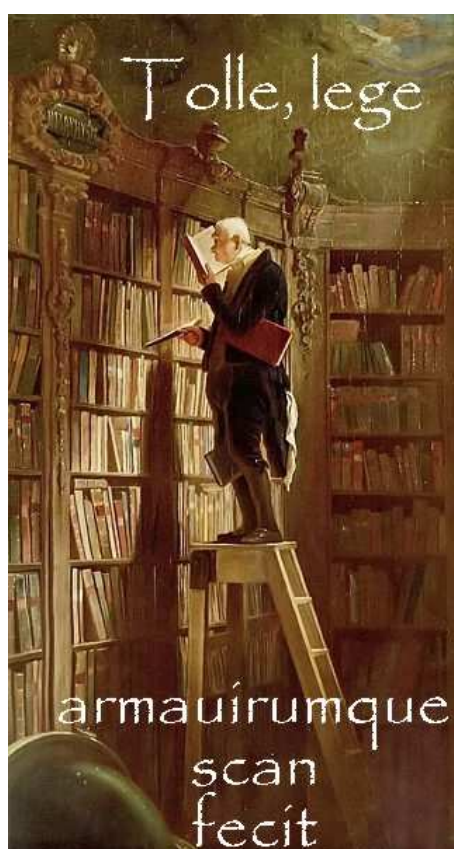


Pierre Cabanne

Conversaciones con Marcel Duchamp



Libros Tauro

www.LibrosTauro.com.ar

Las ilustraciones de esta edición digital no corresponden al libro original, se añaden con afán divulgativo y se han tomado de las siguientes Webs con imágenes de las obras de Duchamps:

<http://www.marcel Duchamp.net/>

<http://www.philamuseum.org/collections/results.html?searchTxt=&bSuggest=1&searchNameID=15513>

<http://zumbazone.com/duchamp/peintures.html>

<http://toutfait.com/roto-reliefs/roto.htm>

http://www.chess-theory.com/ctcprd03001_pratique_echecs_reflexions_debats_arts.php

<http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Duchamp/ENS-duchamp.htm#image1>

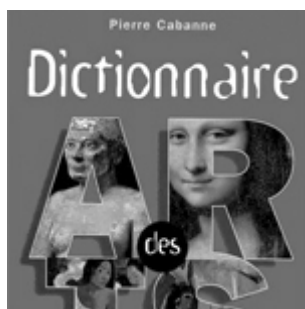
El ajedrez en el arte: http://www.jmrw.com/Chess/Tableau_echecs/index.htm

Pierre Cabanne

Joëlle Brack

30 janvier 2007

Pierre Cabanne, critique et historien de l'art, est décédé le 24 janvier 2007 à l'âge de 85 ans, laissant une œuvre riche aussi bien de références que de polémiques.



Célèbre auprès des spécialistes pour son monumental *Siècle de Picasso* [4 volumes, Gallimard, 1992] et son remarquable *Dictionnaire des petits maîtres, 1820-1920* [L'Amateur, 2003], aimé du public pour des ouvrages solides et sans esbroufe, comme son *Guide des musées de France* [Larousse, 1997] ou ses nombreuses monographies illustrées chez Terrail, Pierre Cabanne a traversé le XXe siècle artistique l'œil et le cœur bien ouverts. À la chaleur de ses origines - il naquit à Carcassonne en 1921 - se mêlait la rigueur d'un véritable chercheur ; à l'historien synthétisant une *Histoire de l'art du Moyen-Âge* [Larousse, 2006] se superposaient un critique et enseignant aux Arts décoratifs en contact direct avec la création active. Passionné mais irréductiblement sceptique, il n'a cessé de remettre l'art, ancien ou contemporain, dans ses véritables perspectives à travers une abondance salubre d'articles et d'ouvrages. L'un des plus étonnants restera sans doute *La chambre de Joe Bousquet* [André Dimanche, 2005], essai presque onirique que Cabanne consacra au poète paralysé, reclus dans sa maison de Carcassonne où il accumula dans les années 1920 à 1950 une éphémère collection de tableaux surréalistes dont l'historien de l'art tente la reconstitution.

Le bâton dans la fourmillière

De son passé de journaliste, à *Combat* entre autres, Pierre Cabanne avait gardé un goût un peu provocateur de la remise en question des trop confortables clichés de l'art et de son milieu, comme en témoignent non seulement des monographies allègrement alternées de Rubens [Somogy, 1966] et de Rohner [L'Amateur, 1989], de Van Gogh [Somogy, 1961] et de Garouste [Expressions contemporaines, 2000], mais aussi certaines charges sans ménagement qui firent grincer dents et plumes. Ainsi en fut-il des *Souvenirs de Marcel Duchamp, entretiens* [Somogy, 1995], interview-choc d'un artiste au bout de sa route mais toujours fauteur de scandale, ou de *Mer...de aux critiques: les tribulations de la critique d'art d'Emile Zola à Pierre Ménard* [Quai Voltaire, 1993], et de quelques articles fustigeant les baudruches de l'art contemporain - d'autant plus agaçants qu'ils bénéficiaient de la même précision de scalpel que ses ouvrages les plus classiques... Nul doute que l'on retrouvera intacts, dans quelques semaines, la patte et la verve de Pierre Cabanne dans son essai, désormais posthume, radiographiant du XVe au XXIe siècle la sociologie et l'esthétique du *Scandale dans l'art* [La Différence, 15 mars 2007].

«Una vida absolutamente maravillosa»



Marcel Duchamp, enjoying a chess set designed and presented to him by fellow artist, Max Ernst

Estas entrevistas con Marcel Duchamp se llevaron a cabo en su taller de Neuilly en el que reside, con su esposa, durante los seis meses que permanece en Francia cada año. Ésta es la primera vez que el más fascinante y desconcertante inventor del arte contemporáneo aceptaba explicarse a sí mismo y explicar sus actos, sus reacciones, sus sentimientos, sus opiniones, de forma tan profunda y extensa. Antes había concedido entrevistas a J. J. Sweeney en 1946 y 1956¹ y a Richard Hamilton, en 1961, en la B. B. C.

Hay pocos libros sobre Duchamp y, por lo general, estos libros dan de sus diversas obras —que él rama indiferentemente «cosas»— distintas interpretaciones. También son diferentes las actitudes que se le han atribuido, su comportamiento cuando decidió abandonar la pintura posteriormente, todo tipo de actividad plástica. Era necesario por tanto que Duchamp diera personalmente las razones de su forma de vivir. Y lo hace con esa serenidad que nunca le ha abandonado y que da a sus respuestas una indiscutible grandeza. En ellas se percibe al hombre no sólo despreocupado sino también «preservado». A través de sus actos de creador Marcel Duchamp no ha querido imponer un nuevo lenguaje revolucionario sino proponer una actitud del espíritu; por ello estas entrevistas constituyen una sorprendente lección de moral. Este hijo de notario normando, hermano de Jacques Villon, el pintor, y de Raymond Duchamp-Villon, el escultor, tan profundamente «francés», ha sido, efectivamente, uno de los espíritus más sorprendentes de este tiempo que, en arte, y durante este medio siglo, ha conocido a más artistas plásticos que moralistas. Después de dar a conocer la pintura viva a todo un continente, América, se dio a conocer a sí mismo, a su vez, la libertad. Todas sus realizaciones, siguiendo su cronología, describen la progresiva liberación de un hombre en relación a su familia, a su medio, a su época, a la realidad, al arte de su tiempo, a sus normas y a sus medios tradicionales. ¿Por qué? Duchamp responde humorísticamente: «Desde que los generales ya no mueren a caballo, los pintores no están obligados a morir en su caballete».

A partir del *Nu descendant l'escalier* cuya exposición en el Show de Nueva York, en 1913, tuvo un considerable éxito, Duchamp se aleja de los medios externos de la pintura para considerar únicamente su significado, al margen no sólo de su representación, de la que ya se había liberado, sino, primordialmente, de su contenido. Duchamp intentó acercarse a la realidad del objeto creado con su propia identidad plástica en su absoluto de lo objetivo y, al desear mostrar, por ejemplo, el paso de la virgen a la mujer casada, prescindió del movimiento y del símbolo, contentándose con «representar» la idea y la forma en el espacio mediante la geometría y las matemáticas, como si construyera una máquina capaz de llevar a cabo esa operación. Al llegar, a base de «reducciones», al punto en el cual la creación ya no podía ser considerada como un producto estético sino como una «cosa» total-mente liberada, Duchamp se encerró en una inacción casi total. Él es uno de esos escasos hombres a los que se puede oír decir, sin sorpresa o extrañeza: «No hago nada». Henri-Pierre Roché decía que «su mejor obra es la utilización de su tiempo». Y Marcel Duchamp replica: «Tal vez. Pero, a fin de cuentas, ¿qué significa eso, en el fondo, y qué es lo que quedará de ello?»

Toda su existencia ha estado jalonada por esos «por qué» y esos «cómo» siempre resueltos inteligentemente con un «tal vez» o un «para qué». «Tengo una vida absolutamente maravillosa». Marcel Duchamp ha convertido esa vida en un desafío reposado, sereno, despreocupado, frente a todo lo que limita, todo lo que encarcela, todo lo que pesa, frente a todo lo que IMPORTA. A partir de él se inicia la revisión absoluta, necesaria, no sólo del contenido y del significado del objeto, sino también del comportamiento del creador con respecto a ese objeto; esto es lo que han comprendido actualmente aquellos a los que se denomina neorrealistas o los objetivistas. El ready-made de Duchamp ha adquirido, después de haber sido considerado durante varios años como una simpática chifladura, un considerable alcance: la deliberada elección del artista modifica el primer destino del objeto, le asigna una vocación expresiva totalmente imprevista. Medio siglo después de la *Roue de Bicyclette* y la *Fontaine-urinoir* su gesto antiarte se impregna de un nuevo carácter

¹ Declaraciones de Marcel Duchamp en el "Museum of Modern Art Bulletin", XIII n.º 4-5. "Eleven Europeans in America", entrevistas de J. J. Sweeney. Entrevista de M. D. hecha por J. J. S. en el Museo de Filadelfia para la televisión americana.

positivo en el que aparece una distinta actitud del creador en el centro mismo del hecho en bruto que es la obra, imbuida a partir de ese momento de resplandecientes poderes. Si, tal como pretende Duchamp, la palabra «arte» proviene del sánscrito y significa «hacer», todo resulta claro a partir de ese momento.

Sus actos y sus lecciones han propuesto, y finalmente determinado, una higiene moral que ha tomado resueltamente a contrapelo el conocimiento cultural y plástico de cuatro siglos de humanismo. Han destruido la comodidad intelectual de una época en la que los museos siguen siendo considerados como centros de la cultura y los «maestros» como semidioses llamados Picasso, Matisse o Rouault. Marcel Duchamp se ha puesto de nuevo el sombrero de mago que el viejo M. Degas deploraba haber perdido: «Ahora mis secretos corren por las calles» decía este último tristemente. Gracias al hijo rebelde de un notario normando vemos esos secretos cogidos en la trampa de la inteligencia, la lucidez y el humor. Pero Duchamp se ha sentado encima del sombrero.

Marcel Duchamp habla con una voz reposada, tranquila, sin gritos; su memoria es prodigiosa, las palabras que utiliza no se deben a un automatismo o a un hábito, como sucede cuando se responde por enésima vez a la misma pregunta, sino que se deben a una elección; no debe olvidarse que ha escrito *Conditions d'un langage: Recherche des Mots premiers*. Una sola pregunta provocó en él una viva reacción: la penúltima, en la que le dije si creía en Dios. Como se verá utiliza frecuentemente la palabra «cosa» para nombrar sus propias creaciones y «hacer» para evocar sus actos creadores. Las expresiones «juego» y «es divertido», «Quise divertirme», aparecen a menudo; son los hitos irónicos de la demostración de su no-actividad.

Marcel Duchamp lleva siempre una camisa de color rosa con finas rayas verdes, fuma continuamente puros habanos (unos diez al día), sale poco, no ve a muchos amigos y no asiste ni a exposiciones ni museos. Los numerosos jóvenes que reconocen su influencia van poco a verle y él no se interesa mucho en su extraordinaria posteridad. «Soy un prototipo, dice. Cada generación tiene uno». A todo lo que ocurre a su alrededor le opone la inquebrantable serenidad de su despreocupación. Afirma: «No hay solución porque no hay problema». Iconoclasta, lo es primordialmente de sí mismo, jugador, va hasta el límite del azar. Cuando *Le Gran Verre*, que le había costado ocho años de trabajo, se rompió, no lo reparó en el sentido físico de la expresión; al contrario, admitió con una visible satisfacción esos signos del destino, que no poseía antes del accidente, y los incorporó a su obra.

Marcel Duchamp es uno de los hombres más célebres de América; desde 1913, cuando aparecieron por primera vez sus obras en el *Armory Show*, se admite que es el primer y más inventivo revelador de este tiempo, que está repleto de una especie humana a la que él se declara extraño: los artistas. Duchamp, investigador, es el Frenhofer del siglo XX, pero no se le han quemado sus obras, como le ocurrió al personaje de Balzac: las ha abandonado para que sigan viviendo por sí mismas su propia existencia mientras él seguía, impenetrable, su carrera de padre desnaturalizado con, tal como escribía hace ya cincuenta años Apollinaire, «una fuerza que resulta difícil imaginarse».

Aureolado a uno y otro lado del Atlántico por la totalmente nueva y deslumbrante gloria que le han dado sus hijos, nietos, sobrinos y primos, de Rauschenberg a Jim Dine, de Oldenburg a Rosenquist, Duchamp es considerado en Francia más bien como un mito. Yo le observaba atentamente en la inauguración del *Cheval majeur de Duchamp-Villon*, en casa de Louis Carré; su escasa estatura, su dulce palabra, su aspecto ligeramente ficticio, su forma de «deslizarse» entre los asistentes con una humildad molesta, confieren a su persona una especie de difuminación. Tiene más el aspecto de existir en otra parte que de estar allí donde se encuentra. A su modo desconfía del «mirador».

Mientras realizábamos estas entrevistas me dijo «Esto es algo que cae por su propio peso». Efectivamente, no hay nada que aparezca más como algo natural, transparente y claro como la vida, la obra y la persona de Marcel Duchamp.

I. OCHO AÑOS DE EJERCICIOS DE NATACIÓN

Pierre Cabanne. — Marcel Duchamp, estamos en 1966¹ y, dentro de algunos meses, cumplirá ochenta años. Su viaje a los Estados Unidos tuvo lugar en 1915, o sea, hace más de medio siglo. Cuando mira hacia atrás, ¿cuál es su primer motivo de satisfacción?

Marcel Duchamp. — En primer lugar, haber tenido suerte. Porque, en el fondo nunca he trabajado para vivir. Considero que trabajar para vivir es algo ligeramente estúpido desde el punto de vista económico. Espero que llegue un día que se pueda vivir sin tener la obligación de trabajar. Gracias a mi suerte he podido pasar a través de las gotas. En un cierto momento comprendí que no debía cargarse a la vida con demasiado peso, con demasiadas cosas por hacer, con aquello a lo que se llama una mujer, niños, una casa en el campo, un coche, etc. Y lo comprendí, felizmente, muy pronto. Eso me ha permitido vivir mucho tiempo como soltero mucho más fácilmente que si hubiera tenido que enfrentarme con todas las dificultades normales de la vida. En el fondo es lo principal. Por tanto me considero muy feliz. Nunca he tenido grandes desgracias, ni tristezas, ni neurastenias. Tampoco he conocido el esfuerzo de producir, puesto que la pintura no ha sido para mí más que un vertedero, o una necesidad imperiosa de expresarme. Nunca he tenido esa especie de necesidad de dibujar por la mañana, por la tarde, todo el tiempo, de hacer croquis, etc. No puedo decirle más. No tengo remordimientos.

P. C. — ¿Y lo que más lamenta?

M. D. — No lamento nada, de verdad. No me ha faltado nada. He tenido más suerte al final de mi vida que al principio.



André Breton

P. C. — André Breton dijo que usted era el hombre más inteligente del siglo XX. Para usted, ¿qué es la inteligencia?

M. D. — Precisamente, iba a preguntárselo. La palabra «inteligencia» es la más elástica que conozco. Hay una forma lógica o cartesiana de inteligencia, pero creo que Breton quería referirse a algo distinto. En realidad se planteaba, desde el punto de vista surrealista, una forma más libre del problema; para él la inteligencia es, en cierto modo, la penetración de aquello que es incomprensible o difícil de captar por el hombre medio. En el sentido de ciertas palabras hay como una explosión: valen más de lo que significan en el diccionario.

Breton es un hombre de mi mismo orden, hay una comunidad de visión que compartimos, y por ello creo comprender la idea que tenía de la inteligencia alargada, estirada, extendida, hinchada si usted quiere...

P. C. — En el sentido en que, usted mismo, ha alargado, hinchado y hecho estallar los límites de la creación según su propia «inteligencia».

¹ La presente entrevista de Pierre Cabanne con Marcel Duchamp tuvo lugar en 1966, poco después de la gran exposición M. D. de Londres, Tate Gallery, y apareció en forma de libro en la editorial Pier en 1967. (N. del T.)

M. D. — Tal vez. Me asusta la palabra «creación». En el sentido social, normal, de la palabra, la creación, es muy gentil pero, en el fondo, no creo en la función creadora del artista. Es un hombre como cualquier otro, eso es todo. Su ocupación consiste en hacer ciertas cosas, pero también el *businessman* hace ciertas cosas, ¿me entiende? Por el contrario, la palabra «arte» me interesa mucho. Si viene del sánscrito, tal como he oído decir, significa «hacer». Pero todo el mundo hace cosas y los que hacen cosas sobre una tela, con un marco, se llaman artistas. Anteriormente se les aplicaba un nombre que me gusta más: artesanos. Todos somos artesanos, con una vida civil, militar o artística. Cuando Rubens, o cualquier otro, necesitaba el color azul, tenía que pedir tantos gramos a su corporación y se discutía la cuestión para saber si se le podían dar 50, 60 o más.

Eran verdaderamente unos artesanos, y eso se ve claramente en los contratos. La palabra «artista» fue inventada cuando el pintor se convirtió en un personaje de la sociedad monárquica, en primer lugar, y posteriormente de la sociedad actual, en la que es un señor. Ese pintor no hace cosas para alguien sino que es ese alguien quien va a elegir cosas entre la producción del pintor. En contrapartida el artista está mucho menos sujeto a concesiones que antes, durante la monarquía.

P. C. — Pero Breton no dijo únicamente que usted es uno de los hombres más inteligentes del siglo XX, sino también, y cito textualmente sus palabras, «para muchos, el más molesto».

M. D. — Supongo que eso significa que, al no seguir la corriente que imperaba en ese momento, molestaba mucho a las personas que veían en ello una oposición a lo que estaban haciendo, una rivalidad, si usted quiere; pero en realidad, no había tal cosa. Eso existía únicamente para Breton y su grupo, debido a que no se daban cuenta de que se podía hacer algo distinto a lo que se hacía en aquel momento.

P. C. — ¿Cree haber molestado a mucha gente?

M. D. — No. No hasta ese extremo, debido a que no tuve en absoluto una vida pública. La que tuve fue en el grupo de Breton y de todos los que se ocupaban algo de mí. En cierto sentido no he tenido nunca una vida pública puesto que nunca he expuesto el *Verre* y éste ha permanecido en garajes todo el tiempo.

P. C. — Así pues, ¿era más molesta su moral que su obra?



Gertrude Stein por Picasso The Metropolitan Museum of Art, New York

M. D. — En este caso tampoco había adoptado ninguna posición. Hice un poco como Gertrude Stein, que era considerada en un cierto grupo como un escritor interesante, con cosas muy inéditas...

P. C. — Confieso que nunca se me hubiera ocurrido compararle con Gertrude Stein...

M. D. — Es una forma de comparación entre las personas de esa época. Con ello quiero dar a entender que hay personas, en cada época, que no están al día. Y eso no molesta a nadie. Tanto si yo hubiera estado allí como si no, hubiese dado lo mismo. Sólo ahora, cuarenta años después, se percibe que, cuarenta años antes, ocurrieron cosas que hubieran podido molestar a algunas personas, pero entonces les importaba un bledo.

P. C. — Antes de entrar en detalles podríamos abordar el acontecimiento clave de su vida, o sea,



el que después de unos veinticinco años de pintura, aproximadamente, usted la abandonase bruscamente. Me gustaría que explicara su ruptura.

[Nude Descending a Staircase \(No. 1\)](#)

M. D. — Fue motivada por varias causas. En primer lugar, el roce diario con los artistas, el hecho de vivir con artistas, de hablar con artistas me disgustaba profundamente. En 1912 se produjo un incidente que «me alteró la sangre», si me permite la expresión. Ese hecho ocurrió cuando llevé mi *Nu descendant un escalier* a los Independants y se me pidió que lo retirara antes de la inauguración. En el grupo de personas más avanzadas de la época algunas de ellas tenían unos extraordinarios escrúpulos y mostraban una especie de terror. Personas como Gleizes, que sin embargo eran extremadamente inteligentes, encontraron que el *Nu* no estaba en absoluto en la línea que ellos habían trazado. Hacía dos o tres años que imperaba el cubismo y ellos tenían una línea de conducta extraordinariamente precisa, recta, que preveía todo lo que sucedería. Yo encontré todo eso insensato e ingenuo. Entonces eso me enfrió de tal modo que, como reacción frente a semejante comportamiento proveniente de unos artistas a los que creía libres, tomé un empleo. Me convertí en bibliotecario en Sainte-Geneviève.

[Nude Descending a Staircase \(No. 2\)](#)

Hice ese gesto para desembarazarme de un cierto medio, de una cierta actitud, para tener tranquila la conciencia, pero también para poder ganarme la vida. Tenía 25 años, me habían dicho que era preciso ganarse la vida, y en aquel momento me lo creí. Después vino la guerra, que lo convulsionó todo y me fui a los Estados Unidos.

Estuve ocho años trabajando en *Le Grand Verre*, mientras, hacía otras cosas, pero ya había abandonado la tela y el bastidor. Tenía ya una especie de asco tanto por una como por el otro, no porque hubiera pintado demasiadas telas sobre bastidores sino porque era, en mi opinión, necesariamente, un medio para expresarme. El *Verre* me salvó debido a su transparencia.

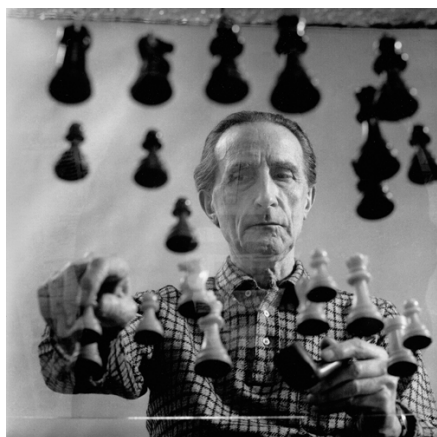


[Nude Descending a Staircase \(No. 3\)](#)

Cuando se pinta un cuadro, incluso si es abstracto, hay siempre una especie de obligado relleno. Yo me preguntaba cuál era la causa. Siempre me he planteado muchos «por qué» y de la pregunta ha surgido la duda, la duda de todo. Llegué a dudar hasta tal extremo que, en 1923, me dije: «Bueno, la cosa marcha». No lo abandoné todo en un momento, al contrario. Regresé a Francia dejando inacabado *Le Grand Verre*. Cuando regresé a Norteamérica habían ocurrido muchas cosas. Me casé, creo, en 1927; la vida pudo más que yo. Había trabajado ocho años en esa

cosa que era intencionada, voluntariamente establecida con planos exactos; pero, a pesar de ello, no quería, y tal vez ésa es la razón por la que trabajé en ella tanto tiempo, que esa obra fuera la expresión de una especie de vida interna. Desgraciadamente, con el tiempo, perdí todo tipo de ardor en la ejecución; la cosa ya no me interesaba ni me concernía en absoluto. Entonces me cansé y lo dejé, pero sin ninguna dificultad, sin una decisión brusca; ni siquiera pensé en ello.

P. C. — Era como una progresiva renuncia a los medios tradicionales.



M. D. — Exacto.

P. C. — He constatado una cosa: en primer lugar, lo cual no es nuevo, su pasión por el ajedrez.

M. D. — No es nada grave, pero es cierto.

P. C. — Pero también he constatado que esta pasión se presentaba principalmente cuando usted no pintaba.

M. D. — Es verdad.

P. C. — Y entonces me he preguntado si, durante esos períodos, los gestos que dirigían los movimientos de los peones por el espacio no suscitaban algunas creaciones —sí, ya sé, que usted no acepta esa expresión— imaginarias que, en su opinión, tenían tanto valor como las creaciones reales de sus cuadros y, además, establecían una nueva función plástica en el espacio.

M. D. — En un cierto sentido, es cierto. Una partida de ajedrez es una cosa visual y plástica, y si bien no es geométrica en el sentido estático de la expresión, al menos es mecánica, puesto que es algo que se mueve; es un dibujo, una realidad mecánica. Las piezas no son hermosas por sí solas, así como tampoco la forma del juego, pero lo que es bello —si es que puede utilizarse esa palabra— es el movimiento. Así pues, se trata, en efecto, de una mecánica, en el sentido, por ejemplo, de un Calder. En el ajedrez hay, ciertamente, cosas extraordinariamente hermosas en el ámbito del movimiento pero no, en absoluto, en el ámbito visual. En ese caso lo que es hermoso es la imaginación del movimiento. Es algo que ocurre totalmente en la materia gris.

P. C. — En resumen, en el ajedrez hay un juego gratuito de formas que se opone al juego de formas funcional del tablero.

M. D. — Sí. Totalmente. Aun cuando el juego no sea totalmente gratuito, hay una elección...

P. C. — Pero, ¿no hay un destino?

M. D. — No. No hay un destino social. Eso es, primordialmente, lo más importante.

P. C. — ¿Es la obra de arte ideal?

M. D. — Podría serlo. Debe tenerse en cuenta, también, que el medio de los jugadores de ajedrez es mucho más simpático que el de los artistas. Se trata de personas totalmente obnubiladas, completamente ciegas, provistas de orejeras. Locos de una cierta calidad, al igual que se supone que lo sea el artista, y no lo es, por lo general. Esto fue, tal vez, lo que más me interesó. Me atrajo mucho el ajedrez hasta los cuarenta o cuarenta y cinco años, y después mi interés fue disminuyendo paulatinamente.

P. C. — Ahora debemos remontarnos hacia atrás, hasta su infancia. Usted nació el 28 de julio de 1887 en Blainville en el Seine-Maritime. Su padre era notario. En su casa se mataban las tardes jugando al ajedrez o interpretando música. Usted es el tercero de siete hijos de los que vivieron seis; los tres chicos, Gaston, el mayor, se convirtió en Jacques Villon, Raymond, que fue el escultor Duchamp-Villon, Marcel, o sea usted, y después las tres hermanas, Susanne, Yvonne y Magdeleine. Los nacimientos se escalonaron según un ritmo que tenía una sorprendente regularidad, 1875-76,



1887-89, 1895-98. De procedencia burguesa normanda, usted creció en una atmósfera provincial muy flaubertiana.

Los tres hermanos Duchamp, de izquierda a derecha, M. Duchamp, Jacques Villon, y Raymond Duchamp-Villon, 1914

equivoco. Es muy del estilo Flaubert, en efecto. Pero esto, evidentemente, sólo se sabe después, cuando se lee *Madame Bovary*, a los dieciséis años.

P. C. — Creo que su primer acontecimiento artístico importante, que se sitúa en 1905, fue un período de prácticas en casa de un impresor de Rouen, que le proporcionó una gran competencia tipográfica.

M. D. — Es un episodio muy divertido. Al ver acercarse la aprobación de la ley de dos años de servicio militar pensé que, al no ser ni militarista ni guerrero, era preciso intentar aprovechar aún la ley de tres años, o sea no hacer más que un año alistándome inmediatamente. Por tanto llevé a cabo las gestiones necesarias para saber cómo lo podía conseguir sin ser abogado, ni médico, puesto que éstas eran las dos dispensas normales. Así fue cómo supe que existía un examen, el de obrero de arte, que permitía hacer un año de servicio en vez de tres en las mismas condiciones que el médico y el abogado. Entonces busqué qué tipo de obrero de arte podía ser yo. Descubrí que se podía ser impresor-tipógrafo o impresor de grabados, de aguafuertes. Eso es lo que se llama un obrero de arte. Yo tenía un abuelo que era un meritorio grabador y del que la familia había conservado algunas placas de cobre en las que había grabado aspectos totalmente extraordinarios del viejo Rouen. Así pues, me fui a casa de un impresor y le pedí que me enseñara a imprimir esas planchas. El impresor aceptó. Trabajé con él y me examiné en el mismo Rouen. El jurado estaba compuesto por maestros artesanos que me pidieron algunos detalles sobre Leonardo da Vinci. Como examen escrito, si así puede definírsele, se trataba de imprimir los grabados y enseñar lo que se sabía hacer. Yo imprimí la plancha de mi abuelo y regalé una prueba a cada miembro del jurado, que quedó encantado. Me dieron 49 de los 50 puntos posibles. Por tanto me vi dispensado de dos años de servicio y destinado al pelotón de los alumnos-oficiales. Al final del año, en Eu, el capitán encargado del pelotón de exentos preguntó a cada soldado qué hacía en la vida. Cuando supo que yo era obrero de arte no dijo nada, pero comprendí que para él el cuerpo de oficiales de Francia no podía tener un obrero que ganaba siete francos al día en sus filas y tuve la impresión de que no iría muy lejos en el oficio de

las armas.

P. C. — ¡Ese capitán hizo abortar su carrera militar!

M. D. — Totalmente. Por otra parte estaba bien. A continuación fui reformado y, por tanto, me vi totalmente exento.



L'Eglise de Blainville

P. C. — Su primera obra conocida data de 1902. Entonces tenía quince años. Se trata de *L'Eglise de Blainville*, su ciudad natal. ¿Cómo descubrió la pintura? ¿Tal vez su familia le impulsó por ese camino?

M. D. — La casa en que vivíamos estaba llena de recuerdos del abuelo que había producido grabados del país *à gogo*. Además yo tenía doce años menos que Jacques Villon y once menos que Raymond Duchamp-Villon que eran, principalmente Villon, artistas desde hacía tiempo. Entonces ya tenía posibilidades de pensar en ello. Y no existió ninguna objeción por parte de mi padre, que estaba acostumbrado, con sus otros dos hijos, a tratar de esas cuestiones. Para mí no hubo, pues, ninguna dificultad. Mi padre incluso aceptó ayudarme desde el punto de vista pecuniario.

P. C. — Creo que su madre era también artista. ¿No pintaba vajillas?

M. D. — Y también quería cocerlas, pero en setenta años de existencia no lo pudo hacer nunca. Mi madre hacía Strasbourgs sobre

papel. La cosa nunca fue más lejos.

P. C. — Así pues, había en su casa una atmósfera de gran comprensión artística.

M. D. — Sí, en efecto, muy clara. Por ese lado no había ninguna dificultad.

P. C. — La persona que usted más apreciaba era su hermana Suzanne...

M. D. — Sí. Suzanne estaba igualmente un poco *dans le coup*, puesto que ha pintado durante toda su vida, algo menos, pero con mucha más perseverancia y mayor entusiasmo que yo.

P. C. — Ella era su modelo favorito.

M. D. — Sí, pero tuve otras dos hermanas que vinieron después. Y todas fueron modelos mías, una tras de otra, era más fácil.

P. C. — Después del año que estuvo cumpliendo el servicio militar usted se trasladó a París y se

inscribió, en la Académie Jullian. Usted ya había estado un año en esa Académie en compañía de Villon que, par esa época, realizaba dibujos humorísticos para los periódicos; y usted también lo intentó. ¿Recuerda los «maestros» que tuvo en la Académie Jullian?



M. D. — En absoluto. Evidentemente el gran hombre era Jules Lefebvre², pero no recuerdo si daba clases cuando yo estaba en la Academia. Había otro profesor más joven, cuyo nombre no recuerdo. Por otra parte sólo estuve un año en la Académie. ¿Qué hacía? ¡Jugar al billar por la mañana en vez de ir al taller!

Pero, a pesar de todo, una vez incluso hice el ensayo del concurso de admisión en la Ecole des Beaux-Arts, y fue un *flop*, como dicen en inglés. El primer examen consistía en un dibujo al desnudo, al carboncillo, pero no fui admitido.

Jules Lefebvre

P. C. — Así pues usted forma parte de los innumerables rechazados por la Ecole des Beaux-Arts...

M. D. — En efecto, y actualmente estoy muy orgulloso de ello. En ese momento, evidentemente, tenía el entusiasmo del ignorante que quiere «hacer Bellas Artes».

Entonces reemprendí simultáneamente las sesiones en la Jullian y el dibujo humorístico: se me pagaban 10 francos por un cuarto de página en *Le Sourire* y *Le Courrier français* que estaba muy bien considerado por esa época y en el que entré gracias a Villon. Usted debe saber que el director



era un tipo extraordinariamente sorprendente, Jules Roques; Villon iba al periódico el lunes por la mañana para atraparlo cuando llegaba al despacho y arrancarle cuatro cuartos puesto que, evidentemente, no pagaba nunca.

P. C. — Así pues, para resumir sus inicios: familia burguesa, educación artística muy inteligente y extremadamente convencional. La actitud antiartística que usted adoptó posteriormente, ¿no es una reacción, una revancha incluso, contra ese estado de cosas?

Retratote Henri Matisse por André Derain, 1933

M. D. — Sí, pero no estaba seguro ni yo mismo, sobre todo al principio... Cuando se es un muchacho no se piensa de forma filosófica, uno no piensa: «¿Tengo razón? ¿Estoy equivocado?» Sino que se sigue simplemente una ramificación que te divierte más que otra, sin reflexionar demasiado en la validez de lo que se está haciendo. Es más tarde

² Jules Lefebvre (1836-1912). Premio de Roma. Miembro del Instituto. Según Louis Hourticq, es un “clásico del desnudo femenino”. Autor de *Diane surprise*, *Lady Godiva*, *La Cigale*, etc.

cuando uno se pregunta si se está acertado o equivocado y si se podría cambiar. Entre 1906 y 1910 ó 1911 floté un poco entre distintas ideas: fauvista, cubista, regresando a veces a cosas algo más clásicas. Para mí el descubrimiento de Matisse en 1906 ó 1907 fue un importante acontecimiento.

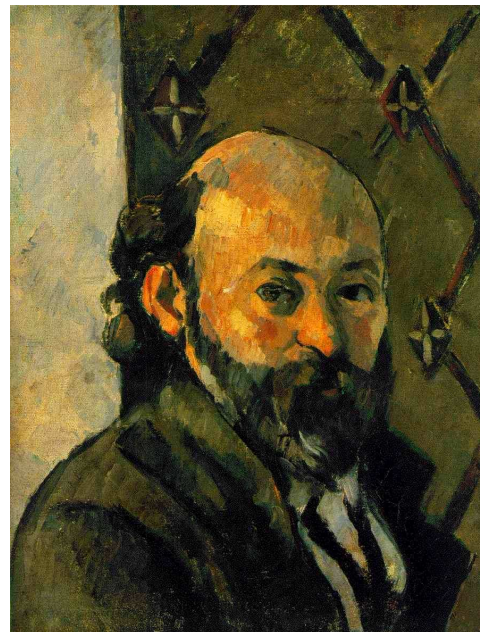
Cezanne, autorretrato

P. C. — ¿Y no lo fue el de Cézanne?

M. D. — No.

P. C. — Usted frecuentaba, junto con Villon, todo un grupo de artistas de su misma edad, o sea comprendidos entre los veinte y los veinticinco años, y con toda seguridad hablaban de Cézanne, Gauguin, Van Gogh, ¿no es cierto?

M. D. — No. La conversación se refería a menudo a Manet. Él era el gran hombre. Ni siquiera le superaban los impresionistas. Seurat era totalmente ignorado, y apenas se conocía su nombre. Tenga en cuenta que yo no vivía en absoluto en un ambiente de pintores sino en un ambiente de humoristas. En Montmartre, donde vivía, en la rue Caulaincourt, junto a la casa de Villon, nosotros frecuentábamos principalmente a Willette, Léandre, Abel Faivre, Georges Huard, etc., era algo totalmente distinto, yo no estaba en contacto con pintores por esa época. Incluso Juan Gris, al que conocí poco después, hacía dibujos. Íbamos juntos a una revista dirigida por el cartelista Paul Iribe, que la había fundado. Jugábamos al billar en un café de la me Caulaincourt. Y nos pasábamos informes que nunca nos pagaban. El precio era de 20 francos por página.



Edouard Manet, autorretrato

P. C. — No estaba mal, a condición de cobrarlos, evidentemente.

M. D. — En ese momento veía un poco a Gris, pero me fui de Montmartre en 1908.

P. C. — Y se trasladó a Neuilly...

M. D. — Sí, hasta 1913. Muy cerca de donde vivo actualmente.

P. C. — En 1905 en el Salón de Otoño se presentó la famosa *cage aux fauves* y, al mismo tiempo, una retrospectiva Manet-Ingres. ¿Supongo que quienes le interesaron fueron estos últimos?

M. D. — Evidentemente. En aquel momento el nombre de Manet estaba presente en todas las conversaciones sobre pintura. Cézanne era para muchos, en esa época, una llamarada... Me refiero, claro está, al medio que yo frecuentaba; entre los pintores profesionales debía ser muy distinto... Pero, de todos modos, fue durante el Salón de Otoño cuando se me ocurrió la idea de pintar...

P. C. — Pero usted ya pintaba...

M. D. — Sí, pero así... En esa época lo que más me interesaba era el dibujo. Hacia 1902-1903 había hecho cosas pseudoimpresionistas, de un impresionismo mal digerido. En Rouen yo tenía un amigo, Pierre Dumont³ que hacía lo mismo, pero más exagerado... Después me interesé por el fauvismo.

P. C. — Un fauvismo particularmente intenso. En el museo de Filadelfia donde, gracias a la donación Arensberg, a la que volveremos a referirnos más adelante, está expuesta toda su obra; sus obras fauvistas sorprenden por su vehemencia. Uno de sus biógrafos, Robert Level, compara su ácida estridencia con la de Van Dongen y los parangona con el estilo del expresionismo alemán.

M. D. — No recuerdo verdaderamente cómo ocurrió eso. ¡Oh! Es Matisse, evidentemente. Sí, él es el origen de todo.

P. C. — ¿Le conocía usted íntimamente?

M. D. — En absoluto. Casi no le conocí. Tal vez le vi tres veces en toda mi vida. Pero sus cuadros del Salón de Otoño me afectaron profundamente, en particular las grandes figuras de colores lisos rojos o azules; era un gran asunto en esa época, sabe. Eso sorprendió mucho. También me interesó mucho Girieud...⁴

P. C. — Que tuvo una gloria efímera.

M. D. — Y después se apagó totalmente. Había en él una especie de hieratismo que me atraía. ¡No sé dónde hubiera ido a pregonar ese hieratismo...!

P. C. — Además del Salón de Otoño, ¿frecuentaba usted las salas de exposiciones?

M. D. — Sí, la sala Druet, de la rue Royale en la que podían verse las últimas cosas de los intimistas como Bonnard o Vuillard que se oponían a los fauvistas. También estaba Vallotton. Siempre tuve una cierta debilidad hacia él porque vivía en una época en la que todo era rojo y verde, y él utilizaba los marrones más oscuros, tonos fríos, apagados, preludiando la paleta de los cubistas. A Picasso le conocí en 1912 o 1913. En cuanto a Braque apenas le conocí. Le saludaba, pero nunca tuvimos ninguna conversación. Por otra parte sólo tenía amistad con las personas que conocía desde hacía tiempo. Y también tenía su importancia la diferencia de edades.

P. C. — Recuerdo una frase que me dijo Villon al referirse a Picasso; al hablarle yo de sus encuentros en Montmartre él me respondió evasivamente: «Le veía de lejos». Y esa «distancia» entre jóvenes artistas de la misma generación, o casi, que frecuentaban los mismos lugares y conocían a las mismas personas me sorprendió. Pero es evidente que Braque y Picasso vivían ya, en esa época, totalmente a parte, encerrados simultáneamente en su barrio y en su arte, y no salían mucho de ambos ambientes.

M. D. — Es cierto. París estaba entonces muy dividido y el barrio de Picasso y Braque, Montmartre, estaba muy separado de los otros. Yo tuve la suerte de frecuentarlo un poco en ese momento, junto con Princet. Princet era un ser extraordinario. Era un simple profesor de matemáticas en una escuela libre, o algo semejante, pero representaba el papel del señor que conoce

³ Pierre Dumont, 1884-1936. Participó en 1912 en el Salón de la Section d'Or. Sus vigorosos paisajes hacen de él uno de los mejores pintores de paisajes urbanos. Tuvo una difícil vida, dramática, y murió loco.

⁴ Pierre Girieud (1876-1948). Uno de los pintores más de moda del Salon d'Automne; su reputación fue tan considerable como el olvido en que ha caído.

de memoria la cuarta dimensión y, por ello se le escuchaba. Metzinger, que era inteligente, lo utilizó mucho. La cuarta dimensión se estaba convirtiendo en una cosa de la que se hablaba mucho, sin saber de qué se trataba. Igual que ocurre ahora.

P. C. — ¿Quiénes eran sus amigos, sus camaradas, en esa época?

M. D. — Con Villon, en Neuilly, tuve muy pocos amigos. Me veo a mí mismo, en esos momentos, encaminándome a Bullier y percibiendo a lo lejos, hablando profusamente, a Delaunay, pero ni siquiera le conocí.

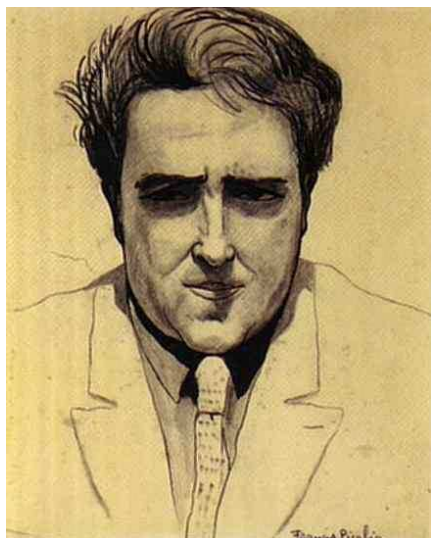
P. C. — Al trasladarse a Neuilly, que estaba entonces al otro extremo del mundo, ¿quiso establecer una distancia entre esos pintores y usted?

M. D. — Probablemente. Entre 1909 y 1910 pinté muy poco. A finales de 1911 conocí a Gleizes, Metzinger y Léger, que vivía en el mismo círculo. Los martes había reunión en casa de los Gleizes, en Courbevoie; junto con Metzinger elaboraban su libro sobre el cubismo. También había los domingos en Puteaux donde, debido a que mis hermanos conocían toda la pandilla del Salón de Otoño, había muchos visitantes. Cocteau iba de vez en cuando. También asistía un tipo sorprendente, Martin-Barzun. Le veo de vez en cuando en los Estados Unidos; cada año edita un enorme libro en inglés y francés que contiene toda su obra a partir de 1907; todo está en el libro. En este momento debe tener unos ochenta años. Su hijo, que es totalmente norteamericano, es director de la Columbia University en New York.

P. C. — ¿Conoció usted a Apollinaire?

Apollinaire

M. D. — No mucho. Por otra parte, exceptuando a las personas que tenían más intimidad con él, era muy difícil conocerle. Era una mariposa. Si estaba con nosotros hablaba de cubismo y, después, al día siguiente leía a Víctor Hugo en un salón. Lo divertido de los hombres de letras de esa época es que cuando uno los encontraba con otros dos hombres de letras no se podía pronunciar ni una palabra. Era toda una serie de fuegos artificiales, mentiras, todo ello insuperable, porque estaba dicho con un estilo que uno era incapaz de utilizar; entonces, uno se callaba. Un día fui con Picabia a comer con Max Jacob y Apollinaire, fue algo increíble; nuestro espíritu dudaba entre la angustia y unas enormes ganas de estallar en carcajadas. Los dos seres vivían en la óptica de los hombres de letras de la época simbolista de los años 1880.



P. C. — Usted expuso dos obras, por primera vez, en el Salón de los Independientes de 1909...

Francis Picabia, autorretrato.

M. D. — ... una de las cuales era un pequeño paisaje de Saint-Cloud que vendí por cien francos. Y estaba encantado. Era maravilloso. Sin ningún «enchufe». No recuerdo quién lo compró. Otro episodio de venta: en el Salón de Otoño de 1910 ó 1911 vendí una pequeña obra, el esbozo de un desnudo de Isadora Duncan, sin que la conociera. Más tarde intenté encontrar ese cuadro, vi a Isadora en los Estados Unidos, pero no pude lograrlo. Isadora debió comprarlo para dárselo a uno de sus amigos como regalito de Navidad. No sé qué ha sido de él.

P. C. — ¿Qué entendía usted, en ese momento, por «una vida de pintor»?

M. D. — En primer lugar, en ese momento no llevaba una vida de pintor. Eso sucedió en 1910.

P. C. — Usted se dirigía hacia la pintura. ¿Qué esperaba de la misma?

M. D. — No lo sé. No tenía establecido ningún plan ni ningún programa. Ni siquiera me preguntaba si debía o no vender mi pintura. No había ningún *substratum* teórico. ¿Comprende lo que quiero decir? Era un poco la vida bohemia de Montmartre; se vivía, se pintaba, se era pintor, todo eso, en el fondo, no quiere decir nada. Y también existe actualmente, es lógico. Se pinta porque se quiere ser libre. No se desea ir a la oficina cada mañana.

P. C. — Es como una especie de rechazo de la vida social...

M. D. — Sí. Totalmente. Pero no había una perspectiva a larga distancia de lo que iba a suceder.

P. C. — No había ninguna preocupación por el día de mañana.

M. D. — No, en absoluto.

P. C. — En 1908, año en que usted se instaló en Neuilly, fue, asimismo, el año del cubismo. En otoño, después de la exposición en la sala Kahnweiler de los paisajes pintados en l'Estaque por Braque, Louis Vauxcelles escribió por primera vez esa palabra. Algunos meses antes Picasso había finalizado *Les Femmes d'Alger*; ¿era usted consciente de la revolución que anunciaban esas obras?

M. D. — En absoluto. No se han podido ver *Les Femmes d'Alger* hasta que han sido expuestas hace algunos años. Por mi parte iba a menudo a la sala Kahnweiler de la rue Vignon y allí fue donde quedé impresionado por el cubismo.

P. C. — Se trata, claro está, del cubismo de Braque.

Georges Braque por Boillon

M. D. — Sí. Incluso estuve en su taller, en Montmatre, algo más tarde, hacia 1910 ó 1911.

P. C. — ¿No estuvo nunca en el taller de Picasso?

M. D. — En ese momento, no.

P. C. — ¿No le parecía a usted un pintor excepcional?



M. D. — En absoluto. Al contrario. Había una especie de competencia, si es que puede emplearse esa expresión, entre Picasso y Metzinger. Cuando el cubismo empezó a adquirir una forma social se hablaba, principalmente, de Metzinger. Éste explicaba el cubismo, mientras que Picasso nunca ha explicado nada. Tuvieron que transcurrir varios años para que pudiéramos darnos cuenta que callar valía más que hablar mucho. Por otra parte esto no impedía que Metzinger tuviera un gran respeto por Picasso en ese momento. No sé lo que le faltó a continuación, puesto que, entre todos los cubistas, él era el que estaba más cerca de una fórmula de síntesis. La cosa no funcionó. ¿Por qué? No lo sé.

Posteriormente Picasso se convirtió en una bandera. El público necesita siempre una bandera, tanto si es él, como Einstein o cualquier otro. Después de todo el público representa la mitad de la cuestión.

P. C. — Usted acaba de decir que el cubismo le impresionó: ¿cómo ocurrió?

M. D. — Fue hacia 1911, aproximadamente. Por esa época yo abandoné mi tendencia fauvista para unirme a eso que había visto, que me interesaba y que era el cubismo. Me lo tomaba muy en serio.

P. C. — Pero con desconfianza. Por otra parte se trataba de un sentimiento que compartían, según creo, Villon y Duchamp-Villon...

M. D. — Una desconfianza contra la sistematización. No me gustaba limitarme a aceptar las fórmulas establecidas, a copiar o a ser influenciado hasta el extremo de recordar una cosa vista el día anterior en un escaparate.



La partie d'échecs

P. C. — Entre *La partie d'échecs* de agosto de 1910 que es aún muy académica y el *Portrait, ou Dulcinée* de 1911 hay una ruptura total.

M. D. — Total. *La partie d'échecs* estaba en el Salón de Otoño de 1910 y pinté la *Sonate* el mes de enero de 1911, y la retoqué posteriormente en setiembre. La *Dulcinée*, cinco siluetas femeninas escalonadas, fue realizada por esa misma época. Lo que resulta sorprendente es, principalmente, el

flotamiento técnico.

P. C. — Usted dudaba en tomar partido...

M. D. — Sí, debido a que la nueva técnica del cubismo me pedía un cierto trabajo manual de adaptación.

Dulcinée

P. C. — En efecto, la técnica cubista parece haberle tentado más que su espíritu, o sea la *remise en forme* de la tela por el volumen.

M. D. — Exacto.

P. C. — Mucho más que el color. Anoto la expresión «trabajo manual» que acaba de utilizar, pero me gustaría saber qué *shock* determinó la ruptura con la pintura que usted hacía en aquel momento.

M. D. — No lo sé. Probablemente se debió a haber visto varias cosas de Kahnweiler.



P. C. — Después de *La Partie d'échecs*, hubo, durante los meses de setiembre y octubre de 1911, varios estudios al carboncillo y al óleo para *Les Joueurs d'échecs* que preceden al *Portrait de Joueurs d'échecs* realizado en diciembre.



Les Joueurs d'échecs

M. D. — Sí, todo eso fue en octubre y noviembre de 1911. Hay ese esbozo que está en el Museo de Arte Moderno de París, y otros tres o cuatro dibujos realizados antes de ese esbozo. Después hubo el más grande de los *Joueurs d'échecs*, el definitivo, mis dos hermanos jugando una partida, que está en el Museo de Filadelfia. Esos *Joueurs d'échecs*, o más bien el *Portrait de Joueurs d'échecs*, fueron terminados y pintados con luz de gas. Era una experiencia que me tentaba. Usted sabe que la

luz de gas, la del viejo pitorro Auer, es verde; quise ver lo que daba de sí el cambio de colores. Cuando se pinta con luz verde y se mira al día siguiente a la luz del sol todo es más malva, más gris, al modo en que pintaban los cubistas en ese momento. Era una forma fácil de obtener una disminución de los tonos, una grisalla.



Portrait de joueurs d'échecs 1910

P. C. — Ésta es una de las pocas veces en que se ha preocupado por los problemas de la luz.

M. D. — Sí, pero no se trata verdaderamente de la luz, sino de la luz que me iluminaba.

P. C. — Se trataba más de la atmósfera que de la fuente luminosa.

M. D. — Exactamente.

P. C. — Sus *Joueurs d'échecs* denotan la influencia de los *Joueurs de cartes* de Cézanne.

M. D. — Sí, pero quería alejarme de ellos. Y, además, sabe, todo esto sucedió rápidamente; el cubismo sólo me interesó algunos meses, a finales de 1912 yo ya pensaba en otra cosa. Por tanto se trata más de una experiencia que de una convicción. Desde 1902 hasta 1910 nadé mucho. Durante ocho años realicé ejercicios natatorios.

P. C. — ¿Ha tenido Villon alguna influencia en usted?

M. D. — Al principio mucha, en los dibujos; yo admiraba su gran facilidad para dibujar.

P. C. — Lo que me sorprende de esos años de experiencias durante los cuales los pintores vivían agrupados por afinidades, formando capillitas, intercambiándose sus investigaciones, sus descubrimientos, sus inquietudes y en las que la amistad desempeñaba un importante papel, es su necesidad de libertad, su afición por la distancia, por el aislamiento. Distancia no sólo, a pesar de las influencias recibidas y que, por otra parte perduraron poco tiempo, con respecto a los movimientos, a las corrientes y las ideas, sino también con respecto a los propios artistas. Sin embargo usted conocía perfectamente esos movimientos y no dudaba en tomar prestado de los mismos aquello que podía servirle para la elaboración de su propio lenguaje; ¿qué sentimiento le animaba en esa época?

M. D. — Una extraordinaria curiosidad.



Retrato de los jugadores de ajedrez.

II. UNA VENTANA ABIERTA SOBRE ALGO DISTINTO



Pierre Cabanne. — El joven pintor curioso pero no excesivamente revolucionario que era usted en 1911 mira con interés el paso que acaba de dar. Hay una cosa que me sorprende en las dos obras que realizó ese año: *Portrait, ou Dulcinée* y la *Sonate*, se trata de la aparición de la simultaneidad.

Sonate

Marcel Duchamp. — Probablemente se trata de mi interpretación, en ese momento, del cubismo. También debe tenerse en cuenta mi ignorancia de la perspectiva y del emplazamiento normal de las figuras. La repetición del mismo personaje cuatro o cinco veces, desnudo, vestido y en ramillete en *Dulcinée* tenía primordialmente por objeto, en esa época, «deseorizar» el cubismo para darle una interpretación más libre.

P. C. — Si he hablado de simultaneidad se debe a que, en esa misma época, Delaunay pintó *La Fenêtre sur la ville* n.º 3 y a que es precisamente en esa obra

donde aparecen, por primera vez, los contrastes simultáneos que se desarrollaron a continuación.

Delaunay, La Fenêtre sur la ville

M. D. — Yo conocía a Delaunay de nombre, pero nada más. Pero atención, la simultaneidad no es el movimiento, o, al menos, el movimiento tal como yo lo entendía. La simultaneidad es una técnica de la construcción, el color-construcción. La *Tour Eiffel*, de Delaunay es, en suma, una dislocación de la torre Eiffel, que podría caerse. Nadie se ocupaba realmente de la idea de movimiento, ni siquiera los futuristas. Por otra parte, éstos se hallaban en Italia y eran poco conocidos.

P. C. — ¿Leyó usted el manifiesto futurista publicado el 20 de febrero de 1910 en *Le Figaro*?





M. D. — En ese momento no me ocupaba de esas cosas. Y, además, Italia estaba lejos. Por otra parte la palabra «futurismo» no me atraía excesivamente. No sé cómo ocurrió pero, después de *Dulcinée*, experimenté la necesidad de pintar un pequeño cuadro que se llamaba *Yvonne et Madeleine déchiquetées*. En esa obra se trata más del despedazamiento que del movimiento. Ese despedazamiento era, en el fondo, una interpretación de la dislocación cubista.

Yvonne et Madeleine déchiquetées, 1911

P. C. — Así pues, ¿hay, por una parte, la descomposición cubista y, por otra, la simultaneidad que no es en absoluto cubista?

Delaunay, *Tour Eiffel*, 1911

M. D. — No, no es cubista. Picasso y Braque no se han ocupado nunca de ella. *Les Fenêtres* de Delaunay las vi, creo, en 1911 en los Indépendants donde también estaba, según creo, la *Tour Eiffel*. Esta *Tour Eiffel* debió afectarme, puesto que Apollinaire dice en su libro que fui influenciado por Braque y Delaunay. ¡Y estoy de acuerdo! Cuando se va a ver a las personas, incluso si uno no se da cuenta de ello, se recibe su influencia.

P. C. — Algunas veces la influencia se manifiesta posteriormente.

M. D. — ¡Sí, cuarenta años después! El movimiento, o más bien las sucesivas imágenes en movimiento no aparecieron en mis obras hasta dos o tres meses más tarde, en octubre de 1911, cuando pensé en llevar a cabo el *Jeune homme triste dans un train*.

En primer lugar hay la idea del movimiento del tren y, después, la del joven triste que se halla en el pasillo que se desplaza; por tanto había dos movimientos paralelos que se correspondían entre sí. Después hay en esa obra la deformación del buen hombre, que denominé paralelismo elemental. Se trataba de una descomposición formal, o sea en láminas lineales que se siguen como líneas paralelas y deforman el objeto. El objeto está totalmente extendido, como flexibilizado. Las líneas se siguen paralelamente cambiando suavemente para formar el movimiento o la forma en cuestión. Utilicé ese mismo procedimiento en el *Nu descendant un escalier*.

El *Jeune homme triste dans un train* mostraba ya mi intención de introducir el humor en el cuadro o, en todo caso, el humor del juego de palabras: triste, tren. Creo que Apollinaire lo ha llamado *Mélancolie dans un train*. El joven está triste debido a que hay el tren que viene después. «Tr» es muy importante.





Jeune homme triste dans un train

P. C. — El *Jeune homme triste* fue terminado en diciembre de 1911; mientras, usted había realizado la ilustración de algunos poemas de Jules Laforgue. Por iniciativa propia, creo...

M. D. — Sí, me divertía intentar hacerlo. Me gustaba mucho Laforgue. En ese momento yo no era muy literario. Leía poco, principalmente a Mallarmé. Laforgue me gustó mucho y todavía me gusta mucho aun cuando haya sido muy desacreditado. Lo que más me interesó fue el humor de las *Moralités légendaires*.

P. C. — Tal vez haya un cierto parecido con su propio destino: una familia burguesa, una formación tradicional... Y, además, la aventura...

M. D. — No, en absoluto. ¿Qué era la familia de los demás pintores de esa época? Mi padre era notario; el padre de Cocteau también. Es el mismo nivel social. Por otra parte yo no conocía la vida

de Laforgue. No sabía que había estado en Berlín. Lo que no me interesaba especialmente. Pero el poema en prosa de las *Moralités légendaires*, que era tan poético como sus poesías, me atrajo enormemente. Era una especie de salida del simbolismo.

P. C. — ¿Hizo muchas ilustraciones para Laforgue?

M. D. — Unas diez. Ni siquiera sé dónde están. Creo que Breton tiene una que se llamaba *Médiocrité*. También había un *Nu montant un escalier* del que surgió la idea del cuadro que realicé algunos meses después...

P. C. — ¿Se trata de *Encore à cet Astre*?

M. D. — Sí, exactamente. En ese cuadro representé al desnudo a punto de bajar, era algo más pictórico, más majestuoso.

P. C. — ¿Cuál es el origen de esa obra?

M. D. — El origen es el propio desnudo. Hacer un desnudo distinto al desnudo clásico, de pie, y ponerle en movimiento. Había en ello algo divertido que no lo era en absoluto cuando lo hice. El movimiento apareció como un argumento para decidirme a hacerlo.

En el *Nu descendant un escalier* he querido crear una imagen estática del movimiento: el movimiento es una abstracción, una deducción articulada en el interior del cuadro sin que se tenga que saber si un personaje real desciende o no una escalera igualmente real. En el fondo el movimiento es la mirada del espectador que la incorpora al cuadro.

P. C. — Apollinaire ha escrito que usted era el único pintor de la escuela moderna que se preocupa actualmente —lo dijo durante el otoño de 1912— del desnudo.

M. D. — ¿Sabe una cosa? Apollinaire escribía lo que le pasaba por la cabeza. De todas formas me gusta lo que ha hecho porque carece del aspecto formal de ciertos críticos.

P. C. — Usted ha dicho a Katherine Dreier que cuando se le presentó la imagen del *Nu descendant un escalier* comprendió que esa imagen «rompería para siempre las cadenas de la esclavitud del naturalismo...».

M. D. — Sí. Es una frase de la época, 1945, creo; yo explicaba que cuando se quiere mostrar un avión en vuelo no se pinta una naturaleza muerta. El movimiento de la forma en un tiempo dado nos hace entrar fatalmente en la geometría y las matemáticas; igual ocurre cuando se construye una máquina...

P. C. — En el momento en que finalizaba el *Nu descendant un escalier* usted llevaba a cabo el *Moulin à café* que se adelanta a los dibujos mecánicos.



Moulin à café

M. D. — Para mí es algo más importante. Los orígenes son simples. Mi hermano tenía una cocina en su casita de Puteaux y tuvo la idea de decorarla con cuadros de amigos. Pidió a Gleizes, Metzinger, La Fresnaye, y también creo que a Léger, que hicieran con cuadros de la misma dimensión una especie de friso. También me lo pidió a mí y pinté un molinillo de café que hice estallar; el polvo cae a un lado, los engranajes están en la parte superior y el mango es visto simultáneamente en varios puntos de su circuito con una flecha que sirve para indicar el movimiento. Sin saberlo había abierto una ventana sobre algo distinto.

Esta flecha era una innovación que me gustaba mucho, el aspecto diagramático era interesante desde el punto de vista estético.

P. C. — ¿No tenía un significado simbólico?

M. D. — En absoluto. Sino que consistía en introducir en la pintura unos medios algo distintos. Era una especie de escapatoria. Sabe, en mí siempre ha habido esa necesidad de escaparme...

P. C. — ¿Qué opinaban de esas experiencias los pintores que usted frecuentaba?

M. D. — No pensaban gran cosa.

P. C. — ¿Lo consideraban un pintor?

M. D. — Para mis hermanos este tema no se planteaba. Ni siquiera discutían sobre ello. Por otra parte, no hablábamos mucho de esas cosas...

Debe recordar que el *Nu descendant un escalier* fue rechazado en los Indépendants de 1912. El promotor de todo ello fue Gleizes; la obra causó tal

escándalo antes de la inauguración que Gleizes encargó a mis hermanos que me pidieran que retirara el cuadro. Como verá...

P. C. — ¿Cuenta tal vez ese gesto entre las razones que le impulsaron posteriormente hacia una actitud antiartística?

M. D. — Eso me ayudó a librarme totalmente del pasado en el sentido personal de la palabra. Me dije: «Bueno, puesto que es así, no debo entrar en un grupo, tendré que contar en mí mismo, estar solo.»

Poco después el *Nu* fue expuesto en la Galería Dalmau de Barcelona; no fui, pero leí un artículo en el que se hablaba de una especie de caso especial, el caso del *Nu descendant un escalier*, sin que, por otra parte, se armara mucho ruido.

P. C. — Ésta era la primera vez que usted alteraba el orden establecido. Me pregunto si el hombre tranquilo, e incluso prudente, que era hasta ese momento, no se «alteró» algo, a su vez, con un encuentro que había hecho algo antes, el de Picabia.

M. D. — Le conocí en el Salón de Otoño de 1911, en octubre, al que había enviado una gran «máquina», las *Baigneuses*; Pierre Dumont, cuya vida sería tan trágica, estaba allí y nos presentó, de ello data nuestra amistad. Después le vi muchas veces, hasta su fallecimiento.

P. C. — Creo que el encuentro Duchamp-Picabia ha determinado en gran parte la ruptura que usted estaba a punto de llevar a cabo con las formas convencionales que utilizaba anteriormente.

M. D. — Sí, porque el espíritu de Picabia era sorprendente.

P. C. — Era una especie de despertador...

M. D. — De negador. Con él se trataba siempre de «Sí, pero...», «No, pero...». Se dijera lo que se dijera siempre contradecía. Era su juego, del que tal vez ni siquiera era consciente. Evidentemente era preciso defenderse un poco.

P. C. — Tengo la impresión de que Picabia le hizo comprender que el medio que usted frecuentaba, en Puteaux, era un medio de pintores «profesionales» que vivían esa «vida de artista» que a usted ya no le gustaba en esa época y que Picabia detestaba.

M. D. — Es probable. Picabia tenía aperturas a un mundo que yo desconocía totalmente. En 1911-12 casi cada noche iba a fumar opio. Era algo bastante raro, incluso en esa época.

P. C. — Picabia le reveló una nueva actitud del artista.

M. D. — Del hombre en general, un medio social que yo ignoraba completamente después de todo, puesto que era hijo de un notario. Aun cuando no fumé nunca opio con él. También sabía que bebía muchísimo. Era algo totalmente nuevo en un medio que no era el de la Rotonde ni del Dôme.

Evidentemente eso amplió mis perspectivas. Y como yo estaba dispuesto a acogerlo todo, me aproveché de ello ampliamente...

P. C. — Puesto que, en el fondo, Jacques Villon y Duchamp-Villon estaban «instalados» en la pintura como lo estaba Gleizes...

M. D. — Sí, desde hacía diez años. Tenían necesidad de explicar siempre sus más mínimos gestos, en el sentido normal de la palabra.

P. C. — ¿Social, estética y sentimentalmente el encuentro con Picabia representó para usted el final de algo y la aparición de una nueva actitud?

M. D. — Coincidió...

P. C. — He observado en sus obras de esos años 1910-12 como una especie de ensanchamiento con respecto a las mujeres; éstas están siempre desarticuladas o desmenuzadas. ¿No hay en ello una venganza contra un amor desgraciado? He oído decir...

M. D. — ¡No, en absoluto! *Dulcinée* es una mujer que encontré en la avenue de Neuilly, que veía de vez en cuando al ir a comer, pero nunca hablé con ella. No se trataba siquiera de hablarle. Esa mujer paseaba su perro y vivía en el barrio, eso es todo. Ni siquiera sabía cómo se llamaba. Tampoco hay ningún rencor...

P. C. — A los veinticinco años ya le llamaban «el soltero». Usted tenía una actitud antifeminista bien establecida.

M. D. — No, antimatrimonio pero no antifeminista. Al contrario, ¡yo era normal hasta el más alto grado! De hecho tenía ideas antisociales.

P. C. — ¿Anticonyugales?

M. D. — Sí, anti todo eso. En ello intervenía una cuestión de presupuesto, y un razonamiento totalmente lógico: era preciso escoger entre pintar u otra cosa. Ser el hombre del arte o casarse, tener hijos, una casa en el campo...

P. C. — ¿De qué vivía? ¿De sus cuadros?

M. D. — Mi padre me ayudaba, simplemente. Toda su vida nos ayudó.



P. C. — Pero retuvo de su herencia las cantidades que les había adelantado.

[Duchamp, portrait père, 1910](#)

M. D. — Sí, es algo muy bonito, ¿no es cierto? Debería aconsejarse a los padres de familia. Villon, al que había ayudado mucho, no tuvo nada mientras que mi hermana pequeña, que no le había pedido nada —vivía en casa de mis padres—, recibió mucho. Es algo que divierte a la gente cuando se lo explican. Mi padre hizo eso de una forma notarial. Todo estaba escrito. Y nos había advertido.

P. C. — El *Jeune homme triste dans un train*, ¿era usted?

M. D. — Sí, era autobiográfico: un viaje que hice de París a Rouen solo en un compartimento. La pipa servía para indicar mi identidad.

P. C. — En 1911, año en que conoció a Picabia, asistió al teatro Antoine con él, Apollinaire y

Gabrielle Buffet, su esposa, a la representación de *Impresions d'Afrique* de Raymond Roussel.

M. D. — Era formidable. En escena había un maniquí y una serpiente que se movían un poquito, era totalmente la locura de lo insólito. No recuerdo mucho el texto. En realidad no se le escuchaba. Eso me sorprendió...

P. C. — ¿Lo que le sorprendió fue el espectáculo como espectáculo antes que el lenguaje?

M. D. — En efecto. Después leí el texto y asocié ambas cosas.

P. C. — ¿El desafío lanzado por Raymond Roussel al lenguaje correspondía, tal vez, al que usted lanzaba en la pintura?

M. D. — Si usted quiere... ¡De verdad que me gustaría que así fuera!

P. C. — Debo hacerle notar que yo no lo creo así...

M. D. — Sí, yo creo que sí. No soy yo quien debe decidirlo, pero sería muy simpático, puesto que ese hombre había hecho algo que, verdaderamente, tenía el aspecto revolucionario de un Rimbaud, era una escisión. Ya no se trataba del simbolismo ni siquiera de Mallarmé, cosas que Roussel ignoraba totalmente. Y, además, ese sorprendente personaje, que vivía encerrado en sí mismo en su *roulotte*, con las persianas bajadas.

P. C. — ¿Le conoció?

M. D. — Le vi una vez en la Régence, donde jugaba al ajedrez, mucho después.

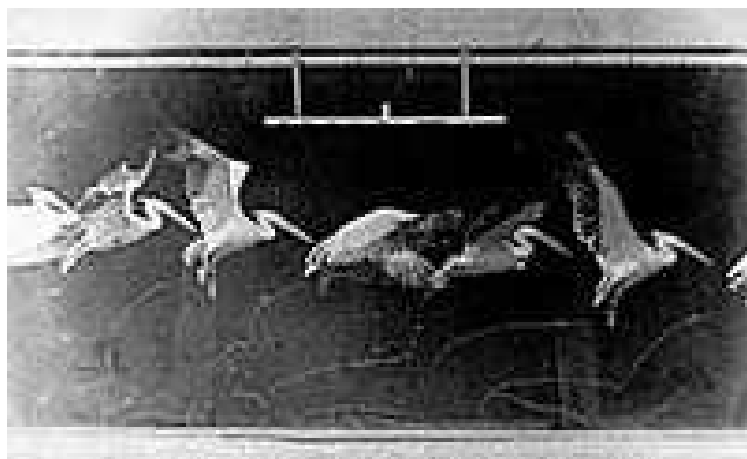
P. C. — El ajedrez hubiera podido ponerles en contacto.

M. D. — No se presentó la ocasión. Roussel tenía un aspecto muy «cuello alto», cuello postizo, vestido de negro, muy, muy Avenue du Bois. Sin exageración. Una gran simplicidad, en absoluto llamativo. En esa época yo había tenido un contacto por medio de la lectura, el teatro, eso me bastaba para opinar, no necesitaba entrar en su intimidad. Lo que importaba era una actitud más que una influencia, saber cómo había hecho todo eso, por qué razones...

Tuvo una vida extraordinaria. Y, al final, ese suicidio...

P. C. — ¿No hay en el *Nu descendant un escalier* una influencia cinematográfica?

M. D. — Evidentemente. Es esa cosa de Marey...



P. C. — La cronofotografía.

Pájaro en vuelo, cronofotografía de Marey realizada para captar el movimiento del animal

M. D. — Sí. Yo había visto en la ilustración de un libro de Marey cómo indicaba a las personas que practican la esgrima, o los caballos al galope, con un sistema de punteado que delimitaba los movimientos diversos. De este modo explicaba la idea del paralelismo

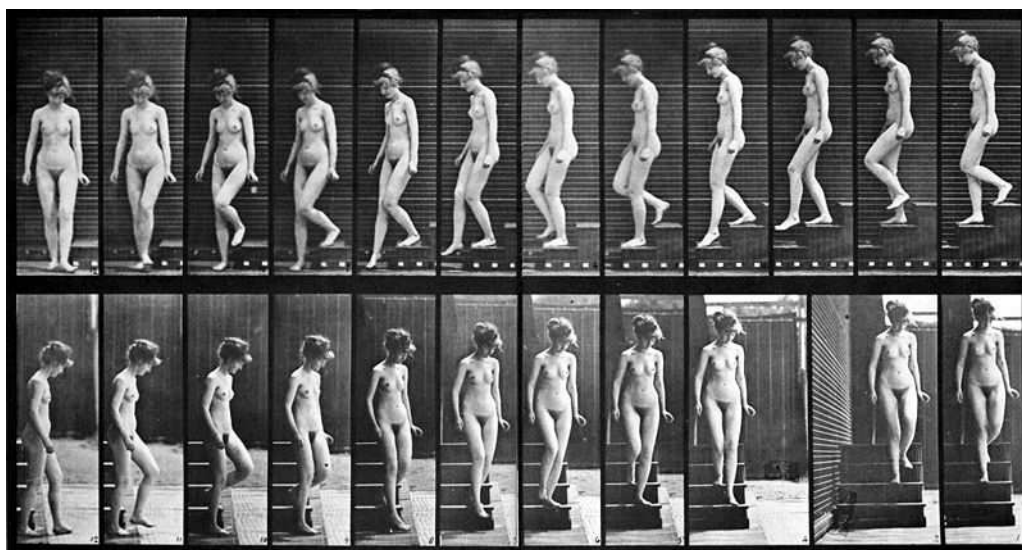
elemental. Ello tiene un aspecto muy presuntuoso como fórmula pero es divertido.

Eso es lo que me dio la idea de la ejecución del *Nu descendant un escalier*. Utilicé un poco ese procedimiento en el esbozo pero, primordialmente, en el último estadio del cuadro. Ello debió ocurrir de un modo definitivo entre diciembre y enero de 1912.

Al mismo tiempo conservaba en mí mucho del cubismo, al menos en la armonía de los colores. De cosas que había visto en Picasso y Braque. Pero intentaba aplicar una fórmula algo distinta.

P. C. — ¿La utilización de la cronofotografía en ese *Nu descendant un escalier* no introdujo en usted la idea, tal vez inconsciente al principio, de la mecanización del hombre en oposición a la belleza sensible?

Aunque hay ciertas similitudes entre ambos *Desnudos* Duchamp aseguró que no recordaba haber visto este *Desnudo bajando una escalera* de Eadweard Muybridge.



M. D. — Sí, evidentemente, ello va incluido. No hay carne, sólo una anatomía simplificada, la parte superior y la inferior, los brazos y las piernas. Era una especie de deformación distinta a la del cubismo. En el despedazamiento de los cuadros

anteriores sólo había una ligera influencia del pensamiento. Tampoco había futurismo, puesto que no conocía a los futuristas; lo que no impidió a Apollinaire calificar el *Jeune homme triste* de «estado de espíritu futurista». Recuerde los estados de alma de Carra y de Boccioni. Ahora bien, nunca había visto nada de ellos; digamos que era la interpretación cubista de una fórmula futurista...

Para mí los futuristas son los impresionistas urbanos que, en vez de plasmar las impresiones del paisaje, utilizan la ciudad. Como es lógico yo también fui influenciado por esas cosas, aun con la esperanza de conservar una nota suficientemente personal para poder llevar a cabo mi propio trabajo.

La fórmula del paralelismo de la que le he hablado tuvo también su influencia en el siguiente cuadro: *Le Roi et la Reine entourés de Nus vites*, cuya ejecución me apasionó mucho más que la del *Nu descendant un escalier*, pero esa obra no tuvo la misma resonancia que la anterior. No sé por qué.

Le Roi et la Reine entourés de Nus vites



P. C. — Antes hubo *Deux Nus: un fort et un vite*, un dibujo a lápiz realizado en marzo de 1912.



M. D. — Precisamente acabo de buscarlo en casa de mister Bomsel, ya que quiero exponerlo en Londres. Un abogado me lo compró en 1930. Ese dibujo era un primer esbozo para el *Roi et la Reine*, se trataba de la misma idea y lo hice hacia el mes de junio de 1912, y el cuadro fue realizado en julio o agosto. Después me fui a Munich.

Le Roi et la Reine traversés par des Nus

P. C. — ¿Hay alguna relación entre el *Nu descendant un escalier* y *Le Roi et la Reine traversés par des Nus*?

M. D. — Muy poca, pero se trata, de todos modos, de la misma forma de pensamiento, si usted quiere. Evidentemente la diferencia es la introducción del *nu fort* y del *nu vite*. Tal vez era algo ligeramente futurista puesto que, en ese momento, yo estaba al tanto de lo que hacían los futuristas, y lo cambié por el Rey y la Reina. Había el *nu fort* que era el Rey, en cuanto a los *nus vites* se trata de rastras en el cuadro que se entrecruzan, que no tienen nada de anatómico, al igual que antes.

P. C. — ¿Cómo pasó de *Le Roi et la Reine traversés par des Nus en vitesse* a *Le Roi et la Reine par des Nus vites*?

M. D. — Se trata de un juego literario. La palabra *vite* (rápido) era utilizada en los deportes; si un hombre era *vite*, es que corría bien. Ello me divertía. *Vite* está más alejado de todo tipo de investigación literaria que *en vitesse* (rápidamente).

P. C. — En el dorso de *Le Roi et la Reine entourés de Nus vites* usted pintó de una forma muy académica a Adán y Eva en el Paraíso...

M. D. — Es algo anterior. Lo hice en 1910.

P. C. — ¿Pintó voluntariamente en el dorso de esa pintura?

M. D. — Sí, porque no tenía ninguna otra a mi disposición y no era lo suficientemente técnico para saber que se resquebrajaría de esa forma. Es algo fantástico, se ha convertido en una especie de rompecabezas, y la gente dice que no se aguantará mucho tiempo.

P. C. — Actualmente hay formas de restauración muy interesantes.

M. D. — Debe ponerse *gouache* en cada fisura, puede hacerse, pero es algo endiabladamente difícil... Sabe, se parece tanto a una cosa de 1450.

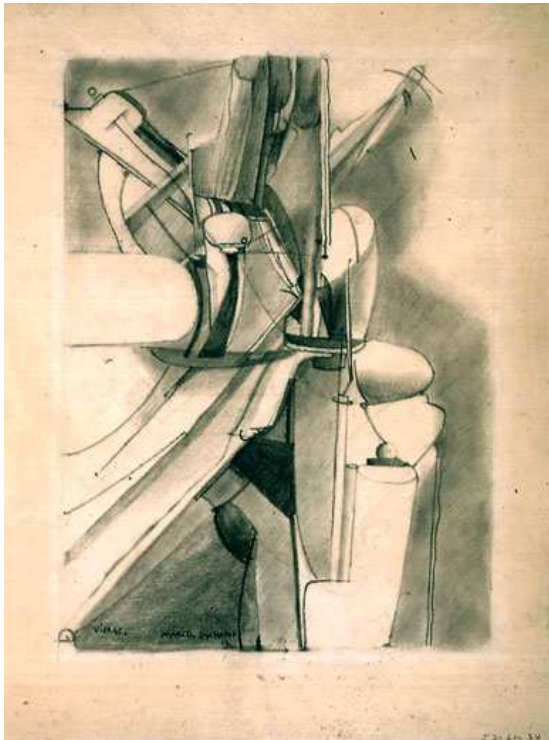
P. C. — Desde la primavera de 1912 hasta la de 1913 tuvo usted un período de trabajo intensivo. En el mismo pueden contarse unas diez obras de capital importancia: *Deux Nus, un fort et un vite*, *Le Roi et la Reine traversés par des nus en vitesse*, *Le Roi et la Reine traversés par des Nus vites*, *Vierge n.º 1* y *Vierge n.º 2*, *Le Passage de la Vierge à la Mariée*, el primer esbozo para *La Mariée mise nu par les Célibataires*, las primeras investigaciones para la *Machine célibataire*, la primera

confección de *Le Grand Verre*, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, y, finalmente, los *Trois stoppages-étalon* y la *Broyeuse de chocolat*...

M. D. — ¡Uf!

P. C. — En la *Machine célibataire* usted utilizaba de nuevo la idea del *Moulin à café* pero abandonando las formas convencionales, que al principio había respetado, por un sistema personal de medida y cálculo en el espacio que cada vez iría adquiriendo mayor importancia en su obra,

M. D. — Creo que era casi al finalizar 1912.



P. C. — Usted permaneció en Munich durante los meses de julio y agosto, y allí realizó los dibujos de la *Vierge* y el *Passage de la Vierge à la Mariée*; después de su regreso se fue en coche, junto con Picabia y Gabrielle Buffet, a casa de ésta, situada en el Jura.

[Vierge, No. 1, 1912](#)

M. D. — La idea de la *Mariée* me preocupaba. Por ello hice un primer dibujo a lápiz *Vierge n.º 1* y, después, otro, *Vierge n.º 2*, realizado a la aguada y un poco de acuarela, después una pintura y, finalmente pasé a la idea de la *Mariée* y de los *célibataires*. Los dibujos que hice estaban aún en el terreno del *Nu descendant un escalier* y, en absoluto en el que vendrá después con las cosas medidas.

La *Broyeuse de chocolat* debe datar de enero de 1913. Nosotros nos reuníamos siempre con la familia, en Rouen, para celebrar las fiestas, y vi esa chocolatera en casa de un chocolatero de la me des Carmes. Por tanto realicé esa obra al regresar en enero.

P. C. — ¿Es anterior a la *Machine célibataire*?

[Broyeuse de chocolat, nº 1, 1913](#)

M. D. — Es del mismo tiempo, puesto que ambas provienen de una misma idea, la *Mariée* debía aparecer en ella. Yo coleccionaba distintas ideas para ponerlas todas juntas.

Esa primera *Broyeuse de chocolat* está totalmente pintada, mientras que en la segunda edición un hilo de coser no sólo está pegado a la pintura y al barniz, sino que también está cosido a la propia tela en todas sus intersecciones. Me fui de Neuilly en octubre de 1913 y, ese mismo mes, me instalé en París, rue Saint-Hippolyte en un pequeño taller de una casa recién construida. En la pared de ese taller dibujé el esbozo final de las medidas, y los emplazamientos exactos de la *Broyeuse de chocolat* y algo después el primer gran dibujo para *La Mariée mise à nu* según un esbozo que figuraba en los *Réseaux de stoppages* de la misma época.



P. C. — En la que estaban superpuestas tres composiciones; en primer lugar la réplica ampliada de *Jeune homme et jeune fille dans le printemps* obra expuesta en el Salón de Otoño de 1911, después en el sentido vertical, pero al revés, el trazado del *Grand Verre* con las medidas, y, finalmente, en el sentido horizontal, los *Réseaux de stoppages*...

¿Cómo explica su evolución hacia el sistema de medidas de *La Mariée* y de *Grand Verre*?

Broyeuse de chocolat, nº 2, 1914

M. D. — Lo explico mediante *Le Moulin à café*; a partir de esa obra creí poder evitar todo contacto con la tradición pintura-pictórico, incluso como los cubistas y como mi *Nu descendant un escalier*.

Pude desprenderme de ello con ese medio lineal, o ese medio técnico, que me alejaba definitivamente del paralelismo elemental. Se había acabado. En el fondo tengo la manía de cambiar, como Picabia. Se hace algo durante seis meses, o un año, y se pasa a otra cosa. Es lo que hizo Picabia durante toda su vida.



P. C. — En esa época aparecen *Les Peintres Cubistes* de Apollinaire en la que se incluye esta sorprendente frase: «Tal vez le estará reservado a un artista tan carente de preocupaciones estéticas, tan lleno de energía como Marcel Duchamp, reconciliar Arte y Pueblo».

M. D. — Ya se lo he dicho: decía cualquier cosa. Nada podía impulsarle a escribir esa frase. Pongamos que algunas veces adivinó lo que yo iba a hacer pero «reconciliar Arte y Pueblo» es una buena broma. Es algo típico de Apollinaire. En este momento yo no era muy importante en el grupo y pensó «Debo escribir algo sobre él, sobre su amistad con Picabia». Y escribió cualquier cosa; sin duda, en su forma de ver las cosas, era algo poético, pero en ello no había nada veraz ni de análisis correcto. Apollinaire tenía don de gentes, veía cosas, se imaginaba otras que están muy bien, pero ésa es una afirmación suya y no mía.

P. C. — En efecto, tanto más cuanto que en esa época usted no se preocupaba demasiado de comunicar con el público.

M. D. — Me importaba un pito.

P. C. — He observado que, hasta *La Mariée*, sus investigaciones se habían traducido en representaciones, en ilustraciones, de la duración. A partir de *La Mariée* tengo la impresión de que se detuvo el movimiento dinámico. Es como si el órgano fuera sustituido por la función.

M. D. — Es una observación bastante justa. Yo olvidé totalmente la idea de movimiento, o incluso de registro de ese movimiento de una u otra forma. Era algo que ya no me interesaba. Se

acabó. En *La Mariée*, y en el *Verre*, intento constantemente encontrar una cosa que no recuerde lo que ha ocurrido anteriormente. Tenía esa obsesión de utilizar las mismas cosas. Debe desconfiarse puesto que, a pesar de uno mismo, nos dejamos invadir por las cosas pasadas. Sin quererlo se pone un detalle. En ese caso se trataba de una constante lucha para llevar a cabo una escisión exacta y total.



La Mariée

P. C. — ¿Cuál es la génesis mental del *Gran Verre*?

M. D. — No lo sé. A menudo se trata de cosas técnicas. El *Verre* me interesaba mucho debido a su transparencia. Eso ya era mucho. A continuación el color que, colocado sobre el vidrio, es visible desde el otro lado, y pierde toda posibilidad de oxidarse si se le encierra. El color permanece, el máximo tiempo posible, puro en toda su visualidad. Todo esto eran las cuestiones técnicas, que tenían su importancia.

Además, la perspectiva era muy importante. El *Grand Verre* constituye una rehabilitación de la perspectiva que había sido totalmente ignorada, desacreditada. La perspectiva, en mí, se convirtió en algo totalmente científico.

P. C. — Ya no era una perspectiva realista.

M. D. — No. Se trata de una perspectiva matemática, científica.

P. C. — ¿Estaba basada en cálculos?

M. D. — Sí, y en dimensiones. Eran los elementos importantes. Lo que yo ponía dentro,

¿qué era?, me preguntará. Yo mezclaba la historia, la anécdota, en el buen sentido de la palabra, con la representación visual, dando menos importancia a la visualidad, al elemento visual, que la que se da normalmente en un cuadro. Ya entonces no quería preocuparme del lenguaje visual...

P. C. — Retiniano.

M. D. — Retiniano por el hecho de ser consecuente. Todo se hacía conceptual, o sea, dependía de otras cosas, y no de la retina.

P. C. — De todas formas tengo la impresión de que los problemas técnicos prevalecían sobre la idea...

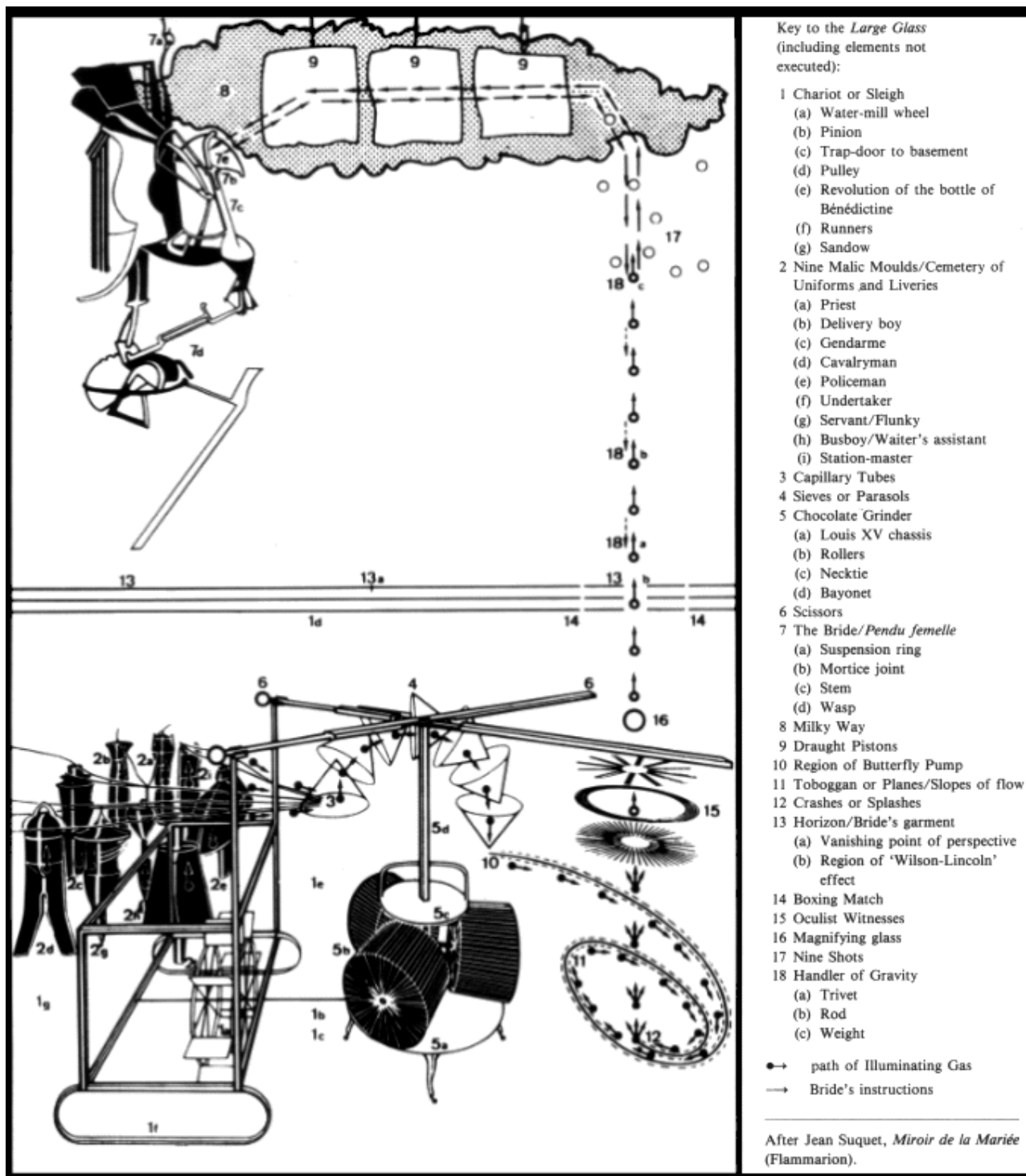
M. D. — A menudo así ocurría. En el fondo hay muy pocas ideas. Se trata, primordialmente, de problemas técnicos con los elementos que utilizo, como el vidrio, etc. Todo ello me obligaba a elaborar.

P. C. — Es curioso que usted, que pasa por ser un inventor puramente cerebral, haya estado

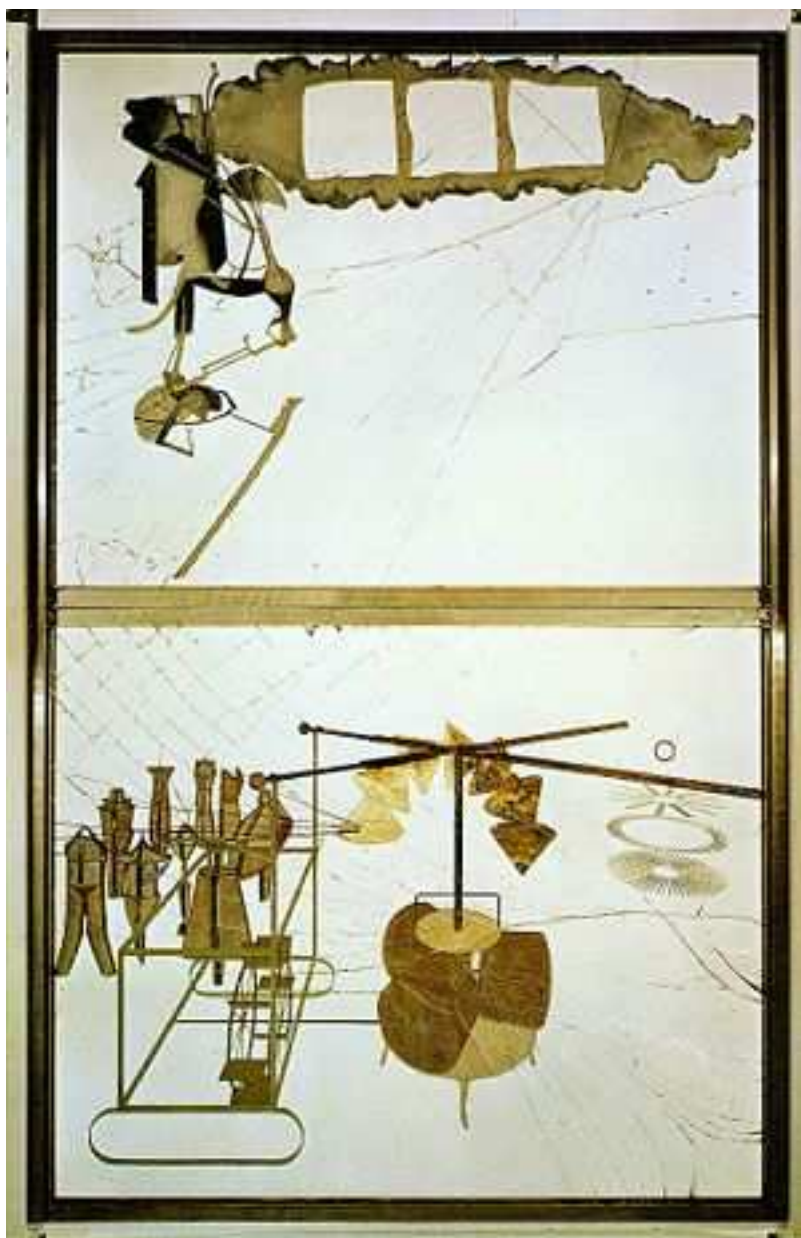
siempre preocupado por los problemas técnicos.

M. D. — En efecto. Sabe, el pintor siempre es una especie de artesano.

P. C. — Lo que usted abordaba, más que problemas técnicos, eran problemas científicos, los problemas de las relaciones, de cálculos.



M. D. — Toda la pintura, empezando por el impresionismo, es anticientífica, incluso Seurat. Me interesaba introducir el aspecto exacto y preciso de la ciencia, lo cual no se había hecho demasiado o, al menos, se hablaba muy poco de ello. No lo hacía por amor a la ciencia, al contrario, lo hacía más bien para desacreditarla, de una forma suave, ligera y sin importancia. Pero la ironía estaba presente.



P. C. — En ese aspecto científico hay toda una parte de conocimientos...

M. D. — Muy pocos. Nunca he sido un científico.

Le Grand Verre

P. C. — ¿Tan poco como pretende? Sus conocimientos matemáticos resultan sorprendentes, tanto más cuanto que usted no posee una formación científica.

M. D. — No, en absoluto. Lo que en ese momento nos interesaba era la cuarta dimensión. En la *Boîte Verte* hay un montón de notas sobre la cuarta dimensión.

¿Se acuerda de alguien que creo que se llamaba Povolowski? Era un editor de la rue Bonaparte. No recuerdo su nombre con exactitud. Escribió artículos en un periódico sobre la vulgarización de la cuarta dimensión, para explicar que había seres planos, que únicamente poseen dos dimensiones, etc. Era muy divertido, incluso en la época del cubismo con Princet.

P. C. — Princet era un falso matemático; él también utilizaba la

ironía...

M. D. — Exactamente. No éramos en absoluto matemáticos y por ello creíamos mucho en Princet. Daba la impresión de saber muchas cosas. Ahora bien, creo que era profesor de matemáticas en un instituto, o en una escuela libre.

En cualquier caso yo había intentado, en ese momento, leer algunas cosas de ese Povolowski que explicaba las medidas, las líneas rectas, las curvas, etc. Eso me hervía en la cabeza cuando trabajaba, a pesar de que casi no haya incluido ningún cálculo en *Le Grand Verre*. Simplemente, pensé en la idea de una proyección, de una cuarta dimensión invisible puesto que no se puede ver con los ojos.

Como creí que se podía pintar la sombra de una cosa de tres dimensiones, un objeto cualquiera —como la proyección del sol sobre la tierra crea dos dimensiones— por simple analogía intelectual consideré que la cuarta dimensión podía proyectar un objeto en tres dimensiones, dicho de otra forma, que todo objeto de tres dimensiones, que vemos fríamente, es una proyección de una cosa de cuatro dimensiones que desconocemos.

Se trataba casi de un sofisma, pero, a fin de cuentas, era una cosa posible. Basé *La Mariée en Le Grand Verre*, como la proyección de un objeto de cuatro dimensiones.

P. C. — Usted ha calificado *La Mariée* de «retraso en vidrio».

M. D. — En efecto. Lo que me gustaba de las palabras era su aspecto poético. Quería dar a «retraso» un sentido poético que ni siquiera podía explicar. Lo hacía para evitar decir un cuadro de vidrio, un dibujo de vidrio, una cosa dibujada sobre vidrio, ¿me entiende? La palabra «retraso» me gustó en ese preciso momento, como una frase que se le ocurre a uno. Era algo realmente poético, en el sentido mallarmeano de la palabra, si usted quiere.



P. C. — En *La Mariée mise à nu par les Célibataires, même* ¿qué significa la palabra *même*?

La Mariée mise à nu par les Célibataires, même

M. D. — Generalmente, los títulos me interesaban mucho. En ese momento me ponía literario. Las palabras me interesaban. La unión de palabras a las que añadía la coma y *même*, un adverbio que no tiene ningún sentido puesto que no es *eux-mêmes* y no se refiere ni a los solteros ni a la desposada. Se trata, por tanto, de un adverbio en la más hermosa demostración del adverbio. No tiene ningún sentido.

Ese antisentido me interesaba mucho en el plano poético, desde el punto de vista de la frase. También le gustó mucho a Breton y eso fue para mí una especie de consagración. En efecto, cuando lo hice no sabía lo que valía. Cuando se traduce eso en inglés se pone *even*, se trata también de un adverbio absoluto y tampoco tiene ningún sentido. ¡Con mayor motivo

debido a la posibilidad de *la mise à nu*! Es un sinsentido.

P. C. — Al parecer en esa época usted apreciaba los juegos de palabras...

M. D. — Me interesaban, pero de un modo muy ligero; yo no escribía.

P. C. — ¿Se debía a la influencia de Roussel?

M. D. — Sí, seguramente, aunque todo eso no se parece mucho a Roussel, pero él me inspiró la idea de que yo también podía intentar hacer algo en ese sentido, o más bien en ese antisentido. Yo ni siquiera conocía su historia, ni cómo explica en un opúsculo su modo de escribir. En él dice que, partiendo de una frase, hacía un juego de palabras con una especie de paréntesis. El libro de Jean Ferry, que es muy interesante, me orientó mucho sobre la técnica de Roussel; su juego de palabras poseía un sentido disimulado, pero no en el sentido mallarmeano o rimbaudiano, se trata de una oscuridad de otro tipo.

P. C. — ¿Usted abandonó todo tipo de actividad artística para dedicarse totalmente al *Grand Verre*?

M. D. — Sí. Para mí todo se había acabado. Sólo me interesaba *Le Grand Verre* y no se trataba, evidentemente, de exponer mis primeros esbozos. Quería desprenderme de toda obligación material e inicié una carrera de bibliotecario que era una especie de excusa social para no estar obligado a manifestarme. Se trataba verdaderamente de una decisión, desde ese punto de vista, muy clara. No

buscaba pintar cuadros ni venderlos, por otra parte tenía frente a mí un trabajo que requería varios años.



P. C. — Creo que la Biblioteca Sainte-Geneviève le pagaba cinco francos al día...

M. D. — En efecto, puesto que yo era «benévolo». También asistía a algunos cursos en la Ecole de Chartes, para divertirme.

P. C. — De todas formas se tomaba todo eso muy en serio...

M. D. — Porque creía que iba a durar. Me di cuenta de que nunca aprobaría el examen de Chartes pero iba para que no se dijera. Era una especie de toma de posición intelectual contra la servidumbre manual del artista; al mismo tiempo yo realizaba mis cálculos para *Le Grand Verre*.

P. C. — ¿Cómo se le ocurrió la idea de utilizar el vidrio?

M. D. — Por el color. Cuando pintaba utilizaba un grueso vidrio como paleta y al ver los colores desde el otro lado comprendí que allí había algo interesante desde el punto de vista de la técnica pictórica.

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

encontraban totalmente protegidos, por tanto el cristal era una forma de conservarlos a la vez puros y bastante tiempo sin cambios. Inmediatamente apliqué esa idea de vidrio a *La Mariée*.

M. D. — No, no, en absoluto. El vidrio, al ser transparente, podía dar su máxima eficacia a la rigidez de la perspectiva, también hacía prescindir de toda idea de «pasta», de materia. Yo quería cambiar, tener un nuevo acceso.

P. C. — Se han dado diversas interpretaciones de *Grand Verre*, ¿cuál es la suya?

M. D. — No la tengo porque lo hice sin tener una idea concreta. Eran cosas que se iban presentando, a medida que se iba haciendo la obra. La idea global es, pura y simplemente, la ejecución; se acabaron las descripciones tipo catálogo de las Armas de Saint-Etienne sobre cada parte. Era una renuncia a toda estética, en el sentido normal de la palabra. Se trataba de no hacer otro manifiesto de nueva pintura.

P. C. — ¿Se trata de una suma de experiencias?

M. D. — Sí, una suma de experiencias, sin estar influenciada por la idea de hacer otro movimiento pictórico, en el sentido del impresionismo, del fauvismo, etc., de cualquier tipo de «ismo».

P. C. — ¿Qué opina de las diversas interpretaciones que fueron dadas por Breton, Michel Carrouges, Lebel...?

M. D. — Cada uno de ellos ha dado a su interpretación, su nota particular, que no es obligatoriamente falsa, ni auténtica, que es interesante, pero únicamente interesante si consideramos al hombre que ha escrito esa interpretación, como por otra parte ocurre siempre. Igual ocurre con la interpretación del impresionismo por las personas que han escrito sobre él. Se cree una u otra según si se está de acuerdo con tal autor.

M. D. — No, no me interesa.

P. C. — ¿Lo leía?

M. D. — Claro. Pero lo he olvidado.

P. C. — Lo sorprendente es que durante ocho años, de 1915 a 1923, usted logró llevar a cabo varias tentativas cuyo espíritu, formación y destino eran totalmente opuestos. Por ejemplo, la rigurosa, progresiva y lenta elaboración de *Le Grand Verre*, el concentrado metodológico de la *Boîte* y la desenvoltura de los primeros *ready-mades*.

M. D. — En el caso de la *Boîte* de 1913-14 se trata de algo diferente. No la concebí como caja sino como notas. Pensé reunir en un álbum, como en el catálogo de Saint-Etienne, los cálculos, las reflexiones, sin relación entre sí. Se trata a veces de trozos de papeles rotos... Yo quería que ese álbum fuera junto con el *Verre* y que pudiera consultarse para ver el *Verre* debido a que, en mi opinión, éste no debía mirarse en el sentido estético de la palabra. Se tenía que consultar el libro y ver ambas cosas a la vez. La conjunción de las dos cosas hacía desaparecer por completo todo el aspecto retiniano, que no me gusta nada. Era muy lógico.

P. C. — ¿De dónde proviene su actitud antirretiniana?

M. D. — De la excesiva importancia atribuida a la retina. Desde Courbet se cree que la pintura se dirige a la retina; eso ha sido un error que ha cometido todo el mundo. ¡El escalofrío retiniano! Antes la pintura tenía otras funciones, podía ser religiosa, filosófica, moral... Si bien tuve la suerte de poder tomar una actitud antirretiniana, desgraciadamente eso no cambió mucho; todo el siglo es completamente retiniano, salvo los surrealistas que intentaron salirse de ello un poco. ¡Y de todos modos no lo hicieron del todo! Breton cree juzgar desde un punto de vista surrealista, pero en el fondo lo que le interesa es la pintura en el sentido retiniano. Es algo totalmente ridículo. Es algo que debería cambiar, no debería ser siempre así.

P. C. — Su toma de posición ha sido considerada como ejemplar, pero no ha sido muy imitada.

M. D. — ¿Para qué quiere que la imiten? ¡Haciéndolo no se gana dinero!

P. C. — Usted hubiera podido tener discípulos.

M. D. — No. No se trata de una fórmula de escuela de pintura en la que se sigue al buen hombre, el maestro. En mi opinión se trata de una posición mucho más elevada.

P. C. — ¿Qué opinaban de ella sus amigos?

M. D. — Hablé de ello con muy pocas personas. Picabia era, ante todo, un abstraccionista, una

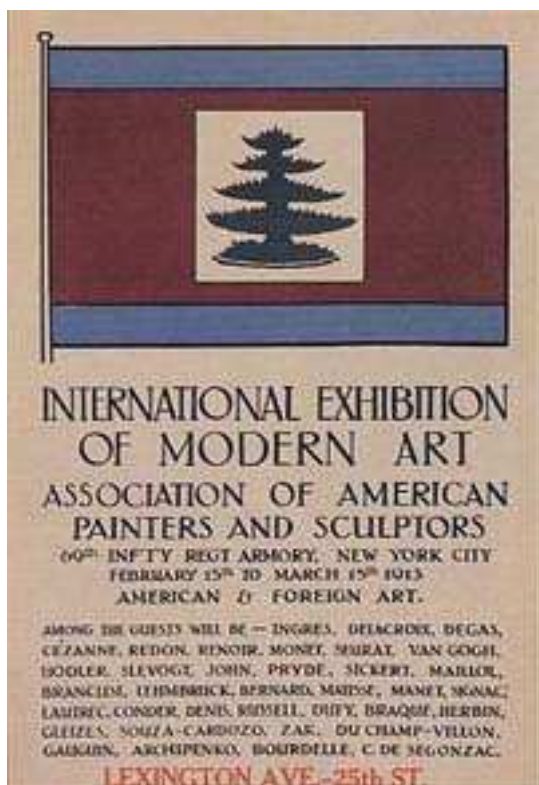
palabra que él había inventado. Era su manía. Hablábamos de ello muy a menudo. Sólo tenía eso en la cabeza. Yo me alejé muy rápidamente.

P. C. — ¿Usted nunca fue abstracto?

M. D. — En el auténtico sentido de la palabra, no. Un cuadro como *La Mariée* es abstracto puesto que en él no hay figuración. Pero no es abstracto en el sentido limitado de la palabra. Si usted quiere es visceral.

Cuando se ve lo que han hecho los abstraccionistas a partir del 40, es peor que nunca, son ópticas, ¡están metidos hasta el cuello en la retina!

P. C. — ¿Usted rechazó el abstracto en nombre de su actitud antirretiniana?



M. D. — No. Primero lo rechacé y después supe por qué.

P. C. — ¿En qué forma se le invitó al Armory Show ¹?

Cartel de la "New York Armory Show of 1913 - International Exhibition of Modern Art"

M. D. — Me invitó Walter Pach. Pach vino a Francia hacia 1910 y había entablado amistad con mis hermanos, en cuya casa le conocí. Después, en 1912, cuando se le encargó reunir cuadros para esa exposición nos concedió a los tres bastante espacio. Ello ocurría en pleno período cubista; nosotros le enseñamos lo que teníamos y se lo llevó. De mí cogió cuatro cosas: el *Nu descendant un escalier*, el *Jeune homme*, el *Portrait de Joueurs d'échecs* y *Le Roi et la Reine entourés de Nus vites*.

Walter Pach había traducido al inglés a Elie Faure. También escribió muy bien algunos libros. La desgracia, pobre hombre, es que era pintor. Su pintura no tenía ninguna relación con lo que nos gustaba. Era insoportable. Pero como hombre era encantador.

Regresó en 1914 y fue él quien me convenció de ir a los Estados Unidos. Se había declarado la guerra, estábamos sentados en un banco de la avenue des Gobelins, en octubre o noviembre. Hacía muy buen tiempo, y me dijo: «¿Por qué no se viene a Norteamérica?» Me explicó que el *Nu descendant un escalier* había tenido éxito, que tenía una posible plaza en ese país. Eso me decidió a irme seis meses después. Me habían declarado inútil pero tuve que pedir permiso.

P. C. — Usted se convirtió en un abrir y cerrar de ojos en el hombre del *Nu descendant un escalier*. Se habían vendido sus cuatro obras y era célebre. Eso contradecía su desapego...

M. D. — ¡Eso venía de tan lejos! No fui a la exposición, aún estaba aquí. Simplemente recibí una carta que decía que los cuadros se habían vendido. Pero el éxito no era tan importante, era un éxito local. No le di importancia. Me gustó mucho vender por 240 dólares el *Nu*. 240 dólares eran entonces 1.200 francos-oro, el precio que yo había pedido. O sea unos ciento veinte mil francos de ahora.

¹ Primera gran manifestación de arte europeo contemporáneo en los EE. UU., el Armory Show tuvo lugar, como su propio nombre indica, en un cuartel de artillería de Nueva York, entre febrero y marzo de 1913, siendo visitado por cien mil personas. Posteriormente fue presentado en Boston y Chicago

Lo que contribuyó al interés provocado por esa obra es el título. No se pinta una mujer desnuda que baja por una escalera, es ridículo. Ahora no le parece ridículo porque se ha hablado mucho de ello, pero cuando era nuevo, principalmente con respecto al desnudo, parecía escandaloso. Un desnudo debe ser respetado.

En el plano religioso, puritano, también se produjo una ofensiva. Todo ello contribuyó a dar resonancia al cuadro. Y también hubo pintores del otro lado que se le opusieron abiertamente. Ello desencadenó una batalla. Yo me aproveché, eso es todo.

P. C. — Y usted mismo, a medio siglo de distancia, ¿qué opina de ese *Nu*?

M. D. — Me gusta. Se ha aguantado más que *Le Roi et la Reine*. Incluso en el sentido antiguo, en el sentido pictórico de la palabra, es muy tupido, muy compacto, y está muy bien pintado con unos sólidos colores que me regaló un alemán. Esos colores se han portado muy bien, lo que tiene mucha importancia.

P. C. — ¿No le hizo más sospechoso ese éxito escandaloso a los ojos de los pintores franceses?

M. D. — Sí, probablemente, pero no supieron gran cosa, no lo olvide. En ese momento no había las comunicaciones que existen actualmente entre Europa y América y nadie habló de ello, ni siquiera los periódicos. Se produjeron algunos ligeros ecos, pero eso es todo. Desde el punto de vista francés fue algo que pasó realmente desapercibido.

Ni siquiera yo mismo me daba cuenta de la importancia que podía tener ese éxito en mi vida. Al llegar a Nueva York fue cuando me di cuenta de que no era, en absoluto, un desconocido.

P. C. — Usted era el hombre predestinado de Norteamérica.

M. D. — Por así decirlo, sí.

P. C. — Y siguió siéndolo.

M. D. — Tengo como un segundo impulso.

P. C. — Se dijo una vez que usted era el único pintor que había despertado a un nuevo arte a todo un continente.

M. D. — ¡Al continente le importaba un pito! ¡Nosotros permanecíamos en un medio muy restringido, incluso en los Estados Unidos, sabe!

P. C. — ¿Se daba cuenta de lo que representaba, en esa época, para los norteamericanos?

M. D. — No del todo. Lo fastidioso es que cada vez que conocía a alguna persona ésta me decía: «¡Ah!, ¿usted es quien ha pintado ese cuadro?» Lo más divertido es que durante unos treinta o cuarenta años el cuadro ha sido conocido, pero yo no. Nadie conocía mi nombre. En el sentido norteamericano, continental, de la palabra, Duchamp no significaba nada, no había ninguna conexión entre el cuadro y yo.

P. C. — ¿Nadie unía el escándalo con el autor del escándalo?

M. D. — En absoluto, les daba lo mismo. Cuando se encontraban conmigo me decían: «¡Ah, bueno!», pero sólo había tres o cuatro que sabían quién era, mientras que el cuadro o sus reproducciones las había visto todo el mundo, incluso sin saber quién lo había pintado. Allí viví verdaderamente sin ser molestado por la popularidad del cuadro, escondiéndome detrás de él,

obnubilándome. Estaba totalmente aplastado por ese *Nu*.

P. C. — ¿Correspondía eso con la idea que tenía del artista?

M. D. — Estaba encantado. Nunca me resentí de esa situación, al contrario, me sentía incómodo cuando tenía que responder a las preguntas de los periodistas.

P. C. — ¿Como ahora?

M. D. — ¡Como ahora!

P. C. — El comprador del *Nu descendant un escalier* era el propietario de una galería de San Francisco, F. C. Torrey...

M. D. — Una tienda de antigüedades chinas. Vino a verme a París antes de la guerra y en ese momento le di el dibujo basado en Laforge, el *Nu montant un escalier*, que, por lo demás, no se llamaba así sino *Encore à cet Astre*. Representaba un desnudo subiendo una escalera y se trata, como usted sabe, de la primera idea que tuve del *Nu descendant*. Debajo le había puesto una fecha idiota, 1912, cuando en realidad fue ejecutado el mes de noviembre del año anterior, y se lo dediqué a Torrey en 1913. Cuando se comparan las fechas la gente dice: «No es posible», se produce un embrollo muy divertido.

Durante cinco años Arensberg le pidió a Torrey que le vendiera ese dibujo, y, finalmente, éste aceptó. No sé cuánto pagó por él, para mí es un secreto. Nunca se lo pregunté. Tal vez no me lo habría dicho. En ese momento creo que tuvo que pagar mucho.

P. C. — Otras dos obras expuestas, *Le Roi et la Reine* y el *Portrait de Joueurs d'échecs* fueron compradas por un abogado de Chicago, A. J. Eddy.

M. D. — ¡Ése también era un tipo divertido! Era el primer hombre de Chicago que había montado por primera vez en bicicleta y el primero que se había hecho pintar su retrato por Whistler. ¡Eso constituía su reputación! Tenía un despacho de abogado muy importante y una colección de cuadros. Compró muchos abstractos de esa época y también algunos Picabia. Era una buena persona, con los cabellos canosos. Escribió un libro: *Cubism and Post-impressionism* que fue publicado en 1914 y que es el primero que habló del cubismo en los Estados Unidos.

Esas personas eran muy divertidas, puesto que eran algo inesperado. No se ponían de acuerdo para comprar los cuadros; Walter Pach estaba relacionado con ellos.

P. C. — Los *Trois stoppages-étalon* están constituidos por tres planchas de cristal sobre las que se han pegado tiras de tela que sirven como fondo a tres hilos de coser. Todo ello está encerrado en una caja de croquet y usted lo definió como «azar en conserva».

M. D. — La idea del azar, en el que muchas personas pensaban en esa época, también me interesó. La intención consistía, principalmente, en olvidar la mano, puesto que, en el fondo, incluso su mano es un producto del azar.

El azar me interesaba como forma de ir en contra de la realidad lógica: poner algo en un trozo de papel, asociar la idea de un hilo erecto horizontal de un metro de longitud que caía desde un metro de altura sobre el plano horizontal, a su antojo. Lo que me decidía a llevar a cabo las cosas era la idea «divertida», y repetida por tres veces...

Para mí la cifra tres tiene una importancia, pero en absoluto desde el punto de vista esotérico, simplemente desde el punto de vista numérico: uno, es la unidad, dos el doble, la dualidad, y tres es el resto. A partir del momento en que uno se acerca a la palabra tres, tendrá tres millones, es lo mismo que tres.

Decidí que las cosas serían hechas tres veces para obtener lo que quería. Mis *Trois stoppages-étalons* están representados por tres experiencias, y la forma es algo distinta en cada una de ellas. Conservo la línea pero tengo un metro deformado. Se trata de un metro en conserva, si usted quiere, se trata del azar en conserva. Es divertido conservar el azar.



Trois stoppages-étalon

P. C. — ¿Cómo llegó a la elección de un objeto de serie, un *ready-made*, para convertirlo en una obra?

M. D. — Debo hacerle notar que no quería convertirlo en una obra. La palabra *ready-made* no apareció hasta 1915, cuando fui a los Estados Unidos. Me interesó como palabra, pero cuando puse una rueda de bicicleta sobre un taburete, y la horquilla cabeza abajo, no había en ello ninguna idea de *ready-made*, ni siquiera de

cualquier otra cosa, se trataba, simplemente, de una distracción. No tenía ninguna razón determinada para hacerlo, ni intención de exposición ni de descripción. No, nada de eso...



P. C. — Pero había en ello algo de provocación...

M. D. — ¡No, no! Es muy fácil. Vea la *Pharmacie*. La hice en un tren, en la penumbra, en el crepúsculo, me dirigía a Rouen, en enero de 1914. Se percibía dos lucecitas al fondo del paisaje. Poniendo un poco de rojo y verde eso se parecía a una farmacia. Ése es el tipo de distracción que tenía en el espíritu.

P. C. — ¿Se trata también del azar en conserva?

Pharmacie, 1914

M. D. — Evidentemente.

Compré el paisaje en un almacén de accesorios artísticos. Sólo hice tres *Pharmacie* pero ignoro dónde están. El original perteneció a Man Ray.

En 1914 hice el *Porte-bouteilles*. Lo compré simplemente en el Bazar del Ayuntamiento. La idea de una inscripción

entró en la ejecución en ese preciso momento. En el botellero había una inscripción que ahora no recuerdo. Cuando me fui de la rue Saint-Hippolyte para ir a los Estados Unidos, mi hermana y mi cuñada se lo llevaron todo, lo echaron a la basura y no se habló más de ello. Fue principalmente en 1915, durante mi estancia en los Estados Unidos, cuando hice otros objetos con inscripción como la pala para nieve en la que escribí algo en inglés. La palabra *ready-made* se me presentó en ese momento, parecía adecuarse perfectamente a cosas que no eran obras de arte, que no eran esbozos, que no se aplicaban a ninguna de las expresiones aceptadas en el mundo artístico. Todo eso me impulsó a hacerlo.



Porte-bouteilles, 1914

P. C. — ¿Qué era lo que le determinaba en la elección de los *ready-made*?

M. D. — Dependía del objeto; generalmente era preciso defenderse del *look*. Es muy difícil elegir un objeto debido a que, al cabo de quince días, uno acaba apreciándolo o detestándolo. Se debe llegar a una especie de indiferencia tal que uno no posea emoción estética. La elección de los *ready-made* está siempre basada en la indiferencia así como en una carencia total de buen o mal gusto.

P. C. — Para usted, ¿qué es el gusto?

M. D. — Una costumbre. La repetición de una cosa ya aceptada. Si se empieza de nuevo varias veces alguna cosa se convierte en el gusto. Bueno o malo es lo mismo, es siempre gusto.

P. C. — ¿Cómo se lo hizo para escapar del gusto?

M. D. — Mediante el dibujo mecánico que no soporta ningún gusto puesto que está al margen de todo tipo de convención pictórica.

P. C. — Usted se prevenía constantemente en contra de la realización...

M. D. — ... de hacer una forma en el sentido estético, de hacer una forma o un color. Y de respetarlos.

P. C. — Esa actitud antinaturalista la ejercía incluso en los objetos naturales.

M. D. — En efecto, pero en ese caso me era igual, yo no era responsable. Estaba hecho, y no era yo quien lo había hecho. Hay una defensa, yo objetaba la responsabilidad.

P. C. — Usted proseguía la elaboración del *Grand Verre* mediante los *Trois moules Malic...*

M. D. — No, había nueve.

P. C. — De acuerdo. Pero usted empezó haciendo tres. Casi al mismo tiempo que los *Trois stoppages-étalons* y, tal vez, también, por la misma razón.

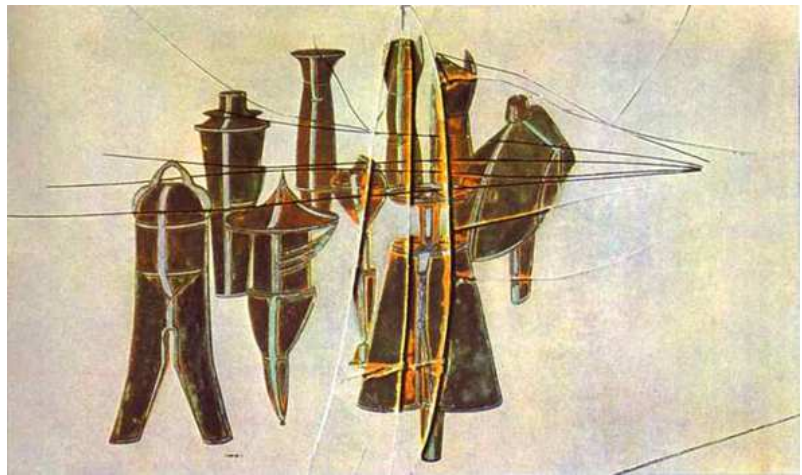
Neuf moules Malic

M. D. — No, primero concebí 8, y pensé que eso no era múltiplo de tres, que no iba en consonancia con mi idea de los tres. Por ello añadí uno, lo que hace 9. Hay 9 moldes Malic. ¿De dónde salieron? Hice un primer esbozo en 1913 en el que hay 8, el noveno no estaba aún, estuvo seis meses después.

La idea es divertida porque se trata de moldes. ¿Para moldear qué? Gas; o sea, se hace pasar el gas por los moldes dentro de los cuales adquiere la forma del soldado, del mozo de almacén, del coracero, del policía, del sacerdote o del jefe de estación, etc., que figuran en mi dibujo. Cada uno de ellos está construido en un plano horizontal cuyas líneas se cortan en el punto del sexo.

Todo eso me ayudó a llevar a cabo el vidrio llamado *Neuf moules Malic* que data de 1914-1915. El aspecto molde es invisible. Yo evitaba siempre hacer algo tangible, pero un molde me daba lo mismo, lo que yo no quería mostrar era el interior.

Los *Neuf moules Malic* están recubiertos de minio; no están pintados, esperan que se les dé un color. Yo me negaba al color: el minio es un color sin serlo. Es el tipo de cosa que me excitaba en esa época.



P. C. — Usted asimiló el *ready-made* a una especie de cita.

M. D. — Una vez, sí. En ese momento estaba preocupado por la idea de hacer tal cosa por anticipado, de decir «a tal hora haré esto...» Pero no lo hice nunca. Por otra parte, hubiera sido algo muy embarazoso para mí.

P. C. — En esa época usted fue a Norteamérica, en junio de 1915, ¿cómo era Nueva York?

M. D. — Era algo distinto a París. Como una provincia. Había muchos restaurantes y hoteles pequeños, franceses, que han desaparecido. Todo cambió en 1929, en el momento de la crisis. Se introdujeron los impuestos. No se puede hacer nada, como ocurre igualmente en Francia en este momento, sin verse obligado a pensar en los impuestos que deben pagarse. Después hubo los sindicatos, etc.

Vi un poco lo que podía ser Norteamérica en el siglo XIX.

P. C. — En pintura, triunfaba el academicismo...

M. D. — Sí, se trataba de los *Artistes Français*. A fondo, a fondo. Por otra parte los pintores venían a París a realizar sus estudios de Bellas Artes, etc. El señor Vanderbilt vino a París en 1900 para comprar un Bouguereau por cien mil dólares, y también pagó sesenta mil por un Rosa Bonheur. Otros habían comprado Meissoniers, Henners, Sargents. Era la gran vida.

P. C. — ¿Transformó el Armory Show la opinión norteamericana?

M. D. — Con toda seguridad. Transformó el espíritu dentro del cual trabajaban los artistas e, igualmente, despertó la idea de arte en un país en el que no se había mostrado mucho interés por él. Sólo una élite adinerada compraba cuadros en Europa. Los grandes coleccionistas no compraban, en

absoluto, un cuadro norteamericano. Sin embargo, había una floración de pintores muy interesante, también muy inteligente y que estaba muy relacionada con lo que ocurría aquí...

P. C. — Se ha dicho que usted llegó a los Estados Unidos como un misionero de la insolencia.

M. D. — ¡No sé quién lo ha dicho, pero estoy de acuerdo! Sin embargo, no tenía tanta insolencia, y el medio que yo frecuentaba era muy restringido. Era algo tranquilo, sabe usted, en absoluto agresivo o rebelde. Vivíamos totalmente al margen de los movimientos sociales o políticos.

P. C. — Henri-Pierre Roché me ha dicho que usted ejercía una especie de fascinación.

M. D. — Oh, era muy amable. Desde el momento en que me conoció me llamó Víctor y, tres horas después, Totor; y durante toda su vida me siguió llamando así. No creo que pueda llamarse a eso estar fascinado.



Duchamp vestido descendiendo por la escalera

III. LA TRAVESÍA DE *LE GRAND VERRE*

Pierre Cabanne. — Ya está en Nueva York. Tiene veintiocho años y es el autor de un célebre cuadro cuya fama no es menor, el *Nu descendant un escalier*. Al llegar conoce a su principal admirador norteamericano, el que reunirá toda su obra en el Museo de Filadelfia: W. C. Arensberg. ¿En qué circunstancias le conoció?

Marcel Duchamp. — Cuando llegué Walter Pach, que estaba en el barco, me llevó inmediatamente a casa de Arensberg. Éste se había enterado de que iba a los Estados Unidos y sin saber nada de mí, quiso verme. Me quedé en su casa un mes, y de allí surgió nuestra amistad —después tomé un estudio propio— que duró toda la vida.

Era un gentil muchacho, poeta en un principio, un Harvard-man que tenía suficiente para vivir, y que escribía una poesía imaginista. En esa época existía en Nueva York una escuela inglesa, los imaginistas, de la que él formaba parte junto con un grupo de poetas norteamericanos que conocí en ese momento. Arensberg tenía un difícil carácter, pobre hombre; era un poco mayor que yo, no mucho, y no fue reconocido muy rápidamente, o suficientemente, como poeta, por ello estaba asqueado de la poesía; dejó de escribir hacia 1918-1919. Entonces cogió una manía fantástica, la de la criptografía, que consistía en encontrar los secretos de Dante en la *Divina Comedia* y los de Shakespeare en su teatro. Usted ya conoce la vieja historia, quién es Shakespeare, quién no lo es. Se entretuvo en ello toda su vida. Con respecto a Dante escribió un libro que publicó por su cuenta, evidentemente, puesto que no se trataba de que un editor lo quisiera, y, posteriormente, fundó una sociedad, la Francis Bacon Foundation o algo parecido, para demostrar que quien escribió el teatro de Shakespeare era Bacon.

Su sistema consistía en encontrar en el texto, cada tres líneas, alusiones a todo tipo de cosas; para él se trataba de un juego, de un juego como el ajedrez, que le divertía prodigiosamente. Había dos o tres secretarías que trabajaban con él y, cuando falleció, dejó suficiente dinero para que pudieran alquilar una casita en California y continuar sus investigaciones sobre Shakespeare.

Ése era el hombre.

P. C. — ¿Se trata de investigaciones científicamente válidas?

M. D. — No lo creo. Opino que se trataba, primordialmente de la convicción de un hombre que juega: Arensberg retorcía las palabras para hacerles decir lo que él quería, al igual que todas las personas que realizan ese tipo de trabajo.

P. C. — ¿Cómo se había enterado Arensberg de su existencia?

M. D. — Por medio del Armory Show. Desde que llegué empezó a comprar cosas mías; no era fácil, puesto que los que las poseían no querían venderlas. Para conseguir el *Nu descendant un escalier* tuvo que batallar tres años, lo compró en 1918 o en 1919, mientras tanto me pidió que hiciera una copia fotográfica que yo retoqué con pasteles y tinta china. No estoy muy orgulloso de ello...

P. C. — ¿Conoció usted a Henri-Pierre Roché en Nueva York?

M. D. — Sí, cuando vino debido a no sé qué historia relacionada con las comisiones de guerra.

P. C. — Fue enviado a realizar una misión.

M. D. — Encargado de una misión, eso es. Le conocí, y hemos seguido siendo muy amigos; pero no permaneció mucho tiempo en Nueva York.

Yo me quedé, pero tenía mucho dinero, quise trabajar y me enrolé en la misión militar francesa. Por no ser militar, era simplemente secretario de un capitán, lo que puedo asegurarle que no era nada divertido. Fue horrible; ese capitán era idiota. Trabajé allí seis meses, y, después, un día, me fui, yo mismo me despedí, puesto que para ganar treinta dólares semanales la cosa no valía la pena.

P. C. — ¿Cómo vivía usted en Nueva York?

M. D. — Tuve un estudio durante mucho tiempo encima de Broadway, en una casa de estudios como la Ruche o algo por el estilo. Había de todo, una farmacia en la planta baja, un cine, etc. Era muy barato, cuarenta dólares al mes.

P. C. — Creo que en casa de los Arensberg usted se reunía con el todo Nueva York...

M. D. — Casi. Estaban Barzun, Roché, Jean Crotti, el compositor Edgar Varèse, Man Ray y, evidentemente, muchos norteamericanos. Posteriormente llegó Picabia.

P. C. — Sin duda conoció también a Arthur Cravan...

M. D. — Llegó a fines de 1915 o 1916. Hizo una breve aparición, puesto que, debido a su situación militar, hubiera tenido que rendir cuentas. No se sabe lo que hizo, o tal vez no se quiere hablar de ello, tal vez pispó un pasaporte para largarse a México, eso son cosas que no se cuentan. Se casó, o como mínimo se «juntó», con Mina Loy, una poetisa inglesa de la escuela de los imaginistas, que también era amiga de Arensberg, que vive aún en Arizona. Tuvieron un hijo, que también se encuentra allí. Cravan se llevó a Mina a México y más tarde, un cierto día, tomó un barco solo y nunca ha regresado. Ella le buscó por todas las cárceles, y como era un fantástico boxeador, muy grande, ella pensó que no había podido esconderse en medio de la masa, puesto que en seguida se le hubiera reconocido.

P. C. — ¿No le encontraron?

M. D. — No, nunca. Era un tipo curioso. Yo no le apreciaba mucho, y él tampoco a mí. Como usted sabe fue él quien, en uno de los Salons des Indépendants, en 1914, insultó a todo el mundo en unos términos totalmente sorprendentes, en particular a Sonia Delaunay y Marie Laurencin, lo cual le creó problemas...

P. C. — ¿Veía usted a muchos pintores norteamericanos?

M. D. — Sí, los pintores norteamericanos tenían la costumbre de pasar las veladas en casa de los Arensberg tres o cuatro veces por semana. Se jugaba al ajedrez —Arensberg jugaba mucho al ajedrez— y sobre todo se bebía bastante whisky. Cerca de la medianoche comíamos un pastel y la cosa terminaba hacia las tres de la madrugada; algunas veces, se producían auténticas trompas, pero no siempre... Era verdaderamente un salón artístico, bastante divertido, por otra parte.

p. C. — ¿Qué representaba usted para los pintores?

M. D. — No lo sé. Era probablemente alguien que había cambiado ligeramente el aspecto de las cosas, que había ayudado a llevar a cabo el Armory Show. Para ellos, era algo importante.

P. C. — ¿Estaba usted relacionado con la revelación del Armory Show?

M. D. — Ah, sí, totalmente. Para todos los artistas así era. Por otra parte entre ellos no había únicamente personas que habían «llegado» sino también artistas jóvenes, mucho más jóvenes que yo, que eran muy interesantes. Algunos de ellos formaban ya en ese momento un grupo de pintores abstractos. El más interesante era el de Arthur Dove. También estaba Stieglitz¹, el fotógrafo, cuya principal característica era la de ser un filósofo, una especie de Sócrates. Hablaba siempre de un modo moralizante, y sus decisiones eran importantes. A mí no me divertía mucho y, al principio, debo reconocer que cuando llegué tampoco le gusté, le daba la impresión de ser un charlatán. Estaba muy unido a Picabia al que conoció en 1913, posteriormente modificó su opinión sobre mí y nos hicimos muy amigos. Son cosas que uno no se explica.



P. C. — Su primer *ready-made* norteamericano se llama *In Advance of the Broken Arm*, por delante del brazo roto, ¿por qué?

In Advance of the Broken Arm

M. D. — Se trataba de una pala para nieve, y escribí esa frase sobre ella. Evidentemente, yo creía que era algo sin sentido pero, en el fondo, todo acaba teniendo uno.

P. C. — La frase adquiere un sentido cuando se ve el objeto.

M. D. — Precisamente. Pero yo pensé que, sobre todo en inglés, no tenía ninguna importancia, ninguna relación. Evidentemente, la asociación es fácil: uno se puede romper un brazo paleando nieve, pero de todas formas es algo simplista y no creí que se iba a ver.

P. C. — ¿Tenía la misma intención con su *A Bruit Secret*, un ovillo de bramante colocado entre dos placas de latón unidas por cuatro largos tornillos?

A Bruit Secret

M. D. — El nombre vino después. Durante las Pascuas de 1926 hice tres *ready-made*, y los perdí. Uno de ellos se quedó en casa de Arensberg que le puso algo dentro después de haber separado ambas placas, ello producía ruido después de haberlas retocado... Nunca supe lo que había puesto. El ruido era algo secreto para mí.

P. C. — Ese primer *ready-made* «ayudado» está acompañado por inscripciones grabadas que resultan voluntariamente incomprensibles.

M. D. — No son, en absoluto, incomprensibles; se trataba de palabras francesas e inglesas, a las que les faltan algunas letras. Al igual que en los letreros a los que se les ha caído una letra...



¹ Alfred Stieglitz tenía una galería en el 291 de la Quinta Avenida, y una revista, “Camera Work”, que bajo el título de “291” tuvo una considerable influencia en el arte de vanguardia de los Estados Unidos.

P. C. — Al menos resulta incomprensible al leerlo: P. G. ECIDES DEBARRASSE LE D. SERT. F. URNIS ENTS AS HOW. V. R. COR. ESPONDS...

M. D. — Puede ser divertido reconstituirlas, es algo muy fácil.

P. C. — En abril de 1916 usted participó en Nueva York en una exposición llamada de los «Cuatro Mosqueteros»; los otros tres eran Crotti, Metzinger y Gleizes. Usted también era uno de los miembros fundadores de la Société des Indépendants y presentó en la primera exposición un urinario de alfarería esmaltada titulado *Fountain*, firmado con el nombre de R. Mutt, que fue rechazado.



M. D. — No, no fue rechazado. En los Indépendants no se podía rechazar una obra.

P. C. — Digamos que no fue admitida.

M. D. — La obra fue, simplemente, suprimida. Yo formaba parte del jurado pero no se me consultó, debido a que los oficiales no sabían que era yo quien la había enviado; precisamente yo la había inscrito con el nombre de Mutt para evitar las relaciones con las cosas personales. La *Fountain* fue

situada, simplemente, detrás de un tabique y, durante toda la exposición, no supe dónde estaba. Ni siquiera podía decir que era yo quien había enviado ese objeto, pero creo que los organizadores lo sabían gracias a los chismes que habían circulado. Nadie se atrevía a hablar de eso. Me enfadé con ellos, puesto que me retiré de la organización. Después de la exposición encontramos la *Fountain* detrás del tabique y la recuperé.

P. C. — Es casi exactamente lo mismo que le ocurrió en los Indépendants de 1912 en París.

M. D. — Exactamente. Yo no podía hacer nada que fuera aceptado inmediatamente, pero era algo que no me importaba.

P. C. — Usted dice esto ahora, pero en esa época...

M. D. — No, no, al contrario. De todas formas era bastante provocador.

P. C. — Así pues, ya que usted buscaba el escándalo, ¿estaba contento?

M. D. — Se trataba, en efecto, de un éxito. En ese sentido.

P. C. — En el fondo se habría decepcionado si la *Fountain* hubiera sido acogida favorablemente...

M. D. — Casi. En ese caso, estaba encantado. Y, además, en el fondo, yo no adoptaba el comportamiento tradicional del pintor que presenta su cuadro, que quiere que sea aceptado y alabado por los críticos. Nunca tuvo una crítica. Nunca tuvo una crítica debido a que el urinario no apareció en el catálogo.

P. C. — De todas formas, Arensberg lo compró...

M. D. — Sí y lo ha perdido. Posteriormente se ha hecho una réplica a tamaño natural que se halla en Schwarz².



P. C. — ¿Cuándo oyó hablar de Dadá por primera vez?

Tristan Tzara

M. D. — Gracias al libro de Tzara *La première aventure céleste de Monsieur Antipyrine*. Creo que nos lo envió, a mí y a Picabia, muy pronto, en 1917, o a fines de 1916. El libro nos interesó, pero yo no sabía qué era Dadá, ni siquiera sabía que existiera la palabra. Cuando Picabia se fue a Francia supe, gracias a sus cartas, lo que era, pero eso fue el único cambio en ese momento. Después Tzara enseñó en Zurich cosas de Picabia, y Picabia fue a Zurich antes de regresar a los Estados Unidos... La historia de Picabia desde el punto de vista de los viajes es algo muy complicado... Llegó a los Estados Unidos a fines de 1915, no se quedó más de tres o cuatro meses y se fue a España, a Barcelona, donde fundó la revista *391*. Fue en Lausanne, en 1918, donde estableció contacto con el grupo dadaísta de Zurich.

P. C. — Pero, mientras tanto, ¿regresó a los Estados Unidos?

M. D. — Sí, en 1917. Allí publicó dos o tres números de *391*.

P. C. — Que fueron las primeras manifestaciones del espíritu Dadá en América.

M. D. — Totalmente. Era muy agresivo.

P. C. — ¿Qué tipo de agresividad?

M. D. — Antiarte. Se trataba, primordialmente, de poner en discusión el comportamiento del artista tal como consideraba la gente. Lo absurdo de la técnica, de las cosas tradicionales...

P. C. — Eso le dio a usted la idea de publicar, con la ayuda de Arensberg y Roché, dos pequeñas revistas *The Blind Man* y *Rongwrong*.

² Importante galería de Milán

M. D. — Pero, ¿sabe usted?, no se trata en absoluto de algo que se nos ocurriera después de ver las cosas Dadá. Al contrario, cuando hicimos eso fue durante la exposición de los Indépendents, en 1917, en la que, por otra parte, exponía Picabia.

P. C. — Era algo que participaba del espíritu Dadá.

M. D. — Era algo parecido, si usted quiere, pero sin influencia directa. No era Dadá, pero se encontraba en el mismo sentido sin hallarse, sin embargo, en el espíritu de Zurich, aun cuando Picabia haya hecho cosas en Zurich. Incluso en el plano tipográfico éramos extraordinariamente inventivos. En *The Blind Man* se trataba, principalmente, de justificar la *Fontaine-urinoir*, publicamos dos números y, entre ambos, hubo ese pequeño boletín *Rongwrong* que era algo muy diferente. En su conjunto no había nada, era sorprendente. Se trataba de pequeñas cosas, con dibujos de un humorista norteamericano que dibujaba invenciones como el fusil con el cañón curvo para disparar en las esquinas. Nada extraordinario, simplemente cosas que no pueden ser descritas; sólo tendrá una idea cuando tenga la suerte de verlos, no los tengo aquí, nunca los conservé, pero sé que hay algunos que se arrastran por el mundo, en las colecciones. Más tarde, en marzo de 1919, Man Ray publicó otra revista que, a su vez, tampoco duró mucho tiempo, *TNT revue explosive*; la hacía junto con un escultor, Adolf Wolff, que fue encarcelado por anarquista.

P. C. — Esas revistas tuvieron, al menos, un resultado: su *Fountain* se hizo tan célebre como el *Nu descendant un escalier*.

M. D. — Es cierto.

P. C. — Esa celebridad parece no haber tenido repercusiones comerciales para usted.

M. D. — ¡No, nunca!

P. C. — ¿No la buscaba?

M. D. — No la quise ni la busqué debido a que no se trataba de vender las cosas así como así. Yo trabajaba en mi *Verre*, que no podía ser vendido antes de estar acabado, y como eso duró desde 1915 hasta 1923, usted verá... A veces vendía los cuadros que tenía en París. Arensberg los compraba uno tras otro... También le compró a Torrey el *Nu descendant un escalier*.

P. C. — ¿Supo cuánto pagó por él?

M. D. — No, era algo que no me interesaba. Nunca he sabido el precio; es lo mismo que ocurrió con el *A Bruit Secret*... ¡el precio es secreto!

De todas formas debió pagar mucho debido a la publicidad que se había hecho a su alrededor, pero todo ese dinero me pasó por encima de la cabeza.

P. C. — Para poder vivir usted daba clases de francés...

M. D. — En un determinado momento di muchas; no era algo lucrativo pero se podía vivir con dos dólares a la hora. Las personas a las que daba clase eran encantadoras, me llevaban al teatro, algunas veces a cenar... ¡Yo era el profesor de francés! Como Laforgue.

P. C. — Creo que ese comportamiento sorprendía mucho a los norteamericanos.

M. D. — Sí porque en esa época no eran tan materialistas como en la actualidad, no eran muy materialistas. Pero era algo que no trascendía de un determinado grupo de personas, principalmente

de amigos, yo no formaba parte de los pintores que se venden y que celebran exposiciones cada dos años. De todas formas hicimos una exposición con Crotti, Gleizes y Metzinger, tal como usted ha dicho. Era en 1916, en la galería Montross. Gleizes era bastante ingenuo, ¡esperaba encontrar cow-boys en Broadway! Permaneció un año y medio allí. En esa época no había en Nueva York el mercado artístico que existe en la actualidad, no se vendían los cuadros con facilidad. Había muy pocos marchantes, tres o cuatro, y eso era todo. No reinaba en absoluto la actual atmósfera febril.

P. C. — Da la impresión de que usted estaba integrado simultáneamente a una cierta vida mundana y era, al mismo tiempo, inaccesible.



M. D. — Sí, es cierto. Mundana es una expresión algo exagerada, más bien de los salones, si usted quiere, de los salones literarios. No había muchos, pero en ellos podían encontrarse personas divertidas como Katherine Dreier con la que creé la Sociedad Anónima. La conocí en 1917, ella ayudó a organizar los Indépendents; formaba parte del jurado, creo. Era alemana, o al menos de origen alemán, y eso le creó algunas dificultades.

[The Société Anonyme- Modernism for America](#)

P. C. — ¿Era en el momento en que los Estados Unidos entraban en guerra?

M. D. — Exacto, justamente en 1917. Katherine Dreier me compró cosas, pero lo que más le interesaba eran las obras de los artistas de origen alemán y, después de la guerra, cuando se fue a Europa para formar la colección de la Sociedad Anónima, compró primordialmente obras de los expresionistas alemanes. Todos los que actualmente se encuentran a la orden del día y que en esos momentos eran unos desconocidos. También fundó esa Sociedad Anónima de la que Man Ray y yo éramos vicepresidentes, y que reunió una importante colección de arte moderno, no muy bella pero representativa de la época. En ella estaban Kandinsky, Archipenko, en total éramos cuatro o cinco.

P. C. — ¿No estaba Picabia?

M. D. — No. Se expusieron sus obras, pero no formaba parte de la Sociedad.

P. C. — La idea de la Sociedad Anónima, ¿era de usted?

M. D. — No, el nombre es de Man Ray. La intención consistía en realizar una colección internacional permanente que, posteriormente, debía donarse a un museo. Hasta 1939 se celebraron 84 exposiciones, conferencias, se editaron publicaciones...

P. C. — ¿Qué ha ocurrido con esa colección?

M. D. — Durante la guerra pasó a la Yale University Art Gallery.

P. C. — Esa idea de reunir obras de arte en un museo era, de todas formas, bastante antiDuchamp. ¿No tenía la impresión de traicionar sus principios?

M. D. — Yo lo hacía por amistad, no se trataba de algo que hacía por convicción personal. El hecho de aceptar ser miembro de un jurado que determinaba la elección de las obras no comprometía en absoluto mis opiniones sobre el asunto.

Además, ayudar a que los artistas pudieran verse en algún sitio era una buena acción. Se trataba más de camaradería que de otra cosa, no le daba ninguna importancia. En el fondo, nunca hubo un

museo. Era algo que costaba demasiado caro, era muy caro tener un museo privado; por tanto la solución consistió en donarlo todo a la Universidad de Yale.

Durante años Katherine Dreier viajó a Europa. De vez en cuando compraba cosas y las traía. Pero fue víctima del crack de 1929 y ya no dispuso de dinero para comprar cuadros. Además, en ese momento ya empezaban a costar mucho dinero.

P. C. — ¿Cómo vivía usted en Nueva York?

M. D. — Usted sabe, no se sabe cómo se vive. Yo no tenía un «tanto al mes» de nadie, se trataba verdaderamente de la vida bohemia, en un sentido algo lujoso, si usted quiere, pero se trataba de todos modos de una vida bohemia. A menudo no se disponía de dinero, pero era algo sin importancia. Debo decir que eso era más fácil en los Estados Unidos que ahora, había una gran camaradería y, además, no se tenían enormes gastos, vivíamos en lugares muy baratos. ¿Me comprende?, ni siquiera puedo hablar de ello puesto que no me afectó hasta el punto de decir: era desgraciado, llevaba una vida de perro. No, en absoluto.

P. C. — Usted estaba más «al margen» en París antes de la guerra que en Nueva York donde, sin embargo, era un extraño.

M. D. — En efecto, en Nueva York yo no estaba al margen, precisamente a causa del *Nu descendant un escalier*. Cuando se me presentaba yo era el tipo que había hecho el *Nu descendant un escalier* y las personas sabían a quien hablaban.

Yo, en París, no conocía a nadie; conocía apenas a Delaunay y ni siquiera eso, puesto que le conocí después de la guerra. En 1912 fui a ver a Braque una o dos veces. A Picasso le conocí por casualidad, pero no existía intercambio de puntos de vista entre nosotros. Por tanto, evidentemente, permanecí a parte, era bibliotecario en Sainte-Geneviève y además tenía mi estudio en la rue Saint-Hippolyte, que por otra parte no era un estudio sino un sexto piso bien iluminado, y ya trabajaba en mi *Verre*, que sabía que era algo muy largo. No tenía en absoluto intención de exponer en público y hacer obra de pintor, de tener una vida de pintor.

P. C. — Sin embargo aceptó más fácilmente la vida de artista en Nueva York que en París.

M. D. — Yo era considerado como artista, y aceptaba serlo; sabían que trabajaba en mi *Verre*, yo no lo ocultaba, y la gente venía a visitarme a mi casa.

P. C. — En 1918 se trasladó a Buenos Aires.

M. D. — Sí, me fui para trasladarme a un país neutral. ¿Me comprende?, desde 1917 Norteamérica se encontraba en guerra y, en el fondo, yo había dejado Francia por carecer de militarismo. Por falta de patriotismo, si usted quiere.

P. C. — ¡Y fue a parar en medio de un patriotismo aún peor!

M. D. — Fui a parar en medio del patriotismo norteamericano que, evidentemente, era peor, pero antes de abandonar los Estados Unidos tuve que pedir permiso, puesto que incluso allí era recluta. Había varias categorías: A, B, C, D, E, F, y F eran los extranjeros que habían sido llamados en caso de extrema necesidad. Yo era F, debido a ello tuve que pedir permiso para irme a Buenos Aires; se me dio uno por seis meses, muy gentilmente, y me fui en junio-julio de 1918 para encontrar, por fin, un país neutral que se llama Argentina.

P. C. — Llevándose lo que usted llamaba *Sculptures de voyage*...

M. D. — En efecto, las esculturas de viaje, en el fondo fueron dos cosas. El pequeño *Verre*, que se encuentra actualmente en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, que está roto, y que se llama *A regarder de près d'un oeil pendant presque une heure* —ésta era la frase que había añadido para complicar las cosas, de un modo literario—y también algunos objetos de caucho.

P. C. — Se trataba, en realidad, de pedazos de caucho de dimensiones variables y diversos colores que se colgaban del techo...

M. D. — Eso ocupaba, naturalmente, toda una habitación. Se trataba generalmente de pedazos de gorros de baño, en caucho, que yo cortaba y unía, que no poseían ninguna forma en concreto. En el extremo de cada pedazo había un cordel que se ataba a las cuatro esquinas de la habitación; así pues, cuando se entraba en la misma, no se podía circular puesto que los cordeles impedían hacerlo. Podía variarse la longitud de los cordeles, la forma era *ad libitum*, eso era lo que me interesaba. Ese juego duró tres o cuatro años, pero el caucho se ha vulcanizado y ha desaparecido.



P. C. — Antes de trasladarse a Buenos Aires usted pintó para Katherine Dreier una obra, la primera después de cinco años, que se llama *Tu m'*. Ésa será su última pintura. Una nota de la *Boîte Verte* precisa que el problema de las sombras le preocupó mucho...

Tu m'

M. D. — En esa pintura ejecuté la sombra proyectada por la rueda de bicicleta, la sombra proyectada por la percha para sombreros que está en la parte superior y también la

sombra proyectada por un sacacorchos. Había encontrado una especie de linterna que hacía sombras bastante fácilmente y yo proyectaba la sombra que trazaba a mano en la tela. También puse, justo en el centro, una mano pintada por un pintor de carteles que hice firmar al buen hombre que la había realizado.

Se trataba de una especie de resumen de las cosas que había hecho antes, puesto que el título no tiene ningún sentido. Usted puede poner en él el verbo que quiera, a condición de que empiece con una vocal.

P. C. — ¿Le vendió *Le Grand Verre* a Arensberg antes de que estuviera terminado para poder subsistir?

M. D. — Yo no lo vendí, es una forma de decir las cosas, puesto que nunca recibí dinero de Arensberg. Él pagó mi alquiler durante dos años. Fue él quien se lo vendió a Katherine Dreier.

P. C. — Así pues, ¿le pertenecía?

M. D. — Sí. Estaba claro que le pertenecía y que me lo pagaba haciéndose cargo de mi alquiler mensualmente. Creo que lo vendió por dos mil dólares, lo que no era mucho en ese momento —y tampoco ahora— teniendo en cuenta, además, que no estaba totalmente acabado. Trabajé aún

mucho en él hasta 1923.

P. C. — ¡Cada vez que me habla de una obra suya que se ha vendido tengo la impresión de que usted no recibía ni un dólar!

M. D. — Nunca he tenido dinero, en ningún lugar...

P. C. — Entonces, ¿de qué vivía usted?

M. D. — No lo sé. Di algunas clases de francés, vendí incluso algunos cuadros, la *Sonate*, por ejemplo, uno tras otro...

P. C. — ¿Cuadros antiguos?

M. D. — Cuadros antiguos. Incluso hice que me enviaran desde París el otro *Verre*, el *Verre* semirredondo, que también le vendí a Arensberg.

P. C. — En el fondo lo que le hacía vivir era su pasado.

M. D. — Afortunadamente. En ese momento logré tener algún dinero. Cuando se es joven no se sabe cómo se vive. No tenía mujer, ni hijos, no tenía «equipaje», comprende. Las personas me preguntan siempre cómo vivía, pero no sé, es algo que se logra. La vida sigue su curso. Algunas personas me ayudaban. No pedí prestado mucho dinero, únicamente algunas pequeñas cantidades de vez en cuando.

P. C. — Dese cuenta de que, en esa época, los artistas no se avergonzaban por el hecho de ser mantenidos.

M. D. — Se sabía perfectamente que había personas que ganaban dinero y que comprendían perfectamente que existían otras, que se llamaban artistas o incluso artesanos, que no podían ganarse la vida. Entonces les ayudaban. Ayudarles era una virtud de las personas ricas. Proteger a los pintores y las artes era una concepción monárquica que todas las épocas anteriores a la democracia habían puesto en práctica.

P. C. — Usted vivió en Buenos Aires nueve meses, y durante su estancia tuvo conocimiento del fallecimiento de Duchamp-Villon y del de Apollinaire.

M. D. — El de Apollinaire ocurrió en noviembre de 1918 y el de Raymond, mi hermano, creo que fue antes, hacia julio de ese mismo año³. A partir de ese momento empecé a querer regresar a Francia. Hice gestiones para encontrar un barco, etc... La muerte de mi hermano me afectó mucho. Sabía que estaba muy enfermo, pero nunca se sabe hasta qué extremo se está enfermo. Lo que tenía se llamaba envenenamiento de la sangre, la cosa duraba desde hacía dos años, iba de abceso en abceso, y acabó en uremia. Pero yo no estaba al corriente de todos los detalles. Mi hermano se encontraba en Cannes, era el tiempo de la guerra y no intercambiábamos muchas cartas.

Entonces regresé, en 1918.

P. C. — No, usted regresó el mes de julio de 1919.

M. D. — Sí, en efecto, regresé mucho después.

³ Octubre de 1918.

P. C. — Pero antes de regresar tuvo conocimiento del matrimonio de su hermana Suzanne con Jean Crotti y les envió lo que usted llama el *Ready-made malhereux*.

M. D. — Sí, se trataba de un compendio de geometría que tenían que atar al balcón de su apartamento de la rue La Condamine; el viento debía compulsar el libro, elegir personalmente los problemas, hojear las páginas y romperlas. Suzanne hizo con él un cuadrito: *Ready-made malhereux de Marcel*. Es todo lo que queda de él, puesto que el viento lo rompió. Me divertió introducir la idea de feliz y desgraciado en los *ready-made*, y además la lluvia, el viento, las páginas que vuelan, era divertido como idea...

P. C. — En cualquier caso es algo muy simbólico para un matrimonio...

M. D. — Ni siquiera pensé en ello.

P. C. — Debió encontrar París muy cambiado...

M. D. — Muy difícil, muy divertido, muy curioso. Llegué por Inglaterra —no recuerdo si encontré a mi hermana en Londres— de todas formas llegué a París; tenía la dirección de Picabia, rue Emile-Augier, y ésa fue la primera cosa que busqué, en Montmartre, en el distrito 17. No encontraba la dirección, hacía calor, me sentía un pobre desgraciado, las calles estaban desiertas, me costó muchísimo encontrar a Picabia en su rue Emile-Augier. Yo le había conocido en la avenue Charles-Floquet, en las casas del Champ-de-Mars, que en ese momento eran nuevas.

P. C. — ¿Cuáles fueron sus primeros encuentros en París, a su regreso?

M. D. — Casi exclusivamente Picabia, puesto que tenía un salón literario y recibía a toda la pandilla Cocteau que iba a verle, etc... Se podía ver a todo el mundo. Tzara llegó después que yo, creo, no estoy seguro... También estaban Ribemont-Dessaignes, Pierre de Massot, Jacques Rigaud, etcétera. Rigaud era muy simpático, un hombre muy desenvuelto. Si usted quiere era Dadá. También en ese momento conocí a Aragon, en los boulevards, pasaje de la Ópera.

P. C. — Rigaud representaba, para usted, la joven generación, la posguerra. Por otra parte estaba muy cerca de usted en lo referente al comportamiento, en cuanto al modo de ver las cosas...

M. D. — Entre nosotros reinaba una gran simpatía. Rigaud no tenía el rigorismo de Breton, esa especie de deseo de basarlo todo en fórmulas y teorías. Era mucho más divertido que muchos otros que, en su empresa de destrucción, eran muy sistemáticos.

P. C. — ¿Qué representaba usted para los jóvenes de esa época?

M. D. — Pues bien, no lo sé. Yo tenía diez años más, era algo muy importante. Entonces, al tener diez años más que ellos, y Picabia lo era trece, nosotros éramos viejos. Sin embargo representábamos a los ojos de esos jóvenes un elemento revolucionario. Ello se debía a que nosotros estábamos ya entre los cubistas que, en 1912-1913 no nos admitían demasiado. Picabia y yo pasamos a través de ellos sin dejar que nos pisaran, ¿me entiende?, con una cierta libertad. Estoy convencido de que era eso lo que les gustaba; creían que nosotros representábamos el espíritu que ellos querían representar, y que les atraía.

P. C. — Había ciertamente en usted una noción de aventura que debió interesarles. Su aventura en Nueva York.

M. D. — Sí, evidentemente, hicimos algo ligeramente distinto a los demás pintores desde el

punto de vista práctico, desde el punto de vista del movimiento de la palabra, etcétera. A ello se debió el hecho de que se produjo un intercambio inmediato y una correspondencia, una amistad.

P. C. — Y, además, usted dio claramente el tono de la rebelión, mediante su escándalo de la Gioconda.

M. D. — Eso ocurrió en 1919...

P. C. — Poco antes de su regreso a los Estados Unidos.

M. D. — En octubre de 1919. Por otra parte, ¿qué es lo que le hice a esa Gioconda en ese momento? Nada. Le pinté un bigote y una barba, eso es todo. No la enseñé en ninguna parte.



P. C. — ¿No la conocían sus amigos?

M. D. — Es probable que Breton la viera en ese momento. Las cosas que yo hacía, como máximo tres o cuatro, las llevaba a casa de Picabia y es allí donde las veía.

P. C. — Creo que la Gioconda estaba en casa de Picabia, por otra parte éste la reprodujo en *391* en marzo de 1920.

M. D. — Las cosas no ocurrieron exactamente de ese modo. Yo llevé mi Gioconda para meterla en las maletas y Picabia aprovechó para incluirla en *391*; la reprodujo él mismo poniéndole el bigote pero olvidándose de la barbita. En eso reside la diferencia. A menudo se ha reproducido la Gioconda de Picabia como si fuera la mía.

Picabia llamó a eso: *Tableau dada de Marcel Duchamp*.

Otra vez Picabia hizo la portada de *391* con el retrato de Carpentier, que se me parecía como una gota de agua y por ello era muy divertido. Era un retrato compuesto de Carpentier y de mí.

P. C. — ¿Poseen las letras *L.H.O.O.Q.* otro significado además del humorístico?

M. D. — No, su único significado era leerlas fonéticamente.

P. C. — Era un juego fonético, ¿eso es todo?

M. D. — Exactamente. Por otra parte estoy muy satisfecho por ese tipo de juegos, debido a que creo que pueden hacerse muchos. Al leerse simplemente las letras en francés, y en cualquier otro idioma, se llega a cosas sorprendentes. Leer las letras es muy divertido. Lo mismo ocurre con el cheque Tzanck⁴. Pedí la cuenta e hice el cheque totalmente a mano, me costó mucho hacer las letras pequeñas, tardé mucho en hacer algo que tuviera el aspecto de estar impreso —no era un cheque pequeño. Y he comprado ese cheque, veinte años más tarde, mucho más caro de lo que estaba escrito en él. Después se lo di a Matta, o se lo vendí. No me acuerdo. ¡Una vez más el dinero pasa volando por encima de mi cabeza!



P. C. — Así pues, usted regresó a Nueva York a fines de 1919 o principios de 1920 llevándose la Gioconda y, al mismo tiempo, una ampolla de *Air de Paris*...

Air de Paris

M. D. — Sí, era divertido. Era una ampolla de vidrio de unos pocos centímetros de altura. En la etiqueta había escrito «Suero psicológico». Se la llevé a Arensberg como recuerdo de París.

P. C. — En ese momento estaba realizando una «cosa», como usted dice, totalmente nueva para usted, un aparato — esta vez auténtico— llamado *Optique de précision*.

M. D. — Ésa fue, efectivamente, una de las primeras «cosas» que hice al llegar a Nueva York. Una serie de cinco placas

de vidrio sobre las cuales había trazado líneas blancas y negras que giraban sobre un eje metálico; cada placa era mayor que la siguiente y, cuando se miraba desde un cierto punto, todo encajaba y constituía un solo dibujo. Cuando giraba el motor las líneas hacían el efecto de círculos continuos blancos y negros, muy vaporosos, como puede imaginarse.

Junto con Man Ray trabajamos en el motor en la planta baja en la que vivía en ese momento, en West 73 Road Street. Estuvimos a punto de hacernos mucho daño. Teníamos un motor idiota que aumentaba de velocidad, pero no podíamos controlarlo y rompió una de las placas de vidrio que estalló en mil pedazos. Tuvimos que empezar de nuevo.

Hice lo mismo cuatro años más tarde para Jacques Doucet, una semiesfera con espirales que partía de la misma idea. En ese mismo momento llevé a cabo investigaciones ópticas que han desaparecido, líneas negras y blancas —no sé exactamente qué debían hacer. No puedo explicárselo, no lo recuerdo. Sólo hice unos dibujos que



⁴ En pago por sus servicios, Marcel Duchamp envió al Dr. Tzanck un cheque falso, pintado por él. *Ready Made Imité Rectifié*.

han desaparecido.

P. C. — Usted pasó de antiartista a proingeniero.

M. D. — Sí... en fin, ¡un ingeniero barato!

P. C. — Digamos, mejor, un técnico.

M. D. — Todo lo que yo hacía como ingeniero eran los motores que compraba. Lo que me preocupaba era la idea del movimiento.

Y, además, acababa de trabajar en mi *Verre*. Lo llevé a una fábrica para que me platearan toda una parte en una esquina situada a la derecha, allí donde se encuentran los *Témoins oculistes*. Esos testigos eran cuadros de óptica para los oculistas, tres especies de redondeles superpuestos que habían copiado. Para copiarlos primero tuve que hacer platear el *Verre*, después reportar el dibujo y rascar lo que no formaba parte de él. La cosa duró al menos seis meses puesto que se trataba de algo muy minucioso y requería una gran precisión. A fin de cuentas se trataba de una óptica de precisión.

P. C. — Cada vez que usted llevaba a cabo una nueva experiencia la integraba al *Grand Verre*. Esa obra representó, durante ocho años, la suma de sus experiencias.

M. D. — Exactamente, se trataba de eso.

P. C. — Según creo Rose Selavy nació en 1920.

M. D. — En efecto, quise cambiar de identidad y la primera idea que me vino a la cabeza fue adoptar un nombre judío. Yo era católico y pasar de una religión a otra ya era un cambio. Pero no encontré un nombre judío que me gustara o tentara y, de repente, tuve una idea: ¿por qué no cambiar de sexo? ¡Era mucho más fácil! De esa idea surgió el nombre de Rose Selavy. Tal vez ahora esté muy bien, puesto que los nombres cambian con las épocas, pero en 1920 Rose era un nombre bobalicón. La doble R proviene de un cuadro de Francis Picabia, el *Oeil cacodylate*, ¿sabe?, que está en el Boeuf sur le Toit —no sé si se ha vendido— en el que Francis pidió a todos sus amigos que firmaran. No recuerdo con qué nombre firmé —esa obra fue fotografiada, por consiguiente alguien lo sabe. Creo que puse Pi Qu'habilla Rose— *arro*se requiere dos R, entonces me atrajo la segunda R que añadí: Pi Qu'habilla Rose Selavy.

Todo eso no eran más que juegos de palabras.

P. C. — Usted llevó su camino de sexo hasta el extremo de hacerse fotografiar vestido de mujer.

M. D. — Man Ray hizo la fotografía. En la exposición surrealista, en Wildenstein, en 1938, cada uno de nosotros tenía su maniquí; yo tenía un maniquí de mujer al que le puse mi ropa; se trataba de la propia Rose Selavy.

P. C. — ¿Qué era importante para usted en esa época, entre 1920 y 1921?

M. D. — Nada. Sí, mi *Verre*. Me retuvo hasta 1923, era lo único que me interesaba e incluso lamento no haberlo acabado, pero era algo que se hacía tan monótono, era una transcripción y al final ya no había invención. Entonces la cosa se terminó en agua de borrajas. Me fui a Europa en 1923 y cuando regresé, tres años más tarde, el *Verre* se había roto, así pues...

F. C. — ¿Por qué motivo se negó a participar en el Salón Dadá, en 1920?

M. D. — Sólo por hacer un juego de palabras. Mi telegrama que decía *Peau de baile* estaba

ortografiado *Pode bal5*. Estaba dirigido a Crotti. Y, además, ¿qué quería que les enviara? No tenía nada especialmente interesante que enviarles; por otra parte, tampoco sabía de qué se trataba.

P. C. — A su regreso a Nueva York, en 1920, creo, usted ejecutó un primer *ready-made*: *Fresh widow* y el siguiente año *Why not sneeze*: ¿Por qué no estornudar?



Fresh Widow, 1920, réplica 1964.

M. D. — «¿Por qué no estornudar?» fue una obra realizada a requerimiento de la humana de Katherine Dreier que quería tener algo mío. Como no deseaba hacer pintura en el sentido normal de la palabra, le dije: me gustaría, pero haré lo que me pase por la cabeza. Metí unos cubos de mármol en forma de terrones de azúcar, un termómetro y un cartílago de calamar en una jaula para pájaros, todo ello pintado de blanco, lo vendí por 300 \$. ¡En esa obra gané dinero! La pobre mujer no pudo aceptarla, la incomodaba profundamente; la revendió a su hermana Katherine que, a su vez, se cansó de ella al cabo de un tiempo. Se la cedió por el mismo precio a los Arensberg.

5. En 1957, los organizadores de la Retrospectiva Dada en la Galerie de l'Institut de Paris, hicieron llegar su respuesta a Duchamp también en manera telegráfica: “Et balai de crin”.

Le explico esto para demostrarle que no fue una cosa bien vista. Sin embargo yo estaba muy contento de su realización, se tuvieron que fabricar terrones de azúcar en mármol, se trataba de toda una operación que no era exactamente un *ready-made*, excepto en lo referente a la jaula. En lo que respecta a *Fresh widow*...

Why not sneeze?, 1920, réplica 1964.

P. C. — Se trata, también, de un juego de palabras. *Fresh, french, Widow, window*.



M. D. — En efecto, *fresh widow* significa viuda espabilada.

P. C. — ¡Viuda alegre!

M. D. — Si usted quiere... La similitud me divirtió. *French window* es ventana a la francesa. Hice construir la ventana a un carpintero de Nueva York, los cristales están cubiertos de cuero negro y tenían que ser lustrados todas las mañanas como un par de zapatos para que relucieran

como auténticos cristales. Todo eso son cosas que participaban del mismo espíritu.

P. C. — Robert Lebel ha dicho que en ese momento «usted había alcanzado el máximo de lo inestético, de lo inútil y de lo injustificable».

M. D. — En todo caso como fórmula es agradable. ¿La escribió en su libro? Pues bien, está muy bien, ¡le felicito! Sabe, uno recuerda mal las cosas.

P. C. — Usted no. Usted tiene una memoria increíble.

M. D. — Por lo general la memoria del viejo pasado es bastante exacta.

P. C. — En 1921 usted regresó a París para permanecer allí ocho meses, hasta 1922...



Man Ray

M. D. — Yo no podía permanecer en Nueva York más de seis meses seguidos debido a que me encontraba en régimen de turista o algo por el estilo. Debido a ello cada seis meses tenía que solicitar una ampliación. Yo prefería irme y regresar más tarde.

En julio de 1921 Man Ray llegó a París; yo vivía en la rue de La Condamine y le instalé en una habitación de servicio que se encontraba al lado. Debutó de una forma fantástica entablando amistad con Poiret que se encaprichó de él. Le hizo fotografiar modelos de moda, maniqués, y de este modo Man Ray empezó a ganar inmediatamente algún dinero con sus fotografías.

P. C. — En octubre de 1922 Breton publicó en *Littérature* un artículo sobre usted, muy elogioso, que tuvo gran repercusión...

M. D. — En efecto. En ese momento se produjo entre nosotros un intercambio muy real. Por otra parte Breton era muy agradable como amigo. Tenía una enorme influencia en el mundo literario; e incluso era curioso lo adelantado que iba con respecto a personas como Aragon o Eluard, que no eran más que sus lugartenientes. Ya no recuerdo dónde nos veíamos; hubo tantos cafés en nuestra vida que no puedo recordar cómo se llamaba aquel en que nos reuníamos. Viví desde 1923 hasta 1926 en el hotel Istria, rue Campagne-Première, en una pequeña habitación. Primero tuve un estudio en la rue Froidevaux durante dos meses, pero hacía tanto frío... Era tan feo que permanecí en ese hotel en el que Man Ray, que también se había ido de la rue de La Condamine, vivía en el mismo rellano que yo. Tenía su taller en un gran edificio cercano, rue Campagne-Première, al principio de la calle. Trabajó allí a partir de 1922-1923 y dormía en el hotel Istria. Yo vivía allí todo el tiempo, pues no hacía nada.

P. C. — ¿Había dejado *Le Gran Verre* en Nueva York?

M. D. — Sí. Y cuando regresé, tres años después, no volví a tocarlo. Mientras, se había producido esa rotura... Pero no fue eso lo que me decidió, sino el hecho de que ya no me interesaba. Usted sabe lo que es continuar algo después de ocho años... Es monótono... Se debe ser muy fuerte. No me hacía sufrir, simplemente, en ese momento a mi vida le habían sucedido otras cosas. Cuando regresé a Nueva York hice esa cosa para Doucet, esa cosa óptica que gira⁶, en 1924-1925, y el

⁶ *Rotative demi-sphère* (ant. coll. H. P. Roché).

pequeño cine⁷.

P. C. — ¿Había decidido ya dejar de pintar?

M. D. — Yo no tomé esa decisión, vino por sí sola, puesto que el *Verre* ya no era una pintura. Era una pintura sobre vidrio, si usted quiere, pero no era una pintura, había mucho plomo y muchas otras cosas. Me había alejado de la idea tradicional del pintor, con su pincel, su paleta, su esencia de trementina, una idea que ya había desaparecido de mi vida.

P. C. — ¿Sufrió alguna vez debido a esa ruptura?

M. D. — No, nunca.

P. C. — Posteriormente, ¿nunca ha tenido ganas de pintar?

M. D. — No, debido a que no tengo, cuando voy a un museo, esa especie de estupefacción, de sorpresa o de curiosidad frente a un cuadro. Nunca. Me refiero a los antiguos, a las cosas antiguas... He sido realmente un monje que ha colgado los hábitos en el sentido religioso de la expresión. Pero sin hacerlo voluntariamente. La cosa me cansó.

P. C. — ¿Y no ha vuelto a tocar ni un pincel, ni un lápiz?

M. D. — No. Para mí no tiene ningún interés. Se trata de una falta de atracción, de una falta de interés.

Creo que la pintura muere, ¿me comprende? El cuadro muere al cabo de cuarenta o cincuenta años debido a que desaparece su frescor. La escultura también muere. Se trata de una pequeña manía mía que nadie acepta, pero me da igual. Creo que un cuadro, al cabo de un cierto número de años, muere como el hombre que lo ha pintado; después eso se llama historia del arte. Hay una enorme diferencia entre un Monet de hoy que es negro como todo, y un Monet de hace sesenta u ochenta años que cuando fue pintado era brillante. Ahora ha entrado en la historia, es aceptado como eso, y, por otra parte, está muy bien, eso no cambia nada en absoluto. Los hombres son mortales, los cuadros también.

La historia del arte es algo muy distinto a la estética. Para mí la historia del arte es lo que queda de una época un museo, pero no es obligatoriamente lo mejor que sabía en esa época, y en el fondo, se trata incluso, muy probablemente, de la expresión de la mediocridad de la poca, puesto que las cosas hermosas han desaparecido debido a que el público no quiere guardarlas. Pero eso es filosofía...

P. C. — ¿Qué importancia tuvo para usted su encuentro con Mary Reynolds?

M. D. — La de una gran amistad, Mary era una mujer muy independiente; le gustaba mucho «Le Boeuf sur le Toit», e iba casi todas las noches. Fue una relación muy agradable...

P. C. — ¿La conoció en Nueva York?

M. D. — Sí, pero muy poco. La vi primordialmente en París, donde vino en 1923.

Entonces vivía cerca de la torre Eiffel e iba a verla a menudo. Yo tenía mi habitación en el hotel, se trataba de una auténtica relación, que durante largos, largos años, fue muy agradable; pero no del *collage* serio, en el sentido «casado» de la expresión.

⁷ *Anemic Cinema*. Diez discos con imágenes que se alternan con nueve discos con inscripciones, realizados con Man Ray y Marc Allégret. Anemic es el anagrama de Cinema.

P. C. — En esa época usted figuraba en *Entr'acte* de René Clair, con Man Ray, Picabia y Satie; posteriormente en un ballet de Rolf de Maré. Era una actitud ecléctica...

M. D. — Si usted quiere... *Entr'acte*, tal como indica su nombre era proyectada durante el entreacto de un ballet sueco. El ballet en el que yo figuraba era *Relâche* de Picabia y Satie. Sólo hubo una representación. Yo hacía de Adán desnudo con una barba postiza y una hoja de parra. Eva era una chica rusa, Bronja, que iba también totalmente desnuda. René Clair estaba encima, entre bastidores, para proyectar luz sobre nosotros, y de ahí surgió su amor por ella. Se casaron pocos meses más tarde. Lo ve, soy un *matchmaker*, ¡un casamentero!



En *Entr'acte* había una escena sobre los techos de los Champs-Élysées en la que yo jugaba al ajedrez con Man Ray, Picabia llegaba con su manguera y lo barría todo. Como verá, todo era muy Dadá.

Man Ray y Duchamp juegan al ajedrez en *Entr'acte*

P. C. — ¿Qué buscaba en el cine y en el teatro?

M. D. — El cine me divirtió, primordialmente, por su aspecto óptico. En vez de fabricar una máquina que gira, como había hecho en Nueva York, me dije: ¿por qué no rodar una película? Sería mucho más fácil. La cosa no me interesó por hacer cine como tal, se trataba de un modo más práctico para llegar a mis resultados ópticos. A las personas que me dicen usted hizo cine, les respondo: no, no he hecho cine, se trataba de una forma más cómoda —y me doy cuenta ahora, principalmente— de llegar a lo que quería.

Por otra parte, el cine era divertido. Se trabajaba milímetro a milímetro debido a que no había máquinas muy perfeccionadas. Había un pequeño redondel con los milímetros marcados, rodábamos las imágenes una por una. Lo hicimos durante dos semanas. Los aparatos no eran capaces de filmar la escena a cualquier velocidad, la cosa se enredaba y como giraba demasiado aprisa causaba un curioso efecto óptico. Por tanto tuvimos que abandonar la mecánica y hacerlo todo nosotros. Un regreso a la mano, por así decirlo.

IV. ME GUSTA MAS RESPIRAR QUE TRABAJAR

Pierre Cabanne. — Usted ha dicho «Un cuadro que no sorprende no vale la pena».

Marcel Duchamp. — Es una especie de frase humorística, pero bastante cierta. En la producción de cualquier genio, pintor o artista, sólo hay cuatro o cinco cosas que cuentan verdaderamente en su vida. Todo lo demás no es más que el relleno de cada día. Por lo general esas cuatro o cinco cosas sorprendieron en el momento de aparecer. Tanto si se trata de *Les Demoiselles d'Avignon* o de *La Grande Jatte*, se trata siempre de obras que sorprenden. En ese sentido lo entendía yo, debido a que no experimento en absoluto la necesidad de ir a admirar todos los Renoir, ni siquiera todos los Seurat... Aun cuando Seurat es otra cosa, a mí me gusta mucho. Me refiero a la rareza, o dicho de otra forma, a lo que podría llamarse estética superior. Personas como Rembrandt o Cimabue trabajaron diariamente durante cuarenta o cincuenta años y somos nosotros, la posteridad, quienes hemos decidido que está muy bien, porque ha sido pintado por Cimabue o por Rembrandt. Una pequeña porquería de Cimabue es muy admirada. Es una pequeña porquería comparada con las tres o cuatro cosas que hizo, que, por otra parte, no conozco, pero que existen. Aplico esa regla a todos los artistas.

P. C. — Usted también ha dicho que el artista es inconsciente del auténtico significado de su obra y que el espectador siempre debe participar en una creación suplementaria interpretándola.

M. D. — Exactamente. Porque considero, en efecto, que un señor, un genio cualquiera, que vive en el centro de África y hace todos los días cuadros extraordinarios sin que nadie los vea, no existiría. Dicho de otra forma, el artista sólo existe si se le conoce. Por consiguiente puede preverse la existencia de cien mil genios que se suicidan, que se matan, que desaparecen debido a que no han hecho lo preciso para darse a conocer; para imponerse y conocer la gloria.

Creo mucho en el aspecto «medium» del artista. El artista hace algo, un día, es reconocido por la intervención del público, la intervención del espectador; de este modo pasa, más tarde, a la posteridad. Es algo que no puede suprimirse puesto que, a fin de cuentas, se trata de un producto con dos polos; hay el polo del que hace una obra y el polo del que la mira. Y concedo al que la mira tanta importancia como al que lo hace.

Naturalmente, ningún artista acepta esta explicación. Pero, a fin de cuentas, ¿qué es un artista? Es tanto el mueblista, como Boulle, como el señor que posee un «Boulle». El Boulle también está hecho con la admiración que despierta.

Las cucharas en madera africanas no eran absolutamente nada en el momento en que las hicieron, únicamente eran funcionales; después se convirtieron en cosas hermosas, en «obras de arte».

¿No cree que el papel del espectador tiene importancia?

P. C. — Evidentemente, pero no estoy totalmente de acuerdo con usted. Consideremos, por ejemplo, *Les Demoiselles d'Avignon*; el público sólo las vio veinte o treinta años después de su ejecución, sin embargo fueron inmediatamente algo muy importante para las pocas personas a quien Picasso se las enseñó.

M. D. — Sí, pero también hay, tal vez, otras obras que eran importantes al principio y que han desaparecido. Pienso en Girieud, que me gustaba mucho.

P. C. — Y también Metzinger.

M. D. — Exacto. La poda se realiza a gran escala. En cincuenta años, ¡qué quiere usted!

P. C. — ¿Cree que un hombre como Girieud ha realizado una obra maestra desconocida?

M. D. — No. En absoluto. Precisamente la obra maestra en cuestión es declarada en última instancia por el espectador. El que mira es quien hace los museos, quien plantea los elementos del museo. ¿Es el museo la última forma de comprensión, de juicio?

La palabra «juicio» es también una cosa terrible. Es algo tan aleatorio, tan débil. Que una sociedad se decida a aceptar determinadas obras y haga un Louvre que dura desde hace siglos... Pero yo no creo en absoluto en la verdad y el juicio real.

P. C. — ¿Visita aún los museos?

M. D. — Casi nunca. No he estado en el Louvre desde hace veinte años. No me interesa debido a esa duda que tengo sobre el valor de los juicios que han decidido que todos esos cuadros estarían en el Louvre en vez de poner otros, de los que nunca se ha hablado y que hubieran podido estar en él.

En el fondo, esa opinión produce tal satisfacción que existe una especie de atragantamiento pasajero, una moda basada en un gusto momentáneo; ese gusto momentáneo desaparece y, a pesar de ello, ciertas cosas aún perduran. Es algo que resulta tan difícil de explicar como de defender.

P. C. — Sin embargo usted ha aceptado que todas sus obras estén en un museo...

M. D. — He aceptado porque en la vida hay cosas prácticas que no se pueden rechazar. No iba a negarme a ello. Hubiera podido romperlas o rasgarlas, pero habría sido una idiotez.

P. C. — Hubiera podido pedir que se encontraran en un lugar que no fuera público.

M. D. — No. Eso habría sido una pretensión absurda.

P. C. — Al estar usted mismo «preservado», tal vez le hubiera gustado «preservar» sus obras...

M. D. — Claro, estoy un poco molesto por el aspecto publicitario que toman las cosas debido a esa sociedad de mirones que las obliga a entrar en una corriente normal o, que, como mínimo, se llama normal. La cuadrilla de mirones es mucho más fuerte que la cuadrilla de los pintores. Te obligan a realizar actos concretos. Negarse a ello sería ridículo. Rechazar el Premio Nobel es ridículo.

P. C. — ¿Aceptaría usted entrar en el Institut?

M. D. — ¡No, por Dios! ¡No podría! Y, además, para un pintor, eso no significa nada. Creo que todos los miembros del Institut son literatos, ¿no?

P. C. — No. También hay pintores. Más bien mundanos.

M. D. — ¿Del tipo «Bellas Artes»?

P. C. — Exacto.

M. D. — No. No firmaría una solicitud para entrar en el Institut. Por otra parte, no creo que me lo propongan.

P. C. — ¿Cuáles son los pintores antiguos que le gustan?

M. D. — Verdaderamente no los conozco mucho. Me gustó Piero di Cosimo...

P. C. — ¿Le gustaban los Primitivos?

M. D. — Sí. Después hay cosas difíciles de aceptar, como Rafael; debido a que se siente que se las ha puesto ahí y los estratos sociales las han mirado.

P. G. — En 1924-1925 usted participó en un torneo de ajedrez en Niza. De allí se fue a Italia. ¿Qué iba a hacer allí?

M. D. — Encontrar de nuevo a una amiga.

P. C. — ¿No fue con un objetivo artístico?

M. D. — No. En absoluto. Me quedé un día en Florencia. No vi nada. También estuve dos o tres semanas en los alrededores de Roma, en un lugar en el que había varios artistas, pero no era en absoluto para trabajar o para ver cuadros. No. En el fondo, nunca he visto Italia con buenos ojos. Fui a Florencia, de una forma algo más seria, creo, hace tres años. Por fin fui a los Uffizi. Evidentemente hay muchas cosas, pero en realidad no puedo divertirme empezando una educación artística, en el antiguo sentido de la expresión. No me interesa; no sé por qué; no puedo explicarlo.

P. C. — Cuando era joven, ¿no experimentó el deseo de tener una cultura artística?

M. D. — Tal vez, pero era un deseo muy mediocre. Me hubiera gustado trabajar, pero había en mí un fondo enorme de pereza. Me gusta más vivir y respirar que trabajar. No considero que el trabajo que he realizado pueda tener en el futuro ninguna importancia desde el punto de vista social. Así pues, si usted quiere, mi arte consistiría en vivir; cada segundo, cada respiración es una obra que no está inscrita en ninguna parte, que no es ni visual ni cerebral, y sin embargo, existe. Es una especie de constante euforia.

P. C. — Es lo que decía Roché. Su mejor obra ha sido la utilización de su tiempo.

M. D. — Exactamente. Bueno, creo que es exacto.

P. C. — También hacia 1924-1925 usted realizó nuevos proyectos para los aparatos ópticos.

M. D. — En efecto. En esa época experimenté un pequeño fenómeno de atracción hacia la óptica. Sin, por otra parte, denominar a eso exactamente óptica. Hice una cosita que giraba, que hacía tirabuzones como efecto visual, y eso me atrajo, para divertirme. Primero hice eso con espirales... ni siquiera eran espirales, se trataba de círculos concéntricos que se inscribían uno en otro formando una espiral, pero no en el sentido geométrico sino más bien en el del efecto visual. Me ocupé de eso¹ desde 1921 hasta 1925.

Más tarde encontré, con el mismo procedimiento, un medio de obtener objetos en relieve². Mediante una perspectiva caballera, o sea, vista desde abajo, o desde el techo, se obtiene una cosa que, con círculos concéntricos, forma la imagen de un objeto real, como un huevo pasado por agua, como un pez que da vueltas en un bocal; se ve el bocal en tres dimensiones. Lo que más me interesó es que se trataba de un fenómeno científico que existía de otro modo a como yo lo encontré. En ese

¹ Se trata del "Proyecto para la rotativa semiesférica" y de la "Rotativa semiesférica" (óptica de precisión).

² "Rotorelief" (discos ópticos).

momento vi a un óptico que me dijo: «Se utiliza esa cosa para devolver la vista a los bizcos, o al menos la impresión de la tercera dimensión». Puesto que, al parecer, la pierden.

En ese momento mis experiencias interesaban un poco a los especialistas. Yo me divertía.

“Rotorelief” (discos ópticos)

P. C. — ¡Pero todo eso era muy retiniano!

M. D. — Sí, pero se trataba de algo que no podía hacerse durante quince o durante diez años. Al cabo de algún tiempo, se acabó.

P. C. — De todas formas no hizo mucho en este sentido...

M. D. — No. Sólo en 1934. Después se acabó.

P. C. — Poco antes usted había descubierto una nueva actividad. Que, por otra parte, era bastante insólita. Después de romper con su alejamiento, se puso a comprar y vender pinturas.



M. D. — Lo hice con Picabia.

Me puse de acuerdo con él para realizar una venta en el Hotel Drouot; una venta ficticia, por otra parte, puesto que el producto de la misma era para él. Pero, evidentemente, él no quería mezclarse debido a que no podía vender sus cuadros en la Sala Drouot con el título «*Venta de Picabias hecha por Picabia.*» Era simplemente para evitar el mal efecto que hubiese podido causar. Fue una divertida experiencia. Según creo para él tuvo importancia, porque hasta ese momento no se había tenido la idea de mostrar los Picabia en público, y con mayor motivo, de venderlos, de darles el valor de mercancía...

Además, yo compré algunas cositas. Ahora no recuerdo qué...

P. C. — Usted compró sus propias obras para Arensberg.

M. D. — Hubo la venta Quinn en Nueva York³. Quinn falleció en 1925 y su colección fue vendida en salas de ventas; por otra parte, fue allí donde compré los Brancusi.

P. C. — Después usted organizó una exposición Brancusi en Nueva York...

M. D. — Para después revender las obras inmediatamente. Fue el propio Brancusi quien nos pidió, a Roché y a mí, que compráramos sus obras. Tenía miedo de que, al ponerlas en venta pública, no dieran más de 200 ó 300 \$ por cada una, cuando él las vendía mucho más caras. Nos pusimos de acuerdo con Mrs. Rumsey, una gran amiga de Brancusi, para comprar a Brummer 22

³ El gran abogado neoyorquino John Quinn, poseía una gran colección. Había sido uno de los primeros admiradores de Brancusi.

Brancusi por un total de 8.444 \$, lo que era un precio muy bajo, incluso en ese momento.

Lo repartimos entre los tres. Devolvimos a Mrs. Ruinsey lo que había pagado y Roché y yo tuvimos unos quince Brancusi que nos repartimos. Este aspecto comercial de mi vida me permitía vivir. Cuando necesitaba dinero iba a ver a Roché. Le decía: «Tengo un pequeño Brancusi para vender, ¿cuánto me das?» Porque en esos momentos los precios estaban muy bajos. La cosa duró quince o veinte años.

P. C. — Usted se benefició del progresivo aumento de los Brancusi.

M. D. — Sí, pero en ese momento era algo absolutamente imprevisible.

P. C. — ¿No estaba esa actividad comercial en contradicción con la actitud que usted había adoptado?

M. D. — No. Yo tenía que vivir. Se debía, simplemente, a que yo no disponía de mucho dinero. Debía hacer algo para comer. Comer, siempre comer, y pintar por pintar son dos cosas distintas. Se pueden hacer perfectamente ambas cosas a la vez sin que una destruya a la otra. Y, además, no le di mucha importancia a esa actividad. Compré un cuadro mío, que también estaba en la venta Quinn, directamente a Brummer, después lo vendí, uno o dos años más tarde, a un buen hombre del Canadá. Era divertido. El asunto no requería mucho trabajo.

P. C. — Fue en esa época cuando Arensberg decidió reunir sus obras y donarlas al Museo de Filadelfia. Usted le ayudó incluso a reunir las.

M. D. — Sí, exactamente.

P. C. — En el fondo, ¿era una forma de valorizarse?

M. D. — No, no, en absoluto.

P. C. — Como mínimo usted quería que sus obras fueran agrupadas en un solo lugar en el que pudieran verse.

M. D. — Eso es cierto. Yo sentía un cierto amor por lo que hacía y ese amor se traducía de ese modo.

P. C. — Una vez más aparece su aspecto artesanal.

M. D. — Yo quería que todo permaneciera agrupado. Por otra parte yo creía que mi obra no era lo suficientemente importante desde el punto de vista numérico como para sacar provecho de ella cuadro por cuadro. Principalmente, no quería, mientras fuera posible, convertirla en dinero. Generalmente lo que vendía eran mis cuadros antiguos. Por ejemplo, cuando me fui a Norteamérica, había muchas pinturas que se quedaron en Francia, hice que me las enviaran y Arensberg las compró. Había cosas que estaban en casa de otras personas. Mi hermana tenía un retrato de mi padre que quería conservar. Hubo que convencerla para que lo vendiera a Arensberg.

P. C. — ¿No ha pensado nunca en conservar alguna cosa para usted?

M. D. — Sí. Una cosa divertida. En Nueva York yo tenía un *Verre* que le di a Roché en 1915⁴. Ese *Verre* se había roto. Lo puse entre otros dos vidrios, en un marco de madera, y Roché, que se

⁴ Los “Neuf moules Malic”.

iba a Francia en ese momento, se lo llevó.

Cuarenta años después mi mujer quiso comprarlo. ¡Y tuvimos que pagar muy caro para tenerlo de nuevo! No quiero criticar a Roché, pero esa cosa, que yo le había regalado, se la vendió a un precio altísimo a mi mujer. Puesto que es ella quien lo compró, no yo.

P. C. — Sin embargo Roché era rico...

M. D. — Precisamente había hecho fortuna con los cuadros. O con las comisiones que recibía por un Brancusi. Era un hombre encantador que encontraba totalmente lógico que se pagara. Tanto si se trataba de mí como de cualquier otro, daba lo mismo.

P. C. — Usted también tuvo una idea bastante curiosa para ganar dinero. Inventó unas insignias que llevaban las cuatro letras DADA que quería vender, creo, a un dólar.

M. D. — Era divertido.

P. C. — Era una especie de amuleto, de fetiche.

M. D. — No lo hice para ganar dinero. No era en absoluto algo lucrativo. Por lo demás, nunca hice esa insignia.

P. C. — ¿Nunca?

M. D. — Nunca.

P. C. — Usted le escribió a Tzara que el hecho de comprarla «sacralizaría» al comprador Dadá. También le protegería de ciertas enfermedades, de las molestias de la vida. Una especie de «Píldoras Pink para todo».

M. D. — Sí, Breton tuvo, en un determinado momento, la idea de crear una oficina surrealista para aconsejar a la gente. Era algo hecho con el mismo espíritu.

P. C. — 1926 es el año de la fisura del *Grand Verre*.

M. D. — Durante mi ausencia se expuso en una manifestación internacional en el Museo de Brooklyn. Las personas que lo devolvieron a casa de Katherine Dreier, a quien pertenecía, no eran profesionales y no prestaron atención. Pusieron dos *Verre* uno encima de otro, en un camión, planos en una caja, pero no muy bien embalados, sin saber si era vidrio o mermelada. Al cabo de 60 km era, en efecto, mermelada. Lo único que resulta curioso es que los dos *Verre* estaban uno encima de otro, y ello hizo que se rajaran por los mismos lugares.

P. C. — Las rajaduras siguen la dirección de las líneas del zurcido, lo cual resulta sorprendente.

M. D. — Exactamente, y en el mismo sentido. Eso constituye una simetría que parece intencionada, lo que no es así en absoluto.

P. C. — Cuando se ve *Le Grand Verre* no se puede imaginar como sería si estuviera intacto.

M. D. — No. Está mucho mejor con las rajaduras. Es el destino de las cosas.

P. C. — La intervención del azar en el que usted confiaba tan a menudo.

M. D. — Respeto eso; ha acabado gustándome.

P. C. — Usted vino a pasar ocho años en París, desde 1927 hasta 1935. En 1927 ocurrió un hecho inesperado en su vida, su boda. Que duró seis meses.

M. D. — Sí, con una Sarrazin-Levassor; una chica muy amable. Esa boda fue medio concertada por Francis Picabia, que conocía a la familia. Nos casamos tal como se casa la gente generalmente, pero la cosa no funcionó, debido a que comprendí que el matrimonio era algo totalmente fastidioso. Yo era mucho más soltero de lo que creía. Entonces, muy amablemente, mi esposa aceptó divorciarse al cabo de seis meses. No teníamos hijos, no pedía pensión alimenticia, y la cosa fue de lo más fácil. Después ella volvió a casarse, y tiene hijos.

P. C. — Michel Carrouges ha notado en usted, particularmente en *Le Grand Verre*, una «negación de la mujer».

M. D. — Se trata primordialmente de una negación de la mujer en el sentido social de la expresión, o sea, de la mujer-esposa, la madre, los hijos, etc. Yo he evitado todo eso cuidadosamente, hasta la edad de 67 años. Tomé una mujer que, debido a su edad, no podía tener hijos. Yo no deseaba tenerlos, simplemente para disminuir los gastos. Eso es lo que debe querer decir Carrouges. Se puede tener todas las mujeres que se quieran, pero no por ello se está obligado a casarse con ellas.

P. C. — Usted preservaba, principalmente, contra la familia.

M. D. — Eso es. La familia que te obliga a abandonar tus ideas rebeldes para cambiarlas por cosas aceptadas por ella, la sociedad y toda esa gaita...

P. C. — En esa época usted participaba muy activamente en las manifestaciones surrealistas. Usted defendía a Chirico contra los anatemas de Breton y sus amigos, pretendiendo que, a fin de cuentas, quien decidiría sería la posteridad. Esta preocupación por la posteridad es algo extraña en usted.

M. D. — No. La posteridad es una especie de espectador.

P. C. — El espectador póstumo, si puede utilizarse esta expresión.

M. D. — ¡Claro que sí! Es el espectador póstumo porque, en mi opinión, el espectador contemporáneo no tiene ningún valor. Tiene un valor mínimo comparado con lo que la posteridad impone y permite a las cosas permanecer, por ejemplo en el Louvre.

Pero, volvamos a Breton. Su forma de condenar a Chirico a partir de 1919 era tan artificial que me incomodaba. Ya habíamos presenciado otras rehabilitaciones y ello me permitía hacer esta observación: esperemos la posteridad, ella juzgará.

P. C. — ¿Cuál era su posición con respecto a la pintura surrealista?

M. D. — Muy buena. Pero nunca me gustó su forma de adherirse a lo que existía, o sea, la abstracción. No me refiero a mis primeros pintores, como Max Ernst, Magritte o Dalí; hablo de los seguidores, los de 1940. Se trataba ya de un viejo surrealismo... En el fondo, el surrealismo sobrevivió porque no era una escuela pictórica. No es una escuela de arte visual como las demás. No es un «ismo» ordinario, porque este «ismo» va hasta la filosofía, la sociología, la literatura, etc.

P. C. — Es un estado de espíritu.

M. D. — Es como el existencialismo. No hay pintura existencialista.

P. C. — Es una cuestión de comportamiento.

M. D. — Exacto.

P. C. — ¿Cuáles eran los pintores surrealistas que usted prefería?

M. D. — Todos. Miró, Max Ernst, y Chirico, que también me gusta mucho.

P. C. — Me parece que, en este caso, usted se refiere primordialmente a la amistad, no a la pintura...

M. D. — Sí, también a la pintura. Las obras de esos pintores me interesaron mucho, en el sentido de que me vi influenciado, afectado.

P. C. — De todas formas hay una parte «retiniana» en el surrealismo. ¿No le molesta?

M. D. — No, porque debemos saberla utilizar. En ellos la última intención está por encima de eso, sobre todo en las cosas fantásticas.

P. C. — Es más conceptual que visual.

M. D. — Eso es. Tenga en cuenta que no me hace falta mucho conceptualismo para que me guste. Lo que no me gusta es lo totalmente no conceptual, que es lo simplemente retiniano; es algo que me irrita.

P. C. — Usted escribió en 1932 una obra que se ha convertido en un clásico sobre el ajedrez que se titula *L'opposition et les cases conjuguées sont reconciliées*. Es un maravilloso título surrealista.

M. D. — La oposición es un sistema que permite llevar a cabo tal o cual operación. Las casillas conjugadas es lo mismo que la oposición, pero se trata de una invención más reciente a la que se ha dado un nombre distinto. Naturalmente, los defensores del antiguo procedimiento se estaban peleando continuamente con los del nuevo. Añadí «reconciliados» debido a que encontré un sistema que suprimía la antítesis. Ahora bien, los finales de partida en los que se juega eso no interesan a ningún jugador de ajedrez; eso es lo más divertido. Es algo que no concierne más que a tres o cuatro personas en el mundo que intentaron llevar a cabo las mismas investigaciones que Halberstadt y yo, puesto que escribimos el libro en colaboración. Los campeones de ajedrez ni siquiera leen el libro puesto que el problema que plantea no se presenta en la vida más que una vez. Se trata de problemas de posibles finales de partida, pero tan raros que casi son utópicos.

P. C. — Usted seguía estando en el ámbito conceptual...

M. D. — ¡Ah, sí, totalmente! Una vez más se trataba de algo que no era actual y que no era en absoluto utilizable.

P. C. — En esa época usted vivía en el n.º 11 de la rue Larrey e inventó una puerta que, al mismo tiempo, puede ser abierta y cerrada. ¿Aún existe?

M. D. — Existía, pero la saqué de allí hace dos años. La envié a los Estados Unidos; ahora forma parte de la colección Mary Sisler. Estaba igual que la había dejado, puesto que quien vivía allí era

Patrick Waldberg; Waldberg dejó los Estados Unidos en 1946 y no tenía casa en París; yo le di mi estudio, puesto que no vivía en él. Su primera esposa, la escultora Isabelle Waldberg aún vive allí. Creo que compré esa puerta por 10.000 francos, 10.000 francos antiguos.

P. C. — ¡No es caro, tratándose de una puerta!

M. D. — Lo hice para que la propietaria pudiera hacerse otra, ¿me entiende? Y, según creo, es lo que hizo. La expuse el año pasado, y, actualmente, en Londres han puesto simplemente una foto de tamaño natural en colores que hizo hacer Schwartz y que está muy bien, por otra parte. Da totalmente la impresión de ser una puerta en *trompel'oeil*.

P. C. — Usted hizo la *Boîte Verte* en París en 1934: 300 ejemplares que contenían 93 documentos-fotos, dibujos y notas manuscritas de los años 1911-1915 reproducidos fotográficamente, entre los que había 20 en edición de lujo. Ediciones Rose Selavy, 18, me de la Paix. Se trata de una nueva manifestación de su constante preocupación: reunir toda su obra y preservarla.



M. D. — Sí. Cada cosa que hacía requería una precisión y una duración bastante amplias, por ello yo creía que valía la pena conservarla. Mi forma de trabajar era lenta; por consiguiente le daba una importancia comparable con la que se concede a lo que se hace con mucho cuidado.

P. C. — Por otra parte, en esa época, usted parecía más deseoso de conservar lo que había hecho que de continuar su obra...

M. D. — Sí, porque en ese momento ya no hacía nada.

P. C. — ¿Se había detenido definitivamente?

M. D. — Sí, pero sin definitivo absoluto. Me había detenido de hecho, simplemente. Eso es todo.

P. C. — ¿Se debía eso a su natural pereza?

M. D. — ¡En efecto! Entonces, como no se trataba de una obra enorme, resultaba fácil hacer esa *Boîte*. Y divertido. De todos modos tardé cuatro años en realizar los documentos, entre 1934 y 1940. La *Boîte* estaba terminada precisamente en el momento en que se iniciaba la guerra. Iba al impresor diariamente. Yo lo hacía todo personalmente. No me salió muy caro.

P. C. — ¡No me diga!

M. D. — No. En ese momento no era caro. No recuerdo lo que representaban 50.000 francos en esa época, pero no me costó mucho más.

P. C. — En 1940, 50.000 francos era una cantidad respetable.

M. D. — Tal vez. En todo caso he conservado las cuentas de lo que me costó eso. Hice hacer muchas cosas en fototipia, en grandes hojas; no, no costó muy caro.

P. C. — ¿Hizo usted todos los 300 ejemplares?

M. D. — No están terminados. Quedan unos cien por hacer. Las cosas están impresas en paquetes de 300. Se hace una *Boîte*. Después se toman las reproducciones y a medida que...

P. C. — ¿Se puede tener la *Boîte* por encargo?

M. D. — En efecto. Si usted quiere. Se hacen paquetes de 25 a la vez. Hace falta un mes, sin prisas, para hacer una.

P. C. — Pero, ¿quién la hace?

M. D. — Actualmente una chica de mi familia. Antes lo hacían otras personas. Las veinte primeras, que eran las veinte de lujo, en las que había un original, las hice yo.

P. C. — Cuando se desea poseer una *Boîte Verte*, ¿se puede uno dirigir a usted y ser servido al cabo de un mes?

M. D. — En efecto. Pero hay dos cosas, hay la *Boîte* y la *Boîte-en-Valise*.

P. C. — En efecto, es algo distinto, pero la *Boîte-en Valise* es algo posterior.

M. D. — Es de 1938 a 1942. La *Boîte Verte* es de 1934.

[La boîte-en-valise, 1936-1968](#)



P. C. — ¿Qué diferencia hay entre ambas?

M. D. — Una es verde, como su nombre indica, y dentro hay los papeles todos recortados, de la forma original en que yo los había escrito. He respetado la forma de cada papel. En lo que respecta a la *Boîte-en Valise* tuve que hacer la forma, los compartimentos, las presillas, etc. Lo cual representó un considerable trabajo. Además de las 68 reproducciones, claro está.

P. C. — ¿También se hicieron 300 ejemplares como en el primer caso?

M. D. — Exactamente. Realicé la primera edición de 20 ejemplares en 1938, y aún no estaba terminada cuando me fui a los Estados Unidos en 1942. Tuve que hacer que pasaran la línea de demarcación pieza por pieza. Pasé de un lado a otro varias veces con un pase de un comerciante en quesos.

Aún quedan unas quince *Boîtes Vertes*, como máximo. Las distribuyo con cuentagotas, porque quiero tener para vender antes de morir, mientras que de las otras quedan unas cien.

P. C. — Usted presentó los *Rotoreliefs* a título de «técnico benévolo» en el Concours Lépine; se trataba de una aplicación un poco tardía de la famosa frase de Apollinaire que le veía a punto de «conciliar arte y pueblo». Creo que la cosa no funcionó...

M. D. — Funcionó muy mal. Alquilé un stand, incluso contraté una secretaria porque no quería permanecer allí todo el día; las personas pasaban, compraban una nevera, después veían los *Rotoreliefs*, y no les decían gran cosa. Al finalizar el mes —puesto que el asunto duró un mes—yo había vendido un ejemplar...

P. C. — Según creo por 30 francos...

M. D. — ¡Era increíble! ¡Y la cosa me salió mucho más cara!

P. C. — En 1937 usted expuso en París.

M. D. — ¿Dónde?

P. C. — En la Galería de arte de André Breton *Gradiva*. Allí fue donde concibió una puerta...

M. D. — ¡Ah, sí! La puerta con la silueta de una pareja tallada en el cristal.

P. C. — Su primera exposición personal en el Arts Club de Chicago, ¿no fue también en 1937?

M. D. — No lo sé exactamente: no fui.

P. C. — Fue la primera exposición individual que hizo.

M. D. — Yo había enviado alguna obra a los Indépendents en 1908 o 1909, y posteriormente al Salón de Otoño, pero no había realizado ninguna exposición individual. Nunca presenté ninguna excepto hace dos años, en Pasadena, y este año en Londres.

P. C. — ¿Qué es lo que le indujo a realizar esa exposición de Chicago?

M. D. — Me lo pidieron y dije «sí». No era una gran exposición, como máximo había diez cosas. Ese Arts Club organizaba pequeñas exposiciones de vez en cuando. Como local no era una cosa del otro mundo. Me pidieron si quería hacerlo y acepté. ¡A veces ocurre incluso que a muchos artistas se les pide que expongan! Pero la cosa no tiene ninguna importancia y ni siquiera fui a ver mi exposición.

P. C. — En un cierto número de acontecimientos de su vida parece que usted se contenta únicamente con responder a la demanda...

M. D. — En general, únicamente. Yo no soy lo que se dice un ambicioso que pide. No me gusta

pedir, en primer lugar porque cansa; y además es algo que, generalmente, no sirve para nada. No espero nada. No necesito nada. Ahora bien, el pedir es una de las formas de la necesidad, la consecuencia de una necesidad. Eso no existe en mí porque, en el fondo, me encuentro muy bien sin tener que producir absolutamente nada desde hace mucho tiempo. Yo no le atribuyo al artista esa especie de papel social en el que se cree obligado a hacer algo, en el que se debe al público. Me horrorizan todas esas consideraciones.

P. C. — Pero usted hizo exactamente lo contrario al participar en la Exposición surrealista de 1938.

M. D. — No era lo mismo. Yo formaba parte de un equipo, de un grupo, di consejos. Dos veces.

P. C. — La primera de ellas en 1938.

M. D. — En efecto, en casa de Wildenstein.

P. C. — ¿Cómo aceptaba usted, que era una persona tan independiente, el enrolamiento del surrealismo?

M. D. — No se trataba de un enrolamiento, yo había sido sacado del mundo ordinario por los surrealistas. Me apreciaban mucho; Breton me apreciaba mucho; nos encontrábamos bien juntos. Tenían mucha confianza en las ideas que yo podía aportar, que no eran antisurrealistas, pero que no siempre eran, tampoco, surrealistas.

En 1938 era muy divertido. Yo tuve la idea de la cueva central con los 1200 sacos de carbón colgados encima de un brasero. Se trataba de un aparato eléctrico, pero las compañías se negaron a asegurarlo. De todos modos lo hicimos y, finalmente, aceptaron. Además, los sacos estaban vacíos.

P. C. — ¿Dentro no había carbón?

M. D. — Había polvo de carbón. Eran sacos auténticos que habíamos ido a buscar a la Villette; dentro había periódicos, papeles, que daban la impresión de volumen.

P. C. — De todas formas esos sacos de carbón estaban colgados encima de un charco, que habría podido apagar el eventual incendio...

M. D. — Era el charco de Dalí.

P. C. — ¿Inventó también en esa exposición las puertas-revólveres? ¿de qué se trataba exactamente?

M. D. — De puertas que giran.

P. C. — ¿Como el *blount*?

M. D. — Eso es. Puertas giratorias que servían para pegar los dibujos, los objetos. El brasero, situado en el centro, era la única iluminación. Los cuadros no se veían. Man Ray tuvo la idea de dar a cada visitante una linterna para que mirara, si quería ver algo.

P. C. — Sí, pero las pilas se agotaron al cabo de algunas horas...

M. D. — Se agotaban muy rápido. En el fondo fue algo lamentable. Hay un detalle que me divirtió, el olor a café. En un rincón teníamos una sartén eléctrica sobre la que tostábamos café, lo

cual impregnaba de un maravilloso olor a toda la sala y formaba parte de la exposición. Era algo bastante surrealista...

P. C. — ¿Por qué se fue a Nueva York la víspera de la inauguración?

M. D. — Había hecho lo preciso antes y me horrorizan las inauguraciones. Esas exposiciones son algo horrible...

P. C. — Eso fue algo que ocurrió varias veces, pero ahora ya no lo hace puesto que ha ido a Londres especialmente para la inauguración de su exposición en la Tate Gallery.

M. D. — Sí, fui a Londres exprofeso. Asistí a una cena.

P. C. — Ha sentado usted la cabeza.

M. D. — Estoy de acuerdo, he sentado la cabeza.

P. C. — Se ha resignado.

M. D. — ¿Usted cree?

P. C. — En 1939 usted publicó con el título de *Rrose Selavy* una recopilación de *ready-mades* impresos, modificados.

M. D. — ¿En qué editorial? No lo recuerdo.

P. C. — En Guy Lévis-Mano.

M. D. — ¡Ah! Eso es otra cosa. Se trata de los retruécanos; no sé por qué se les ha llamado *ready-mades*. Impresos, modificados. Sí, en efecto. Yo había indicado, si no recuerdo mal, «patadas de todo tipo». No recuerdo exactamente el título. El otro día aún tenía uno. Es muy bonito. En ese momento también hice una portada para Breton; una puerta-ventana con ladrillos. Eso también para Lévis-Mano. Todo eso me sirvió para mi *Boîte Verte*.

Yo hacía confeccionar clichés que imprimí en otros 400 ejemplares para mi uso. Era una forma de economizar un poco.

P. C. — Sus «pelos y patadas de todo tipo» —ése es el título exacto— eran lapsus burlescos de contraposición de letras. Están incluidos en la *Boîte-en Valise* recopiados en papel de música.

M. D. — También los utilicé en los Discos ópticos y en los Rotorrelieves. Varios de ellos han sido publicados.

P. C. — ¿De qué vivía en ese momento?

M. D. — No lo sé. No me acuerdo en absoluto.

P. C. — ¡Usted siempre me responde del mismo modo!

M. D. — De verdad que no me acuerdo. ¡Ni siquiera usted lo sabe!

P. C. — ¿Yo?, claro...

M. D. — Nadie sabe cómo vivía. Esa pregunta, verdaderamente, no provoca ninguna respuesta exacta. Podría decirle que vendí los Brancusi, y probablemente sería cierto. En 1939 aún conservaba bastantes en mi granero. Iba al encuentro de mi Roché; le proponía uno y él me daba una cantidad bastante respetable. Y, además, la vida no estaba muy cara, ¿sabe? No tenía verdaderamente una casa que fuera mía. En París vivía en la rue Larrey. En Nueva York la cosa me costaba 40 \$ al mes. Era el mínimo. La vida es más bien una cuestión de gusto que de ganancia. Se trata de saber perfectamente con qué se puede vivir.

P. C. — ¿Se trata de una cuestión de organización?

M. D. — En efecto. Yo vivía muy barato. No era ningún problema. Evidentemente pasé momentos difíciles.

P. C. — En 1942 regresó a Nueva York y se quedó cuatro años. ¿Cuál era su vida en Nueva York durante la guerra?

M. D. — Una vida muy divertida porque allí se encontraba Peggy Guggenheim que también había regresado. Después llegaron todos los surrealistas, Breton, Masson, etc. Había mucha actividad. Breton celebraba reuniones. Yo asistía a esas reuniones. Nunca firmaba peticiones, ni cosas de ese estilo. Breton también tuvo que trabajar; habló en la *Voz de América* durante toda la guerra, junto con Duthuit y todos sus amigos. Verdaderamente, era una actividad muy agradable.

P. C. — ¿Usted también participaba en esas manifestaciones?

M. D. — No había manifestaciones. Yo iba a casa de Breton. Nos reuníamos. Se realizaban jueguecitos surrealistas. Él tenía una cierta actividad, pero la lengua nos incomodaba mucho. No se podía hacer mucho y lo que podía hacerse en francés no servía casi para nada.

P. C. — Usted vivió en Nueva York durante las dos guerras, ¿qué diferencia había entre el Nueva York de 1943 y el de 1915?

M. D. — Enorme. Desde el punto de vista de las estructuras sociales era algo totalmente distinto. El impuesto sobre la renta apenas existía en 1915 ó 1916. Después del crack de 1929, todo eso se transformó en leyes que cambiaron totalmente la vida. Después del crack se evolucionó hacia una forma de capitalismo mucho más violenta. La vida fácil se acabó en 1929 ó 1930.

P. C. — ¿Trabajaban mucho los artistas europeos que se encontraban en Nueva York?

M. D. — Seguían trabajando mucho.

P. C. — Por el contrario usted no hizo gran cosa. Dos o tres portadas para la revista de Breton, dos o tres escaparates. Y, sin embargo, a juzgar por lo que decían los que estaban allí en esa época, como Masson, por ejemplo, de todos ellos usted era el que tenía una mayor notoriedad. Usted tenía una extraordinaria posición moral.

M. D. — Si usted quiere... Todo ello se basaba, primordialmente, en el hecho de que había vivido mucho tiempo en Nueva York y, por tanto, conocía a mucha gente. Todo eso, en el fondo, se reducía a un medio restringido, a una pequeña porción de habitantes.

P. C. — No lo creo.

M. D. — Sí. Como no hacía exposiciones no había un gran interés. El interés lo mostraban los

norteamericanos que querían conocer a Breton, que tuvo una enorme influencia en los Estados Unidos. Todo ello se inició en ese momento, porque antes de la guerra había una organización oficial que se llamaba el WPA —o algo por el estilo— que daba 30 ó 40 \$ a cada artista al mes, con la condición de que regalara sus cuadros al Estado, y lo hacía para permitirle vivir. Fue un fracaso total. Los graneros del Estado se llenaron de porquerías de todos esos artistas. A partir de la guerra, gracias a la presencia de los artistas europeos, la cosa cambió y adquirió la forma de un movimiento pictórico que se llamaba abstracción expresionista y que duró veinte años. Apenas acaba de terminar, con figuras de tanta envergadura como Motherwell o Kooning que ganan dinero muy fácilmente.

P. C. — La vanguardia norteamericana surgió durante la guerra de 1940.

M. D. — Y ellos lo admiten. La influencia de Breton es aceptada por todos. Evidentemente, ellos dicen siempre que han hecho cosas extraordinarias por sí mismos, pero siempre aceptando el origen, que es Breton, Masson, Max Ernst y Dalí, con el que se mezclaban mucho, y también Matta.

P. C. — ¿Por qué aceptó redactar las reseñas del catálogo de la Sociedad Anónima en la Universidad de Yale? No era un trabajo digno de usted y, además, su banalidad resulta sorprendente.

M. D. — Katherine Dreier quería hacer, sobre una colección en la que había muchas cosas interesantes, una obra totalmente clásica, que no sorprendiera a nadie. Se dirigió a mí, y yo no podía negarme; le di mucha más importancia de la que tenía. En ese momento cambié de trabajo; me convertí en un cronista. No triunfé realmente, pero intenté no ser demasiado bobo; desgraciadamente, lo fui algunas veces. Hice juegos de palabras. Al hablar de Picasso dije que, en todas las épocas, era preciso que el público tuviera una figura, tanto si era Einstein en física como él en pintura. Es una característica del mirón, el público.

P. C. — En esa ocasión Lebel dijo que «se le presentó el vacío del papel de censor».

M. D. — Sí, pero ¿quién es el censor?

P. C. — De hecho cuando se redacta una nota crítica sobre un artista se toma partido. Usted parecía negarse a hacerlo.



M. D. — Exactamente. No tomé partido. Se trataba siempre de algo biográfico o descriptivo. Se trataba de una colección, no se tenía que dar una apreciación y mi opinión no importaba. Yo no quería hacer obra de autor. Se trataba simplemente, de poner en su sitio las cosas que yo conocía.

P. C. — Usted provocó, asimismo, un escándalo en Nueva York al pintar un retrato de George Washington con la bandera norteamericana....

M. D. — Es cierto. No sé por qué lo hice. Esto es lo que ocurrió. Alex Libermann —que era pintor y que dirigía *Vogue*, y creo que aún lo dirige— me pidió si quería hacer una portada para el 4 de Julio norteamericano, que es el equivalente del 14 de Julio francés. Y acepté. Hice un George Washington que tenía la forma geográfica de los Estados Unidos. El lugar de su rostro estaba ocupado por la bandera norteamericana. Ahora bien, mis barras rojas se asemejaban, al parecer, a la sangre que brota, y eso

les enloqueció. Creyeron que se iba a provocar un escándalo. Y rechazaron mi proyecto. Me enviaron 40 \$ como indemnización y no lo publicaron. Breton lo adquirió por 300 \$.

P. C. — En 1945 la revista *View* le dedicó un número especial.

M. D. — Sí, fue muy amable. Hacían números sobre todo el mundo. Era una revista mensual. Hicieron un número sobre Max Ernst, otro sobre Masson y mientras tuvieron dinero para hacerlo, debido a que les costaba muy caro y no les daba ningún beneficio, otro sobre mí, en el que yo hice la portada, una botella humeante que llevaba como etiqueta una hoja de mi cartilla militar.



P. C. — Usted regresó a París en 1945 donde, naturalmente, pasó desapercibido.

M. D. — ¡Sí, totalmente!

P. C. — Usted regresó clandestinamente.

M. D. — Principalmente porque yo era un desertor, a fin de cuentas, a pesar de mis 60 años.

P. C. — ¿Ya se había nacionalizado norteamericano?

M. D. — No, aún no. Sólo hace diez años que lo soy oficialmente. Me fui en el momento de estallar la guerra, en 1942, cuando debía haberme quedado como resistente.

No tengo lo que se llama un sentimiento particularmente intenso desde el punto de vista patriótico, pero no me gusta hablar de ello.

P. C. — ¿No resulta sorprendente que en 1946 usted fuera poco conocido en París?

M. D. — No, yo no había expuesto, ni siquiera formando parte de los grupos.

P. C. — De todos modos, usted ocupaba en el arte contemporáneo un lugar primordial...

M. D. — ¡Cuarenta años después! Es lo que ya le he dicho. Hay personas que nacen sin suerte y no la tienen nunca, es así de fácil. No se habla; es un poco el caso. Y, además, están los marchantes, que defienden su mercancía de mala calidad. Yo no tenía nada que vender; no iban a divertirse poniéndome de relieve. ¡Yo nunca he ayudado a esos pobres marchantes a ganar dinero! Generalmente, cuando he vendido, lo he hecho directamente a Arensberg.

P. C. — Pero, ¿le gustaba esa clandestinidad?

M. D. — Nunca me he quejado de ella. Es usted quien me hace pensar en ello.

P. C. — ¿Nunca lo ha lamentado?

M. D. — ¿El qué?

P. C. — No ser conocido.

M. D. — No, en absoluto. No lo lamento.

P. C. — ¿Y en relación con Villon que, en esa época, era considerado como un gran pintor?

M. D. — Me encantaba que Villon, que era de la familia, ocupara ese sitio.

P. C. — ¿No estaba celoso?

M. D. — ¡En lo más mínimo! En primer lugar entre nosotros dos había 12 años de diferencia. Por lo general los celos existen cuando se tiene la misma edad. Los 12 años de diferencia son muy útiles para evitar los celos.

P. C. — En 1947, nueve años después de la primera gran exposición surrealista usted fue, de nuevo, uno de los organizadores de la que se celebró en la sala Maeght.

M. D. — Exactamente. Yo pedí que se hiciera la lluvia. Ésta caía sobre unas banquetas de hierba artificial y sobre un billar. Yo también participé en la sala de las Supersticiones. Todo eso se realizó, pero yo no me encontraba allí.

P. C. — Fiel a su costumbre usted se fue a Nueva York el día antes de la inauguración.

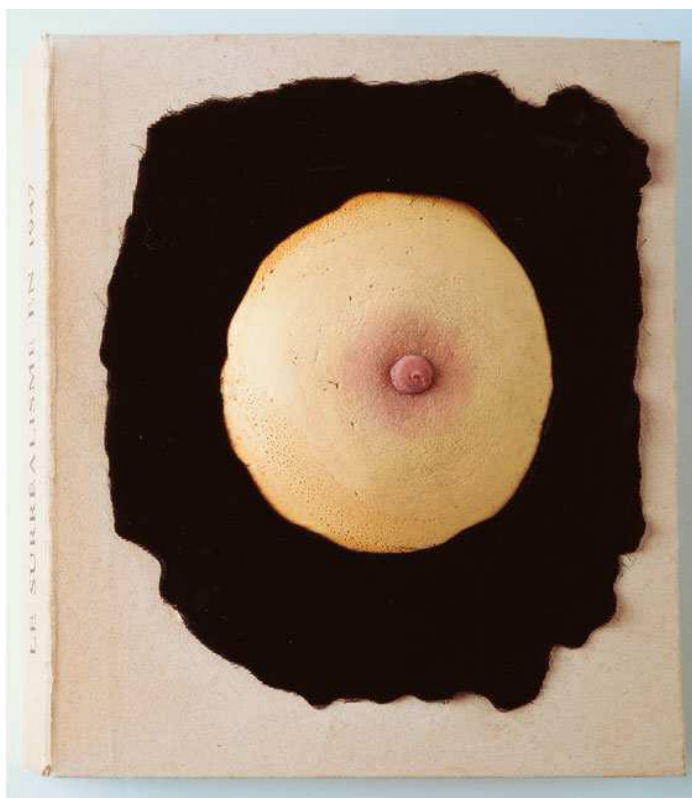
M. D. — No, no fue el día antes, me fui mucho antes. Breton le pidió a Kiesler que viniera desde Nueva York para dirigir el trabajo. Como arquitecto estaba mucho mejor situado que yo para organizar una exposición de surrealismo. Hubo otra exposición en Nueva York en 1942, cuando llegué.

P. C. — ¿Con los laberintos?

M. D. — Con los bramantes. Imagínesse que esos bramantes eran, en realidad, de algodón pólvora, pero, de todas formas se ataron a una lámpara, y no sé cómo, en un determinado momento, el hilo ardió. Como el algodón pólvora arde sin llama, se produjo un cierto pánico. Pero todo se arregló. Era bastante divertido.

P. C. — En Maeght usted era el autor de la portada del catálogo: un seno de caucho. ¿Tenía eso, acaso, algún significado para usted?

M. D. — No. Era una idea como cualquier otra. Yo había visto los senos postizos de caucho que se vendían en las tiendas. Era preciso darles un toque final puesto que, como estaban hechos para permanecer escondidos, no había ninguna necesidad de hacer los detalles. Por tanto trabajé para hacer unos pequeños senos, con el pezón.



P. C. — En 1950, después del fallecimiento de Arensberg, su colección se integró al Museo de Filadelfia. Usted es el único artista que tiene casi toda su obra en el mismo museo, es algo bastante extraordinario.

M. D. — Es cierto, pero se debe a que, anteriormente, todas esas obras estaban en la misma colección. Fue una cosa automática, sin preparación y sin intención previa. Cuando ese pobre Arensberg quiso donar su colección a alguna parte para eludir las salas de ventas, el museo de Chicago le ofreció, creo, colgarla durante diez años en sus paredes; después de ese plazo no había ninguna garantía: el desván o el trastero.

¡Ah sí! Los museos son así. El Metropolitan Museum de Nueva York ofreció cinco años. Arensberg también se negó. También se negó a aceptar un plazo de diez años. Finalmente Filadelfia le ofreció veinticinco y aceptó. Hace de eso diez o doce años, ¡dentro de doce años a lo mejor todo eso va a parar al desván o al trastero!

P. C. — En 1953 Picabia se estaba muriendo y usted le envió un telegrama bastante inquietante.

M. D. — Es difícil escribir a un amigo que se está muriendo, no se sabe qué decirle. Se debe eludir la dificultad con una especie de humorada. Hasta la vista, ¿no es eso?

P. C. — Usted le escribió: «Querido Francis, hasta pronto».

M. D. — Eso, hasta pronto. Aún estaba mejor. Hice lo mismo con Edgar Varèse cuando murió, hace algunos meses. El hijo de Barzun preparó una especie de ceremonia en la Universidad de Columbia, y pidió que se le enviaran mensajes que leyó personalmente. Yo envié, por tanto, esta frase, simplemente: «¡Hasta pronto!» Es la única forma de salirse del asunto. Hacer un panegírico es ridículo. No todos somos Bossuet.

P. C. — En esa época usted realizaba de nuevo los *ready-mades*, cosa que no había hecho desde hacía diez años.

M. D. — No eran *ready-mades*, sino cosas esculpidas, cosas en yeso...

P. C. — ¿Cuánto hacía que no había trabajado?

M. D. — Desde 1923. No cuento las cosas de 1934, los ensayos ópticos que, sin embargo, representaban mucho trabajo.

P. C. — La *Boîte Verte* ya es, de todos modos, algo.

M. D. — ¡Y la *Boîte-en Valise*...!

P. C. — En esas esculturas hay una especie de erotismo...

M. D. — Claramente. No era completamente una apariencia engañosa, pero, de todos modos, era algo muy erótico. Por otra parte, no hice más que dos o tres cosas como ésas.

P. C. — El *Objet-dard*, *ready-made* fálico y la *Feuille de vigne femelle*.

*Objet-dard*

M. D. — Exacto. *Coin de chasteté* que le regalé a mi mujer Teeny, era mi regalo de bodas. Aún lo tenemos encima de la mesa. Generalmente lo llevamos con nosotros, como la alianza, ¿no es cierto? Se trataba del sello de castidad tomado en el sentido del sello que se hunde, no del lugar (rincón)⁵.

P. C. — Sí, le entiendo.

M. D. — Fue algo que me divirtió.

P. C. — Como la *Feuille de vigne femelle* molde del sexo femenino. ¿Qué lugar ocupa el erotismo en su obra?

Feuille de vigne femelle

M. D. — Enorme. Visible o vidente, o en todo caso subyacente.

P. C. — Por ejemplo, ¿qué lugar ocupa en *La Mariée*?

M. D. — Se trata del juego ordinario, pero era un erotismo que estaba contenido, si usted quiere, un erotismo que no estaba abierto. Tampoco era un erotismo subentendido. Es una especie de clima erótico. Todo es a base de clima erótico sin darse mucho trabajo.

Creo mucho en el erotismo debido a que es, verdaderamente, una cosa bastante general en todo el mundo, una cosa que las personas entienden. Eso sustituye, si usted quiere, lo que las restantes escuelas literarias denominaban simbolismo, o romanticismo. Eso podría ser, por así decirlo, otro «ismo». Usted me dirá que también puede haber erotismo en el romanticismo. Pero si se utiliza el erotismo como base principal, como un objetivo primordial, entonces eso adquiere la forma de un ismo, en el sentido escuela de la palabra.

P. C. — ¿Qué significado personal le daba usted al erotismo?

M. D. — Yo no le doy un significado personal, pero a fin de cuentas es verdaderamente el medio de intentar poner al descubierto las cosas que están constantemente escondidas —y que no son necesariamente eróticas— debido a la religión católica y a las reglas sociales. Creo que es importante poder permitirse revelarlas y ponerlas voluntariamente a disposición de todo el mundo, porque es la base de todo y nunca se habla de ello. El erotismo era un tema, e incluso un «ismo», que estaba en la base de todo lo que yo hacía en el momento de *Le Grand Verre*. Eso me evitaba verme obligado a entrar en las teorías ya existentes, estéticas o de otro tipo.

⁵ Juego de palabras entre *coin* (sello, moneda) y *coin* (rincón). (N. del T.)

P. C. — De todas formas ese erotismo permaneció mucho tiempo disfrazado en usted.

M. D. — Siempre disfrazado, más o menos, pero disfrazado en el sentido «pudor» de la palabra.

P. C. — No, escondido.

M. D. — Eso es.

P. C. — Digamos subyacente.

M. D. — Sí, subyacente.

P. C. — En Houston, en 1957, usted participó en un debate sobre el arte, en la Universidad, con personas muy serias.

M. D. — Sí. Fue allí donde hice mi pequeña perorata sobre el artista medium. Leí mi papel y discutimos el asunto.

P. C. — Durante ese debate usted dijo: «Yo he interpretado mi papel de bufón artístico». ¡Tenía una curiosa opinión de sí mismo!

M. D. — Naturalmente, porque todas las cosas que yo hacía eran cosas por encargo, o que me habían pedido. No tenía ningún motivo para afirmar: «Yo estoy por encima de todo esto, no quiero hacerlo». El asunto me divertía. Hablar en público es, por lo general, un acontecimiento en la vida de un artista. Es muy difícil hablar en público cuando no se es orador de nacimiento. Para mí era un juego ver lo que podía hacer y no caer en el ridículo. Cuando uno oye su propia voz frente a 500 personas es algo muy desagradable a menos de estar acostumbrado y de que le guste a uno, como en política. En lo que a mí respecta la cosa amplió un poco mi horizonte. Posteriormente pronuncié conferencias sobre mí y mi obra. Siempre se trataba del mismo tema.

P. C. — ¿Y se lo tomaba en serio?

M. D. — Nunca me he tomado en serio a mí mismo, me puse, simplemente, a ganar dinero. Ése era el principal motivo. Para eludir la dificultad y no estar obligado a entrar en teorías complicadas, hablaba siempre de mi obra. Cuando hacía proyecciones, explicaba, más o menos, cada cuadro. Como sistema era algo muy simple, algo que se hacía muy a menudo en los Estados Unidos donde se invita mucho a los artistas para que hablen, generalmente frente a estudiantes.

P. C. — Da la impresión de que cada vez que usted se decidía a adoptar una posición la atenuaba mediante la ironía o el sarcasmo.

M. D. — Siempre. Porque no creía en ello.

P. C. — Pero, ¿en qué creía?

M. D. — ¡En nada! La palabra «creencia» también es un error. Es igual que la palabra «juicio». Son los dos espantosos datos en los que se basa la tierra. ¡Espero que en la luna no sea así!

P. C. — De todas formas, ¿usted cree en sí mismo?

M. D. — No.

P. C. — Ni siquiera eso.

M. D. — No creo en la palabra «ser». El concepto ser es una invención humana.

P. C. — ¿Tanto le gustan las palabras?...

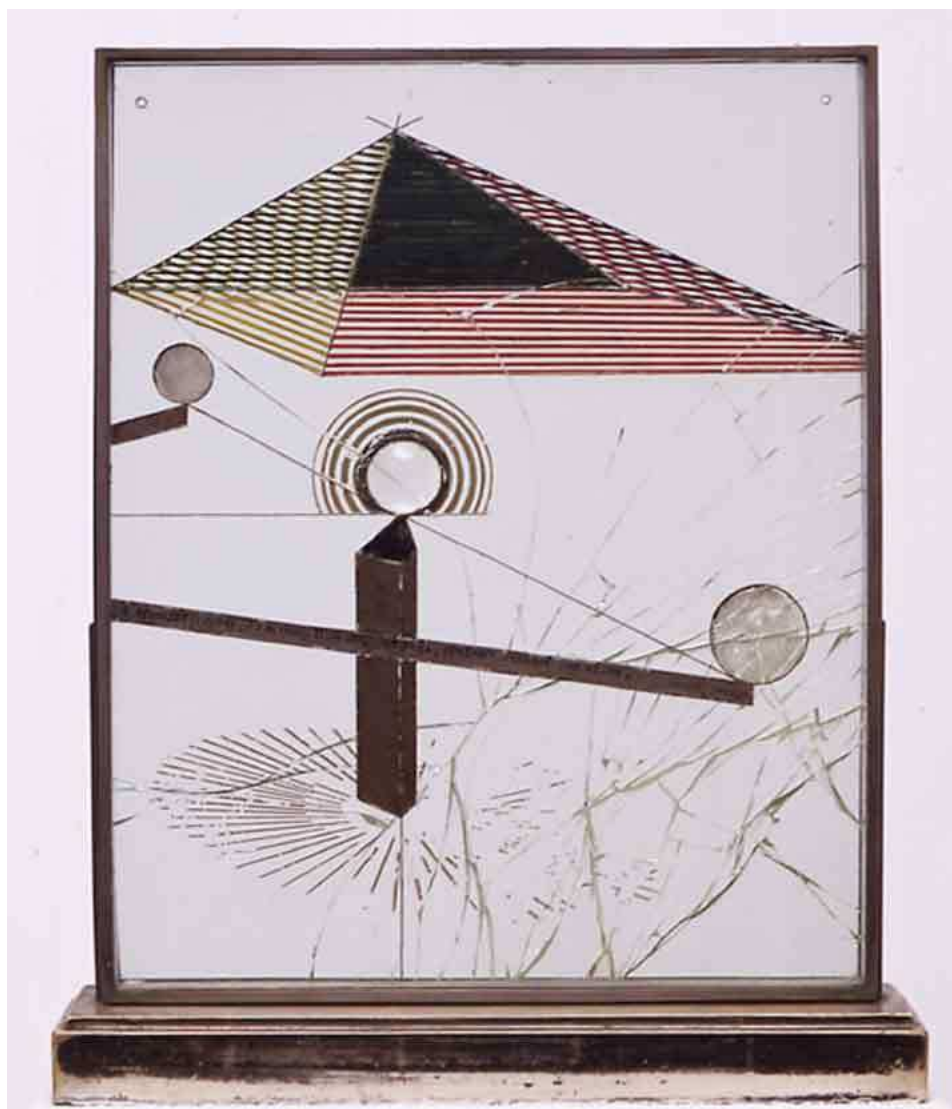
M. D. — ¡Ah, sí!, las palabras poéticas.

P. C. — Ser es una palabra poética.

M. D. — No, en absoluto. Es un concepto esencial que no existe en absoluto en la realidad, en el que no creo pero en que las personas creen duro como el hierro. No se tiene idea de no creer en la palabra «soy», ¿no es cierto?

P. C. — ¿Cuál es la palabra más poética?

M. D. — No lo sé. No la tengo a mi disposición. En todo caso, son las palabras deformadas por su sentido.



P. C. — ¿Los juegos de palabras?

M. D. — Sí, los juegos de palabras; las asonancias, las cosas de ese estilo, como el «retraso en vidrio», es algo que me gusta mucho. Es una cosa que al revés significa algo.

P. C. — Incluso la palabra «Duchamp» es muy poética.

M. D. — Sí. Sin embargo Jacques Villon se apresuró a cambiar de nombre, no sólo Duchamp por Villon, sino también Gaston por Jacques. Hay épocas en que las palabras pierden su encanto.

P. C. — Usted es el único de los tres hermanos que ha conservado su apellido.

M. D. — Me vi un

poco obligado a hacerlo. ¡Alguno tenía que conservarlo!

V. LLEVO UNA VIDA DE CAMARERO

Pierre Cabanne. — Usted acaba de regresar de Londres donde en estos momentos tiene lugar, en la Tate Gallery* una importante retrospectiva de su obra. Yo creía que las exposiciones eran «manifestaciones histriónicas» que rechazaba totalmente...

Marcel Duchamp. — ¡Y lo siguen siendo! Uno se encuentra en el escenario y presenta sus productos; en ese momento se convierte en actor. Del pintor escondido, que pinta su cuadro, a la exposición, sólo hay un paso; uno debe presentarse en la inauguración, le felicitan, ¡es una farsa!

P. C. — Esa farsa que usted rechazó durante toda su vida la acepta ahora de buen grado...

M. D. — Las personas cambian. Al final se acepta todo con una sonrisa. Uno debe evitar dejarse atrapar demasiado. Se acepta para complacer más a la gente que a uno mismo. Es una especie de gesto educado, hasta el momento en que eso se convierte en un homenaje muy importante. Si es sincero, por lo demás.

P. C. — ¿Es éste el caso?

M. D. — Es el caso momentáneamente, pero las cosas que pasan no siempre tienen continuación. En el mundo hay diariamente 6.000 exposiciones, si todos los artistas que exponen creyeran que para ellos es el fin del mundo o, al contrario, el apogeo de una carrera, sería ridículo. Uno debe considerarse como uno de esos 6.000 pintores. ¡Ocurra lo que ocurra!

P. C. — ¿Cuántas exposiciones individuales de su obra se han celebrado?

M. D. — Tres. La de Chicago, de la que ni siquiera me acordaba...

P. C. — En el Arts Club.

M. D. — La de Pasadena, California, hace dos años, en la que había muchas cosas; obras del museo de Filadelfia que se habían prestado para la ocasión; era bastante completa. Y, posteriormente, una exposición particular en Ekstrom en Nueva York, el año pasado, pero no tan completa.

P. C. — También hubo esa exposición de los *ready-mades* en Schwarz, en Milán.

M. D. — Sí, es cierto. En esa galería hubo una o dos, porque es algo que le apasiona. A menudo he expuesto colectivamente con mis hermanos. También tuve que exponer con Villon y Duchamp-Villon en el Museo Guggenheim pero lo que se llama una exposición individual no he hecho muchas en mi vida.

Pienso en esos jóvenes que, a los 20 años, intentan hacer su exposición individual. ¡Se creen que eso basta para ser un gran pintor!

P. C. — Además de la colección Arensberg en el Museo de Filadelfia, ¿dónde se encuentran sus obras?

* Junio-julio 1967.

M. D. — Hay un importante grupo que pertenece a Mary Sisler, que como mínimo compró unas cincuenta cosas, que se han encontrado aquí en París en casa de los amigos, a quien se las había ido regalando. Principalmente se trata de cosas muy antiguas, de 1902, 1905 ó 1910, con las que formó una hermosa colección. Mary mostró ese conjunto el año pasado en Londres, en la galería Ekstrom. Se trataba de una exposición absolutamente interesante, completa; no puedo pedir más. Henri-Pierre Roché tenía también muchas cosas mías, cosas antiguas que yo le había regalado. También hay obras mías en mi familia, en casa de mi hermana Suzanne, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York al que Katherine Dreier donó una parte de su colección. También tienen algunos coleccionistas, M. Bomsel, André Breton, Maria Martins en el Brasil, Peggy Guggenheim en Venecia el *Jeune homme triste*. Olvidaba la Universidad de Yale donde está depositada la Colección de la Sociedad Anónima. Mi mujer, Teeny, también tiene algunas cositas en Nueva York.

P. C. — Creo que *Les Joueurs d'échecs* del Museo de Arte Moderno es su única obra que se encuentra en un museo europeo...

M. D. — Sí, así lo creo. No recuerdo ninguna otra. Es cierto, no tengo otra obra en ningún museo europeo.

P. C. — ¿Qué impresión le ha causado la retrospectiva de la Tate Gallery?

M. D. — Excelente. Cuando se recalienta el recuerdo se ve mejor. Se ve la serie cronológicamente, se trata verdaderamente del señor que muere y que tiene su vida detrás suyo*. Es algo por el estilo, con la excepción de que yo no me muero. Cada cosa me provocaba un recuerdo; no me sentí nada incómodo frente a las cosas que no me gustan, de las que me avergonzaba, o que me habría gustado suprimir. No, en absoluto. Se trata simplemente de la puesta al desnudo, gentilmente, sin roces ni lamentaciones. Es bastante agradable.

P. C. — Usted fue el primero, en toda la historia del arte, que rechazó la noción de cuadro, y en salirse lo que se ha dado en llamar el museo imaginario...

M. D. — Exacto. Y no sólo del cuadro de caballete, sino de cualquier otro tipo de cuadro.

P. C. — Del espacio en dos dimensiones, si usted quiere.

M. D. — Creo que es una excelente solución para una época como la nuestra en la que no puede seguirse haciendo pintura al óleo que, después de 400 ó 500 años de existencia, no tiene ninguna razón para tener la eternidad como ámbito. Por consiguiente, si pueden encontrarse otras fórmulas para expresarse, deben aprovecharse. Es lo que ocurre, por otra parte, en todas las artes. En música, los nuevos instrumentos electrónicos son el signo de un cambio en la actitud del público con respecto al arte. El cuadro ya no es el motivo decorativo para el comedor, ni para el salón. Para decorar se piensa en otra cosa. El arte adquiere cada vez más la forma de un signo, si quiere; ya no rebajado al nivel de la decoración; ese sentimiento es el que ha dirigido mi vida.

P. C. — ¿Cree que el cuadro de caballete ha muerto?

M. D. — Ha muerto por el momento y por unos buenos cincuenta o cien años. A menos que regrese; no se sabe por qué, no hay un motivo para ello. A los artistas se les ofrecen nuevos medios, nuevos colores, nuevas iluminaciones; el mundo moderno se introduce y se impone, incluso en la pintura, y obliga a las cosas a cambiar de forma natural, normal.

* Así en el original. La forma correcta "detrás de sí" [Nota del escaneador].

P. C. — En su opinión, ¿cuáles son los pintores contemporáneos más importantes?

M. D. — ¡Oh! contemporáneos... No lo sé. ¿De dónde parte la contemporaneidad? ¿De 1900?

P. C. — De este último medio siglo, si usted quiere.

M. D. — Entre los impresionistas, Seurat me interesa más que Cézanne. Después Matisse me interesa enormemente. Entre los fauvistas hay muy pocos. Braque fue primordialmente cubista aun cuando haya sido importante como Fauvista. Picasso viene después como un faro muy potente: cumple el papel que el público pide, el de figura. Mientras dure, tanto mejor. Manet conoció eso a principios de siglo. Cuando se hablaba de pintura, se hablaba siempre de Manet; la pintura no existía sin Manet.

En lo que se refiere a nuestra época, no lo sé. Resulta difícil juzgar. Me gustan mucho los jóvenes Pop. Me gustan porque me han desembarazado un poco de la idea retiniana a la que ya nos hemos referido. Encuentro en ellos una cosa que es verdaderamente nueva, que es distinta, mientras que toda la serie, desde principios de siglo, ha tendido hacia la abstracción. En primer lugar, los impresionistas simplificaron el paisaje de una forma y la colorearon; después los fauvistas la simplificaron aún más añadiendo la deformación, que es una característica de nuestro tiempo, no se sabe por qué. ¿Por qué todos los artistas se obstinan en querer deformar? Al parecer, es una reacción contra la fotografía; pero no estoy seguro.

Al dar la fotografía una cosa muy correcta desde el punto de vista del dibujo, de ello se deriva que un artista que quiere hacer algo distinto se diga: «Es muy fácil, voy a deformar tanto como pueda y de este modo será algo absolutamente distinto a toda representación fotográfica.» Es algo muy claro en todos los pintores, tanto si son fauvistas, como cubistas o incluso dadá o surrealistas.

En los últimos Pop hay menos esa idea de deformación. Utilizan cosas totalmente hechas, dibujos totalmente ejecutados, carteles, etc. Por lo tanto se trata de una actitud muy distinta, lo que les hace interesantes desde mi punto de vista. No quiero decir con ello que sean geniales, puesto que eso no tiene excesiva importancia. Las cosas tienen lugar por series de 20 ó 25 años, como mínimo. ¿Dónde meterán todo eso? ¿En el Louvre? No lo sé. Tampoco es algo que tenga importancia. Mire los prerrafaelitas, encendieron una llamita que, a pesar de todo, aún arde. No se les aprecia mucho, pero regresarán; se les rehabilitará.

P. C. — ¿Usted cree?

M. D. — ¡Oh, casi seguro! Recuerde el *art nouveau*, el *modem' style*, la torre Eiffel y todo lo demás...

P. C. — Cada veinte o treinta años se rehabilita lo que se rechazó cuarenta años antes.

M. D. — Es algo casi automático, principalmente durante estos dos últimos siglos, porque se ha visto suceder «ismo» tras «ismo»; hubo el romanticismo que duró cuarenta años, después el realismo, el impresionismo, el divisionismo, el fauvismo, etc.

P. C. — En una serie de entrevistas con Sweeney en la televisión norteamericana usted dijo lo siguiente: «Cuando un artista desconocido me trae algo nuevo, entonces estalla mi reconocimiento.» Para usted, ¿qué es la novedad?

M. D. — No he visto, realmente, tantas novedades. Si se me trajera algo extraordinariamente nuevo yo sería el primero en querer comprender. Pero tengo un pasado tal que me costaría mirar o intentar mirar; se almacena un 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.

P. C. — En su vida ¿qué ha visto de nuevo?

M. D. — No mucho. Los Pop son bastante nuevos. Los Op también son nuevos, pero en mi opinión no presentan un enorme futuro. Temo que, cuando se haya hecho eso veinte veces, todo caiga rápidamente, es demasiado monótono, excesivamente reiterativo, mientras que, entre los Pop, principalmente entre los franceses, hombres como Arman* o Tinguely** han hecho cosas muy personales en las que no se habría pensado hace treinta años.

No doy mucha importancia a lo que encuentro mejor; se trata, simplemente, de una opinión. No tengo intención de formular un juicio definitivo respecto a todo eso.

P. C. — ¿Y Martial Raysse***?

M. D. — Me gusta. Resulta bastante difícil comprenderle porque lo que hace es bastante sorprendente debido a la desagradable introducción de la luz fluorescente. Le conozco, he hablado con él, me gusta como individuo, tiene una inteligencia muy despierta. Se renovará. Al menos debería cambiar progresivamente, incluso si la primera idea fuera la misma, encontrará otros medios para expresarse.

P. C. — Todos esos pintores son, en parte, sus hijos.

M. D. — La gente lo dice... Supongo que todas las jóvenes generaciones necesitan un prototipo. En ese caso yo he desempeñado ese papel, y estoy encantado, pero es algo que no tiene importancia. No hay parecido flagrante entre lo que yo he hecho y lo que se hace ahora. Por otra parte, yo he hecho las menos cosas posibles. Es algo que no corresponde al actual espíritu que, por el contrario, quiere hacer lo máximo para ganar mucho dinero.

Las personas han pensado, al ver lo que hacen los jóvenes ahora, que yo tuve ideas algo similares a las suyas y que, por consiguiente, había un intercambio de buenos sentimientos entre nosotros. No es otra cosa. No veo a muchos artistas, ni siquiera en Nueva York. A Raysse le vi aquí y, posteriormente, en Nueva York. Spoeri, Arman, Tinguely son muy inteligentes.

P. C. — Arman es muy culto.

M. D. — Sí, muy culto, extraordinario. Entonces yo respeto eso. Como no tengo una gran cultura, en el auténtico sentido de la palabra, siempre me sorprenden las personas que pueden decir cosas que no conozco en absoluto, y decirlas bien. No es ése el caso de los artistas que, en general, son unos primarios.

P. C. — ¿Conoce usted a ese muchacho cuyos amigos dicen que es el Duchamp número dos, que se llama Ben y vive en Niza: Benjamin Vautier****?

M. D. — No. No le he visto nunca.

P. C. — ¿Ha oído hablar de él?

* A quien interese conocer su vida y obra: <http://www.arman-studio.com/>

** A quien interese conocer su vida y obra: http://www.tinguely.ch/en/museum/jean_tinguely_follow.html

*** Para quienes quieran conocer su obra: <http://pintura.aut.org/BU04?Autnum=13.249>

**** Idem: <http://www.ben-vautier.com/> http://es.wikipedia.org/wiki/Ben_Vautier

M. D. — No. ¿Sabe?, cuando voy a Niza me quedo una noche. Sin embargo, creo que he recibido algunos papeles, con cosas bastante extraordinarias...

P. C. — Ben es un muchacho de unos 35 años que, después de decidir que la obra de arte reside primordialmente en la intención, intenta convertir su vida en una obra de arte. En vez de exponer se expone, lo ha hecho en un escaparate de Londres durante quince días.

M. D. — Sí, sí. Creo que es eso. He recibido por correo algunas cosas... Pero no le conozco personalmente. ¿Es un amigo de Arman?

P. C. — Sí, es de Niza como Raysse y él. Forman parte de lo que se denomina la Escuela de Niza. Es curioso que nunca haya intentado establecer contacto con usted.

M. D. — Si permanece en Niza yo también debería estar en esa ciudad para que pudiera verme.

P. C. — De todas formas podría venir a verle, teniendo en cuenta la importancia que le concede...

M. D. — No forzosamente. ¡Es algo que depende de su estado financiero!

P. C. — Vende discos. Su comportamiento provoca, evidentemente, enormes escándalos en Niza.

A. D. — Intentaré verle. Es divertido ver la importancia que ha adquirido la Escuela de Niza.

P. C. — ¿Qué diferencia hay entre el clima artístico de París y el de Nueva York?

M. D. — En Nueva York es muy hormigueante. Aquí parece serlo menos, por lo que he podido ver. Evidentemente no se trata de ir a Saint-Germain-des-Prés o a Montparnasse. En París siempre es difícil arrancar. Incluso si hay hombres interesantes, éstos no influyen a los demás. Hay la gran pandilla que se queda, con su educación, sus costumbres y sus ídolos. Los que están aquí llevan siempre a sus ídolos sobre las espaldas, ¿me entiende? No son personas alegres, no dicen: «Soy joven, quiero hacer lo que me dé la gana, puedo bailar.»

P. C. — El norteamericano no tiene pasado.

M. D. — No tiene ese pasado, estoy de acuerdo. Se preocupa mucho por aprender historia del arte, del cual, por así decirlo, está imbuido cada francés o cada europeo. Creo que en eso reside la diferencia.

Pero todo puede cambiar rápidamente. Tanto en los Estados Unidos como en Francia. Ya no hay «país del arte», ni capital, ni aquí ni allí. Sin embargo los norteamericanos se ensañan intentando destruir la hegemonía de París. Son unos idiotas porque esa hegemonía no existe, ni en París ni en Nueva York. Si hay una estará en Tokio, puesto que Tokio es aún más rápido. Recibo muy a menudo cartas del Japón; les gustaría que fuera. No iré. No tengo ganas de ir al Japón, no tengo ganas de ir a la India, ni tampoco a China. Ya tengo bastante con Europa y América.

P. C. — ¿Por qué adoptó la nacionalidad norteamericana?

M. D. — Porque en ese país encontré un clima agradable. Tengo muchos amigos.

P. C. — ¿Habría podido vivir en los Estados Unidos sin adoptar la nacionalidad norteamericana?

M. D. — Sí y no. Es más fácil. Desde el punto de vista viajero es extraordinariamente cómodo tener un pasaporte norteamericano, ¡no te abren nunca las maletas! Transporto mis cigarros de un país a otro sin ninguna dificultad, basta con enseñar mi pasaporte norteamericano.

P. C. — ¡Podría hacer contrabando!

M. D. — Exacto. ¡Tengo un gran futuro en ese terreno!

P. C. — ¿Cómo es que nunca se ha hecho ninguna exposición suya en Francia?

M. D. — No lo sé. Nunca lo he comprendido. Creo que se trata de una cuestión de dinero. Hacer una exposición cuesta caro; no sólo cuentan los gastos de transporte...

P. C. — Pero se organizan exposiciones que cuestan igual de caras, si no más.

M. D. — Sí, de van Gogh o de Turner; eso forma parte de la historia del arte, es otra cuestión. Pero con los modernos...

P. C. — ¡Se celebran muchas exposiciones Braque o Picasso!

M. D. — Sí, pero, comparativamente, no cuestan caras.

P. C. — Los seguros sí.

M. D. — Estoy de acuerdo, los seguros son caros, pero al menos el transporte no cuesta caro. Evidentemente los gastos que representan los seguros serían cuantiosos en mi caso, pero no insalvables. Los ingleses lo han hecho.

P. C. — El Museo de Filadelfia, ¿presta la colección Arensberg?

M. D. — Sí, pero por tres meses como máximo. Es lo que ocurre en Londres en este momento.

P. C. — La retrospectiva de la Tate dura un mes y medio; se habría podido prever otro mes y medio en París.

M. D. — Sí, sí. Pero tal vez el museo de arte moderno no estaba libre, ¿qué hay en este momento?

P. C. — Una retrospectiva Pignon.

M. D. — ...

P. C. — ¿Conoce a André Malraux?

M. D. — No. Nunca he hablado con él.

P. C. — ¿Cómo es posible que un conservador de museo francés nunca haya hablado con usted?

M. D. — El año pasado Mathey me hizo saber que quería verme. Fui y me dijo: «Me gustaría hacer algo con usted, pero estoy atado. Debo tener la aprobación de las altas esferas.» Y la cosa no prosperó. Estaba lleno de buena voluntad, pero eso era todo. Dorival vino a verme para la exposición Dadá; pero nunca me habló de la posibilidad de hacer algo. Pero es algo que no me

molesta mucho. Lo comprendo muy bien. Si se deseara ver una exposición de mis obras aquí, se haría. Los que están detrás son los marchantes, que conmigo no tienen nada que ganar, ¿lo entiende?

P. C. — Tal vez sean los marchantes. Pero, ¿y los museos?

M. D. — Más o menos los museos son regidos por los marchantes. En Nueva York el museo de arte moderno está totalmente en sus manos. Evidentemente se trata de una forma de hablar, pero es así. Los consejeros de los museos son los marchantes. Es preciso que la operación alcance un cierto valor pecuniario para que se decidan a hacer algo.

En lo que a mí respecta, no digo nada, no deseo demasiado exponer, ¡me importa un comino!

P. C. — ¡Por suerte suya!

M. D. — Es algo que no me quita el sueño y estoy contento de como están las cosas¹.

P. C. — Durante los tres meses que acaba de pasar en París, ¿cuáles son las exposiciones que ha apreciado más especialmente?

M. D. — No he visto ninguna.

P. C. — ¿No ha ido al Salón de Mayo?

M. D. — No, ni siquiera he ido a esa exposición. Mi mujer ha ido. Yo no tuve ganas. No tengo ganas de ir a ver exposiciones.

P. C. — ¿No siente curiosidad?

M. D. — No. No una curiosidad de ese tipo. Pero tenga en cuenta que no es una idea preconcebida, no es ni un deseo, ni una necesidad, es una indiferencia, en el sentido más simple de la palabra.

P. C. — Usted tenía intención de ir al Salón de Mayo, me lo había dicho.

M. D. — Sí. Pensé ir. No había ninguna razón para que no fuera. No sé por qué no fui. El arte, en el sentido social de la palabra, no me interesa lo más mínimo, incluso en individuos como Arman, al que aprecio mucho. Lo que me gusta es hablar con personas como él, y no ir a ver lo que hacen.

P. C. — Para usted, ¿cuenta más la actitud del artista que la obra de arte?

M. D. — Sí. El individuo, como tal, me interesa más que lo que hace, debido a que he observado que la mayoría de artistas no hacen más que repetirse. Por otra parte, es algo forzoso, no se puede estar inventando continuamente. Sólo que ellos tienen esa vieja costumbre que quiere que se haga, por ejemplo, un cuadro al mes. Todo depende de su velocidad de trabajo; creen que deben a la sociedad el cuadro mensual o anual.

P. C. — ¿Sabe que los jóvenes pintores como Arman o Raysse ganan auténticas fortunas?

M. D. — Ya lo sé... Acumulando despertadores. Por lo demás, es algo que está muy bien.

¹ En la primavera de 1967 se realizó una exposición de las obras de Marcel Duchamp en el Museo de Arte Moderno de París.

P. C. — ¿No le sorprende?

M. D. — ¡Ah, no! Me sorprende un poco por ellos; para mí, no. Sólo que si siguen acumulando las mismas cosas eso se convertirá en algo que resultará imposible mirar dentro de veinte años. Arman es, por otra parte, muy capaz de cambiar.

P. C. — Creo que es el más inteligente de todos.

M. D. — Sí, así lo creo. También me gusta mucho Tinguely, pero es más mecánico.

P. C. — ¿No le sorprende que los artistas tengan derecho a la Seguridad Social?

M. D. — ¿Sabe?, en lo que a mí respecta, al ser norteamericano y tener más de 70 años, recibo una cantidad muy sustancial del gobierno, y ello sin haber cotizado mucho; 57 dólares al mes es, de todos modos, algo. Naturalmente no tengo derecho a esa cantidad por ser artista, se trata de una simple cuestión de edad. A los 65 años, para recibir esa asignación no hace falta ganar dinero, y si usted lo está ganando se lo deducen de lo que le dan pero, a partir de los 70 años, usted puede ganar un millón al mes y, no obstante, recibirá también sus 57 dólares.

P. C. — ¿Qué opina de los happenings?

M. D. — Los happenings me gustan mucho porque es algo que se opone totalmente a los cuadros de caballete.

P. C. — Eso concuerda totalmente con su teoría del «mirón».

M. D. — Exactamente. Los happenings han introducido en el arte un elemento que nadie había puesto: el aburrimiento. ¡Yo nunca había pensado en hacer una cosa para que la gente se aburriera viéndola! Y es una lástima, porque se trata de una buena idea. En el fondo es la misma idea que el silencio de John Cage en música; nadie había pensado en ello.

P. C. — Y que el vacío de Klein.

M. D. — Sí. La introducción de ideas nuevas no es válida más que en el happening. En un cuadro no se puede representar un aburrimiento. Evidentemente, se llega a ello, pero es más fácil en el aspecto semiteatral. También es sorprendente la rapidez; el auténtico happening no dura más de veinte minutos, como máximo, debido a que la gente permanece de pie. En algunos casos no tiene uno siquiera donde sentarse. Pero ahora eso empieza a cambiar.

P. C. — Sí, está adquiriendo considerables proporciones.

M. D. — Dos o tres horas. Al principio la gente permanecía de pie y después, al salir, había una cortadora de césped que pasaba, con un motor, y que les obligaba a largarse... Era exagerado, pero interesante, porque era algo realmente nuevo, y eso irritaba al público.

P. C. — Los happenings que he visto —y sólo he visto en Francia— me han parecido muy eróticos.

M. D. — En efecto.

P. C. — ¿No era así al principio?

M. D. — No, no tanto. Mientras que en Jean-Jacques Lebel*, por ejemplo, hay una necesidad de erotismo muy clara.

P. C. — Recientemente ha mostrado el strip-tease de un pederasta disfrazado de monja...

M. D. — Exacto. Pero no sé si vio uno que se hizo hace dos o tres años, en el boulevard Raspail, en el que había gallinas desplumadas que se tiraban a la cabeza. ¡Era algo horroroso! ¡Otras veces la gente se hundía en crema o en fango! Era totalmente enloquecedor...

P. C. — ¿Cómo concibe la evolución del arte?

M. D. — No la concibo porque me pregunto qué es lo que eso vale en profundidad. El hombre es quien ha inventado el arte. No existiría sin él. No todas las invenciones del hombre son válidas. El arte no tiene un origen biológico. Es algo que atañe al gusto.

P. C. — En su opinión, ¿no es algo necesario?

M. D. — Las personas que hablan del arte lo han hecho algo funcional diciendo: «El hombre necesita el arte para remozarse.»

P. C. — Pero no hay sociedad sin arte...

M. D. — No hay sociedad sin arte porque son aquellos que lo miran quienes lo dicen. Estoy convencido de que esa gente que hacían cucharas de madera en las selvas del Congo, que tanto admiramos en el Museo del Hombre, no las hacían para que fueran admiradas por los congoleños.

P. C. — No, pero al mismo tiempo hacían fetiches, máscaras...

M. D. — Sí, pero esos fetiches eran, esencialmente, religiosos. Somos nosotros quienes hemos dado el nombre de «arte» a las cosas religiosas; entre los primitivos, esa palabra ni siquiera existía. Lo hemos hecho pensando en nosotros, en nuestra propia satisfacción. Hemos creado esa palabra para nuestro exclusivo y privativo uso: es algo que se parece a la masturbación.

No creo mucho en el aspecto esencial del arte. Podría crearse una sociedad que rechazara el arte, los rusos estuvieron a punto de hacerlo. Pero, por otra parte, no es algo divertido, pero es algo que debe considerarse.

Lo que intentaron los rusos ya no es posible ahora con cincuenta naciones. Hay demasiados contactos, demasiados puntos de comunicación entre un país y otro.

P. C. — ¿Quiénes son sus amigos?

M. D. — Tengo muchos. No tengo enemigos, o muy pocos. Hay personas que no me aprecian, eso es cierto, pero ni siquiera las conozco. Quiero decir que no se trata de una enemistad abierta, no es una guerra. Por lo general únicamente tengo amigos.

P. C. — ¿Quiénes han sido sus mejores amigos?

M. D. — Picabia, evidentemente, como copiloto, si usted quiere. Pierre de Massot** es amable; Breton también lo es; la única pega es que no se puede uno acercar a él. Juega demasiado a ser un gran tipo, está totalmente obnubilado por su posteridad.

* <http://imagoart.club.fr/lebel.htm>

P. C. — ¿Le ha visto recientemente?

M. D. — No, no he ido a verle. He llegado al extremo de no atreverme a llamarle por teléfono, es ridículo.

P. C. — Debe saber que usted está aquí.

M. D. — Ni siquiera se molesta. Eso es lo que me fastidia, puesto que yo tengo diez años más que él. Creo que tengo derecho a esperar alguna palabra suya, una llamada telefónica, algo por el estilo².

P. C. — ¡Incluso el Papa viaja en estos momentos!

M. D. — ¡Claro! Ha ido a Jerusalén. Por eso no lo entiendo. Por otra parte no tengo nada en concreto que decirle. Por consiguiente sería una visita de cortesía y de amistad. Quiero hacerla, pero la cosa debería presentarse de una forma fácil, mientras que si él hubiera hecho un esfuerzo, yo hubiese respondido inmediatamente. Eso es todo. No es nada más que esto. Es un tipo de amistad algo difícil, ¿entiende lo que quiero decir? No jugamos juntos al ajedrez, ¿me comprende?

P. C. — Durante su estancia en París, ¿a quién ha visto?

M. D. — No he visto a muchas personas. Un montón de gente que me pedían artículos. Era más bien algo profesional.

P. C. — ¡Pesados como yo!

M. D. — ¡Eso es, como usted! No, quiero decir que no ha ocurrido nada nuevo. No salgo mucho. Me gusta mucho no salir. Evidentemente, tengo familia. Mi mujer tiene una hija casada en París a la que vemos a menudo, pero no he visto a las personas que se ven normalmente cuando se viaja. Se va a ver a Ese, se va a ver a Malraux, etcétera. Yo no hago nada de todo eso. No hay nadie a quien yo vea de una forma más o menos oficial, o para hablar de determinadas cuestiones. Llevo, verdaderamente, la vida de un camarero.

P. C. — ¿Qué hace durante el día?

M. D. — Nada. Troto un poco, porque siempre se tiene alguna cita. Hemos ido a Italia, a casa del pintor Baruchello al que aprecio mucho. Pinta grandes cuadros blancos con todo de cositas que se tienen que mirar de cerca.

Después de Italia nos fuimos a Inglaterra. Verdaderamente, no he hecho operaciones importantes desde que llegué. Además, cuando vengo aquí lo hago con intención de descansar. Descansar de nada puesto que siempre estoy fatigado, incluso de ser.

P. C. — En Nueva York, ¿lleva una existencia más activa?

M. D. — No. Es lo mismo. Exactamente igual. La diferencia es que la gente llama menos por teléfono, busca menos ponerte la mano encima. Aquí siempre está latente el peligro. Quieren que firmes peticiones, hacerte entrar en el juego, «comprometerte» como ellos le llaman. Y uno se cree obligado a seguir.

^{**} http://fr.wikipedia.org/wiki/Pierre_de_Massot

² André Breton murió cinco meses después de realizada esta entrevista.



P. C. — Usted es como Cézanne; ¿tiene miedo de que le echen el guante?

M. D. — Eso es. Es la misma idea. Eso no les pasa a muchas personas. Cuando no se trata de un movimiento literario, es una mujer; es lo mismo.

P. C. — El año pasado se celebró en la galería Creuze una exposición en la que tres jóvenes pintores, Arroyo*, Aillaud y Recalcanti pintaron juntos una serie de obras que se llamaba «El trágico fin de Marcel Duchamp». En un Manifiesto que publicaron le condenaban a muerte debido a que le reprochaban carecer de «espíritu aventurero, libertad de invención, sentido de anticipación y poder de superación...» ¿Vio usted esas obras?

Vivir y deja morir o el fin trágico de Marcel Duchamp (autores Eduardo Arroyo, Antonio Recalcanti y Gilles Aillaud)

M. D. — Naturalmente. Fue poco antes de irme, en octubre. Creuze me llamó por teléfono y me pidió que fuera a verlas. Quería explicarme de qué se trataba y preguntarme qué debía hacer, si yo quería que las quitara. Yo le dije:

«No se rompa la cabeza; una de dos, o usted quiere hacer publicidad, o no quiere. Yo no quiero. Lo único que hay que hacer es no hablar de ello; esos jóvenes quieren hacerse propaganda, eso es todo.» Y todo se fue al agua.

P. C. — Pero hubo una manifestación. Unos surrealistas querían romper las pinturas.

M. D. — Sí, pero no creo que lo hicieran.

P. C. — No, no lo hicieron.

M. D. — Querían publicar un texto en *Combat*. *Combat* no lo publicó. Redactaron una octavilla en la que había una especie de respuesta al Manifiesto. También casi se fue al agua. Algunos cronistas querían hablar de ello. Yo les dije: «Si quieren hacerles un favor a esos jóvenes, es lo que deben hacer». Empiezo a saber de qué van ese tipo de cosas, la única refutación es la indiferencia. Al parecer uno de esos tres pintores es un pseudo-filósofo, un escritor.

P. C. — Sí, Aillaud. Es hijo de un arquitecto, un muchacho muy intelectual. Y no es tonto.

*<http://www.artelandia.com/artista/arroyo-eduardo-arroyo/7-biografia> / <http://pintura.aut.org/SearchAutor?Autnum=709>

M. D. — Sabe escribir, y lo que escribió estaba muy bien, aun cuando no decía nada. Pero me acusaba de cosas que no tenían sentido.

P. C. — En efecto, es bastante sorprendente reprocharle haber carecido de espíritu aventurero o inventivo...

M. D. — José Pierre vino a verme con la intención de protestar; yo le dije: «No haga nada. Si quiere hacerles propaganda, hágalo, pero usted mismo no sacará partido de ello, sino que serán esos jóvenes quienes se beneficiarán». Es la infancia del arte publicitario.

P. C. — La última pintura de la serie representaba su entierro...

M. D. — Era muy bonita.



"Vivre et laisser mourir ou La fin tragique de Marcel Duchamp"

P. C. — Usted era enterrado por Rauschenberg, Oldenburg, Martial Raysse, Warhol, Restany y Arman.

M. D. — Vestidos de *marines* norteamericanos. Le confieso que era divertido verla. Como pintura era algo bobalicón, pero eso no quiere decir nada; tenía que ser de ese modo para lo que ellos querían demostrar; estaba pintado bobaliconamente, pero era muy claro. Habían trabajado como locos.

P. C. — ¿Qué opina de la juventud actual?

M. D. — Los jóvenes están muy bien porque son activos. Incluso si es en contra mía, eso no

tiene ninguna importancia. Piensan muchísimo. Pero no sale nada que no sea antiguo, del pasado.

P. C. — Tradicional.

M. D. — Eso es. Es algo que me fastidia, no pueden desprenderse de ello. Estoy convencido de que cuando personas como Seurat se pusieron a querer hacer algo suprimieron realmente el pasado de un golpe. Incluso los fauvistas y los cubistas lo hicieron. Parece que actualmente, más que en otros períodos del siglo, hay estrechos lazos con el pasado. Esa falta de audacia, de originalidad...

P. C. — ¿Qué opina de los beatniks?

M. D. — Me gustan mucho; es una nueva forma de actividad de la juventud; está muy bien.

P. C. — ¿Se interesa usted por la política?

M. D. — No, en absoluto. No hablemos de ese asunto. No sé nada. No comprendo en absoluto la política y constato que es realmente una actividad estúpida que no conduce a nada. Tanto si eso conduce al comunismo, a la monarquía, o a una república democrática, para mí es lo mismo. Usted me dirá que los hombres están obligados a hacer política para vivir en sociedad, pero eso no justifica en absoluto la idea de la política como un gran arte. Sin embargo, es lo que creen los políticos; ¡piensan que están haciendo algo extraordinario! Es algo parecido a los notarios, a mi padre. El estilo de esas personas es como el estilo notarial. Recuerdo las actas en casa de mi padre; ese lenguaje hacía morir de risa; el lenguaje de los abogados en los Estados Unidos es exactamente igual. No creo en la política.

P. C. — ¿Conoció a Kennedy?

M. D. — No personalmente. Él no veía a muchos artistas. Su mujer sí. Era muy amable, un hombre interesante, pero eso supera un poco la idea de la política. Cuando un individuo interesante tiene algo que hacer, tanto si es por su país como si no, puede hacer lo que quiera, será un hombre extraordinario. Kennedy había elegido la política.

P. C. — ¿Qué opina de De Gaulle?

M. D. — Ya no pienso nada. Cuando se ha vivido desde su juventud la misma época... ¿No tiene, aproximadamente, mi edad?

P. C. — Tres años menos.

M. D. — Ha tenido períodos en los que ha sido un héroe, pero los héroes que viven demasiado están destinados al hundimiento. Ya le ocurrió a Pétain. ¿No murió Clemenceau bastante pronto?

P. C. — En absoluto, ¡murió muy viejo!

M. D. — Pero estaba retirado y en coma. En cualquier caso, conservó su aureola.

P. C. — Sí, porque se retiró... O más bien, le retiraron.

M. D. — En ese caso, no tengo opinión. La gente se queja mucho de De Gaulle. Oigo lo que dicen pero no entiendo nada. La gente tiene ideas especiales sobre el dinero, la renta, etc. Es algo que no me interesa. No lo entiendo.

P. C. — ¿Qué personaje histórico prefiere?

M. D. — ¿Histórico? No lo sé. No tengo muchos porque no son gente que me interese mayormente, tanto si se llaman Napoleón, César o yo qué sé. Por lo general hay una gran exageración. La idea de la gran figura proviene precisamente de una especie de hinchamiento a partir de las pequeñas anécdotas. En el pasado ocurre lo mismo. Eso no basta para que, dos siglos después, estemos obligados a mirar a la gente como si estuvieran en un museo; todo está basado en una historia fabricada.

P. C. — ¿Va mucho al cine?

M. D. — Bastante a menudo.

P. C. — ¿Incluso en París?

M. D. — Sí. He ido a ver un film de Godard, *MasculinFéminin*. Es el único que he visto. Iría más a menudo, pero no tenemos tiempo. ¡No hacemos nada y no tenemos tiempo! Para ir al cine hace falta decidirse. Sobre todo en Neuilly, está lejos...

P. C. — ¿Va más a menudo en Nueva York?

M. D. — Cuando tengo tiempo. No voy a ver, siempre que es posible, más que films divertidos, no grandes films fastidiosos, pseudohistóricos. Me gusta el buen cine, el divertido.

P. C. — Para usted es, primordialmente, una distracción.

M. D. — ¡Ah, sí, totalmente! No creo en el cine como forma de expresión. Podrá ser una, tal vez más adelante; pero, al igual que la fotografía, es algo que no va más lejos que un medio mecánico para hacer algo. No puede competir con el arte. Si es que el arte sigue existiendo...

P. C. — ¿Cuál es la última obra de teatro que le ha gustado?

M. D. — He visto *Les Paravents*. No conozco bien Genet. Había visto *Le Balcon* en inglés. *Les Paravents* me gustaron mucho. Es sorprendente.

P. C. — ¿Lee usted mucho?

M. D. — No. Nada. Hay cosas que no he leído nunca, y que nunca leeré. Como, por ejemplo, Proust; finalmente, no lo he leído. Cuando yo tenía veinte años se creía que Proust era más importante que Rimbaud y otros. Evidentemente, no se trataba de la misma época, ni tampoco de la misma corriente; sin embargo, no nos creíamos obligados a leerlo.

P. C. — ¿Y de los escritores contemporáneos?

M. D. — No los conozco. No conozco a Robbe-Grillet o Butor. No conozco a los actuales novelistas, las nuevas novelas, la nueva ola. Intenté vagamente leer una obra, una vez; pero no me interesó hasta el punto de poder formular una opinión.

P. C. — ¿Qué es lo que le interesa en literatura?

M. D. — Siempre son las cosas que me gustaron. Mallarmé mucho, porque es más simple que Rimbaud en un sentido. Probablemente es un poco demasiado simple para la gente que le

comprende bien. Es un impresionismo contemporáneo al de Seurat. Como aún no lo comprendo totalmente, me gusta mucho leerle desde el punto de vista de la sonoridad, de la poesía audible. Lo que me atrae no es, simplemente, la sonoridad del verso o el pensamiento profundo. Incluso Rimbaud debe ser, en el fondo, un impresionista...

P. C. — Ahora usted se marcha dos meses a Cadaqués, ¿qué va a hacer allí?

M. D. — Nada. Tengo una hermosa terraza, muy agradable. He fabricado un toldo. Lo he hecho en madera porque allí hace mucho viento. Hice otro hace tres años; no sé si se habrá roto este invierno, ¡cuando le mande postales ya se lo diré!

P. C. — Ese toldo, ¿es su último *ready-made*?

M. D. — No es ni siquiera un *ready-made*, está hecho con las manos.

P. C. — Su vida en Cadaqués, ¿es diferente de la que lleva en París o en Nueva York?

M. D. — Permanezco en la sombra. Es maravilloso. Todo el mundo, por el contrario, toma el sol para broncearse; es algo que me horroriza.

P. C. — Al iniciarse esta entrevista usted me dijo que la palabra «arte» venía probablemente del sánscrito y significaba «hacer». Además de en el caso de ese toldo, ¿ha sentido alguna vez el deseo de utilizar sus manos, de «hacer» algo?

M. D. — ¡Ah, sí! Soy totalmente manual. A menudo reparo objetos. Yo no me asusto en absoluto, como esas personas que no saben reparar un enchufe. He aprendido los rudimentos de esas cosas, desgraciadamente no estoy muy empollado, ni soy muy exacto o muy preciso. Cuando veo a alguno de mis amigos hacer lo mismo, lo hacen tan bien que me admiran. Pero, a fin de cuentas, al final lo hago. Me divierte hacer cosas a mano. Desconfío de ello, porque hay el peligro de la «mano» que regresa, pero como no lo aplico para hacer obras de arte la cosa puede seguir funcionando.

P. C. — ¿No siente nunca el deseo de coger un pincel o un lápiz?

M. D. — Sobre todo un pincel. Y podría. Si me pasara por la cabeza una idea como el *Verre* seguramente la haría.

P. C. — ¿Y si le ofrecieran 100.000 \$ por pintar un cuadro?

M. D. — ¡Ah, no! ¡No hay nada que hacer! Durante una conferencia en Londres me estuvieron preguntando durante dos horas. Me dijeron: «Si le ofrecieran 100.000 \$, ¿aceptaría?»

Yo les expliqué la historia de Nueva York en 1916, cuando Knoedler, después de haber visto el *Nu descendant un escalier* me ofreció 10.000 \$ al año, y toda mi producción, naturalmente. Me negué, y sin embargo yo no era rico. Hubiera podido aceptar perfectamente los 10.000 \$, pero no, inmediatamente presentí el peligro. Hasta ese momento había podido evitarlo. De todos modos en 1915-1916 yo tenía 29 años y tenía edad para defenderme.

Se lo digo, simplemente, para explicarle mi actitud. Actualmente sucedería lo mismo si me ofrecieran 100.000 \$ por hacer algo.

He tenido pequeños encargos, como la jaula con terrones de azúcar que me pidió la hermana de Katherine Dreier que quería a toda costa tener algo mío. Le respondí que aceptaba con la condición de que me dejara hacer lo que yo quisiera. Hice la jaula. A ella no le gustó lo más mínimo. Se la vendió a su hermana a la que tampoco le gustó en absoluto, y ésta se la vendió de nuevo a

Arensberg, siempre por el mismo precio, 300 \$.

P. C. — Si ahora le hicieran el mismo encargo, ¿lo aceptaría?

M. D. — Si interviniera una cuestión de amistad y se me dejara hacer lo que quisiera, sí.

P. C. — ¿Qué haría?

M. D. — ¡Ah, no lo sé! No puedo hacer un cuadro, o un papel, o una escultura. No puedo en absoluto. Tendría que reflexionar dos o tres meses antes de hacer algo que tuviera significado. Eso no podría ser solamente una impresión, un placer. Debería tener una dirección, un sentido. Es la única cosa que me guiaría. Tendría que encontrar ese sentido antes de empezar. Por tanto, aceptaría con muchas reticencias.

P. C. — ¿Cree usted en Dios?

M. D. — No, en absoluto. ¡No diga eso! Para mí, la cuestión no existe. Es un invento del hombre. ¿Por qué hablar de tal utopía? Cuando el hombre inventa algo hay siempre alguien que está a favor y alguien en contra. El haber creado la idea de Dios es una loca imbecilidad. No quiero decir con ello que sea ateo, ni creyente, ni siquiera quiero hablar de eso. Yo no le hablo de la vida de las abejas en domingo, ¿no es cierto? Pues es lo mismo.

¿Conoce la historia de los lógicos de Viena?

P. C. — No.

M. D. — Los lógicos de Viena han elaborado un sistema según el cual, hasta donde yo lo he entendido, todo es tautología, o sea una repetición de las premisas. En las mates, eso va del teorema más simple al más complicado, pero todo está en el primer teorema. Así pues, la metafísica: tautología; la religión: tautología; todo es tautología salvo el café negro porque hay un control de los sentidos...

Los ojos ven el café negro, hay un control de los sentidos, es una verdad; pero todo lo demás, es siempre tautología.

P. C. — ¿Piensa usted en la muerte?

M. D. — Lo menos posible. Fisiológicamente se está obligado a pensar en ella de vez en cuando, a mi edad, cuando se tiene dolor de cabeza o se rompe uno la pierna. Entonces aparece la muerte. A pesar de uno mismo, resulta impresionante pensar que se desaparecerá completamente cuando se es ateo. No espero otra vida o la metempsicosis. Es muy molesto. Sería mejor creer en todas esas cosas, se moriría alegremente.

P. C. — En una entrevista usted dijo que, por lo general, las preguntas de los periodistas le fastidian y que hay una pregunta que nunca le han planteado y que le gustaría que le hicieran, es «¿Cómo está usted?».

M. D. — Estoy muy bien. No tengo en absoluto una mala salud. He sufrido una o dos operaciones, creo, operaciones normales, debidas a mi edad, como la próstata. He sufrido las molestias que asaltan a todas las personas que tienen 79 años: ¡atención!

Soy muy feliz.

RESUMEN BIBLIOGRÁFICO

Gleizes y Metzinger: *Du Cubisme* (París, 1912).

Guillaume Apollinaire: *Les Peintres Cubistes* (París, 1913).

André Breton: *Le Surréalisme et la peinture* (París, 1928; reeditado en 1965).

Louis Aragon: *La Peinture au défi* (París, 1930).

Peggy Guggenheim: *Out of this century* (Nueva York, 1946).

Michel Carrouges: *Les Machines célibataires* (París, 1954).

Georges Hugnet: *L'Aventure Dada* (París, 1957).

Marcel Jean: *Histoire de la Peinture surréaliste* (París, 1939).

Robert Lebel: *Sur Marcel Duchamp* (París, 1959).

Michel Sanouillet: *Dada á Paris* (París, 1965).

Marchand du sel. *Escritos de Marcel Duchamp reunidos y presentados por Michel Sanouillet* (París, 1958).

Pierre Cabanne: *L'Epopée du Cubisme* (París, 1963).

Además deben señalarse numerosos estudios y entrevistas, entre las que cabe resaltar:

«*A Complet reversal of Arts Opinions by Marcel Duchamp*» en *Arts et Décoration*, setiembre de 1915.

Declaraciones de Marcel Duchamp en *Museum of Modern Art Bulletin*, XII, n.º 4-5, 1946: entrevistas realizadas por J. J. Sweeney.

Alain Jouffroy: entrevista con M. D. en *Arts*, 24 de noviembre de 1954 y 29 de octubre de 1958.

J. J. Sweeney: entrevista con M. D. en el Museo de Filadelfia. Film producido por la National Broadcasting Company en 1955 y proyectado por la TV norteamericana en enero de 1956.

«Marcel Duchamp, vite». Frases recogidas por Jean Schuster en *Le Surréalisme, même*, n.º 2, 1957.

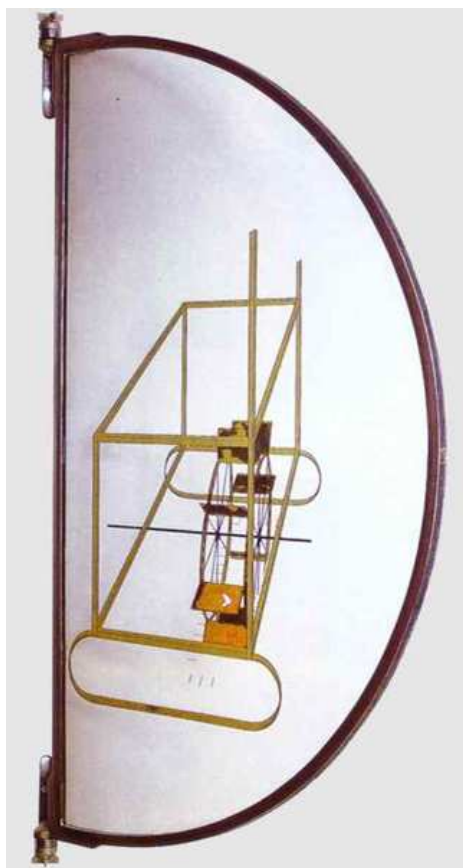
Correspondencia de M. D. con Jacques Doucet. Biblioteca Jacques Doucet, París.

Nicolas Calas: «The brothers Duchamp all at once» en *Arts News*, Nueva York, febrero de 1957.

Robert Rosenblum: «The Duchamp family» en *Arts*, Nueva York, abril de 1957.

Lawrence D. Steefel Jr.: «The Art of Marcel Duchamp» en *The Art Journal*, XXII, n.º 2, Nueva York 1962-1963.

Otto Hahn: entrevista con Marcel Duchamp en *Arts and Artistes*, agosto de 1966.



Ready-made: Glider Containing Water Mill in Neighboring Metals

PRINCIPALES EXPOSICIONES

1909-1910-1911-1912: Salón de los Independientes - París.

1909-1910-1911: Salón de Otoño - París.

1912: *Salón de la Sección de Oro* - París.

1913: *Armory Show* - Nueva York.

1916: Exposición con Jean Crotti, Metzinger, Gleizes - Montross Gallery - Nueva York.

Exposición de arte moderno - Stephan Bourgeois Gallery - Nueva York.

1930: *La Peinture au défi* - Galería Goesmans - París.

1936: *The international Surrealiste Exhibition* - Londres.

Fantastic Art: Dadá, Surrealismo - Museum of modern art - Nueva York.

1937: *Primera exposición individual* - Arts Club - Chicago.

1938: *Exposición internacional del Surrealismo* - París.

1942: *Villon, Duchamp-Villon, Duchamp* - Galerie de France -París.

1945: Duchamp, Duchamp-Villon, Villon - Yale Art Gallery -Nueva York.

1947: *Exposición internacional del Surrealismo* - París.

1952: Duchamp Hermanos y Hermana - Rose Fried Gallery -Nueva York.

1953: *Exposición internacional Dadá* - Nueva York.

1957: Los hermanos Duchamp - Solomon Guggenheim Museum —Nueva York.

1963: *Retrospectiva* - Pasadena Art Museum.

1964: *Marcel Duchamp ready-mades* - Galería Schwarz -Milán.

1965: *Exposición individual* - Ekstrom - Nueva York.

1966: Retrospectiva Tate Gallery - Londres.

Retrospectiva Dadá - Kunsthaus - Zurich. Retrospectiva Dadá - Museo de Arte Moderno - París.



Jeune homme et jeune fille dans le printemps, 1911

PRINCIPALES OBRAS DE MARCEL DUCHAMP

- 1902: *L'Eglise de Blainville* - lienzo - Museo de Filadelfia (Colección Arensberg).
 1904: *Portrait de Marcel Lefrançois* - lienzo - Museo de Filadelfia (Col. Arensberg).
 1910: *Femme nue aux bas noirs* - lienzo - Col. W. Copley - Nueva York.
 1910: *La Partie d'échecs* - lienzo - Museo de Filadelfia (Colección Arensberg).
 1910: *Portrait du Dr. R. Dumouchel* - lienzo - Museo de Filadelfia (Col. Arensberg).

Portrait du Dr. R. Dumouche, 1910



- 1911: *Le Printemps* - lienzo - Col. Mary Sisler - Nueva York.
 1911: *Portrait, o Dulcinée* - lienzo - Museo de Filadelfia (Colección Arensberg).
 1911: *Sonate* - lienzo - Museo de Filadelfia (Col. Arensberg).
 1911: *Les joueurs d'échecs* - lienzo - Museo de arte moderno - París.
 1911: *Portrait de joueurs d'échecs* - lienzo - Museo de Filadelfia (Col. Arensberg).
 1911: *Moulin à café* - cartón - Col. Maria Martins - Río de Janeiro.
 1911: *Yvonne et Magdeleine déchiquetées* - lienzo - Museo de Filadelfia - Col. Arensberg.
 1911: *Jeune homme triste dans un train* - lienzo - Col. Peggy Guggenheim - Venecia.
 1912: *Nu descendant un escalier n.º 2* - lienzo - Versión definitiva - Museo de Filadelfia (Col. Arensberg).
 1912: *Le Roi et la Reine traversés par des Nus en vitesse* - acuarela - Museo de Filadelfia (Col. Arensberg).
 1912: *Le Roi et la Reine entourés de Nus vites* - lienzo - Museo de Filadelfia (Col. Arensberg).
 1912: *Mariée* - lienzo - Museo de Filadelfia - (Col. Arensberg).
 1912: *La Mariée mise à nu par les Célibataires, même* - primera confección del *Grand Verre* - dibujo a lápiz - Colección Jeanne Reynal - Nueva York.
 1913-1914: *Trois stoppages-étalon*. Tres hilos de un metro fijados en tiras de tela pegados sobre vidrio. Esos tres *stoppages-étalon* están acompañados de sus reglas que adoptan la forma de los hilos. Todo ello metido en una caja de croquet - Museo de arte moderno - Nueva York (Donación de Katherine Dreier).
 1913: *Roue de bicyclette* - ready-made. Las dos primeras versiones, las de 1913 y 1916 se han perdido, la tercera pertenece a Sydney Janis - Nueva York.

Roue de bicyclette - ready-made (la obra original se perdió. Varias réplicas del propio Duchamp creadas en los años sesenta)



- 1914: *Pharmacie* - ready-made corregido - Col. William N. Copley - Nueva York.
 1914-1915: *Neuf moules Malic* - vidrio pintado, hilo y láminas de plomo - Col. Teeny Duchamp - Nueva York.
 1916: *A Bruit Secret* - ready-made ayudado - Museo de Filadelfia (Col. Arensberg).
 1917: *Fontaine* - ready-made - uranio - original perdido.
 1918: *Tu m'* - lienzo - Universidad de Yale (Colección Sociedad

- Anónima).
- 1919: *L.H.O.O.Q.* - ready-made rectificado - reproducción de la Gioconda a la que Marcel Duchamp le añadió una barba y un bigote - Col. Mary Sisler. Nueva York.
- 1920: *Rotative plaque verre* (óptica de precisión) - cinco placas de vidrio pintado que giran alrededor de un eje metálico y forman un círculo - Universidad de Yale (Colección Sociedad Anónima).
- 1915-1923: *La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même* - *Le Grand Verre* - óleo e hilo de plomo sobre vidrio - Museo de Filadelfia - Donación de Katherine Dreier (Colección Arensberg).
- 1925: *Rotative demi-sphère* (óptica de precisión) - Semiesfera sobre la que se han pintado espirales en negro, rodeadas de un disco plano cubierto de pana negra que puede ser recubierto por otro disco de cobre al que se ha adaptado un vidrio convexo que protege a la semiesfera - Col. Mary Sisler - Nueva York.
- 1934: *Boîte Verte*.
- 1935: *Rotorelief* (Discos ópticos).
- 1938-1942: *Boîte-en-Valise*.
- 1943: *George Washington* - Alegoría, collage de papeles de colores y telas - Col. André Breton - París.
- 1951: *Objet-dard* - escultura de yeso galvanizado - Col. Teeny Duchamp - Nueva York.
- 1954: *Coin de chasteté* - yeso galvanizado y plástico - Colección Teeny Duchamp - Nueva York.
- 1964: *Renvoi miroirique* - aguafuerte - Col. Shwarz - Milán.



Coin de chasteté, 1954

INDICE DE NOMBRES

AILLAUD, 166, 167
APOLLINAIRE, Guillaume, 31, 40, 41, 43, 48, 50, 55, 95, 128
ARAGON, Louis, 69, 104. A
RCHIPENKO, Alexander, 89
ARENSBERG, W. C., 77, 78, 79, 80, 82, 84, 85, 87, 93, 94, 99, 102, 116, 118, 138, 140, 149, 157, 174
ARMAN, 160, 167
ARROYO, Raphaël, 166
BARUCHELLO, 165
BOMSEL, 149
BONHEUR, Rosa, 74
BONNARD, Pierre, 29
BOUGUERAU, William, 74
BOULLE, André-Charles, 110
BRANCUSI, Constantin, 116, 133
BRAQUE, Georges, 30, 33, 40, 50, 91
BRETON, André, 16, 17, 18, 42, 62, 64, 104, 119, 130, 132, 134, 135, 137, 151, 149, 164
BRUMMER, 166
BUFFET, Gabrielle, 48, 53
BUTOR, Michel, 171
CAGE, John, 161
CALDEA, Aleander, 21
CARRÉ, Louis, 13
CARROUGES, Michel, 62, 121
CÉZANNE, Paul, 26, 27, 28, 36, 151, 166
CLEMENCEAU, Georges, 169
CHIRICO, iorgio de, 121, 122, 123
COCTEAU, ean, 31, 42, 96
CRAVAN, Arthur, 80
CROTTI, Jean, 79, 83, 88, 95, 102
DALÍ, Salvador, 122, 130, 135
DEGAS, Edgar, 12
DELAUNAY, Robert, 80
DELAUNAY, Sonia, 30, 39, 40
DINE, Jim, 13
DORIVA, Barnard, 158
DOVE, Arthur, 81
DOUCET, Jacques, 100, 105
DREIER, Katherine, 43, 88, 90, 92, 102, 120, 135, 148, 174 D
UCHAMP-VILLON, Raymond, 22, 24, 34, 46, 95, 148
DUMONT, Pierre, 28, 45
DUNCAN, Isadora, 32
DUTHUIT, 133
EDDY, A. J., 68
EINSTEIN, Albert, 34
EKSTROM, 148, 136
ELUARD, Paul, 104
ERNST, Max, 122, 123, 135, 137
FAIVRE, Abel, 27
FAURE, Elie, 65
FERRY, Jean, 60
GAUGUIN, Paul, 27
De GAULLE, Charles, 169, 170

GENET, Jean, 171
CIRIEUD, Pierre, 29, 111
GLEIZES, Albert, 19, 30, 31, 44, 46, 83, 87
GODARD, Jean-Luc, 170
GRIS, Juan, 27
GUGGENHEIM, Peggy, 133, 148
HALSBERSTADT, 124
HAMILTON, Richard, 9
HENNER, Jean-Jacques, 74
HUARD, Georges, 27
IRISE, Paul, 27
JACOS, Max, 31
KAHNWEILER, Daniel-Henry, 35
KANDINSKY Wassily, 89
KENNEDY, John, 169
KLEIN Yves, 161
KNOEDLER, 173
KOONING Willem de, 135
LA FRESNATE, Roger de, 44
LAFORGUE, Jules, 41, 42, 69, 87
LAURENCIN, Marie, 80
LEBEL, Robert, 28, 62
LEFREBVRE, Jules, 25
LÉGER, Fernand, 30, 44
LÉVIS, Mano Guy, 132
LIBERMANN, Alex, 136
LOY, Mina, 80
MAGRITTE René, 122
MALLARME, Stéphane, 49
MALRAUX, André, 158
MANENT, Edouard, 28, 106, 151
MAN RAY, 80, 86, 89, 100, 101, 104, 107
MARTIN-BARZUN, 31
MARTINS, Maria, 149
MASSON, André, 133, 134, 135, 137
MASSOT, Pierre de, 96, 164
MATISSE, Henri, 12, 26, 28, 151
MATHEY, 158
MATTA, 99, 135
MEISSONIER, Ernest, 74
METZINGER, Jean, 30, 31, 33, 44, 83, 88, 111
MIRÓ, Joan, 123
MONET, Claude, 106
MOTHERWELL, 135
OLDENBURG, 167
PACH, Walter, 65, 69
PÉTAÏN, Philippe, 169
PICABIA, Francia, 31, 45, 46, 47, 48, 53, 55, 69, 80, 81, 85, 86, 96, 97, 98, 1001, 107, 115, 116, 140, 154
PICASSO, Pablo, 12, 29, 30, 33, 34, 40, 50, 64, 91, 135, 151
PIERRE, José, 167
PIGNON, 158
POIRET, Paul, 104
POVOLOWSKI, 58
PRINCET, 30, 58
PROUST, Marcel, 171
QUINN, John, 16
RAUSCHENBERG, 167

RAYSSE, Marcial, 153, 154, 155, 167
RECALCATI, 166
RENOIR, Auguste, 109
RESTANY, Pierre, 167
REYNOLDS, Mary, 106, 107
RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges, 96
RIGAUT, Jacques, 96
RIMBAUD, Arthur, 49, 172, 171
ROBBE-GRILLET, Alain, 171
ROCHÉ, Henri-Pierre, 11, 75, 79, 85, 114, 116, 118, 119, 148
ROLF de MARÉ, 107
ROQUES, Jules, 26
ROSENQUIST, 13
ROUAULT, Georges, 12
ROUSSEL, Raymond, 48, 60
Mrs. RUMSEY, 116
SARRAZIN-LEVASSOR, 120
SATIE, Erik, 107
SCHWARZ, Galería, 125, 148
SEURAT, Georges, 27, 57, 109, 151, 172
SISLER, Mary, 124, 149
STEIN, GERTRUDE, 18
STIEGLITZ, Alfred, 81
SWEENY, J.-J., 9, 152
TINGUELY, 160
TORREY, F. C., 68, 69, 87
TURNER, Williams, 157
TZANK, Dr., 84
TZARA, Tristan, 85, 96, 99, 119
VALLOTON, Félix, 29
VANDERBILT, 74
VAN DONGEN, Kees, 28
VAN GOCH, Vincent, 27, 157
VARÉSE, Edgar, 80, 141
VAUTIER, Benjamin, 154
VAUXCELLES, Louis, 33
VILLON, Jacques, 10, 22, 25, 26, 27, 29, 30, 34, 36, 46, 48, 138, 139, 146, 148
VUILLARD, Edouard, 29
WARHOL, Andy, 167
WILDENSTEIN, 130
WHISTLER, James, 69
WILLETTE, Adolphe, 27
WOLFF, Adolph, 86

ÍNDICE

«Una vida absolutamente maravillosa»	9
Ocho años de ejercicios de natación	15
Una ventana abierta sobre algo distinto	39
La travesía de <i>Le Grand Verre</i>	77
Me gusta más respirar que trabajar	109
Llevo una vida de camarero	147
<i>Resumen bibliográfico</i>	177
<i>Principales exposiciones</i>	179
<i>Principales obras de Marcel Duchamp</i>	181
<i>Índice de los nombres citados en la obra</i>	185