

## Metamorfosis de lo moderno: en torno a 1968

AURORA FERNÁNDEZ POLANCO (\*)

RESUMEN: SUMMARY:

*Evitando la lógica lineal de los acontecimientos, nos situamos en torno a 1968 –remolino en el río– para encontrarnos con algunos cambios importantes: sociales, epistemológicos, también en la producción y recepción del arte contemporáneo. Ninguno tan nuevo como parece. Entre ellos, la preocupación por el lenguaje, la desaparición del autor, la presencia del espectador como vector integrado en la obra, la cristalización en ella de aspectos ligados a la distribución y conservación, la insistencia en el proceso, la apertura hacia la acción, el cuerpo, el comportamiento. Desarrollaremos brevemente algunos, otros quedarán apuntados.*

*Avoiding a logical linearity of events, we place ourselves in around 1968, whirlpool in the river of time, where we encounter some important changes: social, epistemological and also changes in the production and reception of contemporary art. None are as new as they seek. Among them, a preoccupation with language, the disappearance of the author, the presence of the spectator interpreted in the work, and aspects of the work connected to its distribution and conservation, the insistence in the process, the development of action, the body and behaviour. Some of those will be developed and other simply mentioned.*

La palabra metamorfosis conserva aquí su concepción originaria de «transformación», pero pretende acercarse especialmente al sentido de «cambios que experimentan algunos animales desde el nacimiento hasta llegar a su estado adulto». En las mariposas y los mosquitos las formas juveniles son distintas a los adultos, lo que podría llevar a pensar el término con su carga de finalidad, en un sentido teleológico. No es este el propósito.

Para cualquiera que haya coleccionado en su infancia gusanos de seda, la experiencia de las distintas transformaciones que ocurren en aquella mágica caja de cartón no es la de una valoración, tanto más positiva cuanto más se acerca el animal a su estadio final. Es decir, uno no

---

(\*) Departamento de H<sup>8</sup> del Arte. Facultad de Bellas Artes.

piensa «hegelianamente» (si es que es posible hacer esto en un ejemplo «de la naturaleza»). El júbilo transcurre parejo a ese ver transformarse los gusanos en *pupa*, *capullo* o *crisálida*, el estado de reposo por el que pasan los animales en la denominada metamorfosis completa. Al estadio adulto también se le denomina *imago*. Cuando el gusano que tanto nos entretuvo en sus cuidados se convierte en *imago*, en mariposa, se nos escapa de las manos. La *imago* muestra una cara, pero oculta la temporalidad que conlleva. La mariposa, la *imago*, se presta a ser entendida como imagen-tiempo<sup>1</sup>.

En teoría psicoanalítica *imago* es *la imagen ideal de alguien que se fija en el inconsciente durante la infancia y tiene gran influencia en el individuo adulto*. Así, «lo moderno», se nos muestra como un eterno fluir. Dado a ver como «imago», lleno de movimiento, de transformación, de cambio. Como algo fijado en el inconsciente y que no deja de influir. Por ello los cambios o transformaciones que se pretenden en torno a 1968 no se han buscado en tendencias o manifiestos, ni siquiera en artistas o países. Nos empeñaremos en unas pocas imágenes, unas nos llevarán a otras y serán el eje vertebrador de algunos de los problemas que consideramos relevantes en estas transformaciones de lo moderno. Como en una especie de juego intuitivo nos dejaremos guiar por determinadas imágenes<sup>2</sup>, las que emancipadas del rosario de hechos de la historia parecen presentarse de forma fulgurante y consiguen hablarnos de la época de modo intenso. Y concéntrico. De ahí el «en torno».

Nos situamos «en torno a 1968» evitando hacerlo en un origen fuente del que todo provenga. Buscamos el remolino en el río donde los tiempos se confundan. Con esta forma de mirar nos situamos en torno a este prolífico remolino, este momento de la modernidad, para algunos inaugural en el sentido que le otorga el *post*, epigonal para otros. La época de los últimos románticos: *los hippies*, Marcuse, la contracultura, los primeros análisis por parte de Debord a *la sociedad del espectáculo*, las revueltas estudiantiles, festivas en el mayo francés, sangrientas en la plaza de México. Momento de importantes cambios, sociales, epistemológicos, tam-

1 Jugamos con la imagen, y le añadimos el adjetivo «dialéctica» para adscribirnos a la temporalidad benjaminiana. Imágenes dialécticas, aquellas en las que «el ayer reencuentra el ahora en un relámpago». Aquellas en las que «lo sido aparece repentinamente en una constelación con el ahora».

2 Las imágenes van a ser:

- *Schema*, de Dan Graham, (1966)
- Una fotografía del evento organizado por Marcel Broodthaers en 1968, *Exposición literaria en torno a Mallarmé*.
- *Joven que mira a Lorenzo Lotto*, de Giulio Paolini (1967)
- *Museo de Arte Moderno. Departamento de las aguilas, Sección Siglo XIX*, de Marcel Broodthaers, foto de su inauguración en 1968.

bién en la producción y recepción del arte. Entre ellos la preocupación por el lenguaje, la desaparición del autor, la presencia del espectador como vector integrado en la obra, la cristalización en ella de aspectos ligados a la distribución y conservación, la insistencia en el proceso, la apertura hacia la acción, el cuerpo, el comportamiento... Ninguno tan nuevo como parece. Enunciaremos algunos de ellos.

## El texto expulsa al autor

En 1966 el artista norteamericano Dan Graham realiza la pieza denominada *Schema*. La página que habitualmente se ofrece a la lectura, según la lógica lineal de una-cosa-después-de-otra, aparece ahora como sumario y da cuenta del número total de sustantivos, de adjetivos, de adverbios; también de los signos de puntuación, del cuerpo de la tipografía, el tamaño de la porción de página escrita, el número de líneas, la calidad del papel.

La página desconcierta e inquieta porque consigue dejar al margen la referencia a una realidad externa. La sintaxis desaparece y en esa desaparición arrastra al contenido. La radicalidad de la estructura formal encumbra de tal manera los elementos léxicos y gramaticales, «la forma», en su juego de blancos y negros, que la auto-referencialidad de la escritura se impone de manera podíamos decir «dictatorial». «Yo soy esto». «Soy esto y en este contexto», porque los distintos ejemplos de esta pieza, *Schema*, fueron publicados como una página aislada en revistas de producción masiva, —lo que el artista denominaría el sistema de la información,

Schema for a set of pages whose component variants are specifically published as individual pages in various magazines and collections. In each printed instance, it is set in its final form (so it defines itself) by the editor of the publication where it is to appear, the exact data used to correspond in each specific instance to the specific fact(s) of its published appearance. The following schema is entirely arbitrary; any might have been used, and deletions, additions or modifications for space or appearance on the part of the editor are possible.

### SCHEMA:

(Number of)	adjectives
(Number of)	adverbs
(Percentage of)	area not occupied by type
(Percentage of)	area occupied by type
(Number of)	columns
(Number of)	conjunctions
(Depth of)	depression of type into surface of page
(Number of)	gerunds
(Number of)	infinitives
(Number of)	letters of alphabets
(Number of)	lines
(Number of)	mathematical symbols
(Number of)	nouns
(Number of)	numbers
(Number of)	participles
(Perimeter of)	page
(Weight of)	paper sheet
(Type)	paper stock
(Thickness of)	paper
(Number of)	prepositions
(Number of)	pronouns
(Number of point)	size type
(Name of)	typeface
(Number of)	words
(Number of)	words capitalized
(Number of)	words italicized
(Number of)	words not capitalized
(Number of)	words not italicized

el soporte de la obra, el marco de referencia. Revistas de gran tirada, que sí contaban cosas, como *Harpers Bazar*, por ejemplo. Y revistas especializadas, de arte de vanguardia, publicaciones que daban cuenta de un mundo con el que el artista, de manera radical, decide convivir presentando la cara ordenada de las posibilidades del decir.

*Schema* parece cerrar los límites en los que se desarrolla el arte moderno. Al decir de algunos críticos, con esta obra de Graham había «nacido» el arte conceptual. Sea como fuere, lo cierto es que por entonces Dan Graham estaba muy interesado en problemas de percepción y de intelección, en un momento, el americano, marcado por los textos del crítico formalista Clement Greenberg y su empeño en el reduccionismo de un arte cuya experiencia se daría siempre de forma inmediata, un arte autónomo, encerrado en su inviolabilidad hermética, altamente respetuoso con el medio, que en él y sólo en él se resolviera. La emoción del espectador ante la obra era asunto que se solventaba directamente entre ambos. El contexto quedaba excluido.

Esta pretensión estaba siendo contestada en el entorno de Dan Graham por algunos artistas, Robert Morris, Carl Andre, Dan Flavin, entre otros, interesados en la relación de la obra de arte con el espacio, en integrar en ella el espacio arquitectónico y valorar la presencia de un espectador que experimente y se experimente a sí mismo en relación con la obra y la sala.

La página de *Schema*, según Dan Graham, sería «una medida -de-si-misma-como espacio. Toma su propia medida de si-misma-como-espacio al situarse bidimensionalmente en (como) una página»<sup>3</sup>. Pero su emplazamiento en la página de la revista se convierte en una interesante pregunta por lo que hay más allá, o alrededor del lugar en el que la obra de arte se da, y cuya importancia ahora no estriba en una experiencia fenomenológica.

En la estrategia de producción de *Schema* va implícita la desaparición radical del artista, expulsado por ese mismo lenguaje que con tanta precisión se emancipa del sentido. «No hay un autor, —diría Graham, en un deferente apéndice incluido en las primeras versiones. No hay ningún intento de re-crear o representar una idea autorial; no hay interior».

---

<sup>3</sup> Véase Alexander Alberro: *Estructura como contenido: Schema (March 1966), de Dan Graham, y la aparición del arte conceptual en Catálogo de la exposición Dan Graham*, Santiago de Compostela, CGAC, 1987. pp 21 y ss. También en el mismo catálogo: *My Works for Magazine Pages. «A History of Conceptual Art» 1965-1969* pp 61 y ss.

Una de las revistas que acoge *Schema*, en el Otoño de 1967, fue *Aspen*, un magazine multi-media. «En el contexto que le hace generar sentido», se incluyen 5 discos, 4 películas, proyectos artísticos de Sol LeWitt, Mel Bochner, una escultura de Tony Smith para ser fabricada por el lector y el texto de Roland Barthes, por primera vez en inglés, *La muerte del autor*. Barthes acude en su escrito a Mallarmé: «Toda su poética –dirá– consiste en suprimir al autor en beneficio de la escritura»<sup>4</sup>. La obra pura implicaba la desaparición elocutoria del poeta. La personalidad del autor era un obstáculo en el camino de la literatura que el poeta defiende.

En la página de *Schema*, en la que ahora se dan a ver, de forma radical y decidida, no sólo el número de palabras, sino también los vacíos, los blancos o las separaciones, se nos asoman otros juegos con el lenguaje, los de aquella página finisecular de un poeta empeñado en la reflexión de «la materialidad misma del acto de escribir», alguien que pensaba que la utilización «de la técnica tipográfica debería materializar la complejidad de los movimientos del pensamiento y mantener esa tensión»<sup>5</sup>. *Un coup de dés*, de Stéphane Mallarmé. Dan Graham no sólo está acompañado por Mallarmé, en el texto de Barthes que publica *Aspen* conjuntamente con *Schema*, sino que, escondido entre los blancos y los negros de las grafías de su juego tautológico, parece tener también al poeta como compañero latente.

*Image*. Así subtitula Broodthaers *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* en su *Exposition littéraire autour de Mallarmé*. –nuestra segunda imagen– donde retoma aquella página primigenia y rotunda que según sus propias palabras «representa la fuente del arte contemporáneo (ya que) inventa inconscientemente el espacio moderno»<sup>6</sup>.

En torno a esta imagen, una fotografía de época de la *Exposición literaria en torno a Mallarmé* (Diciembre, 1969, *Wide White Space Gallery* de Anvers) seguiremos preguntándonos si, como en Dan Graham, el texto «expulsa al autor». Broodthaers también, como Dan Graham, Barthes y el propio Mallarmé, se ocupa del lenguaje y también se cuestiona como

---

4 «En Francia ha sido sin duda Mallarmé el primero en ver y prever en toda su amplitud la necesidad de sustituir por el propio lenguaje al que hasta entonces se suponía que era su propietario; para él, igual que para nosotros, es el lenguaje y no el autor, el que habla...» R.Barthes: *La muerte del autor* en *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987, p 66 y 67.

5 Birgit Pelzer: *Marcel Broodthaers-La Place du Sujet* en B.Buchloh: *Langage et modernité*. Coloquio organisé par le Nouveau Musée Villeurbanne, 22-23-Junio, 1990. Nouveau Musée Villeurbanne-Institut d'art contemporain, 1991, p 170.

6 Para todo ello véase el catálogo de la exposición Marcel Broodthaers, París, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1991, pp 138-146.

sujeto de la obra. Sabemos que había sido lector atento de estructuralistas y semiólogos, pero da la impresión de que a esa muerte del autor enunciada por Barthes, responde el artista belga con un interminable cuestionamiento del lugar que el autor ocupa.

*Un coup de dés* es «la consideración de la página como unidad visual», nos dice Valéry<sup>7</sup>, seguro de ser el primero en haberla visto y de estar «asistiendo a un acontecimiento de orden universal». El espectáculo ideal de la creación del lenguaje revienta en aquella página que la imprenta Lahure acepta construir y que Mallarmé consigue «mediante una disposición absolutamente nueva y minuciosamente meditada de los blancos, de lo lleno y lo vacío, de los distintos caracteres, de las mayúsculas, de las minúsculas, de la bastardilla...»

«Estoy seguro de haber visto el primero esa obra extraordinaria». Fue la última vez que pudo ver a su amigo. Era el 14 de Julio de 1898, el día que le enseña las pruebas de esa «especie de máquina del lenguaje que tan sabia, paciente y temerariamente había construido». Mallarmé le ruega que vaya a su casa, a la *rue de Rome*. Allí le lee la obra «con una voz baja, igual, desprovista del menor efecto, casi para sí mismo... Y más tarde – sigue diciendo Valéry –, la sorpresa mayor: me mostró su *disposición*: mi vista entraba en contacto con silencios que se habían materializado».

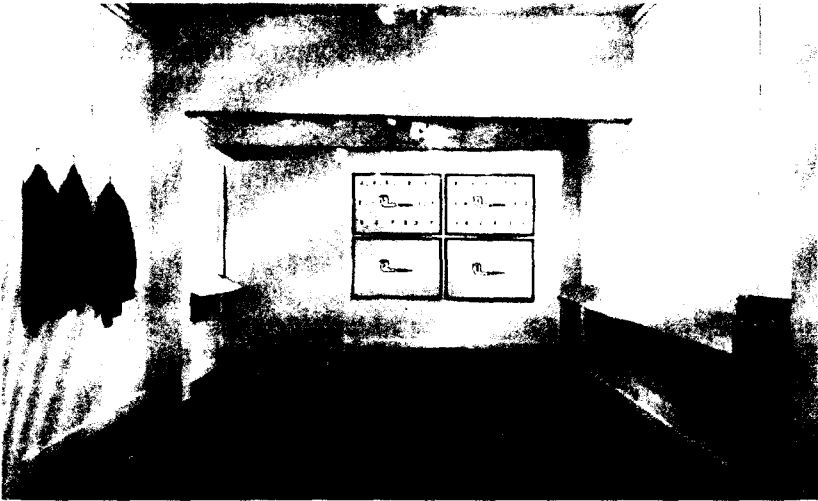
El día de la inauguración de la *Exposition littéraire autour de Mallarmé*, Broodthaers distribuye una carta escrita «a sus amigos» el 2 de Diciembre de ese mismo año. En ella alude a Lacan, aspecto jugoso, no hay duda<sup>8</sup>, pero lo que ahora me interesa rescatar de la carta es un fragmento enormemente dialéctico en el que se encuentran homenaje, conmemoración y despedida:

*Por qué. Sin duda Magritte, reencontrado hace tiempo, me invita a meditar sobre el poema. Así pues, lo olvidé, medité... hoy realizo esta Imagen. Digo Adios. Largo periodo vivido. Adios a todos, hombres de letras fallecidos. Artistas muertos. Nuevo. ¿Nuevo? Es posible. Exceptuado. Una constelación.*

*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Image, se realiza en tres tiradas:*

7 Paul Valéry: *Última visita a Mallarmé* en *Estudios literarios*, Madrid, La balsa de la Medusa, Visor, 1995, pp202 y ss.

8 Véase el artículo anteriormente citado de Birgit Petzer. También: *Marcel Broodthaers: The place of the subject* en *Rewriting conceptual art*, (Ed Michael Newman and Jon Bird), Reaktion Books, London, 1999, pp186 yss.



10 ejemplares sobre 12 placas de aluminio anodizado de 32x50cm. que retoman las páginas dobles de la edición del poeta de Gallimard, de 1914 y reproducen el poema mediante una serie de líneas cuya altura, longitud y anchura respetan la tipografía originaria. Una de ellas permanece virgen. Esta «imagen» que Broodthaers decía aproximativa, imagen de un texto, marca la característica de lo visual, de ser sintético y simultáneo, ahí donde la lectura es discursiva y diacrónica. Broodthaers no suprime el desarrollo temporal sino que otorga al tiempo una visión en el instante, lo que ya había sido voluntad de Mallarmé.

300 ejemplares sobre papel opaco de un libro cuya portada duplica la edición original, pero en la que figura su nombre en lugar del de Mallarmé. Debajo del título, en lugar de *Poema*, había dispuesto un subtítulo: *Imagen* y en lugar de la editorial, el nombre de las dos galerías editoras, la de Anvers y la de Colonia. A la manera de Mallarmé realiza un prefacio que retoma los versos del poema pero enlazados. En las páginas siguientes el texto aparece, como en las placas de aluminio, reemplazado –respetando su disposición– por rectángulos negros que radicalizan el contraste con el blanco. Broodthaers lo consideraba «el catálogo» de la edición de aluminio.

90 ejemplares sobre papel mecanografiado transparente. En él se produce un efecto de superposición, efecto que pudo ver en las pruebas de imprenta e inmediatamente le cautivó.

Para el montaje decide pintar de negro el suelo de la galería. En la pared de la derecha, las 12 placas de aluminio se presentan sobre plan-

chas blancas oblicuas, como un pupitre. A la izquierda de las placas se encontraba la edición sobre papel transparente junto a un ejemplar de la edición original de Mallarmé que se podía consultar libremente al entrar en la habitación. Una grabadora difundía la voz de Broodthaers leyendo el poema de Mallarmé, 6 o 7 veces, con variaciones de lectura. El volumen y la duración se pensaron en función de la tipografía. Diálogo, pensaba Broodthaers, «entre la voz y la mirada». Diálogo y no anulación de la escritura.

Al fondo, sin aparente relación con la exposición, 4 placas de plástico, una especie de homenaje a Magritte ya que presentan una pipa y una letra. Sobre las placas de arriba se despliega un alfabeto.

En la pared de la izquierda un conjunto de tres camisas azules de segunda mano originarias de la policía de Texas y un traje. Sobre las camisas había escrito con tiza blanca el poema de Mallarmé. Y en cada percha de madera: *Un coup de dés, l'ombre y voile*. Al principio había también un traje con la expresión *d'Igitur* manuscrita en la percha. Igitur, aquel que agita los dados... Camisas y traje, ¿atributos del poeta, del héroe o del fantasma?<sup>9</sup> Muchas son las sugerencias que este minucioso y redundante montaje arrastra, pero es la presencia del traje en la fotografía el que me golpea insistentemente, a modo de *punctum* barthesiano.

Supongamos que es cierto. Que en posición inversa a la del arte conceptual norteamericano, como ha dicho Buchloh, Broodthaers se empeñe en la visualización de la textualidad, –la textualidad objetivada– en el hecho de «reificar literalmente un poema que tanto insistía sobre su autonomía lingüística y visual, al haber transformado, deliberadamente, su originalidad en objeto reproducible»<sup>10</sup>. Y que por tanto su crítica sea en estos momentos más radical.

Pero el poeta Broodthaers, ahora artista plástico, desde su *Pense - Bête –la edición de los libros escritos por mí me ha servido de material para una escultura, esos 50 ejemplares de Pense-Bête... libros que no se pueden leer sin destruir su aspecto plástico–*, se había empeñado en su exposición sobre Mallarmé en un conjunto de referencias visuales, que no sólo objetivaban la textualidad. Ese dejar aparecer sobre la superficie de la página lo que él denomina «los surcos del poema» y los guiños a otros artistas de la palabra, como Magritte, iban acompañados por la tactilidad, la fisicidad que desprende la presencia del traje y las camisas que nombran plásticamente a ese sujeto ausente y presente a la vez.

9 Pelzer, 1991, op.cit., p163

10 H.D.Buchloh, *Lettres ouvertes, poèmes industriels*, op. cit, p.43.



En torno a 1968, como Igitur-niño, Broodthaers lee su tarea a sus antepasados.

Pese a las referencias a Lacan en la carta y sus lecturas barthesianas, el artista plástico no parece renunciar a alguna forma de presencia. En *Ma Rhétorique* ya había dicho: *Moi. Je dis. Je MOi. Je dis. Je Le Roi des Moules...* (Yo. Yo digo. Yo, YO. Yo digo. Yo el rey de los mejillones). Es deber de época el preguntarse por el lugar desde donde el autor habla, su puesto, su cometido, su papel... Pero como si la desaparición no tuviera por qué suponer muerte efectiva, Broodthaers adoptará funciones para paliar ese no-estar: poeta, artista plástico, cineasta, cómico; también, muy pronto coleccionista, historiador, director de un museo ficticio, y organizador de sus propias exposiciones. Al desmantelamiento del sujeto contesta con la pluralidad de sujetos propia de la discontinuidad interna de su pensamiento y sobre todo demostrable en las múltiples contradicciones que fue capaz de desarrollar en su trabajo artístico.

Parece, como en otros compañeros de generación y de territorios vecinos, que el lugar del autor muerto, asesinado por el propio lenguaje, es ocupado por «roles» que juega el sujeto. Y ahora, más allá de ese operario del que hablara Mallarmé, el autor se disuelve y se desenvuelve en preguntas que se ocultan en la plasticidad de las máscaras, de los disfraces, de las identificaciones que así se dan a ver.

Pienso en algunas imágenes que lo acompañen —cerca en tiempo y en espacio; en el artista francés Christian Boltanski que comienza su carrera— en sus *mail art*, sus películas grotescas, sus *performances* vestido de payaso, cuestionando la fuerza del sujeto/autor, buscando un otro desde el que hablar. Por débil que sea. Un refuerzo, el de la ironía, del que también Broodthaers echaba mano en algún momento. Pienso también en el artista italiano Alighiero Boetti que en 1968 decide asociar su nombre y



apellido. Con la «y» en medio, envía 50 postales desdoblado además en gemelos, dándose la mano a sí mismo. Dos años más tarde realiza su *performance* ambidextra: dos manos para la escritura en espejo, testificando únicamente la fecha, hoy 27 de Marzo de 1970. El renglón de la derecha sufre una ligera desviación hacia el norte —la Italia del norte, la dominante. Y el izquierdo se desplaza hacia el sur sufriendo, abandonado a su destino.

¿Qué sentido tienen las improntas que deja otro compañero de generación y compatriota, Luciano Fabro? Sus huellas. *Yo, el huevo*, una cáscara de huevo en bronce, material de superficie camaleónica cuya cavidad coincide con las dimensiones del autor en postura fetal, y cuyo peso responde a los 70 kilos del artista. El artista pone en duda sus impresiones visuales y para ello se sirve de sí mismo: «Yo represento el estorbo del objeto en la vanidad de la ideología. Del lleno al vacío, sin solución de continuidad». De este modo subtítulo una obra que permanece en su taller desde 1968: *Lo spirato*, el desaparecido. ¿Coinciden la máscara y la sabana con la imagen real de referencia? ¿Importa realmente la huella del propio artista o su insistencia en la desaparición? ¿Qué sentido tienen las huellas, las marcas de otro compañero de generación, los soplos de Giuseppe Penone o esa voluntad en convertirse en río, piedra - *essere fiume, essere piedra*...¿qué sentido tiene sino un amoroso respeto a «lo otro» del creador, el objeto...? ¿No desaparece el autor también en los *Oggetti in meno* de Pistoletto. «Mis objetos ; no me representan. Son».

En 1967 Paolini realiza la obra *Joven que mira a Lorenzo Lotto*, tercera imagen. Es una pieza que fascina en su aparente sencillez, una fotografía del retrato realizado por Lotto montada en un bastidor. Según sus propias palabras es «la reconstrucción del tiempo y el lugar ocupado por el autor (en 1505) y el espectador (hoy) de esa pintura». Una fotografía que pone en tensión la triada autor-obra-espectador. Y más cosas. El autor desaparece pero deja como herencia la potencia del texto que ancla la imagen: *Joven que mira a Lorenzo Lotto*. Se trata del joven que mira a Lorenzo Lotto, que mira a Paolini, mientras hace una fotografía a la fotografía de un cuadro que Lorenzo Lotto ha realizado a un joven que no se sabe si realmente miraba así a Lotto mientras lo pintaba. Y como ni Lotto ni Paolini están en este momento, el supuesto joven me mira a mí.....

Giulio Paolini decide identificarse con el yo de la pintura de todos los tiempos. Por ello su obra, para muchos demasiado fría y lingüística, salva su «visualidad» al tener que trabajar desde la plasticidad que supone

todo acto de dar a ver – y no a leer. Su radical compromiso con el examen minucioso de la pintura le hace proceder mediante un proceso de vaciamiento. Desde su iniciática pieza, *Veo: descripción de mi campo visual*, esa traducción en datos del fenómeno de ver, a la presentación de un lienzo en bruto –*Diseño geométrico*. En él, y entre paréntesis, para que no se alcen demasiado autoritariamente, dispone de modo sutil una serie de líneas: la cuadratura geométrica de la hoja. El dibujo preliminar de cualquier dibujo. Un año más tarde pone entre paréntesis la tela, que forma parte de un cuadro, pero no es un cuadro. Y acude al revés del cuadro y del soporte. Y después el color. Primero el bote y el lienzo envueltos en celofán, a continuación el muestrario de colores. Hasta que inevitablemente llega a piezas como *Del Bello Intelligibile*, una serie infinita de pequeñas imágenes, reproducciones en miniatura, un conjunto que se va descomponiendo en partes cuyos parámetros son la técnica, los temas, las fechas, las reflexiones teóricas, los museos...*Del Bello inteligible* se convierte así en la hiper-pintura

1967 es también el año en el que H. R. Jauss, en el prólogo de *Las transformaciones de lo moderno*, fija el 5º y último de sus umbrales de época. Lo inaugura con la pregunta ¿muerte del sujeto? y lo hace girar en torno a la novela de Italo Calvino, *Si una noche de invierno un viajero*, de 1979<sup>11</sup>.

Dentro de un marco narrativo de clara estirpe laberíntica, enmarañada, Calvino va desgranando en *Si una noche de invierno...* 10 historias que quedan siempre en suspenso, abiertas a múltiples posibilidades, sin finalizar. Cada historia señala el contenido del título al que se refiere el capítulo. *Si una noche de invierno un viajero* es el primero de los 12 capítulos. Calvino inventa las obras y les atribuye falsos autores, haciéndonos creer que son historias recuperadas, libros ya escritos por autores hipotéticos, extranjeros. A veces en otra lengua. A lo largo del libro intervienen lectores y lectoras, cultos o apasionados, y hasta un lector indiferente que utiliza los libros, como Broodthaers en *Pense-Bête*, para hacer obras de arte. Copistas, plagiarios, traductores, profesores de semiótica y una *Organización del poder apócrifo* que funda Ermes Marana, personaje obsesionado con una literatura toda de apócrifos, de falsas atribuciones, de imitaciones, de falsificaciones.

Con claras influencias borgianas, la estructura de *Si una noche de invierno* parece estar modelada sobre *el abismo* del que hablara Gide en

---

11 H.R.Jauss: *Italo Calvino: Si una noche de invierno un viajero. Informe sobre una estética postmoderna* en *Las transformaciones de lo moderno*, Madrid, La balsa de la Medusa, Visor, 1995, pp 223 y ss.

sus *Cahiers*. Es la estrategia que encontramos, entre otros, en ecos de cuadritos de Memling o de Quentin Metsys en los que un pequeño espejo convexo y oscuro refleja a su vez el interior de la habitación donde se realiza la escena pintada<sup>12</sup>. Recordemos que Borges habla de una de *Las Mil y una noches*, la más mágica, en la que Shahrazàd le cuenta a Shaha-riyàr una historia en la que Shahrazàde le cuenta a Shahrazàd una historia....«Aunque Borges la hubiera inventado –dice Calvino– habría hecho bien, porque representa el natural coronamiento del *engarce* de las historias<sup>13</sup>.

Para Calvino hay una especie de continuidad ideal entre todos los libros –como en Borges también. Por ello le hará decir a un lector en el último capítulo: «para mí todos los libros que leo llevan a un único libro...pero es un libro de tiempo atrás, que aflora apenas de mis recuerdos(...) Hay una historia que para mi viene antes que todas las demás historias y de la cual todas las historias que leo me parecen llevar un eco que de inmediato se pierde»<sup>14</sup>. En alguno de sus libros el novelista-coleccionista parece estar obsesionado por hacer el escrutinio de toda literatura y hacer surgir sus textos de un bloque original.

Calvino escribe *Si una noche de invierno un viajero* tras 6 años de bloqueo creativo. Fue, al decir de sus críticos, el modelo borgiano el que le ayuda a superar la crisis e inactividad. En medio de estos años, en 1975, escribe un texto para su compatriota turinés, Giulio Paolini,<sup>15</sup> en el que hace un recorrido por su obra envidiando la suerte de un pintor que puede pintar –sin pintar!– explorando el lenguaje.

Lo que más parece interesarle de Paolini es su observación de la cuadratura geométrica como el cuadro que contiene todos los cuadros, pinacoteca imaginaria, con nombres de pintores inventados, con títulos de cuadros posibles. «El escritor –dice al finalizar el artículo– al mirar las obras del pintor consigue ya leer los *incipit* de innumerables volúmenes: la biblioteca de apócrifos que quisiera escribir... Poco tiempo después Calvino le hace decir a Silas Flannery, uno de los autores inventados en su hiper-novela: «Quisiera escribir un libro que fuese sólo un *incipit*, que mantuviese en toda su duración la potencialidad del inicio, la espera aún

12 Citado en Stoichita, *La invención del cuadro*, Barcelona, Ed del Serbal, 2000, pag 69.

13 I. Calvino: *Una pietra sopra*, *Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980 pp320-321

14 I. Calvino: *Si una noche de invierno un viajero*, Madrid, Siruela, 1993, Las citas de las páginas de esta novela irán en lo sucesivo en el texto entre paréntesis...

15 G. Paolini: *Idem*, Torino, Einaudi, 1975, ppVII-XIV. En castellano el texto de Calvino está reproducido en el catálogo de la exposición *Italia aperta*, Madrid, Fundación caja de pensiones 1985. Sobre este escrito vease Marco Belpoliti: *Aguzzare lo sguardo* en *L'Occio di Calvino*, Torino, Einaudi, 1996, p 159 y ss

sin objeto. Pero ¿cómo podría estar construido, semejante libro? (...)¿Ensamblaría un comienzo de narración con otro, como *Las mil y una noches*? (197).

«Invoco en mi trabajo –dice Paolini– la transparencia etimológica de las obras de Fra Angélico, de Vermeer, de Poussin, de Lotto, de David...» La pintura para Paolini equivale a la Historia de la pintura. La preocupación por los instrumentos del oficio, los actos del pintar (empezando por el ver) son para él los únicos absolutos<sup>16</sup>. La obra es múltiple. Las obras casi siempre contienen las precedentes, pero no hay encadenamiento lógico, ni trabajo dentro de un sistema lineal. Es el encajonamiento, *la mise en abîme*, lo que interesa para destruir esta lógica. Calvino considera que *la mise en abîme* se da cuando un libro incluye a otro que se asemeja al primero. Es decir cuando una parte reproduce el todo. También –y esto ocurre a menudo en Paolini–, un laberinto una perspectiva *ad infinitum*, juegos de espejos. Paolini llega a retomar la técnica del abismo en su modalidad más radical: Desde *Diaframma 8*, (1965) su temprana obra, en la que se ve a Paolini transportando un lienzo por la calle a *D 867, de 1967*, en el que se ve a Paolini transportando *Diaframma 8* por la calle, al cuadro de *Sir Laurens Dundas y su nieto*, de 1977, «La imagen de las condiciones de la imagen». El arte es para Paolini un mundo de vanos abiertos sobre otros vanos, de marcos que muestran otros marcos sobre otras ventanas, de marcos que muestran otros marcos... El propio Calvino se ha referido a la función de los espejos en los cuadros de algunos pintores flamencos y holandeses (sobre el espejo, figura querida para Borges, hace girar Calvino la séptima de sus historias, *En una red de líneas que se intersecan...*) Las conclusiones de Calvino y Paolini son similares: no hay linealidad posible para el lenguaje, sólo niveles, estructuras entrelazadas, planos concatenados pliegues y laberintos

Calvino confiesa en el texto que dedica a Paolini: ¡Qué envidia la del escritor!. Poder hacer obras que no expresen la relación del yo con el mundo, sino fijar una relación que se establezca independientemente del yo y del mundo! Desencantado, el escritor no cree en el mundo. Y por supuesto tampoco cree en el Yo. No le gusta al escritor la expresión de un yo privado. Le molesta ese contenido de secreción, propio del verbo *esprimere* italiano. ¡Expresarse/exprimirse, como si de un limón se tratara! ¡Qué cosas! En la novela le hará decir a Silas Flannery: «¡Qué bien escribiría si no existiera! ¡Si entre la hoja en blanco y la ebullición de palabras

16 El tema recurrente en el conjunto del trabajo de Paolini: el hecho de ser sujeto y objeto de la representación, el mirar y el ser visto. Vid J.L.Maubant: *Paolini: Melanconia ermetica*. París, Galería Maght, Leong, 1985.

e historias que toman forma y se desvanecen sin que nadie las escriba no se metiera en medio ese incómodo diafragma que es mi persona.»(191) Calvino se une a Borges en su desprecio por la subjetividad, por la expresión del autor y sus rasgos psicológicos. La presencia del yo. Nada es tan nuevo como parece, decíamos al principio. En 1921, en el primer número de *Prisma*, Borges había alabado la metáfora ultraísta como antídoto contra «los griteríos del alma».

El escritor admira los esfuerzos de Paolini por alcanzar «una absoluta impersonalidad». Anular el yo individual para identificarse con el yo de la pintura de todos los tiempos, el yo colectivo de los grandes pintores del pasado. Paolini lo ha dicho claro en uno de sus trabajos (1986) *¿El autor? ¡Un actor!* En otro momento, en *El triunfo de la representación* (1981), son las figuras uniformadas como *valets de chambre* las que se responsabilizan de la visión. El artista, dirá Paolini, «está afuera admirando el silencio de *las constelaciones*».17

Al tratar de la relación del cuadro con la mirada del autor, como en su obra *Delfo* (1963) en la que aparece él mismo a través del bastidor sin lienzo, Paolini invierte la relación canónica. Rompe la relación de «antecedente». El conocido pintor de los grabados de Durero aparece ahora tras el lienzo. Pero esta vez no es el autor como sujeto. Por una parte pasa a ser elemento de la obra (*¿función del texto?*), por otra parece también ocupar el lugar de Velázquez que mira hacia afuera. Pero esta vez sin pincel. Con los brazos cruzados.

## El lector/el espectador

«El nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor». Así finaliza *La muerte del autor*, de Barthes. Cuando Calvino dice de Paolini que sus cuadros no son cuadros, sino momentos de la relación entre quien hace un cuadro, quien mira el cuadro y el objeto material que es el cuadro, nos hace pensar en una estrategia similar urdida para *Si una noche de invierno un viajero...* «La obra no cesará de ser destruida o re-novelada al entrar en contacto con el ojo que la lee; lo que desaparecerá será la figura del autor». El lugar del receptor es uno de los elementos más importantes de la noveia. Calvino no deja de reclamar al lector –¡durante la lectura!– (quién eres lector, lector no te conozco, quién eres lectora, no

17 G.Paolini: *Suspense Breve storia del vuoto in tredici stanze*, Florencia, 1988, pp 200-1

El subrayado es mío. S.Bann considera que Paolini es muy consciente del uso de esta palabra y de su rol en la poética del alto-modernismo y también en relación con el revival en torno a Mallarmé del último tercio del siglo XX. S.Bann: *Giulio Paolini*, en *Rewriting conceptual art.*, op.cit.,p.173

creas que el libro te pierde de vista...), y de hacerle partícipe del proceso de producción de la obra. En un momento de la novela, el escritor observa al lector con el catalejo: «¿Y si, al igual que yo la miro mientras lee, ella asestase un catalejo sobre mí mientras escribo?» Dice más tarde (191). Formas de ver que también preocupan a Paolini. Pensemos de nuevo en su *Joven que mira a Lorenzo Lotto*, un verdadero dispositivo, un juego que acoge ambigüedades y paradojas. «Miraba –le hace decir Calvino a uno de los narradores de su hiper-novela– fijamente, no a su mujer y a mí, sino a su hija que nos miraba. En su fría pupila, en el pliegue del firme de sus labios se reflejaba el derretimiento de la señora Miyagi reflejado en la mirada de su hija (...) Vio que yo la veía.» (231). La obra de Paolini, *Jóven que mira a Lorenzo Lotto*, como el fragmento de Calvino, inquieta el ver. Es una verdadera *mise en abîme* entre autores y espectadores, de entonces y de hoy. Pero lo más importante es que usa lo que la fotografía tiene de índice para demostrar que lo visual nunca consiste en una simple relación entre sujeto y objeto, sino que la mirada es dialéctica y por tanto que aquello que miramos nos mira<sup>18</sup>.

El lugar del espectador en Paolini o en Pistoletto –otro compañero de generación–, aparece incluido entre las estrategias de producción de la obra, que, así entendida, funciona como un dispositivo. En aquellos años, Pistoletto se hallaba trabajando con el tiempo en sus cuadros de papel de seda, pintado sobre acero inoxidable, pulido como espejo. Obras que resultaban verdaderos mecanismos de temporalidad. La obra se completa con la presencia del espectador por lo que claramente se opone a las pretensiones de «auto-creación» que defiende el crítico formalista Michael Fried. En mi primer cuadro reflectante, dirá Pistoletto, «el hombre pintado avanza como vivo en el espacio vivo del ambiente. Pero el verdadero protagonista es la relación de instantaneidad que se crea entre el espectador, su reflejo y la figura pintada en un movimiento siempre presente que concentra en sí el pasado y el futuro, y llega a hacer dudar de su existencia. Era la dimensión del tiempo».

Pronto siente la necesidad de ir más allá y pasa de la producción de imágenes a la de objetos entendidos como «cuerpos que el artista destina a la aprehensión directa del espectador». Son sus *Oggetti in meno*, que representaban la posibilidad de aferrarse a lo Contingente e inmediato. Que nacían de un modo paralelo a la velocidad de su pensamiento: «No

---

18 S.Bann: *Giulio Paolini*, en *Rewriting conceptual art.*, op.cit. P.177. Aunque Bann nos remita a los trabajos de N.Bryson, véase también en este sentido G.Didi-Huberman: *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 1997.

representaban –dice– otra cosa que los acontecimientos del pensar tal y como estos, sucedían. Abrían un territorio infinito basado en lo Instantáneo, en el resto, en el reflejo y en el Desperdicio de lo Efímero y lo Contingente»<sup>19</sup>. Cualquiera que visitara su taller podía modificarlos a su antojo. Al prolongar la transformación del objeto, el espectador se convertía en creador.

El citado Michael Fried publica en 1967 *Art & Objecthood*. Al crítico formalista le parecía que «determinado arte» provocaba un inevitable «estado de guerra» entre el teatro y la pintura moderna, entre lo teatral y lo pictórico. La temporalidad implícita en algunas imágenes y la cooperación del espectador acabarían con la especificidad de la obra moderna. Un vistazo a las exposiciones que convocaban a los artistas europeos de estos años bastaría para convencerse de que eran otros los intereses y en nada cercanos a la crítica formalista. Así, *Contemplazione* (Contemplación, pero también «Con el tiempo la acción»), o *Cuando las actitudes se convierten en forma. Obras-Conceptos-Actitudes-Información. Vive en tu cabeza.* (Berna, 1969), *Procesos de pensamiento visualizado* (Lucerna, 1970). Incluida la *Documenta Kassel del 72*.

Precisamente la última *Documenta*, la X, recogía todo este ambiente en un pequeño homenaje. Fue justo y oportuno que la comisaria C. David rescatara a un artista que desde latinoamérica dialogaba con estas propuestas: Helio Oiticica<sup>20</sup>. En su *Esquema general de la Nueva Objetividad* «estado típico del Brasil de vanguardia en los últimos 60», –¡que no movimiento!, se reclama hermano de otros «estados» en el plano internacional. Buena parte de nuestras metamorfosis de lo moderno se pueden resumir brevemente en su esquema, a saber: tendencia a negar el objeto y el cuadro de caballete, a las propuestas colectivas, al abordaje y toma de posición de problemas políticos sociales y éticos. Y a la participación del espectador (corporal, táctil, visual, semántica, etc...). En *Posición y Programa*, en el año 67, se despide del artista «creador para la contemplación» y lo saluda como «motivador» para una creación que se completa con la figura de un espectador que ahora denomina «participador»<sup>21</sup>.

19 *Oggetti in meno* (1965-66) en Catálogo de la exposición M. Pistoletto, Madrid, Palacio de cristal del Retiro, 1983, p 57.

20 Vease Helio Oiticica, Barcelona, Fundacio Antoni Tàpies, 1992

21 A bastante distancia, física (que no emocional), el mismo año Pistoletto había escrito en una pared de su habitación: *Hay que prepararse para ser* y de hecho se venía preparando en la temporalidad de sus espejos, con la contingencia de sus *Oggetti in meno*. El paso inmediato era la acción. Ese mismo año crea *lo Zoo*, una caravana de cómicos dispuesta a luchar contra la alienación -sacrosanta palabra de época- por medio de todas las formas (música, diálogo, acción, canto, danza). El grupo se funde con el ambiente y el ambiente con el grupo, estimulándose recíprocamente en esa 'alternancia de acontecimientos locales'. Una feria del pueblo.





### En el contexto, las condiciones de distribución.

Imagen última. En 1968 seguimos y ahora en París, porque volvemos, para finalizar, nuevamente a Broodthaers. Esta vez a una imagen de su Museo de las Águilas. En el artículo de Buchloh sobre «Los museos ficticios de Marcel Broodthaers<sup>22</sup>», queda claro que ya en las propuestas expositivas del Lissitzky se revisan los criterios de autonomía e universalidad de una obra que parecía imposible entender «al margen de sus condiciones de presentación y recepción concretas». Después nos presenta *La Boîte -en- valise*, de la que se ocupa Duchamp entre 1936 y 1941. Más allá de las preocupaciones por las condiciones lingüísticas de

Trapos y desechos con los que se cubre el *hombre amaestrado* en una de las acciones de lo Zoo, en una Europa en cuyas revueltas estudiantiles nadie muere. Otros trapos son exhibidos en el continente donde, como se pudo ver con los estudiantes de la plaza de México, se muere al reivindicar. Aparentemente los artistas quieren lo mismo.. *El Parangolé* de Oiticica también conserva una «estructura ambiental». La tienda -dice el artista-, es decir el Penetrable del Parangolé asume la función de abrigo del participante. El vestir, se contraponen al asistir, sentido secundario, el vestir se constituye como una totalidad viviente de la obra». El hombre amaestrado, sería, junto al *Parangolé* de Oiticica, otra de las imágenes elegidas, caso de poder extenderse más y más en la metamorfosis de lo moderno. Quedaría pendiente por desarrollar este importante momento: el cuerpo, la acción, el entorno, el comportamiento...

No quiero dejar de apuntar el hecho de que en Documenta X se homenajea también a Lygia Clark que no solamente se implica con esta nueva sensibilidad hacia el cuerpo y el entorno -en torno a 1968!, también- sino que se constituye en paradigma fundamental para buena parte de los trabajos sobre el género en décadas posteriores.

22 Véase Benjamin Buchloh: *Los museos ficticios de Marcel Broodthaers* en *Revista de Occidente*, Madrid, nº 177, Febrero, 1996.

la producción de objetos, este museo portátil en su miniaturización, consiste para Buchloh «en un ejemplo temprano de esa práctica mimética en la que una construcción secundaria ficticia del lenguaje mítico se inscribe dentro de la concepción de la misma obra con el fin de anticipar el mito y »vencerlo desde dentro» en el proceso de asimilación cultural».

Todas las funciones del museo, la institución social que transforma el lenguaje primario del arte en el lenguaje secundario de la cultura, están contenidas con todo detalle en la maleta de Duchamp. El artista, empujado por una especie de compulsión taxonómica, decide dejar de crear y convertirse en coleccionista y conservador.

Pero en el caso de Broodthaers se agudiza esa condición del artista como coleccionista y ahora, un paso más allá de la parodia de fetichismo llevada a cabo por Duchamp, Broodthaers se hará conservador de museo. En palabras de Buchloh, «el lugar de producción, el estudio del artista(...), es sustituido por el espacio institucionalizado de la recepción: el museo». De ello es de lo que avisaban los letreros que había en los cristales de las ventanas de su estudio, en la *Rue de la Pépinière*, de Bruselas, un 27 de Septiembre de 1968: «*Musée/Museum*». Así, y según sus propias palabras, al calor del espíritu de Mayo del 68, nace su primer simulacro, el *Museo de Arte Moderno. Departamento de las Aguilas*. Todo en el interior hacía pensar en un verdadero Museo: las tarjetas con el membrete oficial; la inauguración por parte de un verdadero director de Museo, Johannes Cladders, del Museum Monchengladbach, de Alemania; los invitados, críticos, coleccionistas y conservadores de museo. Pero la obra permanecía oculta. Sólo los embalajes –que Marcel le había pedido en préstamo al Museo de Bellas Artes de Bruselas– hablaban de la presencia de algo que señalan como «obra de arte», ya que «debía manejarse con cuidado y mantener en lugar seco». Eso sí, el público ávido de iconos podía contemplar, entre focos y escaleras que avisan de la operación del montaje, una serie de postales en color en las que se presentaba la pintura francesa de la época: Ingres, David, Meissonier, Corot, Puvis des Chavannes...

De alguna manera, Broodthaers opta por esta postura al darse cuenta de que es imposible producir objetos sin que estos caigan en la mistificación propia del lenguaje (secundario) de la cultura. Broodthaers reconstruye hasta el último detalle su estudio a tamaño real (la Salle Blanche) dentro de un Museo real –el Palacio Rothschild de París, en 1975<sup>23</sup> en la

23 El museo quedaría finalizado en 1972 con la instalación *Section des Figures*. (El águila desde el oligoceno hasta hoy, Düsseldorf) Jürgen Harten. *L'Aigle de l'oligocène à nos jours, Düsseldorf 1972 en L'Art de L'exposition*, Paris, Ed du Regard, 1998. pp383 y ss

Véase también R.Krauss: *A voyage on the North Sea*, London, Thames&Hudson, 2000

última de las actuaciones como conservador, la exposición *L'Angélu de Daumier*.

Ser coleccionista, conservador, director de museo, se convierte entonces en una estrategia que desde la negación de la figura del autor llega hasta la revisión de los canales de control consumo y distribución de la obra. También por entonces Pistoletto deja de hacer los espejos que tanto éxito habían tenido en Venecia y comienza a trabajar en sus *Oggetti in meno* (1966) cuya existencia, como veíamos, quedaba desvirtuada fuera del propio entorno cotidiano, su taller. Por ello en la exposición personal que realiza en el Museo Boymans van Beuningen (Rotterdam, 1969), levanta una simulación de su taller. El visitante se encontraba en una habitación rectangular con tres inmensas fotografías que cubrían las paredes y objetos presentes en el taller del artista desde 1966. En dos fotografías se podían ver *oggetti* tal y como estaban en 1966 en su taller mientras la tercera mostraba la pieza *Pozzo con cartone*. De manera que el visitante se hallaba confrontado a las piezas físicamente presentes y a su representación. Invitado un año más tarde a la III Bienal de Bolonia (Comportamientos, Proyectos, Mediaciones), levanta *La Oficina del Hombre negro*, un stand de negocios en el que vuelven a figurar fotografías de su taller con los *Oggetti in meno*, un objeto en el suelo, la esfera de papel de periódico dentro del aro metálico, una mesa con un teléfono que suena intermitentemente y un televisor con un vídeo, realizado para la ocasión, *Circumnavigazione*, en el que el artista vestido de marino giraba en rotación de 360° filamando el conjunto de su taller.

Una nueva versión de la *Oficina del hombre negro*, además de su *Progetto Arte*, se presentará más tarde en *Documenta X*, donde se revisa igualmente la pieza de Broodthaers, *Section publicité du Musée d'Art Moderne Département des Aigles* que había sido exhibida con anterioridad en la *Documenta* de 1972.

Espacios de producción/distribución que cuestionan espacios de producción/distribución... El eco y el abismo se necesitan en una estrategia que, por lúcida que parezca, si no se defiende bien, convertirá el asunto en aquello que le ocurría a Inerio, el personaje de *Si una noche de invierno...* que utilizaba los libros para hacer cosas: «Hago cosas con los libros (...) Los críticos dicen que lo que hago es importante. Ahora sacan todas mis obras en un libro. (...) Un libro con las fotografías de todos mis libros. Cuando este libro esté impreso, lo usaré para hacer una obra, muchas obras. Después me las sacarán en otro libro, y así sucesivamente».