
Historias *duchampianas* para no dormir [La sombra del *ready-made* es alargada o de cómo unos restos nos dejaron para el resto]

Fernando Castro Flórez

Thomas Crow subraya que en el contexto europeo de comienzos de la década de los sesenta, cuando los partidos comunistas todavía tenían fortaleza, el nombre de los «nuevos realistas» tenía carácter estratégico «con el fin de crear un tercer apelativo que se situase entre los opuestos ideológicos de la abstracción «libre», ligada inevitablemente a los Estados Unidos, y el realismo «socialista» de la cultura ortodoxa estalinista. Ser un Nuevo Realista implicaba dejar de lado ese *impasse* ideológico y enfrentarse a la realidad del materialismo de posguerra.

La insumisión del nuevo realismo francés

El contexto estético amplio era el de una reacción contra el emocionalismo y el culto a la subjetividad gestualista; el agrupa-

miento «estratégico» que duró, según las crónicas de los artistas participantes, entre veinte minutos y diez años se «basaba» en un manifiesto fundacional, que tampoco debieron tardar mucho en redactar, consistente en una simple y anodina frase sobre la que se pudo llegar a un acuerdo precario: «Los Nuevos Realistas han tomado conciencia de su identidad colectiva; Nuevo Realismo = nuevas percepciones de lo real». Una de las prácticas que daban, en apariencia, aire de familia a sus comportamientos era el *décollage*, al que se entregan artistas como François Dufrêne que venía del lettrismo o, con enorme intensidad, Jacques de la Villeglé, que estaba desde 1949 entregado a una tarea de captura y sedimentación que permitía tanto reivindicar el anonimato cuanto apelar al trabajo colaborativo: «el salvajismo gestual –advierte este artista– de una multitud se individualiza y se convierte en la más notable manifestación de «arte hecho por todos y no por uno» de este período». El *affiche lacérée* es un resto testimonial de la *dérive*, en esos restos de la publicidad metropolitana no está solamente presente lo real sino la protesta contra la alienación social y, al mismo tiempo, una defensa del potencial subversivo que se asocia con la infancia. El vandalismo anónimo rescatado por la mirada artística tendría que producir lo que califican como una «violación psíquica mediante la propaganda pública». Podemos entender el *décollage* como «escritura» de la *insumisión* o, en otros términos, un *antiproceso* que no está dispuesto a subordinarse a las convenciones. Las obras *inconformistas* de Jacques de la Villeglé fueron expuestas en la muestra *The Art of Assamblage*, comisariada por William Seitz en el MoMA, en 1961 y en la exposición *The New Realist*, en la galería de Sydney Janis, en 1962.

El segundo manifiesto del *nouveau réalisme*, publicado en 1961, titulado *40° au-dessus de Dada* y la *expansión de la escala del collage* tiene puntos de contacto con la *Crítica de la vida cotidiana* de Henri Lefebvre que defendía la informalidad y lo espontáneo en el comporta-

miento social, asumiendo la doble dimensión de lo que pasa: chatura y profundidad, trivialidad y drama. Hay un mundo de los objetos que propicia encuentros, *momentos*, coyunturas que transforman maravillosamente a las estructuras establecidas en la cotidianidad. La vida entera en un sentido es un juego, esto es, supone asumir el riesgo de la partida ganada o perdida. El tipo ideal de control o integración social no dejaría lugar alguno a lo imprevisto, a lo marginal, a lo «desviante», intentando en todo momento prever y absorber lo aleatorio. Frente a lo que denomina el neohegelianismo reaccionario del realismo funcional, defiende un realismo que trae «un poco de desorden –apunta Lefebvre– y de desequilibrio fecundo en este orden tan establecido y controlado». No es posible abolir el azar del mismo modo que lo residual es irreductible. Los *nuevos realistas* asumieron el destino del *homo ludens* y buscaron, en los restos de la civilización, posibilidades para ampliar la imaginación. Restany proponía un reciclaje poético de la realidad urbana industrial y publicitaria, algo que ejecutaron los *décollagistas* pero late en las despensas de Martial Raysse como, por ejemplo, en *Higiene de la vision* (1961).

Las compresiones de César, desde *Trois tonnes* (1960) consistente en tres coches convertidos por medio de una prensa hidráulica en una masa rectangular de carácter escultórico, los empaquetamientos de Christo, el *Homage to New York* (1960), calificado por él mismo como «simulacro de una catástrofe» o Arman, con la pieza fundacional de la serie *Poubelles* (1959) y las acumulaciones de objetos idénticos como tenedores, relojes o muñecas que comienza al año siguiente, marcan un territorio artístico que traza un trayecto desde la basura a la vitrina, del vertedero al museo, asumiendo la exposición los recursos de los grandes almacenes. Restany apuntaba que sus prácticas eran características del «proceso acumulativo» y del profundo realismo de la «visión apropiativa del mundo». Los *Petits déchets bourgeois* (1959) tenían

tanto de arqueología cuanto de momificación, Arman sedimentó lo que fue interpretado como «paquetes de lo real extratemporizado», en retórica formulación de Restany, o «imagen alegórica de la muerte de la producción y la producción de muerte», tal y como lo verá Buchloh. La vitrina no es, en este caso, tanto un ataúd cuanto una nevera, o mejor, un sistema de trasmutación de lo informe e incluso repugnante en cuasi-sublime. La obra de Arman *El cubo de la basura de Jim Dine* (1961) era un homenaje a uno de los pioneros del happening pero también una nueva modalidad del pintoresquismo de la basura, reduciendo el atractivo de la abundancia consumista a sus agotados desechos. Desde *Le vin des chiffonniers* de Baudelaire a *Nadja* de Breton o *Le paysan de Paris* de Aragon, se despliega el retrato del artista como traperero, como sujeto que encuentra en lo abandonado sueños de un futuro maravilloso: la escoria y lo despreciado son sometidas a una frenética selección, los escombros de la sociedad industrial podrían adquirir la forma de un tesoro inaudito. Walter Benjamin señaló que los traperos aparecieron en gran número en las ciudades desde que los nuevos procedimientos industriales dieron a los desperdicios un cierto valor. «El trapero —escribe Benjamin— fascinó a su época. Las miradas de los primeros investigadores del pauperismo están pendientes de él como embrujadas por una pregunta muda: ¿cuándo se alcanza el límite de la miseria humana? [...] Naturalmente el traperero no cuenta en la bohemia. Pero todos los que formaban parte de ésta, desde el literato hasta el conspirador profesional, podían reencontrar en el traperero algo de sí mismos. Todos estaban, en una protesta más o menos sorda contra la sociedad, ante un mañana más o menos precario. A su hora podía el traperero sentir con aquellos que daban tirones a las casas fundamentales de la sociedad. En su sueño no está a solas». Los nuevos realistas son los herederos de la poesía de los apa-

ches, aquellos que, literalmente, encontraron en la inmundicia la materia de lo moderno.

Si en la obra de Arman es visible la *compulsión de repetición*, en los *tableaux pièges* de Spoerri no queda solamente el testimonio del placer de comer sino la burla de la «naturaleza muerta». De la máquina de pintar que expuso Jean Tinguely en la primera Bienal de París en 1959 a los carteles lacerados de Villeglé y Dufrêne o a *La Palissade des emplacements réservés* (1959) de Raymond Hains que se metieron de rondón en una sala dominada por el *art informel*, asistimos a un lúdico y crudo «retorno de lo real». En los (anti)procesos artísticos de los *nuevos realistas* hay un radical deseo vandálico de dejar un signo personal; Bataille señaló, en su ensayo sobre *L'Art primitif* de Luquet que tanto el niño como el adulto necesitan imponerse a las cosas alterándolas y el proceso de alteración es inicialmente una actividad destructiva: únicamente después del vandalismo de las marcas destructivas existía el reconocimiento por la semejanza y la creación de signos. En el momento del origen, Bataille encontró no solamente la franqueza del azar al mismo tiempo que invocaba la imagen del niño o mejor de los *niños destrozones* que mantienen su energía desbocada en algunos artistas que unen la pasión por la materia con la urgencia de imponer la urgencia de sus gestos. Junto a la pasión apropiacionista lúdico-infantil-vandálica, los nuevos realistas aplicaron lo que llamaría la sabiduría del *bricoleur*: Claude Lévi-Strauss recuerda cómo, en un sentido antiguo, *bricoleur* se aplica al juego de pelota y de billar, a la caza y a la equitación, pero siempre para evocar un movimiento incidente: «el de la pelota –apunta en *El pensamiento salvaje*– que rebota, el del perro que divaga, el del caballo que se aparta de la línea recta para evitar un obstáculo. Y, en nuestros días, el *bricoleur* es el que trabaja con sus manos, utilizando medios desviados por comparación con los del hombre de arte». Los nuevos realistas despliegan una actividad artística que implica un *arreglárselas uno con lo que tenga*, la

necesidad de trabajar con un conjunto finito de instrumentos y de materiales heteróclitos, siendo la composición el resultado contingente de todas las ocasiones que al artista se le ofrecen de renovar o de enriquecer sus existencias, o de conservarlas con los residuos de construcciones y de destrucciones anteriores. En el bricolage se interviene con un sentido extremo de instrumentalidad, pero al mismo tiempo que el sujeto rehace el inventario de las cosas que va utilizar, trata ese material como si fuera un *tesoro*. Conviene tener presente que esos elementos coleccionados están preconstruidos; el *bricoleur*, ciertamente, se dirige a una colección de residuos de obras humanas, es decir, a un subconjunto de la cultura, operando no con los conceptos, sino por medio de signos: se produce un *desmantelamiento* en el que los significados se transforman en significantes.

Los rastros y alaridos del neodadaísmo

«Todo hombre –apunta Tristan Tzara en el *Primer Manifiesto Dadaísta*– debe gritar. Hay una gran tarea destructiva, negativa por hacer. Barrer, asear. La plenitud del individuo que se afirma a continuación de un estado de locura, de locura agresiva y completa de un mundo confiado a las manos de los bandidos que se desgarran y destruyen los siglos. Sin fin ni designio, sin organización: la locura indomable, la descomposición. Los fuertes sobrevivirán gracias a su voz vigorosa, pues son vivos en la defensa. La agilidad de los miembros y de los sentimientos flamea en sus flancos prismáticos. La moral ha determinado la caridad y la piedad, dos bolas de sebo que han crecido, como elefantes, planetas, y que, aún hoy, son consideradas válidas. Pero la bondad no tiene nada que ver con ellas. La bondad es lúdica, clara y decidida, despiadada con el compromiso y la política. La moralidad es como una infusión de

chocolate en las venas de los hombres. Esto no fue impuesto por una fuerza sobrenatural, sino por los trusts de los mercaderes de ideas, por los acaparadores universitarios. Sentimentalidad: viendo un grupo de hombres que se pelean y se aburren, ellos inventaron el calendario y el medicamento de la sabiduría. Pegando etiquetas se desencadenó la batalla de los filósofos (mercantilismo, balanza, medidas meticulosas y mezquinas) y por segunda vez se comprendió que la piedad es un sentimiento, como la diarrea en relación con el asco que arruina la salud, inmunda tarea de carroñas para comprometer al sol. Yo proclamo la oposición de todas las facultades cósmicas a tal blenorragia de pútrido sol salido de las fábricas del pensamiento filosófico, y proclamo la lucha encarnizada con todos los medios del asco dadaísta». El tono imperativo dadaísta no había impuesto solamente «su duda», la provocadora humillación que plantearon del arte y la poesía había llevado menos a la estrategia del Caballo de Troya que, según el mismo Tzara, habría penetrado en el interior del recinto sagrado para perturbar su orden gracias a los medios del arte, cuanto a conseguir que la «tendencia hacia el mal gusto» fuera, en cierto sentido, aceptada o, por lo menos, acogida en la vitrina en un astuto proceso de neutralización. Recordemos los medios artísticos que en Dadá pierden poco a poco su especificidad: «Estos medios –señala Tristan Tzara en su prólogo a *La aventura Dadá* de Georges Hugnet– son intercambiables, pueden aplicarse a cualquiera de las formas del arte y, por extensión, recurrir a elementos heteróclitos, materiales despreciados o nobles, clichés verbales o clichés de revistas antiguas, lugares comunes, slogans publicitarios, desperdicios que sólo serían para ser tirados a la basura, etc., elementos heteróclitos cuya unión se transforma en una coherencia imprevista, homogénea, puesto que ocupan un lugar en una composición recientemente creada». Esos «elementos heteróclitos» son justamente los que reutilizaron los *nuevos realistas* cuatro décadas después de aquella

«campana para la desvalorización de la obra de arte y de la poesía». El escándalo dadaísta, su irreverente sentido del humor, el nihilismo asumido, perdían, ciertamente, intensidad en las propuestas de los «herederos». Con todo, Benjamin H. D. Buchloh ha señalado que las laceraciones anónimas de las vallas publicitarias que se apropia Jacques de la Villeglé son «la primera contribución europea legítima al desarrollo de un nuevo lenguaje artístico tras el dadaísmo y el surrealismo parisino».

Restany, por su parte, reprochó, en un texto de 1970, a Rauschenberg no ser otra cosa que un epígono de Schwitters y le situó, junto a Jasper Johns, en la estela manierista del dadaísmo o como meros oportunistas de la estrategia del *ready-made* que habrían malinterpretado. Incluso les censuró la actitud de «rehacer un moderno fetichismo del objeto». Sidney Janis tenía claro, cuando montó en su galería la exposición de los *New Realist*, que la etiqueta de «Neo-Dadá» requería alguna aclaración: «pues aunque el dadaísmo de entonces y el nuevo realismo de ahora tienen cierto terreno común, los objetivos de uno y otro son en realidad opuestos. [...] En su actitud y su intención, el dadaísmo era violentamente antiarte; por el contrario, el factualista actual, evitando el pesimismo se deja interesar y estimular –deleitar incluso– por el entorno, a partir del cual crea con entusiasmo obras de arte frescas y vigorosas». El *ready-made* era, sin ningún género de dudas, el vínculo *obvio* de unas actitudes que desbordaban lo pictórico.

Villeglé advirtió que saquear, coleccionar, firmar los *affiches* lacerados y vivir con ellos, exponerlos en galerías, salones y museos, no supone cuestionar la obra de arte en el sentido del *ready-made* de Duchamp sino, más bien, cuestionar el papel del artista profesional y tradicional. Lo que estaba defendiendo era la idea, inscrita también en el contexto surrealista, del arte hecho por todos y no por uno. En los años que van del conflicto argelino al despliegue del programa atómico francés que llevó a la primera explosión con

éxito en 1960 se va constituyendo una sensibilidad antagonista en el terreno artístico que trata de ir mas allá del *objet trouvé* surrealista o la mera flanerie. «Es entre la *résistance* y la *insoumission* donde tenemos que historizar –considera Hannah Feldman– los parámetros políticos del *décollage*. La solución que desarrolló Hains, así como Villeglè en algunos momentos y, en menor grado, Dufrière, consistía en tomar y representar como «realidad» esas muestras de la calle: una práctica que en sí misma no era ni comprometida ni cómplice. Lo cierto es que no hacía ningún comentario, ni intentaba llevar a los espectadores hacia ningún conjunto de juicios pronunciados».

Filiaciones pop y anómalas herencias duchampianas

Tenemos que recordar que la primera retrospectiva realizada en un museo de la obra de Duchamp la organizó Walter Hopps en el Pasadena Museum of Art en 1963 que tuvo a Andy Warhol, que estaba exponiendo en la Ferus Gallery, como uno de sus primeros y admirados visitantes; diez años antes, en 1953, Duchamp comisarió una importante exposición de Dadá en la Janis Gallery y en 1959, manteniendo viva la llama de su amistad con Breton, colaboró en la *Exposition Internationale du Surréalisme* en la Galería Daniel Cordier en la que incluían a artistas como Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Jean Tinguely y Richard Stankiewicz. Circula el rumor de que *la cosa* finalizó en 1964, justamente el año en que gana Robert Rauschenberg el Gran Premio de Pintura de la Bienal de Venecia. La historia del arte, según Arthur C. Danto fue clausurada por las cajas *Brillo*, «realizadas» por Warhol. La pregunta «excitante» que se plantea a partir de estas obras es la que busca la *diferencia* entre ellas y las cajas que pueden encontrarse en cualquier supermercado. El desplazamiento de las mer-

cancias al arte nos recuerda el sentido de la *transfiguración*: la adoración de lo ordinario (por ejemplo, un hombre común tomado *como Dios*). Puede ser cierto que en este proceso se encuentra una demanda de liberación con respecto a la *retórica de la trascendencia* y que, por tanto, es el reflejo de los movimientos sociales que intentaron acabar con la arraigada mentalidad sacrificial: la gente quería disfrutar de sus vidas como eran en ese momento, y no en un plano diferente o en un mundo diferente o en algún estado posterior de la historia para el cual el presente era una preparación. «Me emocioné mucho», comenta con candidez Danto recordando el momento en el que entró a la galería Stable y vio las que serían cajas cimentadoras de su arquitectura filosófica. Cuando el Museo es una feria cultural, un objeto (heredero de los *ready-mades*, marcados por la anestesia óptica) perteneciente al supermercado revela que ha terminado la «superioridad» cuasi-metafísica del arte. «La calidez, la nutrición, la disciplina y la previsibilidad son valores humanos profundos –escribe el filósofo norteamericano– que las latas apiladas de sopas Campbell ejemplifican. El estropajo Brillo emblemiza nuestra lucha contra la suciedad y el triunfo de lo doméstico». Los fetiches glaciales de Warhol rechazan, a pesar del post-relato laberíntico y, en no pocas ocasiones, caótico de Danto, el simbolismo de esa cotidianeidad higienizada y vigorizante, para acaso ofrecer un crudo espejo de lo Real: traumático o banal.

Warhol introducía, en la exposición *The New Realist*, un tono «divertido». Conviene tener presente que la muestra de la galería Sydney Janis no dio entrada al *Nouveau Réalisme* en los Estados Unidos sino que sirvió para dar la bienvenida al *Pop Art*, el «estilo» que mejor iba a asumir la realidad epocal. Los artistas *netamente duchampianos* eran los que pusieron en marcha el torbellino pop, de Rauschenberg que, según declaró, quería hacer una pintura «en la que se creara una situación que dejara tanto espacio para el espectador como para el artista» al astuto «artífice» de las latas Camp-

bell que también sabía sedimentar, sin aparente angustia, en sus obras las imágenes de los desastres o de la silla eléctrica. Con los *ready-mades*, la lógica industrial de la repetición en serie y de la impersonalidad habían traspasado las fronteras del arte culto e invadido su territorio y Warhol iba a sacar partido de la pesadilla del consumo en un momento en el que el agotamiento de la pintura era manifiesto incluso en el ámbito de la abstracción. Bastaría recordar la «descripción» que Ad Reinhardt hace de su *Pintura abstracta* núm. 5, ejecutada en 1962: «Un lienzo cuadrado (*neutro, sin forma definida*), de cinco pies de ancho y cinco pies de alto... (*ni grande, ni pequeño, sin dimensiones notables*), trisecado (*sin composición*), una forma horizontal que niega una forma vertical (*sin forma, sin parte superior; sin parte inferior; sin dirección*), tres colores (*más o menos*) oscuros (*sin luz*), sin contraste (*sin color*), la pincelada barrida para eliminar la pincelada, una superficie mate, lisa, pintada a pulso (*sin brillo, sin textura, no lineal, sin bordes duros, sin bordes blandos*)». Las ascéticas y desoladoras pinturas de Reinhardt se tuvieron que proteger en la exposición que se celebró en 1963 en París, en una época en la que los *nuevos realistas* estaban cobrando importante visibilidad, con unas cuerdas para evitar que fuesen mutiladas.

La recepción crítica que recibió Klein en Nueva York cuando expuso en la galería de Leo Castelli, promotor entusiasta del pop, fue de enorme escepticismo cuando no de completa animadversión. El artista que con la *Sculpture aérostatique* puso en marcha lo que denominaba «arte como evento mediático», el maestro de ceremonias que asistía trajeado a la ejecución de sus «antropometrías», fue descalificado como un epígono o, peor, como un plagiario. Los lienzos blancos de Rauschenberg, realizados en 1951, y la pieza de Cage *4'33*» (1952) fueron esgrimidos como precursores «no reconocidos» de la pretendida «originalidad» de Klein al que también se acusaba de tender a lo espectacularizado.

La pugna entre los «herederos» de Duchamp a uno y otro lado del Atlántico estaba servida, ante la indiferente mirada del presunto padre. En sus conversaciones con Pierre Cabanne, Duchamp dice que a lo largo de su vida no ha visto realmente tantas novedades en el mundo el arte, aunque está dispuesto a conceder que los Pop «los Pop son bastante nuevos» y que los Op «también son nuevos, pero en mi opinión no presentan un enorme futuro», valorando especialmente lo que hacen ciertos «pop franceses», concretamente Arman y Tinguely que «han hecho cosas en las que no se habría pensado hace treinta años». Tras manifestar que también le gusta Martial Raysse al que considera «una inteligencia muy despierta», Pierre Cabanne lanza un comentario que vendría a certificar las *filiaciones*: «Todos estos pintores son, en parte, sus hijos». Duchamp contesta con su habitual ironía: «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».

La óptica de indiferencia duchampiana, su cuestionamiento del arte fue transformado en las prácticas del *nuevo realismo* en una acumulación monótona de objetos que ni siquiera tiene la intensidad provocadora de los *happenings* como ejercicio de «aburrimiento» deliberado. Restany encontraba un tono positivo, más que cuestionador, en el *ready-made* que vendría a suministrar «un nuevo repertorio expresivo»; se ha señalado que su lectura del *ready-made* como «instrumento mágico» está ligada a la lectura que hacía Georges Hugnet de la diferencia entre dadaísmo y surrealismo que insistía en una dimensión poética vinculada a los planteamientos de Breton más que a los de Tzara. El nuevo realismo

no era anti-arte aunque quisiera demoler la división entre el arte y lo cotidiano, sus objetos no estaban sólo «listos para ser usados» como en el *ready-made* sino desgatados e incluso rotos. «Si el *ready-made* de Duchamp todavía sugería –señala Benjamin H. D. Buchloh– una equivalencia radical entre la constitución individual mediante los actos de habla del sujeto y la formación de la subjetividad en relación con los objetos de la producción material, los objetos de Arman se oponen firmemente a ese paralelismo. La repetición lingüística, el principio conforme al cual la subjetividad se constituye en la producción del lenguaje, tiene aquí su correlato objetivo en la repetición del acto de escoger un objeto de consumo».

Si Dadá escupía sobre todo y trataba de superar el desastre por medio del delirio, mezclando la publicidad, el insulto, la confusión y la risa, los *décollagistas* van a introducir, de nuevo, el ruido (nada secreto en el sentido duchampiano) en el arte como una «delicuescencia entrópica del lenguaje». En el escandaloso Salón de los Independientes neoyorquino de 1917, el arte, en cruda expresión, de Hugnet, por «culpa» de Duchamp y Cravan, se va a la mierda, en la década de los sesenta, con Manzoni y el contubernio de artistas que reivindican un *nuevo realismo*, lo escatológico entra sin rechistar en la vitrina museal. Como Benjamin sugirió, aquello que la intención alegórica toca queda desgajado del contexto de las interconexiones de la vida al ser simultáneamente despedazado y conservado; el *carácter destructivo* conduce, en la experiencia artística post-duchampiana, al fetichismo de la mercancía, el deleite en lo ruinoso adquiere matices regresivos. Debord señaló que el dadaísmo y el surrealismo eran las dos corrientes que «marcaron el fin del arte moderno», las distintas modalidades de la *deriva* atravesaron zonas en las que la producción estaba incitando al *potlatch*, donde la alienación social reclamaba, más que una «indiferencia metairónica» una violencia

procedimental sin excusas. La máquina célibe, la transparencia fracturada, se vuelve auto-destructiva.

Las desconcertantes acciones Fluxus y la escritura expandida

Fluxus surge como un *sistema de publicaciones* o, mejor, un mecanismo de distribución, por medio del cual se ponían en distribución diferentes materiales: panfletos, cajas, películas, ropas, medallas, sellos para subvertir la burocracia. El texto queda desestabilizado al convertirse en espacio de la acción *intermedia*; el movimiento de las obras, su tactilidad extrema surge desde una asunción del *coeficiente artístico* duchampiano, algo retomado por Dick Higgins al insistir en una hermenéutica post-cognitiva. El sistema de los objetos que introduce Fluxus es, en realidad, una serie de juegos que adquieren con frecuencia la forma del *puzzle*. Se destruye la pasiva posición del lector, comienza la «deconstrucción –afirma Jackson MacLow– de la ideología del arte» así como se abisma el concepto de libro que despliega la tradición occidental gracias a la construcción de un sujeto solitario, progresivamente apartado de la experiencia colectiva de la narración. El desplazamiento *del texto al evento* supone una insistencia en la búsqueda de la respuesta, la necesidad de que el otro exista de una forma más física que el mero reflejo, el eco o murmullo de una voz que repite lo ya hecho.

En el *Manifiesto sobre el happening* de 1966, firmado entre otros por Ben Vautier, Beuys, Lebel o Vostell, se afirma que la intención es la de transmutar en poesía los lenguajes que la sociedad capitalista ha reducido al comercio y, finalmente, al absurdo; el happening surge como una apertura del espíritu libertario, superación de los límites de la moral, la conciencia y la percepción: «crea una relación de intensidad con el mundo que nos rodea porque se trata

de hacer prevalecer en plena realidad el derecho del hombre a la vida psíquica». Según Lyotard el performer es un *transformer*, un catalizador de energías, un sujeto sometido a procesos de metamorfosis. Las acciones y la poesía reclaman *concreción*, lo que no supone una deriva hacia lo que comúnmente se llama poesía concreta. Maciunas sí estaba muy interesado en la poesía concreta porque veía en ese lenguaje ideográfico una implicación del lector en la *creación del texto*, como algo que va más allá de la convencional dinámica del sentido. El potencial de la poesía visual se encuentra en la introducción del *espacio* como un elemento que rompe la inercia interpretativa y la determinación filosófica central del tiempo como pauta del concepto. La aventura estética de Fluxus o, mejor, su desbordamiento de los parámetros convencionales del arte, ha sido interpretada por Craig Saper desde la *nomadología* de Deleuze y Guattari: la interacción/intersección, el turismo intermedia y el cuestionamiento del marco, aunque suponga la «reescritura» del *parergon*. Las «máquinas solteras» que piensan algunos creadores en la constelación Fluxus recurren a la crítica por medio de la parodia, por ejemplo la *Universal Machine* de George Brecht que se ofrece como «panacea» universal para generar novelas, poemas, piezas de danza o música, producción de nuevos lenguajes, apertura de itinerarios para una *genialidad ortopédica*, mientras la *Máquina para aprender* de Maciunas imita con sarcasmo una taxonomía, muestra las anomalías de la gramática, funciona analógicamente como las heterotopías y realiza una *mise en abyme* de la crítica que es asociada con la cibernética y la biología. Este movimiento alegórico *desde el libro hasta la máquina* es de suyo una ironía sobre la fascinación de las vanguardias constructivas por la técnica pero también una contrautopía frente al modelo hipermediático de una comunicación generalizada como intercambio de *bits* informativos. Si en Fluxus hay una conciencia del lenguaje cercana a las meditaciones del Wittgenstein de las *Investigaciones filosóficas*, esto es, su

comprensión del significado como uso o la idea del lenguaje como caja de herramientas con la que construir un mundo por medio de juegos, también es evidente que la dicotomía o abismo entre lo que se dice y aquello que se muestra ha sido salvada por numerosos puentes, como un ejercicio de astucia.

La *escritura fluxus* es deliberadamente arcaica, recupera la manualidad, la *presencia de lo caligráfico*, utiliza insistentemente pizarras, llena sus cajas de objetos que parecen restos de un *artesano postindustrial*, recurre a tipografías de la vanguardia para lanzar consignas en carteles como si la posibilidad de *agitar* estuviera todavía abierta. Con todo, estos nómadas saben que aburrimiento y peligro se entretajan en las obras: la impaciencia o el malhumor pueden invadir al que contempla esos pensamientos que, al modo dadaísta, parecen originados en la boca. En los carteles de los festivales fluxus, en sus publicaciones, hay una superposición endiablada de signos, *todo se ofrece al mismo tiempo*, como si se buscara provocar la náusea inmediata. Es la *actividad fluída* que quiere *purgar* al mundo, como dirá Macuinas en su «Manifiesto» de un arte, literalmente, muerto, marcado para promover lo que llama «non art reality».

La poesía moderna es, en sus momentos más intensos, una *acción del cuerpo* que puede rastrearse desde el pequeño *Paisage faitif* de Duchamp, realizado con semen, hasta la pintura con la vagina de Shigeo Kubota o la que Paik realizó con la cabeza, en un recuerdo de la meditación ritual del Zen que se mezcla con el chiste sobre la conceptualidad de la imagen. Es en el terreno de la *música*, sin embargo, donde su produce la más radical erotización corporal y estética; los que consideraban que las representaciones de Charlotte Moorman o el violento *One for violin solo* de Paik, en el que destruye sobre su propia cabeza el instrumento, eran formas de *música pornográfica*, en el fondo, están colaborando, desde su resistencia, a establecer conceptos para una nueva ontología del sonido.

Puede tomarse en consideración, en una clave cercana a la actitud provocadora, «Música para cinco perros, un polo y seis intérpretes varones» de *Zaj*, en el que la *partitura* establece que los intérpretes varones pasen por el culo de los perros un polo hasta que no quede más que el palo o recordar la cruel acción titulada «Pollos y pollas», en la que se decapita a esos animalillos para arrojar al público los despojos.

No carece de sentido que los miembros de Fluxus, surgidos en una combinación del neodadaísmo y la escucha de la «constelación Cage», tomaran como principal objetivo de sus provocaciones los instrumentos musicales: el piano, el violín o el chelo. Acaso la poesía, la versificación, el ritmo y, sobre todo, la música no sean otra cosa que *disciplinas y burocracia*; tras el semblante de los virtuosos suele encontrarse la piel verdadera del desengaño, la horrenda arruga de la renuncia, el cepo de la cultura ha cobrado en ellos dimensiones desproporcionadas. Pero incluso en la disonancia se encuentra, rápidamente, la neurosis del método, aquel sufrimiento que pretendía expresar se vuelve *motivo*, materia del comentario, figura lamentable del «consuelo». Los pianos preparados, la violencia contra esa cultura que se columpia en su *clasicismo* son algo más que bromas o raptos de ira, responden a un deseo de liberarse de la autoridad, de aquellas normas que son grilletes para la mente y armaduras corporales. En Fluxus podemos decir que *el arte está muerto (de risa)*.

El humor es un corte en la narración, un brusco hundimiento del suelo sobre el que caminábamos, una propuesta estética en la que se conjugan la velocidad y la doblez, el cambio de sentido: chispazos (discontinuidades) en el pastoso discurrir del presente. Maciunas definió Fluxus como la fusión del humorista Spike Jones, el vaudeville, los gags, los juegos infantiles y Duchamp; se trataba de una preocupación por lo *insignificante*, una práctica escénica que produce interrupciones, extiende la poesía y consigue

un *arte divertido*, aunque tenga que descender hasta el nivel del *nihilismo*. Ben Vautier considera que, en cuanto continente, Fluxus es la *continuación de la maleta de Duchamp*. La legibilidad del mundo se arruina en este *margen del texto* que Ben ha experimentado en su escritura, que se puede situar en el marco de lo que Broodthaers denominó «método Magritte»: la *firma* es una precaria presentación de la identidad, pero, en último término es la *garantía de un gesto*. La escritura es un modo de presentar una idea, una *partitura para la acción*: los artistas fluxus, como vagabundos o buhoneros, recorren el mundo ofreciendo unas extrañas mercancías. Conservamos de todos los gestos la incitación a situarnos en un espacio intermedio entre la escritura y su efecto, preparando una nueva caligrafía o certificando su imposibilidad. Pero al final, casi todo es *risible*, lo que ha sido construido con aspiraciones monumentales cae con estrépito, mientras lo que estaba en los bordes adquiere, instantáneamente, visibilidad, sin por ello reclamar protagonismo. Fluxus produce una *multiplicación de la lectura* en un espacio que puede llamarse *fuera del Libro*. Una pequeña maleta con muestras de un extraño *viajante* se convierte en el *libro que vendrá* que Blanchot asediara. Esta *agitación* nómada sigue provocándonos (incitándonos a decir algo diferente) y, sobre todo, revela, lúcidamente, la raíz demoleadora de nuestra cultura. Si, como es lógico, el discurso historiográfico tradicional ha «marginado» a Fluxus, eso no ha impedido que su *potencia explosiva* vaya en aumento. Uno de los caminos que resurgen en la demolición contemporánea está relacionado con la *extraterritorialidad* propia del vagabundeo Fluxus; pienso en Ben Vautier viviendo durante quince días en el escaparate de la galería One de Londres en 1962 o en la oficina de gestión artística que Isidoro Valcarcel Medina montó en la galería Fúcares de Madrid (1994). Si la vitrina es como arca en la que se guarda El Libro, archi-archivo, lugar de la fundamentación patriarcal, más, como indica Derrida, arca se dice también del armario, «del

ataúd, la celda de la prisión o la cisterna, el depósito». No cabe duda de que los escaparates, desde las estanterías de Martial Raysse a los montajes comerciales de Warhol, nos desafían, estén allí las prostitutas-mercancía de las que hablara Benjamin o los objetos que Duchamp seleccionó desde una particular *óptica de indiferencia*.

A vueltas con la definición del arte conceptual

En sus *Sentencias sobre arte conceptual* Sol Lewitt apuntaba que los artistas conceptuales son más místicos que racionalistas. Se sitúan en los límites de la lógica, en ese lugar de una visión *sub aespere aeternitatis*. Lewitt consideraba sus aforismos como comentarios acerca del arte pero no como frases artísticas. Kosuth, sin embargo, piensa que la indagación artística es el *lenguaje del arte mismo*: una obra de arte es una especie de *proposición* presentada dentro del contexto del arte como comentario artístico. Las obras de arte son proposiciones analíticas, en el sentido de Alfred Ayer, es decir, tautologías, *definiciones del arte*. La condición artística del arte es que debe ser un estado conceptual, aun cuando en ocasiones se aproxima a los «lenguajes privados». Kosuth escribe contra Kant cuando afirma que el arte no puede ser una proposición sintética, en realidad al hablar de un *arte artístico* está dictando las nuevas *Lecciones de estética* que dan la vuelta a Hegel. Las obras no están «presentes» al ser vistas, al contrario, todo el andamiaje de la decepción que despliegan artistas como Reinhardt se da únicamente para poner en cuestión la visibilidad. Hay una exigencia de considerar el arte en su totalidad en una clave filosófica wittgensteiniana, esto es, terapéutica: «Aquí es donde yo propongo –señala Kosuth en *Art after Philosophy*– que debe residir la viabilidad del arte. En una época en que la filosofía tradicional es irreal debido a

sus presuposiciones, la habilidad del arte por existir dependerá no sólo de que *no* cumple un servicio –como distracción, como experiencia visual (o de otro tipo), o como decoración–, que es algo que no puede ser fácilmente emprendido por la cultura kistch y la técnica, sino también de su capacidad de mantenerse viable no asumiendo la posición filosófica; pues el carácter único del arte estriba en su capacidad para permanecer por encima de los juicios filosóficos. Es en este contexto que el acto tiene ciertas similitudes con la lógica, las matemáticas y también, con las ciencias. Pero mientras estas otras empresas son útiles, el arte no lo es. Evidentemente el arte sólo existe por el arte. En este periodo de la humanidad, el arte puede ser, después de la filosofía y la religión una de las empresas que satisfaga lo que en otras épocas se ha llamado «las necesidades espirituales del hombre». O por decirlo de otro modo, podría ser que el arte tratase análogamente del estado de cosas «metafísicas» que la filosofía tenía que tratar mediante afirmaciones. Y la fuerza del arte es, precisamente, que incluso la frase anterior es una afirmación que no puede ser verificada por el arte. El único objetivo del arte es el arte. El arte es la definición del arte».

La segunda parte del ensayo de Kosuth comienza con una batería de citas que hablan de desaliento, inanidad, informalidad, inespecificidad como fines permanentes del arte. La cita más precisa es una de Duchamp: «En Francia existe un viejo refrán que dice «tonto como un pintor». El pintor era considerado estúpido, pero el poeta y el escritor eran muy inteligentes. Y yo quería ser inteligente. Tuve que pensar en inventar. No sirve de nada hacer lo mismo que hacía tu padre. Ni ser otro Cézanne. En mi época visual existe algo de esa estupidez del pintor. Toda mi obra anterior al *Desnudo* era pintura visual (retiniana). Pero luego llegué a la idea. Me pareció que la formulación ideática era un modo de apartarse de las *influencias*». En medio de una genealogía de las alianzas y los militantes del conceptualismo, Kosuth afirma que la defini-

ción «más pura» del arte conceptual sería decir que constituye una investigación de los *cimientos* del concepto de «arte» en lo que éste ha venido a significar actualmente, un comportamiento que llegó a concretarse en «exposiciones» que no existían en ningún lugar a no ser en el catálogo, destinadas a las revistas y el archivo. Kosuth no es ajeno al *final de los grandes relatos* que adviene en la postmodernidad: el sueño de la historia como progreso infinito, del fundamento como unidad de sentido, de la razón como plenitud y del poder como sujeto. Kosuth despliega su combate contra los elementos del *modernismo*: el cientificismo (el foto-realismo) y el espectáculo (el pop). El artista conceptual es un *antropólogo* involucrado y un *historiador*, pero también alguien que contextualiza gramatical y políticamente sus planteamientos, aunque, en apariencia, su preocupación sea, exclusivamente «lingüística».

En el umbral del texto «No exit» sitúa Kosuth una cita de Nietzsche: «Sospecho que no nos libraremos de Dios, mientras sigamos creyendo en la gramática». El artista *como antropólogo* se encuentra con la fluencia de lo real, su actividad es interna a la sociedad y por ello no puede ampararse en la estética de la sorpresa sino en la saturación de los códigos. «Una no estática «depiction» del arte (y por tanto de la cultura) operacional e infraestructural es el impulso de un arte antropologizado». Representación (*depiction*) implicada y, al mismo tiempo, deconstrucción de la representación (de la pintura) que era el elemento en el que se encarnaba el «aura». Es frecuente considerar que el arte conceptual surge del minimalismo, la última de la vanguardias que se sostienen en el formalismo, aunque con una novedad, la de introducir *cosas* como cierto tipo de significados *en el mundo*. Pero hay una serie de *diferencias* específicas. Los movimientos que se desarrollan a partir del minimalismo radicalizan los materiales antes de producir unos significados alternativos, mientras que el conceptual se dirige a desvelar los *usos del significado*: «la importancia –para Kosuth– sus-

tancial de la obra, tal y como yo lo entiendo, se encuentra en la radical reevaluación de cómo una obra de arte obra (*work*), por lo tanto nos dice algo sobre cómo la propia cultura obra (*work*): cómo los significados pueden cambiar sin que lo hagan los materiales». El arte conceptual genera una intensa actividad (*works*) sobre el *contexto* y, al mismo tiempo, supone una crítica de la *cultura del espectáculo*, justo en años en los que había también un *deseo de lo concreto* y de transmutación poética. Es evidente, con todo, que los comportamientos cercanos al conceptual no pudieron escapar, como ideológicamente pretendían, del fetichismo, ni de la deriva hacia el *simulacro*. En 1990 planteó Kosuth un monumento para Walter Benjamin en Frankfurt. Lo que le interesa a este artista del autor de «La obra de arte en la época de su reproducción técnica» es que ofrece una salida para el impasse de la pintura en los sesenta. La función del arte se invirtió, porque en lugar del ritual se encontró que la praxis política era el fundamento del arte. «La celebración ritualizada de lo «auténtico» con su arte aurático, ahora se ha convertido –subraya Kosuth en «Statement for *Ex Libris*, Frankfurt (*For W. B.*)– en el bautismo de lo inauténtico». El contexto gramatical es ahora una forma de la prosodia que «trabaja» en el sentido de una crítica cultural: «sin la gramática social que ofrecía la cultura, la puntuación comienza con el arte». El arte aurático, recuerda Kosuth se origina en el ritual y en el comportamiento mágico-religioso: la pintura reclamó durante siglos ese espacio, esa «distancia que se aproximaba y convertía en lejanía al mismo tiempo». Pero la pintura se colapsó a sí misma, con los monocromos, el lienzo *vacío* de Ryman, Marden, Martin o Mangold, una suerte de lucidez y ceguera al mismo tiempo.

El arte conceptual es, después de los monocromos, el foto-realismo o la nueva imagen del pop, el *final de la historia del arte*: la práctica del arte se abisma en su propio nombre. La cuestión que pasa a primer plano es la de la realidad del lenguaje, las divisiones

y diferencias, las estructuras en las que se configura la «experiencia del sujeto»: nuestro concepto de Hombre es una expresión particular que se encuentra en relación con una elisión de la realidad, con la importancia de la *ficción para la vida*. Por medio de la fotografía, de su *artificio*, Kosuth establece los *usos del lenguaje*, el elemento ideológico, en los términos de Althusser, por encima del cual ha pasado el arte, incluso en la modernidad: los procesos de ficciones significantes. Kosuth apuntó en *The Sixth Investigation* (1969) que las obras de arte que intentan decirnos algo acerca del mundo están condenadas al fracaso: «la ausencia de realidad constituye precisamente la realidad del arte». La desmaterialización conceptual definía *otra realidad*, tomando las «definiciones» del diccionario como *sombras de ready-mades*, en una insistencia que conducía a la tautología.

El resto, el vacío, el secreto

«Es en los residuos», ha escrito Ernst Jünger, «donde hoy en día se encuentran las cosas más provechosas». Allí, seguramente, encontraremos –apuntaba con lucidez Ángel González García– lo que falta: el *resto*, que por serlo, es *parte maldita*, parte excluida. A los críticos les toca buscar entre las basuras; los residuos; los restos. Lo que nadie quiere, ni siquiera para construirse una dudosa reputación de maldito...». Es fácil estar de acuerdo con el diagnóstico de Ángel González García de que ya nadie ha de ser defendido de nadie, «porque todos están de acuerdo en lo que importa: que se hable de arte para no hablar así de lo que importa», pero su visión de los *residuos* pasa por alto que estos son, hoy por hoy, materia prima de la *rutina estética*, en un despliegue desconocido de las tácticas del *reciclaje*. Sería tedioso reiterar que *la escatología es nuestro destino*, precisamente cuando el higienismo político, la profilaxis

sexual y la lobotomización de la crítica han convertido al *minimalismo* en esqueleto de la canonización. El *Gestell* es chasis, bastidor o, en descripción más ajustada a nuestra sensibilidad, *escaparate* en el que volver a «localizar» nuestra tendencia a fetichizar incluso aquello que está desmaterializado. Tenemos mierda de artista envasada (Manzoni), cuchillos con los que exaltados forzaron a presentadoras (Burden), apóstoles de las misas sangrientas (Nitsch), mujeres deconstruyendo la identidad desde la cirugía plástica (Orlan), figuras del exceso que están acotadas por la *enfermedad duchampiana*, aquella óptica de precisión que reveló el *gesto del arte* como un *pedestal*, una diferencia que reclama *otra mirada*. La «fascinación objetual» de la contemporaneidad y el empacho de lo *ya hecho* no ocultan que estamos afectados de *anorexia*. Ciertamente, en esta economía del exceso, el catálogo *permanece* como resto del *potlatch*, parodia enciclopédica que *precede a los acontecimientos* y condiciona, férreamente, el juicio que, en el caso de llegar, tiene que saltar una barricada encuadrada en tapa dura.

El proyecto estético contemporáneo consistiría, en muchas ocasiones, en el «esfuerzo» de *etiquetar lo impalpable*. Desde el teatro del vacío de Yves Klein a *Statement of Esthetic Withdrawal*, de la exposición *The Big Nothing* (Institute of Contemporary Art de Filadelfia) a la Bienal de Sao Paulo del 2008, en el arte contemporáneo se advierte una pasión por lo incorporeal y furor casi religioso por el vacío. Con todo, a veces los intentos de convertir el vaciamiento, el silencio o la renuncia en algo heroico o incluso en un paso a la *vida* pueden terminar por ser patéticos. Al comienzo de *El ano solar* de Bataille leemos que «el mundo es puramente paródico, es decir, que cada cosa que se observa es la parodia de otra, o incluso la misma cosa bajo una forma decepcionante». No somos, lo sabemos de sobra, aquellos que se atrevieron a cortar en seco un ojo con una navaja de afeitar, ni siquiera tenemos el humor negro de entregar el apéndice visual en el momento previo a la decapita-

ción, queremos que todo se haga visible o, sencillamente, que la realidad acepte su dimensión obscena.

Jean Tinguely lanzó su manifiesto *Für Statik* en 1959, en el que pronunciaba una orden imperiosa «¡Dejad de pintar el tiempo!», desde una avioneta sobre la ciudad de Dusseldorf. *En realidad* no tenemos la certeza de que llegara a despegar. Tal vez fue otro «fake», como el salto al vacío de Klein, caído del cielo. Cuando la pintura se había vuelto *insatisfactoria* y había que tener «audacia» para sacar a la luz en el arte acontecimientos desconocidos, se desplegó, de forma anómala, un nuevo culto a la personalidad carismática, una concepción del artista como aquel que domina la magia de lo cotidiano. La correspondencia entre arte y vida en un terreno politizado y cercano al materialismo histórico, que Benjamin detectara en algunos instantes del imaginario surrealista, quedó atrapada en el proceso de la cosificación capitalista. Como en el *ready-made* duchampiano titulado *Ruido secreto* terminaría por revelarse un *enigma superficial*.

En abril de 1957, Marcel Duchamp participó en un coloquio de la American Federation of Arts con unas consideraciones sobre el proceso creativo donde introduce la noción de «coeficiente artístico» con el que, como advirtió, no se refiere sólo al gran arte, «sino que intento describir el mecanismo subjetivo que produce arte en bruto –à l'état brut–, bueno, malo o indiferente». Se trataría de una transferencia o una especie de «ósmosis estética» que se opera a través de la «materia inerte», teniendo el artista una suerte de papel *mediúmnico*, pero, sobre todo, es decisiva la intervención del espectador que posibilita que el arte en estado bruto acabe «refinado». El reciclaje objetual pero también la reconsideración de la transgresión vanguardista, el «nuevo realismo», incluso en aquella lectura que daba prioridad a la dimensión pop, estaba marcando no sólo un final de la pintura sino también era cómplice de un *display capitalista* que impondría un horizonte de desencanto estético.

La refinera del fetichismo de la mercancía impondría su ley. Entre lo vacío y lo pleno, entre el supermercado y el frigorífico, en la paradójica «herencia neodadaísta» se transmutó la *Zona* de tensión moderna, esa que está sedimentada desde la *flanerie* baudeleriana a la visión de la ciudad de Apollinaire, en un escarparatismo a temperatura controlada. No deja de interpelarnos aquel comienzo que hablaba del cansancio de «este mundo viejo»: «Lees los prospectos de los catálogos, los afiches que cantan en voz alta/ He aquí la poesía esta mañana y para la prosa están los periódicos». Con tantas cosas sigue presente la angustia del objeto perdido: la «fuente» duchampiana, escatología irónica por un tubo, sigue regando el arte incluso cuando su historia ha terminado.

F. C. F.

