

# David G. Torres: nada que decir...

Textos de DGT escritos en diversos medios y republicados en e-limbo. Muy recomendable visitar [a-desk.org](http://a-desk.org) y leer más reflexiones de DGT.

seleccionado por limboboy



[www.e-limbo.com](http://www.e-limbo.com)

# Indice

La mala crítica. . . . .	1
El arte como ONG . . . . .	4
El intelectual y el administrador . . . . .	6
El regreso al orden *&nbsp; Sobre la 52 Bienal de Venecia . . . . .	10
La encrucijada. Acción política, arte y comisariado. . . . .	14
Lamentablemente, Muñoz Molina . . . . .	18
Reina la razón en El País???? . . . . .	20
¡VIVA EL FRACASO! . . . . .	21
Nadie es inocente . . . . .	28
Marcel Duchamp vs. Stéphane Mallarmé . . . . .	31

# La mala crítica

David G. Torres [12-03-07]

Un ejemplo de los más recientes sobre la imagen que se tiene de un crítico...

Por David G. Torres

Sobre Thierry de Duve, Clement Greenberg entre líneas

... en la última película de M. Night Shyamalan, La joven del agua, aparece un crítico de cine presentado como un tipo huraño, un tanto mezquino, parco en palabras, las pocas que dice, sarcásticas, bajito y con gafas; siempre fuera de lugar, su pose de resabidillo le acaba valiendo ser devorado, literalmente, por una fiera mitológica. Perdón por desvelar una de las intrigas de la película, como decía el escorpión según se hundía en el río con la rana a cuestas: es mi carácter. O tal vez es el carácter de la crítica: ¡se acabo el buen rollo!

Sin duda, no el carácter huraño, pero sí el carácter de la crítica (de arte) es lo que se desgaja entre las líneas de Clement Greenberg entre líneas: un magnífico ensayo de Thierry de Duve en una cuidada edición de Acto Editores en colaboración con la Fundación César Manrique y el Aula Cultural de Pensamiento Artístico Contemporáneo de la ULL. Y para desgajar ese carácter de la crítica, Thierry de Duve se dedica nada más y nada menos a releer a Clement Greenberg. Una figura denostada, en permanente discusión, básicamente por haber mantenido una ortodoxia formalista: una explicación lineal de la modernidad que encontraba la razón última en una especulación formal del cuadro y que hacía desembocar toda la historia del arte en la abstracción americana. Incluso esa convicción en la necesidad de un cierto gusto refinado que fuese capaz de desvelar los matices de la materia pictórica le llevó a poner en duda la artísticidad de las obras de Marcel Duchamp y, por lo menos, asegurar que sus seguidores Pop hacían un arte falso. De entrada sorprende que justamente sea Thierry de Duve quien se fije y se ponga a destripar los textos de Greenberg. Él, tan aferrado a los rigores duchampianos y al que dedicó un fantástico Kant after Duchamp. Aunque no es extraño que así sea, al fin y al cabo se ha pasado la vida discutiendo con el crítico americano y, a pesar de todo, Greenberg sigue representando la figura del crítico por antonomasia, sin duda el más conocido del siglo XX y el que más ha marcado el devenir de la crítica de arte contemporánea. Y eso que su aspecto para nada era el de un tipo huraño, bajito, con gafas, sino más bien bonachón; pero eso sí, nada dispuesto al buen rollito y sí a discutir. Algo bien patente en la última parte del libro que reproduce una conferencia y la posterior discusión inéditas del crítico en la Universidad de Ottawa en 1987.

En eso es en lo que se ha fijado Thierry de Duve. El gran acierto del libro es haber trazado una línea de demarcación entre la teoría de Greenberg, ese formalismo tan denostado, y su estilo. Y a partir de ahí, ver qué es lo que tenía de peculiar el estilo de Greenberg para haber hecho de él esa figura capital en el arte de la segunda mitad de siglo XX. Lo que se extrae de todo ello no es ya un perfil del estilo de Greenberg, sino un perfil del estilo de la crítica.

En ese destripamiento y esa lectura entre líneas que propone el libro tienen

especial valor la recuperación de fragmentos de críticas del propio Greenberg, evidentemente inéditas en castellano y me temo que difíciles de conseguir en inglés. Perlas como las que dedicó a Pollock en una de sus primeras exposiciones: Hay mucho barro en los lienzos más grandes de Pollock, los cuales, aunque menos logrados, son los más originales y ambiciosos. Joven y lleno de energía, el pintor acepta encargos que no puede cumplir. En el grande y audaz *Guardians of the secret*, no sabe qué hacer con los dos grandes bloques de barro grabado (Pollock casi siempre graba sus colores más puros), y el espacio se tensa, pero no surge una pintura, ni el barro se llega a transmutar. Este cuadro y *Male and female* (los títulos de Pollock son pretenciosos) zigzaguean entre la intensidad de la pintura de caballete y la insustancialidad del mural. Las obras pequeñas son más contundentes.

Un estilo de crítica que es también una actitud frente al arte y una ética de las que Greenberg fue durante algún tiempo un representante ejemplar. No entiendo por qué esa actitud ha de ser un privilegio exclusivo de quienes comparten el gusto de Greenberg

Lo que Thierry de Duve ve ahí, al margen del juicio sobre Pollock, es el uso de la opinión. No se trata de formalismo, de lo que se trata es de que Greenberg opina. Y eso, la opinión, el valor de la opinión, no la mera descripción, el irse por lo cerros de Úbeda, el dar explicaciones laterales o el mostrar lo listo que se es, es lo que Thierry de Duve hecha de menos en la actualidad: Un estilo de crítica que es también una actitud frente al arte y una ética de las que Greenberg fue durante algún tiempo un representante ejemplar. No entiendo por qué esa actitud ha de ser un privilegio exclusivo de quienes comparten el gusto de Greenberg.

¡Menos mal! Opinar no es ser formalista, y tampoco lo es creer que Greenberg es un modelo de crítico ni apostar por un estilo de crítica combativa (y lo dice Thierry de Duve, nada sospechoso de colaboracionismo formalista, ¡hasta el pope Jacques Rancière parece salvarlo un poquito en *Sobre políticas estéticas*). Tal vez así podamos empezar a ver al rey desnudo o como mínimo ser conscientes de que asistimos al espectáculo de una crítica descafeinada.

La pregunta punzante es por qué eso sucede en la crítica de arte. No así en la crítica de cine o de música. Y como Thierry de Duve apunta, eso no significa que debamos creer a pies puntillas lo que el crítico califica o descalifica, pero sobre todo, habría que añadir, tampoco esperamos que el crítico de cine nos dé una lección de historia del cine. El estilo de la crítica tiene que ver con la opinión, porque pertenece al ámbito del ensayo y no de la descripción. Si la crítica tiene un estilo es porque si está emparentada con algún lenguaje artístico es con el literario. Tiene que ver con la escritura y el uso del pensamiento en escritura, sus resultados se archivan en una biblioteca junto a los libros de ensayo.

Si desaparece la opinión, desaparece la posibilidad de discusión y el cotarro del arte acaba convirtiéndose justamente en eso, en un cotarro, en un oficio y no en una auténtica actividad que pertenece a la cultura y, por tanto, implica que es una actividad intelectual. En este sentido, Thierry de Duve lanza un aviso para navegantes: Que en los años sesenta aparecieran al lado de los artistas unos mediadores cuyo papel apenas se podía diferenciar del de los artistas -personas como Seth Siegelau, Michel Claura o Harald Szeemann- es un inicio claro de una convencionalización del conjunto del mundo del arte en torno a unos comportamientos y actitudes que denotan un saber casi profesional de las

reglas del juego, más que un conocimiento técnico de las reglas estéticas del oficio. ¿Será que la crítica ha acabado dependiendo del comisariado (y no al revés) y ha olvidado su saber por una labor mediadora que, eso sí, cree conocer las reglas del juego?

Precisamente este verano hemos asistido a la puesta en práctica con traje de gala de ese saber profesional de las reglas del juego y el abandono total de las reglas estéticas del oficio. Al fin y al cabo la discusión sobre la designación del nuevo director del Museo Picasso de Barcelona tenía que ver con el conocimiento de las reglas del juego. Con una absurda discusión sobre oficios como si estuviésemos en la Edad Media en la que todos han tomando sus posiciones: se es gestor o se es director. Por supuesto para ser una cosa u otra hay que pertenecer al gremio profesional de unos o de otros, y para ello hay que ser una cosa o la otra, no hay trasvases posibles, ni intrusos. En todo caso, lo que brillaba por su ausencia es qué papel juegan en todo ello las ideas. En fin, después de muchos años de lucha (para nada acabada) por una consideración digna del trabajo en arte, resulta que nos hemos encontrado con eso, con un trabajo: una profesión. Y el precio parece que lo ha pagado ese otro juego de discusión que, insisto una vez más, sienta bases intelectuales y culturales. El precio también lo paga una opinión que ha desaparecido en favor de la nueva palabra de moda: la mediación. Pues bien, si se trata de eso, zapatero a tus zapatos, mediadores a las medias y la crítica, lo dicho, ¡se acabó el buen rollo!

Originálmente publicado en [A-DESK](#)

# El arte como ONG

David G. Torres [16-04-08]

El Guernica de Picasso mostraba con contundencia el compromiso del artista frente a la guerra y el horror. También podemos remontarnos en el tiempo y encontrar ese compromiso en Goya o en los escritos de Valle-Inclán contra la dictadura de Primo de Rivera. Una actitud que es posible recorrer a lo largo del arte del siglo XX planteando la pregunta: ¿cómo reaccionan los artistas ante las guerras y el horror que las acompaña, se llamen Primera o Segunda Guerra Mundial, Vietnam, Pinochet o Apartheid?

El Centre Pompidou de París ha querido aplicar esa cuestión a la situación actual y a una situación bélica concreta: ¿cómo reaccionan los artistas de Oriente Medio ante el interminable conflicto que se vive entre el Líbano, Israel y Palestina? El resultado: Les Inquiets. 5 artistas bajo la presión de la guerra; Yael Bartana y Omer Fast de Israel, Rabih Mroué y Akram Zaatari del Líbano y Ahlam Shibli de Palestina. Ahlam Shibli: Untitled, 2007. Les Inquiets toma el título de la novela homónima de Leo Lipski. En ella se describe la situación de los artistas en vísperas de la Segunda Guerra Mundial que, gracias a su hipersensibilidad, presintieron el horror inminente. Esta referencia pesa como una losa a lo largo de la exposición. Porque, efectivamente, en el presentimiento de aquel horror se piensa en el Guernica de Picasso, pero también en los fotomontajes de John Heartfield denunciando el advenimiento de Hitler al poder y por los que las pasó canutas. Surge, también, la necesidad de denunciar explícitamente a los culpables. O también la famosa pregunta de Adorno: ¿Es posible escribir poesía después de Auschwitz? Ahí, el problema en el arte pasaba por preguntarse si era posible representar el horror. La revisión de esa inquietud de los artistas, ahora frente a Oriente Medio, que propone esta exposición y su comisaria, Joanna Mytkowska, parece situarse en un plano intermedio: ni denuncia, ni representación del horror.

Yael Bartana, tras su paso por Documenta, es la más célebre de los cinco y, al mismo tiempo, su participación es la más discreta. Casi fuera de la exposición, sobre la puerta de la entrada, presenta cuatro vídeos que funcionan a modo de friso. La imagen está manipulada como si fuese un bajo relieve y muestran en cámara lenta manifestaciones en Tel Aviv con fuerte presencia militar. La intención es clara: nada se mueve, todo sigue igual, está periclitado, parece de otra época, como si esa tensión no tuviese solución.

Es todo un acierto el haber colocado esta pieza en la entrada, porque da el tono del resto de la exposición. Un tono y una actitud que no es de denuncia ni de representación del horror, sino de desolación y de impotencia. Un tono, por otra parte, constante y presente en cualquier conversación en Tel Aviv: la situación se hace cada día más dramática, nadie parece tener la solución y sólo queda convivir con ello. Es el tono también de las fotografías de Ahlam Shibli con escenas de pueblos desolados, de detalles de la destrucción que deja tras de sí la guerra. Es el tono de Rabih Mroué con un vídeo en el que reconstruye el testimonio de un mártir suicida libanés. Algo que se sitúa más allá de nuestro entendimiento, como las escenas de Akram Zaatari en la que un excombatiente libanés enseña a su ayudante a construir bombas. Más sofisticado técnicamente es el caso de Omer Fast: una doble proyección en la que a escenas de filmación de una película bélica en Irak se contraponen, por detrás, declaraciones de combatientes. Una reflexión sobre cómo se representa la guerra en el cine.

El resultado final, una vez visitada la exposición, es de desolación: la conciencia de una

situación enquistada, sin propuestas de solución y que afecta a los de siempre, a las mismas víctimas de todas las guerras, a la convivencia y a las personas, a los individuos, a esos transeúntes de los que hablaba Manuel Delgado en el Animal público, objetivos de los francotiradores en Grozni, de las bombas durante la Guerra Civil en Madrid y ahora en el Líbano, en Tel Aviv o en Palestina.

Una vez más el arte ofrece una píldora de conciencia al espectador occidental, de empatía con las víctimas y con un status quo difícilmente remediable. Así, con la conciencia tranquila, las instituciones artísticas pueden seguir llenando programaciones y el arte seguir empatizando con las situaciones dramáticas que inundan las portadas de los periódicos. Mientras tanto siempre quedará muy lejos el compromiso de John Heartfield, la denuncia explícita de los culpables y los verdugos.

Y quedará lejos, porque en Les Inquiets no aparece ni la sombra de los que de verdad inquietan, se llamen Bush, Sharon, Likud o Hamás. Inquietante.

Originalmente en [el cultural](#) vía [SALONKRITIK](#)

# El intelectual y el administrador

David G. Torres [24-03-08]

A propósito de la promoción del arte español en el exterior... no está mal recuperar este texto de DGT. La situación es exacta, igual, equivalente (o peor) ergo volver la vista atrás puede ser una actitud adecuada para tomar impulso (y como en quadrophenia) tirarse, de una vez por todas, por el acantilado (de marmol, quizá) [e-limbo\*]

En los últimos tiempos, parece que la gran prioridad indiscutible de algunos profesionales del arte y artistas españoles, es decir, de una parte del sector artístico, es solucionar el problema de la promoción del arte español en el extranjero. De entrada, me gustaría insistir en que dicha prioridad no es tan indiscutible, y que tal vez buena parte de esa precariedad que se pretende solucionar con la promoción exterior está provocada por el mero enunciado de una solución en esos términos. De hecho, allí donde algunos declaman con cara de estupefacción e indignación no entender cómo, dada la gran calidad del arte español, éste no tiene presencia en el exterior, otros vemos como esa cara de estupefacción es en sí toda una respuesta. Porque antes habría que discutir si existe tal calidad, cómo se mide y si finalmente tiene algo que ver con lo español. Lo que sí me parece una absoluta prioridad es la necesidad de ejercer un pensamiento crítico desde poco importa cómo se llame el lugar desde el que se ejerza.

Bajo el riesgo de caer en mil malentendidos &#8213;básicamente porque como decía Slavoj Zizek cualquier pensamiento que se quiera crítico está condenado a ser recluido en los márgenes de una supuesta radicalidad en la que todo se simplifica por aquellos que aún elogian valores como la moderación y la centralidad porque, ya se sabe, los extremos se tocan&#8213;; creo que antes de pensar si es una prioridad o no la promoción del arte español a un supuesto exterior, será necesario como mínimo preguntarse si existe algo llamado arte español (y algo que se considere exterior a él). Desde luego, lo que resulta indefendible para un pensamiento crítico y atrincherado es el uso de términos como nacional y todos sus derivados: regional, internacional, etc. Si Millán Astray, como el nazi Hermann Goering, decía echar mano de su pistola al oír la palabra cultura, algunos al oír la palabra nación también tememos que muchos se pongan a desenfundar sus pistolas. De hecho, los referentes de un pensamiento crítico y una práctica en arte que también se quiera crítica están marcados por el rechazo a lo nacional y la conciencia de su estrecha vinculación con un convencionalismo violento de las costumbres. A esa violencia respondía Dada: sin duda un episodio como el del Cabaret Voltaire en Zurich está hecho de la huída al oír desenfundar las pistolas. El grupo de artistas, literatos y pensadores que en unas cuantas sesiones en un antro en Suiza se propusieron desmantelar, atacar y mofarse de todo el sistema de valores de la sociedad occidental, fueron de los pocos en oler el tufo nacional. Otros sí se alinearon, y sí creyeron en la necesidad de la nación. En un momento extremo &#8213;pero, ¿por dónde pensar si no es por los extremos?&#8213; como en los inicios de la Primera Guerra Mundial, la discusión entre artistas e intelectuales estaba en dilucidar hasta qué punto la defensa de la nación era un asunto prioritario. Dada por el contrario nacía, como ellos mismos declamaban en los manifiestos, de una necesidad de independencia, de la necesidad de ejercer un pensamiento libre y sin duda a la contra: dada permanece dentro del marco de las debilidades europeas, es una cochinidad como todas, pero de ahora en adelante queremos zurrarnos en diversos colores para hornar el jardín zoológico del arte de todas las banderas de los consulados. Así que para aquellos que nos sentimos herederos de una actitud insumisa, que hemos llegado al arte por rebote, no deja de sorprendernos que se abandere con profusión y sin escrúpulos la nacionalidad como motivo de exportación. Ahí no podemos dejar de pensar en ejemplos hirientes de la violencia de estado contra el

pensamiento, como el de Gustave Flaubert acusado de blasfemia y teniendo que defenderse para no perder su propio dinero, viendo su obra condenada por esa misma sociedad bienpensante y tan orgullosa de su convencionalismo que no puede admitir ser retratada y ver abierto el camino en el que queda en evidencia. Como una forma de venganza póstuma, Julian Barnes en *El Loro de Flaubert* imaginaba el juicio tal y como debiera de haber sido: ¿Es verde este libro? Su señoría, me jodería que no lo fuese. ¿Fomenta el adulterio, ataca al matrimonio? Alto ahí, su señoría, eso es precisamente lo que mi cliente pretendía hacer. ¿Es blasfemo este libro? Por los clavos de cristo, está tan claro como el taparrabos del día de la crucifixión. Digámoslo así, su señoría: mi cliente opina que la mayor parte de los valores de la sociedad en la que vive son repugnantes, y espera fomentar con este libro la fornicación, la masturbación, el adulterio, el apedreamiento de los curas y, aprovechando que por un momento he logrado captar su atención, su señoría, espera también lograr que cuelguen de las orejas todos los jueces corruptos... Un pensamiento crítico sólo puede ser descreído, sólo puede pensar anti, a la contra y a contrapelo. Quizá ingenuamente pero, cuando me he referido al carácter irreductible del arte, éste tenía que ver con la necesidad de recuperar la ira contenida en la defensa que Julian Barnes hacía de Gustave Flaubert o el valor arrasador de Dada. Y sin embargo, Dada como otros momentos de intensidad en la creación intelectual y artística es un estallido de fuerza generado desde un contexto específico: Zurich y unos cuantos huidos de la locura de la guerra que se reúnen en un local y que casualmente, encuentran espectadores como un ruso que vivía en en la misma Spiegelgasse, dos números más allá del Cabaret Voltaire, que jugaba al ajedrez en la calle con Tristan Tzara y esperaba un tren que le sacase de la clandestinidad suíza, le llevase a hacer la revolución en su país y recuperase su nombre, Lenin. Los trabajos de calidad en arte han salido en múltiples ocasiones de ese tipo de contextos intensos en los que se generan una serie de relaciones alrededor de un vaso de absenta, de un espacio determinado, una escuela, un crítico con barba larga o aprovechando una operación de la CIA para hacer frente al socialismo real con la libertad del arte moderno. Se trata de asumir la dimensión contextual del trabajo en arte. Es decir, que éste se da en contextos intensos de relación, discusión y trabajo, en un caldo de cultivo intelectual que difícilmente se adapta a convenciones políticas. Con lo cual se asume que las prácticas artísticas no tienen por objeto ser representativas, sino activas y, en todo caso, arruinar cualquier posibilidad de representación identitaria, más bien, cuestionarla. Y, así, reaparecen los principios de un pensamiento crítico. La constatación de la importancia contextual del trabajo en arte se sitúa justo en las antípodas de lo localista y, fundamentalmente, de lo nacional. De entrada, se aparta de una defensa sectaria, regionalista, autonomista, localista o lo que sea del arte por la creencia en que un contexto de trabajo no existe de manera aislada sino en relación con otros. En este sentido el modelo de funcionamiento en arte no se correspondería con el de las unidades naciones que encuentran un organismo mayor supranacional &#8213;internacional es el nombre que se le suele aplicar&#8213; en el que reunirse. Al fin y al cabo, no deja de ser sospechoso que eso del internacionalismo preocupe tanto a personajes como Bush. Probablemente sea sintomático que mientras Bush hablaba de terrorismo internacional, en arte la palabra internacional aparecía por todas partes: bienal internacional, exposición internacional, comisario internacional, artista internacional... Si el terrorismo internacional es ese lugar utópico en el que se dan cita todos los males, el arte internacional sería también una especie de lugar utópico del arte, los artistas y sus delegaciones nacionales. Pero, un modelo de funcionamiento que reclama la importancia de los contextos de trabajo intensos, del intercambio y la discusión como verdaderos lugares de una actividad intelectual rica, no puede asumir una dimensión jerárquica y piramidal en la que lo internacional acoge a lo nacional, sino que en términos globales esa dimensión sólo puede ser también de intercambio. Así un modelo que asume lo discursivo del trabajo en arte es un modelo en red: una red de afinidades y contextos interconectados. Y así, por ejemplo, a causa de una serie de avatares curiosos cierto contexto barcelonés ha mantenido una relación intensa

con artistas de Copenhague antes que con artistas de un un contexto más próximo. El contexto es ese lugar en el que se produce la discusión y una determinada comunidad de intereses. A pesar que se pueda dar en lugares tan fútiles como un bar, también puede ser un producto vendible; otra cosa es pensar a quién le toca venderlo, pero en cualquier caso es preciso tener el producto. Efectivamente en arte ha sido posible y hasta útil promover etiquetas o marcas: la Escuela de París, la de Nueva York o, más recientemente, el Brit'Art. El problema en el caso español es el de saber si hay un contexto, varios o ninguno. Para esquivar cualquier mínimo atisbo de posible interpretación en términos localistas de la cuestión del contexto, de lo que se trataría es de saber si España es un contexto; si es un contexto de trabajo, relaciones, intercambios y discusión entre los artistas, la crítica, etc.; en fin, lo que consideraríamos un caldo de cultivo en arte o, en breve, saber si hay un panorama artístico español. Así que aún permaneciendo en el campo de lo políticamente establecido, ese campo lleno de moderación y corrección, de entrada sería saludable preguntarse por la pertinencia del enunciado arte español en un país que se refiere a sí mismo como este país para esquivar el problema de tener que ponerse nombre, de tal manera que nunca sabemos muy bien de qué país se trata; o que confunde su administración, el estado español, con el territorio, España, y así habla de estado español cuando se refiere a España. Ante tal tesitura ¿cómo se enuncia tan naturalmente, como si se tratase de la selección de fútbol, lo de arte español que tanto acompleja para otros menesteres?, ¿es acaso inocente su uso o más bien es significativo? Una de las proclamas favoritas del fascismo español durante la guerra era: antes rojos que rotos. El contenido implícito de esa frase había quedado medio olvidado bajo la capa en la que se construyó la transición española. Y sin embargo, ahora parece haberse destapado de nuevo colocando a este país en un proceso de desenterramiento del único conflicto latente no solucionado en la transición: el de su organización y estructuración territorial y su definición como estado. Ante tal tesitura, sin duda si se quiere usar el término arte español habrá que asumir lo que implica políticamente. A no ser que se pretenda utilizar negando cualquier consideración política del término, como un mero asunto para entendernos. Entonces, tal vez también se estará asumiendo que el trabajo de los artistas y el arte permanece en una cúpula de cristal apartado de los problemas del mundanal ruido. Si la cara de estupefacción en algunos ante la incompreensión de la gran calidad del arte arte español aparece acompañada de un entendimiento del trabajo en arte basado en el gusto y habitando en una especie de limbo inocente, no debería extrañar que otros veamos justamente ahí una de las claves del fracaso. En fin, si el arte español es el arte que representa a España habrá que decidir si tiene un carácter unitario, si por tanto sigue el modelo de estado organizado desde un centro de poder y, así, viene a ratificar la imagen de un estado de estructura piramidal; o si basa esa representatibilidad en cuotas regionales o autonómicas. A menos que por arte español entendieramos el arte que se produce en el territorio español, con lo cual todo vuelve a ser un poco más complejo, porque lo que entra en juego es el contexto de trabajo y no tanto una unidad que se representa. Tanto la concepción del arte español desde la unidad como desde la pluralidad están regidas por lo político en términos de representación nacional frente a lo internacional. Pero eso que, quizá es válido para determinadas estrategias políticas, tal vez no lo sea al hablar de arte. Si lo que importa en arte es la discusión, una producción intelectual rica e intensa, hecha de relaciones, encuentros y desencuentros; si una situación comprometida intelectualmente está hecha de intercambios y relaciones que funcionan en una especie de red sus picos y sus valles; si el arte como producto de interés surge de contextos intensos y las relaciones que estos establecen con otros ¿qué sentido tiene plantear la nacionalidad frente a la internacionalidad, el arte español frente al exterior? ¿No será lo más importante asegurarse de que se establezca una verdadera intensidad de trabajo en arte aquí (llamémosle cómo le llamemos), con las discusiones sobre arte y no sobre las políticas culturales que implica? Sólo a partir de ahí es posible trazar lazos en una red intensa de relaciones, pero no pensando desde luego en lo español frente al exterior.

Evidentemente todo es empaquetable para que la clase política pueda utilizar su demagogia y vender el paquete del arte español unitario, disgregado, plurifuncional, meta-contextual o como se quiera. Pero nuestra intención, la de aquellos que creemos profundamente en el valor del arte, ¿no era reparar el arte español? Lo de la promoción exterior tenía que ver con solucionar algún problema interno, supongo. Si nos conformamos con una etiqueta: ¿no se estará confundiendo el medio con el fin? Es decir: la etiqueta demagógica que pueden utilizar los políticos con el crear y fomentar la riqueza cultural y artística. De lo que se trata es de trabajar en intensidad y en calidad. Y esa es una condición sinecuanon para hacer del arte un producto interesante. Ese era el fin, ¿o no? Y ese fin, sí tiene que ver con ser capaces de conciliar visibilidad o interés por el arte y así tal vez alejar el fantasma de la precariedad. Lo que está en juego va mucho más allá de la posible exportación de un puñado de artistas, críticos, comisarios o galeristas; lo que está en juego es la disponibilidad para asumir un pensamiento crítico e intenso en arte o conformarse con promover pequeñas estrategias políticas para ganar una perrillas en ese idílico extranjero. Lo que está en juego es si se es mediocre y se busca una integración conformista con las estrategias de comisarios y mediadores internacionales políticamente correctos o si se está dispuesto a encabezar un trabajo intenso que implica una fuerte crítica a un sistema en el que los artistas pueden convertirse en simples funcionarios y los críticos y comisarios en administradores. Frente a ello la apuesta por la reivindicación y la recuperación del valor intelectual y crítico del arte no puede más que sentirse defraudada cuando es el propio supuesto capital intelectual el que encabeza plataformas que reclaman esa promoción del arte español en el exterior. Una promoción que además, como hemos visto, acarrea conceptos asociados a lo nacional, lo convencional y lo políticamente correcto. Parece que otra vez, lo convencional y la necesidad nacional vuelve a pasar por encima de la necesidad intelectual, que debería ser necesariamente de primer orden. Si, bajo la defensa de la necesidad coyuntural, el intelectual hace el papel del político, ¿qué hace el político? ¿y qué puede esperar del intelectual? Porque la verdadera cuestión es: ¿en qué piensa el intelectual?

David G. Torres

Barcelona, 4 de junio de 2005

# El regreso al orden \*&nbsp; Sobre la 52 Bienal de Venecia

David G. Torres [21-06-07]

La Bienal de Venecia es la primera cita del gran trip veraniego 2007. A ella le siguen la feria de Basilea, la Documenta de Kassel y el proyecto escultórico de Münster. Todo en 10 días, en un calendario adecuado para los visitantes americanos que de un golpe pueden hacer el tour europeo del arte.

Por David García Torres

A la espera de qué pasará en Documente Robert Storr propone para la edición 52 de la centenaria Bienal de Venecia Think with the senses. Feel with the mind.

En la edición 52 de la Bienal de Venecia, la enorme sala central del pabellón italiano (a pesar del nombre, único pabellón no nacional y, junto con el Arsenale, sede en la que se expone la selección oficial de la bienal) está presidida por siete cuadros de casi cinco metros de largo de Sigmar Polke. En la edición de 1999 comisariada por Harald Szeemann esa misma sala exhibía una escultura de Katharina Fritsch, Rat King: una decena de gigantescas ratas en círculo cuyas colas en el centro formaban un ovillo. La escultura de ratas ocupaba todo el espacio central como dos años después lo haría el enorme adolescente arrodillado de Ron Mueck pero en la entrada del Arsenale. La desproporción del adolescente de Mueck en la primera sala buscaba resaltar su espectacularidad, las ratas de Katherina Fritsch se podían ver incluso desde la entrada del pabellón, los cuadros de Polke nos devuelven a la historia, vía una referencia artística fuerte, la frontalidad y la visita en las salas blancas del museo. Entre la bienal de 1999 y la de 2007 no sólo han pasado ocho años y cuatro bienales. La de Harald Szeemann fue un hito, tal vez esta, comisariada por Robert Storr, también lo sea, pero por diferentes motivos.

En 1980 Harald Szeemann con Achille Bonito Oliva creo la sección Apperto, dedicada a jóvenes artistas y separada de la selección histórica. En 1995, en la edición 45, centenario de la bienal (los números no coinciden a causa de sus suspensiones durante las dos guerras mundiales), Jean Clair eliminó el Apperto, la razón fue que las salas del Arsenale no cumplían condiciones y destinó todo el presupuesto a una gran exposición histórica que tomaba como tema el cuerpo que, además del pabellón italiano, ocupaba el Palazzo Grassi entre otros. Cuando en 1999 Harald Szeemann volvió a la bienal, esta vez para ocuparse de todo el comisariado, recuperó el Apperto convirtiendo el evento en Aperttuto, todo abierto, en realidad artistas jóvenes y ya consolidados se mezclaban. Además regresó al Arsenale y recuperó aun más espacios para la bienal. El Aperttuto mostraba un intenso deseo por eliminar la dimensión histórica que había marcado Jean Clair en el centenario del evento y subrayar una dimensión prospectiva del presente del arte. Incluso los pabellones nacionales se apuntaron a la ola renovadora y prospectiva que marcaba Harald Szeemann. Entre la selección oficial había obras de Thomas Hirschhorn, Maurizio Cattelan, Kutlug Ataman, Rirkrit Tiravanija, Massimo Bartolini, Pierre Huyghe, Pipilotti Rist, Grazia Toderi, John Bock, Roderick Buchanan, Wim Delvoye, Dominique Gonzalez-Foerster, Teresa Hubbard & Alexander Birchel, Douglas Gordon, Olafur Eliasson, Doug Aitken, Christian Jankowski, Costa Vece, Paola Pivi o Antoni Abad. Y entre los pabellones nacionales: Michel François y Ann Veronica Janssens, Jasson Rhoades, Rosemarie Trockel, Gary Hume o Elisa-Liisa Ahtila (no hace falta citar la presencia de Manolo Valdes ese año en el pabellón español).

Muchos de ellos, desde entonces no han dejado de estar presentes en eso que se llama la escena internacional.

También los tiempos eran distintos. Catherine David sólo un par de años antes había comisariado la Documenta X bajo el título *poetics/politics* y, por ejemplo, Nicolas Bourriaud acababa de publicar *Estética relacional* en el que después de mucho tiempo se intentaba dar explicación teórica al trabajo de un grupo de artistas (básicamente Rirkrit Tiravanija, Jens Haaning y Pierre Huyghe). Parecía que una nueva generación de artistas aparecía: nuevas listas y nuevas actitudes.

En la edición actual de la Bienal de Venecia comisariada por Robert Storr hay un caso paradigmático, vuelve a estar Pierre Huyghe. Pierre Huyghe ha participado en tres de las cuatro últimas ediciones de la bienal. Paradigmático de un cierto estado de crisis, frente a la cual ni esas listas ni esas actitudes parecen haberse renovado. En 1999 Francis Alÿs presentó una pieza/performance fuera de la bienal, en 2007 expone una gran instalación con dibujos, vídeo y documentación en el Arsenale.

Esa sospecha de una falta de renovación en las listas denotaba ya una crisis en la bienal de 2003 comisariada por Francesco Bonami. Evidentemente la sombra de las dos anteriores bienales comisariadas por Harald Szeemann condicionaba excesivamente la edición número cincuenta. Esa bajada de intensidad iba acompañada además de un caos a lo largo de toda la exposición en el Arsenale, empezando con déficits como las cartelas con la información de las obras en folios pegados a la pared. Y con notas destacadas como referencias a las colecciones de las que provenían algunas obras. Referencias a colecciones americanas especialmente evidentes en la gran exposición que, fuera de los espacios de la bienal, en la plaza San Marcos, organizó Bonami. De nuevo la entrada de la historia. La bienal continuaba siendo apertta en el Arsenale, pero la historia entraba de la mano de las colecciones americanas en una gran exposición lateral en la que parecían concentrarse los intereses curatoriales. Ya lo había hecho Jean Clair, huyendo del Arsenal hasta el Palazzo Grassi.

Si la lista de artistas participantes en la primera bienal de Harald Szeemann en 1999 era significativa no lo es menos en el caso de la actual de Robert Storr, sobre todo atendiendo al pabellón italiano, a los artistas y sus obras: además de la destacada presencia central de Sigmar Polke, unos dibujos casi de escritura automática de Louise Bourgeois, un mural de Iran do Espírito Santo, unos cuadros de Jenny Holzer que reproducen informes de muertos en la guerra de Afganistan, la citada fotografía de Pierre Huyghe, abstracciones de Ellsworth Kelly, pinturas de Martin Kippenberger, dos murales de Sol LeWitt, más pinturas de Raoul De Keyser, Gerhard Richter, Susan Rothenberg o Robert Ryman. Además, el listado de idiomas en un mural de Ignasi Aballí, en un espacio de tránsito a los lados de una escalera entre Sol LeWitt y Raymond Pettibon. Una pieza que anteriormente se había presentado como un mural frontal y que ahora aparece partida en dos perdiendo una frontalidad pictórica que siempre beneficia el trabajo de Ignasi Aballí, como queda patente en la otra pieza que muestra en la bienal, en este caso en el Arsenale: la serie de listados de cifras recortados de la prensa que ocupan toda una pared en dos franjas y que destacan aún más que en su presentación hace algo más de un año en el Macba. Y sorprende que el mural con el listado de lenguas de Ignasi Aballí haya perdido, en su disposición en el pabellón italiano, esa frontalidad cuando, a juzgar por la lista de obras, es uno de los leitmotiv de Robert Storr. De hecho, en el caso del Arsenale, más allá de las listas y de las obras, destaca el esfuerzo de display. Parece que aquella incomodidad que Jean Clair sentía ante la falta de condiciones de las antiguas naves que configuran el Arsenale ha sido salvada por un intento de intensa musealización del espacio.

Es ahí donde aparecen las claves de la bienal de Robert Storr. Las claves de un retorno al orden, de un intento de devolver la bienal a una narrativa histórica y museológica más allá de una voluntad prospectiva. Prospección que caracterizaba tanto la selección de Harald Szeemann como la de Rosa Martínez en la anterior bienal, al fin y al cabo siempre ha explicitado su deuda con el comisario suizo. Y mirando con atención la selección de obras esa musealización de la bienal está enganchada a un retorno a un orden formalista. No ya por la abundancia de pintura sino por sus características y modos de exhibición. Es sintomática la presencia de Jenny Holzer, olvidados sus mensajes activistas, en cuadros que reproducen informes forenses. O la tendencia reciente a olvidar la actitud de Martin Kippenberger y, por otro lado, la insistencia en recuperarlo como pintor.

El retorno al orden formalista ya estaba anunciado en la anterior bienal. Si Rosa Martínez se ocupó del Arsenale, Maria de Corral se encargó del Pabellón italiano con el significativo título La experiencia del arte. El carácter experiencial sensitivo del arte vuelve a estar presente en el título de Robert Storr: Piensa con los sentidos. Siente con la mente. Ese pensar con los sentidos afecta a la desactivación política de Jenny Holzer y a una tematización constante a lo largo del Arsenal. De manera evidente en las citas la guerra en la que, lejos de un activismo directo, se suman obras con referencias a Irak y Afganistan o al conflicto palestino: los cuadros llenos de muertos de Chéri Samba con títulos tan evidentes como Après le 11 Septembre; las fotografías de quirófanos para prácticas con maniqués de Tomer Ganihar; más fotografías de soldados de Neil Hamon; portadas de periódicos árabes con las imágenes cambiadas de Marine Hugonnier; los retratos de militares muertos en Irak y Afganistan de Emily Price; la historia del rifle de asalto AK-47 de Nedko Solakov, etc. La tematización también es evidente en una sala dedicada a tres artistas cuyas obras tienen que ver con la muerte: fotografías de lápidas customizadas en cementerios de EEUU de Jan Christiaan Braun, un vídeo de Paolo Canevari con un niño jugando a fútbol con una calavera y una serie de vídeos de Yang Zhenzhong en los que diferentes personas simplemente dicen voy a morir.

Frontalidad, musealización, experiencia sensible y tematización implican una relectura de la historia del arte en términos formalistas, aunque sólo sea por oposición, porque ahí no entran cuestiones como en las que ahora el Macba está enfrascado: la teatralidad o la performatividad del arte. Y también quedan expulsadas cuestiones que tienen que ver con la radicalidad o el sentido del humor y el absurdo como arma crítica.

Por ahí en medio, en el Arsenale, aparecían las esculturas de Franz West, en realidad sus muebles, pero, efectivamente, como esculturas que hay que mirar. Franz West también estaba presente en un evento colateral: The Hamsterwheel. Un proyecto comisariado por Valentina Cancelli, Veit Loers, Christian Meyer, Ewald Stastny, Atelier Franz West and Schlebrügge. Editor con la participación de John Bock, Christian Jankowski, Erik van Lieshout, José Ruiz, Antonio Ortega, Peter Fischli / David Weiss, Georg Herold, Dieter Roth o Jonathan Monk. Ahí sí que era posible usar los muebles de Franz West. The Hamsterwheel buscaba subrayar otro tipo de actitud en arte, ausente a lo largo de la selección oficial. No se trataba de recordar al Martin Kippenberger pintor, sino recuperar el sentido del humor en arte y lo grotesco. The Hamsterwheel no sale referenciado como evento colateral en el catálogo general de la bienal, seguramente porque plantea uno de los extremos que esta bienal intenta discutir y/o rebatir.

Frente a lo grotesco y la teatralidad, la bienal de Robert Storr propone una solución a dos cuestiones: qué modelo de definición histórica del arte está en juego y qué modelo de exposición es la Bienal de Venecia.

Quizás las listas siguen sin renovarse, pero esta bienal no evidencia una crisis como la

de Francesco Bonami, sino una toma de posición frente a modelos de explicación y trabajo en arte. Simplificando mucho, la cuestión está planteada en un retorno a un formalismo sensible, frente a, por un lado, una reclamación performativa del arte y, por otro, frente a la reivindicación de una actitud crítica anclada en la tradición dada más irreverente. Ahí las listas son lo de menos, los nombres son usados a conveniencia (Kippenberger pintor, Kippenberger performer, Kippenberger bufón) y, en todo caso, aquella función prospectiva de Harald Szeemann que había llevado a la bienalización del arte, al comisario montado en un avión jugando con listas, ya no entra en esta discusión.

Publicado originalmente en [A-DESK](#)

# La encrucijada. Acción política, arte y comisariado.

David G. Torres [24-03-08]

Tal vez resulte generoso por parte de DGT mantener este breve ensayo, que tiene como punto de partida, y desde hace ya años, el trabajo de un artista, Antonio Ortega, on-line (y lo agradecemos porque así hemos tenido tiempo de leerlo, pensar, otravez, y difundirlo, aún más. Pero todo no es (es no) generosidad, tampoco punto de apoyo sin más, la actuación política, germen de esta reflexión, y sus límites, indican que el justo medio es, en cualquier caso y o acción, una ganancia compartida, casi... No siempre, claro. Leamos...

<a>En abril de 2000, Antonio Ortega presentó una exposición en la Sala Montcada de la Fundació La Caixa bajo el título Registro de Caridad. Su obra era fruto de haber apadrinado una cerdita en Londres y de dar de comer sus propios vómitos a unos anónimos pájaros en la entrada de su casa. La exposición ponía en evidencia nuestros prejuicios respecto a la caridad y la generosidad con una pregunta implícita muy simple: ¿qué es más generoso o caritativo, ofrecer a una cerda un nombre y un hábitat ideado por nosotros, que en el fondo es una especie de encierro, o dar de comer vómitos a unos pájaros que siguen siendo libres y que pueden decidir si comer eso o no?, ¿cómo medimos nuestra generosidad, en base a nuestra propia satisfacción personal o en base a la del objeto con el que pretendemos ser caritativos?, ¿qué mide la generosidad, nuestro esfuerzo o el resultado?... Para comentar la exposición de Antonio Ortega utilicé una noticia que había aparecido en un telediario reciente: Chrissie Hynde, líder de The Pretenders, había sido detenida en Nueva York mientras se manifestaba en una tienda Gap contra la venta de prendas de piel realizadas a partir de la explotación de vacas en la India. La historia era larga y complicada, la moraleja final consistía en preguntarse quién se beneficiaba de qué, si Gap con la publicidad gratuita que le hacía Chrissie Hynde o la propia cantante al ganar minutos de televisión con un reciente disco en el mercado. Ambos ejemplos hablan metafóricamente de política, de los límites de actuación política. Y creo que esos límites son semejantes a los que plantea Slavoj Zizek cuando traza la encrucijada política frente a la que se encuentra la izquierda radical. Muy sucintamente y simplificando probablemente en exceso las palabras de Zizek: es la ultraderecha la que se ha apropiado del discurso obrero y la que utiliza un lenguaje populista en contra del capitalismo tardío y globalizador en el que vivimos. Esa ultraderecha y su discurso es criminalizada por los partidos políticos democráticos, porque se sitúa más allá de los límites trazados por la democracia y es, sin duda, la adversaria. Pero lo que se convierte en adversario son también sus argumentos, esos que correspondían a la izquierda radical y que la fuerzan a situarse también más allá de la línea de la democracia o a renunciar a ellos y ser una izquierda cómplice del capitalismo extendido. Al fin y al cabo, todo sistema debe encontrar su adversario para poder legitimarse (no en vano las políticas del gobierno español y del gobierno catalán se basan en la búsqueda de un adversario que los legitime), es un proceso de feed-back, de entropía que beneficia el sistema, de contrario que corrobora...

El problema es entonces, cómo salir de esa encrucijada, cómo mantener una posición política clara y radical sin caer en la trampa de lo alternativo o, peor, de convertirte en un adversario que en el fondo legitima el sistema frente al que pretendes oponerte; por quién decidirse por Gap o por Chrissie Hynde, si son lo mismo; qué es menos malo apadrinar un cerdo y dejar limpia tu conciencia por unos pocos pounds o dar de comer tus vómitos a unos desdichados y agradecidos pájaros. Estoy tentado de decidirme por el hecho de que vomitar para dar de comer a unos pájaros es la mejor opción. Porque

es una opción que, a pesar de lo que tiene de marginal y de provocador, en el fondo, depende de una decisión individual y ética. Esa actitud individual y ética es la que deja entrever Slavoj Žižek como posible solución a la encrucijada. En quien Manuel Delgado ve el poder de detentar esa solución de posible compromiso real y político porque es antes que nada individual y ético, es en el transeúnte: Si el poder político se ocupa de lo lejano, del proyecto, de lo perfecto, la masa se ocupa de lo cotidiano, lo estructuralmente heteróclito. Porque renuncia a tener un fin y funciona a la manera de una reunión de partículas que se agitan, la muchedumbre constituye una comunidad de seres anómicos, es decir de componentes que se mueven al margen de cualquier organicidad<sup>1</sup>. Manuel Delgado habla del poder transversal que puede detentar el individuo y que escapa a un sistema de contrarios que se caracteriza por su capacidad para asimilar, criminalizando o recluyendo en un ghetto, aquello que se pretende a la contra.

Sería estúpido pensar que esa encrucijada, esa encrucijada política y ética, es ajena al arte, como es ridículo pensar que nada es ajeno al arte. De igual forma, si todos nuestros actos son políticos, todas las obras de arte son políticas. Se trataría entonces de ver qué opciones le quedan a aquellas que pretenden un compromiso político crítico y radical. (Otra cosa sería discutir que muchas obras de arte contemporáneo al margen de su soporte material son intencionadamente fieles a la línea, colaboradoras del capitalismo tardío y colaboradoras de esa derecha política cada día más extendida). Y posiblemente esa solución insinuada, y que a duras penas podemos denominar solución sino simplemente actitud, también atraviesa la efectividad política de la obra de arte.

Aquí la anécdota de Chrissie Hynde manifestándose frente a Gap vuelve a sernos útil. En el relato de los hechos podía parecer que la cantante realmente aprovechaba esa manifestación para promocionar su último disco, es decir, que es una cínica. Y ese es precisamente el problema: era el relato de los hechos el que ponía en duda la credibilidad de Chrissie Hynde. Lo que menos me importa es si ella era o no era honesta, yo no pongo en duda su honorabilidad, lo que sí es importante es cómo tal acción era ingenua y provocaba que fuese considerada una adversaria que fácilmente se reducía y se ponía en duda. Lo que sí importa es la inutilidad y la nula efectividad política de su acción. Y vuelve a ser válida aquí, no porque despierten mi interés las vacas de la India, el comercio de Gap o la música de The Pretenders, sino porque creo que tal actitud sirve metafóricamente para comprender la nula efectividad política de muchas obras de arte que trabajan en la denuncia explícita y la acción política directa. Toda su efectividad queda reducida a ser simples adversarios, habitantes de los márgenes que ratifican el centro definiendo sus confines, a quedar codificados como acción política museable o, peor, al pasar a la acción política explícita se pierde no sólo la efectividad sino también el arte.

Si en política el precio a pagar de la izquierda radical es confundirse con una ultraderecha que se sitúa más allá de cualquier efectividad crítica según las leyes democráticas o, al contrario, convertirse en cómplice demócrata de las nuevas formas del capitalismo tardío; en arte el precio a pagar al hacer de la obra un lugar de acción política explícita tiene que ver también con la pérdida de su efectividad política y la pérdida del propio arte. Estos son los límites trazados por esa encrucijada: pérdida de la efectividad política, pérdida intencionada, pérdida al quedar recluido como adversario y pérdida al ser asumido y neutralizado; y pérdida del arte, al confundir la acción política con el trabajo en arte, al olvidar que tratamos con un producto cultural para el cual el marco del arte no es una mera excusa (me preocupa esa idea que se va extendiendo según la cual lo que no funciona en un partido político o en un sindicato, tal vez funcione en arte). Por ello, si hay solución a esa encrucijada, esta pasa por una actitud ética e individual que creo que es una de las opciones de compromiso político más radical que nos quedan.

Ivo Mesquita decía de Francis Alÿs que, frente al multiculturalismo generalizado, opone el pasar del individuo por el mundo. Efectivamente, en la mayoría de sus obras Francis Alÿs es un simple transeúnte: un transeúnte que empuja un trozo de hielo hasta que se deshace por completo, que se pasea con unos zapatos imantados que recogen todos los trozos de metal de la calle o que va con una pistola en la mano hasta que la policía le detiene.

Simplemente se trata de documentar un espacio de urbanidad, pero que es totalmente incontrolable y que, como en el texto de Manuel Delgado, priman los individuos, los transeúntes. Sus paseos son como un cuento o un chiste que se trasmite oralmente, se introducen en el centro de esa masa de partículas anómicas, alejadas de cualquier organicidad, como una especie de virus. Un virus que se dirige a los individuos y que habla de su capacidad incontrolable para fabricar imaginario, porque al fin y al cabo, los paseos de Francis Alÿs, esos chistes o cuentos, son pequeñas incisiones que se llenan de contenido, de sentido.

Sin perder el arte, sin perder la efectividad política sólo queda una opción transversal. Y en ese pasar transversalmente resulta que Francis Alÿs es un activista político o, simplemente, resulta que esa actitud, esa actitud ética e individual que atraviesa la encrucijada, es la misma que Julian Barnes ha visto en Flaubert, quizá porque siempre ha estado ahí y ahora nos empeñamos en perdernos por mil caminos: Flaubert enseña a mirar cara a cara a la verdad, y a no parpadear ante las consecuencias; enseña a dormir sobre la almohada de la duda; enseña a diseccionar las partes constitutivas de la realidad, y a observar que la Naturaleza es siempre un mezcla de géneros... Y si se estudia la vida privada del escritor, se verá que enseña la valentía, estoicismo y amistad; la importancia de la inteligencia, el escepticismo, el ingenio: la virtud de ser capaz de permanecer solo en la propia habitación; el odio contra la hipocresía; la desconfianza en los doctrinarios; la necesidad de decir las cosas con todas las letras<sup>2</sup>

¿Quién iba a decirnos que Flaubert también era un activista político? o ¿es que acaso no recordábamos que aún lo es?. ¿Qué mirada dirigimos al arte? y de quién somos cómplices cuando buscamos apoyarnos en figuras que son adversarios, de tal manera que jugamos el juego perverso de Gap y los telediaros, y nos olvidamos, al contrario de lo que hacía Julian Barnes con Flaubert, de ser valedores y defensores a ultranza de las obras de arte y de lo que conllevan, de su irreductibilidad, de su dirigirse al individuo, de las opciones éticas y políticas que comportan. Y mientras, la palabra de moda es negociar. Me pregunto con qué y con quién se negocia. Porque, en definitiva, de lo que he hablado es, sencillamente, de devolver al arte, y a la cultura en general, su valor. Quizá no se trata de devolverle ningún valor, sino simplemente ser conscientes del valor que tiene como aprendizaje de vida. Si no se entiende esto, si no se entiende el potencial crítico de Flaubert y el insumiso de Valéry precisamente por su valor poético y literario, el político de Francis Alÿs y el cuestionador de Antonio Ortega precisamente por su valor como obras de arte, no sé a qué estamos jugando. Sólo sé que con eso no se negocia. Únicamente a partir de ahí se puede conjugar el verbo negociar. Y ese lugar es el mismo que veíamos en la encrucijada política, en la encrucijada de efectividad política del arte: la actitud ética e individual, pensada en, desde y para los individuos. Si no creemos en el arte y en su capacidad para transformar la vida de las personas, cómo podemos pensar en ningún tipo de efectividad política; y si no creemos que el arte se dirige a los individuos, como comisarios y mediadores, hacia quién pensamos esa efectividad. Por otra parte y para acabar, esa negociación se enuncia siempre de manera frívola, sin tener en cuenta su verdadera complejidad. Finalizo con una historia basada en hechos reales. Un director de un centro de arte programa la exposición inaugural y en ella una artista realiza una obra relacional que, entre otras cosas, tiene una pizarra con los retratos dibujados en tiza del alcalde actual y el que a todas luces va a ser su sucesor por jubilación decidido antes de las elecciones democráticas. La alcaldía, que subvenciona el centro de arte, exige que se borren esos retratos. Y es el mismo director el que decide borrarlos. La artista filma en vídeo la acción de borrado del director, siendo un vídeo disponible para ser visto en el mismo entorno de la pieza. Ante la exigencia de la alcaldía, el director ¿debería haberse negado a borrar los retratos del alcalde y el alcaldable porque eso era censurar una obra de una artista?. Al fin y al cabo: uno, ver el vídeo del director borrando esos retratos en un ambiente distendido era más crítico y dejaba en un lugar más patético aún al político, y quizá de no ser borrada la pieza habría pasado sin pena ni gloria; dos, de no haberlo borrado habría optado por traspasar esa línea en la que se convierte en adversario, y habría

perdido la oportunidad de iniciar una programación de arte contemporáneo, una programación quizá comprometida con el arte, en una pequeña ciudad de provincias.

David G. Torres

Barcelona, abril 2001                      Notas:                      1 Manuel Delgado, El animal público,  
Anagrama, Barcelona 1999, p93.  
2 Julian Barnes, El loro de flaubert, Barcelona 1994, p162-163.

# Lamentablemente, Muñoz Molina

David G. Torres [16-03-08]

Este sábado el suplemento Babelia de El País reproducía el debate que durante el pasado ARCO moderó Antonio Muñoz Molina sobre arte contemporáneo. Sólo quiero destacar la deslumbrante ineptitud de Antonio Muñoz Molina para desbaratar lo que según él representa el arte contemporáneo hoy.

[... directo al higado... uff, esta es de las buenas. [e-limbo\*]

Originalmente en [a-desk](#)

Tan ridícula como una defensa numantina del arte contemporáneo es un ataque basado en prejuicios. Aunque por otra parte esa defensa numantina y en bloque nadie minimamente documentado la verá por ningún lado, más bien se encontrará autocrítica y discusión. Por ejemplo, no defenderé por igual y en bloque la idea de hacer una bienal vacía en Sao Paulo y dejar el pabellón español en la Bienal de Venecia vacío como hizo Santiago Sierra; ambos ejemplos citados por Muñoz Molina. Lo inaudito es que alguien que trabaja desde la creación literaria, que utiliza sus recursos, imágenes y metáforas declare que la intervención de Santiago Sierra necesitaba de explicaciones adicionales y que esas explicaciones adicionales representan el conflicto en el que vive el arte contemporáneo. Sinceramente, al margen de juicios sobre la obra de Santiago Sierra, no sé que explicación adicional requiere una obra que consistía no tanto en dejar un pabellón vacío como en impedir la entrada a un supuesto territorio de españolidad a aquellos que no tengan pasaporte español para entrar en un espacio en estado ruinoso. Y esto no es una explicación que haga que la pieza se aguante o no, sino simple descripción de lo que hay, otra cosa es que se sepa ver o no. Explicación sería decir que eso tiene que ver con el cierre de fronteras, las políticas de exclusión en España, el estado ruinoso de la cultura en este país o la absurda internacionalidad de un evento como la Bienal de Venecia.

En cualquier caso, la tendencia al vacío no es exclusiva del arte, basta recordar a Vila-Matas y sus escritores del no, de pulsión negativa hacia la nada habla él.

Por otra parte, tomar los ejemplos de la Bienal de Venecia y Sao Paulo en su próxima edición es intentar explicar el todo por la parte. Tampoco parece muy honesto utilizar generalizaciones que se presentan como gran verdad que resume todo a grosso modo ¿acaso sería lícito declarar sin más matizaciones que la producción literaria actual está vendida a las audacias de los editores formados en marketing?

Lo que nadie pondrá en duda en literatura o en arte es que no todo lo que se presenta como tal es de la misma calidad: que algo por ser arte no es bueno (y esto ya lo decía Duchamp hace mucho), simplemente es arte. Tampoco todo el cine es bueno, no todo el cine llamado de autor, ni es malo todo el que sale de Hollywood. El pensamiento contemporáneo sólo puede discutir desde los matices, desde un intento de precisión que marque distancias frente a prejuicios y generalizaciones.

Generalizaciones que, en este caso, suenan a un prejuicio hacia todo arte que ha bebido de las fuentes conceptuales. Algo en lo que Muñoz Molina ha insistido en otras ocasiones. Si de eso se trataba, de una reivindicación del gusto y una nostalgia por la pintura entendida como pura y dura visualidad, quizá mejor expresarlo con esa contundencia. Y seguramente ahí encontraríamos hueco para discutir. Y con matices, porque tampoco Francis Bacon, frente al que el escritor ha mostrado su predilección, se escapará de

explicaciones textuales, algunas que el mismo Molina ha dado, ni, por supuesto, se escapara de ese saber qué hay mirar y como hay que mirar. Si la descripción del qué es (la que reclamaba Susan Sontag para la función crítica) Santiago Sierra puede ser simplemente la de un pabellón vacío (y no la que he trazado más arriba), a lo mejor Francis Bacon es sólo un lío de manchas de pintura o un retrato feo. Y yo tampoco estaría de acuerdo con ello.

En disculpa de Muñoz Molina cabe decir que si su interpretación global del arte contemporáneo, llena de prejuicios y generalizaciones, viene dada por el conocimiento que ha podido obtener tras las visitas a Arco, tan sólo aconsejar que Arco, como todo el mundo sabe, no es el mejor lugar para ver arte.

# Reina la razón en El País????

David G. Torres [21-11-07]

Un nuevo espectáculo asombroso sacude una de las instituciones menos necesarias de este país, el MNCARS. No es plan poner el grito en el cielo... pero válganos dios o lo que sea (cualquier cosa vale): qué candidatos (es lo desvelado) Alguno es de pandereta o zanfoña... no sé, no sé. La voces críticas se alazan nuevamente con razón... y sentido de la realidad (que no es poco)... esto traerá cola: uhmhhh ¿qué excitante!

Por David G. Torres

Originalmente en [A-Desk](#)

Ayer salía una noticia, cuando menos sorprendente, en El País: El director del Macba, favorito para el Reina Sofía.

Hoy ha respondido La Razón: Las «malas prácticas» del Reina Sofía.

Da cierta rabia darle la razón a La Razón, pero la tiene.

El País dice: Aunque la confidencialidad es uno de los compromisos del concurso, se sabe que Borja-Villel es uno de los más firmes candidatos. Sólidos rivales son Enrique Juncosa, director del Irish Museum de Dublín y ex subdirector del Reina Sofía; Dan Cameron, historiador y crítico de arte; Gloria Moure, comisaria de exposiciones y actual responsable de ediciones Polígrafa; Javier González de Durán, cabeza del museo Artium de Vitoria, y Carlota Álvarez-Basso, directora de proyectos de la sociedad estatal de Conmemoraciones Culturales y ex directora del Museo Marco de Vigo.

Y La Razón argumenta que el hacer público los nombres de los candidatos rompe las bases del concurso que obligan a la confidencialidad más estricta.

Más adelante El País dice: Al parecer, Borja-Villel (...) ya ha hablado con personas de su confianza para que ocupen, en caso de ser seleccionado, los cargos de gerente, director de la colección y responsable de comunicación.

El País tiene entre su código deontológico contrastar la noticia y corroborarla al menos con dos fuentes.

Así que y aunque el artículo viene firmado por dos periodistas de redacción, una posibilidad es que en este caso (al fin y al cabo se trata sólo de cultura y, en concreto, arte contemporáneo) El País se haya saltado su código.

La otra opción es que alguien haya cantado, más de uno.

No olvidar que las noticias se corroboran con dos fuentes.

# ¡VIVA EL FRACASO!

David G. Torres [04-01-08]

Efectivamente, el mundo no es mejor ni parece que las bases del capitalismo que aseguran la sociedad liberal se hayan resquebrajado ni un poquito a pesar de todos los intentos de algunos artistas y, en general, de una estirpe de creadores y pensadores malintencionados. Hay muchos mas ensayos (... y tan interesantes como este en el [blog del autor](#))

Es cierto que por mucho que Johnny Rotten se dejase las cuerdas vocales (es un decir) gritando God save the Queen, and her fascist regime, bueno, pues la reina sigue ahí y su régimen no parece mucho menos fascista. A no ser que alguien todavía considere que es un cambio sustancial haber pasado de la amistad de Thatcher con Pinochet, a la complicidad de Blair con Bush invadiendo Irak en una especie de cruzada que en el nombre de Dios se lanza en busca de petroleo. Para un pensamiento radical la misma idea de estado es represiva, así que eso no son más que matices del mismo tipo de fascismo.

Quizá haya sido por la incapacidad de matizar a la que tiende un pensamiento que se quiera a la contra por lo que finalmente habrá que considerar que, sí, nada ha cambiado demasiado y tampoco hemos colaborado efectivamente a que cambie. En fin que habrá que dar la razón a aquellos que, también desde la izquierda, han denunciado la falta de pragmatismo de los malintencionados. Y estar de acuerdo con los argumentos de tipos como Joseph Heath y Andrew Potter cuando arremeten contra la tradición contracultural occidental (y ahí cabe mucho, efectivamente Johnny Rotten y los Sex Pistols, pero muchos más). Rebelarse vende. El negocio de la contracultura es el título de su libro; un título tan explícito que en sí viene a resumir su tesis, en la que fundamentan una crítica generalizada a lo contracultural: por su falta de eficacia, por haber estado predispuestos a ser vendidos y, en definitiva, por cómplices. Por si quedaba alguna duda, la edición del libro en la mayoría de los idiomas está ilustrado con una taza tipo mug (paradigma de taza globalizada) con el retrato de El Che: ejemplo ilustrativo de una cultura que pretendiéndose crítica y contracultural sólo ha servido para vender más tazas fabricadas en China con un logo concienciado. En fin, que mientras unos proponían liberar la mente y otros se declaraban antisistema y antisociales por llevar el pelo rojo y de punta, la casa seguía sin barrer: no sólo los serios objetivos políticos quedaban sin atender, sino que esa contracultura, vía tazas o camisetas, se convertía en cómplice del capitalismo extendido.

A propósito de efectividad, radicalidad y falta de matices, Slavoj Zizek en Bienvenido al desierto de lo real -un texto que publicó en su primera versión en el año 2000- explicaba una estrategia de la derecha política y el conservadurismo para arrinconar a la izquierda que, a la vista de los años, no es que siga siendo pertinente, es que no ha hecho otra cosa que confirmarse. En este texto traza la encrucijada a la que se enfrenta la izquierda radical. Y es que el discurso obrero que le es propio, dirigido a la clase trabajadora, ha sido apropiado por la extrema derecha. Es un viejo asunto, ya sucedió así con los nazis en Alemania, los fascios en Italia e incluso la falange en España. De hecho, ese lenguaje es el que en los años treinta llevo a, vamos a llamarlo, confusión a unos cuantos intelectuales en Francia. Concretamente, Drieu La Rochelle y Louis-Ferdinand Celine oyeron en las palabras nacional socialismo con más fuerza la palabra socialismo que nacional. Creyeron entender que simplemente se trataba de una versión del socialismo para Europa occidental y se hicieron decididos colaboracionistas nazis. No es anecdótico recordar en este contexto los acuerdos de Hitler y Stalin, ni algunos detalles de importancia como el antisemitismo

común.

Pero, volviendo al texto de Slavoj Zizek, la actual extrema derecha en su lenguaje populista, además, envuelve una oposición a la globalización y se erige como bastión contra las formas del capitalismo tardío. Evidentemente los partidos políticos democráticos, y especialmente en el marco europeo en el que la extrema derecha está sobrecargada de historia, se han movilizado contra ella y la sitúan al margen de lo democrático: es la adversaria y está criminalizada. Pero, en esa criminalización de la extrema derecha también quedan barridos e incluidos sus argumentos. Y ahí es dónde aparece la encrucijada de la izquierda radical. Porque la crítica a las formas del capitalismo tardío o al capitalismo en su fase expansiva, globalización incluida, es su argumento. Son ellos los antiglobalización y no Le Pen. Pero si ahora ese es el argumento de la extrema derecha, y si no sólo la extrema derecha sino también sus argumentos son los adversarios: ¿qué opciones le quedan?. O bien compartir un espacio de marginalidad con la desagradable compañía de unos cuantos filonazis, o renunciar a algunos argumentos y regresar a la normalidad democrática. Dicho de otra manera: o situarse también más allá de la línea de la democracia y acompañar en un supuesto espacio exterior a la extrema derecha, para acabar compartiendo el mismo paquete del radicalismo antisistema con los que más odias; o renunciar a los propios argumentos, a la radicalidad política y de pensamiento, para finalmente ser una izquierda cómplice del capitalismo extendido.

Como sólo se escribe para los cómplices y los enemigos, por mucho que haya citado a una izquierda radical, tanto cómplices como enemigos habrán detectado que todo empezaba situando la estrategia de la derecha política y el conservadurismo. Lo que constata Slavoj Zizek, porque lo que hace Slavoj Zizek como todo buen pensador es constatar cosas, levantar acta, describir lo que otros vemos pero no sabemos ver y, eso sí, ponerlo en relación con otras cosas que también vemos; lo que traza no es sólo la encrucijada de la izquierda radical, sino básicamente la estrategia de esa derecha política y el conservadurismo que la expulsa a los márgenes. Describe las bases de esta realidad blanda, construida con valores firmes, hecha de moderación y centralidad, ante la que cualquier pensamiento que se quiera crítico está condenado a ser recluido en los márgenes, a una supuesta radicalidad en la que todo se simplifica porque, ya se sabe, los extremos se tocan. Ese es el desierto de lo real que compartimos.

El grano en el culo

Lo de Bienvenido al desierto de lo real, que utiliza Slavoj Zizek para titular ese texto y una serie posterior, es una cita de Matrix: cuando Neo, el protagonista y héroe de la película, toma la pastilla verde y despierta en el supuesto mundo real en el que los humanos son pilas utilizadas en plantaciones para alimentar las máquinas, Morfeo, su mentor, le da la bienvenida al desierto de lo real.

También en la misma serie de películas de Matrix, mucho después de la liberación de Neo, mucho después de la bienvenida al desierto de lo real, cuando ya está aceptado que él es El Elegido (de hecho toda la primera parte de la trilogía de Matrix está dedicada a demostrar que así es), ya en la segunda película de la saga, nuestro protagonista tiene un encuentro capital con El Arquitecto. En la trama de la película, el matrix es el gran programa que emula la realidad, sobre el que nuestras mentes se pasean creyendo que todos los impulsos y sensaciones son reales. Ahí es donde Neo aparece como salvador para revelarnos la verdad. Y El Arquitecto viene a ser algo así como el núcleo del sistema (¿el kernel?), el creador del matrix. Cuando Neo se entrevista con él, ya ha puesto a prueba el sistema, es un rebelde, cada día parece que pone en nuevos aprietos al sistema, salta reglas, libera mentes y en el desierto de lo real, en la otra cara, se prepara un asalto definitivo para acabar con la tiranía de las máquinas. En su osadía, Neo ha llegado hasta El

Arquitecto. Cuando está ahí para decirle aquí estoy yo, soy un rebelde, vamos a cambiar el sistema y a liberar la realidad, el tipo le revela con cierto cinismo y cierto sadismo que él no es el primero que ha llegado tan lejos en su rebeldía. De hecho, le asegura que todo está programado, que sí es el famoso elegido, pero que su función no es otra que canalizar las pérdidas de energía del sistema. Neo es entropía, la necesaria para que todo siga funcionando. Y cuando acaben con él aparecerá otro que cumplirá también ese papel entrópico, de pérdida de energía necesaria, de desorden que ratifica el orden. Dicho de otra manera, mucho menos amable, es el grano en el culo.

El fracaso de Neo habla de efectividad: ¿qué cambio de mundo es posible más allá de vivir como sanguijuelas? ¿qué eficacia es posible más allá de ser un grano en el culo?

Justamente esa era la pretensión de Malcolm McLaren con los Sex Pistols: cantar Dios salve a la reina y a su régimen fascista el día de la celebración del 25 aniversario de su reinado; o ver como cuatro adolescentes desempleados, uno de ellos conocido por robar los instrumentos de las bandas con las que tocaba, otro dependiente de la heroína, copaban las portadas de los periódicos ingleses por haber salido en la televisión pública soltando una sarta de tacos, jódete. Por si quedaba alguna duda de que la música era lo de menos, que la preocupación era otra, en 1979 Malcolm McLaren reunió a lo que quedaba de la banda y otros sujetos para grabar No One Is Innocent.

En 1978 habían iniciado una gira por Estados Unidos que acabó en San Francisco. En ese concierto Johnny Rotten dijo basta, les dejó y se fue a Jamaica a buscar reggae. Y Sid Vicious también: inició una breve carrera en solitario, gravó una versión de My Way, antes de ser acusado de asesinar a su novia y aparecer muerto por sobredosis. Como dato curioso, en aquel concierto también estaba, como público, Greil Marcus, que años más tarde iniciaría su libro Rastros de carmín recordando las erres de Johnny Rotten cantando Anarchy in the UK durante el que supuestamente fue el peor concierto de los Sex Pistols, pero que marcó al escritor y crítico californiano. Así que sólo quedaban Steve Jones, guitarra, y Paul Cook, batería. Malcolm McLaren los envió a Brasil. Allí grabarían No One Is Innocent con Ronnie Biggs de cantante y Martin Bormann (en realidad interpretado por el actor Henry Rowland) a los coros. Ronnie Biggs era el famoso atracador del tren del dinero, uno de los delincuentes más buscados en Inglaterra, del que recientemente se había descubierto el paradero. Mientras que Martin Bormann era un nazi buscado por crímenes de guerra que se refugiaba en la impune Brasil. Jamie Reid hizo el cartel en el que bajo el lema No One Is innocent aparecían: lo que quedaba de los Sex Pistols, que eran el grupo más odiado de Gran Bretaña; Ronnie Biggs, el delincuente más buscado; y Martin Bormann, un nazi que aparecía vestido como tal. La intención de Malcolm McLaren era sin duda ser un grano en el culo, y ganar dinero con ello.

No One Is Innocent es el último intento de Malcolm McLaren por sacar cierto lucro de los Sex Pistols. El gran qué de la operación está en ese cartel y en el título: en ese nadie es inocente que sobrevuela la cabeza de un ladronzuelo de instrumentos de colegas músicos, un atracador y un nazi que representan a un grupo detestado. No es que ellos no sean inocentes es que nadie es inocente. No señala sus culpabilidades, sino las de todos. Y es ahí donde la provocación queda envuelta en la voluntad de molestar, de destapar falsas inocencias.

Hay un último elemento en la historia de Malcolm McLaren y los Sex Pistols que tiene que ver con la incorrección y que viene a cuento de una de las obsesiones en las discusiones actuales sobre arte: la transparencia en los procesos curatoriales, mostrar las dinámicas de trabajo, generar complicidades y darles visibilidad. La relación entre el manager y los miembros de la banda fue cualquier cosa menos transparente y fruto de sinergias positivas.

Como colofón, Johnny Rotten demandó a Malcolm McLaren reclamando los derechos de uso del nombre de los Sex Pistols. Malcolm McLaren siempre utilizó a los chicos de la banda, nunca lo ocultó, y ellos siempre se resistieron a los tejemanejes de un manager listillo, el objetivo era sacar pasta mediante el escándalo. Para tranquilidad de los más puristas, en 1986 Malcolm McLaren perdió el juicio frente a los miembros de los Sex Pistols. Después, ha intentado en múltiples ocasiones dar con algún otro bombazo provocador, el último la Chip Music, música hecha con una GameBoy trasformada (?). Mientras, su exmujer, Vivienne Westwood, que vendía su ropa en la tienda Sex donde se encontraban Johnny Rotten y compañía y que participó también en la creación de los Sex Pistols, se ha convertido en un icono de la moda británica, tanto como para que en 2004 el Victoria&Albert Museum de Londres le dedicase una gran exposición.

Quizá no se trata tanto de hablar sobre cómo se tienen que desarrollar las ideas y mostrar sus procesos y etc., como simplemente de tenerlas y llevarlas a cabo con intensidad.

¡A mi qué me registren!

Tras la famosa emisión en televisión en la que el guitarrista de los Sex Pistols, Steve Jones estuvo diciendo tacos en directo en la BBC, en medio del escándalo, los periodistas británicos llegaron hasta la madre de Johnny Rotten. Y le preguntaron qué le parecía lo que decía su hijo, qué le parecía ver a su amigo Steve Jones diciéndole jódete a un presentador de la televisión. Lo que respondió es que lo que le escandalizaba era la situación de la juventud en la Inglaterra de Thatcher, el paro, la falta de oportunidades y la desidia del gobierno frente a esa falta de esperanzas. Malcolm McLaren también fue entrevistado y también miraba a cámara, más cínicamente, es cierto: con una mueca sarcástica decía no entender de dónde venía el escándalo y tanto ruido ante lo que hacían sus chicos, lo escandaloso era situación de la sociedad británica.

Una respuesta muy semejante daba Francis Bacon a David Sylvester en una de las entrevistas que durante años mantuvieron el crítico y el pintor británicos. David Sylvester pregunta a Francis Bacon sobre su concepción del mundo, si no creía en ningún tipo de trascendencia, si no hay esperanza, que en definitiva no somos nada y la vida es cruda. A todo ello Francis Bacon va asintiendo, hasta que el entrevistador le pregunta si entonces cree que sus cuadros también son crudos y representan esa falta de esperanzas, lo horrible: a lo que responde que no. No cree que sus pinturas puedan ser tan crudas como la vida, que comparadas con la realidad y con lo que le rodea piensa que son inocuas, que en todo caso son hermosas; sin duda lo ha intentado, pero toda su pintura es un fracaso.

La cara de Malcolm McLaren y de la madre de Johnny Rotten no entendiendo dónde está el escándalo o la de Francis Bacon diciendo que comparadas con la realidad sus pinturas son felices, vienen a expresar la imposibilidad de competir con la realidad porque siempre es peor. Les coloca en una especie de voluntaria inocencia, como si con lo malo que soy nunca podré ser peor que ellos. Esa expresión, que comparado con la realidad no he hecho nada, es todo un tópico de pensamiento crítico y desesperanzado. Incluso Bret Easton Ellis en Lunar Park cuando rememora las ruedas de prensa a propósito de American Psycho recuerda que decía que en muchos sentidos la novela le parecía como mucho realista. Frente al ruido mediático, decía que lo escandaloso no era su yuppy asesino, sino la sociedad estadounidense de los ochenta dominada por la cultura de la riqueza rápida y despreocupada de Ronald Reagan.

¿Qué opinarán de esto los chicos de la taza con El Che, Joseph Heath y Andrew Potter? Mientras Naomi Klein ha conseguido que se vendan más tazas mug con algún icono antiglobalización o que H&M venda calcetines con la frase no Logo (título de su libro, puntal de la antiglobalización); resulta que Bret Easton Ellis es un escritor concienciado. Ya lo

habían avisado Malcolm McLaren y los Sex Pistols: No One Is Innocent; son los otros los que piensan mal, no yo... ¡yo no he hecho nada! Ese podría ser uno de los argumentos o estrategias de un pensamiento crítico, que se quiera a la contra, tal vez porque es ahí dónde lo contrario, un pensamiento anclado en la convencionalidad, arremete defensivamente. No se trata de efectividad -quizá el fracaso es la mejor manera de ser efectivos-, sino de ejercer un pensamiento crítico. Un pensamiento que sólo puede ser descreído, sólo puede pensar anti, a la contra y a contrapelo. Y por supuesto siempre está equivocado.

### Equivocados

En la edición de la feria ARCO en Madrid de 2005 el grupo de artistas El Perro presentaron una escultura realista que reproducía la célebre foto tomada en la prisión iraquí de Abu Ghraib en la que aparecía la soldado Lynndie England llevando a un preso con una correa de perro. La escultura forma parte de un amplio proyecto, The Democracy Shop, dedicado a promocionar la marca Democracia. Esa escultura es uno más entre los elementos que diseñan una auténtica campaña publicitaria: camisetas del ejército de EEUU en Irak con la marca Democracia estampada utilizando la tipografía de grupos de música o Walt Disney; vídeos promocionales; juegos de ordenador o para la PlayStation; y otras esculturas. Las imágenes y objetos de The Democracy Shop provienen y son un desarrollo de algunas de las escenas, fotografías e iconos que ha generado la segunda guerra de Irak. Es el caso de la fotografía de la soldado Lynndie England reconvertida en escultura promocional, pero también de una fotografía de un soldado estadounidense haciendo skate en medio del desierto iraquí como modelo para: planchas de skate con la marca Democracia estampada; una gran escultura que reproduce otra célebre imagen de Irak en la que aparecen presos a cuatro patas formando un castillo de naipes, sobre ellos un chico salta con un skate; y un grupo de vídeos en los que unos chicos vestidos con las camisetas de The Democracy Shop hacen skate en las instalaciones abandonadas y llenas de graffiti de la antigua prisión de Carabanchel.

En su página Web ([www.elperro.info](http://www.elperro.info)), El Perro escribe a modo de descripción y declaración de intenciones sobre el proyecto The Democracy Shop: lo que percibimos cuando vemos las fotos de los prisioneros iraquíes humillados en nuestras pantallas, en nuestros periódicos, es precisamente una visión privilegiada de los valores del mundo civilizado. Es decir, que las fotos de torturas en la prisión de Abu Ghraib no ponen en crisis a la democracia, como algunos parece que vienen a exclamar, sino que más bien representan los valores de lo que hoy se vende como democracia. No hay ni pizca de ironía: The Democracy Shop tiene más bien que ver con la descripción de unos hechos.

Esa descripción no está para discernir entre zafios matices de quien es más o menos inocente, en si esta democracia sí y no la otra, Abu Ghraib o Carabanchel: simplemente que la cadena de distribución de la idea de la democracia occidental está ligada al reparto legal de la tortura. Tampoco la madre de Johnny Rotten estaba para muchos matices y no entendía muy bien dónde estaba el escándalo en los tacos de su hijo o en lo que cantaba subido a un barco: simplemente porque Dios salve a la reina y su régimen fascista es poco más que una descripción.

También Ant Farm y T.R. Uthco cuando en 1976 reprodujeron y grabaron en vídeo el asesinato del presidente John F. Kennedy en las calles de Dallas incluyeron una alocución que convirtió todo el vídeo documental y aparentemente paródico que constituye The Eternal Frame en la constatación de un hecho. Efectivamente, The Eternal Frame documenta la reproducción del magnicidio en el mismo lugar de los hechos protagonizado por un grupo de artistas caracterizados como el propio presidente, Jackie Kennedy y el séquito. Además las cintas incluyen las reacciones de los transeúntes que asisten en directo al nuevo asesinato del presidente icono de los Estados Unidos. Más tarde, todo el grupo se dirige al

Museo Memorial JFK, con Doug Hall ataviado como el presidente, saludando a los visitantes. El vídeo también incluye algunos fragmentos en los que los miembros de Ant Farm y T.R. Uthco se caracterizan de sus personajes. Y finalmente hay una escena corta en la que el falso JFK se dirige a la nación en televisión: Como todos los presidentes en los últimos años, soy, en realidad, nada más que otra imagen en sus televisores. Soy, en realidad, sólo otra cara en sus pantallas. Soy, en realidad, otro eslabón en la cadena de imágenes que configuran el total de la misma información accesible para todos nosotros americanos\*1. Con lo cual no hay parodia al presidente muerto, porque sencillamente todos son una parodia.

The Eternal Frames un documental, un documento. Tiene la voluntad de levantar acta de unos hechos (aunque sean aparentemente paródicos). Y, así, forma parte de lo que ha devenido un mito del arte conceptual, registrar: desde Bruce Nauman, hasta Joseph Beuys, pasando por Vito Acconci y Richard Long, hay una voluntad por levantar acta. A esa voluntad hacían referencia toda la serie de trabajos de Antonio Ortega que reciben el título genérico de registro de algo.

En concreto, Registro de Caridad reúne, por un lado, una serie de documentos y fotografías que documentan el uso que Antonio Ortega dio al dinero de la Fundación La Caixa para la producción de su exposición en la Sala Montcada. Ese dinero sirvió para patrocinar la vida durante un año de una cerda en una granja en Londres. Frente a esa cerda bien mantenida en una granja, con un nombre y con una dieta apropiada pagada con el dinero proveniente de una caja de ahorros, Antonio Ortega también decidió dar de comer a unos pajarillos en la parte trasera de su casa de Londres: lo que les ofreció fueron sus vómitos. Así que, por otro lado, Registro de caridad documenta los dieciocho minutos de intento de vómito y el momento en el que los pajarillos deciden bajar a comer. La pieza no tenía ninguna pretensión de dar un juicio, sino de documentar (registrar) unos hechos. En todo caso, buscaba poner a prueba las ideas preconcebidas de caridad y generosidad bajo una simple pregunta: ¿qué es más generoso dar de comer vómitos fruto de veinte minutos de esfuerzo o traspasar el dinero que viene de una cuenta a otra? ¿cómo se mide la generosidad bajo los efectos de los resultados o de la tranquilidad de conciencia?

Preguntar siempre es molesto. Y lo es al señalar, al mirar a un determinado lugar y ofrecerlo a la vista, y seguir preguntando. En ese levantar acta de las cosas está enganchada una actitud impertinente. Gustave Flaubert lo sabía cuando fue llevado a juicio por la publicación de Madame Bovary. Simplemente retrataba la vida de una chica de provincias, ambiciosa, adúltera, que tendía a dejarse llevar por los libros de baratijo que leía y, además, suicida. Pero al hacerlo, al señalar lo mísero de la sociedad de la época en Francia, estaba siendo impertinente. En su siguiente novela, Salambó, con el fondo de las guerras púnicas y la invasión de Cartago, sólo en apariencia había abandonado la impertinencia. En su correspondencia, Flaubert desvela que el hecho de haber tenido que viajar hasta un lugar y una época lejanas, el Mediterráneo en los siglos III y II a.C., a una de las batallas más largas y remotas en la historia, para encontrar algo de interés, demostraba hasta que punto la época que le había tocado vivir le hastiaba.

Solo se trata de tener conciencia crítica y hacer uso de ella, lo cual no asegura ningún éxito.

Final mafioso

Al final de Goodfellas, la película de Martín Scorsese, Henry Hill, el personaje protagonista que interpreta Ray Liotta, declara contra sus compañeros gánsteres y mafiosos e inicia un programa como testigo protegido. De las calles de Long Island en Nueva York presentes en toda la película, la cámara pasa a una urbanización en medio de ningún lugar. Entre las múltiples casas iguales con jardín aparece de nuevo Henry Hill. Sale a recoger el periódico

en albornoz mientras su voz de fondo, como narrador, dice: Nada más llegar aquí pedí spaghetti con salsa marinara y me mandaron macarrones con ketchup. Soy un don nadie. Y tengo que vivir el resto de mi vida como un gilipollas\*. En cuanto acaba la frase empieza a sonar la versión que, después de dejar a los Sex Pistols, Sid Vicious grabó de My Way y de la que, en una especie de primitivo video-clip, Sid Vicious acaba su interpretación disparando contra el público.

Es curioso el ligamen que traza Martin Scorsese entre un gánster, la mafia y el punk, al poner a Sid Vicious cantando al final de una película de gánsteres y mafiosos justamente My Way, cuya más célebre interpretación es la de Frank Sinatra. Como si en realidad de lo que quisiese hablar en Goodfellas no fuese tanto de la mafia como del precio de la rebeldía. Al fin y al cabo, rebobinando, la película empieza con toda una declaración de intenciones del protagonista: Que yo recuerde, desde que tuve uso de razón quise ser un gánster\*. Como si la cosa se redujese entre ser poli o gánster, estar por el orden o por el desorden.

David G. Torres

# Nadie es inocente

David G. Torres [23-04-08]

Tengo predilección por una metáfora de Levi-Strauss que ya he utilizado alguna vez: el alto en el camino, el lugar en el que nos detenemos después de mucho caminar, allí donde bebemos un poco de agua, descansamos y recuperamos las fuerzas. También en ese lugar podemos hacer repaso de todo el camino recorrido y pensar en el que queda por recorrer.

... pero lo verdaderamente fascinante de la metáfora es que el alto en el camino implica la negación del mismo camino. Nos detenemos y desaparece el andar, paras y acaba el camino. Y al mismo tiempo es su premisa básica: sin descanso no podríamos seguir sin caer vencidos por la fatiga. Se parece a algo que sucedía en una obra de Antonio Ortega. Una planta crecía buscando la luz a través de un largo tubo de cartón. Después de un tiempo Antonio Ortega retiraba el tubo y la planta caía fulminada, moría al instante. Aquello que nos hace sufrir es también lo que nos hace vivir. A bote pronto, es evidente la pertinencia de la metáfora del camino en este marco: pararse a pensar. Pero me interesan más otros sentidos de la metáfora. También en estas páginas he hablado de la dificultad de una eficacia política explícita del arte. De como aquellas obras que se quieren más eficaces, que son más abiertamente comprometidas corren el peligro de jugar al juego de lo que pretenden denunciar. Un caso claro es el de Jenny Holzer. Con obras en el Guggenheim denunciando que sé yo que problemas o represiones, con dinero a manos llenas de fondos públicos o privados para que tranquilicemos nuestras conciencias, bastante tranquilas y solidarias de antemano. Y con un método que busca la misma productividad que la publicidad de Benetton o de Coca-cola (hay algo mejor que confiar en uno mismo, que millones de personas confíen en ti. El problema no es el dinero: cuanto más se gasten en arte y cuanto más podamos estirar para trabajar en arte, mejor. El problema está en qué se hace con él. De Jenny Holzer podría decir que es inocente. Inocente en la sociedad poscapitalista que se ha vuelto demasiado cínica y perversa para evitar caer en sus redes utilitaristas. Conclusión, ya no es posible actuar así, quizá porque sabemos o intuimos que había un tiempo en el que sí tenía sentido. Hace treinta años, al final de la dictadura de Franco. No hay distancia entre aquellos conceptuales de los años setenta y Jenny Holzer. Al menos en cuanto a las obras, pero sí hay una importantísima distancia geográfica y temporal. La temporal es la que avisa sobre un peligro que anunciaba Simón Marchan Fiz: el arte conceptual puede devenir formalista. Esto es algo así como decir que sin Franco, las últimas penas de muerte de la dictadura, sin los calabozos y sin los grises, el arte conceptual comprometido políticamente y explícitamente puede ser simple forma. También hay una distancia de métodos: entre una fotocopidora primitiva o papeles ciclostilados y grandes artilugios lumínicos sobre los que aparecen frases e imágenes. Pero al hablar de política nadie es inocente. No lo eran ellos y no somos nosotros si pensamos que hay algo cándido e inocente en sus obras, algo que envolvemos bajo la nostalgia de cuando era necesario. ¿A quién le seguimos el juego cuando nos ponemos nostálgicos porque ya no es posible hacer política en arte como antes?, ¿seguro que no es necesario ser políticos? Seguramente no como Jenny Holzer, porque ya no podemos ser y actuar exactamente igual que lo hacían los conceptuales de los años setenta, el Grup de treball y etc. La sociedad poscapitalista se ha hecho demasiado perversa para no caer en sus trampas, y tal vez nosotros nos hemos vuelto un tanto cínicos. Por ello es preciso pararse a pensar, a construir, poco a poco y dejar las carreras para otros. En 1974, Simón Marchan Fiz hacía una precisa evaluación de la situación artística en España en un libro que se ha vuelto casi mítico, quizá por la ausencia

de otro material comparable, me refiero a Del arte objetual al arte de concepto. Simón Marchan Fiz comentaba que los artistas en los años setenta se encontraban ante tres alternativas: 1. la aceptación previa de la situación artística y del mercado del arte con el deseo de instalarse en ella, es decir, el deseo de hacer carrera; 2. conscientes de las limitaciones del objeto artístico esforzarse por aliar la calidad de las obras al mercantilismo del producto arte, esto es algo así como convertirse en un buen profesional; y 3. intentar romper la concepción dominante y propugnar propuestas de transformación cuestionando las alteraciones que está sufriendo la función arte. Evidentemente las dos primeras opciones implican la despreocupación o, simplemente, prescindir de la cuestión del arte como producción social. Sin embargo, en la tercera opción la cuestión social y política es una de las preocupaciones primordiales. A finales de los años noventa las opciones de Simón Marchan Fiz en gran medida siguen siendo válidas. Sólo que precisamente la tercera, que era la más interesante y la más crítica, parece haber sido asumida en las otras dos. Ya no tiene demasiado sentido cuestionar la entidad del objeto de arte, porque no es preciso aclarar que la propuesta más estrafalaria es una obra de arte y porque precisamente esa propuesta no funciona a la contra, declarando que es una obra a costa de querer no serlo. Más bien al contrario, lo es porque lo es y punto. En fin, puede parecernos que la opción 3. es la que ha triunfado sobre las otras. Pero nada es tan inocente y la realidad es un poco más perversa. Podría ser al revés, que lo que en principio cuestionaba la entidad del objeto-arte haya acabado siendo un objeto-arte, asumible, exponible, vendible. No estoy tratando de declarar una especie de pesimismo y de nostalgia de cuando se podía estar a la contra, no declaro una situación apática, en principio es fantástico que el sistema-arte haya sido capaz de asumirlo, exponerlo y venderlo, sino que trato de ver lo que se ha perdido en esa operación y quién ha provocado su extravío. Lo que se ha perdido es precisamente el compromiso crítico, social y político. Ya lo advertía Simón Marchan Fiz: el arte conceptual puede devenir formalista. Pero mucho me temo que tal pérdida no se ha producido en las obras sino que la provocamos los que negociamos con ellas. Tal vez los contenidos políticos explícitos en arte han dejado de tener sentido por esa perversidad que los vuelve contra sí mismos. Pero no los métodos, los métodos subversivos, donde el arte puede cumplir una función desestabilizadora afirmándose como discurso extraterritorial. No olvidar el fracaso político y social del arte en términos explícitos no quiere decir que no podamos ser activistas en lo político y lo social desde el arte. El problema está en cómo provocar ese compromiso, esa efectividad en lo político y en lo social, cómo ser extraterritoriales y activistas bajo la casi omnipresencia de la institución. Allí es donde todo parece abocado a devenir formalista, a quedar neutralizado. Hay una diferencia de infraestructuras artísticas entre los tiempos de los conceptuales de los años setenta y ahora. Entonces no había y ahora están construidas sobre una precariedad y un deseo gubernamental de ser modernos. No hay que confundir el hecho de que la creación de las infraestructuras artísticas vengan dictadas políticamente como una forma de modernización con calzador, con el hecho de que en arte también se tenga que trabajar así. Las altas instancias pueden querer efectividad inmediata, nosotros debemos desear trabajo en intensidad. El hecho de que se hayan construido todas esas infraestructuras no es el problema, sino que tal vez no hemos sabido negociar con ellas desde el arte. Quizá nunca hemos vivido un momento más afortunado para el arte: se multiplican los ciclos de exposiciones, los museos dedicados a arte contemporáneo, etc. Sí, hemos visto miles de exposiciones, tenemos la oportunidad de observar nuevas en cualquier lugar, y sin embargo no sabemos muy bien de qué demonios hablamos. Aunque de lo que no cabe duda es del triunfo del arte como medio, ... medio de no sabemos muy bien qué. Ahí es donde comisarios y críticos tenemos que negociar, tenemos que dar sentido a ese medio. Dar sentido a ese medio quiere decir salvar la fractura entre el compromiso político y social no explícito de las obras y la voluntad mediática por neutralizarlas. Por negociación entiendo hacer evidente como críticos y comisarios que obras como Más alto de Mireya Masó en la Capella, la Agencia de intervención en la sentimentalidad de Javier Peñafiel o los

videos Joan Morey no están siendo utilizados por la institución sino que ellos son los que la usan e introducen un virus de desestabilización en el sistema de indudable compromiso ético, político y social. Al desvelarlo es donde jugamos un verdadero papel negociador, donde damos sentido a ese medio. Es ahí donde desde la reflexión sobre el arte (como crítica, comisariado, etc.) podemos jugar un papel decisivo.

David G. Torres

Barcelona 1999

`<a style=color: rgb(0, 0, 0); href=http://www.davidgtorres.net/>www.davidgtorres.net`

# Marcel Duchamp vs. Stéphane Mallarmé

David G. Torres [27-04-08]

Recuperamos este ensayo casi perfecto (aun en su intensa imperfección) por una cuestión de fetichismo poético y conceptual (otra imperfección otra) irrefenable e irreparable. El texto, insistimos, es añejo... pero a veces con estos huesos se hacen buenos caldos.

He hablado de la inutilidad del arte, pero no he dicho la verdad sobre el consuelo que procura. El solaz que me da este trabajo de la cabeza y del corazón, reside en que sólo aquí, en el silencio del pintor o del escritor, puede recrearse la realidad, ordenarse nuevamente, mostrar su sentido profundo.

DURRELL, Lawrence: Justine. En 1927, Marcel Duchamp, en su apartamento del número 11 de la rue Larrey de París, había concebido una puerta de tal forma que cuando se abría el cuarto de baño se cerraba el estudio y viceversa; de este modo, la puerta siempre estaba abierta y, a la vez, siempre estaba cerrada. Esta puerta es probablemente una metáfora correcta de lo que significa la obra de Stéphane Mallarmé y Marcel Duchamp en el recorrido de la creación artístico-intelectual de la modernidad. Michel Foucault en *Las Palabras y las Cosas* se proponía encontrar los puntos de inflexión a partir de los cuales se había formado la idea de modernidad. A Duchamp y Mallarmé hay que situarlos en el contexto de una aventura intelectual, artística, literaria o filosófica, cuyas producciones podríamos calificar de bisagra, es decir, que cierran y abren, y, a la vez, abren y cierran. Son obras que llegan a situaciones límite, son Mallarmé y Duchamp, Joyce, Beckett, Wittgenstein o Dadá. La obra de Marcel Duchamp y Stéphane Mallarmé asume toda la creación anterior para darle la vuelta. Crear algo nuevo a partir de llevar a sus límites las prácticas y conceptos de arte precedentes, pero, además, abrir nuevas vías de creación individual, a base de esforzarse en pensarse a sí mismas. Conducen a un punto final por el cual ningún otro artista puede continuar, y sin embargo, todo el arte contemporáneo está marcado por la figura de Duchamp, y toda la poesía del S.XX tiene en Mallarmé un referente obligado. Ambos cierran todo un ciclo y abren nuevas posibilidades a la creación, que han de ser otras diferentes a las suyas. El objetivo de este estudio es profundizar en la posible relación entre Stéphane Mallarmé y Marcel Duchamp en su producción artístico-poética. Realizar una especie de gimnasia mental, pensar en paralelo. No sólo para poder comprender mejor el significado profundo de la obra de ambos, sino también, para reflexionar sobre una cierta forma de entender el hecho de la creación en arte. Para ello partiremos de sus obras y de sus textos, de sus interpretaciones y del análisis de su significación. No podemos retomar a Mallarmé a partir de Duchamp y sus declaraciones sobre él, puesto que: primero, Duchamp nunca se explicó demasiado, sus escritos sólo son pistas para la interpretación de su obra, forman parte de ella y son igual de esquivas; Y, segundo, sobre Mallarmé habló tres veces, únicamente una de ellas es significativa para nosotros: *Mi biblioteca ideal* contendría todos los escritos de Roussel-Brisset, tal vez Lautréamont y Mallarmé. Mallarmé era una gran figura. Esa es la dirección en la que debería orientarse el arte: hacia una expresión intelectual antes que a una expresión animal<sup>1</sup>. Quizá el elemento primero, o más evidente, común entre ambas producciones es la presencia constante, y mayor cuanto más avanzamos cronológicamente, de un principio erótico, sensual o sexual que mueve las obras. Juan Antonio Ramírez, en su libro sobre Duchamp<sup>2</sup>, hace girar toda la producción artística de éste en torno a la sexualidad basándose en una enorme documentación organizada muy coherentemente a este propósito interpretativo; Sin llegar a este extremo, – por ejemplo, la interpretación del *Urinario-Fontain* como un objeto sexual, creo que es llevar el asunto demasiado lejos, porque, como veremos más adelante, su sentido es fundamentalmente

de provocación o de reflexión – sí que es cierto que la obra de Duchamp está cargada de un sentido sexual y, probablemente, llega a un punto máximo en su última obra, *Etant Donnés*. Siguiendo a Ramírez gran parte de los objetos de Duchamp, los *readymades*, son máquinas de funcionamiento sexual cuyo mayor exponente es *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, es decir, una máquina sexual de funcionamiento metafórico. Metafórica porque es la expresión en tres dimensiones de la cuarta dimensión o, según Marcel Duchamp, de la dimensión erótica. Ramírez en su libro demuestra muy bien como los objetos duchampianos de alguna forma están en suspenso, en una especie de incitación sexual: *El Porta Botellas* es un objeto sexual masculino que espera un contacto físico; *Unas púas erectas* aguardan el momento en el que unas botellas vengan a colmarlas. En *Pliant... de voyage* la funda de una máquina de escribir es, por una asimilación metafórica, una falda femenina bajo la cual hay madera - *Underwood*. Si respecto a Duchamp hablamos en términos que oscilan entre la sexualidad más o menos explícita y el erotismo, respecto a Mallarmé hay que hablar en términos que se mueven entre el erotismo y la sensualidad. Sin pensarlo mucho, en los poemas dedicados a su amante, Méry Laurent, el erotismo aparece de una forma clara. Pero, para hablar de la sensualidad en Mallarmé hay que tener en cuenta que fue él quien llevó a su máxima altura la poesía simbolista. Mallarmé utiliza el lenguaje para evocar, para sugerir. Es una poesía afección que juega con el lector para convocar una emoción sensitiva; sugiere sensaciones; está cargada de sensualidad. Mallarmé: El verso no debe, por consiguiente, componerse de palabras, sino de intenciones y todas las palabras borrarse ante la sensación<sup>3</sup>. La rara imagen sutil y casi carnal en *Les Fleurs*. La cabellera femenina como motivo, repetido en su obra, que aparece en *Tristesse d'été* o en *La Chevelure*. Evocar, situar al lector en un lugar que es el de la pura sensación. En el terreno de lo sensitivo. Poesía dirigida a las terminaciones nerviosas, a las yemas de los dedos. Una sensualidad que, si jugamos a forzar un poco las palabras, es táctil, y, así, empezamos a encontrar verdaderos puntos de anclaje con Duchamp.

Decimos de Mallarmé que su poesía posee una sensualidad táctil; Los objetos de Duchamp poseen una sexualidad táctil. No en el sentido más explícito de las palabras, pero sí, si seguimos jugando dentro de la esfera metafórica, de los objetos poemas, en los que se mueve la obra de Duchamp. Estos objetos duchampianos, la Rueda de bicicleta sobre un taburete de cocina o *A bruit secret* por ejemplo, están hechos para que el posible espectador, los mire, toque y juegue con ellos. Por lo tanto, podemos decir de ellos que son objetos de funcionamiento sexual, ó sea, objetos eróticos o sexuales, que implican un tacto, un juego o un encuentro con el espectador. A través de la idea de sensualidad sexual táctil tenemos tanto en Mallarmé como en Duchamp, obras que reclaman un roce. Es la noción de encuentro o, mejor, de *rendezvous*; punto nodal en la comprensión del funcionamiento de sus obras. La obra como *rendezvous* está apuntado en los poemas de Mallarmé, pero será fundamental en *Igitur* y *Un Coup de Dés*; respecto a Duchamp, en toda su obra está presente la idea de encuentro, toda su obra es un *rendezvous* con el espectador.

*La mariée mise à nu par ses célibataires, même* es dentro de la obra de Duchamp, la máquina de funcionamiento soltero por excelencia, muchos de los *readymades* también lo son aún sin llegar a la complejidad del retraso en vidrio. Un objeto, obra de arte, máquina, que funciona por sí misma en procesos de retroalimentación.

Como un juego privado que se consume en sí mismo, una máquina de funcionamiento onanista. Michel Carrouges en *Les Machines Célibataires*<sup>4</sup> analizó algunas obras, las de Kafka, Roussel o Lautréamont por ejemplo, a partir de la idea de máquina soltera, es decir, las interpretó como *machines célibataires*. En Duchamp el concepto de soltería es un elemento de juego erótico. Si forzamos un poco los paralelismos entre Duchamp y Mallarmé que nos ofrece la idea de erotismo, podemos ver que algunos de los poemas de Mallarmé, aquellos cuya interpretación se basa en que son una metáfora de su sentimiento de impotencia creadora, pueden tener también un funcionamiento soltero. El poema *Une dentelle s'abolit*, está cargado de una lógica negativa en la que el poema parece explicar una situación infinita, siempre retomada, circular y, entonces, infecunda. Si

bien el sujeto del poema es una mujer, al leerlo se produce ese roce en el que, nosotros lectores, parecemos espectadores/participantes dentro de una máquina que se agota en sí misma y que ocurre para que exista un juego, donde no hay producción. Así podemos decir que algunos poemas de Mallarmé, en concreto *Une dentelle s'abolit*, participan de una cierta lógica célibataire. El funcionamiento soltero es circularidad, retroalimentación, improductividad, derroche. Es un ruido de fondo generado de diferentes sonidos: reciprocidad, autorreflexión, mirada que se ve viendo, o lógica negativa. Según esta interpretación de *Une dentelle s'abolit*, el lector pasa a formar parte de la obra ya que, por efecto de la sensualidad táctil, se convierte en espectador de una situación cargada de erotismo. Entonces, es, también, un poema donde la mirada juega un papel importante. En el célebre poema de Mallarmé *Apparition* y en su poema en prosa *Le nénuphar blanc* el protagonista absoluto es la mirada. La poesía de Mallarmé penetra en un espacio en el que reina la mirada. Un Mallarmé que se dedica a realizar juegos de soltería, juegos de voyeur. Estos poemas son el mayor ejemplo de una expresión voyeurista en poesía. Duchamp quiere acabar con el arte retiniano, lo que nada tiene que ver con la mirada, más bien al contrario, sobre todo si ésta es erótica. Acabar con el arte retiniano significa acabar con el arte simple, pero la mirada dirigida a lo sexual está presente en su obra. Podemos pensar en los solteros que desnudan a la novia, o en los testigos oculistas, verdaderos voyeurs, del *Grand Verre*, pero sobre todo pensaremos en *Etant Donnés*. Aquí la mirada es el elemento principal, el espectador se convierte en el voyeur, en el mirón, que sin pudor acerca su ojo al agujero de una puerta para poder ver a una mujer desnuda mostrando su sexo. A lo largo de este recorrido erótico por la obra de Mallarmé y Duchamp nos hemos encontrado con la punta del iceberg de algunos de los elementos fundamentales comunes entre ambos. Un recorrido a través de la sensualidad sexual que implica una suerte de funcionamiento célibataire en la poesía de Mallarmé, donde se precisa una complicidad del espectador, y donde, como en Duchamp, la mirada es un principio básico de esta maquinaria célibataire. La maquinaria erótica de sus producciones es el argumento de su mecanismo, la parte translúcida de una máquina, que nos deja intuir su funcionamiento. La mirada en Mallarmé no sólo es un elemento fundamental en la temática erótica, sino también en la elaboración de una escritura visual. La escritura como objeto. La mirada, y a través de ella, los objetos y las palabras son la materia bruta de su pensamiento literario. Cuando Mallarmé escribía sus *Tombeaux* en su cabeza operaba un paralelismo visual y metafórico entre una tumba como féretro, caja cuadrada, y el libro en su forma también ortogonal. El libro contenedor de palabras, por tanto de sonidos, conceptos o imágenes literarias, pasa a ser un objeto lleno de materia bruta, palabras, tinta y papel. A través de la palabra en tanto que objeto y no sujeto, la obra de Mallarmé ejerce un desplazamiento del yo, como figura elocutoria y verdadero sujeto elevado a la cumbre en el Romanticismo. No habla de sí mismo, no existe primera persona. Busca sugerir pero no ser la expresión y exposición directa de sus propias experiencias, sentimientos, emociones o sensaciones. Duchamp acaba con la tradición del expresionismo y su total subjetivismo mediante un objetivismo radical en pintura. Objetivismo porque no hay sujetos, ni particulares, ni figurados, ni reales, hay objetos. Duchamp es un artista plástico cuyas fuentes no proceden tanto del arte como de la literatura. A Duchamp siempre se le ha calificado como artista literario. El mismo prefirió que se relacionase su obra antes con fuentes literarias que artísticas, y que se le interpretase con una razón literaria antes que retiniana. El origen directo de muchos de los ready mades y de otras obras de Duchamp está en el efecto que le producen la sonoridad de determinadas palabras. Por ejemplo, el juego de palabras entre *triste* y *Train* está en el origen de *Un jeune homme triste dans un train* no sólo como título sino como parte substancial al cuadro: *Un 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. ...El joven está triste debido a que hay el tren que viene después. Tr es muy importante*<sup>5</sup>. El título mismo de la obra pasa a ser algo esencial que forma parte de su lógica y le es inseparable. Para él,

como para Mallarmé, el lenguaje ofrece todas las posibilidades de creación porque en el lenguaje está todo y a la vez contiene su propia negación. Avanzándose, en este sentido, a las teorías estructuralistas, el lenguaje es un creador de significaciones, de realidades.

Mallarmé en alguno de sus textos teorizó sobre lingüística, y lo hizo participando de lo que se ha llamado el Sound symbolism. La Parole (...) crée les analogies des choses par les analogies des sons<sup>6</sup> explica Mallarmé en Les Mots Anglais, y resume en una frase la tesis fundamental sobre el origen del lenguaje según el SoundSymbolism; Es decir, la forma, la sonoridad, de una palabra desde su nacimiento está determinada por la misma forma del objeto al que evoca. Una teoría que no se sostiene ante el más mínimo análisis riguroso. Una teoría lingüística sobre el origen del lenguaje que en Mallarmé, dado que él mismo conocía su fácil refutación, más que un sentido lingüístico científico posee un sentido estético. Estético puesto que para él, además de ser una teoría hermosa, es un paralelismo teórico sobre su práctica en poesía. Es decir, es el paralelo teórico de una poesíaafección que busca no describir sino evocar. Implica una idea de lo que es el lenguaje, expresa una toma de postura en la que el lenguaje lo es todo; la palabra es también un objeto, que crea realidades porque está unida directamente a ella. El ejemplo paradigmático del SoundSymbolism era la palabra Rose porque en su propio sonido recuerda o nos envía directamente a una rosa, la multiplicación de pétalos de una rosa/objeto se repite en fuerza de la erre de una rosa/palabra. Apoyándose en esta teoría, A rose is a rose... de Gertrude Stein es la evocación de una rosa porque la forma circular del poema implica la repetición constante de la palabra Rose. De esta forma enlaza directamente con el SoundSymbolism, que llega a las vanguardias a través de la influencia de los Simbolistas, en concreto de Mallarmé, hasta tal punto que Gertrude Stein en su poema utiliza el ejemplo paradigmático de la teoría, la palabra Rose. Teniendo en cuenta que las escasas declaraciones de Duchamp sobre Mallarmé (a este respecto ya hemos citado a Duchamp más arriba) considera a éste como uno de sus referentes principales; también, teniendo en cuenta el origen literario de la obra de Duchamp que toma como punto de partida al lenguaje y sus posibilidades; así como, el clima de una vanguardia poética y artística en la que la teoría del SoundSymbolism había calado hondo como en el poema de Gertrude Stein. Es posible encontrar una complicidad de Duchamp respecto a esta teoría, y en particular a Mallarmé, al proponer como nombre de su alterego Rose Selavy. Por tanto, Rrose podría ser un guiño a Mallarmé y al SoundSymbolism. Más aún considerando la duplicación de la erre en Rrose. Esta interpretación no eliminaría la ya clásica que ve en Rrose un juego fónico que nos induce a leer Eros c'est la vie. Sino que, sumándose al juego de múltiples lecturas constante en Duchamp, nuestra interpretación tiene en cuenta la importancia del lenguaje en la proyección de sus obras y su relación con Mallarmé. Es más, quizás fuese la primera opción de Duchamp, puesto que al principio de formular su alterego la duplicación de la erre no existía, era simplemente Rose Selavy y, por tanto, no era posible la lectura fónica de Eros. Esta última sería, entonces, una posibilidad igualmente válida que Duchamp pensaría posteriormente al duplicar la erre, en principio para reforzar el sentido que interpretamos de guiño a Mallarmé. Una coincidencia más bien débil, o que está en la superficie; pero que induce a explorar en relaciones más profundas en base a la importancia del juego lingüístico y significativo en el origen de sus producciones. La mariée mise à nu par ses célibataires, même es una obra formada por un cuadro (en realidad pintura sobre vidrio), el Grand Verre, y un libro de instrucciones, la Boîte verte. Ambos son una unidad, el primero una máquina erótica y, el segundo, un manual que explica su funcionamiento. De manera parecida a como en un cuadro mitológico del Renacimiento a través de unos elementos - héroes, dioses y demás - basados en unos textos que hablan de ellos, el cuadro cuenta metafóricamente una historia, de igual forma funciona la obra de Duchamp. Mediante unos elementos dispersos pintados sobre el vidrio y un libro que explica sus funciones, Duchamp explica una historia. Por tanto, La mariée... es en sentido estricto una pintura literaria. El Grand Verre es un texto, un cuadro para leer. El poema Un Coup de Dés es el resultado final de una

serie de experiencias de Mallarmé con el lenguaje. También, como Duchamp en el ejemplo citado de *Un jeune homme triste dans un train*, el punto de partida de Mallarmé en la escritura de su poesía es el efecto que le producen determinadas palabras: Azur; buscar una palabra que rime con onyx; o, cambiar el nombre de Salomé por el de Herodiade, por ser ésta una palabra más bella. La composición de muchos de sus poemas se origina en el hecho de repartir palabras sobre el blanco de un papel, para luego unir las a otras y formar un poema; Paul Valéry declaraba en confidencia a J. Scherer, Mallarmé commençait certains de ses poèmes en jetant des mots sur le papier, deçà, delà, comme le peintre jette des touches sur la toile<sup>7</sup>. Es un juego parecido al de la escritura automática de los Dadás, cuando aún no estaba tan mediatizada por el Surrealismo. En *Un Coup de Dés* ya sólo quedan las palabras sueltas, dispersas por el espacio blanco de un papel, palabras, algunas de ellas, resaltadas en mayúsculas. Organizadas en un espacio vacío de escritura en el que juegan tanta importancia la tinta como el blanco del papel. Ya, Mallarmé antes de *Un Coup de Dés*, había realizado otros poemas en los que también entraba en juego un elemento visual. La estructura del poema *Ouverture Ancienne* incluye un elemento visual subliminal: Los versos no sólo riman en las sílabas finales, sino que en el interior del poema existen agrupaciones de sílabas que se repiten formando imaginarias líneas visuales en diagonal o en cruz a través del texto. Estas experiencias llegan al punto culminante en *Un Coup de Dés* como poema visual de palabras objeto, no sólo para leer, sino también para ver. Duchamp realiza una pintura que no es exclusivamente para ser mirada sino que existe para ser leída; Mallarmé escribe un poema que es para ser leído pero que también se dirige a la mirada. Hay una contraposición entre ambos, pintura para leer, poesía para ver, pero que en realidad son lo mismo; las dos caras de una misma moneda, la palabra-objeto y el objeto-palabra. Mallarmé en *Crise de vers: L'oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés*<sup>8</sup>. Primero, eliminación del yo en poesía. Segundo, las palabras son la materia prima en la creación poética. Y, tercero, un nuevo elemento de análisis, el efecto poético se consigue por el choque de palabras diferentes. El poema de Lautréamont *Bello como...* es una aplicación directa de esta concepción en poesía, de la misma forma que también lo serán las máquinas de Raymond Russel en *Impressions d'Afrique*. Concepción mallarmeniana que llegará a través de Lautréamont primero a Dadá, luego al Surrealismo e incluso, a la moderna antropología estructural y la formulación en Lévy-Strauss del concepto bueno para pensar para aquellos objetos con valor simbólico cero; Es decir aquellos que, como los ready-mades, demandan una significación<sup>9</sup>. El choque de palabras de significaciones diferentes logra en el lector la consecución de nuevas asociaciones mentales. La poesía deviene, entonces, una máquina de pensamiento. El choque de palabras diferentes es la técnica poética por la cual Mallarmé consigue su buscado efecto de evocar sin describir. La base de funcionamiento de un ready-made, los llamados manipulados como Rueda de bicicleta, es la superposición de dos objetos diferentes; es el mismo método empleado por Mallarmé, este con palabras, el otro con objetos. De hecho si en la cita de Mallarmé sustituimos palabra por objeto, ésta definiría perfectamente la lógica de un ready-made: Ceder la iniciativa a los objetos, movilizándolos por el choque de su desigualdad. Si las palabras son objetos en Mallarmé, y los objetos son palabras en Duchamp; si la poesía en Mallarmé es choque de palabras mientras que en Duchamp los ready-mades son choque de objetos; éstos son el equivalente de un poema mallarmeniano en arte. Un ready-made es un juego de palabras. Paul Claudel nos dice que Mallarmé se planteaba una sola pregunta ante las cosas: ¿Que quiere decir esto?<sup>10</sup>. El enfrentamiento de palabras u objetos de significados o funciones diferentes consigue un juego de significados. El significado primero, original o de uso de la palabra y la función útil del objeto quedan abolidos al enfrentarse con otro distinto. Lo que realizan la poesía de Mallarmé y los objetos de Duchamp es un desplazamiento de significados. La obra infringe de esta manera un reto y un desafío a la unicidad de la significación. Mediante el cambio de lugar se produce un derrumbe del castillo del lenguaje convencional.

Mallarmé buscó forzar el lenguaje hasta sus extremos. Il convient de nous servir des mots de tout le monde, dans le sens que tout le monde croit comprendre!. Je n'emploie que ceux-là. Ce sont les mots mêmes que le Bourgeois lit tous les matins, les mêmes!. Mais voilà (...), s'il lui arrive de les retrouver en tel mien poème, il ne les comprend plus!<sup>11</sup>. Desplazamiento de palabras de un lugar a otro, desplazamiento de su significado. Vaciadas de su sentido de uso al ser colocadas en otra estructura, las palabras asumen nuevos sentidos. De igual forma en Duchamp, desplazamiento de la función de uso de los objetos cotidianos por un cambio de lugar que produce un desplazamiento de sus significaciones; los objetos asumen en funciones distintas nuevos sentidos. Mallarmé y Duchamp apartan a los objetos y a las palabras de su razón mercantil y productiva, y trazan, así, una línea divisoria entre el espacio público, cotidiano, útil, y el espacio creativo, literario, artístico. En efecto, como declara Mallarmé, las palabras, y los objetos en Duchamp, son los mismos que cualquiera usa diariamente pero desplazados. Son los mismos elementos pero Mallarmé y Duchamp, con la misma arma, definen con ellos el espacio artístico frente al espacio público. Demarcan dos espacios al asignar al objeto/palabra distintas funciones. Frente a la función productiva, de mercado o útil, Mallarmé y Duchamp explotan la función estética del objeto/palabra. Éstos, aquí, pierden su sentido utilitario y sobretodo productivo, para pasar a tener un sentido simbólico, metafórico, poético. Un sentido que se revuelve, que se agota a sí mismo, en una dinámica que es principalmente improductiva. No hay producto, no hay uso, no hay ninguna lógica material. El arte es un generador de significados, de sentidos, que está en el lado opuesto de una función mecanicista, productora de algo palpable, usable, desgastable o comestible. El concepto fundamental por el cual una máquina célibataire lo es, está en que no procrea, su lógica de funcionamiento es interna, se alimenta de sí misma. Su mecanismo es el del juego de azar, todo lo que ganas lo pierdes y viceversa; el producto final siempre es cero. Es una energía circular. Una máquina soltera no produce. La lógica del arte dice Bataille está en el concepto de dépense<sup>12</sup>, es puro gasto. El arte es un gasto de energía que no produce nada, salvo, tal vez, un gasto más en otra obra nueva. Duchamp siempre vivió en el lado contrario de lo que podemos considerar una vida burguesa. Frente a él, Mallarmé que disfruta de poder llevar una vida pequeñoburguesa, con casita en el campo incluida, es, también, como quizás todo artista, un provocador a la ideología dominante. Si su forma de vida es calificable de reaccionaria, su obra no lo es. El castigo a Mallarmé fue clasificarlo como escritor difícil y egoísta; a Duchamp su postura evidentemente a la contra lo clasificó como artista difícil y raro. Tanto la obra de Duchamp como la de Mallarmé, son una crítica a la sociedad establecida. Forman parte de una guerra contra la lógica de los discursos de verdad; Prennent position les adversaires de la grande guerre dans laquelle nous sommes toujours impliqués et deans laquelle nous avons à choisis notre camp, comme le firent Kafka, Jarry, Duchamp et Nietzsche: les sophistes contre les philosophes, les dissimulateurs contre les assimilateurs, les artistes contre les raisonneurs, les machines célibataires contre la mécanique industrielle ...<sup>13</sup>. En primer lugar, ataque al uso común del lenguaje, y por extensión del pensamiento. Las palabras cotidianas pero de tal forma que no se entiendan, y los objetos cotidianos fuera del lugar donde los usamos habitualmente y de su función, son un ataque a una sociedad donde impera una forma simple en la comunicación, y una denuncia a la transparencia del sentido. Y, en segundo lugar, ataque a la razón misma del sistema ideológico dominante. Arremetida a la lógica de una sociedad en la que impera una función consumista de las cosas, una función de uso. Una lógica mecanicista en la que todo debe servir para algo, algo para moverse, vivir, comer o simplemente quemar; es imprescindible una función material. Lógica mecanicista productiva; Frente a ella creación, arte/literatura situados en las antípodas, que simplemente son, que no producen, son gasto, dépense. Es el mismo arma que los Dadás, de una forma más directa, utilizaran para desenmascarar y desmontar los engranajes de la sociedad capitalista. El lenguaje es el instrumento más perfecto para producir significados y asimismo destruirlos, el juego de palabras es un mecanismo maravilloso

porque en una misma frase exaltamos los poderes de significación del lenguaje sólo para, un instante después abolirlos más completamente.<sup>14</sup> Unas obras que se sitúan en el lado opuesto de una lógica significativa mecanicista. Destruyen o rompen por negación el sistema lingüístico operante en una realidad otra. Sin embargo, con Duchamp y Mallarmé no se trata de substituir un discurso de verdad por otro; *Subsitituer la grossière prétention à la théorie unique et totale par la prudence raffinée et apathique des discours dissimilés*<sup>15</sup>. No imponen un nuevo uso del lenguaje, sino que abolen todo uso lógico de éste. La realidad distinta de ambos no es fija ni definitiva. Su verdad no insta nada sólo crea confusión. Una lógica negativa recubre toda la obra. No sólo niega lo establecido, sino que, además, se niega a sí misma. Mallarmé en los poemas *Surgi de la crupe et du bond* o en *Une dentelle s'abolit* no evoca una situación en suspenso, y menos aún, una situación que se dirige a su desarrollo; Sino que, el poema expresa un desarrollo en sí, sin origen ni final, algo que ocurre para no ocurrir, una afirmación que se niega. Una vez más mecánica célibataire. Una acción que se reproduce a sí misma para no producir nada, dado que el verdadero tema del poema es el lenguaje. En Duchamp los objetos son palabras en la lengua. El *Grand Verre* es una obra de objetos que entran en una lógica negativa, puesto que no produce; el tema son los objetos, el lenguaje. El lenguaje, los objetos, juegan consigo mismo para, a la vez, presentarse y negarse. La obra entera es una confusión sin principio ni fin, puro desarrollo que se autoconsume. Mallarmé dijo: Siempre hay que cortar el principio y el fin de lo que se ha escrito<sup>16</sup>. *Maremagnum* de contradicciones, *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* está, según Duchamp, definitivamente inacabada. Perfecta expresión para sembrar la confusión, la obra está finalizada en su inacabamiento. Está para no existir. Mejor aún, vive en el filo de una navaja. Es y, sin embargo, no es. El *Grand Verre* se afirma para negarse. La propia obra incluye su negación. La obra se vuelve sobre sí misma, organizada para destruir lo que crea. Su funcionamiento es el de una lógica negativa. Azar en conserva - *Trois stoppages étalon* es una forma peculiar de ready-made en Duchamp. Forma parte de aquellos que a duras penas se inscriben dentro del discurso artístico. Como el plan para hacer saltar la banca de Montecarlo, es menos una obra que una actitud dentro de una serie de experiencias en Duchamp. Primera contradicción, *Trois stoppages étalon* es un experimento científico: La obra se presenta en una caja a modo de los experimentos científicos de principios de siglo; Su elaboración es por el método científico, una tesis y la demostración de ésta. Tres hilos de la misma longitud dejados caer a la misma altura siempre caen de diferente forma. Doble negación: No es una obra de arte es un experimento científico; Y negación del método científico, ironía sobre la ciencia como poseedora de verdades absolutas en las que todo es demostrable. Segunda contradicción, *Azar en conserva*, hacer una imposible ley del azar. Niega el azar al convertirlo en causalidad, a la vez que, plantea una causalidad azarosa. Lo contingente como ley, y la ley como contingencia. Un *Coup de Dés*, poema visual, es una negación de la poesía por la imagen. De la misma forma, *Igitur* o *la locura de Elbehn* es teatro negación; no como el *Fausto* de Goethe por su extensión; sino que lo es por tener un lenguaje irrepresentable con una fórmula que no es teatral. El poema *Un Coup de Dés* es un azar en conserva. El intento de hacer un poema contingente que incluya todas las posibilidades de lectura e interpretación. De esta forma consigue eliminar el azar al integrarlo en él y, a la vez, hacer un poema que es puro azar. Negación del azar para afirmarlo. El objeto de arte o el poema por la negación, o la ironía como una versión sofisticada de ésta, se abolen para ser. Las cosas, las palabras, existen para ser negadas y así el arte y la poesía surgen puros. En definitiva, pasan a ser poesía de la poesía y arte del arte. El *Urinario - Fontain* es probablemente la obra más provocadora de Marcel Duchamp. Una provocación cargada de sentido. Fue presentado a la primera exposición de la *Society of Independent Artists* el año 1917 en Nueva York, donde cualquiera podía exponer y ninguna obra era rechazada. Duchamp que era miembro de la Sociedad de los Independientes de N.Y., ideó la obra en el marco de una discusión sobre el límite del arte y la validez artística de la nueva estética de vanguardia. El *Urinario - Fontain* prácticamente

no llegó a ser expuesto. En relación con estas discusiones, Duchamp buscó provocar, demostrar que realmente la creación artística no tiene límites, que su justificación no está en la técnica o en el resultado, ni siquiera en lo estético, sino en el gesto del artista. Entonces, *Urinario - Fontain* es, también, una obra negación. Negación de todas las concepciones anteriores en arte. Negación de la noción de técnica, de fabricación en arte, por la de actitud. Pero es, además, una obra límite, plantea el problema de la validez estética de ciertos objetos artísticos, del límite del arte, mediante una obra cuyo único tema es el propio arte, la propia obra. Juego de espejos, negación para afirmarse. Tratar esta cuestión no a través de un tratado de arte, sino a través de la realización de un objeto artístico. Todo ready-made radicaliza este problema. El *Urinario - Fontain* es el ejemplo máximo, aquí fundamentalmente no existe otro tema. Reflexionar sobre el arte, sobre el hecho de la creación artística, sobre la validez estética de las obras. Un arte que se mira al ombligo, que se reflexiona o se piensa. Arte sobre el arte. La de Duchamp es una creación que podríamos calificar de meta-artística. En 1893 Mallarmé escribió para una cena homenaje en su honor el poema *Salut*. El único tema del poema es el problema mismo de la creación poética; *Rien,...*, *vierge vers*<sup>17</sup>, verso virgen porque el objeto que expresa es la posibilidad de que este verso exista a partir de cualquier tema, *Solitude*, *récif*, *étoile*<sup>18</sup>, por lo tanto, es entre otras cosas una reflexión sobre la actividad del poeta. Gran parte de la poesía mallarmeniana habla sobre su sentimiento de impotencia creadora. El tema de estos poemas es precisamente la dificultad a la que debe enfrentarse para escribir. El mismo proceso de realización de la poesía es también la forma del poema. *Salut* es la expresión más directa de este aspecto de la poesía mallarmeniana, el proceso de escritura de una poesía, la lógica poética, es el objeto que nos evoca el poema. El fondo es la forma y la forma es el fondo. Negación radical de todo para que surja la poesía. No existe nada en el poema fuera de la poesía, sólo nos habla de sí misma. De poemas mallarmenianos como *Salut* podríamos decir que son meta-poesía. Un principio alimenta la obra de Mallarmé y Duchamp, la lógica negativa. Una negación de todo, que lleva a que la obra se vuelva sobre sí misma, que sea autorreferencial. La obra se niega para afirmarse. Se piensa y reflexiona sobre la creación. El tema de su discurso es el propio discurso, es decir metadiscurso: meta-arte; meta-poesía. La obra de Duchamp y Mallarmé es denuncia a las formas simples de comunicación. Cortocircuitar al máximo los componentes de la lógica significativa operante. Crear un lenguaje críptico, decía Mallarmé; anular a los objetos y su sentido, proponía Duchamp. Sus obras no sólo realizan un desplazamiento de significaciones, sino que sus negaciones siempre van más allá, juegan a desdoblarse en diferentes campos. Frente a la unicidad de la significación: cada palabra designa una cosa, cada objeto tiene un uso; el resultado final no es uno, sino múltiple. La obra vuelve a ser contingente. No hay una interpretación, sino muchas. No existe un significado, sino que contiene todos los posibles. En Duchamp siempre hay dobles sentidos que se anulan y se afirman en un juego circular. En Mallarmé el poema es un haz de sugerencias nunca definitivas. Es un juego ambiguo, ambos desplazan el sentido y lo multiplican. En *L.H.O.O.Q.* Duchamp, como también con el nombre *Rose Selavy*, desmonta el lenguaje construyendo una lectura fónica. De igual forma que *Rose Selavy* pasa a ser *Eros c'est la vie*; *L.H.O.O.Q.* se lee *Elle a chaud au cul*. De este último ready-made Juan Antonio Ramírez interpreta que Duchamp propone una suerte de juego con el espectador, donde quien tiene el culo caliente no es el *Gioconda* con bigotes, sino la posible espectadora al verlo. La obra implica un contacto con el espectador, lo contiene. Sólo tiene sentido, sólo existe, en tanto que es visto. Aparece, de nuevo, uno de los elementos fundamentales del erotismo en Duchamp y Mallarmé, el *Rendez-vous*. El encuentro con el espectador en la obra es una forma metafórica de encuentro amoroso, pero también es la definición existencial de la obra. La poesía de Mallarmé es una poesía de sugerencias que abre un haz de opciones al lector, un mayor margen de libertad interpretativa. Un *Coup de Dés* existe porque existe el lector. Poema del azar, que no tiene forma definitiva. Las palabras dispersas sobre el espacio blanco del papel imposibilitan una lectura fija u ordenada. Aquí

no encontramos una lógica de continuado de lectura obligada en poesía o literatura. Cada lector ordena las palabras a su modo. Último experimento de Mallarmé, donde el lenguaje ya ha perdido definitivamente la unicidad de la significación. No hay una lectura definitiva, sino que contiene todas las posibles. El poema no es algo acabado. Es un proceso. Una máquina que no funciona hasta que alguien no la pone en marcha, hasta que no se produce el roce con el espectador, el *Rendez-vous*. El lector pasa a formar parte de la creación, el poema lo incluye. Es el lector el que posibilita la vida del poema. Este sólo existe en la medida en que es leído.

*La mariée mise à nu par ses célibataires, même* no es una obra que represente nada, sino que es una máquina que expresa una posibilidad. La representabilidad está en suspenso. El *Grand Verre* es por definición del propio Duchamp un retraso en vidrio. Es decir, algo que está quizá antes de la pintura, que expresa la posibilidad de que esa representación ocurra, es por lo tanto la representación de una posible representación. En este mismo sentido *Un Coup de Dés* sería un retraso en poesía, un poema en potencia, una posibilidad de poesía.

*Igitur* o *la locura de Elbehnon*, un texto que, en principio, es una obra de teatro, cuya lectura carece de una forma dialogada característica en teatro. Más bien se parece a la *Boîte-verte*, donde Duchamp explica el funcionamiento del *Grand Verre*. Más que una obra, en muchos momentos, parece tratarse de un libro de instrucciones sobre la puesta en escena de una representación teatral. Este cuento se dirige a la inteligencia del lector que por sí mismo pone las cosas en escena<sup>19</sup>. En efecto, *Igitur*.. siempre está representándose, pero en una puesta en escena que transcurre en la cabeza del lector, de igual forma que sucede con *Un Coup de Dés* y con *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Es un teatro irrepresentable en un escenario porque está en la inteligencia del espectador: la obra ocurre cada vez que alguien la lee. En rigor, un papel basta para evocar cualquier obra. Ayudado por su personalidad múltiple, cada uno puede representársela dentro de sí...<sup>20</sup>. Como el *Grand Verre* y *Un Coup de Dés*, *Igitur* o *la locura de Elbehnon* es una obra que no está planteada explícitamente, no está perfectamente acabada y organizada para su ejecución. Expresa una posibilidad de representación. Es una posibilidad de teatro; un retraso en teatro.

En resumen, ninguno de los *ready-mades* de Duchamp, ni *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, ni *Etant Donées*, son en absoluto obras cerradas, definitivas o acabadas. Como ocurre con los poemas de Mallarmé, y especialmente con *Un Coup de Dés* e *Igitur* o *la locura de Elbehnon*, se trata de obras abiertas de una forma intencionada. Puesto que, no solo provocan en el espectador la apertura interpretativa que, tal y como planteaba Eco<sup>21</sup>, suscita toda obra de arte; sino que, aquí el sentido abierto de la obra es más amplio: inauguran un nuevo espacio de apertura en la producción artística que busca intencionadamente en el espectador una suerte de complicidad, haciéndolo de alguna forma participe en la propia definición existencial de la obra. Precisan de alguien que concluya un proceso del cual la escritura, el choque de objetos diferentes o un vidrio sólo son los iniciadores. Es una conclusión momentánea puesto que este proceso está siempre reiniciándose con nuevos observadores/lectores o con las sucesivas miradas de una misma persona. Es decir, sus resoluciones son infinitas. Son obras que participan de una lógica en la que para que exista lenguaje ha de existir diálogo. Donde el lenguaje no es un código cerrado sino abierto, en el que alguien expresa muchas más cosas de las que dice, y otros entienden aún otras más y diferentes. Una lógica en la que nada existe hasta que es pensado por alguien. Son obras dirigidas a la inteligencia del espectador porque es aquí donde realmente ocurren; el único protagonista de ellas es la materia gris.

Los de Duchamp son objetos buenos para pensar, es decir, máquinas de pensamiento. Son un medio, a partir de la idea provocan nuevos juegos de asociaciones mentales. Duchamp habla del fastidio que le produce el olor a trementina, de su abandono de la pintura retiniana por un arte que pretende llegar más allá. Un arte que no sea tan sólo ejecución y transparencia de sentido. Es decir, contraponen al arte visual una obra que es actitud, pensamiento: una pintura-idea.

La distribución de palabras sobre el vacío del papel en *Un Coup de Dés* presupone una suerte de expresión mental. El mecanismo intelectual en el

hombre no funciona según un continuo orden de ideas. El funcionamiento del cerebro humano no es como en el discurso escrito, una línea de enunciados seguidos, sino que trabaja en diferentes niveles a la vez. De una forma atropellada y simultánea. Un Coup de Dés reproduce la forma más lógica en la que se mueve la razón. El poema no solo se dirige a la inteligencia del lector, también él mismo prefigura un espacio mental. La poesía se produce en la mente del lector a partir de unos datos que en sí ya son la imagen escrita de una idea. De nuevo, juego de reciprocidades: poesía de la poesía; poesía para inteligencia; idea reflejada en poesía. En toda la obra de Mallarmé existe la voluntad de expresar un máximo de mensaje en un mínimo de espacio. En Une Dentelle s'abolit cada verso es un mundo cargado de significados. El poema está tan cargado de sensibilidad y es, a la vez, la imagen de un erotismo contenido, como es expresión de la dificultad creadora a la que se enfrentaba Mallarmé en la elaboración de su poesía. Su lectura puede llegar a convertirse en imposible, puesto que es difícil conseguir asumir tantas imágenes y conceptos a un tiempo. La dificultad que entraña su interpretación viene dada por un ejercicio de reducción constante. Reducir para eliminar lo superfluo y dejar a la poesía en su esencia, sin por ello perder su capacidad evocativa, al contrario, las significaciones de su poesía se multiplican. Un Coup de Dés es el ejercicio extremo de la poética mallarmeniana, máxima condensación de escritura con la máxima amplitud de significados. Reducir, reducir, era mi meta; pero al mismo tiempo mi meta se iba volviendo hacia adentro, más bien que hacia el exterior<sup>22</sup>. La obra de Duchamp es también un ejemplo de máxima reducción. El Porta botellas es simplemente un objeto de uso cotidiano sacado de contexto. En este caso Duchamp ni tan sólo buscó un título especial. Mínima realización, mínimo trabajo, es la suprema contracción del hecho artístico. Este queda reducido al acto, a una actitud. Sin embargo, máxima significación; desde la interpretación de la obra como provocación a la de objeto erótico soltero. En Mallarmé y Duchamp el objeto artístico y el poema no son el fin sino el medio, su importancia está antes y después de la obra. En la idea anterior a la realización de la obra en el pensamiento del artista; y después en las interpretaciones desbocadas del espectador. La obra existe en un desliz, como una bisagra es el mínimo punto de inflexión entre el pensamiento del autor y el del receptor. Un receptor activo ya que en él la obra se desarrolla por nuevos caminos. En ambas producciones asistimos a la centralidad de la idea. Idea múltiple, plural y siempre en desarrollo. Las obras de Duchamp y Mallarmé demandan una necesidad de significar. Son fruto de una voluntad de superar el plano exclusivamente formal para dirigirse directamente al cerebro. La forma se convierte en una vía para llegar al interior y la obra en una especie de juego intelectual. La forma queda reducida para que la idea sea la protagonista absoluta. Meta-poesía, meta-arte. Mallarmé, poesía que nos habla de poesía; Duchamp, arte sobre el arte. Obras que se autoreflexionan en procesos circulares. En secuencias improductivas en las que una negación lleva a una nueva negación. Máquina Célibataire. Mínimos elementos que se repiten constantemente autoreferenciándose. A través de una máxima concentración de medios, tema y palabras-objetos las obras consiguen una máxima amplitud. Amplitud, pluralidad de lecturas, infinitas interpretaciones; la obra es un juego intelectual. Es decir, la obra ocurre en un lugar que está fuera del espacio real del libro o del objeto artístico. Todo sucede en el pensamiento, el del autor y el del lector/espectador. Las de Duchamp y Mallarmé son obras de la idea. Provocan multitud de lecturas e interpretaciones, haciendo estallar las ideas, poniendo en marcha una mecánica intelectual. Proceso infinito, pensamiento sobre el pensamiento. La idea se persigue a sí misma, se juega; y el resultado único pero múltiple y plural es ella misma. Como el juego erótico o el sexo (el sexo en sí no tiene nada que ver con una lógica reproductora), el arte es, entonces, un derroche constante de energía que no produce nada diferente a sí mismo. Es puro gasto, Dépense.

David G. Torres

Barcelona, Julio 1994

- 1 Marcel Duchamp, Conversaciones con J.J. Sweney en: VV.AA.: Marcel Duchamp, Ed. Era, México D.F., 1968; pág. 49.
- 2 RAMÍREZ, Juan Antonio: Duchamp, el amor y la muerte incluso, Ed. Siruela, La Biblioteca Azul, Madrid, 1993.
- 3 Stéphane Mallarmé, carta a Cazalis en: GOMEZ BEDATE, Pilar: Mallarmé, Ed. Jucar, Col. Los Poetas, Madrid, 1985 ; pág. 63.
- 4 CARROUGES, Michel: Les machines célibataires, Arcanes, Paris, 1954.
- 5 CABANNE, Pierre: Conversaciones con Marcel Duchamp; pag. 41.
- 6 Stéphane Mallarmé, Les mots anglais en Georges Mounin, Mallarmé et le langage, Rev. Europe: Mallarmé, nº 564-565, Paris, Avril-Mai, 1976; pág. 12.
- 7 Jean pierre Chausserie-Lapree, L'architecture secrète de l'Ouverture Ancienne en: Idem; pag. 80.
- 8 Stéphane Mallarmé, Crise de vers en: MALLARME, Stéphane: Poésies, Booking International, Classiques Français, Paris, 1993; pag.194.
- 9 LEVI-STRAUSS, Claude: El pensamiento salvaje, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1988; y LEVI-STRAUSS, Claude: La mirada distante, Argos Vergara, Barcelona, 1984.
- 10 RAYMOND, Marcel: De Baudelaire al Surrealismo, Fondo de Cultura Económica, Mexico D.F., 1960; pág. 37.
- 11 Stéphane Mallarmé cit. R. GHIL: Les dates et les ouvres en: Rev. Europe: Mallarmé; pág. 47.
- 12 BATAILLE, Georges: La literatura como lujo, Ed. Versal, Col. Travesias, Madrid, 1993.
- 13 LYOTARD, Jean-François: Les transformateurs Duchamp, Ed. Galilée, Paris, 1977; pag. 49.
- 14 Marcel Duchamp cit. Octavio Paz, Marcel Duchamp o el castillo de la pureza en: PAZ, Octavio: Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp, Alianza Ed., AF, Madrid, 1993; pág. 11.
- 15 LYOTARD, Jean-François: Les transformateurs Duchamp; pag. 49.
- 16 Stéphane Mallarmé Carta a Cazalis en GÓMEZ BEDATE, Pilar: Mallarmé; pág. 60.
- 17 Stéphane Mallarmé, Salut en MALLARMÉ, Stéphane: Poésies; pag. 11.
- 18 Idem.
- 19 Stéphane Mallarmé, Igitur o la locura de Elbehnon en: MALLARMÉ, Stéphane, Antología, Visor Libros, Col. Poesía, Madrid, 1991; pág.85.
- 20 MALLARMÉ, Stéphane:Le génère ou des modernes en: Idem; pág. 107.
- 21 Eco califica a este tipo de obras como obras en movimiento. ECO, Umberto: Obra abierta. Forma e indeterminación en el arte contemporáneo, Seix Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, 1965; y Umberto Eco, El problema de la obra abierta en ECO, Umberto: La definición del arte, Martinez Roca, Libros universitarios y profesionales, Barcelona, 1970.
- 22 Marcel Duchamp, Conversaciones con J.J. Sweney en : VV.AA.: Marcel Duchamp; pág. 51.

