

www.elboomeran.com

JEAN-YVES JOUANNAIS

ARTISTAS SIN OBRA
«I WOULD PREFER NOT TO»

PRÓLOGO DE ENRIQUE VILA-MATAS

TRADUCCIÓN DEL FRANCÉS
DE CARLOS OLLO RAZQUIN

BARCELONA 2014



A C A N T I L A D O

TÍTULO ORIGINAL *Artistes sans œuvres*

Publicado por
A C A N T I L A D O
Quaderns Crema, S.A.U.

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona
Tel. 934 144 906 - Fax. 934 147 107
correo@acantilado.es
www.acantilado.es

© 2009 by Éditions Gallimard
© de la traducción, 2014 by Carlos Ollo Razquin
© de esta edición, 2014 by Quaderns Crema, S.A.U.

Derechos exclusivos de edición en lengua castellana:
Quaderns Crema, S.A.U.

ISBN: 978-84-15689-98-0
DEPÓSITO LEGAL: B. 23 154-2013

AIGUADEVIDRE *Gràfica*
QUADERNS CREMA *Composició*
ROMANYÀ-VALLS *Impresió y encuadernación*

PRIMERA EDICIÓN *febrero de 2014*

Bajo las sanciones establecidas por las leyes,
quedan ríguosamente prohibidas, sin la autorización
por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total
o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o
electrónico, actual o futuro—incluyendo las fotocopias y la difusión
a través de Internet—, y la distribución de ejemplares de esta
edición mediante alquiler o préstamo públicos.

PUBLICAR O NO EL CEREBRO

«Durante un siglo los Wittgenstein produjeron armas y máquinas, hasta que en fin y final de cuentas produjeron a Ludwig y a Paul, al famoso filósofo que hizo época y al loco, por lo menos en Viena, no menos famoso [...], el cual, en el fondo, era tan filosófico como su tío Ludwig, lo mismo que, a la inversa, el filosófico Ludwig tan loco como su sobrino Paul, a uno, Ludwig, lo hizo famoso su filosofía, al otro, Paul, su locura. Uno, Ludwig, fue *quizá* más filósofo, el otro, Paul, *quizá* más loco, pero posiblemente creemos que el primero, el Wittgenstein filosófico, es el filósofo, sólo porque llevó al papel su filosofía y no su locura, y que el otro, Paul, era un loco porque reprimió su filosofía y no la publicó y sólo exhibió su locura. Los dos eran personas totalmente extraordinarias y cerebros totalmente extraordinarios, uno dio publicidad a su cerebro y el otro no. Podría decir incluso que uno *publicó* su cerebro y el otro *practicó* su cerebro».¹

Esta tendencia que comparte la familia Wittgenstein atraviesa igualmente la historia del arte. En los textos, esta disciplina se limita por convención a dos parámetros: los artefactos y las firmas. No va más allá de una cronología de los objetos producidos y de un índice de nombres propios. Omite la crónica que resultaría de otros criterios, como por ejemplo una relación de los fenómenos artísticos según la

¹ Thomas Bernhard, *El sobrino de Wittgenstein*, trad. Miguel Sáenz, Barcelona, Anagrama, 1999.

idea, o según el gesto o la energía. Esta crónica discreta relataría las Vidas poco ilustres de artistas que no han producido objetos, pero que no por ello han dejado de ejercer una influencia fundamental en su época. Una crónica que, sin abandonar la confianza en el arte, partiría de una certeza, la de la inestimable felicidad que nos proporciona mirar cuadros, leer libros, ver películas.

HERBORIZAR LAS OBSESIONES

¿Cuántos sueños, sistemas de pensamiento, intuiciones y frases realmente nuevas han escapado de la escritura? ¿Cuántas inteligencias han permanecido libres, dedicadas simplemente a nutrir y embellecer una vida, sin someterse jamás al servil proyecto de urdir una estrategia para producir o para obtener reconocimiento y publicidad? Numerosos creadores han optado por la no creación, o más precisamente, poco seducidos por la idea de tener que justificar su estatus de artista, se han contentado con asumirlo, con vivirlo para sí mismos, para su entorno, ya sea en el puro éter conceptual, ya sea en la estética vivida y compartida de lo cotidiano, una estética en la que confluyen el gesto del dandy, la deriva situacionista, el infinito abanico de las poesías no escritas, la aparente gratuidad de los Congrès de Banalyse,² o incluso el activismo de los discípulos de Anístenes, el silencio de Marcel Duchamp, el arte sin objeto de Jacques Vaché, las novelas no escritas de Félicien Marbœuf, el Museo de las Obsesiones de Harald Szeemann,

² Congreso anual dedicado a la investigación sobre lo banal, fundado en 1982 por Pierre Bazantay e Yves Helias de la Universidad de Nantes. (*N. del E.*).

la escritura introvertida de Joseph Joubert, los escándalos de Arthur Cravan, la vida acelerada de Edie Sedgwick, la *femme fatale* de la Velvet, las gestas fundacionales evocadas por Plinio.³ Esta constelación de creadores sin producción para los museos, de pensadores sin corpus, conjunto de estrellas que nunca se han permitido brillar, resulta por lo tanto a priori invisible. «En su obra, el autor debe ser [...] invisible y todopoderoso. Se lo debe sentir en todas partes, pero no vérselo jamás», decía Flaubert. En estas páginas nos ocuparemos exactamente de lo contrario: de la obra que, en su autor, está presente en todas partes, pero no se la ve jamás. Un principio que, por lo demás, no contradice necesariamente el de Gide: «Hacer una obra duradera, ésa es mi ambición».

Dicho llanamente: al rechazar con violencia, ironía o inocencia, la lógica industrial y mortífera del museo y la biblioteca, estas sumas inmateriales, estas ideas no escritas, estas poesías vividas, por vitales que sean, sólo pueden confiar en la memoria y en el mito para atravesar las épocas. De hecho, la inmensa mayoría de estos autores, a imagen de los hombres y las mujeres infames cuya historia soñaba escribir Michel Foucault,⁴ apenas si conoció la sombra del anonimato, ya que su nombre no aspiraba sino al ámbito común, sin lustre. Les falta ser conocidos para ser recono-

³ En su *Historia natural*.

⁴ «La Vie des hommes infâmes», texto publicado en *Les Cahiers du chemin*, n.º 29, 15 de enero de 1977, que debía ser la introducción de una antología de textos administrativos del siglo XVIII provenientes de los archivos de la prisión del Hospital general y de la Bastilla. Michel Foucault sueña con este proyecto desde la *Historia de la locura en la época clásica*: «Es una antología de existencias. [...] había partido en busca de esa especie de partículas dotadas de una energía tanto más grande cuanto más pequeñas son y más difíciles de discernir resultan».

cidos. Pero incluso esa falta la cultivan. Es su pasión, la garantía de su independencia. Sobre otros se han posado algunos focos, a menudo accidentales, que les han llevado a la periferia de la posteridad. A veces, la obra, o lo que hace las veces de obra, en negativo, no ha conseguido enmascarar el genio de sus autores y ha llegado al público contra su voluntad. La *ecclesia invisibilis* propia de la práctica avanzada de la Epístola, como el esencial anonimato de los Justos en todo el mundo, conoce estos contratiempos.

También deberemos abarcar—aunque se trate de una expresión incongruente—, o al menos también deberemos intentar imaginar para percibir en el mismo paisaje, esas obras no realizadas que se hallan en la frontera con otras obras que, aunque sí existen, también son inasibles, no mostradas, íntimas, vinculadas a la periferia de su creador, profundamente reticentes a que se las muestre, se las difunda, se las ponga en circulación y se las traicione. A esta familia pertenecen los universos desarrollados por esos a los que Dubuffet llama «los héroes del *art brut*»: «Escondían sus obras bajo el colchón o las metían en cajas. Habían conseguido atribuir plena existencia a lo que ellos mismos veían sin preocuparles lo más mínimo ser los únicos en verlo».⁵

Es el caso de Théo, nacido en 1918 cerca de Aquisgrán, al que los nazis esterilizaron por la fuerza e internaron a la edad de setenta y un años, y cuya obra consistía en caricaturas, efigies de personajes célebres realizadas a rotulador sobre papeles que recogía para tal fin, dibujos que, meticolosamente, doblaba y escondía bajo su cama o entre su

⁵ Jean Dubuffet, *Asphyxiante culture*, París, Jean-Jacques Pauvert, 1968. [Hay trad. en español: *Asfixiante cultura*, trad. Juana Bignozzi, Jaén, Ediciones del Lunar, 2011].

ropa. Así, la exposición *Art brut et compagnie* llevaba un subtítulo que, desde el punto de vista del carácter secreto de la obra, era absolutamente acertado: «La cara oculta del arte contemporáneo». ⁶ Se trataba de producciones que en la actualidad son en efecto «poco deudoras del arte habitual o de los tópicos culturales» y sobre todo, sea cual sea su denominación—arte «ajeno a las normas» según Dubuffet, «creación franca» para Gérard Sendrey, o «arte *outsider*» de acuerdo con el título de una obra de Roger Cardinal—, «cuyos autores eran personas oscuras». ⁷ Oscuras antes de crear, y sobre las cuales la propia creación no se propone arrojar luz, un tema al que dediqué una obra anterior, *Infamie*, donde investigaba sobre el conjunto de prácticas de carácter no heroico, antiprometeicas, al margen de la historia del arte tradicional. En ella, la infamia remitía precisamente a su etimología, a todo lo que, voluntariamente o no, contraría la notoriedad, el renombre, la gloria, *la fama* hasta condenarla. «O cómo algunos artistas, no contentos con comentar el fin del monumento, con denunciar la ilusión de la obra maestra, asumieron el riesgo de la infamia y realizaron o encarnaron el fin de lo sublime en el campo minado del fiasco, del ridículo, de la ignominia, de lo grotesco, de la burla, de la incoherencia, del mal gusto». ⁸

Lo que se muestra de la cultura de una época es ya el resultado de una selección, elitista, culta, bien pensante, entre las obras que han accedido a una cierta visibilidad. La punta ínfima de un iceberg. Multitud de producciones no salen a la luz. En ese caso, ¿qué decir de las obras no pro-

⁶ Exposición organizada por la Halle Saint-Pierre de París, y el museo de arte naïf Max-Fourny, de octubre de 1995 a julio de 1996. Véase el catálogo de la exposición, *La Différence*, París, Halle Saint-Pierre.

⁷ *Notice sur la compagnie de l'Art Brut*, enero de 1963.

⁸ Jean-Yves Jouannais, *Infamie*, París, Hazan, 1995.

ducidas cuya inmensa cantidad las convierte no obstante, en términos estadísticos, en portadoras de la única verdad sobre la historia de las mentalidades?

Jean Dubuffet—pese a que, como artista, él mismo no fuese avaro de cuadros, de imágenes—nos acompañará en este viaje al interior de las estanterías de esta gigantesca biblioteca por siempre virgen, o de este museo a escala humana y alegremente desprovisto de molduras: innumerables archivos de ideas, de sueños, de intuiciones; herbarios con las múltiples entradas de gestos, de posturas, de miradas; catálogos a un tiempo pletóricos y sutiles de formas fantasmagóricas y de enunciados ajenos a las normas que gravitan en la atmósfera de millones de universos paralelos.

«Los corifeos de la cultura no se han parado a pensar en la gran cifra de seres humanos ni en las innumerables producciones del pensamiento. [...] Sobre todo deberían tener muy presente cuán pocas personas escriben libros en comparación con las que no los escriben y cuyos pensamientos, en consecuencia, en vano buscaríamos en las fichas de las bibliotecas. La idea occidental de que la cultura es una cuestión de libros, de cuadros y de monumentos, es infantil...».⁹

Sin duda, emplear el término *obra* para designar entidades no efectivas, objetos no realizados, traicionando de ese modo la etimología misma de la palabra, plantea un problema. *Obra* proviene de *opera*, a través de *opus*, *operis*, cuyo sentido es ‘trabajo’, ‘sufrimiento ligado al trabajo’, e incluso ‘tortura’. Puesto que las propuestas que nos

⁹ Jean Dubuffet, *Asphixyante Culture*, *op. cit.* Sobre el mismo tema, Francis Picabia matizaba: «Todos los pintores que figuran en nuestros museos son pintores fallidos; tan sólo se habla de los fallidos; el mundo se divide en dos categorías de hombres: los fallidos y los desconocidos», *Jésus-Christ Rastaquouère*, París, Sans Pareil, 1920.

conciernen se han ahorrado tanto el trabajo como las obligaciones y las tensiones inherentes al hacer, no deberían llevar el nombre de obra. Necesitaríamos entonces evocar una evolución del vocablo—de la «obra» con trabajo a la «obra» sin trabajo—, una evolución paralela, en suma, a la filológica, propia del material fonético, del alto latín a nuestra lengua moderna. Puesto que la gran ley que rige la vida de las lenguas es la de optimizar la pereza (el máximo de matices fonéticos para el mínimo de esfuerzos fisiológicos), la palabra *opera*, al economizar el esfuerzo de su pronunciación, se convierte en *obra*. Del léxico al acto, habríamos llegado así a la posibilidad de poner manos a la obra sin tener que ponerse a trabajar. Serán, no obstante, obras inmaduras y sabias, «obras vivas», de acuerdo con la expresión que designa la parte del casco de un navío que queda por debajo de la línea de flotación, tan inadvertida como vital.

JACQUES VACHÉ: «A PARTE DE ESO
—QUE ES POCO—, NADA»

Basta abrir un diccionario por Vaché (Jacques) para saber que Jacques Vaché (Lorient, 1895–Nantes, 1919) fue un escritor francés. Pero no se nos dice que, de hecho, su obra no existió como tal. Efectivamente, Vaché se dio prisa en morir. Herido en la pierna en 1915, a comienzos del año 1916 en el hospital de Nantes conoció a André Breton, a quien sedujo sin esfuerzo gracias a su inteligencia despierta y a su insumisión ejemplar. Los cuatro años de prórroga que le concedió la vida le sirvieron para intercambiar algunas cartas. Dirigió cuatro a Théodore Fraenkel (1896-1964), discípulo de Breton en el liceo Chaptal y más tarde en

la facultad de medicina, una a Louis Aragon y diez a Breton. Estas misivas, divertidas e incoherentes, que no eran más que el testimonio de algunos momentos, Breton las situó en el tiempo de la historia; escribió el prefacio para la edición de *Lettres de guerre* en 1919. En eso consistió la obra de Vaché, sirvió de corpus: un puñado de risas burlonas desengañadas, algunas fantasías ortográficas que, al abrir el camino al dadaísmo, iban a inflamar el mundo. En ese punto de fragilidad, donde se esconde la más sutil tangibilidad, el artista sabe que entierra su nombre, a menos que otro con más renombre lo tome bajo su tutela, le conceda una vida a la zaga de su obra. André Breton declaró: «Vaché es surrealista en mí».¹⁰ La gloria toma prestadas voces al estilo indirecto libre; una gloria sin pruebas, pero no una gloria que se negocie a la baja, ni siquiera una gloria en la que haya que creer mínimamente, sino una gloria que emana esencialmente del mito, zanjando objeciones de forma y demás procedimientos heurísticos: «¿Qué entendéis, en el fondo, por arte?».

Jean Vaché fue un escritor en tiempos de guerra, no un guerrero escritor. Hacer la guerra es una actividad a priori exclusiva. Los únicos pasatiempos son las técnicas de supervivencia. Las cartas de guerra son, por lo tanto, mensajes desde ese lugar donde la literatura no puede escribirse, donde le está prohibido prosperar. Pueden leerse como las huellas sutiles, una línea de puntos, de una voluntad literaria, que ofrecen una imagen poco fiel de ésta pero que la sitúan en el campo de lo posible. Cartas semejantes a esas siluetas oscuras que se perciben desde el cielo y que señalan allí abajo, en las llanuras cultivadas, las ruinas de unas termas galo-romanas. Ruinas sepultadas que, precisamen-

¹⁰ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, octubre de 1924.

te por eso, nos ahorran la melancolía, privan a los pintores de los motivos de lo sublime, y le hurtan a la industria la tarjeta postal.

Durante toda su vida Breton girará alrededor de esta figura extraña y seductora, proclamando y apropiándose de una idea del arte sumamente improbable en la época y que terminó constituyendo su patrimonio. Querrá comprender mejor el fenómeno, examinar todos sus recovecos, respetarlo vampirizándolo. Los ensayos que dedicará a las *Lettres de guerre* ilustran la fascinación y la incomprensión. Breton danza alrededor de una alucinación. Es una danza de seducción crispada por el miedo de ver desvanecerse al espectro. Breton quiere reunir esas flores tímidas y breves que son las cartas de su amigo, pero teme echarlas a perder, teme que el entusiasmo de su homenaje las borre. Por eso, sus ensayos tienen que ser cortos, imitar a sus objetos y adoptar por cortesía sus costumbres. El esfuerzo es hermoso. Pero Breton no escribirá *un* solo ensayo, sino *cuatro*. Con el paso de los años y las ediciones, volverá para marcar su territorio, para disecar el recuerdo de aquel luchador inmóvil que «incendió grandes superficies de selva virgen»; la glosa del que fuera su discípulo vendrá a recubrir los mensajes entrecortados, en morse, de Vaché. Breton colocará la luz en la cripta, esculpirá en ella cenotafios que no pasarán desapercibidos. Acabará por montar un número con la «negativa de participación» del recluta dandy de Nantes.

Hay que reconocer al menos la sinceridad de Breton. Sabe que los pocos momentos pasados con Vaché, el puñado de cartas que de él recibió, fueron decisivos para su propia carrera literaria. «Vaché es surrealista en mí» significa: «Sin Vaché me hubiera quedado en “poheta”»; «Debo decir que él no compartía mis pasiones y que durante mucho

tiempo no fui para el más que el “poeta”, alguien a quien la lección de su época no le cundió demasiado». ¹¹

En efecto, la época no habría bastado para convertir en un héroe de vanguardia a Breton, que necesitó las lecciones de Vaché para lograrlo: «Fue el primero [...] que insistió en la importancia de los gestos» ¹². Precisamente los gestos, la atención al comportamiento, la práctica de la «total y apacible indiferencia del fumista» ¹³ serán para Breton la primera pista de que es posible distanciarse del objeto de arte.

No tengo por costumbre saludar a los muertos, pero esta existencia que me doy el gusto y el disgusto de trazar aquí es casi lo único, les aseguro, que me une todavía a una vida ligeramente imprevista y a algunas menudencias. Todos los casos literarios y artísticos que debo examinar pasan a un segundo plano, y aun así sólo me retienen en la medida en que puedo evaluarlos, en clave humana, con esta medida infinita. ¹⁴

Carta a André Breton, 18 de agosto de 1917:

Ignoramos a MALLARMÉ, sin odio... pero está muerto. Pero no conocemos ya a Apollinaire ni a Cocteau... Puesto que... Los declaramos sospechosos de hacer arte demasiado conscientemen-

¹¹ Eric Losfeld (ed.), *Lettres de guerre, précédées de quatre essais d'André Breton*, París, Éditions Eric Losfeld, 1970. [Existe trad. en español: *Cartas de guerra*, trad. Carlos Manzano, Barcelona, Anagrama, 1974].

¹² André Breton, *Les pas perdus*, Gallimard, 1924. [Existe trad. en español: *Los pasos perdidos*, trad. Miguel Veyrat, Madrid, Alianza, 1972].

¹³ Carta a André Breton, 11 de octubre de 1916.

¹⁴ André Breton, *Les pas perdus, op. cit.* El 25 de agosto de 1949 André Breton escribe a Marie-Louise Vaché: «Su hermano es el hombre al que más he querido en el mundo, y que, sin duda, ha ejercido la mayor y más definitiva influencia en mí», en: Jacques Vaché, *Soixante-dix-neuf lettres de guerre*, París, Jean-Michel Place, 1989.