

Montajes que hablan

Manuel de Prada



▲ "Hotel Democracy",
instalación de Thomas Hirschhorn durante la apertura
de la edición 39 de Art Basel en junio de 2008
en Basilea, Suiza. (Fotografía: Johannes Simon/
Getty Images)

► Rueda de bicicleta, tercera versión,
de Marcel Duchamp, 1951. Museo de Arte
Moderno de Nueva York. (Fotografía: Erich
Lessing / Album / LatinContent / Getty Images)

CUANDO LAS CIENCIAS EXACTAS anulaban el discurso que hacía depender al ser de la representación, apareció un nuevo ser en el mundo, un ser que se concibió a sí mismo como principio y medio de todo conocimiento y toda producción: el hombre. Abolida la esclavitud (que distinguía entre seres humanos y esclavos: una suerte de animales sin derechos) y desalojados del mundo los dioses, surgió un ser libre, creador y virtualmente omnisciente. El alma pasó a ser "lo que yo sé". Las ideas se transformaron en ocurrencias, y el *daimónico* Genio, el espíritu tutelar que antiguamente concedía carácter a las cosas, las personas y los lugares, se trasladó al interior del sujeto. Los contenidos que antes se proyectaban hacia el exterior se transformaron en imágenes fantasmagóricas de una conciencia enfrentada a las demás, pero que dependía completamente de ellas: cuando Proust y Joyce compartieron una mesa para cenar, el 18 de mayo de 1922, no encontraron nada que decirse. Nuestra conversación, explicó Joyce, consistió únicamente en la palabra *no*.

Pero la ciencia también descubrió, sin pretenderlo, la insignificancia del hombre en la naturaleza, lo cual nos obliga a plantearnos, desde hace un siglo, las siguientes preguntas: ¿cómo puede el hombre crear un

arte que desde hace milenios se ha formado sin él?, ¿es posible concebir la técnica, el arte, el mundo y el hombre al margen del mito?, ¿puede el arte impugnar las ingenuas promesas asociadas a los avances de la ciencia y la técnica?

La verdadera impugnación al positivismo y sus promesas no está, según Foucault, en un retorno a lo vivido. Consiste en pensar lo que podrían ser el mundo y el pensamiento antes de que el hombre (moderno) existiera, pues ya no guardamos el recuerdo del tiempo cercano en el que existían el mundo, el orden y los seres humanos, pero no el hombre. El positivismo y sus promesas sólo podrán ser cuestionados, coinciden Jung y Foucault, cuando la conciencia se dirija hacia lo impensado, es decir, hacia el fundamento inconsciente (impersonal y objetivo) del que surge toda conciencia. Y el medio, como siempre, es el arte.

Si el hombre y lo inconsciente son contemporáneos, como supone Foucault, si lo inconsciente no es nada más que lo impensado contenido en el hombre, si es, en su relación con el hombre, *lo otro*, su reflejo en otro lugar, es posible que la conciencia hinchada y egocéntrica del hombre moderno sea sólo un momento necesario en la aparición de una nueva conciencia que incorpore a sí misma las fuerzas que emanan de lo impersonal-inconsciente. “No dices nada ni revelas nada, ¡oh Ulises!, pero actúas”. Así concluyó Jung su ensayo sobre el montaje literario de Joyce. Después de abandonar la lectura de *Ulises*, desesperado e irritado por la falta de sentido y trascendencia de sus contenidos —“no sólo empieza y termina en la nada, sino que consiste en meras nada” — Jung volvió a releerlo. Finalmente reconoció que la obra de Joyce, al igual que las obras de Picasso, no son productos morbosos que obedecen a impulsos individuales, sino a inconscientes corrientes colectivas. Las obras de Joyce y Picasso, concluyó Jung, son “destrucción creadora”. Las descalificaciones a que puedan dar lugar prueban su valor,

“pues se realizan desde el resentimiento de aquel que no quiere ver lo que aún le velan, benévolos, los dioses”.

Los surrealistas, al igual que Joyce y Picasso, se apartaron de los lugares comunes asociados con la razón positiva y las Bellas Artes, pero sólo con el fin de producir lugares de encuentro entre el hombre y las cosas. “Cuánto agradezco a Picasso que para descansar de la pintura fabrique con chapa y trozos de periódico pequeños objetos”, dijo Breton en una conferencia pronunciada en el año 1922 en el Ateneo de Barcelona.



Añadió que la jugarreta de Duchamp consistente en enseñar a sus amigos una pequeña jaula con unos cubitos de mármol semejantes a terrones de azúcar (para pedirles que levantaran la jaula y disfrutar de su extrañeza al encontrarla demasiado pesada) equivalía para él a todas las demás jugarretas del arte reunidas.

Los montajes producidos por Picasso y los surrealistas tenían como objetivo dejar hablar a las cosas. Los *assemblages* e “instalaciones” siguen intentándolo, muchas veces sin éxito. Pero resulta chocante que algunos montajes producidos en distintos lugares del mundo por simples artesanos y personas sin formación en el arte “culto” sean más convincentes y significativos que los montajes del arte contemporáneo, de Cornell, Rauschenberg, Hirschhorn, etc. Es el caso, entre otros muchos, de los montajes realizados por los artesanos de Dahomey a finales del siglo XIX, del altar portátil del rey Béhanzin rematado por su emblema: dos manos ofreciendo un huevo.

Si no tuviéramos en cuenta la función ritual de este montaje, podríamos imaginar que es la obra de un artista influido por el surrealismo. Pero los artesanos de Dahomey nada sabían del surrealismo, que aún no se había inventado. Tampoco pretendían la belleza, la expresión individual o la novedad. Trataban de ir a lo esencial, a la finalidad del objeto, que era ante todo mágica y ritual. Los objetos que producían, aunque puedan parecer obras modernas o surrealistas, eran textos de una escritura simbólica al servicio del ritual. (En el catálogo de la exposición *Béhanzin, roi d'Abomey*, realizada simultáneamente en la Fondation Zinsou de Benín y en el Musée du quai Branly de París



entre los años 2006 y 2007, se explica que el emblema que dio origen al nombre del rey Béhanzin —*Le monde tient l'œuf que la terre désire*— debe interpretarse del modo siguiente: el mundo, representado por las manos, ofrece el huevo, que simboliza al Rey, al reinado y a la Naturaleza, de la cual depende el éxito de las empresas reales).

Otros ejemplos anónimos de montajes vivos y significativos son los altarcillos que construyen en las carreteras los familiares o amigos de aquellos que fallecieron en un accidente de tránsito (*sbrines* o *animitas*), pequeños monumentos conmemorativos que incluyen objetos próximos al fallecido: fragmentos del vehículo siniestrado, flores, fotos, estampas, botellas de agua por si tiene sed, incluso licor, si el finado era aficionado a la bebida. Igualmente ejemplares son algunos montajes producidos en zonas rurales de África, como la tumba *lobi* en la que se pueden apreciar, al lado de las figuras de madera que representan al fallecido y su mujer, los objetos que usaban en la vida diaria y les hacían pertenecer al mundo moderno: una botella de vidrio con tapón de rosca, una cuchara de acero inoxidable y un plato de *duralex*.

Estos montajes no sólo permiten que los objetos se encuentren, sino también que nosotros, los hombres

◀ “Camo-Family”, instalación de Thomas Hirschhorn de Gladstone Gallery de Nueva York en la Frieze Art Fair de Londres en octubre de 2006. (Fotografía: Suzanne Plunkett/ Bloomberg via Getty Images)

sin dioses, nos encontremos con los objetos. Por su vitalidad, serían la envidia de los surrealistas.

Los antiguos ídolos, es cierto, han perdido su mágico poder. El tiempo no tiene vuelta atrás. Pero los ídolos también se renuevan. Mientras las iglesias se vacían, los museos se llenan. Mientras el dinero contribuye a realizar los valores del arte, el arte, vinculado mágicamente al dinero, se convierte en una nueva religión. Somos, nos guste o no, productores de símbolos, lo cual seguramente nos obligará a repetir el ciclo que comenzó con la “presencia” en el arte, siguió con la “representación”, y hoy parece que culmina, si hacemos caso a Baudrillard, con la generalización del simulacro.

Cuando el mito pierde su vigencia, dice José Luis Pardo (*Estructuralismo y ciencias humanas*, 2001), los objetos que formaban parte del ritual, separados de la trama narrativa dentro de la cual tenían sentido, se convierten en objetos arqueológicos mudos. O muertos. Pero esto no impide que otros objetos “nos hablen”, que nos digan quiénes somos y qué relación mantenemos con ellos. Valgan dos ejemplos adicionales.

Las denominadas “bicicletas fantasma” (*ghost-bikes*) son obras callejeras dedicadas a la memoria de un ciclista fallecido en accidente. Son montajes instalados por familiares o amigos del fallecido en el lugar donde ocurrió el accidente. Se componen de una vieja bicicleta pintada enteramente de color blanco (en ocasiones la utilizada por el ciclista en el momento del accidente), flores, velas y objetos personales del fallecido. La fantasmagórica bicicleta queda amarrada a un elemento urbano inmóvil, como cualquier otra bicicleta, lo cual concede al montaje un carácter inquietante.

El origen de esta práctica, hoy extendida por todo el planeta, es lo de menos. Lo relevante es que estos

montajes tienen el poder de hacer significativo un lugar, en la ciudad o en la carretera, incluso para aquellos que caminan distraídamente y nada saben de la tragedia. Conmueven sin que sepamos muy bien la razón.

A diferencia del montaje de dos bicicletas realizado en Berlín por Robert Rauschenberg (*Riding Bikes, Objektkunst*, 1998), prácticamente mudo, las *ghost-bikes* no sólo “hablan” de un hecho relevante, sino que además sirven de advertencia a ciclistas y conductores imprudentes.

Tiene razón el diseñador Ji Lee: Duchamp encontró objetos en la calle y los metió en un museo. Pero si Duchamp hoy viviera haría exactamente lo contrario, es decir, trasladar a la calle el agonizante arte que se expone en los museos.

Los ingeniosos montajes callejeros realizados por Ji Lee en Nueva York (*Duchamp Reloaded*) demuestran la verdad de esta afirmación. El montaje de Duchamp titulado *Rueda de bicicleta con taburete* vuelve a la vida en la calle. Atado a un árbol, una farola o una señal, acompañado de otras bicicletas o de cubos de basura, prueba que el arte del montaje aún está vivo. Al igual que los montajes anónimos mencionados, demuestra la posibilidad de un conocimiento “objetivo” (de las cosas) mediante un arte sin firma.

“¿Qué importa quién habla?” Así remató Foucault la lección titulada “¿Qué es un autor?”, impartida en la Sociedad Francesa de Filosofía el año 1969. El autor debería ser reconsiderado, explicó Foucault, “no para restaurar el tema de un sujeto creador, sino para captar sus funciones, su intervención en el discurso y su sistema de dependencias (...) Se trata de quitarle al sujeto (o a su sustituto) su papel de fundamento originario, y de analizarlo como una función compleja y variable del discurso”. 