

**A partir de *Courant d'air sur le pommier du Japon*:
Principios estéticos japoneses en la obra de Marcel Duchamp**

Diego Luna Delgado

Resumen. En el presente artículo se propondrán una serie de pautas para desarrollar una relectura de la obra de Marcel Duchamp, protagonista indiscutible del giro conceptual occidental desde el arte moderno al contemporáneo, por medio de algunos de los valores característicos de la estética japonesa tradicional. Para ello se planteará un recorrido cronológico por las distintas obras del autor francés, procurando tener siempre presentes la riqueza y complejidad que caracterizan tanto a estas como a los propios valores estéticos japoneses. Todo ello con el único propósito de abordar un inexplorado acercamiento cultural entre Oriente y Occidente en el que, por encima de las contaminaciones formales, se reivindique una manera común y necesaria de pensar la contemporaneidad.

Palabras clave: Marcel Duchamp; japonismo; estética japonesa; Zen.

Abstract: In this paper a set of guidelines will be proposed in order to develop a rereading of the work of Marcel Duchamp, the undisputed protagonist of West's conceptual turn from modern to contemporary art, through some of the characteristic values of traditional Japanese aesthetics. For this a chronological tour by the works of the French author will be done, trying to keep in mind at all times the richness and complexity which define both these as the own aesthetics Japanese values. Thus, the main purpose will be to approach an unexplored cultural meeting between Japan and the West by means of which, above all formal influences, a common and necessary way of conceiving contemporaneity is claimed.

Keywords: Marcel Duchamp; japonism; japanese aesthetics; Zen.

Japonismo y Vanguardias

La introducción del influjo orientalizante en el ambiente parisino de las «Vanguardias Heroicas» es tan solo uno de los muchos capítulos al que ni la Historia del Arte ni la Estética han rendido hasta el momento una atención adecuada. Como recuerda Fernando García, es una realidad que a lo largo de la historia han sido varios los acercamientos entre Japón y Occidente, si bien no fue hasta el año 1868 cuando tuvo lugar la apertura decisiva del «país del sol naciente» de la mano del Emperador Meiji. Una situación que definitivamente posibilitaría a Europa un mejor conocimiento de la tradición artística japonesa¹. Fue entonces cuando nació lo que dio en llamarse «japonismo» o «japonesismo», coincidiendo con un momento en el que la pintura realista francesa y la de otras escuelas europeas habían comenzado a interesarse abiertamente por vías alternativas de expresión artística². Un contexto en el que gran parte del protagonismo sería para la escuela japonesa *Ukiyo-e*, la cual, con sus inconfundibles grabados de temas de género, aquellos famosos «mundos flotantes», causaría una completa revolución al ofrecer una nueva manera de plasmar la realidad basada en composiciones descentradas u oblicuas, líneas esquemáticas y colores planos. Sabemos, por ejemplo, que los célebres grabados de Hokusai o de Hiroshige llegaron a ser vistos en algunas galerías parisinas de finales del XIX causando verdadera fascinación en los artistas modernos³.

De alguna manera podríamos deducir que la presencia del «japonismo» en el París de la *Belle Époque*, fruto de una seducción estética oriental cuya intensidad podría recordar al atractivo que despertaron las *chinoiserie* del rococó europeo del XVIII, se correspondería con el auténtico inicio de un gusto por lo exótico y por el ornamento que, algunos años más tarde, fijaría su atención en ese primitivismo africano, albergado en el Musée du Trocadéro, que tanto contribuiría al desarrollo del Cubismo, como sabemos, una de las más celebradas y conocidas tendencias de la Modernidad artística. Un hecho que, como hipótesis de partida, nos lleva a pensar que efectivamente el llamado «japonismo», corriente que desde París acabó extendiéndose por muchos lugares de Europa, aún no ha sido conocido ni valorado en su justa medida. Marchantes, coleccionistas, compositores como Puccini y pintores desde Degas, pasando por Renoir, Van Gogh, Bonnard, Klimt, Toulouse-Lautrec o Whistler –quien exportó a Inglaterra la impronta japonista– hasta españoles como Fortuny, Picasso, Anglada Camarasa o Miró, entre otros, se dejaron imbuir por el espíritu libertario y casi onírico que representaban aquellas originales estampas japonesas tanto en su forma como en sus temas: escenas de la vida cotidiana y paisajes sorprendentes⁴.

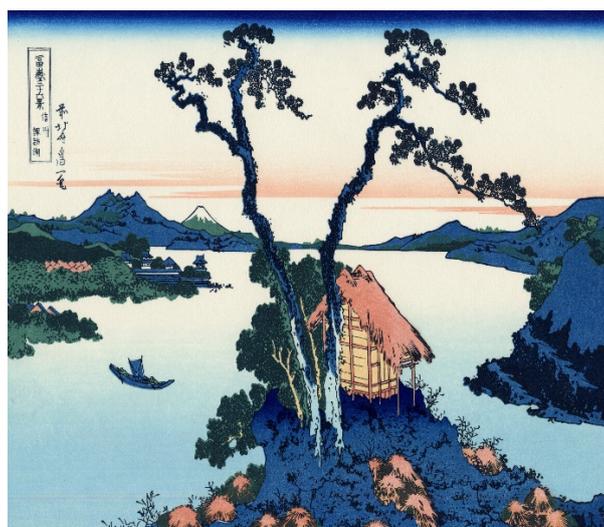


Fig. 1. Katsushika Hokusai, *Lago Suwa en la provincia de Shinano* (c. 1830)

Sin embargo, lo cierto es que desde nuestra perspectiva actual podría resultar demasiado simple y reduccionista pensar que el alcance de la influencia orientalizante en el arte de las Vanguardias, por la infinita riqueza de su potencial estético, se limitó a motivar una serie de experimentos que contribuyeron a liberar el contenido de las obras y, a continuación, la manera de expresarlos; acontecimientos, por otra parte, nada desdeñables. De hecho, avanzando un poco más hacia delante en el propio relato oficial de las Vanguardias, empezamos a apreciar una serie de factores desestabilizantes en las prácticas artísticas, aparecidos de forma paralela al dramático desarrollo de la Primera Guerra Mundial, que comenzaron a cuestionar el propio sentido de la realidad buscando respuestas en los lugares más insospechados, así como a borrar las fronteras entre los modos de crear y de actuar ante la vida. Dentro de este nuevo marco, el Dadaísmo y, algo más tarde, el Surrealismo, se erigieron, junto con la Nueva Objetividad alemana, como los movimientos más característicos del incierto contexto de Entreguerras. Sobre ellos y su posible conexión con el espíritu orientalizante, que, como defendemos, marcó en gran medida el devenir de la experimentación vanguardista, han sido pocos los autores que se han atrevido a pronunciarse.

Uno de ellos ha sido Juan Bahk, quien en su libro *Surrealismo y Budismo Zen: convergencias y divergencias* (1997) establece una interesante analogía entre el Zen y, precisamente, los movimientos dadaísta y surrealista, centrándose exclusivamente en la producción literaria poética⁵. Como sabemos, fue justamente a través de ellos como tuvo

lugar el paso más importante dado desde el interés por la renovación fundamentalmente visual a la profundización meta-artística en el propio sentido del ser, indagación que, en lo que respecta a la influencia del Zen en el ámbito creativo, vería su auge décadas más tarde con algunos de los artistas de la segunda mitad del siglo XX, partícipes en su mayoría de aquella máxima fluxusiana de ARTE = VIDA. Aspectos como la negación del yo, la desactivación de la sintaxis lógica, el «no-verbalismo», la irracionalidad generalizada, etc., ya son observados por Bahk a partir de figuras como Tristan Tzara o Takahashi Shinkichi, uno de los primeros poetas divulgadores del vanguardismo occidental en Japón⁶. No obstante, la única conclusión clara que parece entresacar el autor en su trabajo, es que ni dadaístas ni surrealistas, pese al estrecho acercamiento a los planteamientos del Zen que ambos propiciaron, consiguieron armonizar con la auténtica enseñanza que encierra, esto es, su verdadero sentido práctico-vital⁷. Por ello mismo, según creemos, la alusión a la obra de Bahk resulta ser el punto de partida idóneo para intentar analizar a la luz de los valores estéticos japoneses, tan influenciados por el Zen, la obra de una de las figuras más peculiares del siglo XX y, sin duda alguna, de mayor repercusión posterior.

Marcel Duchamp y la «Courant d'air»

Henri-Robert-Marcel Duchamp nació el 28 de julio de 1887 en Blainville, un pequeño pueblo de la Alta Normandía, y la invitación para ir a Japón le llegaría tarde, cuando según él ya estaba demasiado cansado para viajar⁸. Mucho se ha escrito y especulado sobre su persona, quizás demasiado teniendo en cuenta que sus acciones destacaban fundamentalmente por la ambigüedad intencional que las motivaba. Ningún sentido tendría tampoco lanzar aquí conjeturas en torno a ella, pues de lo único que podemos estar completamente seguros es de que no se correspondía con la de un artista al uso, ni siquiera con la de un *antiartista corriente*; era en realidad un «a-artista» como Octavio Paz intuyera⁹. También parece estar medianamente claro, pues en ello suelen coincidir sus biógrafos, que Duchamp fue ante todo un personaje sencillo que jamás solicitó nada pese a encontrarse continuamente inmerso en determinados ambientes de gran pomposidad: fue tan solo un «*respirateur*»¹⁰. El normando viajó siempre *con lo puesto*, como suele decirse, argumentando que para él, en palabras de Juan Antonio Ramírez, «consumir y producir lo mínimo posible» era la manera más elegante de preservar su libertad¹¹. Una postura ante la vida, la de situarse *más allá* –del dinero, del sistema del arte, etc.–, que es sintetizada

muy bien en una de sus frases más célebres y, dicho sea de paso, de mayor impronta zen: «No hay solución porque no hay problema»¹².

Como bien apunta Ramírez, el trabajo de Duchamp se presta como ningún otro a la aplicación de una «iconología de las connotaciones»¹³, es decir, un conjunto de significados adicionales al propuesto por el autor¹⁴. Una circunstancia que, independientemente de unos rasgos estilísticos propios de toda etapa experimental, ya se da en las primeras obras: un conjunto de coqueteos posimpresionistas y fauvistas bajo influencia cezanneana. Sin temor a equivocarnos, podríamos asegurar que, dentro de este grupo, la primera pieza de cierto interés general es el *Portrait du docteur Dumouchel* [*Retrato del doctor Dumouchel*] de 1910. Se trata de una enigmática imagen que ha sido objeto de multitud de lecturas, la mayoría de ellas en relación al desarrollo de los rayos X en aquellos años de la mano de científicos como Wilhelm C. Roentgen, Albert Londe o Ferdinand Tribout. Todo parece indicar, no obstante, que lo que la escena alberga en realidad no es sino algún tipo de alusión a una suerte de energía interior o a un mecanismo autocontemplativo –muy en la línea de la meditación zen–, elementos que llegarían a ser muy característicos de la poética duchampiana de madurez¹⁵.

A partir de aquí tendría lugar lo que podríamos definir como una breve etapa de transición entre las primeras obras y la culminación de Duchamp como pintor dentro de un estilo cubista. Se trata de un interesante período que podríamos ubicar en torno a la ejecución de los tres cuadros que el autor presentara al Salon des Indépendants de 1911. Son piezas en las que, en conexión con el *Portrait du docteur Dumouchel*, y como preludeo de las siguientes, aparece un enigmático simbolismo portador de una carga intelectual mayor que la vista hasta ese momento en su trabajo. Por un lado, *Le buisson* [*El matorral*] presenta dos figuras femeninas de cuerpos voluminosos desnudas sobre un matisseano fondo nebuloso, una de ellas arrodillada y la otra de pie con una mano en la cabeza de su compañera, envueltas en cierto aire de ritual de iniciación que obliga a separar estos desnudos de los numerosos retratos de bañistas y prostitutas que desde hacía décadas se había venido realizando en el contexto parisino, para acercarlo al paradigmático simbolismo melancólico de obras como *Las dos hermanas* (1902) o *La vida* (1903) de la Etapa Azul de Picasso. Por su parte, *Baptême* [*Bautismo*] (1911), la segunda pieza de esta tríada pictórica, parece continuar esa misma línea esotérica¹⁶, si bien las dos figuras que presenta aparecen aún más deformadas que en el caso anterior.

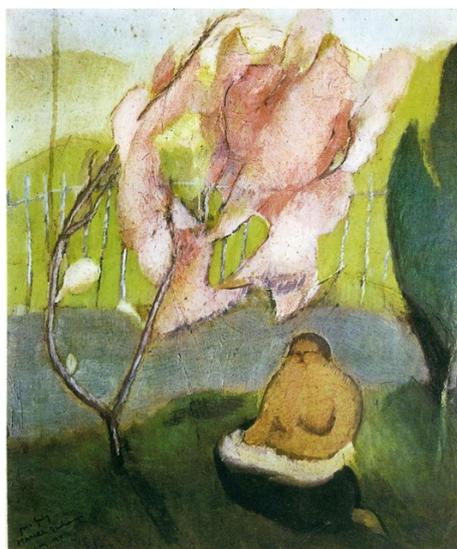


Fig. 2. Marcel Duchamp, *Courant d'air sur le pommier du Japon* (1911)

Mención aparte merece la tercera obra de este conjunto de cara al asunto que nos ocupa. *Courant d'air sur le pommier du Japon* [*Corriente de aire sobre el manzano de Japón*], como las otras, pintada en Puteaux durante la primavera de 1911, es la única obra en la trayectoria de Marcel Duchamp en la que encontramos una alusión directa a Japón. Se trata de una pintura dedicada a su futura cuñada Gabrielle Boeuf –casada más tarde con Jacques Villon–, que, con idéntica impronta *fauve* que las dos anteriores, destaca, de entrada, por ser una de las pocas piezas del autor que en la actualidad pertenece a una colección privada¹⁷, así como por la poca atención que le han dedicado la mayoría de los estudiosos duchampianos. Por poner un ejemplo, sorprende que Tomkins se desquite rápidamente del tema constatando, según creemos de manera errónea, que se trata presumiblemente de una mujer bajo un árbol azotado por el viento¹⁸. En realidad, por poco que observemos, resulta sencillo comprobar que, lejos de parecer una mujer, en el caso de que una figura yacente de semejante volumen y con ese tono dorado hubiera de parecerse a algo, sería, con toda probabilidad, a una efigie del mismísimo Buda. De hecho, bastaría con un conocimiento somero de la leyenda de Buda para caer en la cuenta de que lo aquí se representa no es sino el momento en que Sidarta Gautama o el Buda Shakyamuni, es decir, el buda original, experimenta su primer trance estando sentado bajo un manzano rosado¹⁹.

Un hecho, el de pintar una escena muy concreta de la tradición budista, que desde nuestro punto de vista demuestra rotundamente el interés de Duchamp por otras tradiciones culturales. No obstante, debemos ser cautos y saber vincular rápidamente esta imagen

con la influencia ejercida sobre él, reconocida años más tarde²⁰, por el pintor simbolista Odilon Redon. En concreto, resulta evidente la conexión entre el cuadro que nos ocupa y la obra titulada *Le Bouddha* [*El Buda*] (1907), en la que observamos la profunda admiración de Redon por la tradición budista dentro del sincretismo religioso y el gusto esotérico tan de moda en el París de aquel momento; ambiente que Duchamp, como aspirante a gran intelectual que era, no debió pasar por alto. En cualquier caso, estaríamos hablando de un primer y último acercamiento explícito –en tanto que manifiestamente visual– por parte de Duchamp a la cultura oriental²¹. Un encuentro que, no obstante, creemos que cuanto menos invita a abrir una nueva línea de lectura de la obra duchampiana a partir de un conjunto de principios o valores muy arraigados en los modos de sentir y vivir orientales.

El tránsito y la impermanencia

Si la *Courant d'air* culminaba la expresión de un tipo de energía interior que, casualmente, tiene una importancia central en la práctica del *zazen* –la meditación zen–, también empezamos a observar en las siguientes obras una especie de exteriorización o conversión de dicha energía en forma de movimiento plástico. Así, a partir de *Yvonne et Madeleine déchiquetées* [*Yvonne y Madeleine desmenuzadas*] (1911), donde el autor da comienzo a su libre interpretación de las teorías cubistas, y de *Portrait (Dulcinée)* [*Retrato (Dulcinea)*] (1911), en el que retrata a una esbelta mujer dentro de un explícito movimiento secuencial, Duchamp focaliza su atención en el tránsito o movimiento del pensamiento en torno a sí mismo en *Portrait de joueurs d'échecs* [*Retrato de jugadores de ajedrez*] (1911). «Por primera vez –dice Tomkins– se nos ofrece una visión clara de un deseo cada vez más intenso en Duchamp, el de colocar la pintura *al servicio del pensamiento*»²². Dado este paso determinante, y tras el revelador experimento de *Marcel Duchamp un (esquisse). Jeune homme triste dans un train* [*Marcel Duchamp desnudo (esbozo). Joven triste en un tren*] (1912), si hubiésemos de destacar alguna obra de esta nueva etapa basada en la idea de movimiento o cambio, esa sería sin duda la titulada *Nu descendant un escalier* [*Desnudo bajando una escalera*] (1912), de la que Duchamp llegaría a hacer varias versiones. Aquí se encuentra el grado más alto experimentación que el autor llegaría a desarrollar sobre los estrictos postulados del cubismo del Grupo de Puteaux, liderado por Metzinger y los propios hermanos de Duchamp, al que en aquel entonces pertenecía.

Como recuerda Tomkins, de entre todos los temas que en dicho grupo se trataban, había al menos dos de especial interés para Duchamp: la búsqueda de un arte que diera prioridad al intelecto y la denominada «cuarta dimensión»²³. Por un lado, con el tiempo ningún artista llevaría tan lejos como lo hizo Duchamp una reprobación del arte «retiniano», ese tipo de práctica limitada al mero ejercicio formal²⁴. Por el otro, en lo que se refiere a la cuarta dimensión, pocos asuntos científicos habían suscitado tanto interés como este en los círculos artísticos antes de que la Teoría de la Relatividad apareciese en los años veinte. Eran muchos los artistas que, como en el Renacimiento, se encontraban entonces sensibilizados con las nuevas formas de aprehender el mundo físico. Los rayos X, el radiotelégrafo, el electromagnetismo, etc., habían comenzado a cuestionar la infalibilidad de la ciencia empírica, y en este sentido, la idea de una dimensión «cósmica» superior más allá del espacio y del tiempo, por un lado, y nuevos sistemas alternativos como la geometría *no euclidiana*, por otro, comenzaron a centrar la atención de algunos intelectuales. Duchamp por su parte, según podemos comprobar en las notas reunidas en la célebre *Caja Verde*²⁵, estaba al tanto de las teorías matemáticas de eruditos como Riemann o Lobachevsky, si bien resulta obvio que el interés en la cuarta dimensión en su caso, y en el de los artistas de Puteaux en general, residiría en fines poéticos más que matemáticos.

Concretamente, fue en la estimulante filosofía de Henri Bergson, considerado por muchos el filósofo francés más influyente de estos momentos, donde estos artistas encontrarían importantes elementos para sus fundamentos estéticos²⁶. En líneas generales, la filosofía de Bergson se basa en el principio de mutabilidad de la vida. Según la opinión de este, la ciencia apenas podía ofrecernos una explicación parcial de nuestra experiencia vital, puesto que sus métodos consistían en aislar y analizar aspectos de una realidad en perpetuo cambio y evolución. Frente a ello, Bergson defendía el concepto de «intuición» (una especie de «simpatía» por la cual uno se transporta al interior de un objeto con el fin de aprehender su cualidad única e inefable²⁷) por encima del intelecto o la razón. Junto a estas ideas, veinte años antes de que Heisenberg formulara el Principio de Incertidumbre, Bergson afirmaba que la naturaleza era indeterminada de por sí debido a que consistía en un continuo e impredecible proceso de cambio y creación en el que, inevitablemente, estaba inserto el ser humano. Según Bergson, el gran motor de la evolución del ser humano no tenía nada que ver con esa terrible supervivencia mecanicista del más fuerte, sino con un *élan vital* («impulso vital») indiscernible del impulso creador. La vida, asegu-

raba, es «la conciencia lanzada a través de la materia»²⁸, corriente en relación a la cual, el concepto de «duración» simbolizaba la pervivencia del pasado en el presente.

Lógicamente fueron muchos los poetas y artistas que en aquellos momentos se sintieron identificados con estas ideas²⁹, enfrascándose en indeterminables debates que no menguaron un ápice hasta prácticamente la difusión de la Teoría de la Relatividad de Albert Einstein a partir de 1916. El propio Duchamp, en una entrevista tardía, admitió abiertamente que «en la medida en que reconocen la primacía del cambio en la vida, me siento influido por Bergson y Nietzsche. Cambio y vida son sinónimos... El cambio es lo que hace la vida interesante»³⁰. Al respecto de esta idea central de «cambio» resulta sumamente evidente la conexión existente entre las teorías bergsonianas y la tradición budista. No parece extraño pues, que se haya ubicado la teórica de Bergson dentro de la corriente filosófica del «espiritualismo» surgido en el siglo XIX, primer gran movimiento contrario al positivismo científico moderno. En efecto, según el principio básico de causalidad en el Budismo, todo lo que existe está sujeto a cambios. Nada existe por sí solo, ni mucho menos permanece eternamente. Se trata de la idea de «impermanencia», uno de los tres sellos distintivos de toda enseñanza budista (*shogyō-mujō*)³¹. Una idea que se transfiere a la dimensión estética mediante el término *mujōkan* para aludir a esa refinada melancolía ante la fugacidad de la vida, la belleza propia de lo frágil, caduco y perecedero³². Posiblemente, de hecho, ningún pueblo sobre el planeta haya desarrollado una conciencia tan delicada y lúcida acerca de la transitoriedad de la existencia como lo ha hecho el pueblo japonés³³. La impermanencia, como intuyó Bergson, nos lleva a la comprensión de que, en realidad, nada es en sí mismo, sino que todo surge fruto de la interdependencia y, por esto mismo, todo es relativo. Dicha comprensión, especialmente al respecto de la mente y las emociones, es algo que está en la misma base tanto de la idiosincrasia del pueblo japonés como de sus expresiones artísticas³⁴.

Realizado en 1912, año clave en la biografía de Marcel Duchamp por diversos motivos³⁵, el *Nu*, como íbamos diciendo, simboliza la ruptura definitiva con una visión seria y formalista del arte por unos motivos que, según todo parece indicar, giran en torno a su título: el «desnudo» no se encuentra por ninguna parte. Un hecho que, en resumidas cuentas, atenta contra toda la Historia del Arte: por un lado, se trata de un desnudo que no es ni heroico ni alegórico, por otro, de un desnudo en movimiento en lugar de quieto (algo impensable hasta el momento). Inspirado en las cronofotografías de Marey y, más exactamente, de Muybridge³⁶, el interés personal por parte de Duchamp en representar la idea

de movimiento por medio de una superposición de formas que son dadas en el tiempo, llevaría consigo una fuerte necesidad de *reducción*. Aquí comenzaría, además, lo que Ramírez llama «integración por yuxtaposición», un mecanismo de superación de todo tipo de tediosas disyuntivas³⁷. Humor *superador*, como vemos, al estilo ilógico de los *koan* japoneses, para luchar por primera vez de forma abierta contra el arte «retiniano», aquel que, olvidando el intelecto, se dirigía solo y exclusivamente al sentido visual³⁸.

Pero porque incluso dentro de la dinámica de la «vanguardia» existen casos demasiado rompedores, y pese a que un año más tarde se convirtiera en todo un mito en el Armory Show estadounidense, el *Nu* terminaría siendo retirado del famoso Salon des Independants por mediación de los propios hermanos de Duchamp, un suceso que desmantelaría todo el interés de este por llegar a ser un artista al uso.

En torno al Grand Verre

Dentro de una etapa en la que Duchamp emprendería un productivo, aunque enigmático, viaje a Múnich, comenzaban a aparecer los primeros temas auspiciados por lo que podríamos denominar la «pintura-idea»³⁹. Novias, vísceras y cuerpos mecanizados con connotaciones sexuales, para representar una idea de «tránsito» interior como un cambio de estado; un cubismo, *a priori* científico y estático, pero obligado al movimiento, que cada vez se iría concretando más. Fue este un período de gran inspiración (1913-1914) que el propio Duchamp recordaría años más tarde como un «estado de práctica anestesia»⁴⁰. Tal fue el calibre de la dinámica creativa en la que el autor se introdujo que este precisó de un trabajo paralelo como bibliotecario que, según reconocería, le permitiese vivir tranquilo y apartado del arte sin robarle demasiado tiempo⁴¹. Precisamente en su paso por la Bibliothèque Sainte-Geneviève debió haber entrado en contacto con grandes obras que le proporcionaron sólidos conocimientos teóricos, aunque se ha especulado mucho respecto a lo que pudo haber leído entonces. Al fin y al cabo, una de las mejores virtudes de Duchamp era la de absorber y asimilar todo aquello que le interesaba; valga como prueba su famosa frase: «Como pintor valía más que me influyese un escritor antes que otro pintor»⁴².

En *Trois stoppages étalon* (1913) encontramos el primer gesto radicalmente liberador por parte de Duchamp («Descubrí el principio de mi futuro»⁴³) y, casualmente, un nuevo elemento tan unido a la idea de cambio en las filosofías orientales como es el concepto de «azar». La obra, como su propio nombre indica, parte de tres hilos de un metro de largo

cada uno que, al haber sido depositados de forma arbitraria sobre un lienzo pintado de azul, han creado un dibujo completamente irregular. Siguiendo dichas siluetas, Duchamp recortaría tres reglas de madera, ironizando directamente sobre esa inquebrantable unidad de medida universal que, como sabemos, el gobierno francés guarda celosamente en una cámara acorazada. «El espíritu de la física juguetona –dice Tomkins– había entrado ya en acción en aquella nueva imagen de la unidad de longitud»⁴⁴. Una «física juguetona» que de alguna manera sintetiza muy bien el carácter alternativo que supone el modelo creativo oriental respecto al occidental. Con Duchamp, el azar, tan presente en corrientes como el Taoísmo, llegaba a las prácticas artísticas occidentales para quedarse de forma indefinida. Este, junto a la energía interior del *sí mismo*, vista ya en las primeras pinturas de Duchamp –especialmente en la *Courant d'air*– y el movimiento cambiante de su peculiar cubismo bergsoniano, articularían una poética y un lenguaje únicos cuya confluencia daría como fruto el célebre *Grand Verre* [*Gran Vidrio*].

Sería precisamente tras la realización de *Trois stoppages étalon* cuando daría comienzo un recorrido meteórico por el que nuestro autor pasaría a la posteridad, una carrera que, aunque sin gran cantidad de obras y, al menos en apariencia, ajena al sistema del arte, estaría siempre marcada por el protagonismo de una serie de ideas bastante particulares sobre la naturaleza humana. *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* [*La novia puesta al desnudo por sus solteros, incluso*] –su título completo– fue el resultado de veintidós años de indagaciones y de trabajo intermitente. Un mínimo acercamiento a sus elementos, *a priori* «antiartísticos», muestra un significado más preciso del que se podría percibir a primera vista: «En la *Machine célibataire* –advierte Duchamp– un deseo erótico en acción es “reenviado a” su “proyección” de apariencia y de carácter mecanizados. De igual modo, la *Mariée* o el *Pendu femelle* es una “proyección” comparable a la proyección de una “entidad imaginaria” de cuatro dimensiones en nuestro mundo de tres dimensiones (e incluso en el caso del vidrio plano a una reproyección de estas tres dimensiones sobre una superficie de dos dimensiones)»⁴⁵. Deseo erótico, como vemos, y un carácter mecanizado en unos entes imaginarios que pululan entre varias dimensiones. Al «*Gran Vidrio*» –nombre coloquial, en adelante *GV*– Duchamp le añadió, además, el apodo *Retard en verre* [*Retardo en vidrio*], acentuando –consciente o inconscientemente– varios aspectos: por un lado, la idea de tránsito entre el deseo y su culminación; por otro, el hecho de que la solución al *enigma* que se plantea puede que no esté presente, es decir, que el pensamiento se retarde para comprender lo que allí hay; y por último, su propia «materialización inconclusa»⁴⁶.

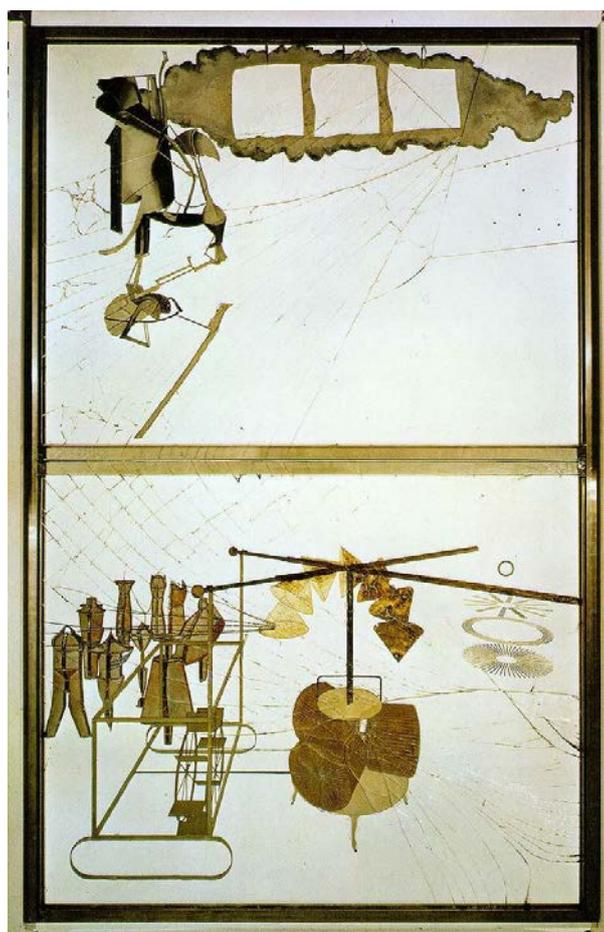


Fig. 3. Marcel Duchamp, *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-1936)

En lo que respecta a su contenido, la *Mariée*, como decíamos, resulta ser la culminación de todas las ideas fraguadas con antelación, y de forma progresiva, acerca del tránsito sexual, por lo que creemos ineludible una primera lectura a partir de este aspecto. Todo parece indicar que, en líneas generales, la escena consistiría en la representación del momento inmediatamente anterior a la pérdida de virginidad por parte de la joven. Teniendo en cuenta esta idea básica (como siempre en Duchamp: a aceptar y completar, o bien rechazar, por el espectador), son muchas las correspondencias que se podrían establecer fácilmente entre el *GV* y los grabados eróticos japoneses, los denominados *shunga* [*imágenes de primavera*]: desde el hecho de que se trate en cierto modo de una caricatura del acto sexual, por ejemplo, representando los miembros exagerados, hasta que la figura de la mujer suele aparecer como dominante y no sumisa, o que las escenas se articulen en varios niveles⁴⁷. No obstante, dejando a un lado esta serie de coincidencias con el arte erótico japonés y teniendo en cuenta el carácter abstracto de la propuesta duchampiana en

su forma, lo cierto es que, conceptualmente, parece ser aún mayor la relación existente entre esta última y la propia posición moral del pueblo japonés respecto al tema de la sexualidad.

En este sentido, el índice de reflexión debemos situarlo en el carácter prohibido que, por regla general, posee el tema de la sexualidad en la sociedad japonesa. Una circunstancia que concuerda con el hecho de que el *GV* represente un tema erótico, el cual, debido a la particularidad del lenguaje que lo expresa, es invisible a los ojos; consecuencia, quizás, de ser una «entidad imaginaria de cuatro dimensiones», parafraseando al propio autor⁴⁸. Un aspecto que, según Tomkins, podría asociarse al hecho de que «al igual que todo francés bien educado, Duchamp sentía un arraigado respeto por el estado virginal, un respeto rayano incluso en la reverencia»⁴⁹. Sea como fuere, si partimos de una idea de acto sexual frustrado, como parece ser el caso, sorprende el grado de correspondencia con noticias periodísticas como la publicada en el diario *ABC* el 27 de octubre de 2013 y titulada «¿Por qué los japoneses no quieren practicar sexo?», donde se nos habla de que «el país nipón sigue tildando el sexo como un tema tabú y la mayoría de sus habitantes no habla de su vida íntima»⁵⁰. Si a ello sumamos que la actividad sexual pueda ser concebida como un contratiempo en la vida laboral y como un atentado contra el carácter tímido del japonés, comprendemos por qué en el país nipón cada vez predominan más las relaciones virtuales. Por citar otro ejemplo, en el artículo «Japoneses, los que peor vida sexual tienen», publicado por el periódico venezolano *El Nacional* el 25 de octubre de 2013, se habla de un serio problema de celibato generalizado que podría llegar a acarrear consecuencias drásticas en la economía mundial⁵¹. Algunos de los datos estadísticos que se adjuntan afirman que, por ejemplo, más del 30 % de los japoneses entre 18 y 34 años jamás han tenido sexo, que el 45 % de las mujeres no están interesadas en las relaciones sexuales, o que, en general, de entre los japoneses que sí tienen relaciones, el 73 % no tiene orgasmos. Unas cifras que no dejan de ser curiosas teniendo en cuenta que, para algunos aventajados duchampianos, la *Novia* se identifica, de hecho, con una intención profundamente cínica y pesimista de la unión sexual, «donde la relación entre hombres y mujeres –dice Tomkins– aparece reducida a un mecanismo onanista para dos»⁵². A este respecto resulta interesante recordar la aversión clásica japonesa hacia el cuerpo desnudo humano, en palabras de Federico Lanzaco, «ajeno por completo a todo placer estético»⁵³.

Por otra parte, al hecho de que en el *GV* no se haya llegado a consumir el acto sexual debemos añadir el que la obra conste de dos piezas dispuestas en gozne, circunstancia que

deja completamente abierta la posibilidad de unir las dos partes: la de arriba dedicada a la «novia» y la de abajo a los solteros que la pretenden. Aquí encontramos justamente el punto de partida para una nueva lectura del *GV*: la dinámica de yuxtaposición de varios sentidos o ideas, una de las claves para comprender el legado duchampiano en su totalidad. Una coexistencia de sentidos –incluso de naturalezas opuestas– que podría señalarse como uno de los principios elementales de la cultura japonesa, por ejemplo en el plano religioso, a propósito de la coexistencia del Sintoísmo y el Budismo⁵⁴. La idea de yuxtaposición de dos o más polos y la libre oscilación entre estos se refleja también en el *GV*, no solo en la pluralidad de lecturas de cada uno de sus elementos –dependientes a su vez de cada espectador–, sino además, en la visión de cada una de sus dos secciones como posibles alusiones al *yin* y al *yang*.

Según el Taoísmo, aunque también existen en otras corrientes como el Confucionismo, ambos elementos simbolizan los dos tipos de fuerza cósmica que rigen el mundo fenoménico terrenal, cuyo equilibrio constituye el llamado *dao* o *tao*⁵⁵. Los dos aparecen ya en el milenario libro oracular chino *I-Ching*, desde donde pasaron a las distintas tradiciones. El *yin* y el *yang* son, en pocas palabras, las dos energías opuestas pero complementarias que se encuentran en todos los seres, pensamientos o cosas, incluso en el *GV*. Dos valores que, según cuenta Federico Lanzaco, se corresponden en la estética clásica japonesa con la belleza masculina *masuraobi* (*gōken-no-bi*), que representa la recia bravura dinámica del *yang*, y por otro lado, la belleza femenina *taoyamebi* (*yūga-no-bi*), que expresa la fina sensibilidad pasiva del *yin*⁵⁶. En un intento por relacionar las características básicas de cada uno de estos dos principios con el relato básico que Duchamp propone, podríamos decir que: por un lado, la *mariée* (el *yin*), arriba con su propia energía (tierra), anuncia su virginidad a cañonazos (absorción) al tiempo que se mantiene distante (pasividad) y reservada (oscuridad); y por otra parte, los *célibataires* (el *yang*), insertos en una frustrante maquinaria chocolatera (actividad) en el nivel inferior de la composición, se encuentran limitados a un insano onanismo motivado por el deseo de alcanzar a la novia –situada en el nivel superior– (penetración), para lo cual se alimentan de agua y de gas (luz) –invisibles ambos– procedentes de una serie de artefactos imaginarios.

Precisamente en relación a la yuxtaposición de varias tendencias, aparece una nueva lectura que nos obliga a introducirnos en la cuestión formal del *GV*. Técnicamente, como hemos apuntado, la obra consiste en dos grandes paneles de vidrio superpuestos en gozne. Ya de entrada, el uso del vidrio transparente como soporte, sin tratarse de una vidriera,

rompe todos los esquemas de la plástica moderna; pero además, en un sentido compositivo, el hecho de trabajar sobre cristal una parte reducida de la superficie, dejando su mayor parte «vacía», implica, paradójicamente, incorporar dentro de la obra todo aquello que se encuentra tras ella. Nos encontramos inevitablemente con la idea básica del Zen de que en el «vacío» se encuentra la «forma» y viceversa. El carácter estético del vacío, expresado en japonés mediante el término *yohaku-no-bi*, es uno de los principios fundamentales del Budismo Zen⁵⁷. Así, influenciada por este, en la pintura *sumi-e*, por ejemplo, «el vacío –dice Lanzaco– adquiere un significado más profundo que el determinado por los pocos brochazos que lo enmarcan»⁵⁸.

El vacío, además, se asocia instantáneamente al silencio y este a la contemplación. De hecho, en las artes japonesas, por influencia del Zen, todo parte del vacío y todo vuelve a él. En relación a ello se encuentra el profundo sentido que adquiere tanto en la pintura zen como en el *GV* duchampiano el carácter inacabado, la cualidad de *shibui*. Un principio estético complejo de describir, que de una u otra manera responde siempre a los llamados «tres sellos de la existencia» en el Budismo (*samboin*): impermanencia o *shogyo mujo* (nada dura); inexistencia del yo o *shoho-muga* (nada está completado); e insatisfacción o *ku* (nada es perfecto)⁵⁹. En el ámbito de las prácticas artísticas, *shibui*, en estrecha relación con los principios *wabi-sabi*⁶⁰, se interpreta a menudo como la cualidad imperfecta de todo objeto, por tanto muy en relación con ese carácter «definitivamente inacabado» del *GV*⁶¹. Una cualidad intensificada por la gran fractura que la pieza sufriera en uno de sus traslados, la cual Duchamp, lejos de darle importancia, la asimiló automáticamente como parte de la obra (de nuevo aquí podemos observar la idea de conciencia sobre el cambio inevitable). En cualquier caso, si tanto el vacío como la belleza de lo inacabado parecen cobrar gran importancia en el *GV*, es gracias a la particular técnica que Duchamp utiliza.

Retomando las ideas de «reducción» y «yuxtaposición» como resultados de la experimentación cubista que el autor desarrollara en su paso por Puteaux, debemos hablar aquí de un nuevo modo de obrar que surge a partir de la confluencia de ambos conceptos: la «pintura de precisión» o «dibujo mecánico». «Reducir, reducir y reducir, –dice Duchamp– ese era mi propósito... pero, al mismo tiempo, mi intención era centrarme en lo íntimo, más que en el aspecto externo. Y, más tarde, siguiendo esta línea, llegué a pensar que un artista podía utilizar cualquier cosa –un punto, una línea, el símbolo más convencional o el menos convencional– para decir lo que pretendía decir»⁶²; esto es, cualquier

forma sintetizada hasta la abstracción, lo que directamente nos podría poner en contacto, no solo con la abstracción espiritualista de Kandinsky, sino, en el caso que nos ocupa, con la citada pintura *sumi-e*, donde la protagonista es la sencillez *sabi* del dibujo monocromo, la soledad del trazo firme.



Fig. 4. Sesshū Tōyō, *Paisaje* (c. 1490)

La pintura *sumi-e*, realizada exclusivamente en tinta negra, es un estilo o técnica monocromática que fue introducida en Japón a mediados del siglo XIV por los monjes budistas procedentes de China. Un tipo de pintura austera que con frecuencia se ha querido ver como el prototipo de pintura zen. Al respecto de esta, Fernando García reivindica la figura de Zeami como descubridor del concepto de *sabi* que la caracteriza, un valor que implica «un desligamiento del mundo de los fenómenos hasta conseguir el estado de *mushin* (vaciedad, nada) (...), esa carencia absoluta de distinciones entre sujeto y objeto»⁶³ y que, en referencia al individuo, conecta estrechamente con el concepto de *wabi*, el «goce sereno que se esconde profundo en un estilo de vida pobre»⁶⁴, una suerte de «sinceridad vital consigo mismo»⁶⁵. De todo esto se deriva que un «arte zen» sea, en general, aquel que –según Ramiro Calle– «brota espontánea y creativamente cuando se han trascendido los opuestos mentales y la persona deja que su inconsciente se manifieste con apertura y libertad, sin el menor artificio y sin seguir modelos o preconceptos»⁶⁶, una afirmación que, en el caso del dibujo mecánico en Duchamp, toma completo sentido al caer en la cuenta de que el «no-resultado» que hoy observamos –recordemos que el GV

jamás llegó a finalizarse— es la consecuencia expresa de años de una lenta investigación que el autor francés iniciara en Múnich, siguiendo unos métodos bastante peculiares. Existe, por tanto, un interés por el proceso en sí mismo, rasgo que Fernando García señala como una de las diferencias esenciales de la forma de trabajar de los artistas japoneses frente a la de los occidentales⁶⁷.

De forma parecida Duchamp, en la soledad de su estudio, desarrolló con el tiempo un tipo de expresión basada en el uso de herramientas propias del dibujo técnico (reglas, compás, escuadras, etc.), con el fin de borrar «la mano» o el gesto del artista y, de este modo, otorgar todo el protagonismo a la obra en sí misma, a su propia experimentación⁶⁸. De un modo parecido, en la pintura y el dibujo japoneses encontramos el mismo afán por una expresión casi «mecánica» del motivo, pues, como dice el maestro zen Dokushô Villalba, «solo tiene lugar una vez que el autor ha interiorizado y, por tanto, naturalizado el trazo, es decir, ha fusionado de algún modo su trazo personal con el propio trazo de la naturaleza»⁶⁹. En otras palabras, el pintor zen, desde una característica fusión con su entorno, borra su huella de la obra en pos de algo que se comparte con el tema representado. Todo ello gracias a una reducción de las formas cuya impronta sintética podría llevarnos hasta el propio arte de la caligrafía japonesa, el *shodō*. En ambos casos, realmente, podríamos decir aquello de que se «pinta no pintando»⁷⁰, y que se recurre a las cuatro características básicas que García establece a propósito de la pintura *sumi-e*: solamente sugiere, trata de contactar con el espíritu de la naturaleza, evita el barroquismo a favor de un significado profundo y recurre a los espacios vacíos⁷¹.

«En Zen, experiencia y expresión son uno» dice Suzuki⁷² y, en notas generales, lo cierto es que en las artes tradicionales japonesas no se busca tanto un contenido teórico o metafísico, como la experiencia de la propia forma. Como cuenta el maestro Dokushô Villalba, «si vemos a japoneses practicando cualquiera de las artes marciales, el aprendizaje de la forma justa es fundamental. Lo mismo ocurre en el arreglo floral, en la caligrafía, en la escritura, el dibujo, etc. La forma corporal, cómo se coge el pincel, en qué actitud debe estar el cuerpo, es un punto fundamental, porque todas las artes parten de la experiencia corporal»⁷³. Un concepto que alcanza, cómo no, a las formas de cortesía en la sociedad y que, como podemos ver perfectamente en el ámbito de la artesanía, va muy ligado a la idea de repetición, otro de los temas que aquí debemos señalar. A este respecto podemos observar, por ejemplo, cómo el practicante de *shodō* ha de practicar una y otra vez el mismo trazo hasta que el gesto sea completamente interiorizado, es decir, hasta que

la mente consiga unificarse con este. Algo parecido a lo que el joven Duchamp debió haber experimentado como aprendiz de *ouvrier d'art* en la Imprimerie de la Vicomte en Ruán al especializarse en las técnicas del aguafuerte, el grabado, la composición tipográfica, etc. Un proceso, el de la repetición positiva de una forma o una técnica, que encontramos, en general, en el proceso de aprendizaje que los estudiantes emprenden en cualquier disciplina, y que constituye, en definitiva, uno de los muchos caminos hacia la excelencia, no solo en las artes, sino también en el ámbito personal.

Pero volviendo una vez más al papel jugado por ese «dibujo de precisión» respecto al *GV*, observamos en este una serie de personajes e instrumentos, simbolizados por medio de un conjunto de formas interconectadas a medio camino entre la figuración – predominante sobre todo en el nivel inferior– y la abstracción. Todo ello configura un nuevo formulismo mnemotécnico que, en el fondo, no evidencia otra cosa que el hecho de que cada lenguaje, en tanto que conjunto de signos contingentes, como expresa el *shodō*, ofrece una perspectiva del mundo distinta, esto es, resulta constitutivo de realidad para el individuo que de él hace uso. Una reflexión que obligaría a recordar la influencia en Duchamp de literatos como Mallarmé, Jarry o Roussel. En palabras del propio Duchamp: «Todas estas bagatelas (...) son las piezas de un juego de ajedrez llamado lenguaje y solo son divertidas si uno no se preocupa “en ganar o perder esta partida”»⁷⁴. El *shodō*, de hecho, es una disciplina especialmente relacionada con la repetición del trazo de la que hablamos, y a medio camino entre la poesía «con la que comparte las palabras, los caracteres; y la pintura, ya que emplean los mismos instrumentos y técnica de ejecución», como dice Aitana Merino⁷⁵. El *shodō* reivindica la importancia de la línea, pero también el vacío creado por esta, del mismo modo que el *kanji*, principal herramienta de la caligrafía japonesa, no es una representación fonética de las palabras, sino un ideograma, es decir, una forma plástica derivada del significado de la palabra; un procedimiento creativo que también parece darse en el *GV*⁷⁶. Como sigue diciendo Merino, los signos del *kanji* «no son letras, sino ideas que nos remiten a estados de ánimo a través del dominio y la modulación de una simple línea»⁷⁷. Recuérdese a este respecto la influencia de la caligrafía japonesa en artistas occidentales como Franz Kline o Robert Motherwell del movimiento neoyorquino del expresionismo abstracto, si bien, por otra parte, no podemos esquivar las dudas sobre la correcta comprensión del *shodō* por parte de estos artistas. Obsesionados en llevar al extremo la romántica idea de expresar su propio gesto de artista, parece que estos tomaron tan solo la parte superficial –«retiniana» diría Duchamp– del auténtico concepto del trazo japonés: la reivindicación de la plenitud del vacío.

Las obras que no eran de arte

De una u otra forma, todas las ideas planteadas en el *GV* nos empujan a abordar la conocida como *Boîte Verte* [*Caja Verde*]⁷⁸, una recopilación de apuntes absurdos y enigmáticos, la mayoría inconexos, que en gran medida también forman parte de la anterior obra. Lejos de ser una explicación lógica de esta, las hilarantes notas parecen constituir un complemento conceptual más, como otra parte que se añade en paralelo a la misma propuesta. Así lo explicaba el propio Duchamp: «No está hecho para ser mirado (con ojos “estéticos”); tenía que ir acompañado (el *GV*) de un texto de “literatura” tan amorfo como fuera posible, que no tomara nunca forma; y ambos elementos, vidrio para la vista y texto para el oído y el entendimiento, debían completarse y, sobre todo, impedirse el uno al otro tomar una forma estético-plástica o literaria»⁷⁹. Un conjunto de anotaciones que, como dice Tomkins, muestran una y otra vez «esa sensación de júbilo de una mente que se ha liberado de toda atadura; una mente que juega a un juego de su propia invención, cuya resolución se pospone indefinidamente»⁸⁰. Una de ellas, fechada en 1913, reza: «¿Se pueden hacer obras que no sean obras de arte?»⁸¹.

Una pregunta que no solo marcaba el gran punto de inflexión en la trayectoria de Marcel Duchamp, sino que en realidad es la gran pregunta que se encuentra como trasfondo del arte contemporáneo por oposición al arte moderno, esa heterogénea amalgama de expresiones correspondientes a un mundo cada vez más globalizado en el que están presentes, de forma explícita, ideas procedentes de tradiciones diferentes a la occidental. Una pregunta, dicho de otro modo, que terminaría por sacudir los propios cimientos ilustrados y románticos de la concepción occidental del «Arte» con mayúscula. En cierto modo, el cuestionamiento de esta última constituiría, como sabemos, la esencia misma de las prácticas artísticas más interesantes de todo lo que vendría a partir de la segunda mitad del siglo XX. Lo que en Duchamp parecía tan solo un inocente juego de lenguaje simbolizaba, por tanto, el punto culminante de un proceso de investigación, más que centrado en la forma, en la naturaleza misma de esta: si por un lado, el autor había conseguido terminar con la primacía de la genialidad en el arte al permitir que el dibujo mecánico reemplazara a la *patte* –la seña del artista–, por el otro, al atornillar una rueda de bicicleta sobre un taburete de madera, derrocaría el resto de los límites existentes.



Fig. 5. Julian Wasser, *Marcel Duchamp y la rueda de bicicleta* (1963)

Se trataba de un espontáneo ensamblaje, realizado en fechas próximas a las que escribió la pregunta citada hace un momento –paralelo, por tanto, a la gestación del *GV*⁸²–, en el que no solo los dos objetos utilizados perdían su sentido original, sino que se considera generalmente que por vez primera en la Historia (oficial) del Arte se conseguía neutralizar la intención consciente del autor mediante el uso del azar y la indiferencia. Esta especie de instalación, esta «feliz idea» como el propio Duchamp la denominara, fue realizada en su taller de Neuilly a principios de 1913 y, de algún modo, sin que el autor lo supiera, ya poseía la mayor parte de las cualidades de lo que posteriormente bautizaría como *ready-made*⁸³: «En cierta manera, se trataba tan solo de dejar andar las cosas y de crear una suerte de atmósfera en un taller, en el departamento donde uno vive»⁸⁴. Un artefacto azaroso que, como no podía ser de otra forma, ha suscitado en el tiempo las más polémicas lecturas, en general todas ellas en torno a la reivindicación de la esteticidad del objeto industrial, a la victoria de los productos fabriles respecto a los tradicionales medios del arte⁸⁵.

En cualquier caso, lo cierto es que se trataba de un objeto cuya dudosa intencionalidad rompía por completo con la apariencia estática de una obra de arte. La esfera producida por el giro simultáneo de la rueda y de la horquilla nos devuelve a esa idea de «movimiento» sobre la que de alguna manera, como hemos podido ver anteriormente, se había venido apoyando el discurso duchampiano desde sus mismos orígenes. Un movimiento interior, un tránsito como cambio de estado y como proceso mental, que en nuestro particular recorrido hemos relacionado con la idea central de «mutabilidad» o «imperma-

nencia» en la tradición budista, y que ya se intuía en las pinturas de formación, desde la *Courant d'air* hasta, por supuesto, el *Nu* ya en la etapa final de Duchamp como pintor cubista. «Pensé –dice el autor–: cuando uno hace girar la rueda de bicicleta, sola, recuerda un movimiento: el movimiento del fuego, del fuego de madera. ¿Qué es lo agradable del fuego de madera? Ese movimiento del fuego en la chimenea. Y los comparé, quiero decir, en mi mente (todo eso ocurría en mi mente). Y pensé –yo que no tengo chimenea– en reemplazar mi chimenea por una rueda que gira. Entonces, puse la rueda sobre un taburete y, cada vez que pasaba, la hacía girar»⁸⁶.

Unas palabras que, además de aludir indirectamente a un precedente claro del arte cinético (recuérdense, por cierto, los experimentos ópticos-cinéticos que el autor realizaría años más tarde), nos hacen pensar en otro concepto imprescindible en el Budismo Zen: la contemplación. Una contemplación, estrechamente vinculada a la fuerza de la naturaleza, que nada tenía que ver con la que requería la pintura retiniana, sino que de algún modo su interés residía en la fusión del observador con el propio giro de la rueda, con el movimiento del objeto visualizado, esto es, en la experiencia de superación de la disyuntiva sujeto-objeto, y que en la filosofía japonesa sintetiza el valor de *mushin*, antes citado para identificar la vaciedad alcanzada a través del valor de *sabi*. Un tipo de experiencia que, dentro de la vía del Zen, surge naturalmente de la práctica de la meditación, el *zazen*. Una práctica que es de hecho el corazón mismo del Zen y del Budismo, pues no fue sino a través de ella como el Buda alcanzó la iluminación y como todos los practicantes después de él han ido conociendo el acto del despertar, de alcanzar el *satori*.

Más adelante en el relato duchampiano, y siempre parejo al intermitente trabajo sobre el *GV*⁸⁷, así como a un interés cada vez mayor por el juego del ajedrez, vendrían el resto de los objetos: el secador de botellas (1914), *In advance of the broken arm* (1915), el *Á bruit secret* (1916), el peine (1916), la postal de la Mona Lisa (1919) a la que le pintaría bigotes y perilla y le añadiría un subtítulo subversivo (*L.H.O.O.Q.*), etc. Fue a partir de 1915 cuando todas estas obras y algunas más, de entre las que debemos destacar la archiconocida *Fountain* [*Fuente*] (que, curiosamente, llegó a ser bautizada por su forma como «a lovely Buddha» [*un encantador Buda*] por uno de los desconcertados espectadores que la vieron⁸⁸), recibirían oficialmente el epíteto de *ready-made* [*ya hecho*]. El *ready-made*, como su propio nombre indica, es lo *ya hecho*⁸⁹: el artista no crea en el sentido tradicional, sino que elige de entre los objetos que le rodean⁹⁰ aquello que es válido para llenarlo de significado⁹¹. He aquí, recordemos, el origen de la idea de la «no artísti-

cidad» debido a la imposibilidad de aplicar «ninguna de las expresiones aceptadas en el mundo artístico»⁹².

En todo ello debemos tener claros dos principios básicos con respecto al *ready-made*: existe un fuerte protagonismo de la actividad mental, ya existente en los cuadros *fauves* y cubistas de Duchamp, y todo parte de la belleza de la indiferencia. El primero de ellos nos lleva de nuevo a la idea de yuxtaposición: al igual que ocurre con la multiplicidad de lecturas que alberga el *GV*, «es como si aplicase a las proposiciones la metáfora de las imágenes transparentes –dice Juan Antonio Ramírez–. Una idea se añade a otra (se coloca encima), y de este modo ninguna de ellas se aniquila. No es una lógica binaria, sino que ambos lados de la moneda aparecen siempre visibles»⁹³; o, como dijo Louise Norton a propósito de la *Fuente*: «¿Es algo serio o está bromeando? ¡Tal vez ambas cosas a la vez! ¿Acaso no es posible?»⁹⁴. En lo que respecta al segundo factor, la indiferencia es el requisito que Duchamp establece para declarar un objeto digno de la categoría de «arte» –téngase presente la ironía–, una indiferencia que supone la no-intervención, o intervenir en la menor medida posible en lo que ya existe. En este sentido, podríamos afirmar que el *ready-made*, al igual que la obra japonesa, consiste por lo general en resaltar la esencia natural de las cosas por medio de la mínima intervención, razón por la que, preferiblemente, este debe pasar desapercibido frente a los considerados «objetos de arte». Muy ligado a ello, el concepto de *wabi*, la simplicidad esencial, conlleva precisamente una firme apuesta por la economía de medios para lograr la belleza espiritual. El valor de los materiales, de hecho, implica mostrarlos tal y como son para así armonizar con la experiencia vital que estos albergan. De algún modo, todos los valores de la estética japonesa parecen reivindicar aquello de que *la belleza no está en la forma, sino en el significado que esta encierra*; algo parecido a lo que ocurría con las formas del *GV*: semi-abstractas pero plenas de sentido.

Por todo ello, el *ready-made*, como la obra duchampiana en general debido al desconcierto que provoca, despierta una actividad mental en el espectador semejante a la producida por el *kōan*, ese acertijo del Zen que termina por agotar todas las posibilidades lógicas. Tanto en uno como en otro, la imposibilidad de un sentido estricto, limitado, desemboca en una superación de todo tipo de razonamiento: lo que uno ve es lo que es. De ahí que «el Zen –como dice Alan Watts– nunca desperdicia energías para hacer explicaciones: solamente sugiere»⁹⁵. El *ready-made*, en último término, conlleva una reivindicación del valor del *sí mismo*, la unidad de sentido, epicentro del Budismo Zen. Al res-

pecto de estas disquisiciones resultaría muy clarificador la lectura de la abundante correspondencia que Duchamp mantuvo con el poeta y crítico Shuzo Takiguchi, introductor del Surrealismo en Japón. Según Inés Matute, se trata de una serie de cartas en las que se consigue «entrever su preocupación por encontrar el vínculo de unión entre Arte y Vida»⁹⁶. Unas tesisuras en las que, además del *kōan*, del *shodō*, de la pintura *sumi-e* y de los grabados *ukiyo-e*, también se inserta el *haiku*.

En relación a este último llama profundamente la atención la similitud entre algunas de sus potencialidades estéticas y, de nuevo, la naturaleza del *ready-made*. Siguiendo a Fernando Rodríguez-Izquierdo, el *haiku*, cuya aparición se encuentra ligada a la improvisación del *tanka* (composición algo más extensa), siendo el primero algo así como una parte mínima de este, significaba en su origen «verso divertido» o «ingenioso»⁹⁷. Formalmente, el *haiku* destaca por su sencillez, su concreción y su sobriedad expresiva; se basa, de hecho, en un estilo nominal que prescinde de todo tipo de contenido verbal para que, en el fondo, la acción resida única y exclusivamente en el proceso de captación de la realidad que constituyen las palabras. A este respecto, Rodríguez-Izquierdo afirma que uno de los requisitos más importantes del *haiku*, al igual que del *ready-made*, es que «no se adentre en disquisiciones lógicas y racionios (...). Dicho de otro modo: debe predominar la intuición y la sensibilidad sobre el raciocinio y la argumentación»⁹⁸. Todo esto deriva evidentemente en «una enorme capacidad de evocación» de tal profundidad que nos hace pensar en el *haiku* como un aparte teatral –aunque lingüístico, igualmente estético– dentro de la esencia del objeto o la situación a la que alude.

En síntesis, «el *haiku* –dice Rodríguez-Izquierdo– es la poesía del instante, donde al mismo tiempo se intuye una eternidad. Es un canto a la naturaleza y a la intuición»⁹⁹. Una intuición que, recordemos, ya era alabada por Bergson en su teorética espiritualista, y que es precisamente el valor que posibilita la conexión entre los tres breves versos –correspondientes a tres «focos de atención» distintos– de los que normalmente consta dicho poema. De nuevo, como vemos, nos encontramos con la yuxtaposición y la oscilación entre una y otra idea sin llegar a prevalecer ninguna por encima de las demás. Se trata, en palabras de Rodríguez-Izquierdo, del llamado «principio de comparación interna», un proceso que acerca definitivamente las dos expresiones creativas que nos ocupan: «La ventaja sobre la comparación externa o directa puede estar –aparte de en la economía de palabras– en que el lector piense que él mismo ha descubierto la similitud, sin que se le haya formulado, y de este modo se encuentre colaborando en la creación poética»¹⁰⁰.

En efecto, tanto en el *ready-made* como en el *haiku*, un «texto» descontextualizado es reorganizado de mil maneras por cada espectador. Un proceso, podríamos añadir, muy relacionado con el valor de *shiori* que Lanzaco ejemplifica con la poesía de Batshō: aquella belleza superficial, sencilla y natural, que implica cierto grado de iluminación para poder llegar a ella¹⁰¹.

A modo de conclusión: El espectador activo y la belleza yūgen-no-bi

Muchas son las características que nos permiten establecer una clara conexión conceptual entre los valores estéticos japoneses y la obra duchampiana: improvisación (elección espontánea), humor («verso ingenioso» como es el *haiku*), sencillez formal, alta capacidad evocadora, etc., demostrando así que en toda dimensión estética, más allá de la forma –papel que asumen la destreza técnica y los soportes materiales–, lo que prevalece siempre es la necesidad comunicativa del ser humano. Una serie de características que, casi a modo de resumen, confluyen en la llamada *Bôte en valise*. Como su propio nombre indica, esta consiste en una *caja-maleta* que contiene una serie de textos, una obra original (un grabado coloreado) y un desplegable a modo de muestrario con reproducciones de las obras más significativas de Duchamp, con el *GV* en el centro, entre pinturas y *ready-mades*, incluyendo tres reproducciones tridimensionales a escala de una selección de estos últimos. De ella Duchamp haría varias tiradas de reproducciones entre 1935 y 1960, de las cuales, como bien apunta Tomkins, uno de los rasgos que más llama la atención es su aspecto artesanal¹⁰². De hecho, con el paso del tiempo, Duchamp fue introduciendo algunos cambios y ajustes tanto en el contenido como en la estructuración de los paneles, lo que convertiría a cada una de las cajas en una obra casi única. Del mismo modo, el proceso de fototipia empleado para la coloración de las reproducciones es casi un proceso manual, circunstancia que, lejos de chocar con la naturaleza aparentemente «des-humanizada» de la pintura de precisión, responde igualmente a un propósito de conseguir un resultado impecable por medio de un procedimiento técnico en el que la huella del trabajo del artista se diluya en la propia obra. En relación a todo ello, debemos apelar de nuevo al concepto de repetición tan importante en las artes japonesas, y particularmente característico de una labor de reproducción mecánica como en el caso de los grabados *ukiyo-e*¹⁰³.

En lo que respecta a la *Bôte*, las facilidades y mejoras que brindaban los nuevos medios de reproducción, cada vez más sofisticados, permitieron la realización de unas re-

producciones de calidad que contribuirían a cuestionar esa «aura» típica del objeto de arte tradicional, en términos benjaminianos, e indirectamente, debido a la diversidad de posibilidades expositivas que ofrece un conjunto de obras reducidas casi a un juego de niños, el propio paradigma museográfico moderno. No podemos evitar, en este sentido, que el carácter dinámico y manipulable de la *Bôte* nos recuerde la particular reflexión de Lévi-Strauss a propósito de la comida japonesa tradicional. Como decía el antropólogo, la cocina japonesa, casi sin grasa, «ofrece los productos naturales en estado puro y deja su mezcla a la elección y subjetividad de su consumidor»¹⁰⁴, algo parecido a lo que acabamos de ver que ocurría en el caso del *haiku* por medio del «principio de comparación interna» del que habla Rodríguez-Izquierdo. Cada individuo dispone de total libertad para establecer las relaciones que crea oportunas entre los distintos elementos que se le ofrecen. Así, Lévi-Strauss defendía que «tanto las artes gráficas de tradición puramente japonesa como la comida puramente japonesa excluyen las mezclas y dan protagonismo a los elementos de base»¹⁰⁵. Una pluralidad constructiva de posibilidades *a gusto* del consumidor o, en nuestro caso, del espectador activo, que indudablemente también sería ofrecida en el último hito del legado duchampiano.

Étant donnés: 1º. La chute d'eau; 2º. Le gaz d'éclairage [*Dados: 1º. La cascada; 2º. La luz de gas*] consiste en una compleja instalación que Duchamp ideó en secreto entre 1946 y 1966 en su estudio de Nueva York. En esta obra, para cuyo montaje el autor dejó un completo manual de instrucciones antes de morir, es el espectador en su papel de *voyeur* quien, una vez más, da sentido al conjunto tras conectar los tres ámbitos que la componen; estos, según Ramírez: *La habitación del mirón, La habitación de los ladrillos y La cámara del desnudo*¹⁰⁶. Cuando el espectador curioso asoma la vista por el hueco del portalón original de Cadaqués, el famoso retiro catalán donde, entre otras figuras del arte, también veraneó Duchamp durante algunos años, se crea el efecto de la perspectiva pictórica; curiosamente, un escorzo muy parecido al que Courbet pintara cien años antes en *L'origine du monde* [*El origen del mundo*] (1866), según Duchamp, el *origen*, además, de la fastidiosa «mirada retiniana»¹⁰⁷. Por la pequeña mirilla, el espectador curioso vislumbra un escenario campestre en el que yace tumbada en primer plano una doncella a la que no se le ve el rostro. Un desnudo desconcertante, apoyado en una maraña de ramas secas, que demuestra su vitalidad por medio del candil que porta en su mano izquierda.

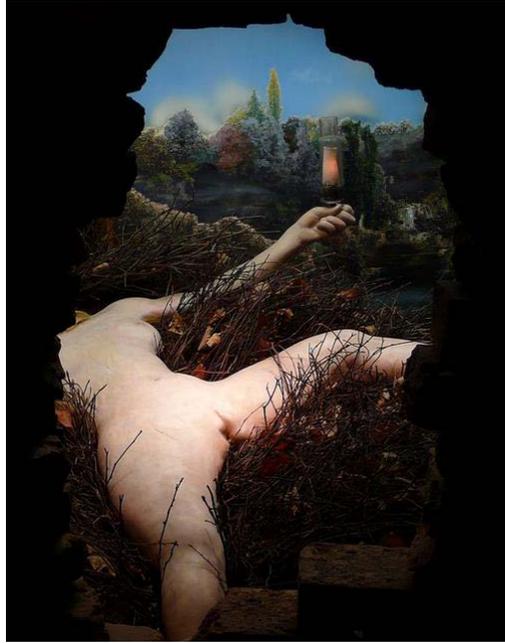


Fig. 6. Marcel Duchamp, *Étant donnés: 1°. La chute d'eau; 2°. Le gaz d'éclairage* (1944-1968)

Se trata en realidad de una materialización de todas y cada una de las ideas pensadas para el *GV*, o, dicho con otras palabras, de una continuación del mismo juego de las dimensiones por las que deambulaba la *Novia*. En efecto, parece que esta, representada ahora de forma naturalista y en tres dimensiones bajo la inspiración de la polifacética Maria Martins, el gran amor de Duchamp en el momento de su ideación, vuelve a tomar el control de la escena. Desde esta perspectiva, el *Étant donnés* constituye todo un compendio del imaginario duchampiano, una nueva versión de los motivos y los símbolos de siempre (la novia, la energía interior, la sutilidad del instante, etc.), esos que en Duchamp, al igual que en la tradición japonesa, están siempre de fondo. Un conjunto de elementos que, partiendo del erotismo de nuestra propia naturaleza humana, parece reivindicar, en último término, la intimidad conmovedora de los propios hechos: un sentimiento de delicada melancolía por la belleza caduca de todos los estados de existencia, la comprensión definitiva de las flaquezas e imperfecciones de todos los seres desde una postura de resignación controlada. Una nueva lectura que, curiosamente, coincidiría con una de las más altas y nobles virtudes de la idiosincrasia japonesa y, por supuesto, con uno de sus principios más novedosos e impactantes: el *mono-no-aware*¹⁰⁸. Un valor que, en estrecha conexión con la idea de impermanencia, se puede observar con una mayor intensidad en las prácticas artísticas de los monjes budistas, quienes, como defiende Lanzaco, pueden sentir y expresar con más profundidad la belleza que les rodea gracias a su desarrollada capacidad contemplativa¹⁰⁹.

De un modo semejante, podríamos decir que ahora, en el *Étant donnés*, el espectador es quien ocupa el lugar de los solteros e interpreta lo que contempla a través del orificio del portalón que lo separa, o quizás *incorpora*, a la escena. Una circunstancia que, como decíamos, nos permitiría definir dicha obra como una –tan solo posible– culminación de aquel *GV* nunca terminado, pero quizás al mismo tiempo, como su feliz antítesis; en cualquiera de los casos, como la máxima ejemplificación de la teoría duchampiana de «El acto creativo»¹¹⁰, por la cual se reivindica, ante todo, la participación activa del espectador. En este sentido, el *Étant donnés* constituye, según creemos, la inversión completa del modelo creativo occidental: si bien el interés por la cultura japonesa aparecía de una forma superficial en la *Courant d'air*, en principio tan solo reflejado en la elección del tema de la obra, lo cierto es que, paulatinamente, este paralelismo, consciente o inconscientemente, acabaría trascendiendo los límites mismos de la sensibilidad estética convencional de Occidente hasta el punto de dar lugar a la adopción de una serie de valores compartidos con una cultura del lado opuesto del mundo. Resulta, por tanto, cuanto menos llamativo, que sea factible un acercamiento a la cultura japonesa, y especialmente a las formas de sentir y expresar del pueblo japonés, por medio de un tipo de propuesta creativa que paradójicamente, aquí en Occidente, ha actuado con frecuencia como detonante de multitud de polémicas en torno a lo que es o no es arte y, por ende, en torno a los límites de la creatividad.

En palabras de Lévi-Strauss: «Mientras que Francia, en la estela de Montaigne y Descartes, ha llevado tal vez más lejos que ningún otro pueblo el don del análisis y de la crítica sistemática en el orden de las ideas, Japón, por su parte, ha desarrollado más que ningún otro pueblo un gusto analítico y un espíritu crítico que se ejerce en todos los registros del sentimiento y de la sensibilidad»¹¹¹. Como hemos intentado mostrar en este artículo, parece ser que, justamente debido al carácter atípico respecto a las hegemónicas tradiciones artísticas y filosóficas occidentales, tanto de la estética japonesa como del trabajo de Marcel Duchamp, es posible establecer una serie de paralelismos esenciales entre ambos que, tras su puesta en común más allá de las típicas asociaciones formalistas, no solo pueden ayudar a comprenderse el uno al otro, sino que, de alguna manera, corroboran la existencia en Occidente de fenómenos que, si bien se han desarrollado de forma más o menos ajena a las idiosincrasias orientales, resultan ser muy semejantes a estas en cuanto a actitudes ante la vida y el arte. Finalmente, creemos oportuno señalar tres puntos claves para sintetizar nuestra relectura de la obra de Duchamp a la luz de los valores estéticos clásicos de Japón.

En primer lugar, hemos observado en la obra duchampiana en general, pero sobre todo en la naturaleza del *ready-made*, un deseo de atribuir un valor indefinido a todo objeto existente en la realidad. Con ello, Duchamp reivindicaba una carga estética, reducida al Arte en la época moderna, que originalmente enriquecía todas y cada una de las actividades del ser humano, señalando, además, que lo importante era el «acto» (*creativo*) de experimentar y existir plenamente, no el resultado. Una atribución de sentido a las cosas más sencillas que, de alguna forma, aún aparece en la cultura japonesa actual como legado de un pensamiento original pre-lógico, animista y vitalista. Se trata de una visión del mundo que rechaza cualquier normatividad racional al atribuir, mediante el desarrollo de una auténtica experiencia estética, una esencia espiritual a todos los seres y cosas del universo. Una circunstancia que implica, paradójicamente, una extrema aplicación en la tarea de catalogar y distinguir todos los elementos de lo real, y que, por su profundidad analítica, Lévi-Strauss califica de «cartesianismo sensible» o «estético»¹¹².

En segundo lugar, la obra duchampiana en su totalidad, como hemos visto en varias ocasiones, se caracteriza por permitir y favorecer una total yuxtaposición y oscilación entre varias ideas o tendencias complementarias, dando a todas por válidas al mismo tiempo. En Japón, de un modo parecido, han coexistido el Sintoísmo y el Budismo como la propia base religiosa de su pensamiento y de su cultura, así como, durante mucho tiempo, también destacaron el Confucionismo y el Taoísmo como principios políticos y como filosofía de vida, respectivamente¹¹³. Un hecho que, extrapolado a cualquier dimensión de la vida privada y social, nos permite hablar de la existencia de un auténtico *arte de acercar los opuestos*; rasgo que vemos también fácilmente reflejado en la fusión entre mitología e historia o incluso en la complementación –y no *sucesión*, como en Occidente– de los estilos de vida y los modos de producción.

En tercer y último lugar, debemos señalar un aspecto definitivo en la filosofía creativa de Marcel Duchamp que, en gran medida, proviene de la propia psicología del personaje. Como dijimos en su presentación, el autor se caracterizó por querer pasar siempre desapercibido, por distinguirse del resto de los artistas precisamente por no comulgar – desde su rechazo por los cubistas de Puteaux– con ningún dogma artístico ni por depender económicamente de su propia labor artística. De aquí la adopción de la indiferencia como superación de todo tipo de posicionamientos, pero también la apuesta por la «pintura de precisión» o mecánica, ajena a toda expresividad gestual característica del artista romántico, sujeto temperamental y narcisista. Del mismo modo, debemos recordar un

doble rechazo definitorio de la escuela budista Zen, cuya huella aún puede vislumbrarse en la identidad del pueblo japonés¹¹⁴. Por un lado, el desapego o rechazo al sujeto, al «yo» occidental moderno, puesto que, según defiende el Zen, dentro de la realidad en la que nos encontramos, cada ser no es más que una disposición momentánea de fenómenos biológicos y psíquicos abocada irremediablemente al sufrimiento y, algo más adelante, a desaparecer¹¹⁵. Por otro lado, y en estrecha relación con lo anterior, el rechazo al discurso lógico: nada podemos conocer o traducir de la naturaleza última del mundo. Una posición que trae consigo la desconfianza hacia los razonamientos apriorísticos, pero, al contrario, el apego al poder de la intuición, a la experiencia y a la práctica; todos ellos elementos básicos de las manifestaciones creativas japonesas y, como hemos visto, también de las duchampianas.

Como conclusión, a modo de síntesis final, se nos ocurre formular una breve reflexión en torno a un concepto japonés que en gran medida resume todo lo visto en este trabajo. Dentro de la sensibilidad japonesa, siguiendo a Federico Lanzaco, existen cuatro tipos principales de belleza de las cuales la tercera resulta ser la más representativa de la cultura clásica de Japón¹¹⁶. Se trata de la belleza *yūgen-no-bi*, el símbolo más importante del cambio estético producido por la llegada del Zen a Japón, caracterizada por la búsqueda de una belleza interior a partir de los siguientes siete principios: asimetría, simplicidad, austeridad, naturalidad, profundidad sugerente, liberación de todo tipo de apego material y tranquilidad de espíritu. La confluencia del *yū* (profundidad, oscuridad) y el *gen* (misterio, sublimidad) constituyen un tipo de belleza austera, sombría, apagada y grisácea en su forma, que en la actualidad pasa desapercibida por muchos y que personifica y lleva a la práctica el monje zen¹¹⁷. Es aquella que, partiendo del *mono-no-aware*, nos descubre finalmente el misterio insondable del *wu* (la nada absoluta, el no-ser causa de todo ser, en japonés *mu*), por tanto, una clase de belleza profunda e inefable que, además de contrastar diametralmente con el «lujo cortesano» y barroco –de cualquier época y de cualquier cultura–, apuesta por una nueva dimensión de riqueza y plenitud interiores.

Un tipo de belleza que desde Japón, según parece ser, comienza a resurgir de nuevo tras una suerte de agotamiento moral causado por los excesos del frenesí tecnológico que domina el mundo desde hace algunas décadas¹¹⁸. Una belleza que, en realidad, ha funcionado siempre como argamasa de una rica idiosincrasia cultural que hace de sus individuos su mejor tesoro. Resulta pues, doblemente significativo, el hecho de que lo que muchos aún hoy se resisten a calificar como «arte» en Occidente, el legado de Duchamp y

sus herederos, guarde en su interior multitud de semejanzas con la estética y la moral milenarias de un pueblo cuya sensibilidad, profunda y refinada, constituye su mejor carta de presentación.

¹ García, F., *Japón y occidente: influencias recíprocas en el arte*, Sevilla, Guadalquivir, 1990, p. 23.

² El término fue utilizado por vez primera por Jules Claretie en su libro *L'Art Français en 1872* publicado ese mismo año. Cfr. Ives, C. F., *The Great Wave: The Influence of Japanese Woodcuts on French Prints*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1974.

³ Cfr. AA. VV. *Japonismo. Fascinación por el arte japonés* [Cat. de expo.], Fundació LaCaixa, 2013.

⁴ Una influencia que no solo fue ejercida por los *ukiyo-es* de los célebres artistas citados, sino también por otros movimientos como la Escuela de Rimpa, que trajo la genuina pintura decorativa de Japón. Esta influencia japonesa se vería reforzada por la apertura en 1862 del bazar La Porte Chinoise, en la Rue de Rivoli de París, muy frecuentado por los artistas, así como por el éxito que acompañó a la participación nipona en las Exposiciones Universales de 1867 y 1878. El japonismo apareció también en otros países europeos al final del siglo XIX y comienzos del XX, enlazándose con las artes decorativas del movimiento Art Nouveau.

⁵ Bahk, J., *Surrealismo y Budismo Zen: Convergencias y divergencias, Estudio de literatura comparada y antología de poesía Zen de China, Corea y Japón*, Madrid, Verbum, 1997.

⁶ *Ibid.*, pp. 88 y ss.

⁷ *Ibid.*, p. 70.

⁸ «Ya no hay “país del arte”, ni capital, ni aquí ni allí. Sin embargo los norteamericanos se ensañan intentando destruir la hegemonía de París. Son unos idiotas porque esa hegemonía no existe, ni en París ni en Nueva York. Si hay una estará en Tokio, puesto que Tokio es aún más rápido. Recibo muy a menudo cartas del Japón; les gustaría que fuera. No iré. No tengo ganas de ir al Japón, no tengo ganas de ir a la India, ni tampoco a China. Ya tengo bastante con Europa y América», Cabanne, P., *Conversaciones con Marcel Duchamp*, trad. J. Marfá, Barcelona, Anagrama, 1984, p. 156.

⁹ «Los *ready-made* no son antiarte, como tantas creaciones modernas, sino *a-artísticos*. Ni arte ni anti-arte sino algo que está entre ambos, indiferente, en una zona vacía», Paz, O., *Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp*, Madrid, Alianza, 2003, p. 31.

¹⁰ Tomkins, C., *Duchamp*, trad. M. Martín, Barcelona, Anagrama, 1999, p. 453.

¹¹ Ramírez, J. A., *Duchamp: el amor y la muerte, incluso*, Madrid, Siruela, 2000, p. 11.

¹² Tomkins, ob. Cit., p. 448.

¹³ Ramírez, ob. Cit., p. 15.

¹⁴ Una idea que concuerda con ese carácter «integrativo», en palabras de Federico Lanzaco (p. 78), tan propio de la cultura japonesa: «Lo “antiguo” no desaparece, sino que es absorbido por lo “nuevo” en maravillosa síntesis simbiótica», Lanzaco, F., *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*, Madrid, Verbum, 2003, p. 18.

¹⁵ Como recoge Tomkins, Duchamp jamás hizo ningún intento por clarificar el sentido de esta obra «más allá de satisfacer la necesidad de lo milagroso», Tomkins, ob. Cit., p. 54.

¹⁶ Cfr. Schwarz, A., *The complete works of Marcel Duchamp*, New York, Delano Greenridge E., 2000, p. 10.

¹⁷ La obra, no obstante, ha podido verse recientemente en la exposición organizada por el Centre Pompidou de París, titulada: «Marcel Duchamp. Le peinture, même» (24 de septiembre de 2014 - 5 de enero de 2015).

¹⁸ Tomkins, ob. Cit., p. 61.

¹⁹ Así se nos cuenta en el *Mahavatsu*, uno de los libros sagrados de la tradición budista: «El Bodhisattva estaba sentado a la sombra de un manzano rosado por la mañana, y la sombra no le abandonó conforme los

rayos del sol fueron moviéndose alrededor. Él se quedó allí inmerso en su primera meditación, acompañado por un aplicado y sostenido pensamiento» (traducción propia del inglés), J. J. Jones, (trad. Al inglés) «The Mahāvastu» (II vol.) in *Sacred Books of the Buddhists*, Londres, Luzac & Co, 1952, p. 42.

²⁰ Pach, W., *Queer Thing, Painting: Forty Years in the World of Art*, New York, Londres, Harper & Brothers, 1938, p. 163; citado por Tomkins, ob. Cit., p. 61.

²¹ Según piensa Schwarz, la *Courant d'air* completaría una trilogía esotérica en la que se nos narra que la neófita de *El matorral*, tras convertirse en «iniciada» en *El bautismo*, alcanzaría finalmente el *prajñā* o la *sabiduría*, del mismo modo en que lo hizo Buda en su relato mítico. Schwarz, ob. Cit., p. 11.

²² Tomkins, ob. Cit., p. 75.

²³ *Ibíd.*, p. 68.

²⁴ Cfr. Cabanne, ob. Cit., p. 63.

²⁵ Duchamp, M., *Escritos: Duchamp del signo, seguido de notas*, J. Jiménez (Ed.), trads. M^a D. Vaillagou, J. Elías y C. Hesse, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2012, p. 83.

²⁶ La enorme influencia de Bergson sobre el pensamiento y la cultura del siglo XX apenas se reconoce actualmente. Sus conferencias en el Collège de France durante los primeros años del siglo atraían a verdaderas multitudes y su libro *La evolución creadora*, publicado en 1912 y traducido a un sinnúmero de idiomas, obtuvo un reconocimiento prácticamente universal.

²⁷ Bergson, H. *La evolución creadora*, Madrid Espasa-Calpe, 1985, p. 162.

²⁸ *Ibíd.*, p. 166.

²⁹ Posiblemente quien aplicó estas teorías al arte con mayor éxito fue Raymond Duchamp-Villon, uno de los dos hermanos mayores de Duchamp, en su obra maestra *Le cheval [El caballo]* (1914).

³⁰ Tomkins, ob. Cit., p. 79.

³¹ Lanzaco, F., *Introducción a la cultura japonesa: pensamiento y religión*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2011, p. 216.

³² Lanzaco, ob. Cit., 2003, p. 63.

³³ Un rasgo fácilmente observable en su poesía, en su teatro, sus novelas o en la arquitectura. En el caso de esta última, por ejemplo, nos puede chocar el hecho de que las viviendas se hayan construido tradicionalmente con materiales frágiles como el bambú, mientras que en occidente, como sabemos, lo que ha primado desde un principio ha sido la piedra como símbolo y pretensión de eternidad.

³⁴ No sería baladí señalar una cierta correspondencia entre el pensamiento bergsoniano y la filosofía crítica hacia Occidente, a la vez que revisionista hacia Japón, de Nishida Kitaro. En efecto, el hecho mismo de que ambos autores reflexionen sobre la ineficacia de la ciencia a la hora de abordar ciertas cuestiones, parece situarlos justo en mitad de un trayecto común que, eso sí, ha sido recorrido desde orígenes culturales muy distintos. Cfr. Nishida, K., *Indagación del bien*, trad. A. L. Bixio, Barcelona, Gedisa, 1995.

³⁵ Cfr. Ramírez, ob. Cit., p. 21-22.

³⁶ El libro de Muybridge, *The Human Figure in Motion* (1885), incluía una secuencia de 24 imágenes de una mujer desnuda que desciende un tramo de escaleras arrastrando tras de sí un fular de gasa blanco.

³⁷ Ramírez, ob. Cit., p. 12.

³⁸ Las siguientes obras de Duchamp continuarían explorando los dos conceptos que, en pleno contexto vanguardista, acabaron por costarle el rechazo de sus compañeros de Puteaux: el movimiento y el erotismo. Muestra de ello son el cuadro titulado *Le Roi et la Reine entourés de nus vites [El rey y la reina rodeados de desnudos veloces]* y sus sucedáneos, así como los primeros bocetos para la que suele ser considerada su obra cumbre: *La mariée mise à nu par ses célibataires, même [La novia puesta al desnudo por sus solteros, incluso]*. Se trata de obras que, en general, requieren cada vez más el esfuerzo mental del espectador.

- ³⁹ «No creo en la pintura en sí. Todo cuadro está hecho no por el pintor sino por los que lo miran y le conceden sus favores», Duchamp, M., *Cartas sobre el arte (1916-1956)*, tr. V. Nartozky, Barcelona, Elba, 2010, p. 41.
- ⁴⁰ Tomkins, ob. Cit., p. 115.
- ⁴¹ Su amigo, el pintor Francis Picabia, encontraría la solución intercediendo frente a su tío, director de la Bibliothèque Sainte-Geneviève, para que este le contratase como bibliotecario. Un empleo que, en palabras de Duchamp, supondría felizmente «adoptar una postura intelectual frente a la servidumbre de lo manual de todo artista», Tomkins, ob. Cit., p. 129.
- ⁴² Duchamp, M., *Duchamp du signe*, trad. J. Elías y C. Hesse, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p. 154.
- ⁴³ Tomkins, ob. Cit., p. 148.
- ⁴⁴ *Ibíd.* p. 148.
- ⁴⁵ Duchamp, ob. Cit., 2010, p. 54.
- ⁴⁶ «Emplear “retraso” en lugar de cuadro o pintura; cuadro sobre vidrio se convierte en retraso en vidrio – pero retraso en vidrio no quiere decir cuadro sobre vidrio. Es simplemente un medio para no considerar más que la cosa en cuestión es un cuadro – hacer un retraso en todo lo general posible, no tanto en los diferentes sentidos en que puede tomarse retraso, sino más bien en su reunión indecisa», Duchamp, 2012, pp. 85-86.
- ⁴⁷ Cfr. Grosbois, Ch., *Shunga: Images of Spring. Essay on erotic elements in Japanese art*, Ginebra, Nagel Publishers, 1964.
- ⁴⁸ «Dada la temática sexual del Gran Vidrio, parece lógico suponer que Duchamp utilizara la cuarta dimensión como una especie de metáfora del clímax amoroso; ciertas elucubraciones pseudocientíficas le habrían permitido así representar, con una clave abstracta y “deshumanizada”, los grandes asuntos sensibles heredados de la tradición romántica», Ramírez, ob. Cit., p. 32-33.
- ⁴⁹ Tomkins, ob. Cit., p. 112.
- ⁵⁰ «¿Por qué los japoneses no quieren practicar sexo?» en *ABC*, 27/10/2013. Disponible en: <http://www.abc.es/sociedad/20131027/abci-sexo-japoneses-201310271510.html> [Último acceso: 13/11/2014].
- ⁵¹ «Japoneses, los que peor vida sexual tienen» en *El Nacional*, 25/10/2013. Disponible en: http://www.el-nacional.com/gda/Japoneses-peor-vida-sexual_0_288571238.html [Último acceso: 13/11/2014].
- ⁵² Tomkins, ob. Cit., p. 20.
- ⁵³ Lanzaco, ob. Cit., 2003, 57.
- ⁵⁴ Según Hitoshi Oshima, «la yuxtaposición de las dos religiones es la verdadera tradición de los japoneses». Oshima, H., *La estructura fundamental del pensamiento japonés*, Madrid, UAM, 2006, p. 11.
- ⁵⁵ Cfr. Watts, A., *El camino del Tao*, trad. H. González, Barcelona, RBA, 2006.
- ⁵⁶ Lanzaco, ob. Cit., 2003, p. 141.
- ⁵⁷ Cfr. Suzuki, D. *El Zen y la cultura japonesa*, trads. M. Tabuyo y A. López, Barcelona, Paidós, 1996, p. 22.
- ⁵⁸ Lanzaco, ob. Cit., 2011, p. 216.
- ⁵⁹ *Ibíd.*
- ⁶⁰ García, F., *Arte del Japón* (Summa Artis. Hª G. del Arte. Vol. XXI), Madrid, Espasa Calpe, 1999, p. 26.
- ⁶¹ Tomkins, ob. Cit. p. 11.
- ⁶² *Ibíd.*, pp. 91-92.
- ⁶³ García, 1999, p. 23.
- ⁶⁴ Lanzaco, ob. Cit., 2003, p. 91.
- ⁶⁵ García, 1999, p. 24.

- ⁶⁶ Calle, R., *El Zen contando con sencillez*, Madrid, Maeva, 2005, p. 136.
- ⁶⁷ «La concepción de Occidente respecto al mundo, más racional, constructiva y preocupada con el espacio y la extensión, encuentra en la realidad trivial un obstáculo que el artista procura evitar por todos los medios posibles en la mayoría de los casos. Así, se expresará mejor ese mundo ideal, que es la base de toda la concepción estética de Occidente. El artista japonés, por el contrario, se preocupa más del proceso artístico que de la obra de arte ya acabada. La realización artística es la expresión de un proceso realizado por el hombre, y al contemplar su obra, el espectador participa también y sigue vitalmente ese proceso. El Japón ha hecho desaparecer en el campo estético los límites entre la vida de cada día y el arte: el arte es solo una parte de la vida», García, ob. Cit., 1999, p. 27.
- ⁶⁸ Tomkins, ob. Cit., p. 142.
- ⁶⁹ Villalba, D., «El espíritu del Zen y su influencia en la cultura japonesa» (2011) [Conferencia en vídeo] Disponible en: <<https://vimeo.com/73755864>> [Último acceso: 13/11/2014].
- ⁷⁰ Calle, ob. Cit., p. 136.
- ⁷¹ Lanzaco, ob. Cit., 2011, p. 297.
- ⁷² Suzuki, ob. Cit., p. 15.
- ⁷³ Villalba, ob. Cit.
- ⁷⁴ Duchamp, ob. Cit., 2010, p. 58.
- ⁷⁵ Merino, A., «Algo más que letras: Una aproximación a la cultura de la caligrafía japonesa», en F. Cid (ed.), *¿Qué es Japón?: Introducción a la cultura japonesa*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2009, p. 297.
- ⁷⁶ A propósito del *GV* serían muchas más las lecturas alternativas que se podrían desprender de todos los elementos –formales o conceptuales– que lo componen. De este modo, si nos introduyésemos en profundos discursos esotéricos, tan del gusto de Arturo Schwarz, aparecería, por ejemplo, el caso de la simbología del número tres: «Para mí –dice Duchamp– es una especie de número mágico. Pero no mágico en el sentido ordinario. Como dije una vez, el número uno es la unidad, el dos la pareja y el tres multitud. En otras palabras, para mí es lo mismo veinte millones que tres», Tomkins, ob. Cit., p. 155. Tres y sus múltiplos aparecen con frecuencia en el *GV*: nueve Tubos Capilares, nueve Disparos, tres Pistones de corriente de aire, tres Estruendos, tres Testigos Oculistas, tres tiras de vidrio para representar la ropa de la novia, tres tambores para el Molinillo de chocolate y nueve Moldes Mállicos. Pero también el número tres y sus múltiplos parecen una constante en la tradición búdica: tres estados de existencia humana (*samsara*, *moksha* y *nirvana*), los tres sellos distintivos (*sambōin*), los tres cuerpos de Buda (*trikāya*), las tres joyas (*sambo*), las tres cestas (*tripitaka*), los seis modos de existencia (*rokudō*), la Ley de las Doce Causas (*juni-engi*), etc., Cfr. Lanzaco, 2011, p. 203.
- ⁷⁷ Merino, ob. Cit., p. 305.
- ⁷⁸ Cfr. Duchamp, ob. Cit., 2012, p. 83.
- ⁷⁹ Duchamp, ob. Cit., 2010, 35.
- ⁸⁰ Tomkins, ob. Cit., p. 20.
- ⁸¹ Duchamp, ob. Cit., 2012, p. 150.
- ⁸² Cfr. Ramírez, ob. Cit., p. 33-34.
- ⁸³ Duchamp, ob. Cit., 2010, p. 16.
- ⁸⁴ Schwarz, ob. Cit., p. 588.
- ⁸⁵ Ramírez, ob. Cit., p. 31.
- ⁸⁶ Charbonnier, G., *Entretiens avec Marcel Duchamp [6 December 1960 - 2 January. 1961]* París, RTF radio, 1960; citado por Marcadé, B., *Marcel Duchamp*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2009, p. 98.
- ⁸⁷ Cfr. Ramírez, ob. Cit., p. 64.

- ⁸⁸ Norton, L., «Buddha of the Bathroom» en *The Blind Man*, nº 2, mayo de 1917, pp. 5-6; reeditado por Masheck J. en *Marcel Duchamp in Perspective*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1975, p. 70.
- ⁸⁹ Cfr. Duchamp, ob. Cit., 2012, p. 237.
- ⁹⁰ Cabanne, ob. Cit., p. 72; Duchamp, ob. Cit., 2012, p. 474.
- ⁹¹ Cfr. Ramírez, ob. Cit., pp. 26-29.
- ⁹² Cabanne, ob. Cit., p. 71.
- ⁹³ Ramírez, ob. Cit., p. 13.
- ⁹⁴ Norton, ob. Cit., p. 71.
- ⁹⁵ Villalba, ob. Cit.
- ⁹⁶ Matute, I., «Influencia del Zen en el Arte Occidental Contemporáneo» [Artículo en línea] Disponible en: <http://www.revistadeartes.com.ar/revistadeartes_8/influencia-del-zen-en-el-arte.html> [Último acceso: 13/11/2014].
- ⁹⁷ Rodríguez-Izquierdo, F., «El haiku, poesía de la sencillez», en Cid, ob. Cit., p. 360.
- ⁹⁸ *Ibíd.*, p. 362.
- ⁹⁹ *Ibíd.*, p. 363.
- ¹⁰⁰ *Ibíd.*, p. 364.
- ¹⁰¹ Lanzaco, ob. Cit., 2003, p. 129.
- ¹⁰² Tomkins, ob. Cit., p. 358.
- ¹⁰³ Se recomienda ver al respecto de este tema: Almazán, D., «Ocio, fama y moda: el grabado *ukiyo-e* desde la perspectiva de la cultura de masas», en Cid, ob. Cit., p. 537.
- ¹⁰⁴ Lévi-Strauss, C., *La otra cara de la luna: escritos sobre Japón*, introd. J. Kawada; trad. E. Julibert, Barcelona, RBA, 2013, p. 67.
- ¹⁰⁵ «La extraordinaria economía de medios japonesa implica que cada elemento adquiera una pluralidad de significados, que, por ejemplo, en la cocina un mismo producto tenga una connotación estacional, una presentación estética y una consistencia particular distintas de su sabor» *Ibíd.*, p. 68.
- ¹⁰⁶ Ramírez, ob. Cit., p. 202.
- ¹⁰⁷ Cabanne, ob. Cit., p. 63.
- ¹⁰⁸ Lanzaco, ob. Cit., 2003, p. 58.
- ¹⁰⁹ *Ibíd.*, p. 60.
- ¹¹⁰ «El acto creativo» o «El proceso creativo» es el texto de la célebre intervención de Duchamp en una reunión de la Federación Americana de las Artes en Houston (Texas), en abril de 1957. Cfr. Duchamp, ob. cit., 2012, p. 61; Duchamp, ob. Cit., 2012, p. 234.
- ¹¹¹ Lévi-Strauss, ob. Cit., p. 45.
- ¹¹² *Ibíd.*, p. 41.
- ¹¹³ Cfr. Lanzaco, ob. Cit., 2011, p. 452.
- ¹¹⁴ *Ibíd.*, p. 243.
- ¹¹⁵ Cfr. Lanzaco, ob. Cit., 2003, p. 130.
- ¹¹⁶ Lanzaco, F. «Valores estéticos de la cultura clásica japonesa: esbozo de un perfil equilibrado de personalidad», en Cid, ob. Cit., 511.
- ¹¹⁷ Lanzaco, ob. Cit., 2003, p. 139.
- ¹¹⁸ Este fue de hecho el tema de la conferencia en vídeo pronunciada por Federico Lanzaco, titulada «Un nuevo amanecer en el país del sol naciente», en el XI Congreso Nacional y II Internacional de la Asociación de Estudios Japoneses en España, celebrado en Sevilla del 26 al 29 de marzo de 2014.