Personal De Gracia. Derivas y subversiones del *ready-made*

Fernando Davis

En septiembre de 2011 el artista Silvio De Gracia recorrió las calles de la ciudad de Tesalónica, en Grecia, vestido de negro y con un pasamontañas cubriéndole el rostro, cargando, a lo largo de todo el trayecto, un mingitorio pintado de rojo. Desarrollada en el marco de la "3rd Thessaloniki Biennale of Contemporary Art", la acción apostaba a desorganizar los pactos de sentido normalizados que administran los tránsitos y rutinas del cotidiano, mediante un tipo de intervención que trasladaba la cita del *ready-made* de Marcel Duchamp desde el espacio artístico al territorio extendido de la ciudad. *Walking with Duchamp*, tal el nombre de la performance de Silvio De Gracia, introducía la deriva como estrategia micropolítica que interpelaba el tejido urbano en su trazado disciplinario, con el propósito de trastornarlo desde el gesto dislocatorio de una acción que el mismo artista caracterizaba como "interferencia". Si el *ready-made* diagramaba su tenor crítico en la doble operación de descalce y recontextualización de un objeto de producción industrial, despegado de sus espacios de circulación y colocado en la sala de exposiciones; en una estrategia de signo contrario, la provocativa performance de Silvio De Gracia invertía los términos de este programa, al devolver el objeto al cotidiano. Así, *Walking with Duchamp* disputaba sus proyecciones disruptivas en la inversión de la operatoria del *ready-made*, gesto que reactualizaba, a la vez, un tipo de intervención central en los planteos del *Vivo Dito* de Alberto Greco y en los "señalamientos" de Edgardo Antonio Vigo.

La referencia a Vigo, y más concretamente a su primer señalamiento realizado en octubre de 1968 y titulado *Manojo de semáforos*, aparece implícita en la primera versión de *Walking with Duchamp*, un año antes de la presentación en Tesalónica, que De Gracia proyectó en La Plata, también en el mes de octubre.[1] En compañía de dos amigos, se paseó por las calles de la ciudad llevando en este caso tres mingitorios pintados de rojo, amarillo y verde, en alusión a los colores de las luces de los semáforos. En 1968, desde una convocatoria dirigida desde un diario y una radio de La Plata, Vigo postulaba una apropiación desalienada del cotidiano, mediante la simple acción de señalar un objeto corriente en la ciudad: un semáforo ubicado en el cruce de dos avenidas. Para Vigo, el potencial "revulsivo" del arte no se ubicaba en la producción de "obras", sino en la capacidad de extrañamiento movilizada por la deriva poética, susceptible de trastormar nuestras relaciones naturalizadas con el entorno y potenciar la invención de nuevos espacios creativos y vitales.[2] La performance de Silvio De Gracia parece reactivar las opciones críticas de este proyecto, al tiempo que las complejiza

---

[1] De Gracia inició su performance en La Plata y un año más tarde, junto con su presentación en la mencionada Bienal de Tesalónica, volvió a realizarla en Lisboa (en el marco del evento *Epipiderme, encontros à volta da performance*) y en Atenas. Así, *Walking with Duchamp* fue proyectada por el artista como un *work in progress*, que prolongaba la acción descentrada de la deriva de la performance en su repetición, también descentrada, en diferentes ciudades.

[2] Fernando Davis. "Prácticas 'revulsivas'. Edgardo Antonio Vigo en los márgenes del conceptualismo", en: Cristina Freire y Ana Longoni (orgs.). *Conceitualismos do Sul / Conceptualismos del Sur*, São Paulo, Annablume, USP-MAC y AECID, 2009.

en la circulación errante del *ready-made*. Como en el señalamiento de Vigo, la deriva del "semáforo" evocado en la secuencia de mingitorios de *Walking with Duchamp*, desarticula la lógica instrumental del objeto, su funcionalidad en la administración del flujo de vehículos y cuerpos en la ciudad. El semáforo-*ready-made* deviene en dispositivo de activación poética. En la no previsibilidad de sus itinerarios abiertos, la acción de la deriva en las calles perturba el orden racionalizado que fija y administra la trama normada de la ciudad en el trazado burocrático de sus límites y en la regulación disciplinaria de sus circuitos, mediante una mecánica de poder que al mismo tiempo controla y sanciona la circulación de los cuerpos. Así, la acción de Silvio De Gracia se propone como gesto dislocatorio que interrumpe el tejido de la ciudad en su orden naturalizado, con el propósito de advertir las tensiones de poder que lo organizan y regulan y provocar una fisura en la estabilidad de su entramado. En "la racionalidad de su planificación y de la normativización de sus espacios de tránsito, de trabajo, de descanso, de juego", la ciudad, escribe De Gracia, "impone al devenir diario una lógica agobiante y totalizadora de sensatez y de acatamiento".[3]

Walking with Duchamp se inscribe en los desarrollos de una "estética de la perturbación", cuyos planteamientos críticos De Gracia concentra en la apuesta por abrir "una ruptura o una grieta, aunque no sea más que mínima y efímera, en el entramado de los condicionamientos sociales".[4] Una "interferencia", en palabras del artista, que se aparta de las exigencias macropolíticas del activismo tradicional, con el propósito de incidir, desde una poética de la fisura y lo intersticial, en la afectación micropolítica del cotidiano. La interferencia apunta a "sacudir la inercia de la trivialización de los comportamientos humanos", pero no para "transformar la realidad, sino tan solo para crearle fisuras, abrirle intersticios y 'parasitarle' su tejido racional y restrictivo", desde una movilidad táctica que recurre a "la insensatez, la incongruencia, el delirio, la sorpresa",[5] como modos de interpelación.

La idea de la interferencia como acción parasitaria remite, una vez más, a Duchamp. ¿De qué otra forma, de hecho, puede pensarse el *ready-made*, sino como una intromisión parásita de un objeto "ya hecho" en el tejido institucional del arte? Para Duchamp, la estrategia del *ready-made* había supuesto infectar la sospechosa neutralidad del museo, introduciendo en el espacio artístico un objeto que, lejos de postularse como obra, apuntaba a poner en evidencia los regímenes de poder/saber de la institución. Pero la sanción del gesto antiartístico de Duchamp como arte, dirigida desde la misma institución cuya lógica el *ready-made* apostó a trastornar (para hacerla estallar en su legitimidad), su inscripción fetichizada en las salas del museo, neutralizaba la potencia revulsiva de dicha estrategia. En la serie *Subversiones*, De Gracia vuelve a introducir el mingitorio en la institución artística. Pero no exhibe uno, sino cinco mingitorios con diferentes intervenciones, que integran una serie de instalaciones: *Camuflaje*, *Autorreferrencial*, *USA for piss*, *Holocausto*, *La muerte*. El conjunto se completa con una secuencia de tres fotografías donde De Gracia replica una acción de 1995 del artista chino Ai Weiwei (también presentada como una

---

[3] Silvio De Gracia. *La estética de la perturbación*, Buenos Aires, El Candirú, 2007.

[4] Ibíd.

[5] Ibíd. De Gracia define su estética de la perturbación en proximidad con el concepto de "revulsión" de Vigo.

serie de tres fotos), en la que éste deja caer un antiguo jarrón de la dinastía Han, que se rompe contra el suelo. En la versión de Silvio De Gracia, el objeto destruido es, por supuesto, un mingitorio.

Las *Subversiones* anudan y movilizan una compleja e inquietante trama de referencias, mediante el montaje de imágenes y materiales fuertemente connotados, desde la bandera estadounidense y el camuflaje militar, al uso de carne de res, orina y crucifijos. Al mismo tiempo, la serie introduce la cita o el guiño a la obra de otros artistas, como León Ferrari, Piero Manzoni y Andrés Serrano. En su exhibición en el museo, el conjunto constituye menos una apropiación del gesto de Duchamp, que una apuesta por desorganizar las mecánicas de poder de la misma institución artística. *Ready-made* de un *ready-made*, las *Subversiones* coinciden en interpelar la confinación docilizada del mingitorio como objeto-fetiche, la pacificación de su revulsidad insumisa en la clausura institucional del gesto duchampiano. Pero por otro lado, la secuencia de intervenciones desplaza la sola interrogación sobre el discurso del arte y sitúa sus opciones críticas en las sucesivas resignificaciones del objeto, en proximidad con la estrategia de los "objetos de conciencia" del grupo Escombros y, por lo tanto, con la genealogía del conceptualismo latinoamericano.

Las *Subversiones* pueden interpretarse como un contrapunto de la performance *Walking with Duchamp*. En tal sentido, si ésta implicó devolver el objeto al territorio de donde Duchamp lo extrajo, en una nueva inversión del *ready-made*, las *Subversiones* vuelven a colocarlo en el interior de la institución artística. En la compleja tensión que diagraman, ambas intervenciones ponen en conflicto los límites entre el adentro y el afuera del museo: si la deriva apuesta a desbordar los cercos institucionales del arte, con el propósito de incidir en el cotidiano, la exhibición del objeto traza una operación contraria, plegándose sobre el territorio artístico para afectarlo desde el interior. Una doble estrategia que vuelve sobre la trayectoria crítica del *ready-made*, en las latencias y reverberaciones de sentido del gesto duchampiano, con el propósito de interrogar sus posibilidades de incidencia política en el presente. Quizás sea la serie de fotos en la que, citando la acción de Ai Weiwei, Silvio De Gracia destruye un mingitorio sobre el suelo, donde el artista parece concentrar provocativamente las implicaciones críticas de esta apuesta, llamando a desafiar, en la acción de dejar caer el objeto, la autoridad institucional del gesto de Duchamp, como un modo de mantener activo el perturbador voltaje del *ready-made*.

Fernando Davis es investigador, curador independiente y profesor de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y del Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA). Dirige actualmente un proyecto de investigación en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Entre otras exposiciones, fue curador de *Subversive Practices. Art under Conditions of Political Repression. 60s-80s / South America / Europe* (co-curador, Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Alemania, 2009), *Juan Carlos Romero. Cartografías del cuerpo, asperezas de la palabra* (Fundación OSDE, Buenos Aires, 2009) y *Luis Pazos. "El fabricante de modos de vida". Acciones, cuerpo, poesía (1965-1976)* (Document-Art Gallery, Buenos Aires, 2012). Es co-autor del libro *Romero* (Fundación Espigas, Buenos Aires, 2010) y de escritos publicados en *Conceitualismos do Sul / Conceptualismos del Sur* (editado por Cristina Freire y Ana Longoni, São Paulo, Annablume, MAC-USP y AECID, 2009) y *De la revuelta a la posmodernidad (1962-1982)* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2011).