

MESA REDONDA DE LA COSTA OESTE SOBRE ARTE MODERNO, SAN FRANCISCO, 1949

Versión de José Díaz Cuyás /Traducción de Celia Martín de León



PARTICIPANTES: *

GEORGE BOAS (Moderador): Filósofo y catedrático de historia de la filosofía en la Johns Hopkins University; patrono del Museo de Arte de Baltimore.

GREGORY BATESON: Antropólogo cultural, profesor en la escuela médica Langley Porter Clinic of the University of California; una autoridad en Bali y Nueva Guinea.

KENNETH BURKE: Crítico literario, filósofo, novelista; catedrático del Bernington College, Vermont.

MARCEL DUCHAMP: Artista.

ALFRED FRANKENSTEIN: Crítico; músico y editor de arte en el *San Francisco Chronicle*.

ROBERT GOLDWATER: Crítico e historiador del arte; editor del Magazine of Art; profesor de arte en el Queens College

DARIUS MILHAUD: Compositor y director; catedrático de composición, Mills College.

ANDREW C. RITCHIE: Crítico e historiador del arte; director del Departamento de Pintura y Escultura del Museo de Arte Moderno.

ARNOLD SCHOENBERG: Compositor.

(Nota: Mr. Schoenberg, por su mala salud, no pudo en el último momento asistir personalmente, contribuyó con una declaración por medio del registro magnetofónico y el mecanografiado.

MARK TOBEY: Artista

FRANK LLOYD WRIGHT: Arquitecto.



SESIÓN DE LA TARDE DEL VIERNES 8 DE ABRIL DE 1949

LA PRIMERA SESIÓN ABORDÓ LOS MOTIVOS DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA

GEORGE BOAS, (MODERADOR): Señores, como saben, gracias a la generosidad de la San Francisco Art Association nos ha sido posible reunirnos esta tarde para debatir un asunto que afecta profundamente, estoy seguro, a todos los que aquí nos encontramos. Debido a que todos en esta mesa, con la excepción de su moderador, han hecho una contribución muy clara a la cultura contemporánea en el terreno del arte, en el terreno de la crítica o en el terreno de la dirección museística y la docencia de la historia del arte; y debido a que sus contribuciones corresponden más a la modernidad (en cierto sentido de este término tan ambiguo) que al pasado, hemos sido objeto de un buen número de ataques por parte de muchas personas con poder en la cultura contemporánea. Estos ataques se basan, para empezar, en lo que se supone es un hecho, que nosotros expresamos la estructura de una cultura decadente y que, además, tratamos deliberadamente de confundir al público porque nosotros mismos estamos confundidos. También somos, al parecer, víctimas de avariciosos marchantes y empresarios musicales que necesitan tener algo nuevo para ganar dinero, y nosotros, supuestamente, estamos dispuestos a hacerlo.

Tales ataques son ciertamente lugares comunes para todos ustedes. Sin duda, hubo un tiempo en que el público (o al menos ciertas personas entre el público) deseaba defender los derechos de quienes habían innovado algo en la cultura. Pero parece que los tiempos han cambiado y, por eso, es de gran importancia que aquellos de ustedes que han hecho estas importantes contribuciones a la cultura contemporánea hayan sido convocados esta tarde para discutir estos problemas vitales.

Como ya saben, los temas van a dividirse en tres partes. En la sesión de esta tarde, abordaremos la cuestión general de por qué razón los artistas hacen obras de arte, por qué los pintores pintan, los músicos componen y los escritores escriben, si es que hay alguna posibilidad de responder a esta cuestión. Y esta noche nos volveremos hacia la crítica para ver si podemos averiguar qué debería ver un crítico en un cuadro o escuchar en una pieza musical, y qué debería decirle a su lector. Por último, mañana por la tarde debatiremos la cuestión de por qué la gente colecciona obras de arte, o grabaciones gramofónicas, por qué los museos coleccionan estas cosas, y qué deberían hacer con ellas después de haberlas coleccionado.



Primera sesión de la mesa redonda. Empezando por el fondo de la mesa y hacia la derecha: George Boas, Frank Lloyd Wright, Kenneth Burke, Marcel Duchamp, Alfred Frankenstein, Robert Goldwater, (en primer plano, de espaldas), Gregory Bateson, Mark Tobey y Andrew Ritchie.

Lamentablemente, uno de nuestros invitados, el Sr. Arnold Schoenberg, no puede estar aquí esta tarde, pero ha sido muy generoso al enviarnos algunas de sus opiniones por escrito, y voy a tener el privilegio (aunque el moderador debería mantenerse lo más callado posible) de leer lo que dice sobre su propia filosofía del arte. Estas son las palabras del Sr. Schoenberg:

“Personalmente creo en la risa por la risa. En la creación de una obra de arte, nada debe interferir con la idea. Una obra de arte debe desarrollar su propia idea y debe atenerse a las condiciones que esta idea establece.

Esto no quiere decir que un artista deba tener principios que obedecer y llevar a cabo en cualquier circunstancia. Tales principios probablemente serían, en general, externos; y su aplicación desde luego privaría a la obra de arte de su condición natural.

Tal vez haya sólo un principio al que cualquier artista debería obedecer. Este principio es: no ceder nunca al gusto del mediocre, al gusto de la gente del montón que prefiere lo que un artista nunca debería hacer.

Esto no significa que no exista un arte popular que tiene sus propios puntos de vista y su propio código de honor, yo diría incluso que el compositor vienés Johann Strauss y el poeta satírico vienés Johann Nestroy o, por ejemplo, el compositor americano Gershwin y Jacques Offenbach tienen la capacidad de expresar exactamente lo que la gente piensa y siente. Sus ideas estarían en el mismo plano que los sentimientos y las ideas de las masas. No hay nada malo en tal creación, pero para un compositor serio es un error escribir o incluir en sus obras esas partes que sabe que van a gustar al público o que sólo van a tener un efecto general.

Hay un gran compositor sobre el que alguien mantenía que dijo lo siguiente (yo no lo creo): «En cada una de mis obras tiene que haber una melodía que pueda entender el oyente más estúpido...»

Yo no lo creo, como he dicho; pero estoy seguro de que si fuera cierto su obra sólo tendría oyentes estúpidos, cosa que no ha ocurrido.

La idea de combinar la escritura seria con la escritura popular está totalmente fuera de lugar. Por eso, la idea de los músicos cercanos al comunismo de escribir una música que sea para todo el mundo, de modo que la gente pueda escuchar sus propias canciones, sus viejas canciones, que puede comprender totalmente, es un crimen artístico. Por otra parte, lo que no puedo entender es que exista tal necesidad. ¿Por qué no puede haber una música para el hombre corriente, para el hombre mediocre, para el entendimiento limitado^[1]: para los no iniciados, por un lado, y una música para los pocos que entienden, por otro lado? ¿Es necesario que el compositor que puede escribir para estos pocos sea precisamente el que escriba también para todos? ¿No es mejor que haya especialistas, que uno escriba para todos y el otro para unos pocos?”

Tenemos la enorme fortuna de contar con alguien que puede retomar esta idea, se trata de Marcel Duchamp, que es sin duda uno de los maestros más veteranos del modernismo. Me pregunto si desea intervenir.

MARCEL DUCHAMP: Yo lo llamo “Arte para todos, o arte para unos pocos”.

El arte no puede definirse nunca de forma adecuada porque la traducción de una emoción estética en una descripción verbal es tan inexacta como la descripción que uno hace del miedo cuando ha estado realmente asustado.

Cuando decimos “Arte para Todos”, queremos decir que todo el mundo es bienvenido a contemplar libremente cualquier obra de arte e intentar percibir lo que llamo un eco estético. También sugerimos que el arte no puede ser entendido con el intelecto, sino que se siente como una emoción que presenta algunas analogías con una fe religiosa o una atracción sexual: un eco estético. Esto es todo lo que puedo decir para dar un equivalente objetivo de cómo se manifiesta esa emoción estética. Lo importante es diferenciar gusto de eco estético.

El gusto procura una sensación, no una emoción estética. El gusto presupone un espectador dominante que dicta lo que le gusta o le disgusta, y lo traduce en “bello” o “feo” según se sienta o no complacido sensualmente.

Muy al contrario, la “víctima” de un eco estético está en una posición comparable a la de un hombre enamorado o a la de un creyente que automáticamente rechaza su ego exigente y, desvalido, se rinde a una fuerza placentera y misteriosa. Cuando ejerce su gusto, adopta una actitud dominante. Cuando es alcanzado por una revelación estética, el mismo hombre, en una disposición casi extática, se vuelve receptivo y humilde. Eso es todo.

[...]^[2]

BOAS: Sr. Bateson, creo que tiene algo que decir.

GREGORY BATESON: Bueno, mi trabajo no tiene mucho que ver con la pintura moderna o contemporánea, sino más bien con los productos artísticos de culturas que no han llegado a un estado tan

confuso (en Nueva Guinea, en Indonesia y lugares así). El que viaja allí se encuentra con que la gente que hace y que contempla las obras de arte vive, desde su punto de vista, en un mundo que es totalmente inteligible. Sabe que el cielo es azul, sabe por qué el agua está mojada. No viven en una cultura en la que casi todo lo que ocurre es misterioso, o está oculto en la Enciclopedia Británica, o en fuentes aún más oscuras. Sienten que conocen el mundo en el que viven, y los objetos de arte que ven se han producido a partir de ese mundo homogéneo, son afirmaciones, si ustedes quieren, mágicas o estéticas, del sentido que ese mundo tiene para ellos.

En la terminología del Sr. Duchamp, el “eco estético” es algo que puede ser compartido por un número muy grande de personas en el grupo. Mientras que nosotros vivimos en una cultura que está cambiando de forma muy rápida y el eco estético que se transmite en el arte moderno, tal y como yo lo veo, tiende a ser la estética de la nostalgia de un mundo inmutable; o la estética del intento de resistir al cambio con un sentimiento de preocupación por el cambio, se trata de una historia mucho más complicada que el tipo de cosas de las que me ocupo profesionalmente.

[Wright llega con retraso y Boas le pone al tanto de la opinión del Sr. Ritchie, quien considera que el arte contemporáneo no es ni más ni menos inteligible que el clásico. Wright lo califica no sólo de incomprendible “para todos excepto los iniciados”, sino de burda mercancía.]



Izquierda: *La mujer vacilante*, de Max Ernst; Derecha: *Contrastes de forma*, de Fernand Leger.

FRANK LLOYD WRIGHT: Y en lo que respecta al museo, creo que se parece bastante a un depósito de cadáveres. Y el director del museo, o amortajador, él es... bueno, lo que sea. El museo actual, la idea de museo es, para mí, una cámara de los horrores, y me parece que lo que más necesita el estimado público en relación con esta cosa que llamamos arquitectura moderna (un cliché, en lugar de “moderna arquitectura”, algo vivo) es aprender a trazar la línea entre lo curioso y lo bello.

Me parece que esa es la medida de... bueno, la calidad de la mente de una civilización. Una civilización que no ha aprendido a trazar esa línea, entre lo curioso y lo bello, apenas es digna de respeto; y mucho me temo que entramos en esa categoría.

[A continuación, Wright plantea al moderador la conveniencia de definir el concepto de obra de arte]

BOAS: ¿Alguien quiere empezar? ¿Sr. Duchamp?

DUCHAMP: Ya he dicho que no puede definirse de forma adecuada.

BATESON: Hay otras cosas que no son obras de arte. Este papel ¿es una obra de arte?

DUCHAMP: Es una definición de arte lo que usted quiere, no una obra de arte, ¿no? [3]

BOAS: Y bien, ¿Sr. Wright?

WRIGHT: Monsieur, creo que apenas vale la pena definir lo que hoy en día pasa por obra de arte, si acaso fuera posible hacerlo. Pero creo que lo que pasaría por obra de arte en una cultura verdadera, en una civilización que pudiéramos considerar digna de ese nombre, sería algo que daría una impresión a cualquiera que lo

contemplara de lo que él o ella llamaría “lo bello”; y yo creo que el criterio para juzgar esa obra de arte, en lo que respecta a esa persona, sería la medida en que podía responder a ella, con ese sentimiento de que se trataba de una cuestión de belleza; que no precisaba un análisis o un mapa, algo que le guiara para apreciarla, que apelaba directamente a su corazón; y en la medida en que su corazón fuera una parte de su mente, o su mente estuviera constituida de tal modo que su corazón ocupara su lugar en relación con ella, como un rasgo orgánico de ella, su juicio sería bueno.

BOAS: Sr. Bateson.

BATESON: Por qué no hacemos un cambio y ponemos la palabra “serio” en lugar de “bello”, o algo parecido, o algo como la palabra “belloriedad”^[4]. Muchos de ellos dibujan objetos extremadamente feos.

WRIGHT: No. Los mayores crímenes cometidos en la historia han sido cometidos con absoluta sinceridad.

BATESON: Seriedad, entonces.

[En el mismo contexto]

DUCHAMP: ¿Hay algo bello? ¿Y qué es? Defina la belleza si no puede definir el arte.

BATESON: Me gustaría plantear la cuestión del rechazo de lo feo: Goya, por ejemplo. La escena representada puede ser de un horror extremo. La emoción que se representa no es de gusto por el horror, sino de rechazo del horror. Por eso se trata de una obra seria. Este es el motivo por el que propongo la palabra “serio” para sustituir la palabra “belleza”.

ANDREW RITCHIE: Creo que podemos retrotraernos más atrás, a la escena de la Crucifixión...

BATESON: Eso es lo que yo también tenía en mente.

RITCHIE: El más feo de los temas.

KENNETH BURKE: Bien, si ustedes van a sacar a colación el término “belleza” ¿por qué no darle al menos algo de contenido? Es decir, añadir una definición de lo sublime; lo sublime es generalmente el elemento que introduce este sentido añadido de temor, terror... algún elemento de esa clase.

WRIGHT: Usted está admitiendo que lo sublime para alguien puede ser lo ridículo para otra persona.

DUCHAMP: [No estamos tratando con absolutos, si es que alguna vez lo hacemos. Estamos tratando sólo con eso que está en movimiento, no con lo que es... absoluto y fijo. No podemos, ya sea bello o sublime, lo que quiera que sea, está en movimiento.]* ^[5]

BOAS: Bien, pero, por supuesto, aunque estas cosas cambien de una época a otra, el Sr. Wright puede estar en lo cierto al decir (no para cualquier época), que el artista de esa época está buscando... la belleza.

DUCHAMP: Estoy completamente de acuerdo.

BATESON: Hay un gran número de culturas que clasifican juntos los dos extremos de la escala sacro-mundano. La palabra “sacer” en latín, de la que proviene nuestra palabra “sacro”, es una palabra para el extremo más bello y deseable de la escala mágica. En contraste, hay un nivel medio de aquello que es mundano, cotidiano, normal. Y en el otro extremo, uno vuelve a encontrarse lo “sacer”, lo sagrado, que es horrible y sobrenatural.

Pues bien, me parece que el arte tiene mucho que ver con ambos extremos de la escala.

[...]

BOAS: Lo que de verdad estamos tratando de averiguar es por qué ustedes los artistas hacen estas cosas. Su propuesta fue que las hacen con la intención de crear algo hermoso.

DUCHAMP: Es un impulso, es decir, uno lo hace igual que todas las cosas en la vida. No hay modo de explicarlo.

BOAS: Pero el Sr. Bateson ha señalado que algunas personas hacen cosas que son horribles y deliberadamente horribles con un propósito edificante.

BURKE: Si lo hacen con el arte.

MARK TOBEY: Bien, si el artista está bajo el dominio de lo que podemos llamar el lenguaje de la belleza del Renacimiento, intentará pintar su cuadro de acuerdo con ese tipo de belleza, pero si no fuera esa su situación, tendría que pintarlo del mejor modo que pudiera, o de la única manera que pudiera, y ¿qué clase de belleza sería esa? Tendríamos que llamarla belleza moderna y tendríamos que decir que es fea.

WRIGHT: ¿Por qué no decimos que todo lo que llamamos belleza es esa cualidad de amor que vive en el alma humana, en el carácter humano, y que hasta el punto en que es evocado por lo que el artista hace, hasta ese punto, podemos decir que lo que hace es bello?



....Andrew Ritchie con Mark Tobey

[Más adelante, Tobey argumenta que es el artista quien está al servicio del arte y no al contrario.]

ROBERT GOLDWATER: (...) Acaba usted [*el Sr. Tobey*] de señalar que hay una diferencia entre el artista y su obra; eso significa que la obra de arte es en ese sentido exterior al artista. Si es así, entonces, a medida que el artista avanza en el proceso de creación, llega un momento en que está satisfecho con la obra de arte como algo que tiene su propia existencia exterior a él. El problema de lo que el público hace con ella es algo que no nos concierne; lo que ahora nos interesa es el problema del artista.

WRIGHT: En otras palabras, ¿tiene curiosidad por saber cuándo alcanza el orgasmo?

GOLDWATER: Cuando lo cree él, no cuando lo cree el público.

BOAS: Hace un instante he visto una interrogación en el rostro del Sr. Duchamp.

DUCHAMP: «Nada, solamente que la obra de arte es independiente del trabajo del artista, a lo largo de toda su existencia. La obra de arte vive por sí misma y el artista al que le acontece hacerla es como un elemento mediador, no es responsable, no sabía en absoluto lo que hacía, un genio no puede decir: "Soy un genio. Mañana voy a pintar una obra maestra." Nunca se ha hecho, nunca he oído tal cosa»^[6].

BATESON: Entonces, Sr. Duchamp, lo que está diciendo es que el artista es la vía por la que la pintura logra ser pintada. Se trata de una afirmación muy seria y razonable, pero implica que, en algún sentido, la obra de arte existe antes de estar ahí, sobre la tela...

DUCHAMP: Sí, tiene que ser extraída.

BATESON: ...que está en vías de salir.

WRIGHT: De acuerdo, señores, si quieren pueden también llevar las cosas hasta ese extremo, pero ninguna obra va nunca a elevarse por encima del artista.

DUCHAMP: ¿Quién es grande, la obra o el hombre? Esa es otra cuestión.

[En determinado momento, Alfred Frankenstein plantea a Darius Milhaud si estaría de acuerdo con Duchamp en que las obras de arte se hacen a causa de un "impulso misterioso" y, por tanto, "incomprensible".]

DARIUS MILHAUD: No del todo; pero sí en buena medida, porque cuando empiezas una obra, a veces sientes que no está lista para ser iniciada. ¿Por qué? Porque la obra aún está muy lejos de ti. Un día, la obra viene. ¿Por qué? Porque está dentro.

BATESON: Exactamente la experiencia de la teoría científica.

MILHAUD: Sin duda; incluso algunas veces, lo que ha dicho el Sr. Duchamp (y estoy completamente de acuerdo) es que la obra te guía; porque a veces un creador se contradice completamente en una nueva obra (gracias a Dios), de lo contrario, si permanece bajo la misma etiqueta, no sólo se guía por su pensamiento, sino por... llámenlo como quieran, la inspiración, si no tienen miedo de esa palabra. Bueno, está la obra que te guía también, pero, por supuesto, si no cuentas con la técnica adecuada para responder a ella, entonces las cosas empiezan a ponerse bastante mal.

RITCHIE: Entonces, en otras palabras, Sr. Milhaud, la obra puede independizarse.

MILHAUD: Desde luego, lo hace, y tanto mejor, porque si se independiza, probablemente es que no inició su camino para llevarte consigo.

DUCHAMP: Es una especie de carrera entre el artista y la obra de arte.

[A continuación, Frankenstein plantea a los artistas presentes si mantendrían el mismo punto de vista respecto a las obras del pasado.]

WRIGHT: Creo que todo artista digno de ese nombre se apoya en lo que considera un principio, y de éste proceden su obra, sus palabras, sus emociones y la comprensión de sus emociones. De lo contrario... no es un hombre seguro; no hará nada por sí mismo. Probablemente cometerá un suicidio en todo lo que haga.

BOAS: El Sr. Duchamp tiene un comentario que hacer sobre esto.

DUCHAMP: Sólo que la consideración de la técnica, de los cánones o los principios es algo secundario para la cuestión planteada por el Sr. Frankenstein.

WRIGHT: ¿Quiere decir que los principios son secundarios?

DUCHAMP: Sí, en la obra maestra.

WRIGHT: No lo creo. Pienso que mientras los principios no estén donde les corresponde y mientras el artista no se atenga a sus principios, su inspiración lo llevará por el mal camino; sólo en la medida en que sea consciente de los principios en su esfuerzo y en su amor por las formas en que estos se manifiestan, y por su obra como manifestación de ellos, será grande como artista.

MILHAUD: Sí, pero debe usted dejar el campo abierto para la imaginación y la poesía.

WRIGHT: Sólo cuando un hombre se apoya en sus principios está seguro para abrir su alma a algo inspirador y puede sacar algo de ello.

RITCHIE: Sr. Wright, ¿el principio de quién? ¿Su propio principio, al que ha llegado de manera independiente?

WRIGHT: El principio es. El hombre no lo hace. El principio no es proyectado. El principio es. Dios es un principio.

DUCHAMP: Eso también es discutible.

BOAS: Sr. Duchamp, ¿quiere usted discutirlo?

DUCHAMP: «No, no; quiero dejar el tema de los principios, de la verdad, del arte, de todas estas grandes cosas que son metafísicas, no es lo que hoy nos interesa.»

WRIGHT: Sr. Duchamp, discúlpeme un momento. Hubo un gran principio (sic) que escribió un poema. Su nombre era Mallarmé y el título del poema era “Les yeux”.

DUCHAMP: Sí.



Derecha: *Retrato de Mlle. Landsberg*, de Henri Matisse. Izquierda: *Desnudo descendiendo una escalera*, de Marcel Duchamp.

WRIGHT: Descendió al mundo subterráneo. Tomó drogas. Hizo todo lo posible para destruir su sentido de los principios y sólo pudo lograrlo destruyéndose a sí mismo^[7].

DUCHAMP: Sí, pero usted no sabe por lo que tuvo que pasar Mallarmé para ser reconocido. Es uno de los artistas modernos.

BOAS: Es uno de ustedes, los artistas modernos desprestigiados.

WRIGHT: No, no creo que los artistas modernos estén desprestigiados, ninguno de ellos. Tal vez sean desprestigiadores, pero no están desprestigiados.

[Boas recapitula, hay división de opiniones sobre la naturaleza del acto creativo: de un lado, el artista sería un medio para la realización de una obra que tendría su origen en algo exterior a él; de otro, el artista sería el origen de la obra pero se serviría de técnicas y obedecería a principios que serían externos a él.]

BURKE: ¿No podríamos tomar como ejemplo un cuadro particular? Creo que nuestro problema es que nos estamos expresando en términos demasiado vagos.

WRIGHT: Tome un edificio ¿Por qué un cuadro?

BURKE: De acuerdo, pero sólo estaba pensando en la cuestión de los principios... pensaba en este cuadro del Sr. Duchamp, y este otro de Matisse, donde cada uno sigue una lógica diferente –en mis términos, un lenguaje diferente– y, por tanto, cada uno tiene su propio sistema de principios. Este tipo de forma oval desde luego no se avendría con este tipo de reducción cubista, y...

WRIGHT: Usted está usando ahora principio en el sentido de fórmula.

BURKE: Cada uno, a su manera, está aplicando un principio de consistencia; y este principio en realidad sería, como usted diría, un principio universal... que cada uno aplica a su manera. ¿Cree que es inexacto, Sr. Duchamp?

DUCHAMP: No, pero no en el sentido que le da el Sr. Wright. Él habla de principios más elevados...

WRIGHT: Más profundos.

DUCHAMP: Que nada tienen que ver con los aspectos técnicos de la ejecución... ¿Es así, Sr. Wright?

WRIGHT: Sí, está en lo cierto.

DUCHAMP: Sin embargo, eso no significa que esté del todo de acuerdo con usted.

BOAS: ¿Hasta qué punto está usted de acuerdo con el Sr. Wright?

DUCHAMP: «Es algo que no se puede evitar, como uno no puede evitar llevar sombrero en el mundo civilizado. Ese es el principio. Es algo que va asociado al clima, a todo, quiero decir que es algo realmente básico.»^[8]

WRIGHT: Innato es la palabra: básico, innato.

BATESON: Quisiera preguntarle, Sr. Duchamp, acerca de estos dos cuadros, el Matisse y el “Desnudo bajando la escalera” [sic]. Si, de hecho, no tienen los dos en común que ambos se ocupan del problema de la relación entre lo estático y lo dinámico, o algo parecido.

DUCHAMP: Esto nos lleva a una cuestión más general. ¿Piensa usted que las obras de lo que llamamos arte moderno tienen una cualidad común que las distingue de otras escuelas?

BATESON: Estaba planteando, en cierto sentido, la misma pregunta.

DUCHAMP: Pienso que la cualidad común a todo el arte moderno desde el impresionismo, desde que empezó a usarse la palabra, más o menos, se basa en un esteticismo común que yo llamo retiniano. Por retiniano entiendo que en el momento en que alguien es impresionista, la pintura se dirige a la retina y se detiene en ella. Solamente aceptaría las obras de las escuelas más recientes, los surrealistas, que se distancian claramente de la estética retiniana. Con retiniana quiero decir que no llega en absoluto a la materia gris. Se detiene en la retina. Considero a Rembrandt un artista de materia gris porque, fíjense, todos esos problemas... se trata casi de un problema técnico.

BATESON: Pero en realidad no se detiene en la retina. Es una forma metafórica de expresarlo.

DUCHAMP: Es una forma metafórica de decirlo. Sin embargo, esta cualidad retiniana es realmente la cualidad dominante en una pintura impresionista, puntillista, expresionista, fauvista, cubista o abstracta; sólo los surrealistas han reintroducido la cualidad de la ‘materia gris’ en la pintura. ^[9]

BATESON: Entonces, todo este tema de los principios, ¿diría usted que es asunto de la materia gris?

DUCHAMP: No, no, no.

BOAS: ¿Podría darnos un ejemplo de principio?

DUCHAMP: Es difícil. Yo lo llamo principio. La gravedad es un principio en arquitectura.

WRIGHT: Sí, un arquitecto trabaja con ella.

DUCHAMP: Sí, es una ley de la naturaleza.

WRIGHT: Sí. Ayer tuve el privilegio y el placer de caracterizar estas cosas, prácticamente todas ellas, como crimen desapasionado. *[Se refiere al arte moderno en general y, sin duda, al surrealismo en particular.]*

DUCHAMP: Está en su derecho.

[Más adelante Wright califica al científico como enemigo del arte y de la religión.]

BATESON: Yo diría, en primer lugar, que creo que el Sr. Wright se refiere a una época científica que es completamente materialista, que se ocupa de secuencias causales y líneas rectas: **A** implica **B**, **B** implica **C**... es decir, yo puedo manipularte a ti y tú puedes manipular a alguien.

WRIGHT: Y los inconscientes han hecho que esta idea triunfe, y basan en ella el éxito, no reconocen más éxito que...

BATESON: Sí, pero el problema es que esa época científica está, creo yo, llegando rápidamente a su fin.

WRIGHT: Ojalá esté en lo cierto, pero me temo que no es así.

BATESON: En la postura del Sr. Duchamp, por ejemplo, podemos reconocer el fenómeno de los sistemas causales circulares, en los que la mayor parte del círculo nos resulta inaccesible; por tanto, no existe la posibilidad de manipulación, ya que estamos *dentro* del sistema^[10].

WRIGHT: (...) El artista creativo está en la esencia de las cosas, dentro; y su visión se dirige hacia fuera. El científico está fuera mirando hacia dentro, intentando separar las cosas y descubrir lo que las hace funcionar.

BATESON: No, el científico no está fuera (...) El científico es parte de la cosa que ha estudiado, tanto como el artista; y es este giro (el descubrimiento de que el observador es una parte importante de lo observado) el que marca el cambio de época.



SESIÓN DE LA NOCHE DEL VIERNES 8 DE ABRIL DE 1949.

LA SEGUNDA SESIÓN ABORDÓ EL TEMA DE LA FUNCIÓN DE LA CRÍTICA. FUE LA ÚNICA SESIÓN ABIERTA AL PÚBLICO.

BOAS: Una cosa está clara: tres de los cuatro artistas presentes están de acuerdo con el Sr. Frankenstein en que los críticos no escriben para los artistas. Pero escuchemos ahora la opinión del cuarto, el Sr. Duchamp.

DUCHAMP: No tengo nada contra los críticos y, si estamos de acuerdo en que el artista es un elemento mediador y no tiene control intelectual sobre su obra, con más razón niego al artista todo derecho a criticar su propia obra. Las críticas contra el arte moderno son una consecuencia natural de la libertad dada al artista para expresar su visión individualista. Además, considero el barómetro de la oposición un signo saludable de la profundidad de la expresión individual: Cuanto más hostil sea la crítica, más alentado debe sentirse el artista.

BOAS: Los críticos desearán responder a esto.

BURKE: Hay una función crítica y hay una función artística. Podemos tratarlas como cosas distintas. Pero ¿qué ocurre con el artista que revisa su obra? ¿Qué es lo que está haciendo? ¿No está criticándose a sí mismo? En otras palabras, el artista que no introduce una función crítica en su trabajo, es inferior. (...) El crítico no trata de decirle al artista lo que tiene que hacer. El artista hace lo que hace y punto. El crítico intenta decir cosas nuevas, descubrir cosas nuevas, sobre la naturaleza de la actividad del artista. Pero a la vista de la interacción entre las dos funciones, ¿no podemos desistir de hacer una distinción clara entre estos dos tipos de actividad?

BOAS: ¿Cómo no hacer una distinción si se ve que los dos hacen cosas diferentes? Sin duda una cosa es pintar un cuadro y otra diferente hablar sobre el cuadro que se ha pintado.

DUCHAMP: Olvida que la obra del artista se basa en la emoción y que la obra de los críticos se basa en una traducción intelectual.

ALFRED FRANKENSTEIN: ¿Qué?

GOLDWATER: Eso plantea una cuestión a la que me gustaría volver.



Sesión de la noche del día 8 de abril. De izquierda a derecha: Geroge Boas (actuando de moderador), Gregory Baetson (oculto tras Boas), Kenneth Burke, Marcel Duchamp, alfred Frankenstein, Robert Goldwater, Darius Mildhaud, Andrew Ritchie, Mark Tobey, y Frank Ll. Wright. (El cuadro a la derecha es *Cactus*, de Sheeler).

DUCHAMP: Discúlpeme si le interrumpo. Quiero decir que el crítico transpone, traduce una emoción a otro medio, el medio de las palabras... y me pregunto si esa traducción puede expresar en absoluto las “esencias” poéticas de ese otro lenguaje llamado comúnmente arte.

GOLDWATER: El Sr. Bateson utilizó la palabra “comprensión” esta noche claramente en el mismo contexto. (...) En otras palabras, la comprensión no tiene por qué tomarse en el sentido del análisis matemático, científico. La comprensión es una comprensión visual, es decir, percepción visual, y lo que el crítico hace es aumentar la profundidad y agudeza de esta percepción.

DUCHAMP: No, pero tiene que traducirla al lenguaje hablado o escrito, y es ahí donde aparece la dificultad.

[Goldwater comenta como una peculiaridad del artista americano su tendencia a permanecer “agarrado” a la obra una vez realizada –a su recepción– y contrasta esta “inseguridad” con “las declaraciones bastante crípticas del Sr. Duchamp”.]

DUCHAMP: Creo en la vida de la obra en sí misma y para sí misma... la obra es lo que importa y el artista, un ciego que toma sus intenciones por realidades.

BOAS: La mayor parte de las veces ni siquiera sabemos quién era.

DUCHAMP: Exacto.

BOAS: Pero, Sr. Duchamp, ¿qué espera realmente que haga un crítico? Usted ve su obra con una gran distancia, el objeto es ahora independiente de usted, el cuadro cuelga de la pared. ¿Qué esperaría que dijera realmente un crítico?

DUCHAMP: Poca cosa, excepto que puede ayudar mucho al público.

BOAS: Bien, por una parte, esta tarde se ha formulado la opinión de que el crítico está ahí para explicar, para producir una mayor comprensión... y por otra parte, la opinión de que el crítico está ahí... para decir si una cosa es buena o mala, para alabarla o para censurarla.

DUCHAMP: Diga lo que diga el crítico, la obra se impone por sí misma.

BOAS: ¿Pero qué le gustaría que hiciera el crítico?

DUCHAMP: No me preocupa.



SESIÓN DE LA TARDE DEL SABADO 9 DE ABRIL DE 1949

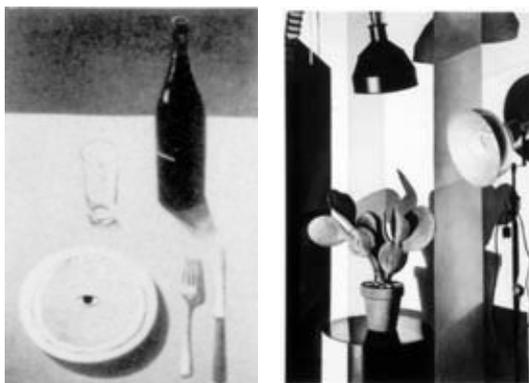
ESTA SESIÓN VERSÓ SOBRE LA FUNCIÓN DEL MUSEO Y DEL COLECCIONISMO.

[En un momento de la conversación, Goldwater introduce el concepto de autoconciencia histórica como una peculiaridad insoslayable del arte contemporáneo.]

GOLDWATER: (...) La reacción contra las cualidades y los valores del arte de nuestra cultura occidental, al menos desde el Renacimiento, adopta la forma, en gran cantidad de obras modernas, de una sutil reafirmación irónica de las cualidades de alguna tradición artística anterior (...) Si contemplamos este Magritte, que se llama –la ironía empieza ya en su título– *El retrato*, lo que tenemos en mente es toda la tradición de naturalezas muertas de los siglos XVII y XVIII, de Chardin y otros artistas de ese tipo, y eso aumenta bastante la profundidad de la referencia y la cualidad afectiva –las tensiones emocionales– que transmite una obra así.

[Bateson y Tobey polemizan con Goldwater, la discusión se centra en la interpretación de “El retrato”.]

RITCHIE: ¿No existe la posibilidad de que en este caso el artista no quiera decir nada más y no espere que uno vea en el cuadro nada más que una buena y sana burla, digamos, de formas anteriores de naturaleza muerta? ¿No tiene esta obra las cualidades de una caricatura? Si nos alejamos mucho de esta idea, creo que estamos viendo en la obra mucho más de lo que el mismo artista pretendía



Izquierda: *El retrato*, de René Magritte. Derecha: *Cactus*, de Charles Sheeler.

BOAS: ¿Sr. Duchamp?

DUCHAMP: En el caso de Magritte, que es un surrealista, nos encontramos con una expresión artística que ya no se basa sólo en la estética retiniana, sino que trata de ir más allá de la emoción puramente visual introduciendo, en la pintura mencionada por el Sr. Bateson, un elemento de comedia o caricatura, como ha señalado el Sr. Ritchie.

RITCHIE: ¿Sugiere usted, como el Sr. Bateson, que el arte moderno es como la tragedia griega, “te presentamos esto para que lo contemples y es cosa tuya lo que hagas con ello”?

DUCHAMP: [Pero ahora estoy, intencionadamente, hablando desde el punto de vista del artista; de las intenciones tal y como las conozco, más o menos, y esto puede ser útil a la hora de juzgar las obras; y en el caso del Magritte, ya nos hemos referido a la intención surrealista, que es recuperar otro elemento totalmente distinto, más materia gris que retinal. Es todo lo que tengo que decir.]*

TOBEY: ¿No calificaría esto de híbrido?

DUCHAMP: [Híbrido, si usted quiere, pero...]*

TOBEY: Quiero decir... que no es puramente retiniano.

DUCHAMP: [No, bueno, toda pintura es retiniana. Rembrandt, también. Pero en el caso de estos

impresionistas, de estos expresionistas, las propias intenciones eran retinianas.]*

GOLDWATER: ¿Diría usted, a la vista de los textos de Mondrian, que su intención explícita, incluso en una pintura tan aparentemente retiniana como esta... no intenta dar cuerpo a...?

DUCHAMP: Si vamos al lado estético...

GOLDWATER: No, estoy tratando de limitarme, como hacía usted, dentro de la obra de Mondrian, a la...

DUCHAMP: Apariencia.

GOLDWATER: No, a la intención de Mondrian.

DUCHAMP: [No, a la intención técnica, porque eso no hace a la pintura diferente. Si usted quiere hacer un juicio estético sobre ella, hay exactamente tanta estética en lo retiniano como en la materia gris. Eso no tiene nada que ver con el juicio último que emitirán los censores.]*

GOLDWATER: ¿Está usted haciendo una distinción entre la intención verbal e intelectualizada del artista y la intención tal y como usted la juzga a partir de la propia pintura?

DUCHAMP: [Sé que casi no tiene importancia; en doscientos años estas intenciones técnicas habrán desaparecido como tales, pero esto puede ayudarnos en la discusión...]*

[A la vuelta de un breve descanso Wright inicia una polémica con Ritchie por haberle imputado una actitud despreciativa hacia la exposición. Wright alaba primero la obra de Tobey –que no conocía– y la de Kandinsky, a renglón seguido se dirige a Duchamp.]

WRIGHT: Estoy seguro de que el propio Duchamp ahora no lo considera [*al “Desnudo Bajando una Escalera”*] una gran pintura; estoy seguro de que no.

DUCHAMP: Señor mío, le ruego que me perdone.

WRIGHT: Considero al Sr. Duchamp una persona honesta; y me complace que todavía crea ciegamente en sus primeros errores.

DUCHAMP: Por otra parte, han pasado 40 años, [que es un breve testigo temporal, si podemos llamarlo así, de la posibilidad de ser algo o de haber sido algo,]* y el tiempo, después de todo, es un factor importante en la decisión de si una cosa es buena o mala.

WRIGHT: Esto es lo que imaginaba que usted sentía cuando hizo el así llamado “Desnudo Bajando la Escalera”.

DUCHAMP: Vamos a ver, cuando usted hizo su primer edificio, ¿sabía si iba a ser bueno?

WRIGHT: No, el primero fue de parvulario, estaba aprendiendo a caminar.

DUCHAMP: Yo también.

WRIGHT: Es lo que suponía.

DUCHAMP: [Así es.]*

Wright: Ahora que ya sabe caminar, Marcel Duchamp, ¿todavía considera “El Desnudo” un cuadro importante?

DUCHAMP: Más que nunca.

WRIGHT: Yo no me encuentro en esa posición en relación con mis primeros esfuerzos.

DUCHAMP: [Es una diferencia de opinión.]*

BOAS: Es posible que el Sr. Duchamp sea más arrogante que usted.

WRIGHT: Estoy seguro de que es honesto.

BATESON: Tal vez el proceso de aprender a caminar sea más emocionante que caminar.

WRIGHT: Pero, aparte de eso, me siento en desventaja entre ustedes. Todos ustedes parecen creer en esto...

[A continuación Wright acabará por calificar "esto" de degenerado, siendo especialmente crítico con la actualización de lo "primitivo". En tono indignado Milhaud le recordó que hacía muy poco "otro artista", en Alemania, se había expresado en sus mismos términos. Goldwater trae a colación el hecho de que los críticos de su época consideraran sus primeras obras como algo propio de "bárbaros".]

DUCHAMP: ¿Por qué lo llama degenerado? Se busca en lo primitivo lo que podría ser bueno adoptar.

MILHAUD: Y saludable.

WRIGHT: ¿Diría usted que la homosexualidad^[11] es algo degenerado?

DUCHAMP: No, no es algo degenerado.

WRIGHT: ¿Diría usted que este movimiento que llamamos arte y pintura modernos ha estado en gran medida, o está en gran medida en deuda con la homosexualidad?

DUCHAMP: «Lo admito. Pero no, no, quiero decir que tiene su parte atractiva».^[12]

WRIGHT: Para mí esto es significativo.

DUCHAMP: Creo que el público homosexual ha mostrado más curiosidad o interés por el arte moderno que el heterosexual: ha sido así, pero esto no afecta al arte moderno en sí mismo.

[Más adelante, Wright matizará su diagnóstico y sustituirá el calificativo "degenerado" por el de mero "trapicheo". Considera a "todos nosotros" como loros y monos que imitan sin "ver". Bateson constata un progreso en la capacidad craneal desde los primeros antropoides.]

WRIGHT: ¿No es esto cierto: que el hombre primitivo... que los primeros períodos en la vida artística de las razas salvajes eran más infantiles?

DUCHAMP: No.

BOAS: No.

BATESON: No, no, no; ellos creen que nosotros somos como niños.

[Wright insiste, ellos sí estaban en "contacto directo con la naturaleza", su arquitectura sí "perteneía a su vida en ese ambiente". Los últimos cinco siglos en arquitectura sólo han sido imitación.]



....Frank Lloyd Wright y Kenneth Burke.

BOAS: No, esta es la pura verdad: No podrá encontrar ninguna pintura india que se parezca al “Desnudo Bajando la Escalera”, ni al edificio suyo que he visto hoy, ni a la Tercera Sinfonía de Milhaud. No es así, y usted lo sabe.

WRIGHT: No lo sabemos.

BOAS: Simplemente es usted modesto.

WRIGHT: No, en absoluto. La gente dice siempre de mi trabajo, “bueno, esto tiene aspecto de haber sido excavado, no de haber nacido”, lo que es más o menos falso, pero mi idea es que si vamos a volver atrás (bueno, digamos que no queremos volver atrás), pero si vamos avanzando apoyándonos en algo que podemos llamar principio y queremos respetarlo como tal y entenderlo, y ser inspirados por ello, debemos ver consciente y premeditadamente qué era lo que en esos primeros días y primeros tiempos daba la nobleza que tienen a aquellas formas, ver por qué aquellas cosas eran importantes y pueden emocionarnos hoy, ver por qué somos incapaces de proyectar nada comparable, excepto cuando las imitamos...

BOAS: Sr. Duchamp.

DUCHAMP: La palabra “avanzar” implica la aceptación del progreso, y el progreso, desde luego, no existe en el arte que yo conozco. No hay progreso en arte. Puede haber progreso en la civilización –cosa que no creo en absoluto– pero, en arte, estoy seguro de que no existe; de modo que respeto lo primitivo ni más ni menos como respeto lo contemporáneo [y eso está por completo fuera de lugar en el debate]*

WRIGHT: Hay algo que se omite en ese argumento. Es una misma cuestión, las circunstancias cambiantes que tienen lugar en nuestras vidas..., en la manera en que vivimos hoy en comparación con el modo en que vivían los antiguos.

DUCHAMP: Esto no afecta a la emoción estética.

WRIGHT: Evidentemente sí. No creo que usted pueda aplicar la misma estética a la situación en que vivimos como lo haría a los antiguos indios, por ejemplo, excepto como principio [de] naturaleza muerta.

BATESON: Eso acaba, por cierto, con aquellos absolutos..., muy bien.

DUCHAMP: Exactamente.

WRIGHT: Ahora que estamos aquí en el siglo XX y que todos pertenecemos a nuestro tiempo y expresamos oportunas necesidades y propósitos...

DUCHAMP: [Ese es otro punto de vista]*

WRIGHT: ... entonces de qué modo este arte que hemos estado examinando aquí, y que yo he lanzado sobre la mesa como indigno de este ideal que tengo del arte participado por principios..., ¿en qué modo nos expresa?

[Mas adelante, a solicitud de Boas, Duchamp expone de nuevo, en términos “exactos” a como lo había hecho en la sesión anterior, su concepto de “eco estético”.]

BOAS: Lo que está haciendo el Sr. Duchamp es distinguir entre el efecto directo del cuadro sobre un observador y las reflexiones que ese observador podría hacer sobre él, que podemos llamar estéticas. ¿Lo he entendido correctamente?

DUCHAMP: «Sí, es decir que el hombre de gusto por lo general busca satisfacer su gusto. Esto es, si le gusta la naranja, comerá naranja. El que sufre una conmoción estética –se trata de una conmoción– no es dueño de sí mismo. Es sometido, es esclavizado, etcétera.»^[13]

WRIGHT: Creo que no está tan autorizado para ello en materia de gusto.

DUCHAMP: Mi conclusión personal es que, hablando en general, muy poca gente es capaz de una emoción estética o de un eco estético. Mientras que mucha gente tiene gusto, sólo unos pocos están dotados de receptividad estética.

Estoy intentando hacer una distinción entre gusto y emoción estética.

WRIGHT: Lo estético tiene muy poco que ver con el gusto, ¿no es el gusto meramente la aprehensión de un sabor, de una cualidad?

RITCHIE: ¿Me pregunto si entiendo correctamente al Sr. Duchamp? ¿Quiere decir que el gusto realmente representa los estándares acumulados o establecidos de una época; y que alguien que sigue el gusto no está comprendiendo el cuadro directamente, sino siguiendo opiniones establecidas?

DUCHAMP: [Como un eco]*, sí.[14]

RITCHIE: ¿Cree usted que para la gran masa sólo es posible seguir opiniones o gustos establecidos y que sólo muy pocos pueden recibir una conmoción directamente de la pintura sin la interferencia del gusto?

DUCHAMP: Totalmente correcto.

RITCHIE: Esto nos lleva obviamente a una importante cuestión en lo que atañe al museo. Debemos estar –de acuerdo con su teoría– completamente equivocados en tener museos. El supuesto previo de un museo es que podemos apelar... no a todo el mundo, sería ridículo, pero sí a una gran parte del público, más amplia de lo que su distinción parece implicar.

DUCHAMP: La actitud normal del profano sería la de aceptar religiosamente lo que el museo le presenta. [El profano no tiene nada que decir, excepto cuando tiene el eco estético y, como digo, muy pocos lo tienen... en todas las épocas]*

RITCHIE: Comprendo.

DUCHAMP: [El público en realidad no tiene voz. Quiero decir que el público debe tener una forma religiosa de respeto.]*

WRIGHT: ¿Cómo puede usted valorar la palabra que tiene un significado definido en toda su importancia? No lo veo.

BOAS: El Sr. Duchamp no piensa que el gusto sea muy importante. Sr. Goldwater.

GOLDWATER: Me parece que la cuestión que el Sr. Duchamp ha planteado nos retrotrae bastante directamente a algunos de los comentarios iniciales del Sr. Ritchie, y me gustaría que tratara más a fondo esta cuestión particular. El Sr. Ritchie sugería que una de las maneras en que puede llegarse a esa amplia audiencia era empezando por un nivel más bajo. Es decir, el nivel de las denominadas artes menores o aplicadas; y partiendo de ahí seguir hacia las denominadas bellas artes.

Pues bien, yo convendría con el Sr. Duchamp en que aquello que define como gusto es la actitud que todos nosotros, artistas, así como el público en general, tenemos hacia las artes aplicadas. Son cosas decorativas.

DUCHAMP: No, el gusto es una emoción generalizada, una cualidad que todo hombre tiene o puede adquirir.

GOLDWATER: A lo que yo me refería era a que en este proceso de... educación...

DUCHAMP: No, no es un proceso de educación.

GOLDWATER: Bueno, el progreso de la educación al que se refería el Sr. Ritchie. Ahí está el punto central, o la frontera... en este inicio de la educación del público por el museo, para el tipo de apreciación del eco estético al que el Sr. Duchamp se ha referido; y uno de los puntos más delicados está precisamente en esta frontera entre las denominadas artes aplicadas y las bellas artes; y en cómo se ve ese salto (que es un salto cualitativo, no cuantitativo, no un aumento de la educación). ¿Cómo lo ve el observador que ha sido introducido en el museo con las visitas guiadas a los tres círculos a los que se ha referido el Sr. Wright, cómo logra pasar del segundo círculo al tercer círculo del eco estético de las bellas artes?

DUCHAMP: Bueno, o lo tienes o no lo tienes; yo no soy matemático, y nunca soñaría con entender las matemáticas o con pensar de forma matemática, porque no tengo las herramientas innatas necesarias para ello. Tampoco el profano, creo, tiene las herramientas necesarias para el arte. Son sólo unos pocos los privilegiados,

y su grupo forma el tercer elemento de una trinidad: artista, obra, reconocimiento.

FRANKENSTEIN: No obstante, usted podría tener el privilegio, si lo así lo desea, de recibir una educación matemática.

DUCHAMP: Nunca, si uno no tiene cerebro para ello.

WRIGHT: ¿No estamos hablando, al fin y al cabo, de la señora que dijo que no sabía lo que era la arquitectura, pero sí que sabía lo que le gustaba?

RITCHIE: Creo que sería pura presunción por parte de algún director de museo suponer que sabe quién tiene capacidad para experimentar la conmoción estética, por decirlo con sus términos, Sr. Duchamp; sencillamente, no podemos determinar esas cosas.

DUCHAMP: No.

RITCHIE: De modo que debemos presentar nuestros cuadros al público más amplio posible.

DUCHAMP: Desde luego.

RITCHIE: Unos pocos llegan a unos cuadros, algunos más pueden llegar a otros. Sin embargo, no estoy seguro de si estoy completamente de acuerdo con usted en que no todo hombre es capaz... Quiero decir que no estoy de acuerdo con usted en pensar que algunas personas son incapaces de sentir una conmoción estética, como usted apunta.

DUCHAMP: [Es posible.]*

[En este punto Ritchie reivindica la capacidad que todo hombre tiene de degustar algo.]

BOAS: El Sr. Duchamp ha hecho una distinción entre la persona sensible al gusto, que es una cosa, y la persona sensible al eco estético, que es otra cosa. No confunde el gusto con esta otra clase de sensibilidad.

RITCHIE: Adhiriéndome a su terminología, pienso que tenemos que estar de acuerdo con esa distinción que consiste, desde mi punto de vista, en si creemos, por ejemplo, que las artes aplicadas, una mesa –para volver al viejo ejemplo del filósofo– que una mesa, una mesa hecha por un hombre, como opuesta a una mesa hecha por otro hombre, por muy estrechamente que pueda ceñirse a las dimensiones acordadas, tiene ciertas diferencias accidentales y, a veces, intencionadas, por pequeñas que puedan ser, están ahí. Aparte de las proporciones matemáticas, me parece que tenemos aquí a un nivel muy simple parte de la cualidad estética de esa mesa (...) Me pregunto si el Sr. Duchamp estaría de acuerdo en que es posible recibir una conmoción estética, por leve que sea, de las diferencias entre las dos mesas.



Kennet Burke y Marcel Duchamp....

DUCHAMP: Podría ser, pero no necesariamente.

RITCHIE: No de forma esencial; es algo que sólo atañe a la pintura o la escultura.

DUCHAMP: [No, no es así.]*

BATESON: Quisiera plantear la cuestión de por qué la capacidad para sentir una conmoción estética tendría que ser tan limitada. Pienso en una noche en que estuve en una exposición de objetos balineses en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, que estaba montada de forma muy didáctica, con un análisis del material que lo interrelacionaba en sus aspectos puramente intelectuales. Pues bien, las tallas estaban llenas de vida; yo observaba a la gente que deambulaba por la exposición. Debí dedicar entre tres o cuatro horas simplemente a observar la habitación, y la inmensa mayoría de la gente no se despegaba de los carteles. Miraban el objeto; volvían a mirar el texto; y miraban el objeto y después el texto y lo leían de nuevo y volvían al objeto. Se esforzaban muchísimo, pero desde luego no sentían una conmoción estética. Pero de vez en cuando venía una pareja de enamorados cuyo subconsciente, digamos, o cuyas entrañas estaban un poco más a flor de piel, veían aquellos objetos y recibían de ellos algo mucho más cercano a eso de lo que están hablando.

DUCHAMP: [Seguro.]*

WRIGHT: ¿Sin leer los carteles?

BATESON: Sin apenas leer los carteles, ¡Dios bendiga sus corazones! Pues bien, si esto fuera así, implicaría que la barrera de la conmoción estética es algo en gran medida creado por la cultura de nuestros días. Yo diría que el balinés siente conmociones estéticas con mucha más facilidad que nosotros, no porque sean primitivos, sino porque son mucho más libres, y nosotros podríamos ser igual de libres. Y volvemos a la cuestión de la posibilidad de que la crítica, la autoridad que dicta el gusto sea, de hecho, un factor que impida la conmoción estética.

DUCHAMP: [Desde luego.]*

RITCHIE: ¿Querría usted definir la relación entre emoción y gusto?

DUCHAMP: Antes he intentado establecer una [pequeña]* distinción.

WRIGHT: No la he captado.

DUCHAMP: [Sólo lo he intentado.]*

BOAS: Pónganos un ejemplo, Sr. Duchamp.

DUCHAMP: La ausencia de eco estético en mucha gente puede ilustrarse muy bien pensando en la ceguera para el color... Un daltónico nunca soñará con el rojo ni con el verde ni con nada parecido. Es el mismo tipo de deficiencia física.

BOAS: He aquí una teoría psicológica de estas dos facultades diferentes del Sr. Duchamp: Utilicemos el viejo término "conocimiento"... uno es lo que él llama gusto; otro es la sensibilidad para la conmoción estética, y nunca estableceremos claramente esta diferencia, porque no somos psicólogos.

DUCHAMP: No.

[Boas solicita a Bateson que retome el tema del significado de lo mágico en el arte contemporáneo. De manera poco "ortodoxa en antropología" interpreta como mágico aquello que "afirma" en el oficiante o participante, por lo general de manera inconsciente, "alguna premisa de valor esencial". A continuación distinguirá el entretenimiento –una película– de aquello que produce en cada uno la afirmación de un cambio. A propósito de todo ello, Goldwater entiende que Magritte subvierte los valores de "objetividad" de la cultura occidental.]

DUCHAMP: Esa es la magia de hoy, y tenemos que buscarla en estas obras.

BATESON: Sí, pero creo que debemos buscar la magia de hoy, y no limitarnos a subvertir la magia de ayer...

DUCHAMP: No, no.

BATESON: ...lo que al final resulta muy poco interesante; son las afirmaciones nuevas y espontáneas las

que tienen importancia.

DUCHAMP: Creo que la obra de arte tiene magia en todas las épocas y, en 1949, tenemos nuestra propia magia, ¿verdad?

BATESON: Creo que sí.

DUCHAMP: Y no podemos evitarlo, creo yo.



SÁBADO. SESIÓN DEL 10 DE ABRIL DE 1949

Sesión no programada en la que los participantes debían aportar nuevas ideas sobre intervenciones anteriores. En esta ocasión Frankenstein ejerció de moderador y la mesa estuvo compuesta por Bateson, Burke, Duchamp, Goldwater y Milhaud.

[Una de las cuestiones sobre las que se había venido produciendo mayor antagonismo era la función de la crítica. Goldwater, Burke y Frankenstein intentan ahora buscar puntos de acuerdo con las posiciones de Bateson y Duchamp.]

GOLDWATER: (...) Creo que el Sr. Bateson, respecto a la discusión que tuvimos anteriormente, estaría de acuerdo en que, aunque tal vez sea cierto que el análisis crítico de una obra de arte puede debilitar la percepción del “eco estético” del Sr. Duchamp en esa obra concreta en ese momento particular, al mismo tiempo, el profano al que se dirige la crítica adquiere una comprensión que es útil porque abre vías estéticas, sensibles y también intelectuales, que utilizará más tarde y le permitirán escuchar el eco estético al acercarse a otra obra de arte en otro momento y, tal vez, en otro lugar.

Creo que de esta forma podemos reconciliar la opinión aquí expuesta y lo que parece una vuelta a lo que considero la vieja falacia romántica de un conflicto entre el intelecto y la emoción.

BATESON: Estoy de acuerdo con la puntualización del Sr. Goldwater, pero creo que la cuestión es aún más delicada y más complicada, y dentro de un momento me gustaría pasarle la palabra al Sr. Duchamp para que la comentara desde el punto de vista del eco estético. Antes de hacerlo me gustaría decir que, después de todo, el cerebro, la mente –digamos la mente mejor que el objeto material– la mente misma tiene diferentes partes y funciones; y la parte con la que entendemos de forma consciente, con la que pensamos, de hecho, es bastante distinta de esta parte inconsciente a partir de la cual hemos acordado que se crea en su mayor parte la obra de arte, y a partir de la cual surge el “eco estético”. Y sabemos que es tremendamente difícil, en general, hacer que las cosas funcionen al revés (...) La dinámica normal opera cuando las presiones van de abajo arriba; y es terriblemente difícil invertir el proceso: sumergir lo que uno ha aprendido conscientemente en los niveles inconscientes. (...)

GOLDWATER: (...) Creo que volvemos a encontrar una dificultad que surgió ya en la sesión de la noche, y que radica en nuestra definición del término “comprensión”, tal y como se aplica a la función de la crítica.

(...) La comprensión en este sentido, es decir, la función de la crítica como aumento de la comprensión, parece significar un aumento de la agudeza visual y la percepción del observador, y no tanto la comprensión de una experiencia intelectual o histórica...

(...) Tal vez la función principal de la crítica es sencillamente servir de método para que el espectador sea absorbido por una obra durante más tiempo del que, por sí sola, la obra podría mantener su atención...

DUCHAMP: Estoy completamente de acuerdo en todo esto, totalmente, en que el crítico es muy importante cuando ayuda al público a mirar un cuadro, y cuando le dice al público, “Por favor, ahora, dejen fluir sus emociones”, es también una gran ayuda. Aquí no hay ningún conflicto en absoluto. De hecho, el público es completamente ignorante, o podría serlo, y necesita ayuda. De hecho, es dudoso que el público pueda llegar a sentir nunca nada y, como he dicho antes, creo que sólo unos pocos no son daltónicos.

Cuando digo daltónicos quiero decir incapaces de un eco estético.

GOLDWATER: Bueno, diría usted...

DUCHAMP: Y no creo que esto pueda desarrollarse.

GOLDWATER: Creo que una de las dificultades que tenemos es esta: Da la impresión de que ha surgido un desacuerdo entre nosotros, porque el eco estético, tal como lo describe, parece ser para usted algo inmediato e instantáneo cuando nos acercamos...

DUCHAMP: Sí.

GOLDWATER: ... cuando nos acercamos al arte. ¿Es esa su forma de entenderlo?

DUCHAMP: Es inmediato y directo, pero se puede hacer a un hombre consciente de su "existencia". Se puede intentar describir el sabor de una naranja, y cuando alguien pruebe la naranja, entenderá lo que se trataba de explicar. [¿Comprende lo que quiero decir? Viene de la parte afectiva del cuerpo. Sí, es afectivo, después de todo, ¿no? La emoción.]*

[Burke reintroduce su concepción de la autocrítica en el proceso creativo como un caso de la función crítica.]

BURKE: ... Hay un dibujo en la exposición de Klee^[15] que me causó una impresión bastante fuerte. Se llama "[Un] Jardín para Orfeo". Tal y como yo lo veo, es una pintura de escaleras que van hacia abajo, hacia atrás, a los lados. Escaleras en diagonal, escaleras dentro de escaleras, escaleras que atraviesan escaleras, montones de escaleras, escaleras más allá de las escaleras, carreteras de escaleras, puentes de escaleras, pirámides de escaleras. Pues bien, si el autor hubiera titulado esta obra... "Agonía de escaleras", el título llevaría implícita una observación que subrayaría la naturaleza de las formas pictóricas. Y un título así sería una forma de crítica. Porque la comprensión crítica de una obra es como un título expandido... Toda obra tiene un tema central, un principio generador... e idealmente, ese tema se expresaría en su título. Sin embargo, no veo por qué la percepción de ese tema debería interferir con la apreciación espontánea de la obra. Porque si fuera así, entonces ninguna pintura podría ser titulada correctamente, puesto que un título correcto debería apelar al "nivel superior" de nuestra comprensión. Por otra parte, tan pronto como vemos un cuadro desde la perspectiva del título, si el título no es engañoso, podemos empezar a ver las posibles vías por las que se ha generado el tema, o se ha amplificado, y tal percepción aumentará nuestro placer.

DUCHAMP: El título es una cuestión secundaria, totalmente.

BATESON: Sin duda.

DUCHAMP: Con los surrealistas el título ha sido con frecuencia como otro color añadido a los colores, una especie de color literario añadido a los colores, a los colores físicos.

BATESON: Y uno ve un color literario contrapuntístico, pero...

DUCHAMP: En las otras escuelas del arte moderno el título es por lo general puramente descriptivo (paisaje, naturaleza muerta, pintura abstracta).

BURKE: Formulémoslo de esta manera, entonces: ¿Podría malograr la apreciación de ese dibujo particular el señalar que es una "agonía de escaleras"? ¿Qué es lo que malograría?

DUCHAMP: Nada en absoluto, es un ejemplo perfecto, porque lo que usted ve no es lo que yo veo. Su emoción es tan emoción como la mía, y no es la misma emoción, porque su emoción no es nunca en absoluto mi emoción; por eso no tiene que haber una sola emoción, una emoción formulada. Usted tiene su propia interpretación y su propia emoción y todo está bien, siempre que tenga una emoción.

[...]

BURKE: ... Si un crítico, en la perfección ideal de su papel, pudiera dar a una obra su título y subtítulos adecuados, ¿echaría a perder su contribución la apreciación de la obra?

DUCHAMP: A menudo sería una gran ayuda.

[...]

BATESON: Sí. Me gustaría subrayar la afirmación del Sr. Duchamp sobre el uso del título que es transversal a la pintura, sin embargo, el título se usa específicamente como parte de una obra de arte.

DUCHAMP: En algunos casos.

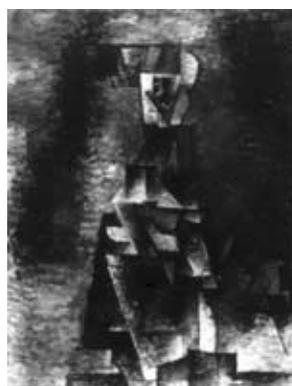
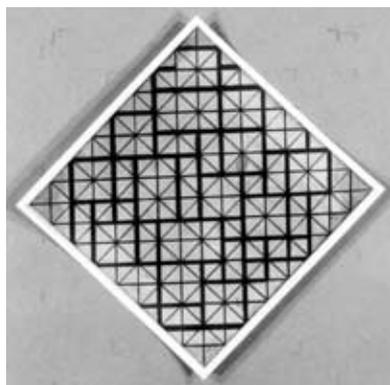
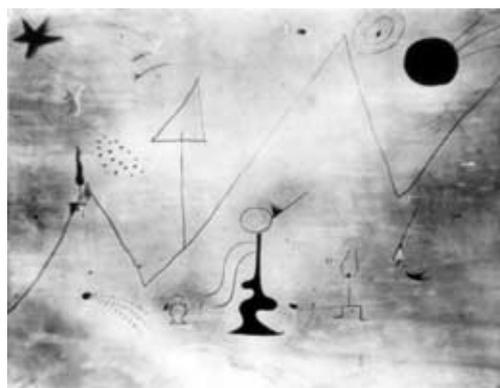
BATESON: Totalmente diferentes del suyo. Definalos.

DUCHAMP: [Es algo reciente en el arte moderno.]*

BATESON: Sí, una de las cosas características del arte moderno, el arte contemporáneo... ¿qué nombre le pusimos?

DUCHAMP: [Es explicativo y demás. Bueno, merece la pena mencionar esta intención, por decirlo así, del arte moderno.]*

[El debate retoma la cuestión de arte y magia. Bateson expone la contradicción en la que ha incurrido su discurso en las sesiones anteriores al celebrar lo mágico, que es, dice, en algún sentido, predicar un credo y, por otra parte, sostener que la gran virtud del arte contemporáneo es su carácter no coercitivo. Burke le sugiere valerse de la diferencia que la teoría literaria establece entre retórica y poética.]



De izquierda a derecha y de arriba a abajo: *Carnaval idiota*, de Paul Klee; *Personaje lanzando una piedra a un pájaro*, de Joan Miró; *Abstraccion*, de Piet Mondrian; *El Espejo*, de Paul Delvaux; *Los seis elementos*, de René Magritte; *Mujer ante el espejo*, de Pablo Picasso.

BATESON: Creo que he superado mi propia contradicción, con alguna ayuda por su parte. ¿Sería justo decir que la exposición de Klee es precisamente una afirmación válida o muy enérgica de algún tipo de proposición: “No me coaccionarás. Tengo derecho a mi propia visión retiniana, y tú tienes derecho a tu propia receptividad retiniana objetiva”, de manera que los cuadros de Klee están en el lado mágico, justo en la medida en que hace esa particular afirmación?

DUCHAMP: Absolutamente, porque la palabra “magia” no se aplica necesariamente sólo a lo primitivo.

BATESON: No, en absoluto.

DUCHAMP: De hecho tenemos poca información sobre qué es la magia de hoy, incluso en el mundo práctico (quiero decir en el mundo de los negocios).

BATESON: Sí.

DUCHAMP: La magia va y viene.

BATESON: Claro, así es como compramos pasta de dientes.

[Goldwater sostiene que el tipo de persuasión moral característica del arte del s. XIX había tomado prestadas sus máximas de disciplinas no visuales; en el arte moderno, en cambio, la persuasión sería ejercida desde el interior del sistema visual. Sugiere que este juego de “convencimiento” visual sería uno de los modos de aplicación de lo mágico al arte.]

BATESON: Pero, en realidad ¿es así? Creo que las afirmaciones no coercitivas... Creo que es un paso correcto decir que...

DUCHAMP: Sí, no hay coerción ahí.

BATESON: No sólo no hay coerción, hay una insistencia en la no coerción, lo cual es un paso positivo.

DUCHAMP: [Lo cual significa que el artista es incapaz de expresar con palabras cuáles eran sus intenciones, su mensaje. De hecho, lo importante es la obra de arte, y no el artista.]*

BATESON: Entonces, eso se convierte en lo siguiente, quiero decir: Si decimos que la fuerza coercitiva del arte del siglo XIX se convierte en el trampolín que da lugar, como reacción, a la no coerción en el arte contemporáneo, y pensamos entonces en una síntesis entre esas dos polaridades, la síntesis es más o menos la postura que usted adoptó en ese sentido.

DUCHAMP: [Sí, sí. Creo que la presentación de la obra en sí es lo principal, es importante, y hace que el artista sea secundario.]*

BATESON: Retinalidad, o algo así.

DUCHAMP: «Sí, y el público o espectador también viene después de la obra, después de lo que se ha dejado... no del artista. Usted me entiende. Si somos tan orgullosos, en relación con nosotros mismos como humanos, o dioses, creo que es un poco ridículo poner al hombre antes que la obra. Miren, damos vida a una cosa que tiene vida, tiene vida en sí misma como obra maestra.»[\[16\]](#)

BATESON: Sí, y es posible que ahí radique una cuestión que deberíamos abordar.

DUCHAMP: En otras palabras, el artista es sólo la madre.

BATESON: Si se toman los cuadros de Duchamp o de Klee, se puede obtener una vívida impresión del tipo de persona que es Duchamp y del tipo de persona que era Klee. Pero hay una gran cantidad de obras con las cuales no se puede hacer esto. Quiero decir que no tenemos realmente ninguna impresión de qué tipo de persona era Shakespeare.

DUCHAMP: Y quizás no es importante.

BATESON: Un tipo de creación no es más importante que el otro, pero quizás haya que distinguir entre aquellas obras en las que uno siente al creador y aquellas obras, que quizá no sean menos importantes, en las cuales uno realmente no siente al creador porque ha desaparecido en su habilidad técnica o algo así.

DUCHAMP: No, yo no siento en absoluto al creador.

FRANKENSTEIN (MODERADOR): Señores, quisiera proponer una cuestión a los dos artistas creativos que están aquí (...) La cuestión planteada por el Sr. Boas [la otra noche] fue si los artistas creativos han aprendido algo de los críticos. La respuesta unánime fue: "No". La respuesta era, sin embargo, "no" en relación con su propio trabajo. La cuestión es ésta: ¿Han aprendido algo los artistas creativos de los críticos sobre la obra de otros artistas?

DUCHAMP: En efecto, porque en el momento en que un artista mira la obra de otro artista no es creador, se vuelve espectador. De hecho, no confío mucho en el sentido crítico del artista porque éste suele estar demasiado absorbido por su propia obra para ser objetivo en relación con otros artistas.

[Goldwater plantea a los artistas presentes si algo de lo que han aprehendido de los críticos sobre la obra de otros les ha sido, en algún sentido, útil en sus creaciones.]

DUCHAMP: [Bueno, no. En algunos casos puede haber tenido una influencia y un efecto negativos.

No, porque precisamente distorsiona la desnudez del artista añadiéndole nuevas ropas.]*

[...]

BURKE: Sólo me gustaría añadir... a esta cuestión de la relación entre la crítica y el artista... que cuando un artista corrige su trabajo, ¿no es esto autocrítica...?

DUCHAMP: Lo es.

BURKE: Entonces, si podemos dejar sentado que el propio artista está haciendo uso de la crítica... esa es la vertiente que quería introducir como un aspecto de la creación.

DUCHAMP: [La autocrítica es por completo diferente, porque uno se critica a sí mismo en uno de sus actos.]*

[...]

BURKE: Bueno, Sr. Duchamp, en filosofía... tomemos la noción del "otro generalizado" de [George Herbert] Mead. Cuando uno se critica a sí mismo, está "tomando la actitud del otro", está teniendo en cuenta a lo que Freud llamaría el "super ego". Está, por tanto, tomando en consideración un personaje social. No es solamente uno mismo. Uno está "respondiendo" a alguien. Hay también un proceso interno: la interacción del artista con su propia obra en el curso de su creación. El trazado de una línea se convierte en un determinante parcial para la próxima línea. Y hay, asimismo, una interacción entre el artista y su tela, me imagino. Es cierto que no se trata de un proceso puramente autocrítico, pero está relacionado con la corrección de la obra, y existe una similitud entre los dos procesos (...)

DUCHAMP: Entonces no es crítica.

MILHAUD: No, probablemente es la construcción de la obra.

DUCHAMP: En ese caso debería entenderse por sí misma. Quiero decir que una vez concluida la obra, uno puede comenzar a ser el espectador y decir, "Muy bien, esta obra no es buena, voy a romperla".

GOLDWATER: No, estaba preguntándome si el Sr. Duchamp podría volver a tratar de manera más extensa las opiniones que creo que tiene sobre el coleccionismo; y concretamente la relación del gusto y del eco estético en el coleccionista.

DUCHAMP: No, creo que no tengo mucho que decir. El coleccionista... hay todo tipo de coleccionistas: el coleccionista real, al que opongo a los coleccionistas comerciales [de los que hoy existen multitud, como todo el mercantilismo que realmente ha hecho del arte moderno]* un terreno comparable a un negocio de Wall Street. El coleccionista real, en mi opinión, es un artista 'au carré'; selecciona cuadros y los cuelga en su pared, en otras palabras, "pinta una colección". [Es una continuación del artista. Esa es mi idea del buen coleccionista, del coleccionista serio. Eso es todo.]*

FRANKENSTEIN: (...) También está, por supuesto, la otra cara de la cuestión, de la cual somos todos muy conscientes, que con mucha frecuencia la gente colecciona porque los Smith están coleccionando la misma cosa; y así se introduce el elemento de apuesta especuladora. Me parece, sin embargo, que ese elemento especulador no es más intenso hoy de lo que lo fue en cualquier momento del pasado. ¿Está de acuerdo, Sr. Duchamp?

DUCHAMP: No lo sé. Tendríamos que haber vivido en el pasado.

[Duchamp prosigue en el mismo contexto.]

DUCHAMP: «Bueno, en relación con la libertad en el arte, el artista realmente no tiene libertad para buscar por su cuenta un marchante. Y por otra parte, en lo que respecta al público, es culpable de haber hecho una valoración cuantitativa de la obra de arte. Es decir, una obra vale tantos y tantos dólares; esta vale más que aquella. Este tipo de coleccionismo, este tipo de compra, el público, son responsables, culpables, de hacer esa valoración. Y esto produce ahora una situación en la que el mercantilismo ocupa el cien por cien. No conozco otros periodos de forma comparativa. Creo que hace cien años había unos pocos coleccionistas, unos pocos pintores, unos pocos críticos y unos pocos marchantes, y formaban su pequeño mundo aparte, jugaban su pequeño juego y lo mantenían entre ellos muy delicadamente; como los matemáticos hoy en día, que aún se mantienen unidos y no pretenden forzarnos a entender las matemáticas y demás. Así que se trata de una especie de condición social que ha sido producida tal vez por la democracia, no lo sé.»^[17]

GOLDWATER: Sólo quisiera añadir algo a lo que ha dicho el Sr. Duchamp, que aunque estoy de acuerdo con él en que hay un coleccionismo comercial, y en que hay quizás algún marchante que influye en el gusto en el arte moderno, se puede afirmar que ese marchante y ese coleccionista comercial han tenido una influencia limitada en ciertas reputaciones y que desde luego han influido en la vida personal de artistas individuales; pero dudo mucho que tales influencias comerciales, como se ha sugerido en ocasiones, hayan impuesto realmente al público o a la sociedad en general ningún estilo o dirección global en el arte contemporáneo. ¿Estaría de acuerdo?

Duchamp: No, no creo que tenga ninguna importancia esencial, porque, después de todo, el arte moderno es lo que se ha producido en su mayor parte entre 1875 y el presente, y no se puede destruir. El mismo hecho de que el arte moderno sea tan apreciado y denostado es prueba suficiente de su vitalidad.

APÉNDICE A:

Cuestionario de Meyer Schapiro enviado a MacAgy^{*}:

1- ¿Por qué al arte moderno se ha convertido en la tendencia dominante entre artistas y coleccionistas, a pesar de ser atacado tan persistentemente y ser, por regla general, impopular y pobremente recompensado?

2- ¿Por qué a la gente le desagradan incluso los maestros modernos establecidos, Picasso y Matisse, cuyas obras están en muchos museos?

3- ¿Qué conclusiones extrae del hecho de que la crítica hostil dirigida contra el arte moderno fuera también dirigida contra Delacroix, Corot, Courbet, Manet, Monet, Renoir, Cézanne, Van Gogh, Gauguin y Seurat?

4- Para los enemigos del arte moderno: ¿Qué artista vivo le gusta? ¿Qué artistas del siglo XX cree usted que sobrevivirán?

5- ¿Por qué no hay otro arte o escuela de valor hoy junto al "moderno"?

6- ¿Por qué las demandas de un arte alternativo, socialmente consciente, político, religioso o que exprese grandes verdades universales, han sido infructuosas?

7- ¿El arte antiguo y medieval son más inteligibles para el asiduo a los museos que el arte contemporáneo? ¿La apreciación de las obras del pasado requiere un desciframiento completo de la sustancia de sus contenidos y símbolos?

8- ¿Es posible para el arte expresar o ser un síntoma del decaimiento social y ser todavía buen arte? ¿Son las artes de sociedades en declive necesariamente malas?

9- ¿Cómo concilia el hecho de que el arte moderno sea atacado como una expresión directa del estado del mundo hoy, con el hecho de que el arte moderno sea atacado como alejado de la vida y sólo preocupado por el juego formal?

10- Si el arte moderno es una expresión del estado del mundo hoy, cómo explica su extraordinaria variedad: abstracto, imaginativo, expresionista, surrealista, objetivista, etc., el arte de Matisse, Picasso, Chagall, Léger, Mondrian, Bonnard, Rouault, Soutine, Gris, Kandinsky, etc.

11- ¿Qué propone como una alternativa ideal o meta para el arte moderno? ¿Qué arte existente o pasado considera usted un modelo o punto de arranque para el arte nuevo?

APÉNDICE B:

Cartas de Duchamp y Wright a MacAgy

N.Y. 7 de junio de 1949^{*}

Estimado MacAgy

Aquí están las correcciones de mis “erráticas” declaraciones. No he cambiado su significado pero he tratado de hacerlas más coherentes.

Si debo resumir mi parecer después de re re re re releer los borradores, creo que sería una vergüenza tachar ninguna de las cuestiones que el Sr. F. L. Wright planteó (degeneración, homosexualidad, morgues, etc.) porque estas son las cuestiones en las que el público lector estará más interesado –y son las cuestiones planteadas generalmente contra el arte moderno–. Será también interesante para el público en general ver a F. L. Wright tomar posición contra el arte moderno de manera tan concienzuda.

Otra cuestión – p. 36 a.

F. L. Wright habla de Mallarmé como autor de un poema llamado “Les yeux” –y dice que Mallarmé “descendió al mundo subterráneo”, etc.

1)– Creo que Mallarmé nunca escribió un poema llamado “Les yeux”.

2)– Mallarmé nunca bajó al mundo subterráneo –llevaba la vida burguesa muy decorosa de un profesor de inglés–. Creo que F. L. Wright confunde a Mallarmé con Verlaine que era un vagabundo.

3)– Un poeta belga, Rodenbach, contemporáneo de Verlaine escribió un poema llamado “Les yeux”.

Por favor, pregúntele al Sr. Wright si no reconsideraría todo el episodio –realmente no tiene sentido.

Hoy he ido a ver a la Sra. C. de la revista “Look” –está muy interesada en hacer una crónica del simposium en algún número próximo y le escribirá a usted directamente.

Todavía siento el efecto benéfico de mi viaje a California en mis músculos –y mi cerebro también está decididamente más alerta después de tamaña paliza.

Espero ver pronto la copia final, sin duda será un libro muy hermoso.

Affectueusement tous doux,

Marcel Duchamp

Mr. Douglas MacAgy^{*}

California School of Fine Arts

800 Chestnut Street

San Francisco 11

Mi querido Douglas MacAgy: le pido un favor...

Introduje en “la discusión” la cuestión del arte no–objetivo como el arte del futuro y, para mostrar la actitud indiferente del Museo de Arte Moderno, cité a un grupo diciendo que “Bauer era el carpintero de aquel movimiento y Kandinsky el salchichero”. Esta cita irreflexiva, si está registrada, me va a causar problemas en muchos sentidos –no necesito mencionárselos. Sólo quería mostrar la actitud de rechazo hacia el más significativo de todos los llamados “movimientos” modernos. Pero me deshice de amigos sólo para hacer enemigos. Sea tan amable de omitir la falsa cita –antes mencionada– dejando que el resto permanezca como lo expresé.

Sinceramente suyo,

Frank Lloyd Wright 6 de julio, 1949

* Tal como figuran en la edición de MacAgy para *Modern Artist*, *op. cit.* p. 26.

[1] Juego de palabras en inglés: “under–understanding”.

[2] Los corchetes entre párrafos señalan elipsis en el diálogo.

[3] El inventor del ready made sortea la pregunta estableciendo una diferencia inconciliable entre hacer –o buscar– una definición y hacer –o buscar– una obra. Producir y reconocer una obra, saber *hacerla* y saber lo que *hace*, pertenece a un orden distinto al de explicar lo que es una obra. Duchamp niega la posibilidad de una definición *adecuada* –definitiva– de eso que es la obra. Si lo que se busca es el sentido del arte –su definición–, este no se alcanzará mediante la disección de las cosas entre las que tienen arte y las que no lo tienen; ésta no sería una explicación válida porque el arte no estaría, hablando con propiedad, en la cosa sino en lo que la cosa hace, en lo que actúa en ella. Por eso podemos afirmar que cualquier cosa *puede ser* arte, sin afirmar que todo es arte. Sería “eso”, esa “figuración de un posible” en terminología duchampiana, lo que no tiene una definición *adecuada*.

[4] “Serious” en el original.

[5] En adelante, el corchete con asterisco señala que ese párrafo, frase o palabra fue eliminado por Duchamp en su versión corregida.

[6] El signo « » indica que se trata del texto “original” de la transcripción que fue luego corregido por Duchamp y sustituido por otro para la edición definitiva. En los casos en que la primera versión y la corregida difieran en lo sustancial reproduciremos las dos versiones.

[7] Wright confunde a Mallarmé con Verlaine y Rodenbach, ver Apéndice C.

[8] La corrección de Duchamp añade el siguiente texto en sustitución del anterior: “Hay varios tipos de principios básicos: primero, los principios básicos que cambian con cada generación, como el concepto de lo ‘bello’, después los principios básicos que corresponden a la parte técnica de la obra de arte, como la gravedad en arquitectura. Pero no creo en la existencia de leyes eternas que gobiernen el arte metafísicamente.”

[9] En este caso la versión “original” transcrita, más sugerente pero bastante enigmática, parece aludir a la literalidad –no “metafórica”, por tanto– del uso de los materiales en el arte contemporáneo: «Pero es significativo que, al hablar de arte moderno..., cuando se habla de hierro, por ejemplo..., no tiene nada que ver con la presentación en el arte no representativo o abstracto».

[10] El modelo de los sistemas causales circulares a los que alude parte del estudio formal de los sistemas de *feed-back*. La oposición entre causalidad lineal (teleológica, trascendente y propiamente metafísica) y causalidad circular (cibernética) como modelos de explicación teórica en las ciencias sociales está desarrollada en el epílogo que escribiera para la reedición de *Naven* en 1958. Desde su posición como antropólogo la explicación teleológica era un “tabú”, de modo que el nuevo modelo permitía un nuevo enfoque de los problemas que allí se planteaban gracias a “la sustitución de la idea de finalidad o adaptación por la noción de autocorrección” (*Naven*, 1990, p. 311 y ss.).

[11] Wright usó la palabra ‘intersexualidad’ (“intersexuality”). Duchamp cambió la palabra en su corrección de la transcripción.

[12] Texto definitivo: “Lo admito, pero... no en sus términos.”

[13] Versión corregida: “El hombre de gusto confía en sus inclinaciones y aversiones preestablecidas. El que sufre una conmoción estética –se trata de una conmoción– no es dueño de sí mismo. Se somete y se vuelve humilde”.

[14] Duchamp se vale aquí del concepto de eco para aplicarlo al gusto. Es lógico que lo elimine del borrador para evitar malentendidos, pero su uso en relación con el gusto contribuye a su comprensión: la obra como lugar de resonancia se abriría a distintos tipos de “eco”, a distintas mediaciones entre lo social –sentido– y lo subjetivo. El eco del gusto también lo activo yo, pero lo que me devuelve es la placentera confirmación de un hábito interiorizado y no, como ocurriría en el estético, la conmoción de un reconocimiento imprevisible. Años más tarde, en sus conversaciones con Cabanne, volverá a utilizarlo en un sentido similar:

“No he visto realmente tantas novedades (...) Pero tengo un pasado tal que me costaría mirar o intentar mirar; se almacena tal lenguaje de gustos, buenos o malos, en uno mismo, que cuando se mira algo, si esa cosa no es eco de uno mismo ni siquiera la miramos. Yo, de todas formas, intento hacerlo. Siempre he intentado abandonar mi bagaje, al menos cuando miro una cosa presuntamente nueva”.

CABANNE, Pierre: *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Barcelona: Anagrama, 1984. p. 153.

[15] “Paintings, drawings, and prints by Paul Klee form the Klee Foundation, Berne, Switzerland with additions from American collections” (“Pinturas, dibujos y grabados de Paul Klee en la Fundación Klee, Berna, Suiza con préstamos de colecciones americanas”), Museo de Arte de San Francisco, 24 de Marzo – 4 de Mayo de 1949.

[16] Texto definitivo: “¿Por qué es tan difícil admitir que de las dos entidades, el artista y su obra maestra, la última es más importante (aunque inanimada)?”

[17] Texto definitivo: “El gran público, hoy, es culpable de haber introducido como criterio la evaluación cuantitativa de la obra de arte, el valor de mercado: hoy la gente con frecuencia compra cuadros como inversión. Me parece que hace cien años, un número más reducido de pintores, coleccionistas, críticos y marchantes hacía un pequeño mundo fuera del gran público y daba preferencia a una evaluación cualitativa... con poca o ninguna especulación.”

* Tomada del listado reproducido como apéndice en la edición de MacAgy para *Modern Artist*, op. cit., p. 38.

*
_ Includido en una carta enviada por Schapiro a MacAgy el 18 de febrero de 1949. AAA rollo 2431.

*
_ AAA, rollo 2431, f. 561.

*
_ AAA, rollo 2431