

GUY DE COINETET, EN CORRESPONDENCIA

MARIE DE BRUGEROLLE

*La naturaleza es un templo cuyos vivientes pilares
dejan a veces escapar confusas palabras;
va el hombre entre bosques de símbolos
que lo observan con ojos familiares.*

... dice el poeta en voz de Rosa, una de las heroínas de *IGLU* (1977) de Guy de Cointet y Robert Wilhite. El poema ampliamente citado de Charles Baudelaire, *Correspondencias* (1861), ilustra de manera ejemplar el tipo de simbolismo que opera en la obra de Guy de Cointet quien compartía con escritores como Stéphane Mallarmé, un deseo por cambiar el mundo y la persistente exploración de la sinestesia.

La visión del mundo en la que la naturaleza es un templo cuyas columnas son árboles y piedras es similar a la de un mapa o un códice, a la de un libro en el que hasta los signos más ínfimos han de ser descifrados. Dicha visión trae a la mente las creencias antiguas, en particular, la de la divinación entre los Etruscos y quizá, también, el origen de los ideogramas. De hecho, los kanji chinos –en especial los más antiguos labrados en hueso y caparazón de tortuga– toman en cuenta las fallas, los pliegues y las imperfecciones naturales de la superficie. Una hendidura en una piedra o la corteza de un árbol eran uno de tantos signos que interpretar. El mundo, por lo tanto, era un gran libro por descifrar pero, también, por escribirse. En los ideogramas chinos y japoneses antiguos, a

cada símbolo corresponde una clave. Si consideramos la métrica poética como una cuestión rítmica, el escribano puede ser entonces aquel que cuenta y que mide el mundo.

Los etruscos también interpretaban los signos de la naturaleza, como los relámpagos o los órganos de animales sacrificados, entre los cuales el hígado era de particular importancia. Sobre su superficie –como sobre la de otros objetos– podían trazar y leer un mapa del cielo y así interpretar el futuro. El Hígado de Piacenza, un modelo realizado en bronce de un hígado de oveja con inscripciones etruscas, es un ejemplo ilustrador.¹ Extrañamente, se cree que este tipo de decodificación y predicción tienen origen en Mesopotamia que es, también, el lugar en donde nace la escritura cuneiforme que tanto apasionaba a de Cointet.

En la obra de Guy de Cointet todos los sentidos son interpelados, especialmente en *IGLU*, su pieza más musical. Esta obra también marcó la cúspide de su colaboración con Wilhite quien ejerció, sin duda, una influencia sobre él en la selección de colores, en el uso de formas angulares para las cuales se inspiró en cierto Futurismo, y en la aplicación de la laca que Wilhite dominaba tras haber realizado varios viajes a Japón.

El encuentro entre estos dos artistas tuvo lugar en 1972, cuando Wilhite trabajaba en la galería Pace Wildenstein que representaba a Larry Bell. De Cointet había sido asistente de Bell desde que se conocieron en Nueva York, en 1965, y hasta que el escultor se mudó a Taos, Nuevo México. Dicho encuentro fue especialmente relevante ya que provocaría que la obra de Guy de Cointet diera un paso adelante en cuanto al desarrollo de los objetos escénicos. De hecho, la transición en su obra hacia las piezas corales en varios actos y con escenografías más complejas se da en ese momento.

Wilhite había estudiado en la University of California, Irvine, y sabía cómo construir objetos y crear esculturas sonoras novedosas. La idea inicial

1. El hígado de Piacenza fue descubierto en 1877 en la provincia de Piacenza, Italia. En él, como en todas las tablas de predicción, una línea llamada *lituus* delimitaba el espacio entre lo sagrado y lo profano. La naturaleza era un templo... el espacio aislado y sagrado del templo no siempre era un edificio sino que podía ser, también, una simple línea dibujada en el suelo que separaba dicho espacio del mundo profano. La línea adquiere entonces un gran poder simbólico y su uso recurrente en la obra de Guy de Cointet también delimita distintos ámbitos: puede ser una forma de separar lo público de lo privado, o el escenario del espectador.

era que los dos artistas trabajaran en forma separada, uno escribiendo el guión y el otro realizando la escenografía. Así ampliaban y renovaban lo que se podría considerar la primera obra “conceptual”: las *Telephonbilder* de Lázló Moholy-Nagy de 1922, una serie de pinturas realizadas por instrucciones emitidas por teléfono a un rotulista. Dichas obras aplicaban de manera eficaz la división de labores en el medio artístico; por una parte la labor del diseñador y, por otra, la de la persona que pone el diseño en práctica.² Sin embargo, a pesar de que de Cointet y Wilhite intentaran dividirse las tareas y sacarle provecho a sus habilidades respectivas, no tardarían en darse cuenta de que una verdadera colaboración sería más fructífera.³

De Cointet ampliaría la distinción entre obra y concepto al permitir que sus actores elaboraran objetos escénicos aunque lo hicieran, invariablemente, bajo su supervisión. Les mandaría una carta en papel milimétrico, detallando las modificaciones a uno u otro objeto. Es posible referirse a estas piezas como a obras conceptuales siendo que la decisión y el concepto inicial detrás de ellas no se modificaban en forma alguna, a pesar de los cambios y alteraciones implementados por la persona que ejecutaba el proyecto. Ahí radica la fuerza de la obra de Guy de Cointet quien, además de colaborar repetidas veces con Wilhite, también trabajó con otros artistas como Eric Orr (*Five Sisters*, 1982) y René Ricard (*A New Life*, 1981).

La manera en que de Cointet concibió y ejecutó sus performances podría ser entendida y descrita como un ejemplo temprano –si no es que como el primer ejemplo– de lo que llamo “post-performance”. Podría en efecto decirse que el gesto laboral no se ve alterado por la división de labores, sino que es parte integral del performance en la época de la producción en masa, una práctica que utiliza la estructura de las telenovelas para marcar su ritmo.

2. Estas pinturas constituyen una referencia inevitable para el estudio de la separación de las fases de diseño y ejecución a partir del momento en que se concibe la obra. Aún cuando permanezca una duda en cuanto al verdadero desenvolvimiento de los hechos, Moholy-Nagy produjo algunos bocetos, llamó al rotulista quien tenía el mismo papel milimétrico que él y determinó su cromatismo utilizando el catálogo de colores de la fábrica. Si bien delegó la producción, no así el concepto: el artista tenía un boceto.

3. Es interesante notar que, posteriormente, Wilhite haría una exposición telefónica para la cual invitaría al público a llamar por teléfono a la galería de manera a que cada persona escuchara una pieza musical, creando así obras escultóricas inmateriales y musicales.

Uno de los principios que operan en el “post-performance” es la subversión y transgresión constante de las normas establecidas mediante la parodia de los métodos históricos –como el teatro–, y mediante otras artimañas con las que se pretende secuestrar al sistema, y que requieren de un conocimiento profundo de la cultura del espectáculo. El objetivo no era entretener al público ni crear un objeto, sino la re-inserción de las ideas con vistas a ampliar el campo de investigación artística.

De Cointet recurría a equivalencias y codificaciones para transmitir los cambios en nuestra sensibilidad e inventar nuevas maneras de percibir el mundo. En *Tell Me* (1979), por ejemplo, alguien “bebe un puro” y “se fuma un Scotch”. En *A New Life*, ningún objeto tiene la forma que corresponde a su función. En *IGLU*, sonido, silencio, radio y música son activados uno a uno a lo largo del performance, en tanto los diálogos son reemplazados por las grabaciones que sirven para entrenar a los locutores de radio: “Amato, Amen, Emen, Tomato...” Cuando el público espera escuchar el sonido de un instrumento musical, este último permanece callado, como en el caso del arpa silente. En *Ethiopia* (1976), la primera colaboración con Wilhite, las esculturas –un cono, una esfera y un cubo– emitían sonidos que contradecían a sus formas. El cono amarillo con la punta blanca que simbolizaba al Monte Fuji producía el sonido de una gaita (pero una gaita que se tocaba con el pie, no con el brazo); la gran esfera hecha de metal laqueado timbraba suavemente como una pequeña campana; y el cubo, originalmente un theremín que a la larga sería reemplazado por un radio, generaba sonido mediante una elegante interacción de las manos que alteraría las ondas de radio. El contraste entre lo que uno presupone y lo que realmente sucede es una de las características constantes de la obra de Guy de Cointet, quien gustaba de jugar con las expectativas de su público. De Cointet usaba el lenguaje como un ready-made, llevando a cabo una combinación de expresiones vernáculas, anuncios publicitarios, conversaciones escuchadas en la calle, en los bares o en el metro. Su lenguaje era el de un emigrado que transcribía sus experiencias con palabras cotidianas y que, sin embargo, le resultan ajenas. Así, lograba traducir lo que percibía como las características esenciales de la vida americana como, por ejemplo, el uso recurrente de guiones (hyphenated-ness) en palabras como

Native-American, Hispano-American o Japanese-American, reflejando la babelización propia de la megalópolis.

De Cointet llevaba a cabo una exploración del lenguaje al de-construirlo para mostrar que está conformado por sistemas. Al reducir dichos sistemas a una serie de acertijos, le atribuía al espectador un papel activo, como si se tratase de un jugador regresando a un estado pre-lógico en el que las palabras son formas y sonidos. Esta anatomía del lenguaje se acerca a las exploraciones poéticas de principios de siglo veinte influenciadas por el poema de Mallarmé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897).⁴ Existen, de hecho, múltiples referencias al conocido poema en las obras de Guy de Cointet. Su primer libro de poesía visual, *A Captain from Portugal* (1972), puede ser una referencia al capitán que tiene los dados y duda en lanzarlos.

A principio de los años setenta, el estructuralismo era muy popular y de Cointet era un lector informado y devoto de Roland Barthes. Para el artista francés, los vínculos entre gente y cosas eran primordiales: revelaba, introducía y presentaba las relaciones entre forma y significado. El mundo tenía una armonía y una belleza matemática que provenía del Simbolismo y que derivaba de un entendimiento sin-estético (y no sólo de la sinestesia), un entendimiento que compartía con Baudelaire y Mallarmé.

*Hay perfumes frescos como carne de niño,
dulces como los oboes, verdes como las praderas.
Y hay otros corrompidos, ricos y triunfantes,*

*Que tienen la expansión de las cosas infinitas,
como el ámbar, el almizcle, el benjuí y el incienso
que cantan los transportes del espíritu y los sentidos.*

Baudelaire continúa hablando en voz de Rosa. La lectura es una experiencia de alquimia poética que combina los sistemas que se han vuelto juegos, y el azar como principal factor creativo.

4. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* [Un golpe de dados jamás abolirá el azar] de Stéphane Mallarmé es un poema que combina el verso libre con planos tipográficos creados con particular atención a la estética, y que influenciaría a diversos movimientos artísticos como el Dadaísmo, el Futurismo y el Surrealismo, así como a la poesía concreta.

Para de Cointet, todo venía de la escritura y de su deseo de desplegar las letras sobre la página y, posteriormente, en el espacio. Para ello, creaba libros que eran a la vez objetos, y que se transformaban, también, en protagonistas y en escenografía. El libro estaba muy presente en *Ethiopia*, y se inspiraba en la forma romboidal de las primeras pirámides egipcias. Para *IGLU* creó un libro hemisférico que se ubicaba sobre una mesa para narrar una historia mientras Los Ángeles ardía a la distancia.

Hay dos publicaciones recurrentes en distintas obras de Guy de Cointet: un pequeño libro rojo (*TSNX C24VA7ME* de 1974) y un periódico (*ACRCIT*, 1971). El primero fue leído durante el programa Close Radio 1 en 1976, y en él intervenía el Dr. Sespan 500, también personaje de *IGLU* cuyo nombre se refiere a un tranquilizante.⁵ El libro rojo es, con toda evidencia, una referencia a Mao Tse Tung cuyos discursos y teorías eran ampliamente conocidos entre la intelligentsia francesa y quien, en aquella época, era una figura enemiga ejemplar de los Estados Unidos.

De Cointet se formó como artista gráfico y la caligrafía jugaría un papel importante en su obra. Sus dibujos siempre han de ser leídos y vistos, y pueden ser actuados como enigmas y guiones potenciales.

ACR CIT
ARCTIC
ECRIT

ACRCIT es un periódico y una página en blanco.⁶ De Cointet sentía una fascinación por Alaska –quizás la página en blanco del mundo– y hablaba con sus amigos acerca de sus planes de vivir en la tundra, una extensión intacta que se despliega hasta donde alcanza la mirada, y en la que las huellas humanas dejan marcas oscuras como los signos de un guión sobre una página en blanco (como aquella fotografía de Robert Walser, quien dejó sus huellas sobre la nieve antes de caer muerto).

5. El reparto que participó en el performance radiofónico de *TSNX C24VA7ME* incluía a Mary Ann Glicksman, Gus Foster, Guy de Cointet, Manuel Fuentes, Berit Hokanson. Algunas fuentes vinculan el nombre de Sespan500 a NeXspan500, una plataforma tecnológica, o a Sespan, la marca de un sidecar. La primera hipótesis parece ser la más lógica, siendo que el efecto placebo de un doctor puede ser equivalente al de una medicina.

ACRCIT es también un rompecabezas de citas, símbolos y fragmentos de textos que suscita, sobre todo, el desarrollo del lenguaje a partir de un desdoblamiento incesante. En *Tell Me*, el periódico se pliega y se despliega, tal y como se despliega una historia, o como uno desdobra un periódico para terminar de leer un artículo cuyo final se encuentra unas páginas más adelante. De manera similar, todos los elementos escénicos en los performances de Guy de Cointet –mesas, sillas, libros y cuadros– eran plegados después de la presentación como hojas de papel que ya han sido leídas.

ACRCIT también fue colocado en los distribuidores de periódicos de las calles de Los Ángeles en donde funcionaba como “La carta robada”.⁷ Puesto que la mejor manera de mantener algo en secreto es exponiéndolo a la vista, los transeúntes tenían delante de sí una obra original concebida como un múltiple y disponible para todos. *ACRCIT*, en cierta forma, también funcionaba como camuflaje. ¡No olvidemos que el abuelo de Guy de Cointet fue quien inventó el camuflaje durante la primera Guerra Mundial, y tuvo la idea de recurrir a los pintores para su producción! Además, *ACRCIT* era un objeto trans-textual, a la vez periódico, obra de arte, herramienta de información, transmisor y receptor. Operaba como un radar ilegal cuyo estatus ambiguo se relacionaba con el de sus objetos escénicos y actrices aficionadas, y con la esquizofrenia de un mundo contemporáneo, atemporal y moderno.

6. (Página anterior) Este periódico fue hecho por de Cointet en Los Ángeles, en 1971, con la ayuda de su amigo Jeffrey Perkins quien contribuyó con algunas páginas. Se imprimió en el taller de gráfica del California Institute of the Arts (CalArts) quizás un poco después, en 1972, con la ayuda de Pierre Picot. Picot, quien era entonces estudiante de CalArts y trabajaba en el taller de serigrafía, serigrafó en la escuela el primer ejemplar y luego imprimió 500 copias, hoja tras hoja, en offset. El formato se determinó en base al proceso ya que se trataba del tamaño más grande que era posible serigrafar. La publicación se conforma de siete grandes pliegos doblados por la mitad, creando así 14 páginas impresas por ambos lados. El título estaba impreso en letras gruesas, y la numeración de las páginas venía codificada con letras e incluía múltiples textos cifrados: palabras en código morse, figuras en pirámide, cuadrados mágicos, la firma de Mohammed -dos medias lunas- en donde se especifica con escritura en espejo que el profeta la dibujó de un solo trazo con la punta de su espada. Incluye también dos páginas con un patrón ornamental de palmeras minúsculas, uno de los símbolos de la ciudad de Los Ángeles. Todos los principios que operan en sus libros y dibujos se encuentran aquí: las letras y figuras son signos antes de ser significantes.

7. “La carta robada” [The Purloined Letter] es un cuento corto de Edgar Allan Poe, publicado en 1844. Narra la historia de una carta robada que la policía no puede encontrar y, finalmente, se nos revela que se encontraba escondida a plena vista.



Los personajes de Guy de Cointet eran interpretados por mujeres y hombres, cuyos nombres delatarían con frecuencia un humor elegante y hasta cierto punto, campy. Por ejemplo, en *IGLU*, uno de los personajes interpretado por una joven mujer es Dr. Butch de quien Rosa, el personaje principal, está enamorada. El ritmo aquí es rápido, como si se tratara de una apropiación de los códigos de las telenovelas por el teatro. De Cointet era un verdadero amante de las series televisivas, tanto en inglés como en español. Sentía una gran fascinación por diferentes lenguas y culturas, y los barrios chino, japonés y mexicano de Los Ángeles le daban la oportunidad de disfrutar de una verdadera “Babel de idiomas”. Tenía, también, una debilidad particular por los ropajes y los ritos tradicionales como, por ejemplo, aquellos que descubrió durante un viaje a Guatemala, o los que tuvo oportunidad de ver en las procesiones y desfiles que tenían lugar en el barrio mexicano de Los Ángeles y que inspirarían los vestuarios de algunas de sus piezas como es el caso de *Ramona* (1977).⁸

Aunque los colores de la escenografía de *IGLU* sean más discretos que aquellos de *Ethiopia*, ambas piezas siguen los mismos principios narrativos. Un personaje llega a casa de alguien más, la gente espera a un doctor que nunca llega, y la música detona o interrumpe un drama. Aparecen objetos intrigantes que provienen de la imaginación colectiva como el cuerno de un narval, un elemento muy común en los gabinetes de curiosidades.⁹ Se trata de objetos que parecen tener una vida misteriosa propia, como aquellos que encontramos en el salón de Jean des Esseintes en el libro *À rebours* de Joris-Karl Huysmans.¹⁰

En los performances de Guy de Cointet, todos los objetos están presentes en el escenario desde el inicio y son revelados uno a uno hasta que se descubre el enigma. Este procedimiento es muy característico de su trabajo, y muy similar a las actividades que llevaron a cabo Richard Foreman y el Wooster Group. Éstos, a su vez, inspiraron a

8. En esta pieza, tres gongs –uno circular, uno triangular y uno cuadrado hechos de cobre hierro y acero– son activados, uno a uno, por los actores ataviados con trajes de Bunraku. La alquimia la magia y el cuento barroco, así como un guiño al teatro tradicional mexicano están al centro de la intriga.

9. Un narval es una ballena con un largo cuerno conocida como el “unicornio del mar” que habita en el Ártico. Los machos se caracterizan por tener un colmillo largo de forma helicoidal que puede llegar a medir hasta dos metros de largo.

10. Traducido al español como *A contra pelo* o *A contra natura* (1884).

artistas como Mike Kelly y Catherine Sullivan quienes reconocieron, también, la influencia de Guy de Cointet. Las piezas teatrales del artista francés destacaban entre las demás obras que se presentaban en la época en Los Ángeles, puesto que ponían en evidencia la concientización de su aspecto performático, una característica más del “post-performance”.

Encontramos también en la obra de Guy de Cointet reminiscencias del pastiche, un concepto propio de la posmodernidad sobre el cual el artista ironiza en *Five Sisters*, el último performance que fuera puesto en escena durante su vida. De Cointet aplicaba el estructuralismo bajo una forma permanente de transcodificación, intercambiando un sistema por otro. Como sucede en el proceso de novelización del guión de una película que es transcrito como novela, de Cointet teatralizaba las series televisivas y se apropiaba de eventos de la vida diaria para revelar aspectos de la realidad. Así, fue uno de los iniciadores del “post-performance”, consciente de continuar el proyecto moderno, con la perspicacia y el anacronismo de una generación, que con un entendimiento de la producción fílmica adquirido a través de la cultura de masas, abrió el performance al modelo televisivo, invirtiendo así, la lógica inicial de esta práctica.

En otras palabras, con de Cointet no estamos hablando de que el performance regrese al teatro, sino de la creación de una nueva rama del performance que se acerca a las vertientes fílmicas y televisivas, y que interpela y secuestra a una audiencia cautiva, expandiendo así el proyecto moderno en distintas direcciones. Si los constructivistas como Moholy-Nagy y los minimalistas terciarizaron al artista al organizar la distribución y el consumo de la obra de arte producida por un tercero, entonces de Cointet secundarizó al espectador al introducirlo de nuevo en el proceso creativo de la obra –un proceso que continúa aún después de que termine la obra–, y al ofrecerle una participación activa en la transformación de la materia bruta.

De tal forma continuaba con el proyecto moderno, tanto con el que inició durante el periodo barroco, como con aquel proyecto inconcluso de modernidad que seguirá por siempre inventando maneras de mantener activa la “cultura de la curiosidad”. Al hacer del público una entidad operativa, de Cointet le daba a su audiencia el estatuto de obra siguiendo la tradición de Marcel Duchamp –quien inventó al espectador– y de Raymond Roussel –quien escribiera libros sin narra-

tivas en los que el lector se vuelve también autor al tener que inventar la historia.

Guy de Cointet sigue siendo una figura enigmática cuyo silencio jovial ante nuestro pequeño teatro mundano siempre me ha llevado a imaginarlo como un escenógrafo y director sutil y discreto. Me recuerda a Tod Hackett, el personaje de *The Day of the Locust* de Nathanael West.¹¹

Sí, a pesar de su apariencia, era en realidad un joven muy complicado con múltiples personalidades que encajaban una dentro de otra como muñecas rusas.¹²

11. Traducido al español como *El día de la langosta* (1939). La novela que transcurre durante la Gran Depresión estadounidense, trata sobre la alienación y desesperación de un grupo de personas que existen en los límites de la industria cinematográfica de Hollywood.

12. Nathanael West, *The Day of the Locust*, Penguin Classics, Nueva York, 1975, p.2.



—

La editorial en línea de la fundación ofrece textos, ensayos, seminarios, conferencias y entrevistas previamente publicadas por la fundación y curadas para ser parte de su colección de LIBRETAS. Asegura un valor bibliográfico a posteriori, sin negar que los formatos de lectura se están transformando, por lo cual propone un modo diferente de hacer libros. Las LIBRETAS son documentos de distribución gratuita, en formato PDF para descargar e imprimir, que permiten que el usuario arme su propia colección. Las ediciones de LIBRETAS están disponibles a través de la plataforma en línea, con el único fin de divulgar y promover la reflexión.

—

**Guy de Cointet,
en correspondencia.**

Marie de Brugerolle

© 2013 Fundación Jumex Arte Contemporáneo.

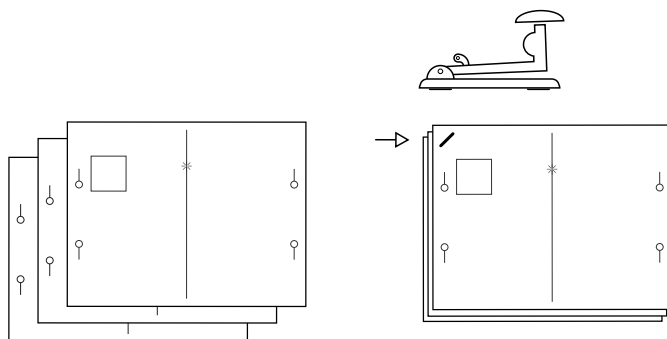
* FUNDACIÓN JUMEX
ARTE CONTEMPORÁNEO

- 01 *Los Infantes Terribles, una viñeta y tres paréntesis.*
María Minera.
- 02 Guy de Cointet, en correspondencia.**
Marie de Brugerolle.

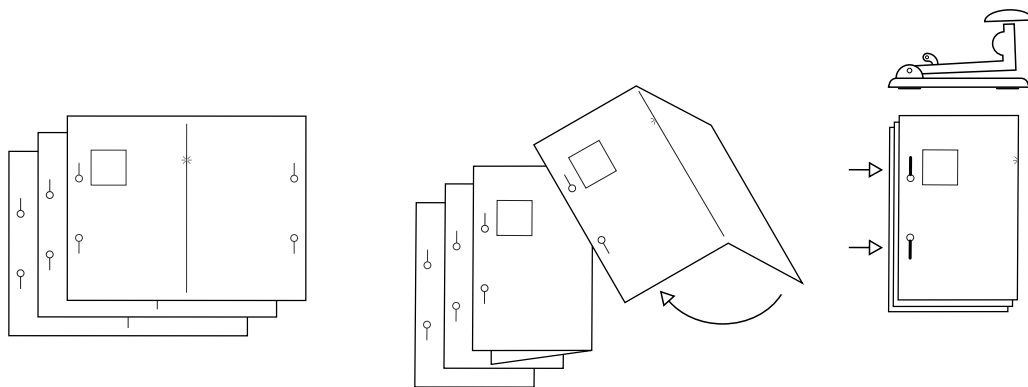
INSTRUCCIONES DE ENCUADERNACIÓN

- - NO ENCUADERNES ESTAS INSTRUCCIONES

★ ENCUADERNACIÓN CON GRAPA



★ ENCUADERNACIÓN FRANCESA CON GRAPA



★ ENCUADERNACIÓN FRANCESA CON BROCHE BACO

