surgiendo la capacidad de manipular esas imágenes mentales al alcanzar la edad del pensamiento operacional concreto (siete u ocho años).

*«Cuando se es muchacho no se piensa de forma filosófica... sino que se sigue simplemente una ramificación que te divierte más que otra, sin reflexionar demasiado en la validez de lo que se está haciendo. Es más tarde cuando uno se pregunta si se está acertando o equivocando y si se podrá cambiar».*¹

El juego de ajedrez y Marcel Duchamp siempre irán juntos y entendiendo el mecanismo del juego, se empieza a comprender el significado de sus pensamientos, obras artísticas y sus manifestaciones. El ajedrez, según Cooper, J. C.² (1978), es, simbólicamente, el conflicto entre los poderes espirituales de la luz y la oscuridad; la existencia entendida como un campo donde actúan poderes y fuerzas contrarios; manifestación y reabsorción. La dualidad, la tensión alterna y complementos fundamentales manifestados: negativo, positivo; el macho y la hembra; el tiempo y el espacio...

El *movimiento* de sus piezas (elemento de juego artístico presente en su obra) es continuo y diferente en cada partida, pero supeditado al pensamiento de los dos «jugadores», ellos crean el juego al igual que artista y espectador, los dos polos de toda creación de índole artística. *«Una partida de ajedrez es una cosa visual y plástica, y si bien no es geométrica en el sentido estático de la expresión, al menos es mecánica, puesto que es algo que se mueve; es un dibujo, una realidad niecánica. Las piezas no son hermosas por sí solas, así como tampoco la forma de juego, pero lo que es bello, es el movimiento.»*³

1 CABANNE, P. (1972) *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Anagrama. Barcelona p. 26.

2 COOPER, J.C. (1978) *Diccionario de símbolos*. Gustavo Gili. Barcelona. México.

3 CABANNE, P. (1972) op. Cit. p. 21.

Identifica su movimiento como la realización de todas las posibilidades en el mundo y en el individuo en manifestación. Su elección es libre (aspecto que persigue Duchamp) pero pone en marcha una serie inexorable de efectos, algo que él provoca con sus obras, en el juego del consciente e inconsciente: «*Cuando juegas una partida es como si diseñaras algo o construyeras un mecanismo a través del cual ganas o pierdes. El juego es plástico... aun cuando el juego no es gratuito, hay una elección..*»"

El propio juego desarrolla en su infancia la atención, concentración, capacidad de análisis y por supuesto, el ejercicio de la imaginación, que le capacitó para crear variantes y combinaciones. Esta anticipación imaginativa es lo que le conduce al descubrimiento y a la invención; es el agente principal en la formulación de planes estratégicos. El juego ha sido desde siempre, tal como indica su raíz latina *Iocus*, una broma, una diversión.

En él se canaliza, con una actitud, la necesidad de esparcimiento y diversión⁵ pero, en cualquier caso, es una necesidad entre el ejercicio recreativo y el sometimiento a las reglas, en donde la capacidad, destreza, conocimiento y estrategia, son las características fundamentales del mismo. Las connotaciones intelectuales que del juego se derivan, dejaron en él una huella, porque su preocupación por el desarrollo de la ciencia y por encontrar su propio camino, en lugar de ser el simple interprete de una teoría, fue su principal Arte.

La música «de fondo» incentivó el uso de los sonidos y en términos estéticos influye, en la manera que expresa sus sentimientos, a través de los elementos «sonoros» de sus imágenes y palabras, en donde la música comenta subraya y prepara la acción. Acción que será el sonido de fondo de su obra. La música produce una armonía vibratoria que ayuda a expresarse libremente y a «volver a sintonizar» uniendo entre si, cuerpo, mente y emociones.

Flotar entre distintas ideas

Entre 1905 y 1911, después de un pseudoimpresionismo, desemboca en un interés flotante entre fauvista y cubista, regresando, a veces, a cosas algo más clásicas. En esa dicotomía no habla de Cézanne y admira a Matisse como el origen de todo, sus cuadros del Salón de Otoño le afectaron profundamente, pero se interesó por Girieud : « *Había en él una especie de hieratismo que me atraía*»⁶.

En ese rico ambiente, Braque influye en su mundo por sus descubrimientos en el campo del color y de la forma (música de fondo), cuya inspiración se producía por un sentido interno de la geometría y no por la aplicación intelectual de teorías científicas. Princet, profesor de matemáticas en una escuela libre, le resultaba fascinante: «*conoce de memoria la cuarta dimensión y, por ello le escuchaba* ». En este aspecto le confería a la geometría y a la medida numérica una importancia primordial en el desarrollo de la civilización material y espiritual de

4 CABANNE, P. (1972) op. Cit. p. 23.

5 Duclümp en su comienzo se dedicó al dibujo humorístico, vivía en un ambiente de humoristas en Montmartre en la rue Cüulaincouri. Ilustró las páginas de *Le Sourire* y *Le Coirrier français*.

6 Pierre Girieud (1876-1948). Uno de los pintores más de moda del Salón d'Automne; su reputación fue tan considerable como el olvido en que ha caído.

7 RAMÍREZ, J. A. (1003) *Duchamp: el amor y la muerte, incluso*. Ed. Siruela. Madrid p. 157.

los hombres. Las matemáticas son para él la expresión inteligente de toda base científica y mágica de los hombres, ya que toda concepción inteligente y ordenada está dada por ellas y, a su vez, le confiere la opción del juego, «infinitas posibilidades» (la constante de la infancia, el ajedrez, que tornará como referente hasta que lo trascienda). Mientras que de la pintura sigue pensando que es un camino hacia la libertad: «*No había ningún substratum teórico.... se pinta porque se quiere ser libre.*»⁸

En el Cubismo admira a Metzinger pues este explicaba el cubismo y, según Duchamp, era el que estaba más cerca de una fórmula de síntesis aunque tuvieran que pasar varios años para que reflexionara «*que callar valía más que hablar mucho*».

La contribución al cubismo la haría Duchamp con la obra *Un descendant un escalier*, cuadro dinámico-cubista, de perfección técnica con capaz de causar un impacto inolvidable en el espectador. En la Armory Show de Nueva York (1913) tuvo un «éxito» de «escándalo», lo que haría que recorriese esta obra una aventura mítica que la ha llevado a convertirse, con el tiempo, en uno de los emblemas inexcusables de toda vanguardia. Sin embargo fue más una experiencia que una convicción, era el paso de un plano a otro; llegar a un nuevo nivel ontológico, en una extraordinaria curiosidad, y un deseo de «deseorizar» el cubismo para darle una interpretación más libre, el desplazamiento de la jugada, una interpretación de la dislocación cubista que le lleva al *movimiento* como un argumento para decidirse a realizarlo. ■ *el movimiento es una abstracción, una deducción articulado en el interior del cuadro sin que se tenga que saber si un personaje real desciende o no una escalera igualmente real. En el fondo el movimiento es la mirada del espectador que la incorpora al cuadro*.⁹ El movimiento de la forma en un tiempo dado, le hace entrar en la geometría y las matemáticas al igual que en el desplazamiento de lo irreal a lo real pasando por todos los grados de la conciencia del conocimiento y de la comprensión.

Pero Duchamp se plantea la siguiente cuestión: «*¿por qué debía limitarse al arte a la nueva arquitectura visual, ahora que el artista se había librado de la dependencia con respecto al mundo exterior?*». El mismo parece darse la respuesta: «*Me interesan las ideas y no simplemente los productos visuales*».

Momento de liberación

Los rechazos sucesivos de sus obras le lleva a la conclusión: «*Bueno, puesto que esto es así, no debo entrar en un grupo, tendr' que contar en mí mismo, estar .rolo*». El camino hacia la creación real de ese nuevo yo, como en todo cuanto se pueda aprender, empieza y termina en su yo invisible, en ese lugar sin límites donde se pone en *movimiento originalmente* todas las acciones en su mente creativa.

«*Como es lógico yo también fui influenciado por las cosas, aunque con la esperanza de conservar una trota suficientemente personal para poder llevar a cabo mi propio trabajo*».¹⁰

8 ELIAS, J. (1978) Versión castellana de *Escritos Duchamp du Signe* Gustavo Gili Barcelona. p. 53.

9 CABANNE (1972) op. cit. p. 43.

10 CABANNE. P. (1972) op. cit. p. 51.

A partir de la obra *Le Moulin à café* evita todo contacto con la tradición pintura-pictórico y el movimiento, presente en sus obras de manera descriptiva, no gráfica, pasa en su consciencia a un segundo plano, interesándose por el *cambio* como verdad.

La ruptura con las formas convencionales y el camino hacia un nuevo arte surge en él. Consecuencia, también, del encuentro con Picabia, artista que elude la dependencia con el arte dominante y que, en este sentido, se convierte en el mayor representante de la libertad artística, no sólo frente a las tendencias academicistas, ciertamente existentes, sino contra la sumisión a cualquier dogma. No se debe olvidar que el Dadaísmo, y en particular Picabia y Duchamp se manifiestan, ante todo, contra las escuelas estéticas que proliferaban durante el siglo XIX.

La historia lo sitúa en este movimiento quizá porque el manifiesto artístico de los dadaístas era el descubrimiento de lo absurdo, lo carente de valor, como estampas de la realidad, elevándose a consciente la introducción del caos en la escena artística, de modo que, partiendo de la destrucción de las formas artísticas tradicionales, del rugido encontrado de la poesía fonética y de la música ruidosa, del montaje de fragmentos y objetos de desecho cotidiano, se estableciera la identidad entre el arte y la vida como nuevo despertar de unas manifestaciones hacia la problemática de la realidad. Las ideas recibidas, según los dadaístas, tienen vida duradera y, para romper la escala de valores, utilizan métodos desconcertantes. El artista rechaza los cánones estéticos al uso, incluso los de vanguardia, e inventa *el juego* de las formas y los colores.

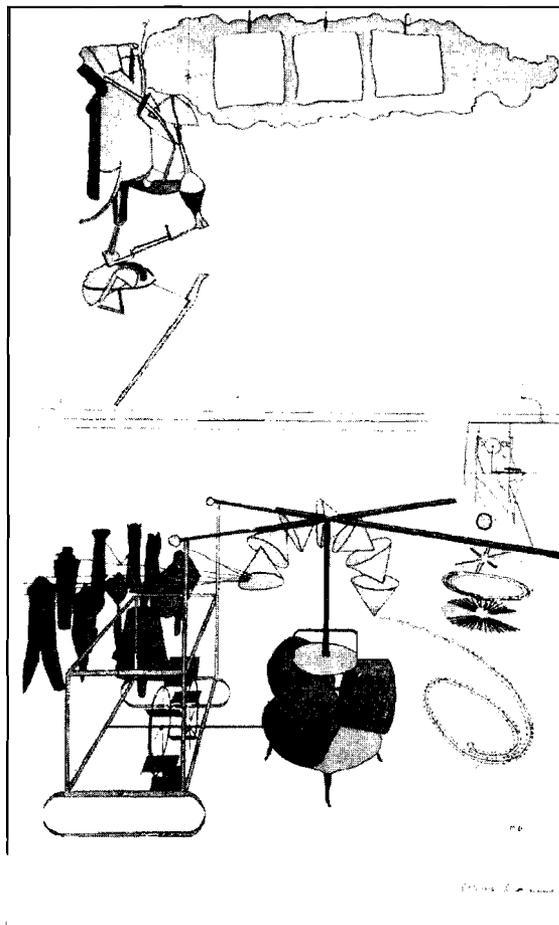
Aunque sigue en su obra el cálculo y las dimensiones, pues es lo que le obligaba a elaborar, él comienza, en esta fase, a mezclar la historia, la anécdota, en el buen sentido de la palabra, dando menos importancia a la visualidad, al elemento visual, que la que se da normalmente en un cuadro. Entra en el *lenguaje* visual y el interés por la *cuarta dimensión*.¹¹

Le grand Verre o el encuentro con la madurez, premisas futuristas

La mariée mise à nu par ses célibataires, même consta de dos cristales superpuestos, formando en total un rectángulo de 227,5 por 175,8 centímetros. Duchamp venía gestando esta obra desde 1912 pero no la comenzó hasta que se trasladó a Nueva York, tres años después; restaurando en 1936 los dos paneles que se habían roto accidentalmente (el azar, como esa parte que se debe dejar a la naturaleza de la vida para completar tu creación).

Se volverá sobre esta obra, pero antes es interesante recordar el momento artístico, para así contextualizarlo. Es a partir de 1919 cuando los editores de la revista *Litterature*, así como los pintores Picabia, Duchamp, Man Ray y los poetas André Breton, Paul Eluard y otros, quienes, con el estruendoso fin dadá, proclamarían el nacimiento del Surrealismo. El término «surrealista» se emplea por primera vez en 1917 en la obra de Guillaume Apollinaire titulada «*Los pechos de Jiresias*». De otra parte, la corriente artística del surrealismo nace en conexión íntima con la literatura, singularmente con la poesía de Ruiband, Mallarmé y Apollinaire. A semejanza del futurismo, también el surrealismo se vale del manifiesto para la proclamación de sus objetivos. En este manifiesto surrealista Bretón postula el sueño, la visión alucinada, como formas de cambiar la realidad, tan válida como el pensar y el sentir controlados por la razón.

¹¹ En la *Boîte Verte* hay gran cantidad de notas sobre la cuarta dimensión.



El gran vidrio (grabado de 1965)

La integración del sueño, en el proceso creador, garantiza la plenitud de la manifestación creativa del ser y hace posible una modificación efectiva y revolucionaria de la vida individual, en el sentido de una expansión sin límites del mundo sensitivo y expresivo.

Duchamp explica su «adscripción»)al Surrealismo: «*No se trata de un enrolamiento, yo había sido sacado del mundo ordinario por los surrealistas. Me apreciaban mucho; nos encorzábamos bien juntos. Tenían mucha confianza en las ideas que yo podía aportar, que no eran antisurrealistas, pero que no siempre eran, tampoco, surrealistas*».¹²

¹² CABANNE, P. op. cit. p. 58

Hay muchos elementos simbólicos en esta obra (*Le Grand Verre*), como en toda madurez, la síntesis de lo acumulado, la libertad de la individualidad y la sencillez del mensaje, curiosamente elementos sencillos en su conclusión pero susceptibles de dar juego a posibilidades interpretativas complejas, aunque nunca certeras, como la vida de cada artista o persona, porque en ellos está lo no definible en una sola idea: «*Simplemente pensé en la idea de una proyección, de una cuarta dimensión invisible puesto que no se puede ver con los ojos*».

Se seleccionan los elementos simbólicos fundamentales aunque sería necesario, para su comprensión, el examen de todos los que existen, pues son vitales, pero no es posible describirlos por las dimensiones a las que se sujeta este trabajo.

El *crystal* que, simbólicamente, podría describirse como aquello que tiene luz propia, una transferencia de un plano a otro o un cambio de estado o al plano interior, representa también el aspecto pasivo de la voluntad, con la espada como el elemento activo. El estado de la transparencia, la esfera del conocimiento y la perspicacia perfecta.¹³ «*Me interesaba mucho debido a su transparencia*» No hay confusión en el pensamiento de Duchamp sino capas semánticas semitransparentes y diversas vivencias y obras para llegar a una sola idea que estaba formándose desde su nacimiento. «*El vidrio al ser transparente, podía dar su máxima eficacia a la rigidez de la perspectiva y eliminaba, igualmente, toda idea de «pasta», de materia... mis colores estaban completamente protegidos, pues el vidrio los conservaba puros y sin alteraciones durante mucho tiempo*».¹⁴

La elección del vidrio como soporte pictórico no era tan extraña, pues existía una tradición de pinturas transparentes para linternas, aunque no era lo usual emplearlo para el fin que él le dio.

El *color*; vinculado simbólicamente a las emociones y tratado en este texto de igual manera. forma parte de las diferentes fuentes de luz, éste, totalmente *protegido* (entre cristal), como se ha dicho antes, queda sujeto a dichas fuentes; la luz natural, conviene señalar, es esencialmente variable, procede del *sol*, pero esta *luz* nos llega a través de un espesor de aire variable según las horas del día, más o menos cargado de vapor de agua, de polvo, de gas carbónico... y todo ello hace muy aleatoria la calidad real de un **estudio exacto**. La noche ocupa, en el tiempo, una parte más o menos igual a la del día y hace necesaria la utilización de la luz artificial; en consecuencia ciertos tonos sufren una completa deformación de su color por efecto de la iluminación de las lámparas y esta modificación de los tonos, en función del carácter de las luces, importa desde el punto de vista práctico, ya que, en la naturaleza, la mayoría de los colores que perciben nuestros ojos están muy lejos de ser puros.¹⁵

La pintura siempre se ensucia, amarillea o envejece al cabo de poco tiempo debido a la oxidación; ahora bien, mis propios colores se encontraban totalmente

13 Es interesante consultar los diccionarios de símbolos para encontrar significados simbólicos aceptados. Cooper, J.C. (1978).

14 CABANNE, P. op. cit.

15 Es interesante desde un punto de vista científico consultar: CHEVREUL, M.E. (1839) *De la loi du contraste simultané des couleurs*. Pitois Levrault. París. Y CARBONELL ARROYO. D./ RUIZ LLAMAS. G. (2002) *La Visión del color. Teorías*. Ed D.M. Murcia.



Duchamp y sus discos para la rotativa 1926.
(Discos giratorios destinados a producir efectos ópticos con una tecnología elemental)

protegidos, por tanto el cristal era una forma de conservarlos a la vez puros y bastante tiempo sin cambios».¹⁶

Es concebir la obra como metáfora sobre lo ilusorio de la percepción sensorial y sobre nuestra posible trascendencia en un espacio «superior».

La *Cuarta Dimensión* es simbólica en la obra de Duchamp, quizás arrancase, su atracción, de la educación infantil y su aprendizaje de la geometría o del juego geométrico del ajedrez, pero también es cierto que a finales del S. XIX y principios de S. XX se publicaron relatos más o menos novelescos y tratados de geometría donde se discurría sobre la viabilidad teórica de otros «mundos» no regidos por el espacio tridimensional.¹⁷ «Además, la perspectiva era muy importante. El *Grand Verre* constituye una rehabilitación de la perspectiva que había sido totalmente ignorada, desacreditada. La perspectiva, en mí, se convirtió en algo totalmente científico».¹⁸ .. dicho de otra forma, que todo objeto de tres dimensiones, que vemos fríamente, es una proyección de una cosa de cuatro dimensiones que desconocemos».

16 CABANNE, P. (1972) op cit p. 61.

17 Ver RAMÍREZ, J. A. (1993) op. cit. p. 73

18 CABANNE, P. (1972) op. cit p. 56.

Era ese tipo de ciencia la que utilizaba como instrumento para introducir en la obra su aspecto exacto y preciso, a la vez de desacreditarla de una manera suave, ligera y sin importancia. Al igual que Princet, él utilizaba la ironía..., lo que no quiere decir que ignorase el planteamiento con gran rigor matemático y geométrico: un punto de fuga único, situado en el centro exacto del borde superior, regula las relaciones visuales entre los objetos.

El *texto escrito* describe la arbitrariedad del pensamiento, que es a su vez construido de manera diferente según quien lo lee. Pero como artista conoce la riqueza de la palabra (aspecto poético) y el juego de significados (la construcción de las posibilidades) y no necesariamente tiene que ser concebido para explicar, pero siempre ha de comunicar.

Continuando con su idea «giratoria» de completarse e impedirse, concibe un texto, juego literario con un antisentido y concebido en notas, que acompañase a la obra. Para encontrar la poética del texto barajó varias ideas, catálogo, libro redondo sin principio ni fin, poemas o demostraciones... pero todas estas formas definen de manera cerrada la obra y una obra *libre* nunca tiene un solo significado ni un principio y fin, es simplemente libre, contiene todas las variantes. Con esta interpretación personal, la obra no fue abandonada e inconclusa como se ha dicho, simplemente fue concebida de otra manera y, en su *Caja Verde*, seleccionó 93 notas de trabajo sin numerar ni encuadernar. Esto puede confundir, desorientar o plantear teorías que rondan la construcción de la idea, pero si se toma en serio y nos situamos en él, en la mente del artista y en el tiempo de su época, se comprende que, una descripción de una obra no encierra contenidos aislados o únicos de ella, sino que contiene, además, proyectos previos, desarrollos de ideas y concepciones hipotéticas preliminares, hasta su inserción en el plan definitivo de la obra que, a su vez, será generadora de otras.

Los *izúmeros* son la expresión de la relación que se establece entre una cantidad y una unidad determinada, pero en sus escritos tienen, además, otra finalidad, pues nos indican, entre otras cosas, que son la capacidad de abstracción de la mente humana y van más allá de lo tangible, de lo visible..., son el arco que dispara su creación: «*la cifra tres tiene una importancia... pero simplemente desde el punto de vista numérico: uno, es la unidad, dos el doble, la dualidad, y tres es el resto... decidí que las cosas serían hechas tres veces para obtener lo que quería*».¹⁹ Es jugar con cifras y letras, donde cada letra tiene distintos valores numéricos y cada número tiene distintos valores idiomáticos, logrando con este sistema creativo:

- 1- Que cada letra y cada palabra tengan diversos significados.
- 2- Que cada número y cada expresión numérica quiera decir muchas cosas a la vez.

El tema de la obra es el *amor*, es el factor último en la creación –«yo evitaba siempre hacer algo tangible»– y, continuando su análisis de las cosas, trata el tema con su crítica irónica, el cálculo, lo mecánico, pero dejando que en él interviniese el azar como fórmula siempre abierta de ir en contra de la realidad lógicamente. «*A decir verdad, nos encontramos aquí en presencia de una interpretación niecánica, cínica, del fenómeno amoroso: el tránsito de la mujer desde el estado de virginidad al de no virginidad tomado como asunto de una especulación profundamente asentimental...*»²⁰ Metáfora erótico-mecánica con su lógica de funcio-

19 CABANNE, P. (1972) op cit p. 70.

20 CABANNE, P (1972) op. cit p. 76.



Gran Vidrio

(transparencia. El azar hace que se formen las grietas, la esfera de la novia se comunica con los solteros)

namiento, tan férrea como irónica, en la que también cabe la búsqueda, en su proceso. de otro significado de la palabra: el amor es algo mágico que irradia luminosidad (cristal, movimiento circular), el cual está en el centro de una relación con propósito, *el Amor es comprensión*.

Los elementos descritos se mueven circularmente sin principio ni fin:

- Cristal—Transparencia—Es uno de los más bellos ejemplos de unión de los contrarios. Plano intermedio entre lo visible y lo invisible.
- Color— —Emoción— Conecta con todos los niveles del ser y del conocimiento.
- Cuarta Dimensión — Lo que está más allá—Es un principio de organización y, en cierto modo una fuerza.
- Texto — Lo poético—reapropia simbólicamente la presencia.

- Números — Abstracción ordenada — La consecución de los procesos.
- Amor — Creación — La búsqueda de un centro unificador. Unión de los opuestos que empuja en toda existencia a realizarse en la acción.

El *Gran vidrio*, en suma, obliga a examinar separadamente todos los elementos iconográficos, como las piezas de un mecanismo real, en donde el amor tiende a superar los antagonismos, a asimilar fuerzas diferentes, a integrarlas en una misma unidad.

El encuentro con su esencia: el movimiento circular

En la observación iconográfica de la obra de Marcel Duchamp se pueden percibir las formas circulares, bien entendidas como movimiento, (*Nu Descendant un escalier, Moulin à café*), como forma, (*Molino de chocolate (1913), el primer Ready-made La rueda de bicicleta*, que aúna dos movimientos simultáneos —la forma tanto de la rueda como del taburete—, *El porta botellas...*), o como dimensión invisible (el recorrido del *Gran vidrio*, *los Moldes Mágicos*, *Los tamices*, *obras con artilugios ópticos...*), la línea eterna que, sin principio ni fin, gira en torno a un centro tan invisible como preciso: «*La pintura no debe ser exclusivamente visual o retiniana. Debe también interesar a la materia gris, a nuestro apetito de comprensión...*»²¹

Simbólicamente, el círculo que describe el movimiento es la perfección original, la forma que se contiene a sí mismo, el tiempo que encierra el espacio, pero también el movimiento circular es inmutable, la atemporalidad sin principio ni fin, la resolución de todas las posibilidades de la existencia. Es el desarrollo del punto central, su manifestación un límite mágico infranqueable.

La *Rotativa* tendría un sentido importante para Duchamp, ya que el ojo, situado en un determinado lugar, aniquila la profundidad, trasladando a un plano imaginario las líneas discontinuas situadas a distintos niveles de la realidad.

Es obvio que este tipo de absorción óptica del espacio, exterior e interior, propiciado por el movimiento circular de su vida, obra y Arte, explica bastantes cosas sobre el creador de las ideas artísticas del Siglo XX, Duchamp: **El artista es el niño que nunca deja de jugar**, el movimiento continuo. la idea.

«*Una obra de Duchamp no es exactamente lo que uno tiene ante los ojos, sino el impulso dado por ese signo a la mente de quien lo contempla*».²²

21 Trad. De Josep Elias y Carlota Hessc (1975) *Duchamp du Signe*. Gustavo Gili. Barcelona p. 72.

22 LÉVESQUE, J. H. (1955) «*La Leçon de M.D.*», En *The United States Lines Paris Review*.