

Richard Wollheim: historia y ruptura en arte

Nicolás Sánchez Durá y Vicente Jarque

Uno de los rasgos que desde siempre han caracterizado a Richard Wollheim ha sido el peculiar equilibrio en que ha sabido mantener su moderada heterodoxia dentro de los límites rigurosos de la tradición filosófica anglosajona. Prueba de ello la tenemos en los pocos textos suyos de los que existe versión castellana. Ante todo, desde luego, El arte y sus objetos, una reflexión tan perspicaz como laberíntica en torno a los criterios de identificación de la obra de arte. Pero también su comentario sobre El estilo de hoy, acerca de la crítica condición del arte actual, y, en una dirección totalmente diferente, su Freud, aclaratoria reconstrucción de la trayectoria teórica del fundador insuperable del psicoanálisis.

Lo que sigue es la transcripción de una charla con Richard Wollheim celebrada en 1990, con ocasión de una visita del filósofo al Instituto Valenciano de Arte Moderno para hablar de su reciente libro Painting as an Art.

—Usted pasó bastante tiempo estudiando en Oxford, ¿Podría decirnos en qué medida se conserva actualmente en esa universidad, en medio de un mundo en transformación

acelerada, aquella peculiar atmósfera tradicional que ha hecho de Oxford una especie de mito cultural?

—Bien... Pienso que la situación de Oxford en estos momentos se encuentra realmente muy amenazada, pero no tanto por el contexto general del mundo, sino debido a las tensiones provocadas por el gobierno de Margaret Thatcher. Desde luego, esta situación la comparten todas las universidades británicas, y yo no sé si el caso de la de Oxford es peor. La causa de esta crisis es el amplísimo recorte presupuestario. A Oxford le tomará mucho tiempo recuperarse. Y la verdad es que no creo que esto suceda mientras yo viva.

—¿Qué recuerda usted de sus años en Oxford?

—Bueno, mis recuerdos de Oxford pueden dividirse en dos períodos. El primer Oxford que recuerdo es el de los años de la guerra. Entonces el lugar estaba dominado por una atmósfera bastante extraña, marcada por la inminencia de la movilización. Incluso muchos profesores se fueron a la guerra. Cuando acudí a Oxford esta primera vez no fui a estudiar filosofía, sino historia. Estudié filosofía cuando volví en el año 1947. Esto tuvo mucha importancia para mí, porque el estudio de la historia es una manera de vacunarse contra el relativismo, que es una de las tendencias actualmente más influyentes... Me refiero a la tendencia que en América, aunque no en Inglaterra, representa, por ejemplo, el pensamiento de Michel Foucault...

—¿Había por entonces historiadores marxistas en Oxford?

—Sí. Por aquel entonces su influencia era bastante fuerte. Pero yo había recibido ya la influencia marxista en el colegio, cuando tenía dieciséis o diecisiete años. Eran los años treinta, durante la guerra civil española, que tuvo una enorme repercusión en la vida intelectual inglesa. En realidad, pienso que la influencia marxista todavía es bastante fuerte en mí, aunque tal vez no en una forma teórica o sistemática, pero aún soy muy

sensible a la consideración de la importancia de los hechos económicos en la ideología.

—*¿Puede explicar un poco más su referencia a Foucault y al relativismo?*

—Bueno, yo pienso que la idea de que las épocas, por sus diferentes psicologías o mentalidades, pueden ser dominadas por ciertos problemas o conceptos hasta el punto de que un período de la historia pueda resultar más o menos incomprensible, más o menos opaco para otro, esta manera de pensar nunca la he encontrado realmente aceptable. Y creo que esto se debe en gran parte a la influencia de mis estudios de historia. Pienso que lo que muestra el estudio de la historia —y esto es quizá sólo mi opinión subjetiva— es precisamente cómo las sociedades antiguas sí que son comprensibles para las sociedades recientes, al menos en la misma medida en que son comprensibles para sí mismas.

—*En su conferencia de ayer nos estuvo hablando del relativismo, y ahora vuelve a insistir en él. ¿Cree usted que el relativismo es la forma actual del escepticismo?*

—Sí, sí, ciertamente. Y pienso que lo que es interesante al respecto es que este relativismo no puede hacer una distinción que precisamente el estudio de la filosofía anima a hacer: la distinción entre el escepticismo teórico y el práctico. El escepticismo teórico es la creencia de que la mera posibilidad de que uno pueda estar equivocado es suficiente razón para no ser dogmático. Luego, existe una forma práctica de escepticismo, que es la convicción de que hay una probabilidad muy alta de estar equivocado. Pienso que en buena parte del pensamiento contemporáneo esta distinción se pasa por alto, y la mera posibilidad de estar equivocado es elevada, de hecho, a la gran probabilidad de estarlo. Creo que lo que realmente sucede con Foucault es que no hace esta distinción entre escepticismo filosófico y escepticismo práctico.

La tradición analítica

—Otro elemento importante en su formación filosófica fue la influencia de Ayer. ¿Qué puede decirnos de él como persona y como filósofo?

—Cuando yo conocí a Ayer era un hombre de extraordinaria vivacidad, inteligencia y elegancia de estilo, cualidades que no preservó necesariamente a lo largo de toda su vida. Yo le conocí en 1947, y estas cualidades las traducía bastante bien en la argumentación filosófica. Era uno de los mejores críticos que se pudieran tener, de tal modo que, hablando con él, uno podía conocer qué fuerza tenía el propio argumento y hasta qué punto eran válidas las razones para sostenerlo. Pienso que, sobre todo, era un excelente profesor y un buen discudidor filosófico, aunque no estoy seguro de en qué medida pasará su obra a la historia de la filosofía. No sabría decirlo.

—De hecho, parece que muchas de las cosas que dijo se han revelado como erróneas. Por ejemplo, su posición fenomenista. Visto desde nuestros días, Ayer parece demasiado simplificador, como si hubiera sido sobre todo el propagandista del positivismo lógico vienés...

—Sí, bien, estoy de acuerdo... Se ha discutido mucho acerca de la fuerza relativa y las debilidades del positivismo lógico... Pero hace siete años hubiera estado absolutamente de acuerdo. Ahora, sin embargo, en la filosofía inglesa se está produciendo una vuelta a algunas ideas centrales del fenomenismo entre los jóvenes filósofos británicos más dotados: la noción de los *qualia*, la de lo dado...

—¿Se refiere a los cognitivistas?

—Bueno, realmente estoy pensando en Christopher Peacock. En su obra vuelve la noción de *qualia* como una noción esencialmente no problemática, cuando desde Austin se había considerado esta idea como inaceptable...

Pienso que en filosofía se toma una noción como punto de partida y luego se avanza a partir de ella, pero eso parece variar de década en década... Pero, volviendo a Ayer, realmente no sé cuál de sus obras pasará a la historia de la filosofía. Sin embargo, *Lenguaje, verdad y lógica* tiene muchos méritos literarios. Está escrita con una increíble elegancia y ofrece una imagen muy comprensiva de esa filosofía, aunque sea una imagen falsa en alguno de sus grandes rasgos.

El hecho es que cuando comencé a estudiar filosofía estuve influido por estas ideas, aunque, desde luego, pronto encontré inaceptable el principio de verificación y dudé de la confusión entre aserciones epistemológicas y ontológicas. Así que la idea rectora de esa filosofía, la idea de que el significado de una proposición es su método de verificación, me parecía que confundía las cuestiones ontológicas, o, si se quiere, semánticas, con las cuestiones epistemológicas. Y pienso que el propio Ayer, a la altura de los años cincuenta, era probablemente de esta opinión, aunque no sé si llegó a clarificarla por completo.

—¿Cómo ve la situación actual de la tradición de la filosofía analítica?

—Yo no pienso que haya realmente en la actualidad, ni en Gran Bretaña ni en América, ninguna insistencia en eso que se ha dado en llamar método analítico. En todo caso, yo creo que siempre he tenido una concepción de la filosofía de algún modo más amplia que la de mis amigos o colegas más próximos. Pero creo que ellos están, quizás, incluso menos preocupados que yo por esta concepción metodológica. Pienso que ahora hay una disposición bastante fuerte a utilizar simplemente cualquier tipo de método en función de los fines que uno se haya propuesto, sin atender demasiado a la pureza del método analítico. Sin embargo, mi conciencia filosófica me sigue diciendo que, si mi método no es el analítico, debo ser capaz de justificar el método que empleo. En

cualquier caso, me da la sensación de que los jóvenes filósofos actuales no se preocupan demasiado por el método, sino que se limitan a adelantar hipótesis y a mantenerlas en la medida en que conservan su capacidad explicativa, sin dar muchas vueltas a la cuestión de si han seguido o no el método analítico.

—*Esto que usted dice es interesante porque, si bien es cierto que la filosofía analítica puede identificarse como un método —método, por otra parte, muy diversamente concebido—, no es menos cierto que, cuando algunos filósofos dicen pertenecer a la filosofía analítica, están entendiendo con ello algo más que la simple adscripción a un método. De hecho, poco tiene que ver Austin con Ayer, por ejemplo, aunque ambos se inscriben en la tradición analítica. Parece que la filosofía analítica se define, como ha indicado Rorty, por ejemplo, al utilizar al respecto la expresión ‘linguistic turn’, porque se centra en el análisis del lenguaje. En este sentido, tal vez podría decirse que también Foucault —como Quine, Austin, Searle, Wittgenstein— formaría parte, a su manera, de esa tradición...*

—Sí. En mi experiencia de la filosofía, creo que un acontecimiento de grandísima importancia se produjo alrededor de los años cincuenta, cuando los filósofos con los que yo estaba familiarizado —y esto incluye también a Ayer— pasaron de pensar que el método fundamental de la filosofía era el análisis *lingüístico* a pensar que el método era, más bien, el análisis *conceptual*. Si ello es así, entonces se deja atrás una concepción muy peculiar de la filosofía analítica que reduce ésta al análisis lingüístico.

Ahora bien; si el compromiso con el lenguaje es más fundamental que el compromiso con el análisis de nuestros conceptos, entonces, desde luego, estoy de acuerdo con la idea de que tanto Foucault como toda la corriente deconstructivista forman parte de ese movimiento. Pero yo sigo pensando que el núcleo de la filosofía en la que me formé era básicamente el *análisis*, más que el análisis *lingüístico*.

Respecto a la tradición americana, la de Quine o Putnam, pienso que hay enormes diferencias entre ésta y la tradición analítica inglesa. La tradición filosófica americana tiene muchos puntos de conexión con el hegelianismo americano y su racionalidad *holista*, totalizadora. Otra importante diferencia es la idea de que la *roca dura*, la piedra de toque de la que hay que dar cuenta, es el conocimiento científico, mientras que la tradición inglesa piensa que lo que tenemos que justificar son nuestras creencias del sentido común. En cualquier caso, aun con todas sus diferencias, esta tradición mantiene una alianza con la tradición inglesa. Pero no deja de ser una alianza curiosa.

—Sí, pero al final de todo esto encontramos a los mismos padres. Por ejemplo, el *Círculo de Viena* y Wittgenstein. De hecho, Quine es discípulo de Carnap, e incluso acudió a algunas de las sesiones del *Círculo de Viena* sobre la ciencia unificada. Es cierto que la influencia del pragmatismo americano está ausente entre los ingleses, pero parece existir un cierto aire de familia entre todas estas tradiciones, aunque sean diferentes.

—Por supuesto, las enseñanzas del *Círculo de Viena* pueden ser asumidas de diversas maneras. De hecho, lo que tomaron los ingleses —Ayer, por ejemplo— fue el principio de verificación y el interés por los hechos individuales concretos. Y eso es diferente, por ejemplo, de lo que le interesó a Quine, que es todo lo relativo a la teoría de la ciencia... En cualquier caso, estoy de acuerdo en que es muy difícil escribir la historia de este movimiento y supongo que habrá que esperar a sucesivas generaciones. Pero, en lo que a mí respecta, el preguntarme si pertenezco o no a la filosofía analítica no tiene nada que ver con la cuestión de si mi modo de filosofar tiene que ver con el de Quine; de lo que se trata es de si mi pensamiento está o no en la línea de la tradición antiespeculativa del positivismo inglés.

Recientemente he estado discutiendo estas cosas con

mi gran amigo Bernard Williams, y para él no se plantea en absoluto la cuestión de si se encuentra o no dentro de la tradición analítica. Por ejemplo, Austin pensaba que tenía un método, o una técnica, si se quiere, pero no pensaba que era la única, sino que era buena. A fin de cuentas, lo importante, lo que había que salvar era la noción de que era preciso ser muy cuidadoso, no ambicioso, no asumir riesgos teóricos innecesarios, sino tener mucho cuidado, ser claro y preciso.

—*¿Cómo ve la relación, o falta de relación, existente entre la filosofía anglosajona y la continental?*

—Mi experiencia en cualquier clase de interacción entre la filosofía en Inglaterra y las tradiciones filosóficas del continente —realmente, dicho sea de paso, no me gusta hablar de filosofía continental— es que ninguna de las dos partes se toma demasiado interés por el trabajo que se desarrolla en la otra. Existen varios casos de confrontaciones reconocidas... pero no es como en los viejos tiempos, cuando era usual que los filósofos europeos leyeran las más importantes obras de los británicos, y viceversa. Hoy esto parece difícil.

Psicoanálisis, historia, modernidad

—*Su interés por Adrian Stokes, del que usted editó una selección de escritos con el título de The Image in Form, en donde se incluían sus textos sobre arte y psicoanálisis, parece asociado al importante papel que desempeña el psicoanálisis en su propia filosofía. ¿Cómo ha sido considerado este elemento, digamos, heterodoxo en el ámbito del pensamiento analítico?*

—Es algo que creo haber conseguido que no me preocupe. Es un compromiso intelectual muy fuerte por mi parte, y creo que no me preocupa que la gente lo acepte o no. Ciertamente, hay alguna gente que no lo entiende. Recuerdo que en mis conferencias en Harvard, Hilary Putnam me dijo que durante una de ellas vino

Quine, y mientras me escuchaba le comentó que lo que yo decía era una insensatez... Pero un buen número de jóvenes filósofos británicos se interesa cada vez más por el psicoanálisis, como mi amigo David Pears, o David Wiggings, que también están interesados por este tipo de cosas.

Pero, en cualquier caso, aquí hay dos cuestiones diferentes. La primera es por qué el psicoanálisis es digno de ser tomado en serio en general. La segunda cuestión, y supongo que es ésta de la que quieren que hable ahora, es hasta qué punto el psicoanálisis tiene un lugar en la filosofía. Y esto forma parte de una cuestión mucho más general: el problema de hasta qué punto la filosofía de la mente debe tener un contenido empírico o científico-teorético. Por supuesto, como sabemos, esta cuestión ha sido en nuestros días ampliamente contestada. Por ejemplo, piénsese en la influencia de la inteligencia artificial en la filosofía de la mente. Cada vez se acepta más que la filosofía de la mente debe interactuar con aspectos generales de la teoría psicológica. O sea, que la cuestión está siendo contestada en la dirección en que yo la contesté, pero en un contexto totalmente diferente, es decir, por gente que nada tiene que ver con el psicoanálisis. En cualquier caso, observo que cada vez hay más disposición por parte de los estudiantes a seguir esta línea de ideas.

—*¿Qué opina de los desarrollos post-freudianos del psicoanálisis, como, por ejemplo, los de Lacan?*

—De Lacan pienso sencillamente que es un desastre. Es mejor dejarlo estar, olvidarse de él.

—*La estética analítica parece en general escasamente interesada por las cuestiones generales de filosofía de la historia del arte. En El arte y sus objetos decía usted, en una especie de conclusión parcial, que «el arte es esencialmente histórico». Pero en la Introducción a su reciente libro, Painting as an Art, usted se limita presentar la*

connoisseurship (en el sentido de «ciencia de la atribución») como la mejor metodología de cara a un «estudio objetivo de la pintura» y, por extensión, de la historia del arte... Por esta razón, Joseph Margolis le ha calificado a usted como «premodernista». ¿Está usted de acuerdo con ello?

—Bueno, la verdad es que yo nunca leo a Margolis, si puedo evitarlo. Supongo que siempre me he sentido influido por una anécdota que sucedió en Harvard en una reunión de profesores, en 1981. Alguien hizo una pregunta. Yo estaba junto a Hilary Putnam y le pregunté: «¿Quién es ése?» Y me respondió: «¿Realmente no sabes quién es? ¡Es el peor filósofo de los Estados Unidos!»

—¿El peor?

—¡El peor!...

—Bien, pero en cualquier caso...

—Sí, bueno, lo que pienso al decir que el arte es esencialmente histórico es que el arte esencialmente cambia. El arte de cada época está condicionado por —pero a la vez diverge de— el arte anterior. Esto es lo que yo afirmaba en *El arte y sus objetos*.

Ahora bien, la cuestión es que, cuando intentamos precisar cuál es el significado de una obra de arte individual, el problema es determinar cuál es la importancia del hecho de que el arte sea esencialmente histórico.

Pienso que no hay inconsistencia entre la posición que adopté en *El arte y sus objetos* y la que he asumido en *Painting as an Art*. Ciertamente, el arte es esencialmente histórico. Esta es la primera cuestión. Pero no es sólo esto. No se trata sólo de la idea de que cualquier obra de arte difiera de sus predecesoras, sino de la idea de que esa divergencia es importante en su proceso de producción. Yo pienso que sí lo es.

Ahora bien, aquí se plantea la cuestión (que es la de

Painting as an Art) de determinar el significado de una obra particular. Entonces el problema consiste en saber cuál es la importancia del hecho de que el arte sea esencialmente histórico. Bueno, en principio esto es algo que siempre debemos recordar. Pero no estoy seguro de que, cuando se trata de determinar el significado particular de obras de arte concretas, esta cuestión desempeñe un papel preponderante en el asunto. Pero me parece, y en esto he insistido a lo largo de *Painting as an Art*, que el espectador en cuyas experiencias estoy interesado es el espectador informado, y este espectador es un espectador históricamente informado. Así, al principio del libro doy algunos ejemplos de los distintos problemas en los que uno puede caer si no tiene información acerca del trasfondo histórico de una obra.

En cuanto a la *connoisseurship*, nos permite hacernos una idea acerca de los procesos en virtud de los cuales la psicología del artista se manifiesta en el modo en que hace los objetos, en la forma en que se mueve su mano. Ahora bien, este punto es básico en pintura y en dibujo. No creo que sea relevante, por ejemplo, en el mundo de la literatura, y esto es así porque la pintura depende en amplia medida de lo que podríamos llamar habilidad psicométrica, de tal manera que los intereses pictóricos se materializan en la manera en que la mano se mueve. Esta es la razón por la cual la *connoisseurship* tiene sentido y es relevante. Y esta es también la razón por la que buscamos elementos de estilo. Los elementos de estilo tienen para mí mucha importancia en aquellas áreas donde las actividades por las que estamos interesados son actividades psicométricas. En otros campos del arte, por ejemplo en el drama, no tiene por qué tener relevancia ninguna.

—¿No se siente, en definitiva, «premodernista»?

—No lo sé, de verdad que no lo sé. Pero, desde luego, sí pienso que las experiencias históricas y estéticas están relacionadas, fuertemente relacionadas.

—¿Cuál es su posición sobre la hoy famosa disputa sobre la postmodernidad, con todas sus importantes implicaciones de orden estético?

—Realmente, creo que no tengo nada que decir al respecto. Se trata de un misterio para mí.

—Quizás a nosotros nos pase lo mismo... Pero, de hecho, tal vez hemos estado comentando ya algo acerca de ello al hablar de Foucault...

—Sí. Bueno, por supuesto, en Berkeley en particular hay una gran influencia de este tipo de pensamiento, pero nadie ha conseguido nunca explicarme cuáles son sus métodos fundamentales, de manera que no sé qué decir.

—En España también existen esas dificultades. Por ejemplo, los filósofos analíticos y los que se adscriben a la tradición heideggeriana, con su derivación en Derrida, parecen representar mundos aparte...

—Sí. Pero pienso que lo interesante es que en América, donde se ha hecho el trabajo más importante a partir de esas influencias ha sido en los departamentos de literatura, pero no en los departamentos de filosofía. Por ejemplo, la influencia de Derrida es muy fuerte, pero, como digo, no en los más activos departamentos de filosofía, sino en los de literatura.

—Pero también es muy fuerte su influencia en la teoría de las artes plásticas. En las revistas de mayor difusión, como Flash-Art, Artforum, Parkett, etc., Derrida, Lyotard, Baudrillard son continuamente citados.

—Sí, eso es verdad. Sin embargo, creo que estas ideas no han entrado en la práctica de la historia del arte como lo han hecho en la práctica de la crítica literaria. Pienso que lo que hacen algunos son más bien manifiestos que historia del arte. Puede que esto suceda en los próximos diez años, pero no ahora. En lo que respecta a los departamentos de filosofía, esto ha interesado a Dreyfuss

y a Bernard Williams... A Williams le ha interesado en alguna medida Foucault, pero creo que esto no ha influido en su forma de trabajar.

Actualidad de las vanguardias

—*¿Qué piensa de la vanguardia artística? ¿Es sólo una cosa del pasado o sus principios básicos se mantienen vivos?*

—Si tomamos la idea de la vanguardia en su forma esquemática y pensamos que está relacionada con la idea de un rechazo del arte del pasado inmediato, y también con la idea de la experimentación artística, entonces pienso que la idea de vanguardia está muy ligada a mi noción de la esencial historicidad del arte.

Pienso que hay muchas cosas confusas en el arte de hoy, y la idea de la experimentación no está en este momento demasiado clara. Creo que lo que hace la gente, de algún modo, es tratar de producir un impacto a partir de una opción propia, más o menos original, pero luego, inmediatamente, las instituciones del mundo del arte, como los marchantes, los coleccionistas, los museos, son tan fuertes, que la gente se queda detenida en lo primero que decidió hacer, así que la noción de experimentación, la idea de llevar adelante lo que uno está haciendo, de ver si funciona o no, en definitiva, la situación que se dio, por citar un ejemplo histórico, con la aparición del cubismo, esas condiciones ya no existen en absoluto en el arte de hoy en día.

Pienso que, en cuanto los artistas intentan moverse e ir más allá de lo que actualmente hacen han de enfrentarse a la comunidad entera de marchantes y coleccionistas. Así que lo que se da es un afán de producir una ruptura inicial y después los artistas se ven condenados a repetir el gesto hasta la saciedad. Me parece que los artistas se dedican casi a crear algo así como un logotipo, como un rótulo comercial o una

imagen de marca, y entonces los marchantes hacen que sea muy difícil que lo abandonen.

—¿No cree que el pensamiento estético debería revisar sus conceptos en una medida mayor de lo que lo ha hecho, teniendo en cuenta la compleja artística actual? Pensamos, por ejemplo, en el cuestionamiento de eso que Arthur Danto llama «art-world», o Peter Bürger «institución arte», a partir de las vanguardias y, más concretamente, a partir de la obra de Duchamp...

—Yo pienso que Duchamp es realmente uno de los artistas peor comprendidos del siglo XX. En parte porque es difícil —digo difícil, no imposible—, es muy difícil para la gente de hoy reconstruir el entorno en el que apareció Duchamp. Cuando Duchamp hizo lo que hizo por vez primera en los años precedentes a la primera guerra mundial, era como un dandy que hacía únicamente una suerte de gesto irónico cuyo impacto habría de ser sentido por sus amigos. Al menos, ésta es mi idea. No estaba actuando en esa amplísima, enorme escena histórica en la que se mueven los artistas de nuestros días. No había entonces esta escena internacional del arte. Lo que había era sólo unos pocos círculos restringidos de personas, y sus gestos deben ser reconocidos como lo que eran.

Yo creo que Duchamp tiene mucho que ver con la historia del arte. Pero el alcance de su relación con el arte, ésa ya es otra cuestión. Si se toma una obra cualquiera de un filósofo como Dickie, parece pensar que toda filosofía del arte, toda estética tiene que dar cuenta de ciertos paradigmas del arte, y entre ellos, quizá entre los más significativos, se encuentra la *Fountain* de Duchamp. Ahora bien, pienso que Duchamp se habría sentido realmente muy sorprendido por esta idea, puesto que el punto crucial de la *Fountain* es que no era una obra de arte paradigmática, sino un irónico e ingenioso gesto que expresaba su personalidad burlona. Pero no estaba pensada como una obra de arte prototípica. Sin embargo,

ésta es la forma en la que Dickie, o a veces Margolis, escriben acerca de ella.

—*Pero tal vez la cuestión no es aquí lo que Duchamp pensase, sino el hecho de que la Fountain es ahora, efectivamente, una obra de arte. La cuestión es saber qué ha pasado para que sea posible decir que se trata de una obra de arte, como supone Dickie. Puesto que, a fin de cuentas, sobre la Fountain se ha escrito una enorme cantidad de cosas, se ha reflexionado mucho sobre ella, y hoy puede verse en el Pompidou.*

—Sí, desde luego, pero veo que no puedo estar totalmente de acuerdo con esa posición, porque yo creo que las intenciones del autor determinan el carácter de la obra de arte, es decir, determinan muy fuertemente su significado. No tan fuertemente determinan, por cierto, si es o no una obra de arte. Por supuesto, esta es una cuestión muy diferente. Aunque pienso que también aquí interviene la intención.

Lo que quería decir era que la obra de Duchamp ha sido considerablemente malentendida. Por supuesto, su lugar es un museo, esto lo concedo, puesto que estoy de acuerdo en que es enormemente relevante para la historia del arte. Pero pienso que, si se empieza por plantear si la obra es o no una obra de arte, se termina por perder el contacto fundamental con las intenciones irónicas y elusivas de Duchamp.

—*¿Ha estado viendo la obra de Mc Collum expuesta en el IVAM? ¿Tiene alguna relación con lo que estamos comentando?*

—Respecto a Mc Collum diría que, si estas obras se mostraran en un museo de la Costa Oeste, creo saber cómo serían tratadas. Se verían personas sentadas sobre el suelo, durante un largo período de tiempo, contemplando esas obras. Es decir, que estarían encajando una concepción muy funcional del arte en una concepción mística. Y, sin embargo, Duchamp nunca hubiera queri-

do que se contemplase su *Fountain* de esa manera. Le hubiera parecido totalmente ridículo que la gente cayera en esa especie de *rêverie* budista ante su obra. Y es que es ridículo. Justamente era eso contra lo que estaba protestando Duchamp.

En realidad, yo creo que Mc Collum se encuentra en una tradición muy diferente a la de Duchamp, como puede ser la de Cage, al menos en la medida en que Cage está por esos objetos mínimos que son susceptibles de una atención creciente, y que están pensados para suscitar esa atención creciente. Y no me parece que Duchamp estuviera interesado en esto. Es cierto que, ya viejo, hizo aquellas *Boîtes en valise* con las miniaturas de los *ready-mades*, pero creo que lo hizo con la intención de reescribir su historia en sintonía con la fama que había obtenido, pero esa fama estaba basada en una cosa muy diferente.

—*En estas condiciones, insistimos ¿puede realmente la filosofía actual dar cuenta de toda la complejidad del fenómeno artístico?*

—Creo, en general, que el arte en nuestros días es realmente muy difícil de entender en su conjunto, y creo que estoy de acuerdo con las ideas de Hume acerca del gusto de la época, acerca de cómo la comprensión de una obra de arte es algo que tiene lugar a través de los siglos. Pero mi punto de vista fundamental es que hay una larga tradición de una actividad en la cual el significado es transmitido fundamentalmente a través de la experiencia visual que ciertos objetos suscitan en ciertos espectadores, espectadores que sintonizan especialmente con las intenciones con las que ese objeto fue producido. Y pienso que esta tradición proseguirá, pero es muy difícil decir por el momento, teniendo en cuenta la enorme diversidad de obras que hoy existe, qué obra se incorporará a esta tradición.

Cuando ayer veía la obra de Mc Collum, pensaba que era perfectamente probable que esa obra se incorporara a

esta tradición. Creo que una obra como la de Richard Long, por ejemplo, puede también incorporarse perfectamente a ella, pero la obra que no lo haga puede acaso iniciar una tradición rival, otra tradición que puede también ser de interés. Pienso que la escena artística es realmente muy confusa por el uso que se está haciendo del concepto de *arte*. Cosas que se apartan de la tradición que yo he señalado no tienen por qué hipotecarla, pueden inaugurar otra línea, una tradición diferente, alternativa...

—*Pero ¿sería arte?*

—Bueno, yo estoy hablando de arte como se habla de pintura. Podemos decir que sería otro arte, otro tipo de arte. Pero, debido al carácter confuso con que estas obras se han presentado al público, no está nada claro cuáles serían las características o la naturaleza que tendría esta tradición alternativa.

—*En España, en Europa y también en América, hay críticos y artistas jóvenes que sostienen que la pintura ha muerto. Sin embargo, ¿cree usted que pintores como Fischl, Salle o Schnabel, por ejemplo, pueden pertenecer a esa tradición clásica?*

—Bueno, Fischl, desde luego, es un artista muy tradicional. Es potente por su contenido, pero plásticamente no es demasiado bueno, aunque creo que ha mejorado. En cuanto a Schnabel, parece que siempre está a punto de estrellarse, pero nunca acaba de hacerlo. Pero no pienso que haya ningún crítico que hable hoy favorablemente acerca de Schnabel, sólo los marchantes y los coleccionistas se siguen ocupando de él, probablemente porque quieren asegurar sus inversiones...

—*¿Le interesa algún artista contemporáneo en particular?*

—Me interesa Wayne Thiebaud, amigo mío, muy conocido en los Estados Unidos, pero no en Europa, que

en su primera época estuvo influido por el pop... pero pienso que el artista reciente más importante es Kiefer. Creo que es el artista más impresionante hoy en día...

—*Pero la última exposición de Kiefer en Londres no era sobre lienzo. Era una biblioteca de libros de plomo...*

—Sí. Pero en todo caso pienso que es un gran artista y que sus pinturas son enormemente impresionantes e interesantes. Pero creo que aquí hay otra cuestión que se puede aplicar también a Mc Collum, que es el problema de cómo el arte puede sobrevivir, teniendo en cuenta las características físicas de estas obras. En Kiefer, por ejemplo, la paja: ¿cómo puede la paja conservarse por mucho tiempo?

Pero en otros casos el problema es simplemente el del tamaño. Es lo que le va a pasar a un museo que compre obra de Mc Collum: ¿hará un edificio para almacenarlas? Conozco a muchos conservadores que están desesperados por esta situación. En América hay coleccionistas que compran las obras y compran también almacenes al efecto. Luego las donan a museos, pero ¿qué pueden hacer los museos? ¿Establecer una enorme red de almacenes para guardarlas? Lo que hacen los museos es almacenar algunas obras y vender las otras. Se convierten en empresas con presupuestos multimillonarios... Es un fenómeno curioso.

—*Parece como la última escena de Ciudadano Kane, en Xanadú, con una multitud de objetos empaquetados...*

—Exactamente: ¡todo empaquetado! Pues bien, creo que este aspecto físico tendrá mucho que ver en cómo el arte es conservado y transmitido...

—*¿Qué piensa sobre la cultura de masas? ¿Encuentra usted en ella algún interés filosófico o estético en particular?*

—Bueno, supongo que esto hay que contestarlo en conexión con lo que hemos estado hablando anteriormen-

te. Yo pienso que se debería revisar el concepto mismo de cultura de masas, porque se supone que cuando se habla de cultura de masas se piensa en las estrellas, como los músicos de *rock and roll* y cosas así, pero pienso que artistas como Schnabel, Fischl o David Hockney, e incluso Beuys o Carl André, forman parte también de la cultura de masas, en el sentido de que el conocimiento y la reflexión sobre ellos están increíblemente extendidos. Yo no sé lo que pasará en este país, pero en América es una cuestión de consumo generalizado.

—*¿Eso reza también para un artista del tipo de Carl André?*

—Bueno, al menos la gente se ha acostumbrado a que unas losetas pueden ser una obra de arte. Insisto en que la noción de cultura de masas debería ser revisada a la luz de la tremenda circulación que tiene en estos momentos todo lo relativo al mundo del arte...

—*Pero la cultura de masas incluye también la televisión, el cine, los medios de comunicación...*

—Ya. Por eso digo que lo que sostengo tiene validez ahora, pero quizá no hace treinta años, cuando la obra de ciertos artistas no estaba tan difundida.

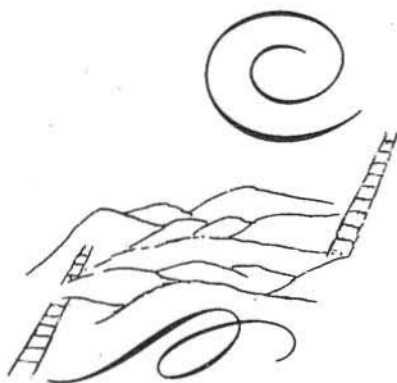
—*Pero Richard Prince, John Baldessari, Jerry Kearns, Barbara Kruger, toda esta gente trabaja con imágenes y elementos que están directamente extraídos de la cultura de masas...*

—Sí, pero yo pienso que nos estamos encaminando hacia una situación en la que el trabajo de los artistas que se dedican a reflexionar sobre la cultura de masas se convierte él mismo en un fenómeno de cultura de masas en el sentido en que antes he mencionado. Es un poco lo que ha sucedido ya con David Hockney y su reflexión sobre las formas de vida de Los Angeles. Es tan conocida esta reflexión como la propia vida de Los Angeles. Por ejemplo, las piscinas...

—Probablemente en sociedades ricas como la americana...

—Sí, por supuesto. Pero el hecho es que si van a Los Angeles y ven esas casas con sus piscinas, no es nada sorprendente encontrarse con esa misma piscina pintada por Hockney en la pared...

N. S. D. y V. J.





Revista de Occidente

Publicación periódica
Fundada en 1923 por José Ortega y Gasset

Directora:
Soledad Ortega

Secretario de Redacción:
Jorge Lozano

Responsable de Edición:
Alfredo Taberna

Consejo de Redacción:
Violeta Demonte, Manuel Fernández-Miranda,
Juan Pablo Fusi, José Luis Gómez-Navarro, Antonio Lara,
Magdalena Mora, Estanislao Pérez Pita,
José Enrique Rodríguez Ibáñez, Rogelio Rubio, Jaime de Salas,
José Manuel Sánchez Ron, Bernabé Sarabia,
Gabriel Tortella y Vicente Verdú

Directora de publicidad:
Belén Nieto

Coordinadora:
Karina Bruno

Edita Fundación José Ortega y Gasset
Redacción y Publicidad:
Fortuny, 53. 28010 Madrid. Teléf. 410 44 12
Teléf. Suscripciones: 446 20 50

Distribuidora:
Comercial Atheneum, S. A.
Rufino González, 26. 28037 Madrid. Teléf. 754 20 62

ISSN: 0034-8635

Fotocomposición: Fernández Ciudad, S. L. Catalina Suárez, 19. 28007 Madrid
Fotomecánica: Ochoa, Miguel Yuste, 32. 28037 Madrid
Impresión: Closas-Orcoven, S. L. Paracuellos del Jarama (Madrid)
Encuadernación: FAE, S. A. Hierro, 61. Torrejón de Ardoz (Madrid)

SUMARIO

ARTICULOS

- La quiromancia de Miguel Angel.* Omar Calabrese. 5
La forma como historia. J. F. Yvars. 17
La arquitectura de la mirada. Santos Zunzunegui. 31
Lo novelesco y lo novelado de la vida de los artistas (Una nueva fuente para la historiografía contemporánea). Francisco Calvo Serraller. 47
Fábula del elefante del Museo de Ciencias Naturales. Agustín Valle Garagorri. 61
Figuras de la apropiación en el nuevo museo imaginario. Simón Marchán Fiz. 77
Arte y falsificación. M.^a Teresa Méndez Baiges. 92
La mano|médiu[m]. Marta Cárdenas. 108

ENTREVISTA

- Richard Wollheim: historia y ruptura en arte.* Nicolás Sánchez Durá y Vicente Jarque. 116

CREACION LITERARIA

- Ciego en la resolana.* Héctor Tizón. 136
Tres poemas. Alejandro Valero. 139
Cinco poemas. Angeles Maeso. 143

TEMAS DE LIBROS

- La fábula clásica.* Carlos García Gual. 146
Entenderse con los números. Miguel Escudero. 151
Libros seleccionados. 155