

Écrits d'artistes au XXe. Siècle

ANNA GUILLÓ

Paris, Klincksieck, 2010, p. 191

Los escritos de artista siempre han sido, y son, una fuente extraordinaria para el conocimiento del Arte. No hay más que recordar el interés de los distintos tratados que conocemos desde la antigüedad, desde la *Naturalis Historia* de Plinio el Viejo (siglo I d. C.) al *Trattato Della pittura* de Leonardo da Vinci (París 1651). Pero no solamente interesan los tratados, los manuales, los recetarios, también interesan los procesos productivos y el pensamiento, pues eso es lo que encontramos en gran parte de la correspondencia de Vincent Van Gogh, en las consideraciones sobre arte de Matisse o en los citadísimos libros de Kandinsky. Y también interesan sus vidas, pues así nos explicamos la actualidad y constante reedición de los escritos autobiográficos de Gauguin o los *Diarios* de Andy Warhol. E interesan las clases magistrales de Paul Klee en la Bauhaus, o los distintos manifiestos de los futuristas y dadaístas. Todo ello es fundamental tanto para la historia como para la práctica artística.

El interés por los textos de los artistas ha ido ganando interés, especialmente con la modernidad y la vanguardia. Hay, de hecho, recopilaciones utilísimas como el mítico libro de Walter Hess, *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei* (1956) o *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945* de Ángel González García, Francisco Calvo Serraller y Simón Marchán Fiz (1979). Y más recientemente *Art in theory: 1900-1999: an anthology of changing ideas* (2000), que incluía, junto a recopilaciones de pensadores y críticos, las de numerosos artistas.

Así pues, este libro de Anna Guilló, no nos va a descubrir que los escritos de los artistas son interesantes. Ya lo sabemos. Tampoco vamos a encontrar en él una recopilación de manifiestos, biografías, cartas y documentos. Lo que hace Anna Guilló es explicarnos por qué todos estos escritos son interesantes para nosotros hoy en día e iniciar una somera clasificación. Su planteamiento es original y ameno pues lo que intenta es ordenar el material y, sobre todo, hacerse muchas preguntas desde la base, desde lo más elemental.

Anna Guilló es artista y profesora de Bellas Artes en el CÉRAP, Centre d'études et de recherches en arts plastiques. Dirige la revista *La Voix du regard*, y lidera un proyecto titulado *La Terre, revue du ciel u L'Espace d'une vie*.

El libro pertenece a la colección «50 questions» -que ya va por el volumen sesenta y tres— y, de acuerdo con la idea, está estructurado en cincuenta preguntas y cinco bloques. El primero de los cuales, «Pour commencer» plantea cuestiones fundamentales como: ¿Todos los textos de los artistas son «escritos de artistas»? ¿Por qué los escritos de artistas NO son interesantes? ¿Por qué lo son? ¿Se podría escribir una historia del arte del siglo XX únicamente a partir de los escritos de los artistas? Aparentemente las preguntas son obvias, pues bien pensado, no todo lo que escriben los artistas se puede considerar «escrito de artista» y, además, comienza por definir el tipo de artista al que se refiere pues damos por sentado que, cuando hablamos de artistas, se trata de «artistas plásticos», aunque también lo son los músicos, los poetas, los literatos...

Lo más importante, sin embargo, aparte de los aspectos autobiográficos que transpiran los textos, estos escritos llevan consigo dice la autora una especie de legitimidad. Y hacer hincapié en este detalle sí que me parece importante. Los escritos del artista poseen el valor añadido de quien ha adquirido su conocimiento «manchándose las manos» de pintura. Esta visión del práctico que «sabe de lo que habla» se opone a la sentencia propia de la crítica. El conocimiento del artista, adquirido en, y por, la experiencia artística, confiere a sus escritos un valor específico. Los escritos de artista son documentos de primer orden para tratar de comprender un pensamiento singular que está en la obra y que la acompaña, habita, sostiene, responde a veces a la parte visible de una práctica artística.

Para algunos, escribir es adoptar una perspectiva teórica sobre la pintura, y cuando se produce el divorcio entre teoría y práctica, esto se convierte según la autora en algo académico. Un complejo que produce un cisma entre la palabra y la práctica. Puede que no estemos de acuerdo con una de las premisas del libro, que reclama una «especialización» del estudio de los textos de artistas, pero sí estamos de acuerdo con la idea de que el artista tiene que recuperar una palabra que se le ha ido negando con el paso del tiempo. Y es posible. Y ahí sí coincidimos totalmente que la historia del arte del siglo XX se puede abordar de una manera diferente si se tienen en cuenta, mucho más de lo que se ha tenido hasta ahora, los escritos de artistas. Y podríamos añadir también que la del siglo XXI.

El segundo bloque («I») versa sobre la diversidad de las formas de los escritos de los artistas, que es muy variada, pues nos podemos encontrar con manifiestos, entrevistas, correspondencia, ensayos, diarios, tomas de posición, etc. Consta de catorce preguntas y, si no todas las respuestas son convincentes, al menos todas estas cuestiones nos dan bastante que pensar: ¿Por qué, en su Manifiesto Dada de 1918, Tristan Tzara escribe contra los manifiestos? ¿Ha existido realmente una «edad de oro» de los manifiestos? ¿Con que finalidad escribe Antonio Saura un panfleto contra *Guernica*? ¿Pueden las entrevistas considerarse escritos de artistas? ¿Por qué Gerhard Richter no quiere escribir textos pero se muestra dispuesto a conceder entrevistas? ¿Cómo pueden aclarar la teoría del arte la correspondencia privada, por ejemplo la de Barnett Newman o Constantin Brancusi? ¿Contra qué acto de «autoridad ciega» se indignó Yves Klein en su carta del 29 de abril de 1958 ante el prefecto del Sena? ¿Por qué Henri Cueco titula sus notas de taller *Diario de una patata*? ¿Qué dicen los escritos de Gérard Titus-Carmel del grabado? ¿Por qué los escritos autobiográficos de Louise Bourgeois son tan diferentes de los de Andy Warhol? ¿Con su autobiografía, Otto Muehl ha salido de la cloaca? El arte «como tal», según el ensayo de Ad Reinhardt ¿qué es? ¿Qué quiere decir «El ensayo como obra de arte» según Jeff Wall?

En este capítulo se nos cuenta, por ejemplo, y a través de la correspondencia, el interesante «rifi-rafe» que mantuvo Constantin Brancusi con la aduana norteamericana entre 1927 y 1928 a propósito del traslado de la obra *L'Oiseau Dans l'espace*, escultura de 1925, comprada en París por el coleccionista Edward Steichen. La aduana rechazó considerarlo obra de arte —exonerada de taxas— para cobrar la correspondiente tasa a todos los objetos metálicos, grabados con el 40% sobre el valor declarado.

En este apartado encontramos una de las preguntas más interesantes y que afectan a nuestra historia inmediata. Se trata de la referida a Antonio Saura. De todos es sabido que Saura escribe el «panfleto» (así lo llama él mismo) que titula *Contra Guernica*, no contra *Guernica*, en realidad, ni siquiera contra Picasso, sino contra sus adoradores. Aparecido en 1982, en plena efervescencia democrática en España, recién salida del franquismo, el panfleto de Saura ataca, más que nada, el embobamiento mediocre de la adoración sin pleno conocimiento de lo que significa el cuadro. Y la museización de la cultura hasta su anulación como bomba revolucionaria. Esta postura se aclara perfectamente en 1998, en el texto *Para salvar Guernica*, un artículo más moderado que aclara retrospectivamente los panfletos de 1981 y 1992.

El tercer bloque («II») responde a la idea previa a la obra, o sea, al proceso, y a la inversa, de la obra al pensamiento. Y en él encontramos dieciséis preguntas: ¿Están los escritos de Wassily Kandinsky en pleno acuerdo con sus obras? ¿El cubismo de Gleizes y Metzinger llegaba realmente con retraso? ¿Qué interés plástico podía encontrar Fernand Léger en una rueda? ¿Cómo la descripción del personaje de Lidia de Cadaqués, llamada «la bien plantada», permite comprender el proceso paranoico-crítico en Salvador Dalí? ¿Es necesario leer los escritos de Fri-

da Kahlo para comprender sus obras? ¿Por qué Mark Rothko rechaza ser considerado un pintor abstracto? Cuando Allan Kaprow se cepilló los dientes ¿Contribuyó a la disolución del arte? ¿Por qué Donald Judd ha abierto sus propios museos para exponer sus propias obras (y las de sus compañeros)? ¿Por qué Daniel Dezeuze colocó una hoja de plástico transparente sobre un bastidor en 1967? ¿Por qué Chris Burden desapareció del 22 al 24 de diciembre de 1971? ¿Cómo ha podido Michel Journiac escribir una receta de budín de sangre humana y pronunciar un discurso muy universitario de apertura de un coloquio en la Sorbona? ¿Cuándo Giuseppe Penone se pone sus lentillas-espejo, hace lo mismo que cuando moldea el interior de su boca? ¿Por qué Claudio Parmiggiani se considera un pintor que no hace pintura? ¿Qué interés tiene, para Douglas Gordon, estirar *Psicosis* de Alfred Hitchcock hasta hacer un vídeo de veinticuatro horas? ¿Cómo ha podido fotografiar fósiles de sirena Joan Fontcuberta? ¿Por qué Allan Sekula ha escrito una carta a Bill Gates el 30 de noviembre de 1999?

De este apartado comentaremos, expresamente, el de Joan Fontcuberta, quien, dicho sea de paso, presta la imagen de la portada: *¿Broma póstuma o SOS desesperado? Un mensaje en el interior de una botella de vodka dando vueltas en el cosmos* (salido del proyecto *Sputnik*, 1997). Pues bien, el de *Sputnik* es uno de sus trabajos más mediáticos, también conocido como *El Cosmonauta Fantasma*. Todo el trabajo versaba sobre la existencia de un supuesto astronauta soviético, Ivan Istoichnikov, que fue borrado de la historia, desapareciendo de todo documento oficial. A través de su relato, Fontcuberta nos revelaba documentos y fotografías perdidos, supuestamente, desde la Guerra Fría. Era una invención, naturalmente, pero tan bien hecha, que llegó a confundir a muchos sobre su realidad, de hecho suscitó una protesta de la embajada rusa y apareció, como verídico, en el programa televisivo *Cuarto Milenio*.

Y de la misma manera, Fontcuberta ilustró un hallazgo arqueológico que llevaba por título *La Sirena del Tormes*, una nueva especie de vertebrado encontrada por primera vez en los Alpes por el geólogo y sacerdote Jean Fontana, discípulo del célebre paleontólogo Albert Lapparent. Se trataría del *Hydropithecus*, que también aparecería a orillas del Tormes y cuyo aspecto sería semejante al de las sirenas de la imaginaria popular. En Fontcuberta los textos forman parte integrante de la obra, están perfectamente articulados la imagen y la teoría, son complementarios y, al mismo tiempo, son crítica de la razón fotográfica y de los usos de la imagen en general pues gran parte de sus trabajos giran en torno a la Fotografía como canal de comunicación y, desde este medio, realiza una crítica sobre la credulidad de la gente.

El cuarto bloque («III») trata los escritos de los artistas cara a la Filosofía, la Historia, la Política, la Crítica, la Justicia... etc. Aquí entran en juego preguntas que nos hacemos, o nos hacen, todos los días en la Facultad de Bellas Artes como ¿Debe ir a la Universidad el artista? Y luego otras que se pregunta la mayoría de la gente no demasiado informada: ¿El arte como idea es una buena idea? ¿Los artistas son críticos de arte como los otros? ¿Son convincentes los artistas cuando

escriben directamente sobre sus propias obras? Y otras que nos cuentan anécdotas como ¿Por qué Dan Graham escribe sobre rock? ¿Cuál es la naturaleza de los vínculos que unen el arte de la crítica y los escritos de artistas? ¿Qué escriben los artistas en periodos de guerra? ¿Cómo se tradujo el compromiso político de los artistas a través de sus escritos? ¿Por qué el grupo DDP ha producido escritos colectivos? ¿Cuál es la función del texto cuando la imagen se sustrae, en parte, a la mirada? ¿Por qué *Pork & Milk*, de Valérie Mréjen es a la vez un libro y un film? ¿La destrucción de *Tilted Arc*, de Richard Serra, suscitará, sesenta años después, las mismas cuestiones que el proceso Brancusi? ¿Por qué Oliver Blanckart ha pedido que su e-mail del 28 de junio de 2009 a las 20:54 h. sea difundido sin moderación?

El quinto bloque (*Pour continuer*) se podría considerar un «a modo de» conclusiones, con las tres últimas preguntas: ¿Qué dicen los escritos de los artistas de las diferencias entre el arte y la cultura? ¿Los escritos de los artistas tienen una especificidad? ¿Qué aprendemos de la lectura de ciertos escritos de artistas sobre el debate del arte contemporáneo? Las respuestas no se pueden abreviar, pero, volviendo a la introducción, lo que sí demuestra este libro es que los artistas no son en absoluto unos inútiles a la hora de hablar, o de escribir, de Arte y que la manera que tienen de contarnos cómo funcionan es múltiple, diversa, muy rica e infinitamente interesante. A partir de este libro nadie debería escudarse en la supuesta «incapacidad» del artista en explicar su manera de trabajar, su pensamiento o su arte. Hay muchas maneras de hacerlo, muchos ejemplos y muy variados que demuestran que son extremadamente hábiles, también, para la expresión escrita, que no deben dejarse acomplejar por nadie.

Dolores Fernández Martínez
(Departamento de Pintura, UCM)

