

## El proceso creativo

Consideremos primero dos factores importantes, los dos polos de toda creación de índole artística; por un lado el artista, por otro el espectador que, con el tiempo, llega a ser la posteridad.

Según toda apariencia, el artista actúa a la manera de un médium que, desde el laberinto, al otro lado del tiempo y del espacio, busca su camino hacia un claro.

Por consiguiente, si concedemos los atributos de un médium al artista, habrá que negarle, entonces, la facultad de ser plenamente consciente, a nivel estético, de lo que hace o de por qué lo hace: todas sus decisiones en la realización artística de la obra se mantienen en los dominios de la intuición y no pueden traducirse mediante un self-análisis, hablado o escrito o incluso pensado.

T. S. Eliot, en su ensayo *Tradition and Individual Talent* escribe: «el artista será aún más perfecto cuanto más completamente separados estén en él el hombre que sufre y la mente que crea; entonces, la mente digerirá y transmutará más perfectamente las pasiones que son su elemento».

Hay millones de artistas que crean, sólo unos miles se ven discutidos o aceptados por el espectador y menos aún acaban consagrados por la posteridad.

En último análisis, el artista puede gritar a todos los vientos que él es genial, pero tendrá que esperar el veredicto del espectador para que sus declaraciones adquieran un valor social y para que finalmente la posteridad le cite en los manuales de historia del arte.

Sé que esta visión no encontrará la aprobación de muchos artistas que rechazan este papel de médium e insisten en la validez de su plena conciencia durante el acto de creación —y, sin embargo, la historia del arte, en diversas ocasiones, ha basado las virtudes de una obra en consideraciones completamente independientes de las explicaciones racionales del artista—.

Si el artista, en tanto que ser humano lleno de las mejores intenciones hacia sí mismo y hacia el mundo entero, no desempeña ningún papel a la hora de juzgar su obra, ¿cómo podemos describir el fenómeno que hace que el espectador reaccione ante la obra de arte? En otros términos, ¿cómo se produce esta reacción?

Este fenómeno puede compararse a una «transferencia» del artista al

espectador bajo la forma de una ósmosis estética que tiene lugar a través de la materia inerte: color, piano, mármol, etc.

Pero antes de ir más lejos, querría poner en claro nuestra interpretación de la palabra «Arte» sin, por supuesto, pretender definirla.

Quiero decir, simplemente, que el arte puede ser bueno, malo o indiferente, pero que, sea cual sea el epíteto empleado, tenemos que llamarle arte: un arte malo es, aun así, arte de igual manera que una mala emoción sigue siendo una emoción.

Por tanto, cuando más adelante hablo de «coeficiente artístico», se da por supuesto que no sólo empleo ese término en relación con el gran arte, sino que además procuro describir el mecanismo subjetivo que produce una obra de arte en su estado bruto, mala, buena o indiferente.

Durante el acto de creación, el artista va de la intención a la realización, pasando por una cadena de reacciones totalmente subjetivas. La lucha hacia la realización es una serie de esfuerzos, de dolores, de satisfacciones, de rechazos, de decisiones que no pueden ni deben ser plenamente conscientes, al menos a nivel estético.

El resultado de esta lucha es una diferencia entre la intención y su realización, diferencia de la que el artista no es nada consciente.

De hecho, falta un eslabón en la cadena de las reacciones que acompañan al acto creador; este corte que representa la imposibilidad para el artista de expresar completamente su intención, esta diferencia entre lo que había proyectado realizar y lo que ha realizado, es el «coeficiente artístico» personal contenido en la obra.

En otros términos, el «coeficiente artístico» personal es como una relación aritmética entre «lo que está inexpresado pero estaba proyectado» y «lo que está expresado inintencionalmente».

Para evitar cualquier malentendido debemos repetir que este «coeficiente artístico» es una expresión personal «de arte en estado bruto» que ha de acabar «refinado» por el espectador, igual que la melaza y el azúcar puro. El índice de este coeficiente no tiene ninguna influencia sobre el veredicto del espectador.

El proceso creativo adquiere un aspecto muy distinto cuando el espectador se halla en presencia del fenómeno de la transmutación; con el cambio de la materia inerte en obra de arte, tiene lugar una verdadera transubstanciación y el papel importante del espectador consiste en determinar el peso de la obra sobre la báscula estética.

En resumen, el artista no es el único que consume el acto creador pues el espectador establece el contacto de la obra con el mundo exterior descifrando e interpretando sus profundas calificaciones para añadir entonces su propia contribución al proceso creativo. Esta contribución resulta aún más evidente cuando la posteridad pronuncia su veredicto definitivo y rehabilita a artistas olvidados.

Texto de una intervención de M. D. en una reunión de la Federación Americana de las Artes en Houston (Texas), en abril de 1957. La mesa redonda estaba compuesta por William C. Seitz (Princeton), Rudolph Arnheim (Sarah Lawrence), Gregory Bateson, antropólogo, y M. D., «pobre artista». Texto inglés original en *Arts News*, vol 56, n.º 4, Nueva York, verano de 1957. Traducción al francés de M. D.

## A propósito de los «Ready-mades»

En 1913 tuve la feliz idea de fijar una rueda de bicicleta sobre un taburete de cocina y de mirar cómo giraba.

Unos meses más tarde compré una reproducción barata de un paisaje de atardecer invernal, que llamé «Farmacia» tras haberle añadido dos breves toques, uno rojo y el otro amarillo, al horizonte.

En Nueva York, en 1915, compré en una quincallería una pala de nieve sobre la que escribí: «En previsión de brazo roto» (*In advance of the broken arm*).

Fue por esa época cuando se me ocurrió la palabra «ready-made» para designar esta forma de manifestación.

Hay un punto que quiero establecer muy claramente y es que la elección de estos ready-mades nunca me vino dictada por ningún deleite estético. Esta elección se basaba en una reacción de indiferencia visual, adecuada simultáneamente a una ausencia total de buen o mal gusto... de hecho una anestesia completa.

Una característica importante: la breve frase que en cada ocasión inscribía en el ready-made.

Esta frase, en lugar de describir el objeto como lo hubiese hecho un título, estaba destinada a transportar la mente del espectador hacia otras regiones más verbales. A veces añadía un detalle gráfico de presentación: llamaba a eso para satisfacer mi tendencia a las aliteraciones, «ready-made ayudado» («ready-made aided»).

Otra vez, queriendo subrayar la antinomia fundamental que existe entre el arte y los ready-mades, imaginé un «ready-made recíproco» (Reciprocal ready-made): ¡utilizar un Rembrandt como tabla de planchar!

No tardé en darme cuenta del peligro que podía haber en usar sin discriminación esta forma de expresión y decidí limitar la producción de los ready-mades a una pequeña cantidad cada año. Comprendí por esa época que, para el espectador más aún que para el artista, el arte es una droga de hábito y quise proteger mis ready-mades contra una contaminación de tal género.

Otro aspecto del ready-made es que no tiene nada de único... la réplica

de un ready-made transmite el mismo mensaje; de hecho casi todos los ready-mades que hoy existen no son originales en el sentido usual del término.

Una última observación para concluir este discurso de egomaniaco: Del mismo modo que los tubos de pintura empleados por el artista son productos manufacturados y ya hechos, debemos concluir que todas las telas del mundo son ready-mades ayudados y trabajos de acoplamiento.

Marcel Duchamp, 1961

Breve informe de M. D. al Museo de Arte Moderno de Nueva York en el transcurso de un coloquio organizado el 19 de octubre de 1961 por William C. Seitz, en el marco de la exposición «El Arte del Acoplamiento», publicado en *Art and a Artists*, Londres, julio de 1966, p. 47. Traducción francesa de A. Tavera, en *Subsidia Pataphysica*, n.º 2, 10 de agosto de 1966, pp. 87 y 88; CW Bib. 149 y 207.

Y ahora me he enterado por el texto de Reboul qué clase de reacciones puede provocar el vidrio en una mente «armada de clarividencia pseudocientífica»; digo «pseudo» pues la psiquiatría emplea procedimientos análogos a los del artista, procedimientos mediante los cuales la interpretación puede delirar a voluntad.

Es una manera de decirte que me gusta tu análisis descriptivo de la «Novia...» y sobre todo su parágrafo sobre los «ready-mades». —También me gusta su diagnóstico de mi caso particular de esquizofrenia—. Pese a ignorar la gravedad de mi caso, no me siento muy alarmado, tras haber pasado buena parte de mi vida en esa niebla detrás del vidrio.

Además guardo a mi disposición el *termómetro* del ajedrez que marca con bastante exactitud mis desvíos de una línea de pensamiento estrictamente «silogística».

Ya ves, André, todo lo que aproximadamente puedo decirte de esas lecturas.

Ponme al corriente de los debates en el *Médium*.

.....  
Marcel Duchamp

Publicado bajo el título «Una carta de Marcel Duchamp», en *Médium*, n.º 4 (Wilfredo Lam), enero de 1955.

## Colegio

### ¿HA DE IR EL ARTISTA A LA UNIVERSIDAD?

*Bête comme un peintre* [*Memo como un pintor*. (Una equivalencia de esa valoración despectiva del pintor en castellano sería «pintamonas». *N. del T.*)].

Esta expresión francesa se remonta al menos al tiempo de la vida de Bohemia de Murger, hacia 1880, y se sigue empleando como chiste en las discusiones.

¿Por qué habría que considerar al artista como menos inteligente que otra persona cualquiera?

¿Sería porque su habilidad técnica es esencialmente manual y no guarda una relación inmediata con el intelecto?

Sea lo que sea, se suele sostener que el pintor no necesita una educación particular para llegar a ser un gran Artista.

Pero esas consideraciones hoy en día han perdido vigor, las relaciones entre el Artista y la sociedad han cambiado desde el día en que, a finales del siglo pasado, el Artista afirmó su libertad.

En lugar de ser un artesano empleado por un monarca, o por la Iglesia, el artista de hoy pinta libremente, y ya no está al servicio de los mecenas a quienes, por el contrario, impone su propia estética.

En otros términos, el Artista se halla hoy completamente integrado a la sociedad.

Emancipado desde hace más de un siglo, el Artista de hoy se presenta como un hombre libre, dotado de las mismas prerrogativas que el ciudadano común y habla de igual a igual con el comprador de sus obras.

Naturalmente, esta liberación del Artista tiene como contrapartida algunas de las responsabilidades que podía ignorar cuando no era más que un paria o un ser intelectualmente inferior.

Entre estas responsabilidades, una de las más importantes es la EDUCACION del intelecto, aunque, profesionalmente, el intelecto no sea la base de la formación del genio artístico.

Muy evidentemente la profesión de Artista ha ocupado un sitio en la actual sociedad a un nivel comparable con el de las profesiones «liberales». Ya no es, como antes, una especie de artesanado superior.

Para mantenerse a ese nivel y para sentirse igual a los abogados, los médicos, etc., el Artista ha de recibir la misma formación universitaria.

Más aún, el Artista desempeña en la sociedad moderna un papel mucho más importante que el de un artesano o un bufón.

Se encuentra enfrentado con un mundo basado en un materialismo brutal donde todo se valora en función del BIENESTAR MATERIAL y donde la religión, tras haber perdido mucho terreno, ya no es la gran dispensadora de valores intelectuales.

Hoy el Artista es una curiosa reserva de valores paraespirituales en oposición absoluta con el FUNCIONALISMO cotidiano por el cual la ciencia recibe el homenaje de una ciega admiración. Digo ciega, pues no creo en la importancia suprema de esas soluciones científicas que ni siquiera rozan los problemas personales del ser humano.

Por ejemplo, los viajes interplanetarios parecen ser uno de los primeros pasos hacia el, digamos, «progreso científico» y, sin embargo, en último análisis, sólo se trata de un ensanchamiento del territorio puesto a disposición del hombre. No puedo evitar considerar eso como una simple variante del MATERIALISMO actual que arrastra al individuo alejándolo cada vez más de la búsqueda de su yo interno.

Esto nos lleva a la importante preocupación del Artista de hoy que consiste, a mi juicio, en informarse y estar al corriente del llamado «PROGRESO MATERIAL COTIDIANO».

Dotado de una formación universitaria como lastre, el Artista no tiene que temer que le asalten complejos en sus relaciones con sus contemporáneos. Gracias a esta educación, poseerá los instrumentos adecuados para oponerse a ese estado de cosas materialista a través del canal del culto del yo en un marco de valores espirituales.

Para ilustrar la situación del Artista en el mundo económico contemporáneo, observaremos que cualquier trabajo ordinario está remunerado más o menos según el número de horas pasadas en realizarlo, mientras que en el caso de una pintura, el tiempo dedicado a su ejecución no entra en cómputo cuando se trata de fijar su precio, y cuando este precio varía con la notoriedad de cada artista.



Los valores espirituales o internos antes mencionados y cuyo dispensador por así decirlo es el Artista, sólo atañen al individuo *cogido por separado*, en contraste con los valores generales que se aplican al individuo *parte de la sociedad*.

Y bajo la apariencia, ganas tengo de decir bajo el disfraz, de un miembro de la raza humana, el individuo vive de hecho en total soledad y unicidad y las características comunes a todos los individuos cogidos en masa no tienen ninguna relación con la explosión solitaria de un individuo entregado a sí mismo.

Max Stirner, en el siglo pasado, estableció muy claramente esa distinción en su notable obra *Der Einziger und Sein Eigentum*, y si gran parte de la educación se aplica al desarrollo de esas características generales, otra parte, igualmente importante, de la formación universitaria desarrolla las facultades más profundas del individuo, el autoanálisis y el conocimiento de nuestra herencia espiritual.

Tales son las importantes cualidades que el Artista adquiere en la Universidad y que le permiten mantener vivas las grandes tradiciones espirituales con las que la misma religión parece haber perdido contacto.

Creo que hoy más que nunca el Artista tiene encomendada esa misión parareligiosa: mantener encendida la llama de una visión interior que parece disponer de la obra de arte como de su traducción más fiel para el profano.

Damos por sentado que para cumplir esa misión hace falta el más alto grado de educación.

Texto de una alocución (en inglés) pronunciada por M. D. a raíz de un coloquio organizado en Hofstra el 13 de mayo de 1960.

## Contempladores

Los CONTEMPLADORES son los que hacen los cuadros. Hoy descubrimos al Greco; el público pinta sus cuadros trescientos años después del autor que los firma. Me intereso mucho por lo que pueda escribirse a propósito de *La novia puesta al desnudo por sus solteros, mismamente*. Admitirá de todos modos que soy a-clerical y que la génesis del «vidrio» haya sido ajena a toda preocupación religiosa o antirreligiosa.

— ¿El componente soltero manifiesta un elemento importante de su vida mental?

— Desde luego que no. Se trataba simplemente de agenciar una oposición directa al tema de la novia, que me había sido inspirado, creo, por esas barracas de feria que pululaban entonces, donde unos muñecos, que solían representar a los personajes de una boda, se ofrecían a quedar decapitados gracias a la habilidad de los que les lanzasen las bolas. Lo que concreta mejor la idea de soltero es sin duda el uniforme. Resulta muy varonil. De ahí viene el «cementerio de uniformes y libreas».

— ¿El gran vidrio es el esbozo de una construcción móvil?

— En absoluto. Es como el «capot» del coche. Lo que cubre el motor.

— En tal caso, ¿puede hablarme del motor?

— Es invisible. También es la verdadera forma del ahorcado hembra (en tres o cuatro dimensiones) los personajes cuyos moldes malics son una figuración. Podía haber compuesto un agente de policía pero la pereza me inclinaba a considerar tan suficiente como significativo el dibujo de su envoltorio, de su molde.

Mientras que dada-literario se oponía y, al oponerse, se convertía en la cola de aquello a que se oponía, Picabia y yo, con plena ignorancia o indiferencia de lo que, en arte, se hubiera hecho antes que nosotros, procurábamos abrir un pasillo de humor que indefectiblemente tenía que desembocar en el onirismo y, por consiguiente, en el surrealismo.

Dada-literario, puramente negativo y acusador, suponía lisonjear lo que nosotros nos habíamos propuesto ignorar. Un ejemplo, si quiere: con el zurcido-patrón, deseaba dar una idea distinta de la unidad de longitud. Hubiese podido coger un metro de madera y romperlo en un punto cualquiera: hubiese resultado dada.

Frases recogidas por Jean Schuster y publicadas en *Le Surréalisme, même*, n.º 2, primavera de 1957, pp. 143-145, bajo el título *Marcel Duchamp, vite*.

## Copley, Bill

*Nuestros lectores nos escriben*

There was a painter named Copley  
Who never would miss a good lay,  
And to make his paintings erotic  
Instead of brushes, he simply used his prick.

Marcel Duchamp, 1963

En *Iris Time Unlimited*, n.º 6, París, 13 de mayo de 1963, p. 2.

Había un pintor llamado Copley  
Que siempre decía: «me mola el folle»,  
Y por darle erotismo a sus telas  
En lugar de pincel empleaba su verga.

Marcel Duchamp, 1963

Traducción aproximada del cuarteto inglés anterior en forma de «limerick» [quintilla de asunto absurdo] irregular.