

Entrevista a Marcel Duchamp

Realizada por James Johnson Sweeney*

J.-J. S. -Aquí estamos pues, Marcel, ante tu gran pintura sobre vidrio...

M. D. -Sí, y cuanto más la miro más me gusta. Me gustan sus grietas, su manera de propagarse...¿Te acuerdas de cómo se produjeron? Fue en Brooklyn en 1926. Pusieron las dos grandes placas de vidrio una encima de la otra en un camión. El chófer ignoraba totalmente lo que transportaba: así fue como las placas soportaron un traqueteo de 90 km. a través de Connecticut. ¡Ya ves el resultado! Pero me gustan esas grietas porque no se parecen al vidrio roto. Tienen una forma, una arquitectura simétrica. Más aún, les veo una intención curiosa de la que no soy responsable, una intención *ya hecha* en cierto modo, que respeto y quiero.

J.-J. S. -¿Constituye este vidrio tu empresa más ambiciosa?

M. D. -De muy lejos. He trabajado ocho años, y le falta mucho para estar acabado. Ignoro incluso si algún día la acabaré... Pero sígueme, te voy a enseñar algunos objetos, éstos ya terminados.

J.-J. S. -Reconozco ahí el *Molinillo de chocolate*.

M. D. -Uno de ellos. Como ya sabes, hice dos idénticos, y el tercero figura sobre el mismo vidrio.

J.-J. S. -También has pintado varias versiones del *Desnudo bajando la escalera*, ¿no?

M. D. -Exacto, pero el cuadro que aquí se expone es el primero, el original que se presentó en la Armory Show en 1913 y que un periodista astuto bautizó, por entonces, *Explosión en un depósito de tejas*. Fíjate ahora en el *Combate de boxeo*: es un dibujo enteramente geométrico y mecánico que yo tenía previsto

* Tomado de Duchamp, Marcel, *Duchamp du signe*, G. Gili, Barcelona, 1978.

para el gran vidrio. Pero no lo utilicé y su sitio quedó vacío en el cuadro. No era exactamente lo que yo quería.

J.-J. S. -Pero, Marcel, ¿estas no son tus primeras obras?

M. D. -¡Claro que no! La más antigua es esta *Iglesia* que ves ahí en el rincón. La hice en el pueblo donde nací, en Blainville, en Normandía, hacia 1902.

J.-J. S. ¿Qué edad tenías entonces?

M. D. -Quince años. A partir de entonces me puse a pintar. Aún quedan algunas obras de ese período, pero no están aquí.

J.-J. S. -¿Telas impresionistas, sin duda? Sería algo que estuviera de moda.

M. D. -¡Oh! ¡Más que de moda! El impresionismo constituía el tema de todas las conversaciones. La misma escuela ya estaba un poco...

J.-J. S. -¿Superada?

M. D. -Superada es la palabra. Y cuando pinté los dos cuadros siguientes, el Impresionismo ya era una cosa del pasado.

J.-J. S. -Estos dos ya están más “construidos”.

M. D. -Naturalmente. Ocurre que por entonces Cézanne era el gran hombre, reconocido por todos. Y en esta tela que ves, que representa a mis dos hermanos jugando ajedrez en su jardín, se distingue sin esfuerzo la influencia de Cézanne.

J.-J. S. -Así que érais tres pintores, en tu familia, tú, tu hermana y tu hermano...

M. D. -Mi hermana Suzanne también, sí, pero sobre todo mi hermano Jacques Villon.

J.-J. S. -¿Son ellos los que te llevaron a ese impresionismo cezariano?

M. D. -Desde luego que no. Cada uno siguió su propio camino, con su línea personal. Y mi padre se tomó la cosa muy bien. Al igual que hoy, resultaba entonces muy difícil llegar a ser pintor sin ayuda externa: vivir, comer y todo lo demás, ¡cuántos problemas! Decididamente, cuanto más lo pienso más me parece que mi padre se tomó muy bien las cosas...

J.-J. S. -A juzgar por este retrato, tiene en efecto cara de mucha paciencia.

M. D. -Nos pasaba, a los cuatro, una pequeña asignación, lo justo para subsistir. Siempre fue muy comprensivo, y siempre nos ayudó a salir del paso, mucho después de que fuéramos mayores de edad. Y tenía unas ideas muy raras, y muy francesas. Nos dijo: “De acuerdo, os voy a dar lo que queréis, ¡pero acordaos! sois seis hermanos y hermanas. Y todo lo que os toque mientras yo viva no os tocará a mi muerte, cuando heredéis”. Por consiguiente fue apuntando

cuidadosamente todas las sumas que recibíamos y, a su muerte, éstas se dedujeron de lo que nos correspondía a cada uno. De todos modos, no fue ninguna tontería, pues gracias a eso pudimos salir adelante.

J.-J. S. -Pasemos ahora a tu *Desnudo bajando una escalera*. ¡Qué contraste con este retrato de familia!

M. D. -En efecto. Sucede que el *Desnudo* es de dos años después, dos años durante los cuales decidí sustraerme a todas las influencias que había experimentado con anterioridad. Quise vivir en el presente, y el presente de entonces era el cubismo, o la menos, la infancia del cubismo. Y este movimiento era tan distinto de todos los que le habían precedido que me sentí muy atraído hacia él. Me puse a hacer pintura cubista para llegar al fin al *Desnudo*.

J.-J. S. -Sí, pero el *Desnudo* contiene un elemento de movimiento y los cubistas no parecían particularmente interesados en el movimiento.

M. D. -No olvides la existencia simultánea del futurismo. Cosa curiosa, sin embargo, en el momento en el que los futuristas hacían estragos en Italia, yo estaba en Munich. No conocía a ninguno y hasta ignoraba que existieran. La célebre manifestación futurista tuvo lugar en París, en enero de 1912, en el mismo momento en que yo me dedicaba a mi *Desnudo*. ¿Fue una mera coincidencia, o bien la idea ya estaba en el aire? No sé. La cuestión es que comencé esa tela con la intención muy determinada de hacer del movimiento uno de los elementos más importantes del cuadro. Al año siguiente, mandé el *Desnudo* a Nueva York, a propuesta de dos pintores americanos, Davis y Walter Pach.

J.-J. S. -Y fue un acontecimiento en la historia de la pintura americana.

M. D. -Eso es lo que hoy dicen. Pero nos han hecho falta cuarenta años de retroceso para tomar conciencia. En aquel momento, no hubiera pasado de ser una explosión, una semana o dos de escándalo, y luego ya nada... Pero yo no podía contentarme con tan poco. Se me metió en la cabeza la idea de que, de acuerdo, había procedido de la mejor manera utilizando el cubismo, pero ya era hora de cambiar. Siempre esa necesidad de cambio, ese deseo de no repetirme nunca... Hubiese podido producir otros diez *Desnudos*, sin duda, si hubiese querido, por esa época. La cuestión es que decidí no hacerlo. Inmediatamente me puse a estudiar otra fórmula, ilustrada por el *Molinillo de chocolate*.

Durante mi juventud solía pasearme por las calles del viejo Ruán*. Un día vi en un escaparate un auténtico molinillo de chocolate en acción, y ese espectáculo me fascinó tanto que cogí esa máquina como punto de partida. Lo que me interesaba no era tanto el aspecto mecánico del aparato, sino el estudio de una nueva técnica. Me resultaba imposible acostumbrarme a la pintura salpicada al azar de las pinceladas sobre la tela. Quería volver a un dibujo absolutamente *seco*, a la composición de un arte *seco*, y qué mejor ejemplo de ese nuevo arte que el dibujo mecánico. Comencé a apreciar el valor de la exactitud, de la precisión, de la importancia del azar... el resultado fue que mi trabajo se quedó sin seguidores, incluso entre los partidarios del impresionismo o el cubismo.

J.-J. S. -Debemos situar entonces el verdadero arranque de tu gran vidrio. ¿Por esa época, tenías una noción precisa de lo que iba a venir?

M. D. -¡Pues claro! Ya había comenzado la ejecución de un plan definitivo, un “azul” completo del gran vidrio. El *Molinillo de chocolate* era una de sus partes, luego vino la *Rampa* que tenía que colocarse al lado. Todo eso ya estaba concebido y dibujado sobre papel en 1913-1914. Cada elemento se basaba en una visión de perspectiva e implicaba un conocimiento completo de la posición de los elementos. Así pues, tuve que trabajar siguiendo ese plan.

J.-J. S. -De modo que el *Molinillo de chocolate* marca una fecha decisiva en tu obra, una verdadera ruptura.

M. D. -Sí, y fue un momento muy importante en mi existencia. Tuve que adoptar decisiones graves. La más dura fue cuando me dije: “Marcel, deja de pintar y busca trabajo”. Y me puse a buscar un empleo con objeto de pintar directamente *paramí*. Encontré una plaza de bibliotecario en Sainte-Geneviève, París. Era un empleo notable en el sentido de que me dejaba muchas horas libres.

J.-J. S. -Cuando dices pintar para ti, ¿quieres decir dejar de pintar únicamente para gustar a los demás?

M. D. -Exactamente. Eso me llevó de lleno a la conclusión de que existen dos clases de artistas: los pintores profesionales que, al trabajar con la sociedad, no

* Exactamente la pequeña rue des Carmes, entre la catedral y el puerto, a la que daba el escaparate de la chocolatería de lujo Gamelin. M. S.

pueden evitar integrarse a ella; y los otros, los francotiradores, libres de obligaciones y por lo tanto de trabas.

J.-J. S. -En suma, ¿cogiste un empleo porque el artista “de sociedad” ha de aceptar ciertos compromisos para complacer a esa sociedad que le da vida?

M. D. -Sí, no quería depender de mi pintura para subsistir.

J.-J. S. -Marcel, cuando hablas de tu desdén por el gran público y cuando dices que sólo pintas para ti, ¿no significa eso, a fin de cuentas, que estás pintando para un público ideal, un público que te apreciaría si se lo propusiera?

M. D. -Quizás no sea, en efecto, más que un medio para mí de elevarme al nivel de ese público ideal. Lo peligroso es estar siempre gustando al público más inmediato, que te rodea, te acoge, te acaba consagrando y te confiere un éxito y... lo demás. Al contrario, quizá haya que esperar cincuenta o cien años para alcanzar a tu verdadero público, pero ése es el único que me interesa.

J.-J. S. -Eso sí que es una idea de esteta. Y, sin embargo, no creo que jamás se te haya ocurrido encontrar una justificación del artista que se encierra en una torre de marfil y que desprecia a un público inteligente y simpático.

M. D. -Ya sabes que no soy hombre que construya torres de marfil.

J.-J. S. -Recuerdo una frase de un texto de Henri-Pierre Roché en donde contaba que siempre te las arreglabas para contradecirte. ¿Sigues con el afán de no repetirte?

M. D. -¿No entiendes que el peligro esencial está en llegar a una forma de *gusto*, aunque fuera el gusto del *Molinillo de chocolate*?

J.-J. S. -Así pues, según tú, ¿sería el gusto la repetición de cualquier cosa ya aceptada?

M. D. -Exactamente. Es un hábito. Pásate un tiempo empezando varias veces la misma cosa y verá cómo se convierte en un gusto. Si interrumpes tu producción artística tras haber creado una cosa, ésta se convierte en una cosa en sí y se mantiene como tal. Pero si se repite cierto número de veces, llega a ser gusto.

J.-J. S. -Y el *buen gusto* es la repetición de lo que aprueba la sociedad, y el *mal gusto* la misma repetición de lo que no aprueba. ¿Es eso lo que quieres decir?

M. D. -Sí, que el gusto sea bueno o malo, carece de importancia, pues siempre es bueno para unos y malo para otros. La calidad apenas importa, lo que importa es el gusto.

J.-J. S. -Entonces, ¿cómo pudiste escapar al buen y al mal gusto en tu expresión personal?

M. D. -Mediante el empleo de técnicas mecánicas. Un dibujo mecánico no sobreentiende ningún gusto.

J.-J. S. -¿Por qué está divorciado de la expresión pictórica convencional?

M. D. -Al menos eso es lo que yo pensaba por aquella época, y es lo que hoy sigo pensando.

J.-J. S. -Este divorcio, esta liberación de toda intervención humana en la pintura y el dibujo, ¿acaso tienen alguna relación con el interés que mostraste por los *ready-mades*?

M. D. -Naturalmente, fue mi intento de sacar una conclusión o una consecuencia cualquiera de esa deshumanización de la obra de arte lo que me llevó a concebir los *ready-mades*. Tal es, como ya sabes, el nombre que di a esas obras que, en realidad ya están hechas. Fíjate por ejemplo en mi *ready-made Jaula de pájaro*: Intenta levantarla, es demasiado pesada, pues esos cubos blancos que hay dentro y que a ti te parecen terrones de azúcar son en realidad cubos de mármol. Es un *ready-made* en donde el azúcar se ha vuelto mármol, creando un efecto en cierto modo mitológico. Mire ahora un *ready-made* fechado en 1916. Es un ovillo de cordel entre dos placas de cobre. Antes de terminarlo, Walter Conrad Arensberg metió algo en el interior del ovillo, sin decirme lo que era, y la verdad es que jamás intenté averiguarlo. Era una especie de secreto entre nosotros, y, como hacía ruido, lo llamamos el objeto *Ready-made con ruido secreto*. Escúchalo. No sé, no sabré nunca si es un diamante o una moneda.

J.-J. S. -¿Conocías a Arensberg antes de venir a Estados Unidos?

M. D. -No. Llegué a Nueva York en 1915. La casa de Arensberg fue mi primera escala en este continente y vio el comienzo de una larga amistad. Publicó con mis amigos dos pequeñas revistas que sólo tuvieron uno o dos números: *Rongwrong* y *The Blindman*. Estas revistas eran, si no dadaístas, al menos un resultado del movimiento Dadá. Dadá ya no tenía nada que ver con las artes plásticas propiamente dichas, no se preocupaba ni de los problemas de técnica, ni de las escuelas que le habían precedido. Se interesaba más por la literatura. De hecho, era la negación, el rechazo total.

J.-J. S. -Tu grupo neoyorquino, el grupo Arensberg, también se hallaba en

relación con otras agrupaciones, si no me equivoco.

M. D. -Sí, por ejemplo el de Katherine Dreier, que también era un mecenas, y fundó un museo llamado Sociedad Anónima. Se trataba de hacer venir del otro lado del Atlántico telas que permitieran confrontar los valores, y en aquel momento fue un gran éxito. Todos esos grupos contribuyeron a crear un estado de ánimo comprensivo con respecto al arte europeo contemporáneo. Sus esfuerzos fueron los que originaron la actitud resueltamente moderna de la América actual en materia de arte.

J.-J. S. -¿Y que pasó con tu Gran Vidrio? Figuró durante algún tiempo en la colección Katherine Dreier, ¿no?

M. D. -Sí, pero primero estuvo en poder de los Arensberg en 1920, en la fase de casi-conclusión. En 1921, cuando se fueron de Nueva York a California, no se lo quisieron llevar porque era demasiado frágil y delicado de transportar, visto su volumen. Fue entonces cuando Katherine Dreier lo compró y desde entonces lo conserva.

J.-J. S. -De modo que, por lo que dices, el vidrio no llegó a terminarse.

M. D. -No. Trabajé en él por última vez en 1923.

J.-J. S. -Así pues sigue siendo en cierto modo como una especie de epopeya inacabada. Y además, en lo que me atañe, demuestra que nunca te entregaste a la pintura convencional en el sentido habitual del término. Te alegró iniciar la tarea, de igual modo que te alegró abandonarla, y el mismo placer encontraste en usar como *ready-mades* poyos de botellas y en llenar jaulas con mármol para engañar a los que pensaban que se trataba de azúcar. Tu concepción del arte ha de superar ampliamente el marco de la pintura.

M. D. -Considero la pintura como un medio de expresión, y no como un fin. Un medio de expresión entre muchos otros y no un fin destinado a llenar toda una vida. Eso es lo que ocurre con el color que sólo es uno de los medios de expresión y no la finalidad de la pintura. En otros términos, la pintura no ha de ser exclusivamente visual o retiniana. También ha de afectar a la materia gris, a nuestro apetito de comprensión. Igual sucede con todo lo que me gusta: nunca quise limitarme a un círculo estrecho, y siempre procuré ser lo más universal posible. Eso explica, por ejemplo, que me pusiera a jugar al ajedrez. En sí, el juego del ajedrez es un pasatiempo, un juego, en fin, que todos pueden jugar. Pero yo me lo tomé muy en serio y lo disfruté porque encontré puntos de

semejanza entre la pintura y el ajedrez. De hecho, cuando haces una partida de ajedrez, es como si esbozaras algo, o como si construyeraa la mecánica que te llevará a ganar o a perder. El aspecto competitivo del asunto no tiene ninguna importancia, pero el juego en sí es muy, muy plástico, y eso es probablemente lo que me atrajo.

J.-J. S. -¿Quieres decir con eso que has sacado del ajedrez un goce que se traducía por una expansión de tu vida? En el fondo, ¿no significaba para ti una nueva forma de expresión?

M. D. -Sí, o al menos otra faceta de la misma forma de expresión mental, una faceta minúscula, si quieres, pero lo bastante distinta de las demás como para que llegar a ser diferente, y por lo tanto para que enriqueciera la trama de mi existencia.

J.-J. S. -Marcel, hacia 1940 pasaste cierto tiempo trabajando en tus *Roto-Relieves*. ¿Los consideras también como otra forma de expresión de tu personalidad?

M. D. -Sin duda alguna. Se trataba de una serie de doce dibujos a base de espiral trasladados a discos de cartón. Colocados sobre el plato de un fonógrafo, daba, cuando la velocidad del aparato se aproximaba a las 33 revoluciones por minuto, la impresión de formas en expansión, asemejándose a la espiral, al cono o al sacacorchos. Este dibujo, por ejemplo, es un vaso. No se parece a un vaso, pero la rotación le confiere una tercera dimensión.

J.-J. S. -¿Y tu *Maleta*?

M. D. -Otra nueva forma de expresión. En lugar de pintar algo, se trataba de reproducir esos cuadros que tanto me gustaban en miniatura y a un volumen muy reducido. No sabía cómo hacerlo. Pensé en un libro, pero no me gustaba la idea. Entonces se me ocurrió la idea de la caja en donde todas mis obras se hallarían recogidas como en un museo en miniatura, un museo portátil, y eso explica que lo instalara en una maleta.

J.-J. S. -Es una especie de *ready-made* sinóptico, ¿no? Creo que en él se contiene toda tu obra...

M. D. -Sí, salvo unas pocas cosas. Mira esta pieza que se remonta a la época Dadá, la *Gioconda* con bigote y perilla. Era por mi parte un gesto iconoclasta y violentamente...

J.-J. S. -¿Sacrílego?

M. D. -Sacrilego, blasfemo, todo lo que quieras. Pero, además de éste, me quedan del período Dadá otros “gestos” del mismo género. Por ejemplo, este cheque desmesurado. Pagué a mi dentista por medio de este instrumento que yo mismo había dibujado, y que estaba emitido por un banco inexistente. ¡Y lo aceptó! Lo más curioso es que diez o quince años más tarde, volví a ver a mi dentista y le compré el cheque para mi colección personal. Mira ahora la martingala que concebí para hacer saltar la banca de la ruleta de Montecarlo. ¡Naturalmente, la banca sigue en pie! Pero a mí me parecía haber encontrado un sistema. De modo que emití acciones que luego vendí a diversas personas a fin de constituir un capital destinado a explotar este sistema.

J.-J. S. -¿Llegaste a ganar algo?

M. D. -Jamás... Además, como ya sabes, lo que me interesa es el lado intelectual de las cosas, aunque no me guste el término de “intelecto”, demasiado seco, demasiado desprovisto de expresión. Me gusta la palabra “crear”. En general, cuando alguien dice “sé”, es que no sabe, sino que cree. Creo que el arte es la única forma de actividad mediante la cual el hombre como tal se manifiesta como verdadero individuo. Sólo gracias a ella puede superar la fase animal porque el arte es una salida hacia regiones donde no dominan ni el tiempo ni el espacio. Vivir es crear; al menos es lo que yo creo.