

o
cus

Ben Vautier

La muerte no existe

to

Ben

Ben Vautier

La muerte no existe



*Tracer et signer la ligne d'horizon [Trazar y firmar la línea del horizonte],
1962. Registro de la acción en Promenade des Anglais, Niza*



Je signe la vie [Yo firmo la vida], 1963. Registro de la acción en la calle Promenade des Anglais, Niza

Bloomberg



CINCO M DOS™



ATM
Espectaculares
S.A de C.V.



El Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC,
agradece el generoso apoyo de:

Rassini


**AMBASSADE
DE FRANCE
AU MEXIQUE**
*Liberté
Égalité
Fraternité*

IFAL

INSTITUT
FRANÇAIS



PATRONATO
MUAC

Catalogación en la publicación UNAM. Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales de Información

Nombres: Vautier, Ben, 1935- , artista, autor. | Barenblit, Ferran, autor. | Dezeuze, Anna, autor. | Asvazadourian, Jean-Pierre, prologuista. | Talavera Autrique, Arturo, prologuista. | Pellaumail, Adrien, traductor. | Soler Frost, Pablo, 1965-, traductor. | Universidad Nacional Autónoma de México. Museo Universitario Arte Contemporáneo, institución sede.

Título: Ben Vautier : la muerte no existe / [textos] Ferran Barenblit, Anna Dezeuze, Ben Vautier ; presentación, Jean-Pierre Asvazadourian, Arturo Talavera Autrique ; traducción, Adrien Pellaumail, Jaime Soler Frost.

Descripción: Primera edición. | Ciudad de México : Universidad Nacional Autónoma de México, Museo Universitario Arte Contemporáneo ; Barcelona, España : Editorial RM, 2022. | “Publicado con motivo de la exposición Ben Vautier. La muerte no existe (1 de octubre de 2022 al 2 de abril de 2023) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México” – Colofón. | Texto en español y francés.

Identificadores: LIBRUNAM 2168667 (impreso) | LIBRUNAM 2168754 (libro electrónico) | ISBN 978-607-30-6384-5 (impreso) (UNAM) | ISBN 978-84-19233-42-4 (impreso) (RM) | ISBN 978-607-30-6383-8 (libro electrónico) (UNAM).

Temas: Vautier, Ben, 1935- -- Exposiciones. | Arte francés -- Siglo XX -- Exposiciones. | Arte francés -- Siglo XXI -- Exposiciones.

Clasificación: LCC N6853.V34.A4 2022 (impreso) | LCC N6853.V34 (libro electrónico) | DDC 709.2—dc23

Primera edición, 2022

D.R. © UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México

Av. Universidad 3000, Ciudad Universitaria, 04510, Coyoacán, Ciudad de México

MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo

Insurgentes Sur 3000, Centro Cultural Universitario, 04510, Ciudad de México

www.muac.unam.mx/publicaciones

D.R. © de los textos, sus autores

D.R. © de la traducción, sus autores

D.R. © de las imágenes, © Ben Vautier,

cortesía del artista y de Galerie Eva Vautier.

ISBN UNAM 978-607-30-6383-8

Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede ser fotocopiada ni reproducida total o parcialmente por ningún medio o método sin la autorización por escrito de los editores.

Ben Vautier

La muerte no existe

la mort

est

partout

© Ben

Presentación	08
<hr/>	
Jean-Pierre Asvazadourian	
Presentación	10
<hr/>	
Arturo Talavera Autrique	
El porqué de todo	12
<hr/>	
Ferran Barenblit	
<i>Terrain vague: Ben Vautier</i>	22
y la École de Nice	
<hr/>	
Anna Dezeuze	
La mayor obra de Ben es	52
Ben mismo. Cronología	
<hr/>	
Ferran Barenblit	
Más bla, bla, bla de bla, bla, bla	209
<hr/>	
Ben Vautier	
Semblanza	242
Catálogo	243
Créditos	254

Presentación

La Embajada de Francia y el MUAC se complacen en participar en la presentación en México de las obras de Ben Vautier, mejor conocido como Ben.

Fundador de la Escuela de Niza, junto a Arman, Claude Pascal o Yves Klein, Ben es un artista prolífico: parte de varios conceptos innovadores en el arte como el precepto “todo es arte” o el movimiento Fluxus. Radicado en Niza, este artista, a lo largo de los años, multiplicó sus obras gráficas, esculturales e instalaciones. Desde siempre, su creación se presenta como un ejercicio interrogativo sobre el ego, el lugar del arte en la sociedad y la necesidad de hacer de cualquier producción estética una composición didáctica accesible a todas y todos.

El humor y la burla caracterizan sus obras: por este medio, busca romper los límites de la contemplación para incluir al espectador en una experiencia conjunta, donde los sentidos y sus afectos se conjugan con el espíritu crítico, lo simple de la expresión con la complejidad de la reflexión. Por esa razón, más allá de la sencillez de la expresión, se revela una cierta gravedad, con la que a través de colores uniformes surgen palabras, expresiones y pensamientos cuya densidad nos puede llevar —a la manera de Pascal— hasta el vértigo, donde se pierden nuestras certidumbres. Así, toda la obra de Ben busca descentrar al que observa para poder tomar consciencia de su condición y de sus límites.

Organizar la primera exposición en América Latina de esta gran figura francesa del arte contemporáneo y dar a conocer su trayectoria de más de 60 años al público mexicano es una oportunidad excepcional y una experiencia artística inigualable. En este recorrido se apreciarán, entre otras obras destacables, sus famosos escritos que pusieron en alto a la lengua francesa en el mundo entero. También se hará hincapié en sus diferentes actividades como “artista”, por ejemplo, con su *Internationale*

ethniste o el “Théâtre Total”. Implicado en la escena contemporánea, Ben apoya desde siempre a los jóvenes artistas.

Quiero darle un especial agradecimiento a la UNAM, al equipo del MUAC, al curador Ferran Barenblit, a Eva, la hija de Ben, y a su nieto Tom, por poner en alto a un artista que revolucionó en su tiempo la forma en que pensamos el arte y que representa la creación francesa en su máxima expresión.

Con esta retrospectiva, la astucia en la obra de Ben se refleja perfectamente a través del provocador título de la exposición: *La muerte no existe*.

Excmo. Sr. Jean-Pierre Asvazadourian
Embajador de Francia en México

Presentación

A lo largo de la historia, las relaciones entre México y Francia se han desarrollado bajo diferentes formas y han marcado, a su manera, la cultura de ambos países. ¿Qué decir del pan francés, del cual heredamos la ahora tradicional panadería mexicana que nos hace sucumbir? En el siglo XX solamente, la efervescencia dentro de los círculos artísticos de ambos territorios impulsó diálogos entre figuras como Diego Rivera y Pablo Picasso, mientras que André Breton calificó a México como el país surrealista por excelencia. Hace tan sólo unos años, en 2016, se llevó a cabo en el Grand Palais de la capital parisina la exhibición *México 1900-1950* y, cuatro años más tarde, el Musée du Quai Branly abrió con bombo y platillo *Los Olmecas y las culturas del Golfo de México*. Ambas muestras resultaron en eventos de gran envergadura y mostraron dos facetas de la riqueza del patrimonio nacional al público francés.

Actualmente, el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) de la UNAM participa de esta voluntad por valorar la producción artística de figuras de renombre en la escena internacional y presenta al público mexicano la obra del francés Ben Vautier. Recordemos que, en 2017, el azul profundo de un colega suyo, Yves Klein, inundó las salas del recinto en una de las exposiciones más visitadas del museo universitario. Sin embargo, éstas no son sino dos de las múltiples acciones llevadas a cabo por el MUAC, siempre atento a lo que acontece a nivel global, de la mano de instituciones académicas y culturales francófonas. El Patronato Fondo de Arte Contemporáneo, A.C., en su labor de apoyar la consecución del plan de trabajo del museo, ha seguido muy de cerca varias de estas iniciativas y *Ben Vautier. La muerte no existe* no es la excepción.

La exposición introduce al público mexicano la obra de este artista poco conocido en nuestro país. Con una selección de

piezas que abarcan toda su producción y haciendo hincapié en los momentos álgidos de su trayectoria, se explora la forma en la que Ben borra toda frontera entre el ámbito del arte y la vida cotidiana. Además, se incluye una sección inédita de sus famosos “escritos” en español —siempre humorísticos y críticos—, que produjo para esta exposición con el fin de integrarse en el contexto particular de México y de entablar una relación de cercanía con aquellos que visitan la muestra.

Como asociación, el Patronato MUAC busca amalgamar las diferentes iniciativas y programas, siguiendo los postulados de una misión y visión. Sin embargo, el Patronato es, ante todo, sus miembros: mujeres y hombres cuya labor en el ámbito nacional ha demostrado un verdadero compromiso con la sociedad y que comparten una misma postura sobre el papel de las artes y la cultura. Esta aseveración cobra una fuerza particular alrededor del proyecto de Ben Vautier que la presente publicación acompaña, pues gracias al generoso apoyo de uno de nuestros patronos, Eugenio Madero Pinson, se logró consolidar y afianzar su éxito. A través de estas breves palabras pongo de manifiesto el profundo agradecimiento del Patronato a Eugenio, y deseo subrayar el impacto positivo de las acciones de aquellos convencidos de que la cultura es una de las vías para mejorar la calidad de vida de las personas.

Arturo Talavera Autrique
Presidente del Patronato Fondo
de Arte Contemporáneo, A.C.

El porqué de todo

Ferran Barenblit



Regardez moi cela suffit [Mírame con eso basta], 1960.
Registro de la acción en la calle Promenade des Anglais, Niza

En 1960, un joven Ben se sentó en una silla en la calle Promenade des Anglais en Niza. Durante una hora, mostró un cartel en el que se leía *Regardez moi cela suffit*, que traduciríamos como “Mírame con eso basta”, sin un punto o una coma que separara ambas disposiciones. Se conservan algunas imágenes de esa acción, en la que ya reconocemos algunos de los elementos que acompañarían el trabajo de Ben a lo largo de los siguientes sesenta años: su persona en el centro de la acción; el texto escrito con la que se convertiría en su caligrafía reconocible; una acción que casi se define por lo contrario, por el no hacer más que por el hacer; sencillamente, estar, reclamar la presencia del yo.

Justo ese año, el paseo cumplía un siglo con ese nombre. Había sido construido por o para los aristócratas ingleses que habían empezado a acudir en masa a lo que pocos años después se conocería como la Riviera Francesa para escapar del gris clima británico, necesitados de ese nuevo valor occidental, el sol, que redibujaría tantas relaciones geopolíticas y culturales en el siguiente siglo y medio. No sólo buscaban la luz mediterránea: probablemente ansiaban un respiro de la moralidad victoriana o, como mínimo, trasladarla a un lugar un poco más sensual. Por ese paseo de siete kilómetros de longitud, en 1960, a través de sus turistas transcurría también una Europa que celebraba la felicidad de la posguerra mientras intentaba olvidar el drama que había asolado a gran parte del continente tan sólo unos años antes.

Era el ecuador de los “treinta años gloriosos”, que marcarían un largo periodo de prosperidad. Posiblemente, ya se empezaban a intuir las poderosas alteraciones que sucederían durante la década de los sesenta, que por entonces prometía traer más felicidad. En este contexto ligeramente autocomplaciente, al calor del sol de la Riviera, la acción de Ben fue una mínima disrupción de la normalidad: la llamada a todos los paseantes a preguntarse qué hacía ahí ese individuo pidiendo su atención durante una fracción de segundo, la que pasa entre el *regardez moi* y el *cela suffit*. Una interferencia de la duración más corta imaginable, con el artista presente. Un parpadeo imperceptible de consecuencias imprevisibles.

Ésa es una de las esencias de Ben: ser la línea más corta, aunque no la menos retórica o ruidosa, entre una idea y su efecto intelectual, político y emocional. Una dosis hiperconcentrada que se podría creer que debe producir la absoluta indiferencia, pero cuyo efecto secundario, observable en casi la totalidad de los casos, implica desatar una revolución imparable. La obra de

arte no sólo como una entidad en sí misma, sino como algo cargado con un potencial desconocido, cuyas extensiones son del todo inopinadas, y casi sin buscarlo. Hay un popular fragmento de la teoría del caos, el efecto mariposa, que recuerda precisamente eso: la descomunal potencia de transformación que tiene el aleteo de un ser minúsculo, frágil y, por cierto, muchas veces considerado como *bello* por su delicadeza y sus colores. Aplicada su infinitesimal fuerza en el momento adecuado —esto es, al inicio de una acción— puede ejercer unas alteraciones enormes. Ben no sólo emplea esta lógica en sí mismo —imaginándose desestabilizador, radical y poderoso—, sino que nosotros la podemos extender al conjunto del arte. Eso convertiría el arte en el primer agente de cambio. ¿Acaso no es cierto? ¿Quién nos lo puede negar?

De esta manera, acción tras acción, obra tras obra —y son miles—, el Ben artista atraviesa una historia que arranca en el epicentro legendario de la modernidad y llega hasta hoy. Ese punto de partida no está definido por un origen estilístico ni por nada parecido a una celebración de la apariencia ni de un aparato para apuntalar las normas que construyeron la sociedad occidental. La constante, aunque a veces disimulada, referencia a la modernidad consigue subrayar su insolvencia, la imposibilidad de justificar el orden establecido y de reafirmar los mecanismos por los cuales se legitima y se ejercita el poder. A través de una reducción al absurdo y de llenar, literalmente, todo lo que los ojos pueden ver con sus obras, demuestra la imposibilidad de los grandes relatos, aquellos que, aparentemente, dejaban pocas fisuras para comprender en su totalidad y sin lugar a dudas el complejo panorama que se desplegaba ante los atónitos ciudadanos de mediados del siglo pasado. La esposa de Ben dice de él que siempre busca la verdad,¹ pero en lugar de esa Verdad con mayúscula, incontestable y soberbia, Ben ofrece un catálogo de postulados mucho más ligero. Agradable, pero frágil. Convincente, aunque por poco tiempo. Útil, mientras otro no venga a sustituir el anterior. Una sucesión de lugares intermedios no por indecisos, sino porque son precisamente indeterminados. Todo lo que él dice queda entre lo dicho y lo no dicho. Asevera algo, pero quizá, y solo quizá, quiere decir lo contrario. En cada

1— Ben Vautier, “Mais qui encore est ben? (1997)”, consultado el 15 de mayo de 2022. http://www.ben-vautier.com/2003/qui_est_ben.html.

uno de sus mensajes hay algo que parece decirnos: “¡Ojo! No te tomes demasiado en serio lo que aquí estoy exponiendo”. El conjunto de su trabajo levita sobre esa honesta falta de convicción en aquello que está enunciando.

En todo caso, Ben siempre es Ben. Esa manifestación de sí mismo, ese estar omnipresente, atraviesa su obra desde el inicio. De todos los artistas monónimos,² Ben es el que ostenta el nombre más corto. Sólo son necesarias tres letras, por lo que supera a otros contemporáneos suyos a quienes también conocemos sólo por el nombre de pila, como Orlan, Christo o Jeanne-Claude. Con honestidad y bonhomía, Ben siempre está allí, perseverante e insistente, centro de su universo. Ben está en Ben y en cada obra de Ben. Además, nos lo deja ver: su imagen, su hablar en primera persona, su caligrafía, su traza.

Ésa es su apelación constante al concepto de *ego*. Desde los momentos muy iniciales de su vida está presente el reconocimiento de la existencia de ese personaje paralelo a sí mismo, situado a una prudencial distancia crítica. Es lógico: en los años inmediatamente posteriores a la guerra, las ideas de Sigmund Freud y el psicoanálisis se popularizaron de forma notable y sus términos se introdujeron en el léxico cotidiano. Emergieron no sólo como presencia, sino también como voluntad. El *ego* de Ben implica muchas cosas, algunas contradictorias. Una de ellas es la ambivalente noción de autoría, venerada y detestada a partes iguales. Ante la imposibilidad de resolver esa disyuntiva, opta por convertirla en ese yo con personalidad propia. Esta complejidad no debería sorprendernos, dado que la noción de *ego* (o *yo*) es particularmente polisémica, compleja de definir y ha concentrado bastantes esfuerzos de la antropología, la filosofía, la lingüística y el psicoanálisis. Es central en Freud.³ El *ego* es conciencia, ser, alma, psique. El arte, la política, la sociedad: todo ello está refrendado por el *ego*. Ben lo aplica para entenderse a sí mismo y también a otros, a animales e incluso a objetos inanimados, pero no carentes, en su particular visión, de intencionalidad.

—

2— Una persona monónima es aquella a quien se le conoce por sólo un nombre. A esta categoría pertenecen numerosos personajes de la Antigüedad (Platón, Aníbal), los pueblos originarios (Moctezuma, Gerónimo), la Ilustración (Molière, Voltaire) o, más recientemente, el espectáculo (Elvis, Beyoncé).

3— El uso del término *ego* como parte de la teoría freudiana no se extiende sino hasta la traducción de James Strachey, conocida como *Standard Edition*, publicada a partir de 1953. Freud, en alemán, usó el término *das Ich*.

Tiene que ver con la mera existencia, el deseo de seguir viviendo y, por supuesto, el hecho de ser artista. Pase lo que pase, el arte seguirá allí, sobreviviendo al fin de su presencia física. Quizá por ello tantas piezas de Ben tienen que ver con el paso del tiempo, la consideración de que todo es finito. El ego también reconoce algunas de las condiciones que, convencionalmente, se le atribuyen a un creador —ambición, celos, pasión, intensidad—, pero proyectando una crítica del significado del campo artístico. Decidido a ser siempre Ben, recoge en su concepción del ego a ese artista que siempre ha querido ser.

La mayor obra de arte sería un mundo sin arte. La obra de arte total negaría, así, todo aquello que ella misma ansía conseguir. Parece una contradicción, pero es una tautología: en tanto que es imposible la vida sin arte, construir una realidad en la que no existiera se convertiría en la mayor creación imaginable. ¿Qué mayor logro para un artista que el de construir algo que desafía la realidad de una manera tan descarada? Reconozcamos que es una idea compleja y tentadora. No deja de ser una visión del paraíso: un territorio tan carente de tensiones, tan equilibrado que no habría ni espacio para el arte ni necesidad de él. Sin embargo, Ben, como nosotros, sabe muy bien que cualquier aspiración de ese tipo sería absurda.

Ante esa imposibilidad, ante la constatación de que jamás se podrá privar al mundo del arte, hace precisa y lógicamente lo contrario: llenarlo. Su capacidad de producción es inagotable. Visitar el estudio de Ben en las afueras de Niza es entrar en otra dimensión. Se trata de un lugar casi sin gravedad: la exuberancia incontenible de telas, objetos, papeles y cachivaches de todo tipo lo ocupa todo. No puede mirarse casi en ninguna dirección que no esté invadida por obras, ya sean suelos, paredes y techos. Muchas de ellas transitan por límites insospechados entre el objeto útil, el trasto olvidado, el recuerdo del pasado o la modalidad de “obra de arte” que habitualmente merece dicho nombre. La exuberancia es extremadamente amable. El caudal sensorial coincide exactamente con las expectativas. No obstante, el desorden es sólo aparente. Queda claro que Ben y quienes lo rodean tienen mapeada esa realidad al milímetro. Su trabajo se extiende por todos los soportes imaginables. A lo largo de su vida lo ha hecho todo: pintura, escultura, obra gráfica. Ha trabajado con sonido, con filmes, con fotografía. Ha escrito prosa y verso. Ha pensado, ha actuado y ha hablado. Para Ben, todo arte ha de ser nuevo. ¿Qué sentido tiene introducir más objetos, más arte en el

mundo, si no vienen a incorporar nuevas ideas? Nada tiene sentido sin aportar un gran cambio o un matiz diferente. Toda pieza tiene que dar continuidad y superar la anterior. Su propia historia es una gran parábola de la historia del arte.

Ben pertenece a la generación de occidentales que fueron testigos del fin de una etapa del colonialismo global, que incluyó la apresurada salida de las potencias europeas de sus posesiones africanas y asiáticas. Para los jóvenes franceses que habían vivido en carne propia los desastres de la guerra no fue fácil asumir el conjunto de injusticias y brutal violencia que había significado la dominación política, económica y militar del siglo anterior. Era imposible de encajar el conflicto de Argelia que desangró a una generación de reclutas forzosos impulsados a luchar por algo en lo que muchos no creían. Ese contexto, que marcó la historia mundial para siempre, es en el que Ben abrazó las ideas del etnismo, un concepto defendido por el político y teórico François Fontan, activo en la misma ciudad de Niza durante aquellos años. Influenciado por la sociología marxista y por el psicoanálisis, Fontan aspiraba a un mundo marcado por “el internacionalismo, la colaboración pacífica entre naciones independientes, condición de un camino de progreso para la humanidad en su conjunto”.⁴ Su manifiesto “Los principios del etnismo” parte de cuestionar el origen del Estado-nación y las doctrinas políticas que marcan la relación entre los países, muchas veces basadas en el imperialismo y la explotación. Ben abraza estas ideas y no sólo las expande a una liberación de las ataduras del colonialismo, sino que también cuestiona todo tipo de dominaciones. En el fondo, la pregunta vuelve a ser: “¿Cómo se puede ser cosmopolita sin ser colonizador o colonizado?”.⁵

Para contestar esta cuestión, Ben declara que todo arte es contemporáneo, desafiando la etiqueta de *arte primitivo* de las vanguardias, e imagina un mundo en el que toda manifestación pueda dialogar con el resto en similares condiciones. Al mismo tiempo, abre el camino para las hibridaciones que marcarían la historia de las próximas décadas. En su trabajo, las referencias a estas ideas se cruzan continuamente en mapas, textos,

4— François Fontan, “Los principios del etnismo”, consultado el 15 de mayo de 2022. <http://www.ben-vautier.com/ethnisme/principes/fontan1.html>.

5— Esta pregunta ya apareció en la exposición *Es posible porque es posible* de Raqs Media Collective que el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) organizó en 2015.

diálogos y obras. “Abajo el imperialismo” se puede leer en una de sus piezas, mientras que en otra se puede ver una sucesión de peces, con etiquetas de diferentes culturas nacionales, que se van comiendo el uno al otro en función de su tamaño. En paralelo, se erige como defensor de su identidad, la del artista políglota de Niza —un cruce de caminos desde tiempos inmemoriales— que pasó la infancia en ciudades de tres continentes. Ben se interesa por aquellos oprimidos que fueron dejados de lado en el caudal globalizador muchas veces en aras del equilibrio de fuerzas entre potencias o de venenosas aspiraciones (pos)coloniales.

A lo largo del tiempo, Ben dispara contra todo. Por su inacabable punto de mira pasa todo: la historia, la política, la patria, las buenas costumbres, la historia dividida entre buenos y malos. No debe existir nada que no haya sido alguna vez triturado por Ben, incluidos el arte y los artistas. Para empezar, renuncia a cualquier noción de maestría o de autoridad. Huye despavoridamente del hábito de santidad que en el imaginario colectivo rodea al artista. Detesta, sobre todo en los demás, toda consideración de genialidad o incluso de destreza que parecería imprescindible para que un mortal entre en el olimpo de los creadores. Por eso, no duda en ponerse en el centro de sus propias críticas: él mismo se define como un ser perturbador, indeciso, necesitado de ser hipócrita para sobrevivir y amante del dinero, entre otros muchos adjetivos.⁶

La capital de la Riviera Francesa en la década de los sesenta emergió como un lugar de encuentro para artistas que, con el tiempo, recibiría el nombre de Escuela de Niza. No fue realmente un único estilo, sino una pasarela por la que transitarían sucesivas estrategias de acción artística sobre la compleja realidad que se iba desplegando a lo largo de aquel tiempo y que englobarían tanto al Nuevo Realismo como a Fluxus. La escuela no tuvo esa aparente solidez que tienen otras, sino que fue un campo en el que ensayar rivalidades y confrontar posicionamientos. Ben fue central en ella. En 1958, puso en marcha una tienda situada en el número 32 de la Rue Tonduti de l’Escarène. No fue un emprendimiento comercial: fue la propuesta de un punto de encuentro en la ciudad. Por allí pasaría —entre objetos de *brocante*, libros, discos y máquinas fotográficas de ocasión— una larga lista de personajes que incluía artistas y poetas.

6— Ben Vautier, “Pour ceux qui veulent savoir ce que je pense parfois de moi (2003)”, consultado el 15 de mayo de 2022. http://www.ben-vautier.com/2003/qui_est_ben.html.

Creer como artista en Niza desde finales de la década de 1950 implicaba enlazarse con la traza que estaban marcando personajes como Yves Klein, algo mayor que Ben. Los artistas de este movimiento se habían propuesto erigir, desde ese rincón de la geografía europea, un proyecto continental que actuara como contrapunto al pop de Estados Unidos, listos para apropiarse de múltiples elementos de la realidad y recombinarlos para hacer nuevas obras. Así, estos artistas se nutren de objetos e imágenes que obtienen de cualquier fuente, incluidos los soportes publicitarios que la nueva sociedad de consumo estaba ofreciendo cada vez más en esa época. Sus obras llevan el *ready-made* duchampiano al campo del collage, ya experimentado por las vanguardias, y su versión tridimensional, el *assemblage*. Así, se distanciaron a partes iguales de la soberbia lírica del expresionismo abstracto —verdadero estandarte intelectual de Occidente en los inicios de la guerra fría, empapado de una ética pequeño-burguesa y de una masculinidad pegajosa— y del solemne aburrimiento del realismo socialista que, desde luego, no tenía ya ninguna cabida en una sociedad cada vez más inteligente y crítica.

Ben dialogó con todo ello, manteniéndose a una ligera distancia que le permitiría abrazar pronto las ideas de Fluxus. Conocer a George Maciunas en Londres a principios de la década de los sesenta y un posterior viaje a Nueva York en el que trataría con muchos de sus componentes, lo pusieron en contacto con este conjunto de poetas, artistas y músicos que insistían en la primacía del proceso sobre el resultado. Fluxus aportaría a Ben muchos elementos que se ajustaban a su práctica, como la insistencia en un arte simple que renunciara a la opacidad de movimientos anteriores. La espontaneidad, parte de la personalidad de Ben, era reconocida como un valor en sí misma. El “hazlo tú mismo” abría las puertas a un arte que se alejaba de la monolítica noción de autoría. Las actitudes anticomerciales producían trabajos que, al menos por entonces, parecían imposibles de insertarse en el mercado. Quizá el hallazgo más importante fue encontrar otros artistas que compartieran su idea de la *performance* —formalmente sencilla y eficaz—. En definitiva, la actitud de Fluxus, su combinación indiscriminada de campos de producción artística, su simplicidad, su valoración de las relaciones entre personas y su humor serían el lugar en el que Ben se iría situando en los siguientes años. Y, como buen miembro de Fluxus, también dudaría de Fluxus. “¿Está dando Fluxus demasiada importancia

a lo no importante? ¿Le está dando no importancia a lo importante?”, se pregunta Ben. Así, genera un diálogo irónico, basado en el respeto y el cuestionamiento a partes iguales, con el modelo de santidad que propone para el artista, algo presente en el trabajo de John Cage, como si ambos fueran una especie de monjes contemporáneos.

Poliédrico, intenso, incansable y tenaz, Ben expande su desbordante producción fusionando arte y vida durante décadas clave de la historia reciente. Siempre por delante de su tiempo, sus actitudes y forma de operar, ya en sus primeros años de trabajo, anuncian muchas de las tendencias de las décadas de los ochenta y los noventa —la radicalidad, oculta muchas veces en la sencillez, de algunas acciones; la centralidad en el paso del tiempo; la importancia del texto; la capacidad de reunir gentes diversas alrededor de actividades aparentemente cotidianas—. En cada artista que emerge en las últimas dos décadas pueden encontrarse elementos que nos retrotraen a prácticas anteriores de Ben. La mayor obra de Ben es Ben mismo: una máquina sin parar que analiza y cuestiona la compleja realidad con la que debemos negociar a diario. Desplegando un talento y una capacidad de trabajo sin límites, Ben se propone explicarnos el porqué de todo.

Ben: el por
qué de todo

Terrain vague:* Ben Vautier y la École de Nice

—
Anna Dezeuze

* Publicado previamente en *Art History* (número especial “Material Imagination: Art in Europe, 1946-1972”) vol. 39, núm. 4, editado por Natalie Adamson y Steven Harris, septiembre de 2016, pp. 772-795.



Terrain vague [Terreno baldío], 1970. Registro de la acción. Foto: Michel Moch

Regardez moi [Mírame]. Esta invitación repetida por el artista nicense Ben Vautier, también conocido como Ben, encarna su creencia de que el ego del artista, como lo ha llamado, constituye la “materia prima más básica” del arte.¹ Desde principios de la década de 1960, las declaraciones, reivindicaciones y aseveraciones de Ben han afirmado compulsivamente la primera persona del singular, ya sea en sus textos, lienzos escritos a mano y estarcidos, o carteles y pancartas portátiles. En sus obras y escritos, el artista ha expresado las ambiciones e inseguridades devoradoras de su ego, su vanidad y sus dudas. Incluso sin el uso del pronombre en primera persona, el estilo personal de Ben de escritura redondeada sobre un fondo rojo, blanco o negro surgió pronto como una firma inmediatamente reconocible. Cuando el yo de Ben, su firma o su letra están ausentes, es el propio cuerpo del artista el que se convierte en la manifestación visible de su ego. En 1961, incluso llegó a exhibirse como una obra de arte, cuando se mudó durante dos semanas a la 303 Gallery de Londres y permitió a los visitantes y transeúntes observar cada una de sus actividades diarias a través de la ventana del espacio.

Cuando era niño, según recuerda Ben, siempre prefería ser “ridículo” en lugar de “banal”.² Del mismo modo, como artista, Ben ha buscado constantemente destacarse, ya sea sorprendiendo, perturbando o alarmando a los espectadores de su obra. Algunos pueden haber estado intrigados y divertidos, por ejemplo, al ver al artista caminar completamente vestido hacia el mar con un paraguas abierto en la mano en 1964 o cruzar nadando el puerto de Niza en 1963. Ese mismo año, los conductores de automóviles, desconcertados si no es que molestos, se vieron obligados a rodear al artista mientras éste almorzaba tranquilamente en una mesa colocada en medio de una calle concurrida. Sobre todo, como explicó el artista, le interesaba hacer las cosas de otra manera [*autrement*].³ Ya en 1960, definió el arte de vanguardia como poco más que una búsqueda agresiva

1— Ben Vautier, “La matière première la plus basique de l’art, c’est l’ego” y “Les écritures sur l’ego, 1966–1995”, en *Ben: pour ou contre*, Marsella, Reunion Des Musees Nationaux, 1995, p. 103. A menos que se indique lo contrario, las traducciones del francés son mías.

2— Ben Vautier, “Interview avec Irmeline Lebeer” (1973), en *Textes théoriques, Tracts, 1960–1974*, Milán, Gincarlo Politi Editore, 1975, p. 66.

3— *Film des actions de rue de Ben*, DVD incluido en *Ben: Strip-tease intégral*, Lyon, Musee d’Art Contemporain, 2010.

de lo nuevo y la afirmación constante de la personalidad única del artista. Desde entonces, los textos y obras de Ben han proclamado obsesivamente lo excepcional de su posición; su búsqueda competitiva de lo *nuevo* ha tenido como objetivo diferenciarlo de otros artistas y, en última instancia, superarlos.

La invitación de Ben a mirarlo [*regardez moi*], que pronto se completará con las palabras adicionales *cela suffit* [con eso basta], tomó la forma de una pintura en 1963, de un performance teatral en 1964 y de al menos tres acciones documentadas en el largo paseo marítimo Promenade des Anglais en Niza (en 1962, 1963 y 1965). En una película borrosa de siete minutos fechada en 1962, los transeúntes en la Promenade des Anglais pasan ignorando en gran medida al artista mientras éste se sienta en una silla con su cartel, a años luz de la atención concentrada que tanto la pintura de Ben como la puesta en escena teatral habrían exigido de su audiencia. Aunque una película de 1965 de otro performance de esta obra en la Promenade des Anglais muestra a una pequeña multitud reunida alrededor del artista y su letrero, pronto se descubre que la mayoría de los presentes miran al camarógrafo tanto como al propio artista. En el paseo público, entonces, la egocéntrica invitación del artista a mirarlo se enfrentaba con el ajetreo de la vida cotidiana, donde una obra puede pasar inadvertida o ser eclipsada por acontecimientos más emocionantes. En este ensayo, sostengo que la elección de Ben de la calle como ubicación privilegiada de muchas de sus obras performativas entre 1959 y 1969 fue un motor esencial para su exploración única, en ese momento, de las relaciones entre el arte y lo cotidiano.

Para abordar la naturaleza de lo cotidiano que está en juego aquí, sitúo el trabajo de Ben en relación con las reflexiones contemporáneas sobre lo cotidiano de los filósofos franceses Henri Lefebvre y Maurice Blanchot. De particular relevancia es el ensayo de Maurice Blanchot sobre lo cotidiano, “La parole quotidienne” [El habla cotidiana], publicado originalmente en 1962 con el título “L’homme de la rue” [El hombre de la calle].⁴ Un comentario sobre el segundo volumen de la *Crítica de la vida cotidiana* de Henri Lefebvre, el ensayo de Blanchot también sirve como

4— Maurice Blanchot, “L’homme de la rue”, *La Nouvelle Revue Française* 114, junio de 1962, pp. 1070-1081, rep. como “La parole quotidienne” en *L’Entretien infini*, París, Gallimard, 1969, pp. 355-366. Susan Hanson lo tradujo al inglés (“Everyday speech”, *Yale French Studies* 73, 1987, pp. 12-20).

introducción al estudio pionero de este último sobre lo cotidiano, iniciado en 1947.⁵ Al igual que Lefebvre, Blanchot sostiene que lo cotidiano es “inaperçu”, invisible, porque “siempre ya está ahí” [toujours déjà là]. Del mismo modo, el *hombre de la calle* se identifica con la figura fugaz del transeúnte anónimo, carente de singularidad y responsabilidad. Según Blanchot, “il y a du quotidien [lo cotidiano es]:” no hay acontecimiento, no hay sujeto. Por eso lo cotidiano no sólo es imposible de definir: posee, según Blanchot, una “fuerza corrosiva” [force corrosive] que puede “disolver las estructuras y deshacer las formas” [dissout les structures et défait les formes]. De hecho, lo cotidiano resiste “la idea misma de valor” y cuestiona la existencia de un sujeto autónomo.

Según Blanchot, en lo cotidiano no hay lugar para los “valores heroicos”; de hecho, sugiere que incluso puede ser el miedo mismo al “poder de disolución” de lo cotidiano [puissance de dissolution] lo que impulsa a los héroes a acciones extraordinarias. Entonces, a primera vista, el deseo de Ben de sobresalir del hombre banal en la multitud, tratando de hacer cosas *diferentes* de los demás, parece replicar la huida del héroe de lo cotidiano. Mientras que, como sugirió Blanchot, lo cotidiano pertenece al *on dit* de los rumores, la palabra anónima que circula en la calle, Ben constantemente afirma la primera persona del singular, implacablemente afirmando una posición excepcional.

Sin embargo, como demuestro, una dinámica ambivalente entre el héroe y el *hombre de la calle* se introduce en las obras de Ben de la década de 1960 a medida que cambian de forma y contexto. Que esta dinámica es más evidente en las obras de Ben en la calle, lo confirma la selección de 2010, de variadas obras, bajo el título *Actions de rue de Ben, 1960-1972* [*Acciones callejeras de Ben, 1960-1972*]. Los performances callejeros van desde espectáculos teatrales hasta gestos casi imperceptibles (del artista o sus asociados). Las breves secuencias del artista escribiendo sobre los edificios adquieren la misma importancia que las tomas de los carteles que imprimía y pegaba en las paredes. Desprovistos de la letra reconocible del artista, algunos de los carteles lo citan

5— Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne*, vol. 1, París, L’Arche, 1958. Mi lectura de Blanchot junto con Lefebvre está en deuda con Michael Sheringham, *Everyday Life: Theories and Practices from Surrealism to the Present*, Nueva York, Oxford University Press, 2006. En contraste, Jen Hui Bon Ha ha destacado las diferencias entre los dos pensadores en “Totality and the common: Henri Lefebvre and Maurice Blanchot on everyday life”, *Cultural Critique* 88, otoño de 2014, pp. 54-78.

por su nombre, mientras que otros permanecen completamente anónimos. Arguyo que, al situar su trabajo en espacios cotidianos como los cafés o las calles de Niza, Ben eligió exponer su trabajo a la *fuerza corrosiva* del *anonimato* cotidiano. En este ensayo analizo aquellos momentos particulares en los que el artista se encuentra con —a riesgo de convertirse en— el transeúnte anónimo. Porque es dentro de tales cruces que los contornos fijos del ego único del artista, la materia prima de la obra, quedaron sujetos al *poder de disolución* del *il y a* sin sujeto cotidiano.

Del mismo modo que propongo que la obra de Ben se encuentra atrapada entre lo heroico y la “fuerza corrosiva” de lo cotidiano, la lectura de Midori Matsui de obras como *Regardez moi cela suffit* [*Mírame con eso basta*] establece una oposición entre la celebración del artista de un ego agresivo y la vulnerabilidad de su cuerpo ante la mirada del otro.⁶ El análisis de Matsui de la obra de Ben se basa en la teoría de la existencia, de Emmanuel Levinas, como una *carga* que debe llevarse a cabo como una *tarea*. Crucialmente, como explicó Matsui, Levinas, subrayó “la présence inexorable du *il y a*” [la presencia inexorable de un *hay*] que precede a nuestra existencia en el mundo, un *il y a* que me atrevería a comparar con la definición de lo cotidiano de Blanchot. Matsui pone énfasis en la coexistencia paradójica, en la práctica de Ben, de tendencias en conflicto hacia lo que ella llama su “abnegación” y “autoafirmación”.⁷ El propio artista reconoció en sus textos la importancia tanto de un impulso egoísta y agresivo hacia la novedad, que es necesario para toda creatividad de vanguardia, por un lado, como, por otro lado, de un deseo igualmente fuerte de cuestionar esta tendencia megalómana socavando su autoridad y tendiendo hacia formas de *despersonalización*.⁸ A mi modo de ver, la obra temprana de Ben parece oscilar dentro del conjunto de polaridades esbozadas por Blanchot: entre el héroe y lo banal, lo famoso y lo anónimo, lo singular y lo impersonal.

6— Midori Matsui, “Dépersonnalisation de l’art, l’avènement de l’individu: paradoxes existentiels dans le Théâtre Total de Ben Vautier”, en *Ben: Striptease intégral*, *op. cit.*, pp. 317-321.

7— *Idem*.

8— Ben utiliza con frecuencia los términos *personnalité* y *dépersonnalisation*. Véase, por ejemplo, “Manifeste” (1960) y “Esthétique” (1965), en *Textes théoriques, Tracts, 1960-1974*, *op. cit.*, pp. 17-29.

De manera crucial, dado que la obra de Ben se identifica casi por completo con su ego y personalidad, son los mismos contextos materiales de las formas de la obra de arte los que corren el riesgo de ser erosionados por la cotidianidad anónima. Como demuestra un estudio del estatus ambiguo de las primeras obras de Ben, el “desgaste infinito” [usure infinie] de lo cotidiano amenazaba con afectar la forma y la materialidad del objeto de arte en sí, así como “la idea misma de valor” (para usar expresiones de Blanchot) que se les adjunta. De hecho, la práctica temprana de Ben, que se mueve libremente de textos y pinturas a objetos, performances y documentación fotográfica, tiende a resistirse a ser categorizada y clasificada en tipologías ordenadas.⁹

En su estudio de la École de Nice [Escuela de Niza], Rosemary O’Neill afirmó que “un compromiso compartido con el conflicto directo dentro de lo cotidiano como un sitio de creatividad dinámica” era de hecho una característica de una red más amplia de artistas a la que pertenecía Ben, a menudo agrupados porque todos trabajaron en la Riviera Francesa entre 1955 y 1975.¹⁰ Debido al papel central de Ben en las cambiantes alianzas y rivalidades entre los diversos grupos que constituían la École de Nice, su práctica se entrecruzaba con sus abordajes de lo cotidiano de formas que iluminan la obra de esos otros artistas tanto como la suya. En particular, me referiré a las obras de figuras asociadas a tres tendencias artísticas diferentes en la Riviera Francesa: el Nouveau Réalisme [Nuevo Realismo], Fluxus y Supports-surfaces [Soportes-superficies]. Comparar la obra de Ben con la de otros artistas de la École de Nice en términos de sus relaciones con lo cotidiano nos ayudará a desarrollar un conjunto de términos más precisos con los cuales comprender su práctica cambiante y el contexto de los años sesenta en el que surgió. Las definiciones cambiantes del arte y la creación artística por medio de estas prácticas se inscribirán en los debates específicos sobre el consumo, el ocio y la revolución que surgieron en las discusiones sobre lo cotidiano en ese momento. Al analizar la evolución y las especificidades del trabajo de Ben, exploro un nexo político de

—

9— Compárense, por ejemplo, las clasificaciones en *Ben: pour ou contre* y en *Ben: Striptease integral*, y aquellas en *Film des actions de rue de Ben* y la página electrónica de *La Performance sur la Côte d’Azur de 1951 à nos jours*. Consultada el 24 de diciembre de 2014. <http://performance-art.fr/fr>.

10— Rosemary O’Neill, *Art and Visual Culture on the French Riviera, 1956–1971: The École de Nice*, Farnham, Ashgate, 2012, p. 103.

cuestiones relacionadas con la autoría, la materialidad y la cotidianidad que moldearon significativamente el panorama del arte y el pensamiento franceses a lo largo de la década de 1960.

Voir les choses autrement

De fundamental importancia para los primeros trabajos de Ben fue el descubrimiento, alrededor de 1958-1960, del *ready-made* duchampiano. Los *ready-mades* de Duchamp atrajeron inmediatamente a Ben porque cumplían lo que él consideraba las ambiciones del arte de vanguardia: impacto y novedad. Esta lectura de los *ready-mades* estuvo influida sin duda por la obra del artista nicense que lo introdujo a la obra de Duchamp en ese momento: el artista *nouveau réaliste* Arman. Arman y Claude Pascal contaban a menudo cómo en 1947, junto con Yves Klein, los tres amigos adolescentes habían “decidido”, mientras yacían en la playa de Niza, “dividir el mundo” entre ellos.¹¹ Según cuenta la historia, Klein firmó el cielo, mientras que Arman eligió el mundo de las cosas (la vegetación quedaría al cuidado del futuro poeta Claude Pascal). Este deseo adolescente de *poseer el universo* [*posséder l'univers*], como lo recordaba Arman, eventualmente llegaría a coincidir con la definición de 1960 del crítico Pierre Restany de los *nouveaux réalistes* como un grupo de artistas que “consideran el Mundo como un Cuadro, una Gran Obra fundamental de la que se apropian fragmentos”.¹² El tropo de la *anejación* también se activó en un texto temprano sobre el Nouveau Réalisme de Niza del artista y crítico nicense Sosno.¹³ Al igual que Restany, Sosno explicó que estos artistas se habían “adueñado de una parcela de la realidad” [une parcelle du réel]. Arman se había apropiado de la basura (a partir de 1959) y de objetos usados

—

11— Ben Vautier, “Les Moments de la création à Nice”, en *A propos de Nice*, París, CNAM Centre Georges Pompidou, 1977, p. 12.

12— “Les nouveaux réalistes considèrent le Monde comme un Tableau, le Grand Œuvre fondamental dont ils s'approprient des fragments dotés d'universelle signifiante”. Pierre Restany, *À 40° au-dessus de DADA*, prefacio al catálogo de la exposición, París, Galerie J, 1961. Consultado el 27 de enero de 2014. <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-nouvrea/ENS-nouvrea.htm>.

13— Sacha Sosno, “Tendance du Nouveau Réalisme Niçois”, *Sud-Communication*, junio de 1961, rep. como texto de sala en la exposición *Sacha Sosno et les Ecoles de Nice: un dialogue privilégié*, Marsella, Musée Regards de Provence, 2014.

(desde 1958), que apilaba en cajas o sometía a actos de destrucción. Durante su breve carrera, hasta 1962, Klein había explorado el vacío, elementos como el aire y el fuego, y la extensión monocromática del cielo. Por la misma época, otro artista nicense, Martial Raysse, se había sumergido en el brillante mundo de los coloridos objetos de plástico de reciente factura, que admiraba en los escaparates de los supermercados. Según Ben, los *nouveaux réalistes* habían establecido así las reglas del *juego* del arte, como lo llamaba: cada artista tenía que competir para tomar posesión de la próxima novedad.¹⁴ Los primeros ensayos de Ben están llenos de imágenes de posesión y conquista que salpicaban la retórica *nouveau réaliste*.

Una de las primeras estrategias de Ben consistía en elegir al azar cualquier término del diccionario y declarar que era una obra suya. En una técnica relacionada, Ben trató de declarar obra de arte cualquier objeto o idea que cruzara por su mente en un día determinado, ya fuera el amor, una lista de compras o el papa. Que la rivalidad y los celos fueron los principales impulsores de la obra temprana de Ben es algo reconocido por el propio artista. Recordó, por ejemplo, cómo en 1960 había marchado para ver a Yves Klein y declaró:

Dices que eres el mejor, te has adueñado de los elementos más puros, más extremos y, sin embargo, soy mejor que tú, porque como ves, si Dios está en todas partes, también está en esta pelota de ping pong y, al firmar esta pelota, he firmado a Dios porque está contenido en ella. Y Dios es el creador del universo.¹⁵

Con esta lógica implacable, Ben no sólo hizo visible la tendencia filosófica, e incluso teológica, que ya estaba contenida en los gestos conquistadores de los *nouveaux réalistes* de repartirse el mundo entre ellos como demiurgos en miniatura. La idea de que Dios podía estar contenido en todo también le permitió a Ben explorar una gama infinitamente expandible de formas y formatos, que podían afirmar la primacía de la idea y la firma

14— Ben Vautier, “Interview avec Irmeline Lebeer”, en *Textes théoriques, Tracts, 1960–1974*, op. cit., p. 66.

15— “Tu dis que tu es le plus fort, tu t’es approprié les éléments les plus purs, les extrêmes, et pourtant, je suis plus fort que toi, car tu vois, si Dieu est partout, il est aussi dans cette balle de ping-pong et, en signant la balle, j’ai signé Dieu car il y est contenu. Et c’est Dieu qui a fait l’univers”. Ben Vautier, “Les moments de la création à Nice”, *A propos de Nice*, op. cit., p. 15.

del artista, al mismo tiempo que su premisa blasfema se bur-
laba de las connotaciones sagradas de las reliquias y obras de
arte por igual. Además de una serie de telas en las que el artista
escribió el nombre de *Dieu* con su letra reconocible, Ben pro-
dujo en 1961 un conjunto de cajas, pintadas de negro, en las que
inscribió en blanco el mismo credo que había expuesto a Klein.
La obra adquirió una forma más poética en un performance de
1962 en el que el artista arrojó al Mediterráneo una caja similar
(que además llevaba escrita la palabra *Dieu*), como ensayando
tanto la muerte de Dios como la futilidad del gesto del artista.
Las medidas de la caja, también inscritas en el objeto, se referían
sin embargo a su valor económico, valorado por el artista según
su *contenido cúbico*, midiendo así la divinidad y la creatividad
por metro cúbico. Otros absolutos firmados por Ben en ese
momento incluían la muerte (comprendida también su próxima
desaparición), la Nada y el Todo. Por encima de todos los artistas,
su decisión de firmar *le Tout* [el Todo] y todo lo que contiene, le
permitiría reivindicar los futuros gestos artísticos. Teóricamente,
entonces, tal afirmación podría llevar a su conclusión lógica la con-
cepción *nouveau réaliste* del mundo entero como material primario
que espera ser apropiado y transformado por el artista.

En retrospectiva, Ben llegó a la conclusión de que su propio
desprecio por la obra de arte como objeto era la razón principal
por la que los *nouveaux réalistes* se habían negado, desde
el principio, a permitirle entrar en su grupo. Si bien algunos de
los primeros objetos de Ben podían leerse, al igual que el Nouveau
Réalisme, como extensiones del *ready-made* duchampiano, sus
propiedades visuales tendían a ser secundarias a su valor declara-
tivo. En *Eau sale* [Agua sucia] de 1962, por ejemplo, el agua sucia
en un recipiente sólo atestiguaba el deseo del artista de firmar la
materia abyecta: las consideraciones de los *nouveaux réalistes*
sobre el tamaño y la forma, las asociaciones simbólicas o meta-
fóricas, parecían irrelevantes. De manera similar, un par de jeans
de Ben exhibidos detrás de un vidrio en una caja de madera en
1962 puede recordar a primera vista las acumulaciones de Arman
de objetos cotidianos en vitrinas. Sin embargo, el texto escrito
a mano en el marco negro de la obra de Ben “*partie du tout à*
Ben (mes pantalons)” [parte del todo de Ben (mis pantalones)],
inserta instantáneamente este objeto en una serie de obras en
las que el artista anexó una amplia gama de objetos y situaciones
encontrados bajo este título, incluyendo cajas, una mezcladora
de cemento, barriles, un edificio o un manojo de ajo sobre una

mesa de madera. Que yo sepa, los pantalones del artista son el único objeto escultórico de la serie, que por lo demás consiste en fotografías. En estas imágenes, el artista ha colocado o se le ve sosteniendo un cartel escrito a mano que indica que estos objetos son *partie du tout à Ben*. En lugar de materiales escultóricos, los objetos simplemente se designan, casi de pasada, como parte de la obra infinitamente expandible de Ben. Una vez identificados como tales, el tiempo suficiente para tomar una instantánea, se les deja volver al anonimato de lo cotidiano.

De esta manera, sugeriría que la obra de Ben proporcionó una alternativa al apego *nouveau réaliste* a los objetos que constituía un foco central de los debates críticos en torno al movimiento en ese momento, como Jill Carrick ha demostrado acertadamente.¹⁶ Mirar más de cerca la relación del Nouveau Réalisme con lo cotidiano, nos permite leer bajo una nueva luz la excesiva materialidad de sus obras. En particular, sugeriría que las obras de Arman y Raysse se consideren como dos extremos del espectro de lo cotidiano, tal como lo analizaron Lefebvre y Blanchot en su momento. Ambos filósofos coincidieron en que lo cotidiano podría definirse, por un lado, como lo que sobra. Para Blanchot, esta “vida residual” es la que llena “nuestros cubos de basura y nuestros cementerios, desechos y detritus”.¹⁷ Esta *vida residual* constituía, por supuesto, la base material de las obras de Arman, desde sus *Poubelles* [*Botes de basura*] llenas de basura cotidiana hasta sus *Accumulations* [*Acumulaciones*] de objetos obsoletos desechados que van desde molinillos de café y cubiertos hasta máscaras antigás y muñecas rotas. En la literatura sobre el Nouveau Réalisme, esta *sórdida* banalidad de lugares comunes, repetición, *estancamiento* y muerte, como la llamó Blanchot, se ha asociado tanto con la expansión alienante del fetichismo de la mercancía como con un descubrimiento arqueológico del recuerdo traumático de la Segunda Guerra Mundial.¹⁸

16— Jill Carrick, *Nouveau Réalisme, 1960s France, and the Neo-avant-garde*, Farnham, Ashgate, 2010.

17— “[...] la vie résiduelle dont se remplissent nos poubelles et nos cimetières, rebuts et détritrus”. Maurice Blanchot, “La parole quotidienne”, en *L’Entretien infini*”, *op. cit.*, p. 357.

18— Véase Jill Carrick, *op. cit.*; Jaimey Hamilton, “Arman’s system of objects”, *Art Journal* 67, núm. 1, 2008, pp. 54–67; y Benjamin Buchloh, “Plenty or nothing: From Yves Klein’s *Le Vide* to Arman’s *Le Plein*”, en *Neo-Avantgarde and the Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Massachusetts, MIT Press, 2000.

En el otro extremo de este espectro de objetos cotidianos de la posguerra se encontraban las nuevas mercancías plásticas con las que Raysse hacía sus ensamblajes; brillando en el estante del supermercado, prometían un mundo de limpieza, alegría y eterna juventud. En una anécdota muy conocida, Lefebvre contó cómo su deseo de estudiar la vida cotidiana había sido desencadenado por su horrorizada fascinación al ver a una mujer sostener una caja de detergente y declarar, como en un anuncio: “Ce produit est excellent” [Este producto es excelente].¹⁹ Para Lefebvre, este acto encarnaba el poder pernicioso de la mercancía para colonizar lo cotidiano. La publicidad y la mercadotecnia ampliaron aún más la capacidad de la mercancía para dominar y alienar nuestra vida cotidiana, según Lefebvre. Las obras de Raysse parecen celebrar explícitamente este poder, explotando la semiótica eufórica de los productos de limpieza y el detergente en polvo, así como la naturaleza *milagrosa* de los plásticos, todos analizados como es bien sabido por Roland Barthes en sus *Mitologías* de la década de 1950.²⁰ Para Raysse, las superficies de plástico impermeables y los detergentes hablaban el mismo idioma de higiene y belleza juvenil que las *sexys* aspirantes a estrellas que yacían en las soleadas playas de la Riviera Francesa.²¹

Es contra estos dos extremos, y en el campo turbio entre ellos, que Ben, como Lefebvre y Blanchot, parece ubicar lo cotidiano. Para Lefebvre y Blanchot, lo cotidiano no podía reducirse ni a los tópicos adormecedores de la publicidad ni al estancamiento *sórdido* de la *vida residual*. Debido a que no se puede definir y determinar con precisión, argumentaron, lo cotidiano aún contiene el potencial para superar estas limitaciones. Cualesquiera que sean las promesas de renacimiento y transformación que puedan estar contenidas en las obras de Arman, sugeriría que su estructura repetitiva y su materialidad inflexible tienden a detener el “inexhaustible” [inépisable] “flujo

19— Henri Lefebvre, *Le Temps des méprises*, París, Stock, 1975, p. 34.

20— Véase Roland Barthes “Saponides et détergents” y “Le plastique” en *Mythologies*, París, Seuil, 1957, pp. 36-38 y 159-161.

21— Para un excelente análisis de estos motivos interrelacionados en las obras de Raysse, Arman y Klein, véase Emmelyn Butterfield-Rosen, “La vitrine, l'éponge: the École de Nice and the ‘hygiene of vision’” en Julia Robinson (ed.), *New Realisms, 1957-1962: Object Strategies Between Readymade and Spectacle*, Madrid/Massachusetts/Londres, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/MIT Press, 2010, pp. 65-75.

de la vida” [courant de la vie] celebrado por Lefebvre y Blanchot precisamente *porque* es inasible. En lugar de ofrecer la felicidad que prometían artificialmente, los objetos de Raysse se fijan de manera similar en una red semiótica de significados tautológicos. Lefebvre consideraba que las *mitologías* cotidianas descritas por Roland Barthes ofuscaban la verdadera naturaleza de los objetos y de la vida cotidiana: su artificio era tan sórdido como la verdad de su obsolescencia (y, por extensión, de la nuestra).²²

Sugeriría que tanto en el Nouveau Réalisme de Arman como en el de Raysse, el significado se fija en lo cotidiano. De hecho, Pierre Saurisse ha señalado de manera convincente los paralelismos recurrentes de Restany entre el Nouveau Réalisme y la sociología contemporánea, que buscaba desarrollar herramientas *objetivas* con las cuales estudiar la sociedad.²³ Como sugirió Saurisse, las *Poubelles* o *Accumulations* de Arman, al igual que las técnicas de muestreo utilizadas en las encuestas sociológicas de la época, buscaban producir lecturas significativas a partir de muestras seleccionadas al azar.

Al igual que los sociólogos *objetivos*, los *nouveaux réalistes* según Sosno, buscaban “dejar [intactas] las cualidades intrínsecas de los objetos sin deformarlos”,²⁴ una actitud que, de manera implícita, contrarrestaba los gestos expresivos característicos de la abstracción lírica o del tachismo que dominaba la escena del arte francés en ese momento. Sin embargo, diría que los *nouveaux réalistes* no lograron por completo la *despersonalización* [impersonnalisation] que Yves Klein había establecido como su objetivo.²⁵ De hecho, Ben criticaría de forma explícita lo que vio como el embellecimiento cada vez más visible de lo cotidiano del Nouveau Réalisme, que simplemente sirvió para actualizar las formas tradicionales de pintura y escultura (y posicionarlas estratégicamente en el mundo del arte).²⁶ En el proceso de tratar de

22— Sobre las críticas de Lefebvre a Barthes, véase Ben Highmore, *Everyday Life and Cultural Theory: An Introduction*, Londres/Nueva York, Routledge, 2002, p. 117.

23— Pierre Saurisse, *La Mécanique de l'imprévisible: art et hasard autour de 1960*, París, L' Harmattan, 2007, pp. 90-99.

24— “[...] la volonté de l'École de Nice de laisser aux objets leurs qualités intrinsèques sans les déformer”. Sacha Sosno, *op. cit.*

25— Yves Klein, “L'Artiste au travail: être et ne pas faire”, en Cécile Debray (ed.), *Le Nouveau Réalisme*, París, Éd. de la Réunion des Musées Nationaux, 2007, p. 66.

26— Véase, por ejemplo, Ben Vautier, “Pour faire du nouveau après Dada”, en *Textes théoriques, Tracts, 1960-1974, op. cit.*, p. 39.

ver las cosas de manera diferente [*voir les choses autrement*],²⁷ artistas como Arman o Raysse habían aislado las propiedades visuales y sensuales de los objetos cotidianos, sacándolos así del ámbito cotidiano de la banalidad y el anonimato, ese impersonal *il y a* discutido por Blanchot. Esto, según Ben, constituía una traición a las lecciones *anti-arte* de Duchamp.

Paradójicamente, Ben logró liberar sus objetos apropiados de la trampa de los significados fijos precisamente exagerando la estrategia de anexión típica del Nouveau Réalisme, mediante el uso de una firma hiperinflada y, por lo tanto, ostensiblemente artificial. En algunos casos, por supuesto, el objeto en sí mismo queda subsumido por completo por el gesto de apropiación de Ben y se convierte en un mero vehículo para las ideas del artista. En otros casos, sin embargo, la operación queda incompleta, abriendo así una brecha por la que el escurridizo *fluir* de lo cotidiano puede infiltrarse en la obra de Ben con formas más ambiguas de anonimato e indeterminación. Así, en las fotografías de su serie *Partie du tout à Ben*, los signos manuscritos del artista parecen casi patéticos. Apoyados de manera precaria en una caja o en una mezcladora de cemento, podrían ser arrastrados por una ráfaga de viento y descartados, demostrando así la fragilidad y futilidad del gesto autoritario del artista. De manera similar, en sus *Terrains vagues* [*Terrenos baldíos*] de 1961-1962, Ben colocó letreros de madera en lotes baldíos, nombrándolos y firmándolos como sus obras. Las fotografías muestran cada letrero de pie en un terreno desierto y baldío, una discreta nota a pie de página más que una anexión victoriosa, de poco interés incluso para el perro que pasa, visible en una de las imágenes. El énfasis que pongo en la vulnerabilidad de estas obras ante el *poder de disolución* de lo cotidiano refleja el análisis de Ina Blom de la firma de Ben que “suscribe continuamente un estado de desposesión”, argumenta, al mismo tiempo que actúa para “continuamente” realizar “un acto totalizador de apropiación”.²⁸

Un texto de Ben relacionado con los *Terrains vagues* enumera no sólo el interés dadaísta del artista en la *atmósfera* no

27— Véase las declaraciones de Ben en el filme de Gérard Patris, *L'École de Nice*, de 1967.

28— Ina Blom, “Ben Vautier’s signature acts and the historiography of the avant-garde”, *Visible Language*, vol. 39, núm. 3, 2005, pp. 295-296. Blom aborda la relación entre la firma y el *terrain vague*.

pintoresca de esos terrenos baldíos cada vez más escasos, sino también las preocupaciones escultóricas con la horizontalidad.²⁹ Tal mezcla de preocupaciones poéticas, sociales y artísticas, plasmadas en una serie de fotografías documentales banales, recuerda el conocido recorrido de Robert Smithson por los *Monumentos de Passaic* publicado en *Artforum* en 1967. Aquí, entonces, el desprecio de Ben por la obra de arte como un objeto se cruza con las prácticas contemporáneas descritas en 1968 por Lucy Lippard y John Chandler como una forma de “desmaterialización del objeto de arte”.³⁰ Así como Lippard y Chandler afirmaron que el arte conceptual estaba en el “proceso de librar al arte de su calidad de objeto”,³¹ Lawrence Alloway explicó en 1969 que las prácticas desmaterializadas desafiaban la definición tradicional de la obra de arte moderna como un objeto “unido, compuesto y estable”.³² Al igual que las obras de Smithson, que van desde las *Earth Works* [*Obras de tierra*] hasta los *Non-Sites* [*No-lugares*] y desde la documentación hasta la fotografía conceptual, las formas de Ben son móviles e inciertas. Como hemos visto, atraviesan pintura y texto, acción e idea, objeto y documento. Al igual que Smithson, Ben buscó situaciones fuera del campo del arte que lo llevaron a desafiar el estatus de la obra de arte como un objeto autosuficiente, autónomo y estable.

En su artículo de 1961 sobre Klein, Arman y Raysse, Sosno había imaginado que las obras *nouveaux réalistes* lograrían enseñar a todos a ver la belleza de la vida cotidiana, hasta el punto de que sería posible “acabar” “casi por completo” con el arte [L’art sera alors presque complètement supprimé].³³ Ben entendió, sin embargo, que los *nouveaux réalistes* nunca lograrían esta desaparición del arte en la cotidianidad porque estaban demasiado apegados a la *calidad de objeto* de la obra de arte, como la llamarían Lippard y Chandler. En cambio, Ben se sentiría

29— Ben Vautier, “Terrains vagues” (1961), en *Ben: Striptease intégral*, *op. cit.*, pp. 52-53.

30— Véase John Chandler y Lucy Lippard, “The Dematerialization of Art” (1968), en Lucy Lippard, *Changing: Essays in Art Criticism*, Nueva York, Dutton, 1971, pp. 255-276.

31— *Ibid.*, p. 270.

32— Lawrence Alloway, “The Expanding and Disappearing Work of Art” (1969), en *Topics in American Art Since 1945*, Nueva York, Norton, 1975, p. 207.

33— Sacha Sosno, *op. cit.*.

cada vez más atraído, a partir de mediados de la década de 1960, por artistas para quienes, según él, “el arte ya no se centra en encontrar resultados formales y visuales”:³⁴ en particular, la vaga configuración internacional de individuos conocida como Fluxus. En 1966, Ben pudo responder al enfoque del Nouveau Réalisme sobre el objeto con un cartel escrito a mano que simplemente invitaba a los espectadores a “mirar hacia otro lado” [regardez ailleurs]: parecía que mirar *autrement*, de nuevas maneras, no había sido suficiente. Fue en ese momento que Ben recurrió a la definición de arte de Fluxus como una *actitud*.

Regardez ailleurs

Si bien los Nouveaux Réalistes se mantuvieron alejados de Ben en Niza, fue el artista y promotor de Fluxus George Maciunas quien, al conocer a Ben en Londres en 1961, lo invitó a unirse al grupo. En retrospectiva, Maciunas reconocería el importante papel de Ben en la definición de la relación de Fluxus con el *ready-made* y con lo cotidiano. Primero, explicó Maciunas, Duchamp había concebido el *ready-made*, luego “John Cage lo extendió al sonido *ready-made*”. Posteriormente, Ben, junto con George Brecht, “lo extendió a [...] acciones *ready-made*, acciones cotidianas”.³⁵ Mientras que Brecht y otros artistas de Fluxus en Nueva York habían sido influidos directamente por el trabajo de John Cage, Ben descubrió el legado de Cage gracias a Fluxus y a las participaciones de eventos de George Brecht en particular. Cage introdujo los sonidos cotidianos en el campo de la composición musical y exploró los métodos aleatorios para cultivar tanto una “despersonalización” del compositor (como diría Ben) como una apertura al cambio y la indeterminación, ambos influidos por una actitud zen hacia el mundo. Como señalaría el propio Ben, “aceptar el mundo tal como es” significaba resistir el impulso de “intentar darle

34— “[...] leur art ne va plus être axé sur la recherche d’un résultat formel et visuel”. “Créer, c’est ne pas se laisser classer et pourtant voici les tendances de l’avant-garde à Nice classées par Ben”, en Ben Vautier, *A propos de Nice*, op. cit., p. 7.

35— Larry Miller, “Transcript of the Videotaped Interview with George Maciunas” (1977), en Ken Friedman (ed.), *The Fluxus Reader*, Chichester/New York, Academy Editions, 1998, pp. 191-192.

forma”, a diferencia de Yves Klein y los *nouveaux réalistes*.³⁶ De hecho, Cage invitó a los compositores a “dejar que los sonidos sean ellos mismos, en lugar de vehículos para teorías hechas por el hombre o expresiones de sentimientos humanos”.³⁷

George Brecht fue un paso más allá que Cage al *aceptar el mundo tal cual es* cuando abandonó por completo la notación musical y la instrumentación, y comenzó a escribir breves *partituras de eventos* verbales que invitaban a los lectores a notar o representar *sucesos* cotidianos que, incidentalmente, podían producir sonidos o no. Al igual que Maciunas, Ben quedó particularmente impresionado por la mínima simplicidad de las partituras de Brecht, como los *Three Lamp Events* [*Tres eventos de lámparas*] de 1961, que dice:

- encendido. apagado
- lámpara
- apagado. encendido.

Esta partitura sugiere que el simple acto de encender y apagar una luz podría considerarse una obra de arte, ya sea que se realice como tal en una situación teatral o como un reflejo en el curso de la vida cotidiana. Por eso, tanto para Maciunas como para otros, la partitura del evento podía fusionarse con el flujo de los sucesos cotidianos, contribuyendo así a un proyecto Fluxus más amplio que proponía nada menos que una nueva forma de vivir.³⁸

La partitura del evento encarnaba lo que Brecht llamó en ese momento *borderline art* [arte limítrofe], que describió como un arte “en el punto de la imperceptibilidad”, en el punto de perder su propia “forma” como una obra de arte autosuficiente y autónoma que lleva la marca de su autor.³⁹ Al igual que Cage, Brecht se vio influido por una estética zen de señalar “las cosas en su

36— “[...] accepter le monde tel qu’il est. Ne pas essayer de le mettre en forme”. Frédéric Valabrègue y Ben Vautier, “Noir, blanc, clair, net”, en *Ben: pour ou contre*, op. cit., pp. 58.

37— John Cage, “Indeterminacy” (1957), en *Silence: Lectures and Writings*, Londres, Marion Boyars, 1978, p. 10.

38— Véase Jacquelynn Baas, *Fluxus and the Essential Questions of Life*, Chicago, The University of Chicago Press, 2011.

39— George Brecht, “Events: Scores and other occurrences”, *V TRE*, no. 1, 1964, p. 2.

talidad, sin comentarios”, es decir, sin transformarlas.⁴⁰ Como he sugerido en otra parte, el arte limítrofe de Brecht se acerca notablemente a la definición de lo cotidiano de Blanchot.⁴¹ Al igual que el día a día *invisible*, el arte limítrofe corre el riesgo de pasar completamente inadvertido. Para Ben, Brecht proporcionó así una alternativa al modelo de autoría *nouveau réaliste*. El arte de Yves Klein, según él, giraba en torno a la “apropiación megalómana”, al declarar: “Yo firmo esto, no lo toques”. En cambio, lo que decía el arte de Brecht era “estoy allí y no estoy allí al mismo tiempo”, precisamente, yo añadiría, como la cotidianidad misma.⁴² Esta desaparición del arte y del artista vino acompañada de una desmaterialización radical de la obra de arte en forma de partitura de evento, que propone actividades que pueden o no realizarse, dar a luz objetos tangibles o incluso identificarse como obras de arte autónomas en el fluir de la vida cotidiana. Mientras que, como vimos, los *nouveaux réalistes* insertaron una serie de significados fijos en la materialidad de sus ensamblajes, Ben señaló que Brecht llegó incluso a “sustraer de la obra de arte (como objeto) sus cualidades físicas”. Esto permitió a Brecht, según Ben, “dar” a su obra “un significado vivo”.⁴³

La influencia de Brecht en Ben no se percibió enseguida en la obra del artista nicense. Apenas en 1964 dedicó una serie de obras a las actividades cotidianas que hacían referencia explícita a las partituras de eventos de Brecht. La más brechtiana de ellas, titulada *La vie* [*La vida*], incluía una secuencia de lo que Ben denominó “gestos simples”, como abrir una puerta, encender una luz, estrechar la mano de alguien, encender una vela o presionar un botón peatonal para cruzar la calle. Cada gesto está documentado en una sola fotografía, en una serie que se diferencia del conjunto de la obra de Ben por enmarcar exclusivamente su

40— Allan W. Watts, *The Way of Zen*, Londres, Murray, 1957, p. 185. Brecht leyó los escritos de Watts y asistió a su serie de conferencias sobre religión y lenguaje en la New School for Social Research en 1961.

41— Ana Dezeuze, “In Search of the Insignificant: Street Works, ‘Borderline’ Art, Dematerialization”, en Ileana Parvu (ed.), *Objets en procès. Après la dématérialisation de l’art 1960–2010*, Ginebra, Métis Press, 2012, pp. 35–63.

42— “[...] là où l’art d’Yves Klein était pompeux, contenant une appropriation mégalomane de l’ego – ‘Moi je signe ceci, ne touchez pas’, celui de George Brecht [...] contenait : ‘Je suis là et pas là à la fois’”. Hans Ulrich Obrist, “Interview de Ben Vautier”, en *Ben: Strip-tease intégral*, op. cit., p. 254.

43— Ben Vautier, “Esthétique”, en *Textes théoriques, Tracts, 1960–1974*, op. cit., p. 32.

mano en acción, sin mostrar el resto de su cuerpo ni el contexto en el que se realizan los gestos (que yo sepa, sólo otras dos fotografías contemporáneas se enfocan en su mano, ambas son gestos banales: clavar un clavo en una pared y levantar un objeto pequeño). Cuando Ben regresó por segunda vez, en 1967, a los gestos simples que había admirado en la obra de Brecht, eliminó su propio cuerpo por completo, filmando a su amigo René Pietro Pauli siguiendo sus instrucciones. En busca de lo “no espectacular”, Ben se centró en los “detalles” de lo cotidiano, pidiéndole a Pauli, por ejemplo, que mirara su reloj, se sentara en un taburete, levantara un brazo, se quitara los anteojos y se los volviera a poner, así como que caminara de un lado a otro dos veces.⁴⁴ Ben estaba encantado con el estilo casual de Pauli frente a la cámara. “Eso es todo”, “nada más”, son los términos utilizados por Ben al recordar estas partituras: la sencillez de las obras, da a entender, pone fin a cualquier discusión o comentario posterior. Más allá del encuadre de la cámara y su firma, Ben parece estar insinuando que *il y a du quotidien*.

Si bien Ben siguió a Brecht en su intento de inyectar un *sentido vivo* en el objeto fijo del Nouveau Réalisme, se mostró reacio a seguirlo hasta el punto de borrar por completo las huellas del autor. En muchos de los gestos de Ben, por ejemplo, el uso de signos escritos a mano por parte del artista claramente desplaza sus acciones del flujo de lo cotidiano. Así, aunque el acto de esperar un autobús durante dieciocho minutos podría pasar inadvertido, el hecho de que una fotografía de esta acción muestre a Ben portando un pequeño cartel con el verbo inglés *to wait* [esperar] claramente diferencia la obra de su contraparte banal. Del mismo modo, las fotografías de Ben comiendo un croissant o bebiendo cerveza en la terraza de un café lo muestran sentado en una mesa en la que se encuentran instrucciones reveladoras para cada gesto (*comer y beber*), también escritas en inglés, junto con el título general de la serie *Arte total*, en un papel dispuesto a modo de mantel. Dichos signos, sugeriría, pertenecen a la misma familia que los utilizados en la serie *Partie du tout à Ben*, los letreros inclinados en los *Terrains vagues* o incluso los carteles *Regardez moi* que el artista sostenía cuando los transeúntes pasaban a su lado en la Promenade des Anglais. En todas estas

44— Todas las citas de este párrafo provienen de los comentarios de voz en off de Ben en *Film des actions de rue de Ben* de 2010.

obras, los signos afirman los gestos del artista, al mismo tiempo que son socavados por su posición precaria en el espacio *fronte-rizo* de lo cotidiano.

En una pancarta de 1966, Ben proclamó con orgullo “Me comí un huevo duro ayer a las 12:32” [J’ai mangé un oeuf dur hier à 12:32], mientras que una partitura de Brecht, titulada *Egg [Huevo]*, simplemente dice: “al menos un huevo”. Brecht permite que lo cotidiano permanezca lo más fluido y abierto posible: su partitura, abierta a cualquiera, comprende cualquier actividad posible que involucre un huevo, ya sea imaginar o encontrar uno, comérselo o usarlo en un acto de malabarismo. En contraste, la pancarta de Ben convierte cómicamente su insignificante actividad cotidiana en un acto público significativo, si no heroico, para ser presentado en la calle a la manera de un anuncio o un credo político.

En general, Ben parecía incapaz de abstenerse de organizar eventos callejeros que rompían con la banalidad de la rutina diaria y atraían a una multitud de transeúntes intrigados o divertidos. Recurrió a este tipo de acciones, por ejemplo, para anunciar conciertos de nueva música en preparación para el Festival Fluxus que albergaría en Niza en 1963. La idea de Ben de interpretar obras de Fluxus en la Promenade des Anglais y en las terrazas de los cafés fue una revelación para Maciunas, quien encontró en Ben un valioso aliado en su deseo de llegar a un público fuera del mundo del arte y de utilizar el arte como medio pedagógico para enseñar a todos a ser artistas. Sin embargo, en septiembre de 1963, Maciunas comenzaría a expresar su preocupación por el “individualismo” y la “MEGALOMANÍA CRECIENTE” de Ben.⁴⁵ Dado que el “verdadero espíritu colectivo de Fluxus”, según Maciunas, requería que los artistas dejaran de firmar obras individuales, no podía más que condenar la compulsión de Ben de colocar su firma y declaraciones en todo. Maciunas exhortó a Ben a “probar” el “método zen” para “frenar y eliminar” su “ego por completo” y “despersonalizarse”. El modelo de Maciunas, por supuesto, no era otro que George Brecht.

Tras haber conocido a Brecht en Nueva York en 1964, Ben tendría mayores oportunidades de frecuentarlo cuando el artista estadounidense se trasladó a la vecina localidad de

45— Carta inédita de George Maciunas a Ben del 23 de septiembre de 1963, Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection. Todas las citas subsiguientes en este párrafo provienen de esta carta.

Villefranche-sur-Mer, en la Riviera Francesa, donde residiría entre 1966 y 1968. Allí, Brecht une fuerzas con su amigo y colega artista de Fluxus, el francés Robert Filliou, para crear La Cédille qui sourit [La Cedilla que sonríe], un centro de *creación permanente*, como lo llamaban, que implicaba administrar una galería/tienda que pretendía vender obras de arte, libros y múltiples. Además de realizar allí su primera exposición individual en 1966, Ben recuerda haber sido uno de los pocos clientes de la tienda.⁴⁶ Como recordó, a los clientes potenciales se les informaba con mucha frecuencia mediante un cartel que Brecht y Filliou se encontraban “en el café du Midi, con Gisèle y Raymonde”.⁴⁷ De hecho, Brecht y Filliou pasaron su tiempo en Villefranche-sur-Mer inventando juegos, bromas y escenarios cinematográficos, así como conversando con los residentes locales “en las playas, en los cafés, en casa, en la calle”.⁴⁸ Si bien los diversos juegos, correspondencias y proyectos fantasiosos de los dos artistas fueron reunidos en la publicación *Games at the Cedilla, or the Cedilla Takes Off* [*Juegos en la Cedilla, o la Cedilla despega*] de 1967, produjeron pocas obras de arte y nunca vendieron lo suficiente como para poder dejar de preocuparse por pagar el alquiler al final de cada mes.

“Las actividades en La Cédille qui sourit”, como dijo O’Neill, “eran discretas, locales, sin pretensiones, tanto que los artistas apenas eran visibles”.⁴⁹ Es en este sentido que Brecht y Filliou impulsaron la definición de *borderline art* hasta su punto más extremo, aboliendo la distinción entre hacer y no hacer por completo, a favor de un *arte de vivir* general. Aunque Ben visitó a Brecht y Filliou, podría decirse que su relación con el arte y lo cotidiano fue, en muchos sentidos, diametralmente opuesta a la de ellos. La obra de Ben no sólo no se menciona en ninguna parte en su libro sobre la Cedilla, como se quejó amargamente el artista:⁵⁰ cuando su nombre aparece, de hecho, en dos de sus

—

46— Véase, por ejemplo, la entrevista *Ben | A propos de la Cédille qui sourit*. <https://performance-art.fr/>.

47— Ben Vautier, “Les moments de la création à Nice”, *A propos de Nice*, *op. cit.*, p. 19.

48— Robert Filliou, *Teaching and Learning as Performing Arts*, Colonia/Nueva York, Kasper Köenig, 1970, p. 200.

49— Rosemary O’Neill, *op. cit.*, p. 152.

50— Véase Ben Vautier, “[nota sin título]” (1969), en *Art = Ben*, Ámsterdam, Stedelijk Museum, 1973, p. 35.

juegos, es como blanco de sus bromas. En su *Answer to Ben Who Asked Me What Was New* [*Respuesta a Ben que me preguntó qué había de nuevo*], por ejemplo, Brecht propone los dos ejercicios siguientes (numerados 5 y 6):

Considere algo *nuevo*. Llame a lo que no es *nuevo*, *viejo*.

5. Tome algo que sea *nuevo* y encuentre una manera de considerarlo *viejo*, agregándolo a lo que ya es *viejo*.

Continúe de esta manera hasta que no quede nada más *nuevo*.

6. Tome algo que es *viejo* y encuentre una manera de considerarlo *nuevo*, agregándolo a lo que ya es *nuevo*.

Continúe de esta manera hasta que no quede nada más *viejo*.⁵¹

Brecht utiliza una formulación idéntica en su *Answer to Ben Who Asked Me What Was Important* [*Respuesta a Ben que me preguntó qué era importante*]. Tales ejercicios entrópicos sirven para burlarse de los valores de *importancia* y *novedad*, tan centrales, como vimos, en la definición de arte de Ben como una afirmación competitiva del ego.⁵²

Además, el énfasis de Ben en la novedad y la competencia estuvo acompañado de trabajo, esfuerzo e hiperproductividad incansables, algo muy lejano, como ha señalado Nicolas Bourriaud,⁵³ de la ociosidad y el fracaso comercial característicos de los esfuerzos de Brecht y Filliou en Villefranche-sur-Mer (que previsiblemente terminaron en bancarota). Sin embargo, el propio Ben estaba dispuesto a conceder que era precisamente “cuando estaban en el café y no en la tienda” cuando Brecht y Filliou eran más “radicales”.⁵⁴ Con *La Cédille qui sourit*, sugeriría que Brecht y Filliou lograron abolir la división entre el trabajo y el

51— George Brecht y Robert Filliou, *Games at the Cedilla; or, The Cedilla takes off*, Nueva York, Something Else Press, 1967, s.p.

52— Véase Ben Vautier y Marcel Alocco, “A Conversation About Something Else: An Interview with George Brecht by Ben Vautier and Marcel Alocco” (1965), en Henry Martin, *An Introduction to George Brecht’s Book of the Tumbler on Fire*, Milán, Multhipla Edizioni, 1978, pp. 67-73.

53— Nicolas Bourriaud, “Principes, méthodes et rapports de production dans l’œuvre d’un artiste niçois de la fin du vingtième siècle”, en *Ben: pour ou contre*, op. cit., 59.

54— “[...] lorsqu’ils sont au bistrot et pas au magasin”. “Mon point de vue ou conversation avec Ben à propos de thé, de Nice, de l’art, de Berlin et de l’Occitanie”, en Ben et al., *Nice à Berlin*, Niza, 1980, p. 11.

ocio, abordando así una preocupación central del estudio de la vida cotidiana de Henri Lefebvre. El temor de Lefebvre de que el capitalismo se adueñara del ámbito del consumo, que mencioné anteriormente, se extendió también a las nuevas formas de ocio comercial, cada vez más sujetas a la mercantilización del tiempo libre, sin dejar respiro a los individuos, que ya experimentaban la alienación en el trabajo en distintas formas de organización, especialización y división. Al integrar el “trabajo y el juego” en una “poética de lo cotidiano” unificada, como O’Neill lo expresó, Brecht y Filliou definieron la experiencia cotidiana como un espacio de imaginación y creatividad.⁵⁵ Como ha argumentado Steven Harris, Brecht y Filliou propusieron formas de investigación poética sobre una “forma de vida” “sin propósito”, que en potencia se abría a “una nueva relación con el mundo” y “una nueva forma de organizar la sociedad”.⁵⁶ Y un “arte de vivir” cotidiano (*art de vivre*) era precisamente lo que Lefebvre esperaba rescatar de la alienación capitalista.⁵⁷

Aunque Ben admiraba la actitud de Brecht y Filliou, creía que estaba condenada al fracaso. Su posición, como la de Fluxus en general, era en última instancia “hipócrita”, según Ben, porque, de hecho, nunca sería posible que el arte desapareciera por completo en la vida cotidiana.⁵⁸ Así como un artista que se niega a producir arte sigue siendo un artista, argumentaba Ben, declarar que la vida es arte sólo serviría para introducir nuevas formas de arte en el mundo.⁵⁹ ¡Por eso Ben sospechaba que la humildad de Brecht era una forma de falsa modestia y que la celebración del

55— Rosemary O’Neill, *op. cit.*, p. 154. Véase también Natilee Harren, “La Cédille qui ne finit pas: Robert Filliou, George Brecht and Fluxus in Villefranche (deregulated version)”. Consultado el 9 de mayo de 2015. <http://www.artandeducation.net/paper/la-cedille-qui-ne-finit-pas-robert-filliou-george-brecht-and-fluxus-in-villefranche/>. Y el tercer capítulo de mi libro *Almost Nothing: Observations on Precarious Practices in Contemporary Art*, Manchester, Manchester University Press, 2017.

56— Steven Harris, “The art of losing oneself without getting lost: Brecht and Filliou at the Palais Idéal”, *Papers of Surrealism 2*, 2004, p. 8.

57— Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne vol. 1*, París, L’Arche Editions, 1958, 2.ª ed., p. 51.

58— Véase la ya mencionada [nota sin título] (1969), en *Art = Ben*, *op. cit.*, p. 35, o la entrevista *Ben | À propos de la Cédille qui sorit*.

59— Frédéric Valabrègue y Ben Vautier, “Noir, blanc, clair, net”, en *Ben: pour ou contre*, *op. cit.*, p. 53.

fracaso de Filliou sólo servía para afirmar su originalidad! Para Ben, entonces, era primordial mantener una contradicción fundamental entre buscar acercar el arte a lo cotidiano, por un lado, y, por otro, optar por atacar de frente el ineludible *ego* del artista.

Esta ambivalencia que anima el trabajo de Ben puede parecer a primera vista como un claro rechazo a las aspiraciones utópicas en el seno de Fluxus y La Cédille qui sourit. Sin embargo, como ha argumentado convincentemente Barbara Formis, la afirmación de Ben de que el arte está en todas partes y la creencia de Brecht (y de Filliou) de que el arte no debería estar en ninguna parte no son, de hecho, “incompatibles”.⁶⁰ Por el contrario, explica Formis, ambas apuntan a vaciar el arte de su significado tradicional, para poner en primer plano los gestos cotidianos en sí mismos. En ambos tipos de práctica, tales gestos “no representan nada, ellos [...] existen en la medida en que su significado permanece inaccesible e indescriptible (*indicible*)”, una característica fundamental, podría añadir, de la cotidianidad blanchotiana. Para Formis, la “constante fluctuación” entre el arte y lo cotidiano en Fluxus permite que cada término sea “perfectamente reversible”, por lo que es imposible ubicar una diferencia y oposición fija entre ellos. Por lo tanto, cuando Ben desconectó los objetos y actividades cotidianos de sus significados artísticos o semióticos dados, diría que introdujo este juego de reversibilidad y *fluctuación*.

La autoría alrededor de 1968

Incluso después de que Ben se alejara del performance más obviamente brechtiano de gestos simples y cotidianos, este juego de Fluxus siguió moldeando su trabajo y su comprensión del arte. Esto quedó ejemplificado en la recepción de Ben de un tercer componente de la École de Nice, el grupo Supports-surfaces, que gravitó en torno a la figura de Claude Viallat, quien enseñó en la École des Arts Décoratifs local entre 1964 y 1968. Un dibujo de 1967 de Ben titulado *Propositions pour une toile de peintre (en pensant à Claude Viallat)* [*Propuestas para una tela de pintor (pensando en Claude Viallat)*] encarna la lectura ambivalente del artista de esta última incorporación a la escena artística

60— Barbara Formis, *Esthétique de la vie ordinaire*, París, Presses Universitaires de France, 2010, p. 188. Todas las citas de Formis en este párrafo provienen de esta página.

de Niza. A primera vista, propone una parodia descarada de las *Toiles libres* [*Telas libres*] de Viallat iniciadas en 1966: superficies de lienzo sin estirar, de diferentes formas y tamaños, que el pintor cubrió con patrones idénticos de colores brillantes de su reconocible motivo de frijol blanco, inicialmente inspirado en la forma de una paleta. Al sugerir que el lienzo sin estirar de Viallat se usara a su vez como cortina, vela, sombrilla o tienda, Ben se mofaba del retorno a la pintura aclamado por Supports-surfaces, una regresión, a su juicio, tras la ruptura radical protagonizada por el *ready-made* duchampiano. Las fotografías de 1975 muestran a Ben y sus amigos poniendo en práctica algunas de estas sugerencias, el estatus elevado del lienzo es socavado cómicamente cuando una *Toile libre* en blanco envuelve la cabeza de Ben como un turbante o cuando Ben, su esposa y un amigo lo utilizan como mantel sobre el cual colocar sus copas de vino.

A pesar de su tono de parodia, el dibujo de 1967 (más que las fotografías de 1975) captó algo del espíritu con el que Viallat había dejado de estirar sus telas en 1966. De hecho, la sugerencia de Ben de que el lienzo pictórico se usara como trapo de cocina con el cual secarse las manos [*un essuie-main*] hacía eco directamente de la exposición temprana de Viallat de sus obras colgadas de ganchos en la pared. De manera similar, la imagen de la ropa tendida en un tendedero en el dibujo de Ben es comparable con una fotografía de las *Toiles libres* de Viallat que se dejan secar de esta manera. Así, como reconoció Ben, Viallat y Supports-surfaces invitaban a los espectadores a “mirar la pintura de otra manera” [regarder autrement la peinture].⁶¹ Mientras que Viallat a menudo pintaba sobre telas *ready-mades*, como sombrillas de playa y cubiertas de canoas, el artista de Supports-surfaces Noël Dolla, un estudiante nicense de Viallat, creó a partir de 1967 obras que consisten en trapos de cocina o paños de piso reales, sin pintar, anudados o colgados en tendederos con pinzas para la ropa. Tales obras parecían responder literalmente al llamado de Ben de considerar las similitudes entre los lienzos y los objetos útiles de todos los días.

Cuando el poeta y crítico de la École de Nice Jacques Lepage organizó en el verano de 1969 la primera exposición al aire libre de Supports-surfaces en el pequeño pueblo de Coaraze, a

61— “Créer, c’est ne pas se laisser classer et pourtant voici les tendances de l’avant-garde à Nice classées par Ben”, en Ben Vautier, *A propos de Nice*, op. cit., p. 6.

unos cuarenta kilómetros de Niza, subrayó el interés de estos artistas por “reintroducir” sus obras “en lo cotidiano” al exhibirlas fuera del museo o galería.⁶² Esta exposición al aire libre apuntaba a una “especie de banalidad”, según Lepage. Viallat, por ejemplo, extendió sus lienzos pintados en los callejones del pueblo como adornos callejeros, mientras que Bernard Pagès reunió objetos encontrados, como ladrillos apilados junto a un montón de madera. Un año más tarde, algunos de los artistas de Supports-surfaces decidieron una vez más exponer sus obras al aire libre, en doce lugares diferentes entre Céret y Niza. En sus textos, hablaban de depositar o dejar [*déposer*] sus obras en lugar de exhibirlas [*exposer*]: las fotografías muestran una cuerda anudada abandonada en una playa de piedras o una endeble rejilla hecha de juncos precariamente apoyada contra una pendiente rocosa. Como dijo el artista de Supports-surfaces Patrick Saytour, el público de las exposiciones “tuvo la libertad de percibir o ignorar” las obras,⁶³ como en el caso, agregaría, de las diversas formas de arte “limítrofe” de George Brecht y Ben. La *presencia* de cada obra de arte era, según Saytour, “tan trivial e irrisoria como la de una toalla de baño en la playa, una tumbona o la pelota de un niño”.⁶⁴ ¿No son lo *trivial* y lo *irrisorio* precisamente las características fundamentales de la obra dejada tambaleándose al borde de la desaparición en el *fluir* de lo cotidiano?

Las exposiciones al aire libre de Supports-surfaces fueron esfuerzos colectivos donde las obras se mostraron de forma anónima. De hecho, reunieron las fotografías de sus exposiciones de verano de 1970 en la Riviera Francesa en una carpeta titulada *Été 70* como páginas sueltas sin atribuciones individuales, como instantáneas vacacionales de objetos y construcciones encontrados durante las caminatas de verano. Como era de esperar, esta tendencia hacia el anonimato atrajo mucho a Ben, quien elogió el rechazo de Supports-surfaces hacia la “manera egocéntrica” mediante la cual los artistas, como los *nouveaux réalistes*, habían

62— Jacques Lepage, “Art en plein vent” [declaración mecanografiada sobre la exposición *Coaraze*, 21-27 de julio de 1969], en Bernard Ceysson *et al.*, *Le Moment Supports/Surfaces*, París, Ceysson Ed. d’Art, 2010, p. 280.

63— “[...] qui restait libre de percevoir ou d’ignorer notre démarche”. Daniel Dezeuze *et al.*, “[Declaración sin título, noviembre de 1970]”, en *Été 70: Dezeuze, Pagès, Saytour, Valensi, Viallat*, París, 1970, s.p.

64— “Le résultat fut une présence, aussi anodine et dérisoire qu’une serviette de bain sur une plage, une chaise-longue ou un ballon d’enfant”. *Idem*.

afirmado la autoría individual en sus obras.⁶⁵ Aunque sus exposiciones en interiores también alentaron una lectura colectiva de su producción, sugeriría que fue en las exposiciones de verano al aire libre en la Riviera Francesa donde la “fuerza corrosiva del anonimato humano” fue cortejada de manera más obvia por Supports-surfaces.

Cuando se le preguntó por qué Supports-surfaces había organizado exposiciones al aire libre en 1969 y 1970, Daniel Dezeuze respondió que los levantamientos de mayo de 1968 en París habían enseñado a todos que “Le pouvoir est dans la rue” [El poder está en la calle].⁶⁶ De hecho, Blanchot señaló en julio de 1968 que “la calle ha despertado: habla”.⁶⁷ En mayo de 1968, el hombre anónimo de la calle se había convertido en manifestante, y la calle en el “lugar de toda libertad posible” [le lieu de toute liberté possible]. De manera significativa, esta fuerza popular recién descubierta parecía ocupar el mismo espacio “límitrofe” que las partituras de eventos de George Brecht o los gestos callejeros de Ben. Blanchot había observado que los “panfletos, carteles, boletines y palabras en la calle” producidos durante mayo de 1968 tendían a “aparecer” y “desaparecer”, a menudo, sin dejar “huella”.⁶⁸ Como vimos, el propio Ben había pegado carteles, distribuido panfletos y escrito grafitis en las paredes ya en 1961. Independientemente de su contenido, sugeriría que los gestos de Ben también anticiparon la forma en que el discurso podría llevarse libremente a la calle, con el riesgo de pasar inadvertido o, peor aún, de ser sancionado por las autoridades. Es en este sentido quizás, más que en términos de una estética compartida, que se pueden encontrar afinidades entre las obras callejeras de Ben y los artistas de Supports-surfaces que trabajaban en la Riviera Francesa.

65— “Créer, c’est ne pas se laisser classer et pourtant voici les tendances de l’avant-garde à Nice classées par Ben”, en Ben Vautier, *A propos de Nice*, op. cit., p. 6.

66— Daniel Dezeuze en conversación con la autora, noviembre de 2014.

67— “Depuis Mai, la rue s’est réveillée: elle parle”. “La Rue”, 17 de julio de 1968, *Comité 1*, octubre de 1968, rep. en Maurice Blanchot, *Écrits politiques, 1953-1993*, París, Gallimard, 2008, p. 180.

68— “Tracts, affiches, bulletins”, *Comité 1*, octubre de 1968, en Maurice Blanchot, *Écrits politiques*, op. cit., p. 158.

La perspectiva propuesta por Supports-surfaces difería sustancialmente de los debates de fines de la década de 1950 sobre la maestría del autor que habían surgido, como hemos visto, en relación tanto con los actos de anexión de los *nouveaux réalistes*, como con el deseo post-cageano con inflexiones zen de dejar que los sonidos, objetos y eventos sean ellos mismos. Como ha demostrado Christian Besson, las exposiciones al aire libre de Supports-surfaces sirvieron sobre todo para “neutralizar” el contexto expositivo tradicionalmente cargado y afirmar la autonomía de las obras de arte como objetos de conocimiento para ser estudiados.⁶⁹ Tales exposiciones propusieron un enfoque postestructuralista sobre el “carácter construido” del “contexto” y la autoridad, que coincidía con el ensayo de Roland Barthes de 1967 sobre “La muerte del autor”,⁷⁰ así como con las reflexiones de Michel Foucault de 1969 sobre la autoría. “¿Qué importa quién habla?” [Qu’importe qui parle?]: esta cita de Samuel Beckett, incluida por Foucault en su ensayo titulado “¿Qué es un autor?”, me resuena con los ensayos de Blanchot sobre el hombre en la calle en 1962 y 1968.⁷¹ La pregunta de Beckett no sólo evoca el zumbido anónimo del rumor cotidiano: también podría estar refiriéndose a las *écritures murales* [escrituras murales] de mayo de 1968 que nunca pudieron ser captadas y encerradas en un libro (como argumentó Blanchot).

Algunos artistas de Supports-surfaces alinearon su crítica de la autoría y las instituciones con las creencias revolucionarias maoístas que compartían con los intelectuales franceses contemporáneos, como quienes escribieron en la revista *Tel Quel*. En un ensayo de 1968, el crítico de arte Robert Estivals también recurrió al maoísmo como una alternativa a lo que había condenado desde 1962 como la “megalomanía” artística de la “pseudovanguardia” francesa.⁷² Gran parte del ensayo de Estivals de

69— Christian Besson, “La peinture chez elle nulle part: Supports/Surfaces et la neutralisation du contexte”, en Besson, *et al.*, *Supports/Surfaces*, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 2000, pp. 59-74.

70— Roland Barthes, “The Death of the Author”, *Aspen* 5-6, otoño-invierno de 1967.

71— Michel Foucault, “Qu’est-ce qu’un auteur?”, *Bulletin de la Société Française de Philosophie* 3, núm. 63, julio-septiembre de 1969, pp. 73-104. Consultada el 24 de mayo de 2015. <http://libertaire.free.fr/MFoucault349.html>.

72— Robert Estivals, “De l’avant-garde esthétique à la révolution de Mai”, *Communications* 12, 1968, pp. 84-107. Carrick analiza la crítica de Estival a la

1968 está dedicado a denunciar la megalomanía de la escena artística francesa, tipificada según él por los *nouveaux réalistes* (en particular, por Yves Klein), así como por los situacionistas. De manera significativa, el artista más enérgicamente condenado por Estivals por su megalomanía egocéntrica [*mégalo-manie égocentrique*] no fue otro que Ben.⁷³ Según Estivals, el espíritu escandalosamente competitivo de Ben y sus pretensiones hiperbólicas de originalidad habían llegado a acabar con la obra de arte por completo, para centrarse exclusivamente en el propio artista. A diferencia de los situacionistas o los *nouveaux réalistes*, argumentó Estivals, Ben había eliminado incluso la pretensión de una obra de arte a través de la cual podía brillar el ego del artista, dejando sólo la megalomanía del artista en su estado más puro. Desde la perspectiva de Estivals, ningún artista podría superar el egocentrismo de Ben.

Ben, que de hecho incluyó este pasaje de la diatriba de Estivals en uno de sus catálogos de exposición, debe haber estado encantado por su equivocada precisión.⁷⁴ En cierto sentido, el diagnóstico condenatorio de Estivals reunió dos preocupaciones centrales que he discutido en este ensayo: la megalomanía incontenible de Ben y el estatus ambiguo de su obra, que se tambalea, de hecho, al borde de la desmaterialización. Como vimos antes, ambas pulsiones a veces se unían en un solo gesto, como designar objetos y situaciones encontrados como *Partie du tout à Ben*. En otros casos, un gesto parecía menos impulsado por el deseo de apropiarse del mundo y más vulnerable al anonimato de lo cotidiano, afirmando y socavando simultáneamente las pulsiones megalómanas del artista.

Lo que la crítica de Estivals pasó por alto por completo, por supuesto, fue la contradicción deliberada en el corazón de la postura de Ben, que he tratado de cartografiar en este ensayo. Desde el principio, Ben creyó que cuestionar su ego sólo constituía otra forma de afirmarlo. En este sentido, como ha sugerido Nicolas Bourriaud e Ina Blom ha demostrado, la práctica de Ben encarna las contradicciones en el seno de la vanguardia, que proclamó

megalomanía de los *nouveaux réalistes* en 1962 en *Nouveau Réalisme, 1960s France, and the Neo-avant-garde*, *op. cit.*, pp. 53-55.

73— Robert Estivals, *op. cit.*, p. 89.

74— El extracto correspondiente se incluye en Ben Vautier, “Pour ou contre: Ben par les autres (en guise de bibliographie)”, en *Tout Ben*, París, Chêne, 1975, p. 210.

sin cesar, aunque sin alcanzarlo nunca, el fin del arte.⁷⁵ Incluso más que una contradicción, es de hecho el fracaso lo que Ben ha celebrado abiertamente, ya que, según él, las preguntas irresolubles conducen inevitablemente al fracaso.⁷⁶ Para él, cometer tal fracaso es, de hecho, la única forma de mantenerse honesto. En este contexto, la cotidianidad de los años sesenta de Ben no se refería ni al pegajoso mundo de las mercancías y los residuos (como en el caso de los *nouveaux réalistes*), ni a un *límite* a lo largo del cual el arte podía desaparecer en la vida (como en el caso de Fluxus), ni siquiera a un contexto en el cual deconstruir, como el de Supports-surfaces, la ontología y la ideología del arte. Más bien, surgió como un espacio fluido en el que el artista interpreta tanto al héroe como al hombre de la calle, un sitio en el cual el artista baila y tropieza, siguiendo las líneas de sus deseos e incertidumbres.

Nota:

Esta es una versión más extensa de un documento presentado en el simposio de 2010 “Ben, signe des temps” en el Musée d’Art Contemporain de Lyon. Quisiera agradecer a Jon Hendricks y al MAC por su invitación, así como a Natalie Adamson y Steven Harris por su ayuda para reelaborar el manuscrito. Mi agradecimiento también se extiende a Ben y Eva Vautier.

75— Véase Ina Blom, *op. cit.*, y Nicolas Bourriaud, *Formes de vie: l’art moderne et l’invention de soi*, París, Denoël, 2009, 3.^a ed., p. 173.

76— Ben Vautier, “Interview avec Annie”, *Heute Kunst* 4-5, diciembre de 1973, en *Textes théoriques, Tracts, 1960-1974*, *op. cit.*, p. 72.



La mayor obra de Ben es Ben mismo. Cronología

Ferran Barenblit

1935-1954

Ben Vautier nace en Nápoles, Italia, el 18 de julio de 1935. Su madre, Janet Giraud, proviene de una familia originaria de Antibes, en la Riviera Francesa, aunque establecida en Esmirna, Turquía. Su padre, Max-Ferdinand, desciende de una familia de pintores suizos. Su bisabuelo, llamado como él, Benjamin Vautier, pasó gran parte de su vida en Düsseldorf, donde se convirtió en uno de los reconocidos maestros locales de la pintura de género. A los cinco años, tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial, la familia encara sucesivos cambios de residencia (Lausana, Esmirna y Alejandría) que dejan vivos recuerdos en el artista y le otorgan una inmensa facilidad para aprender idiomas. Finalmente, en 1949, se instalan en Niza, de donde Ben ya no se movería. Ben estudia el bachillerato en el liceo Parc Impérial y en el internado Stanislas. Pronto empieza a trabajar como mensajero en la librería Le Nain Bleu. Poco después, gracias a la ayuda de su madre, abre una pequeña papelería.



Arriba: Retrato de Ben Vautier en Nápoles, 1935

Abajo: Retrato de Ben Vautier en el ático de Le Nain Blue, 1962. Foto: © Michel Moch 57

1955-1959

Frecuenta los ambientes artísticos de la ciudad. En 1958, cambia la papelería por una tienda en la Rue Tonduti de l'Escarène. Ben altera la fachada con todo tipo de objetos y dedica el local, en un inicio, a la venta de discos de vinilo. Pronto la tienda se convertirá en un punto de encuentro de “todo tipo de jóvenes que hacían algo nuevo”, particularmente artistas como César, Arman y Martial Raysse, germen de lo que con el tiempo se llamaría Escuela de Niza. Su amistad con Yves Klein genera intensos debates e impulsa su relación con el Nuevo Realismo, el movimiento francés inspirado por Pierre Restany que renunciaba tanto a la abstracción como a cualquier lirismo para fijar su atención en la realidad. Todos ellos tenían en la ya venerada figura de Marcel Duchamp un referente al que invocar y no es difícil constatar su legado.

Conoce a François Fontan, de quien tomaría la idea de *etnismo*. Frecuenta la Promenade des Anglais, en Niza, junto al Mediterráneo, en el que coinciden locales y turistas. Se casa con Jacqueline Robert, de quien se divorciaría pocos años después.

En estos años emerge un concepto que lo acompañará el resto de su vida: todo arte debe ser nuevo y provocar un shock.



Laboratoire 32 Ben

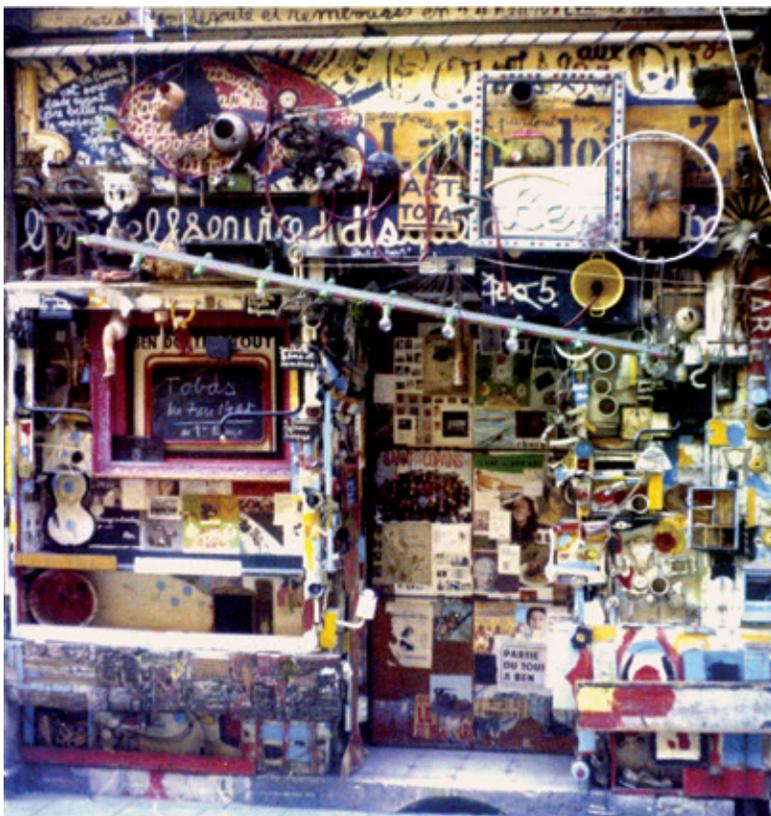


Disques moitié prix
achat! vente échange
anciens modernes et rare
32 rue Fondutti de l'Escarene

1960-1962

La idea que cultivará en esta época es la apropiación. Todo es arte o, mejor dicho, todo puede ser arte. Al mismo tiempo, reafirma que todo es posible en el arte: un espacio sin límites necesitado de experimentación, intensidad y radicalidad. Considera que la intención del artista es clave y, por eso, empieza a firmarlo todo y lo asume como propio: “agujeros, cajas misteriosas, patadas, Dios, las gallinas...”.

En octubre de 1962 viaja a Londres, invitado por Daniel Spoerri. Allí, se impresiona con la contundencia y simplicidad del trabajo de George Brecht. Conoce a George Maciunas, quien lo introduce a Fluxus y lo invita a formar parte del grupo, cosa que lo atrae, dado que para Ben la aventura del Nuevo Realismo está llegando a su fin.



Laboratoire 32, tienda de Ben Vautier en Niza, ca. 1960

p. 57 Arriba: *Partie de tout a Ben* [Parte del todo a Ben], 1960. Registro de la acción

60 p. 57 Abajo: *Tracer et signer la ligne d'horizon* [Trazar y firmar la línea del horizonte], 1962. Registro de la acción



1963-1966

El binomio vida/arte guía su trabajo a lo largo de estos años, al mismo tiempo que se aleja aún más de cualquier ensimismamiento en la belleza. Maciunas visita Niza y, tras un legendario concierto, decide fundar la compañía Théâtre Total, con la que indagaría en el repertorio de Fluxus, desde John Cage hasta Ben Patterson. En 1964, Vautier viaja a Nueva York para compartir experiencias con muchos de los artistas de Fluxus del momento, y se reafirma en la necesidad de distanciarse del trabajo de aquellos con los que compartió la escena de Niza en la década anterior.

Se casa con Annie Baricalla. En 1965, nace su hija Eva Cunégonde, a la que también *firma* antes de que cumpla tres meses. Ese mismo año, en el entresuelo de su tienda, crea una galería de arte de 3 x 3 metros a la que llama Ben Duda de Todo. Por ese reducido espacio de nueve metros cuadrados pasarían algunos de los artistas que cambiarían el arte francés, incluyendo a Martial Raysse, Albert Chubac, Daniel Biga, Marcel Alocço, Bernar Venet, Serge Maccaferri, Serge III, Sarkis, Robert Filliou o Christian Boltanski. Publica la revista *Tout*, cuya redacción está en la acera frente a la tienda: es su plataforma para oponerse a todo lo que detesta en el arte y aplaudir lo que lo emociona. Estas publicaciones —y su recurso al arte postal— empiezan a dar a conocer su trabajo en otros países europeos.



Ben Vautier y George Maciunas durante el Festival Fluxus, 1963

p. 59 Arriba: *Ben signe Nice* [*Ben firma Niza*], 1963. Registro de la acción

62 p. 59 Abajo: *To Change Art Destroy Ego* [*Para cambiar el arte destruye el ego*], 1965. Registro de la acción





Sculpture vivante Eva Vautier [Escultura viviente Eva Vautier], 1965. Registro de la acción



Arriba: *Me marier [Mi matrimonio]*, 1964. Registro de la acción. De izquierda a derecha: persona no identificada, Eliane Boéri, Bernar Venet, Robert Bozi, Annie Vautier y Ben Vautier

Abajo: Retrato de Ben Vautier durante una exhibición en La Cedille qui sourit, 1966

1967-1969

Continúa dudando de todo, alejándose cada vez más, si es posible, de cualquier ejercicio formal para mantener una actitud ante la vida y ante el arte. Dentro de su espiral productiva, a veces se expresa por el *no hacer* más que por la producción de nuevos objetos que, a su juicio, ya no son necesarios. El arte de acción y los *happenings* cada vez son más importantes: barre su calle o limpia, sin que nadie se lo solicite, la estación de ferrocarril de Niza. En estos años se intensifica y diversifica su trabajo. Cuando Filliou y Brecht lo invitan a exponer, presenta una selección a la que llama provocativamente *Retrospectiva*. Al mismo tiempo, organiza una exposición en la que dialogan casi todos los artistas vinculados con Fluxus.

Recibe con cierto escepticismo los sucesos de 1968 que culminan en el mes de mayo en las revueltas de París, aunque valora la energía de cambio que transpiran. Ben se define como un gaullista de izquierdas. De hecho, en el Salón de arte contemporáneo de París presenta una gran tela en la que se lee “Viva Gaulle”. Como muchos otros artistas, intenta superar el impacto de la muerte de Duchamp y el punto de inflexión que representa.





1970-1979

En 1970 nace su hijo François Malabar. Se amplía el reconocimiento de Vautier. Su trabajo se incluye en las grandes exposiciones de esos años, incluyendo algunas en el Grand Palais, el Museo de Lucerna o el Guggenheim Museum en Nueva York. Harald Szeemann lo invita a *Documenta 5*, posiblemente la exposición más relevante de todo el siglo xx, donde coincide con algunos de los artistas que están perfilando un profundo cambio de paradigma, como Marcel Broodthaers, Joseph Beuys, Hans Haacke o Dan Graham. Allí, desafiando cierta solemnidad germánica, Ben instala una pancarta en la que escribe: “El arte es inútil”.

Compra una gran propiedad en Saint-Pancrace, en las afueras de Niza, donde instala su vivienda y su taller. Con el tiempo, su vida y su trabajo desbordarían allí todo límite imaginado.

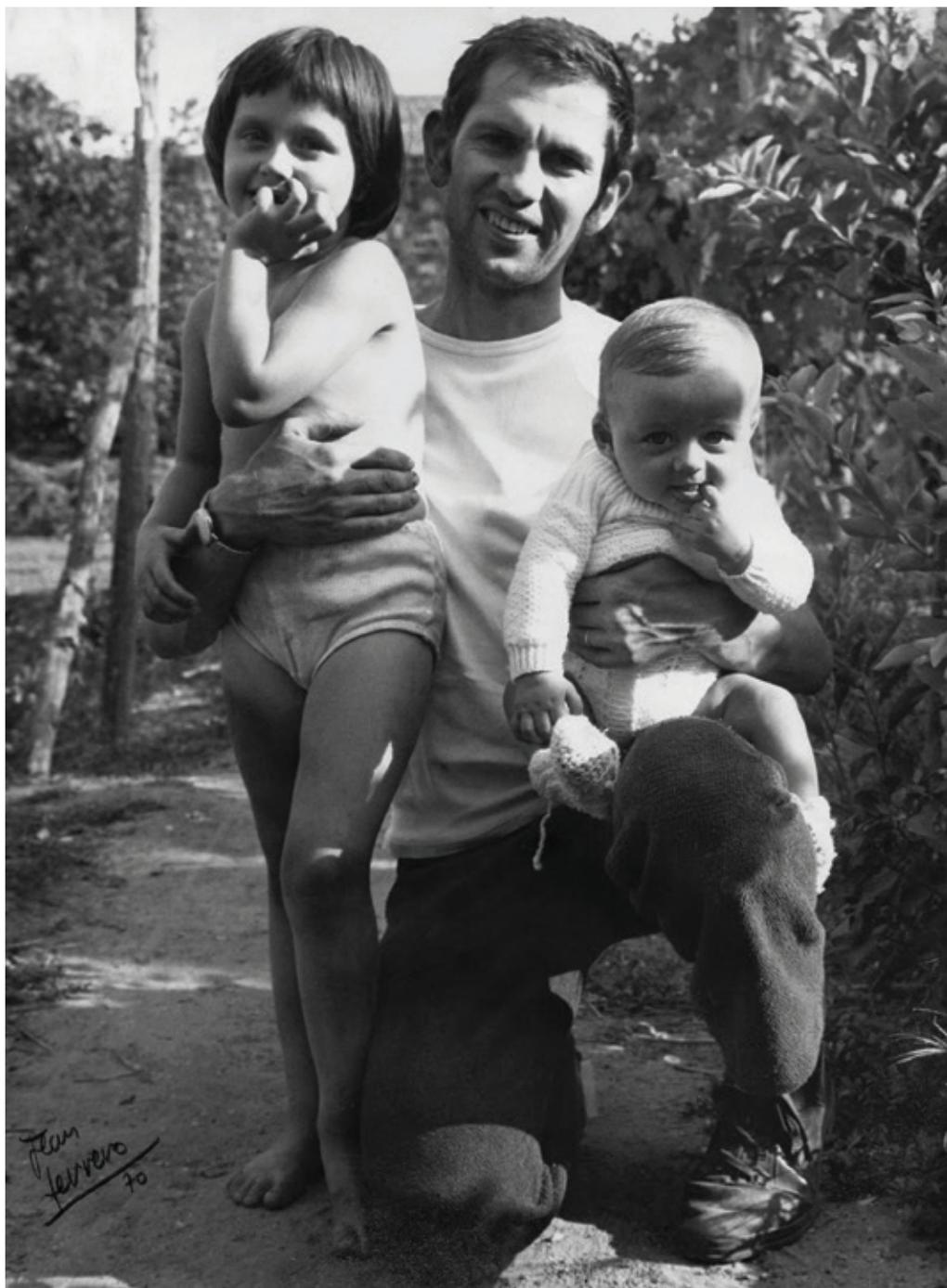
En 1975, el Centre Pompidou compra *Le magasin de Ben* [*El almacén de Ben*], que se convierte en la pieza más grande de su colección y en un inmenso recurso para entender el universo que rodea a Ben. Dos años después, la exposición *A propos de Nice* sería el reconocimiento del mundo del arte de París a los artistas que, desde la Riviera Francesa, habían cambiado para siempre el arte francés.

Sus acciones son cada vez más cuestionadoras. En *Exercises Concerning Ego* [*Ejercicios sobre el Ego*] propone como obras de arte suicidarse, dejar de hacer arte, convertirse en cartero, copiar, echar a perder la carrera, no hacer nada y cambiar de estilo.



Life is competition [*La vida es competición*], 1972. Vista de







Arriba: Retrato de Ben Vautier y Annie Vautier en su taller de Saint Pancrace, Niza, 1973
Abajo: Vista de la exposición *A propos de Nice* [*A propósito de Niza*], 1977. Centre Pompidou, París
pp. 68–69: *Kunst ist überflüssig* [*El arte es superfluo*], 1972. Registro de la acción durante la exposición *Documenta 5*, Kassel, Alemania



KUNST IS

MVSE

ST ÜBERFLÜSSIG

VM FRIDERICIANVM

KASSE



1980-1999

Ben siente cierta desilusión con el mundo del arte y algunas de sus prácticas, lo que no impide que su actividad continúe frenéticamente, pues decide no rechazar ninguna invitación. Las exposiciones se suceden en toda Europa —varias en paralelo en París en 1983 y en los años siguientes en muchas ciudades como Valencia, Berlín, Roma, Toulouse y Marsella— y los reconocimientos se multiplican, incorporando su voz disidente y desinhibida al relato global del arte. Siempre mantiene su base en Niza y una intensa relación con todo el Mediodía francés.

Esta decepción se contrapone al incremento de su interés por el estudio de las etnias, que culmina en su primera gran exposición con este tema en el Musée d'Art Moderne de Céret en 1987. En los años siguientes, indaga en varias direcciones siguiendo los caminos definidos tres décadas antes con François Fontan, jugando a veces con la fantasía de que puede haber dado con una fórmula para evitar “todos los conflictos del mundo”. Ben se erige defensor de todas las culturas de Francia, incluyendo la bretona, occitana y corsa. Algo similar ocurre también fuera de su país. Durante una exposición en Nueva York, por ejemplo, entra en contacto con un grupo cercano a los Black Panthers, que acude a participar en una de las actividades que organiza.





Arriba: *Babi canta* [Bebé canta], 1993. Carro alegórico en el Carnaval de Niza
Abajo: Vista de la exposición *Mur des mots* [Muro de las palabras] en la escuela de Bellas Artes de Blois, 1995





Desde 2000

Se siente fascinado por el internet, que no sólo permite una expansión de contenidos casi ilimitada, sino que derriba, al menos aparentemente, muchas de las barreras que tienen algunas culturas para poner su acervo al alcance de cualquiera. Su propia página web es un recurso que recoge centenares de referencias y se convierte en una plataforma que atraviesa décadas de creación. Se vuelve un agente activo para mantener la memoria de Fluxus al involucrarse en varios ambiciosos proyectos de estudio y revisión en ciudades como Londres, París, Nueva York, Barcelona o Moscú.

Fiel a su trayectoria, continúa su compromiso con su trabajo y su entorno. Mientras sus exposiciones siguen multiplicándose por todo el mundo, se lanza a otra aventura local, el Espace à Débattre, un lugar de encuentro en Niza en el que muchas personas pueden hacer oír su voz desde diversas perspectivas y experiencias diferentes. En 2013 le ofrece ese espacio a su hija Eva, quien pone en marcha la Galerie Eva Vautier, que trabaja con numerosos artistas locales y foráneos, manteniendo el mismo espíritu dinámico que insufla nueva vida al contexto de la ciudad.

Ben





p. 74: *Les limites de la photo*, 2003. Catálogo de la exposición en el Musée de la Photographie André Villers
Ben Vautier durante el Festival Fluxus en Niza, 2003. Registro de la acción. Foto: © Eva Vautier



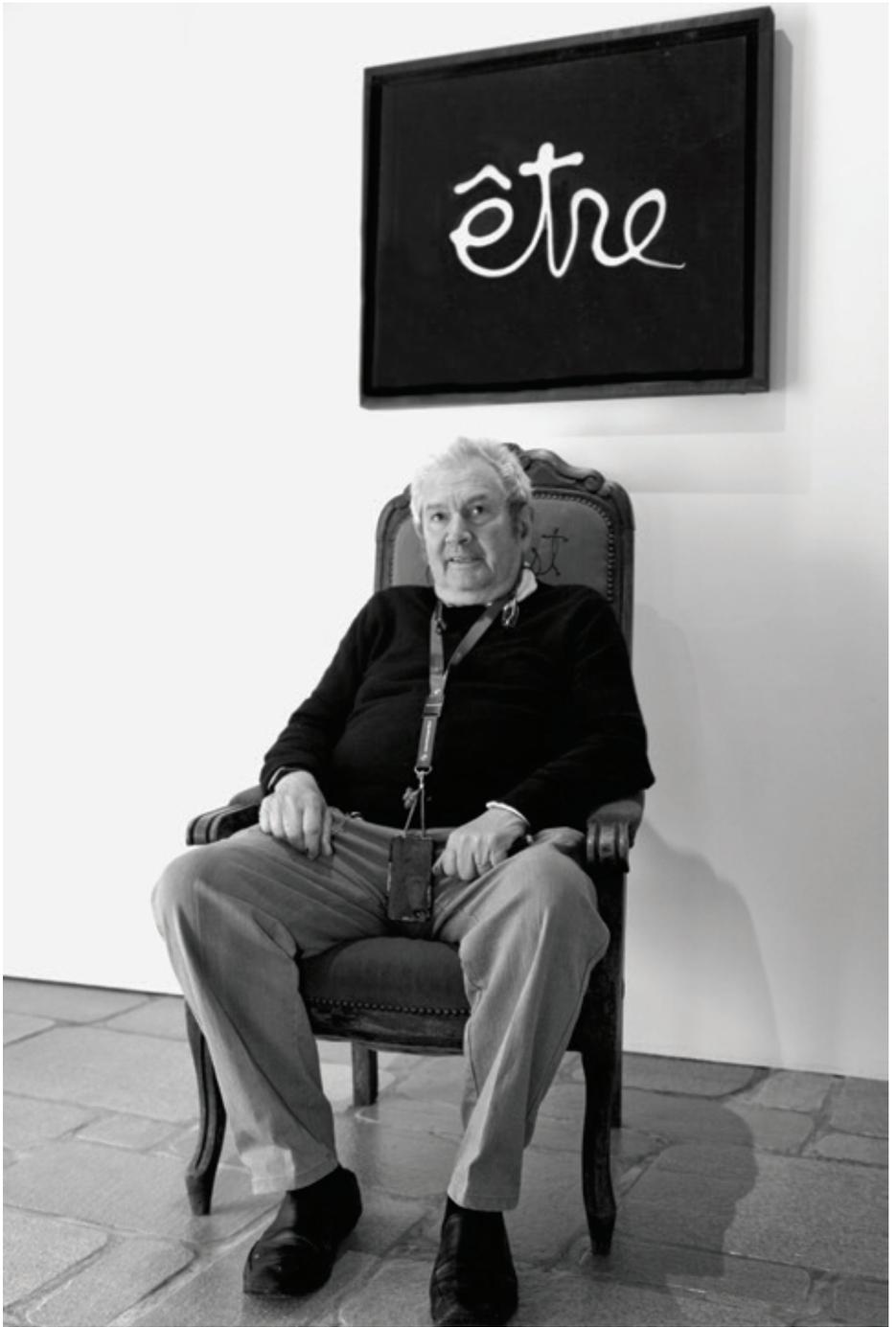


p. 76 Arriba: *¿Quién es Ben?*, 2008. Vista de la exposición, Museo Vostell Malpartida

p. 76 Abajo: Vista de la exposición *Retrospective Ben: Strip-tease intégral* en el Musée d'Art Contemporain de Lyon, 2010

Le magasin [El almacén], 2010. Vista de la instalación en la exposición *Retrospective Ben: Strip-tease intégral* en el Musée d'Art Contemporain de Lyon









Interior de la casa de Ben Vautier en Saint Pancrace, ca. 2013



il a dit
la
vérité
il doit
être
exécuté

pour et cont

toase au

la m
n
exis

amente

no
ste...

Ben

Formas





Arriba: *Banane [Plátano]*, 1959. Tinta china sobre fotografía, 52 x 62 cm

Abajo: *Banane [Plátano]*, 1959 [Cat. 29]

Viejas escrituras



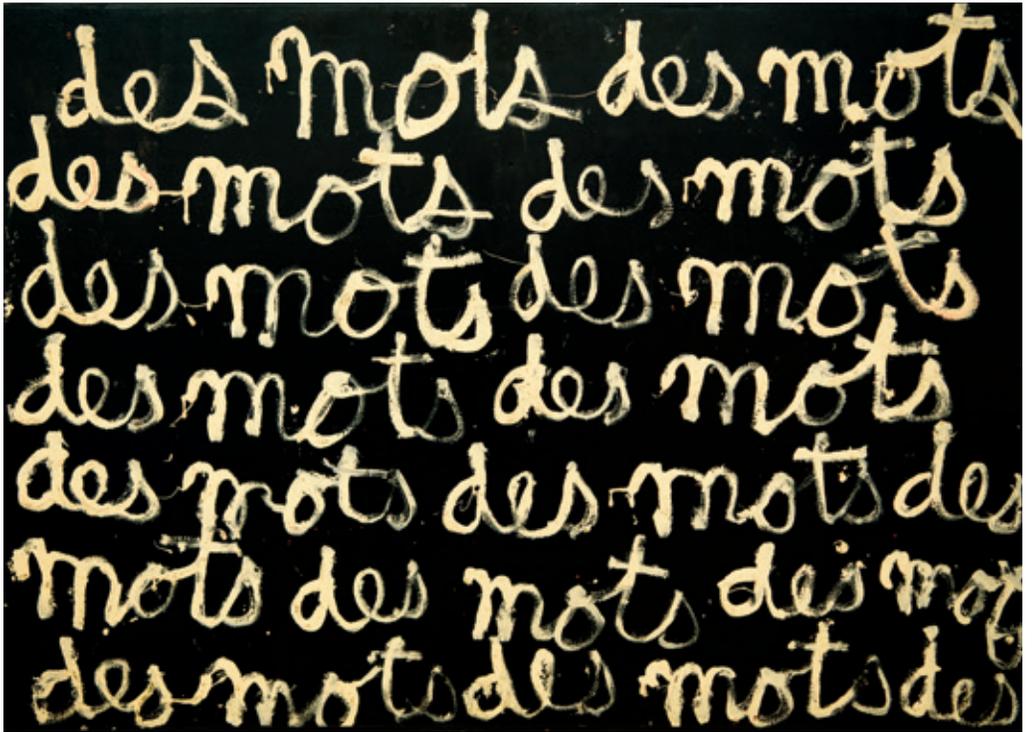




Arriba: *Tout est art* [*Todo es arte*], 1961 [Cat. 311]

En medio: *Ben Doubts* [*Ben duda*], 1964 [Cat. 35]

Abajo: *Dieu* [*Dios*], 1961 [Cat. 79]





Je tourne
en rond



good night



**REGARDEZ
PARTOUT
AILLEURS**

Rem. 65



Arriba: *Viva*, 1961 [Cat. 333]

Abajo: *Ben doute de tout* [*Ben duda de todo*], 1974 [Cat. 36] 101

Gestos



Geste : Dire la vérité



Documenta 1972

Description : Dire la vérité
(mes jalouses mes hontes mes
angoisses)

Date de réalisation : 1961

Geste : Regardez moi cela suffit



Description . Ayant écrit sur un panneau "regardez moi cela suffit" je me suis assis au milieu de la promenade des anglais à Nice et je suis resté ainsi durant une heure .

Date de réalisation . 1963 . Nice

ce panneau représente le geste réalisé en 1963 à Nice (et aussi le geste refait pour la télé en 1965 publizimif)

(Bern)

Geste : la vie



Description : Dans le cadre de mes gestes simples j'ai ouvert une porte. j'ai éteint la lumière

Date de réalisation : 1964

geste : avoir honte



Description : Je me suis assis $\frac{1}{2}$ heure
sur une chaise face au public sans parler

Date de réalisation : Paris 1970

Geste : Détruire mes œuvres
d'art



photo 1972

Description : J'ai peint intention-
nellement un tableau pour le
détruire et je l'ai détruit

Date de réalisation : 1961

Geste : marcher



Description : Lors du Festival non-art
dans le cadre de mes "efforts" au marché
de nice a cros de cagnas

Date de realisation : 1969

geste : le bras de fer



Description . afin de savoir quel était l'artiste le plus fort de Nice
j'organisais un combat au bras de fer

Date de réalisation . 1970. Nice

ce panneau est l'unique représentation de ce geste . qui eu lieu à Nice .

Ben





Jeter Dieu à la mer [Tirar a Dios al mar], 1962. Registro de la acción

Apropiaciones



Arriba: Vista de la exposición *Eau Sale* [Agua sucia], 1962

1.12 Abajo: *Boîte mystère* [Caja misterio], 1966 [Cat. 51]

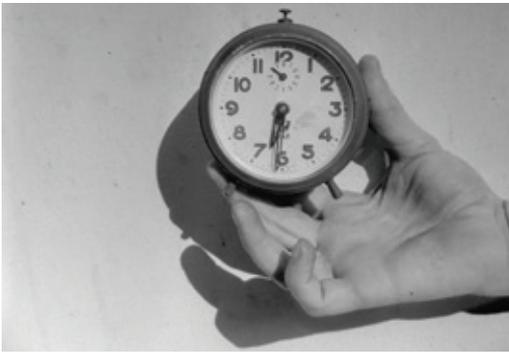


Moi Ben

les formes (1956-1958)	les couleurs (1958)	le vomit (1958)	les tâches (1958)	le man (1959)
les maladies (1960)	les trous (1960)	la mort (1960)	les sculptures vivantes (1959-1961)	les fa (1961)
rien (1961)	tout (1961)	les accidents et catastrophes (1961)	la vérité (1961)	dieu (1961)
les pastiche (1961)	dénouer les ficelles (1962)	les âmes (1962)	n'importe quoi (1962)	mon u (1962)
l'identité (1962)	un cadre vide (1962)	la température (1962)	l'argent (1962)	la lum (1962)
l'histoire de l'art (1962)	le centre du monde (1962)	les écrasages (1962)	les œufs de poule (1962)	les toil retour (1962)
ma queue (1962)	les tableaux des autres (1963)	dormir (1963)	l'idée d'une idée (1964)	une pla ordino (1964)

je signe

que	les crachats (1959)	les buvards (1959)	le déséquilibre (1959)	les boîtes mystères (1960)
UX	les miroirs votre portrait parfait (1961)	les autres (1961)	le temps (1961)	l'univers (1961)
	les terrains vagues (1961)	les renversements (1961)	les mensonges (1961)	les objets psychotactiles (1961)
rine	un chassis (1962)	les tas (1962)	l'amour (1962)	l'œuvre de marcel duchamp (1962)
rière	la bombe atomique (1962)	les eaux sales (1962)	les vitres (1962)	les montagnes (1962)
es nées	les décompositions (1962)	ma signature (1962)	les flaques (1962)	le pape (1962)
nche ire	un objet encombrant (1966)	les remarques (1966)	les objets cassés (1966)	etc. (1964)



Arriba, izquierda: *Objet psychotactile* [*Objeto psicotáctil*], 1961 [Cat. 225]

Arriba, derecha: *Vitre* [*Cristal*], 1962. Registro de la acción

Abajo, izquierda: *Les temps* [*El tiempo*], 1963. Registro de la acción

116 Abajo, derecha: *Objet psychotactile* [*Objeto psicotáctil*], 1961 [Cat. 226]



JE SIGNE TOUT
BEN 1960

CE TROU

vous est offert

par

BEN



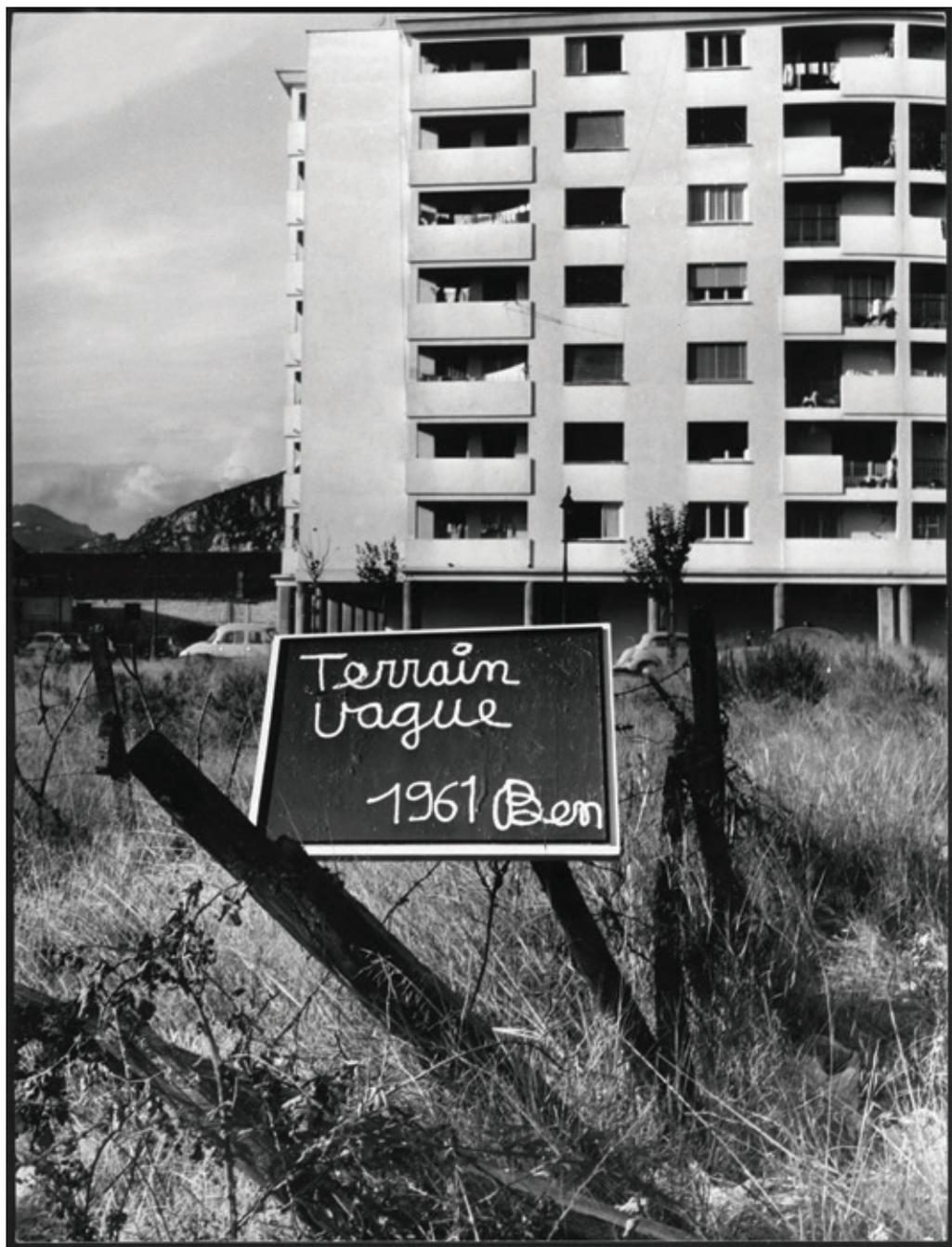
CE TROU



vous est offert
par la Bourse
du Disque qui
est un Libre
Self-Service de
Disque à moitié
Prix - Achat
Vente - Echange - Disques
Electrophones
Assimilis - satis-
fait ou dégoûté
et remboursé
en 24 heures
Laboratoire 32
Rue Tondutti
de l'Escarène

L'ABOMINABLE





Fluxus y Arte Total



Arriba: Citroën 2CV de Ben Vautier, ca. 1962

Abajo: *Mourir est une œuvre d'art* [*Morir es una obra de arte*], 1960–1963 [Cat. 209]

LE THEATRE TOTAL

PRESENTE

LE TROTTOIR D'EN FACE

ARRETEZ-VOUS ET REGARDEZ-LE

ABSOLUMENT N'IMPORTE QUOI EST ART

DU 26 OCTOBRE AU 8 NOVEMBRE

**(RENSEIGNEMENTS ET PROGRAMME)
GALERIE A - SQUARE ROYAL, 35, RUE
DE FRANCE ET CENTRE D'ART TOTAL
"FLUXUS" - 32, RUE TONDUTI DE
L'ESCARENE - NICE - TEL. : 80.58.91**

**FLUXUS
CONCERT**

COMPOSITIONS DE	INTERPRETEES PAR

DATE ·
LIEU ·
SOUS LA DIRECTION PRETENTIEUSE
ET ENCOMBRANTE DE BEN.

FLUXUS

RECHERCHE
D'UNE NOUVELLE
CRÉATION
MUSICALE
ET
THÉÂTRALE
AU
NOUVEAU
CASINO
LE 27 JUILLET 1963



**LE 16 JUIN 1966, FLUXUS ET ART TOTAL
PRESENTERONT A L'ARTISTIQUE, 27, BOUL.
DUBOUCHAGE, DE 21 H. 30 A 22 H. 30**

PERSONNE

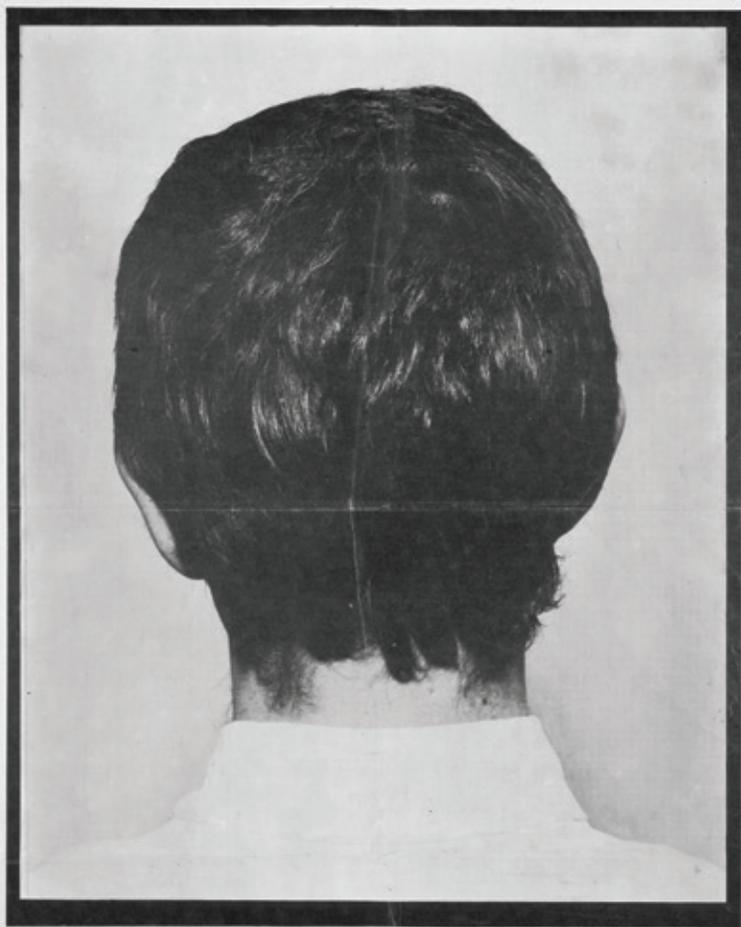
**UNE CREATION THEATRALE DE BEN...
ABSOLUMENT PERSONNE NE SERA ADMIS
A ASSISTER A LA REPRESENTATION**

p. 120: *Absolument n'importe quoi est art* [*Absolutamente cualquier cosa es arte*], 1962 [Cat. 7]

Arriba, izquierda: *Fluxus concert* [*Concierto Fluxus*], 1963 [Cat. 127]

Arriba, derecha: *Fluxus*, 1963 [Cat. 125]

Abajo: *Personne* [*Persona*], 1966 [Cat. 243]



BEN EXPOSE PARTOUT

**ART
=
=**
BEN

ART TOTAL



CRISE

ET DEPRESSION

CHEZ BEN

SAMEDI LE

A HEURES

SCULPTURE VIVANTE

BEN

créateur de l'art total
ayant donné conscience
à AGUI-GUI, dieu de la rue
que son comportement
est œuvre d'art.

BEN SIGNERA AGUI-GUI

sculpture vivante et mobile
dans tous ses instants
et tous ses gestes
jusqu'à sa mort, AGUI-GUI devient
alors véritable œuvre d'art.

LA SIGNATURE AURA LIEU
LE DIMANCHE SOIR
A LA SORTIE DU FESTIVAL.

AGUI-GUI EST A VENDRE

(uniquement musées nationaux)
(particuliers, s'abstenir !)

Galerie d'Art Total
32, RUE TONDUTI DE L'ESCARENE - NICE

IMPRIMERIE ROBAUX - NICE

LE THEATRE TOTAL

PRESENTE

LA REALITE

**RECHERCHE D'UN NOUVEAU CHOC THEATRAL
(LE HAPPENING)**

LE 24 JANVIER 1964

**A L'ARTISTIQUE, 27, Bd DUBOUCHAGE à 20 H. 30
PRIX UNIQUE 3 F**

Imp. ROBAUDI — NICE









Le magasin







Introspección

**mon impuissance
à m'arrêter**

**ma honte
d'être ici**

Izquierda: *Mon impuissance à m'arrêter* [Mi impotencia para detenerme], 1976 [Cat. 202]

140 Derecha: *Ma honte d'être ici* [Mi vergüenza de estar aquí], 1976 [Cat. 186]

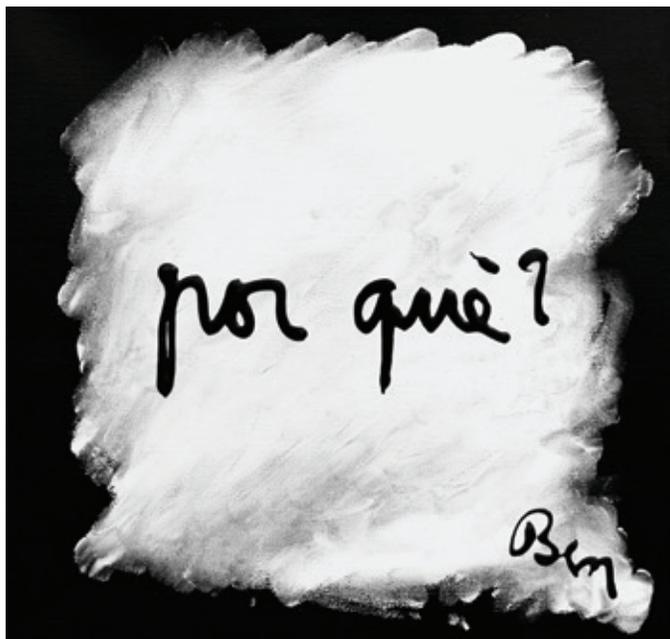
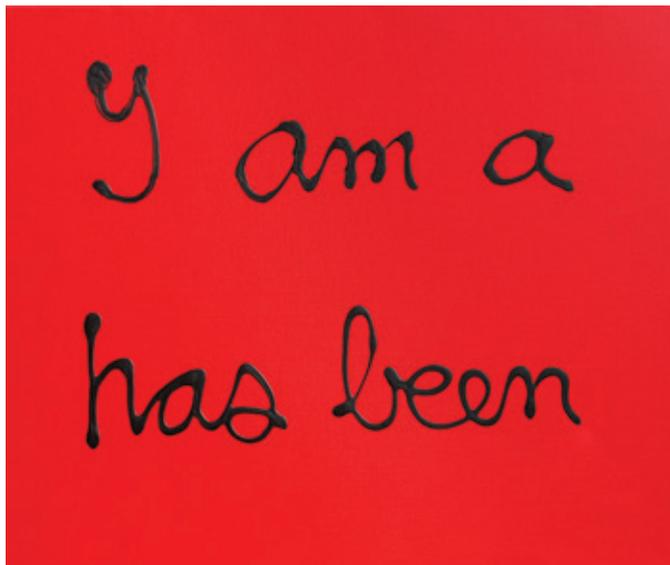
ma volonté
d'être différent

ma peur
de me répéter

ma prétention
d'avoir trouvé

ma jalousie des autres

Nuevas escrituras



Arriba: *I Am a Has Been* [*Soy una vieja gloria*], 2017 [Cat. 100]

144 Abajo: *Por qué?*, 2022. Acrílico sobre lienzo, 40 × 40 cm



Arriba: *Nada*, 2022 [Cat. 213]

Abajo: *Soy libre*, 2022 [Cat. 279] 145

no más
arte

todo
es
arte

Blas

nov

uck

wer

① to look at
the women

② to look at
the men

slow
down!

© Dm97

L'autre
c'est
vous.

imagina
otra cosa

En. 06



J'aime la vérité [Amo la verdad], 1996 [Cat. 350]

art
is
alone

Firmas



Izquierda: *Benjamin Vautier*, 1995 [Cat. 41]

156 Derecha: *Benjamin Vautier*, 1995 [Cat. 42]





Arriba: *To Be a Failure* [*Ser un fracasado*], 1973 [Cat. 296]

Exercises
concerning
Ego
→ Ben 1973

not to
expose

this is simple
clear, honest pure
straight, tough
absolute ego

Ben

To change art
destroy Ego

To
become
Anonymous

le trou noir
du "tout est
art" → 

El tiempo



Les temps [Los tiempos], 2010. Vista de la instalación durante la exposición *Retrospective*

soon



timeless
time



watch
time ...
pass by



the time
has come



later
on



taming
time



en avance

à l'heure

the time
has come

get into
time

Arriba, izquierda: *En avance*, 1992 [Cat. 90]

Arriba, derecha: *À l'heure* [*A tiempo*], 1991 [Cat. 5]

Abajo, izquierda: *The Time Has Come* [*Ha llegado la hora*], 1998 [Cat. 294]

166 Abajo, derecha: *Get into Time* [*Entrar en el tiempo*], 1998 [Cat. 140]



Muerte





THE ONLY
PAIN THAT
LASTS FOREVER
IS DEATH

KILL YOURSELF

5-10-68



la mort
est
simple

BM



LA MORT (1960)

À la recherche depuis 1955 d'un beau Neuf et absolu, je suis amené en Juin 1960 à penser et à écrire que :

Seule la mort contient pour son créateur la réalité d'un absolu esthétique. À la seule condition que l'artiste choisisse en celle-ci, non pas une fuite ni une solution à ses ennuis mais une création.

Car en choisissant de créer sa mort l'artiste détruit toute notion de laideur pour lui dans l'avenir (jusqu'à inscription de faux).

En Janvier 1961 : Je fais part à la presse (Journal Le Patriote) de mon intention de me faire écraser en forme d'aile de voiture par une presse de l'Usine Renault; ou de me faire aplatir par un rouleau compresseur sur une toile qui serait vernie par ma femme après ma mort.

LA FIN DU FIN



Ben Vautier — le « découvreur » de la rue de l'Écarène à Nice — donnera une conférence

au Ballon d'Alsace, le 17 février à 17 heures.

Au cours de cette conférence sur la peinture, il traitera de sa vie privée... Ce qui est une façon de parler, car il compte surtout expliquer sa propre mort telle qu'il l'envisage.

Étendu sur une toile il se fera écraser par un rouleau compresseur, ses héritiers « verront » le tout...

Mais si les services de la voirie s'opposent à la réalisation de ce projet... il conçoit une mort beaucoup plus anonyme : achever ses jours dans une presse de la Régie Renault et se métamorphoser en aile de Dacia.



**SOLUTION N° 17
LA MORT
ŒUVRE D'ART
CREATION
1960
BEN.**



VIVA LA MOURTE

de nouveau percepu
de mi'zuvu

VIVE la Mort





Machine a Suicide [Máquina de suicidio], 1988. Acrílico sobre madera con fusil, 150 x 180 x 80 cm

que penser
de la mort?

Q. 99

la mort
est
éternelle

Retratos













*C'est le courage
qui compte*







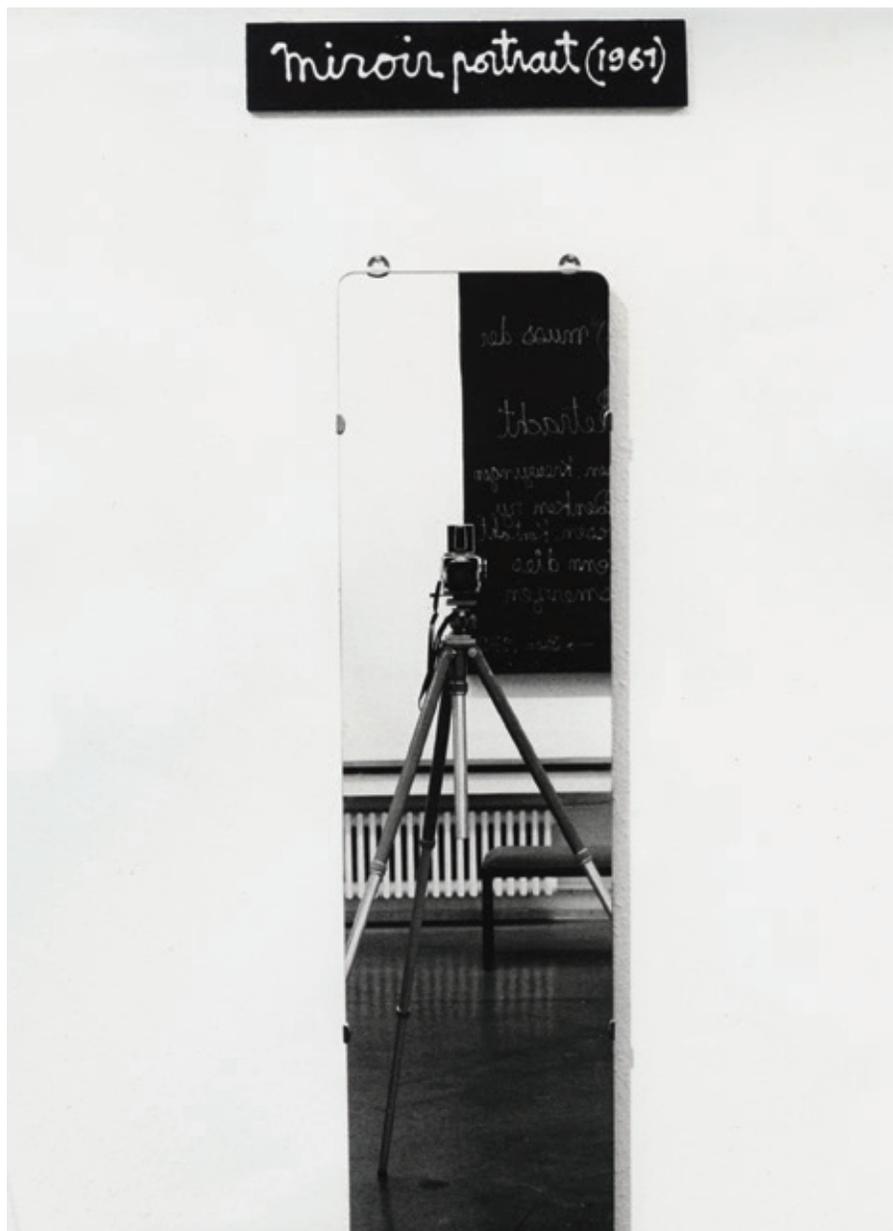


quitte
ou
double

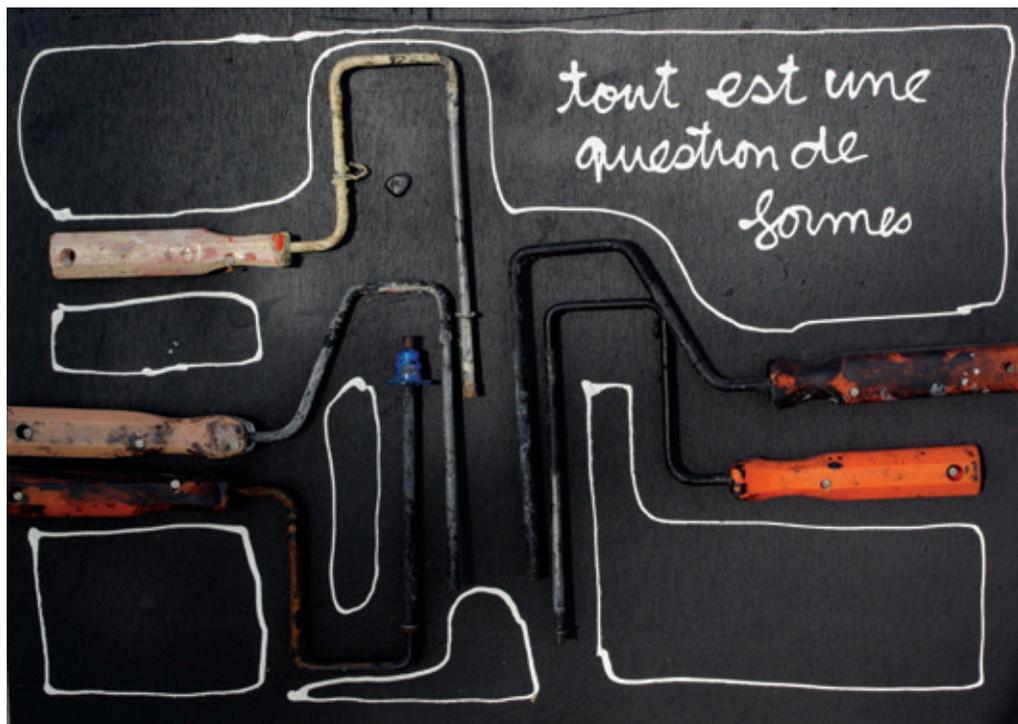


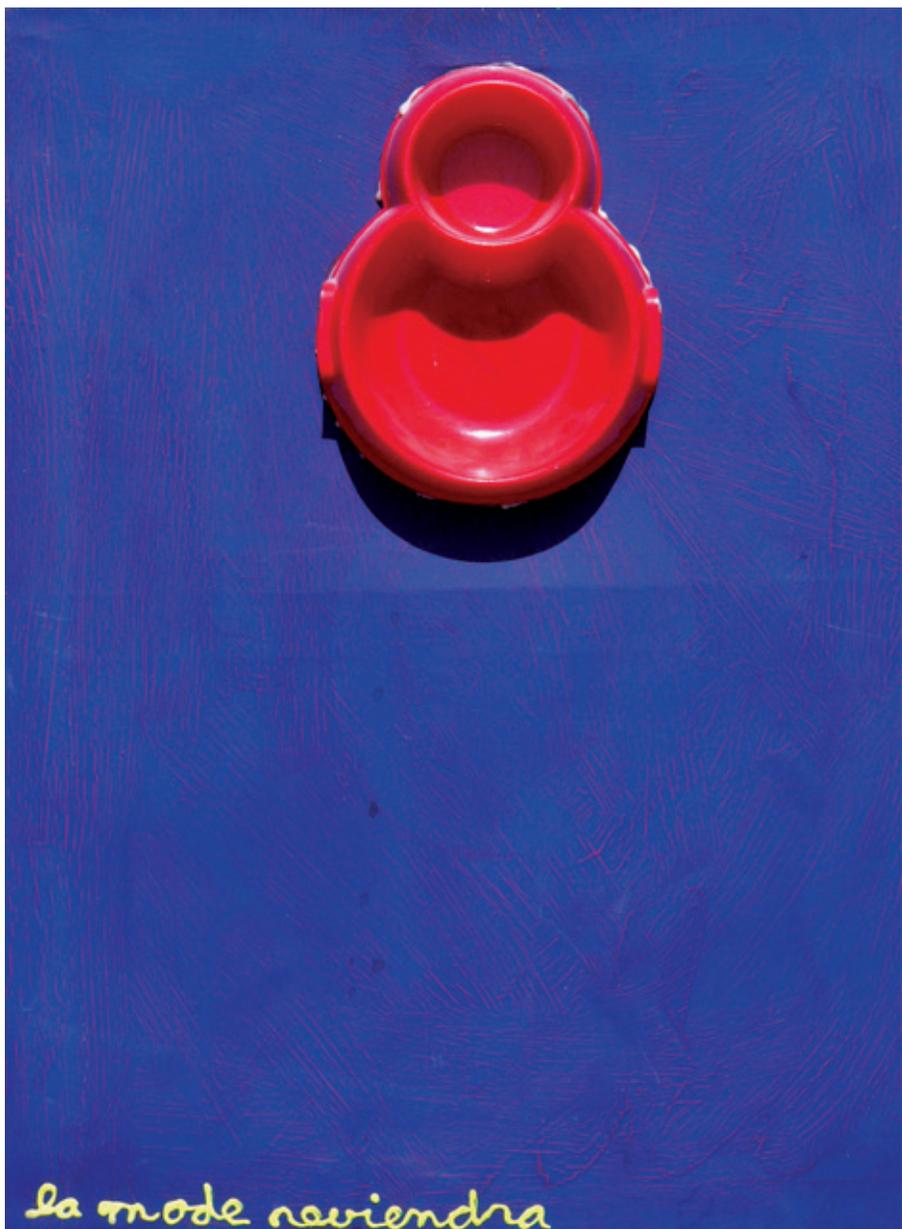






Neo Geo



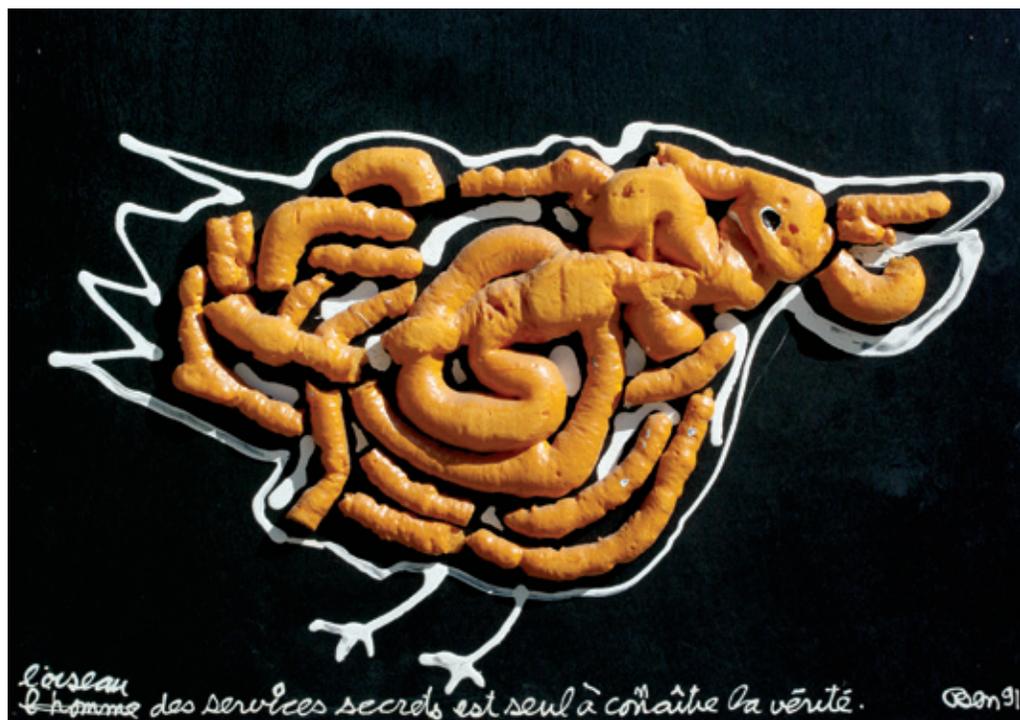


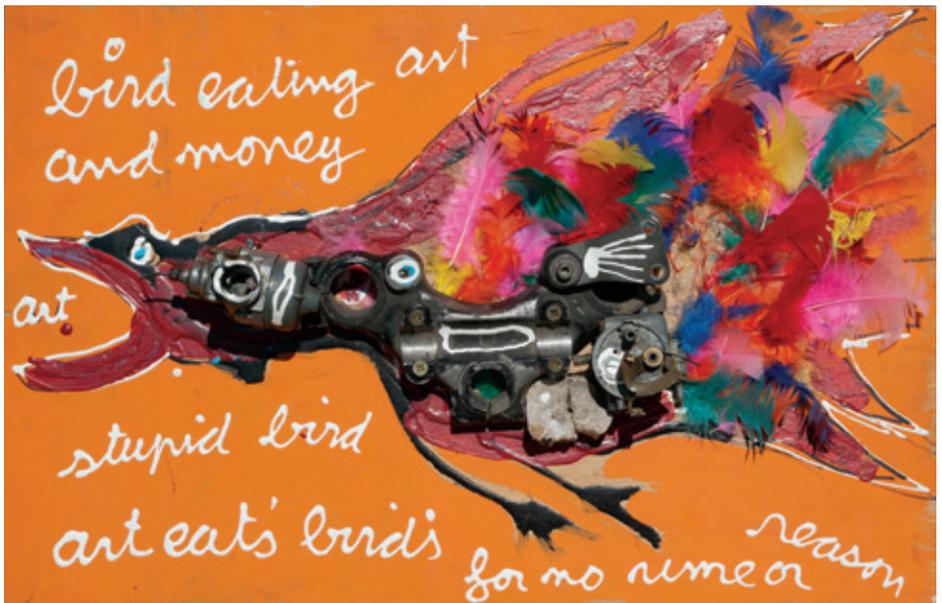




les soutiens gorge à balconet sont aussi à la mode

Pájaros





Arriba: *Elle aime les artistes d'art* [Le gustan los artistas de arte], 1991 [Cat. 89]

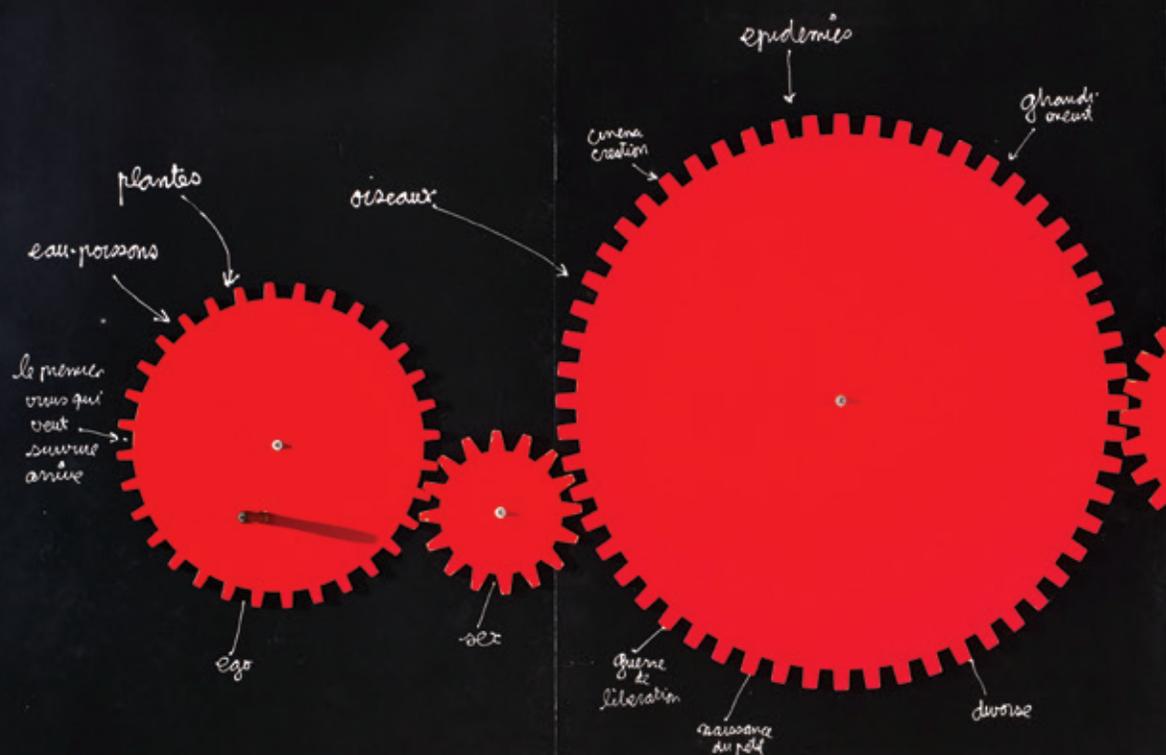
Abajo: *Bird Eating Art* [Pájaro comiendo arte], 1992 [Cat. 48] 199



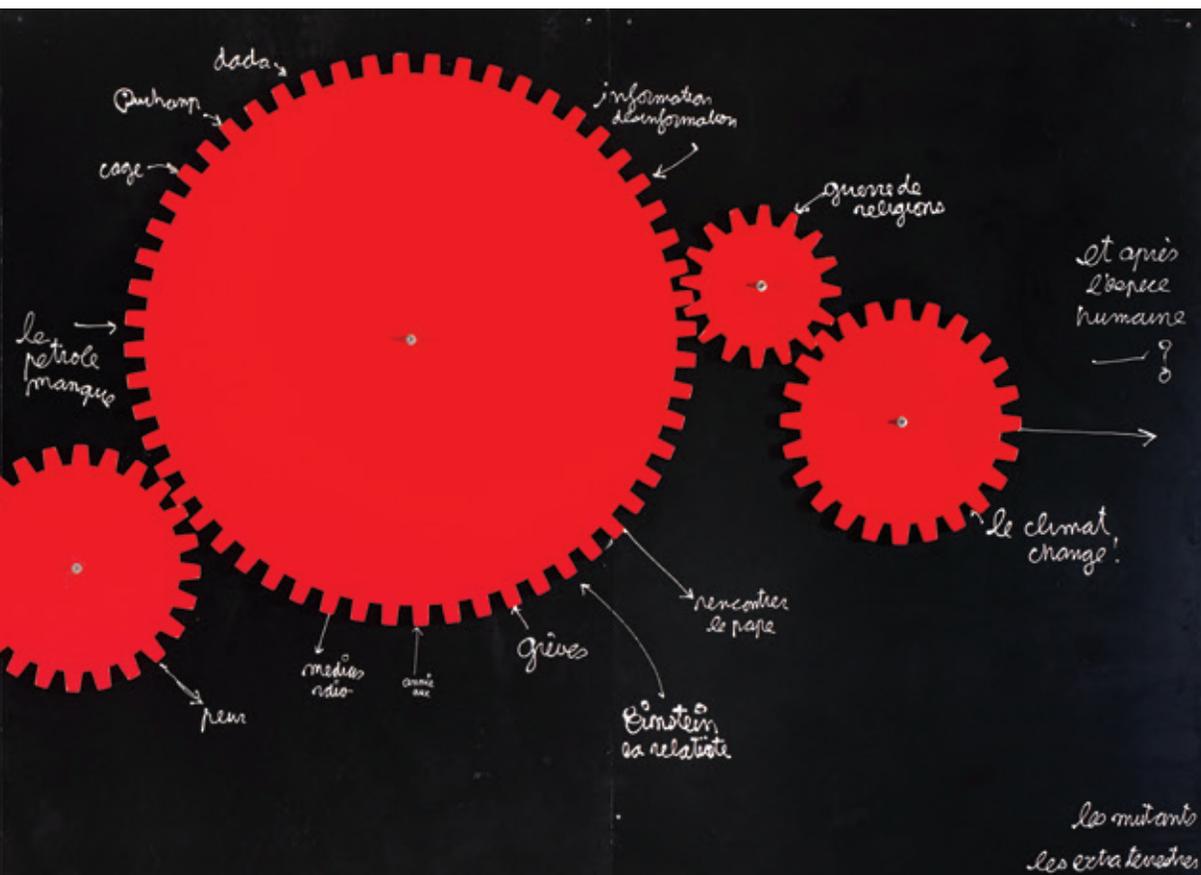


L'oiseau œil

Engranaje

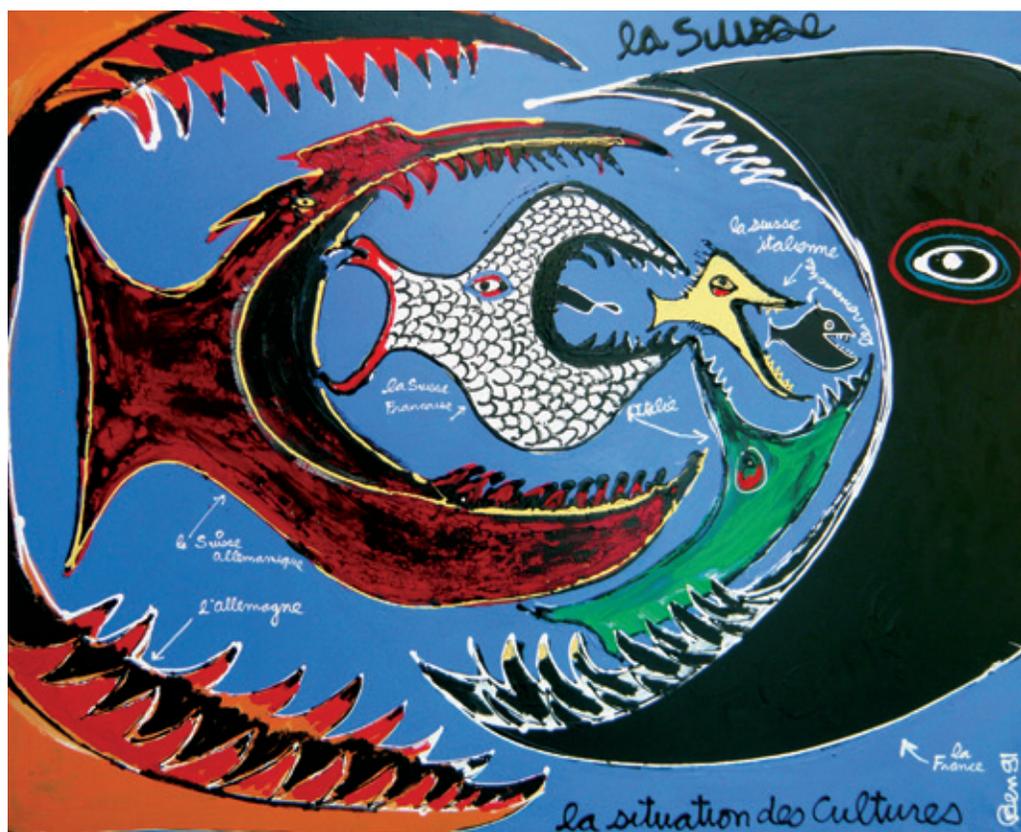


c'est pas compliqué au début si il y a eu. début il y avait "l'engrenage" A (espace-tem
comprendre "l'engrenage" A pour pouvoir le contrôler



no) ensuite s'est greffé l'engrenage (vie survie-ego) qui a cherché à démonter et

Etnias







mes
mino
mo
l

imper

Message des cultures minoritaires et du tiers-monde à l'avant-garde des impérialistes cosmopolites [Mensaje de las culturas minoritarias y del tercer mundo a la vanguardia de los imperialistas cosmopolitas], 1992 [Cat. 354]

usage des cultures
ritaires et du tiers-
nde à
avant-
garde



des

ialistes

cosmopolites



Il y a des...
Il n'y a pas de...
Il y a des machines culturelles...
pour connaître la pyramide...
la culture est...
il y a des machines culturelles...



culture

use ca tue ca pille - ca rend con - la écrase
re la queue -

à bas
l'impérialisme

Ren

langue

Arriba: *À bas l'impérialisme* [Abajo el imperialismo], 1993 [Cat. 4]

210 Abajo: *Langue* [Lengua], 1992 [Cat 179]



Pour le droit à l'autodetermination des peuples, des cultures et des langues
[Por el derecho a la autodeterminación de pueblos, culturas y lenguas], 1987 [Cat. 255]



212 Menu : je regarde passer l'art/To Change Art Destroy Ego [Menú: veo pasar el arte/para cambiar el arte destruye el ego], 1991 [Cat. 346]

**Más bla, bla, bla
de bla, bla, bla**

Ben Vautier

¿Qué es Fluxus?

What is Fluxus?

1980

Fluxus

En Fluxus siempre se puede encontrar a alguien que lo ha hecho antes.

La importancia de Fluxus

¿Fluxus le da mucha importancia a la no importancia?

¿Fluxus no le da importancia a la importancia?

A los artistas Fluxus les gusta jugar a la “sabiduría Fluxus”.

Suelen soltar frases que supuestamente encierran una profunda sabiduría, por ejemplo, cuando Filliou dice: “on verra bien” [ya veremos], o cuando Ben dice que el arte siempre es lo mismo.

Fluxus

Si en la política todo es mentira, ¿por qué no en Fluxus?

Raíces Fluxus

Si Fluxus fuera un árbol, ¿dónde estarían sus raíces? ¿Cage? ¿Duchamp? ¿Zen? ¿Malévich?

Cultura y Fluxus

La cultura sólo es otra forma de recordar quiénes somos.

Fluxus

We can in Fluxus always find somebody who did it before.

Fluxus importance

Is Fluxus giving a lot of importance to non importance?

Is Fluxus giving no importance to importance?

Fluxus artists like playing “Fluxus wisdom” They keep coming out with sentences that are supposed to carry profound wisdom example Filliou when he says: “On verra bien”, or Ben when he says art is always the same thing.

Fluxus

If in politics everything is lies, why not in Fluxus?

Fluxus roots

If Fluxus was a tree, where are its roots? Cage? Duchamp? Zen? Malewitch?

Culture and Fluxus

Culture is just another way of remembering who we are. Culture contains another way

La cultura contiene otra forma de decirle al otro: “tú no eres yo”. Fluxus podría cambiar eso.

Fluxus no es

Dado que somos muchos en no saber de qué está hecho Fluxus, he aquí lo que, según yo, no es Fluxus:
Fluxus no es profesionalismo,
Fluxus no se dedica a la producción de productos artísticos,
Fluxus no son mujeres encueradas,
Fluxus no es *pop art*,
Fluxus no es teatro intelectual de vanguardia ni de bulevar,
Fluxus no es expresionismo alemán,
Fluxus no es poesía visual para taquimecanógrafos que se aburren.

Pero entonces, ¿qué contiene Fluxus?

Fluxus a veces contiene el “*event*” de Georges Brecht: colocar un florero sobre el piano.
Fluxus a veces contiene la acción vida/música: invitar a un profesional del tango para que baile en el escenario.
Fluxus a veces busca establecer una relación entre la vida y el arte,
Fluxus a veces contiene gag, diversión y shock,
Fluxus a veces contiene una actitud hacia el arte, el no arte, el antiarte, el rechazo al ego,
Fluxus a veces contiene gran parte de la enseñanza de John Cage, de Dadá, del Zen.
Fluxus es a veces ligero y contiene humor.

Fluxus no existe

Fluxus está manipulado por la CIA: la realidad es comer, dormir, coger, no Fluxus.

of telling the other: “You are not me.” Fluxus could change that.

Fluxus n'est pas

Comme nous sommes beaucoup à ne pas savoir de quoi est fait Fluxus, voici ce que, d'après moi, n'est pas Fluxus :
Fluxus n'est pas du professionnalisme,
FLuxus n'est pas dans la production de produits d'art,
Fluxus ce n'est pas des femmes à poil,
Fluxus n'est pas du pop art,
Fluxus n'est pas du théâtre intellectuel d'avant-garde ou de boulevard,
Fluxus n'est pas l'expressionnisme allemand,
Fluxus n'est pas de la poésie visuelle pour sténodactylos qui s'ennuient.

Mais alors que contient Fluxus ?

Fluxus contient parfois l'évent de Georges Brecht : mettre un vase de fleurs sur le piano.
Fluxus contient parfois l'action vie/musique : faire venir un professionnel du tango pour danser sur scène.
Fluxus cherche parfois à établir une relation entre la vie et l'art,
Fluxus contient parfois le gag, le divertissement et le choc,
Fluxus contient parfois une attitude envers l'art, le non-art, l'anti-art, le refus de l'ego,
Fluxus contient parfois une grande part de l'enseignement de John Cage, du dada, du zen.
Fluxus est parfois léger et contient de l'humour.

Fluxus does not exist

Fluxus is manipulated by the CIA: reality is eating, sleeping, fucking, not Fluxus.

Fluxus y pluriculturalismo

Si Fluxus está abierto a la vida, significa que Fluxus está abierto a la diversidad, porque la vida contiene diversidad. Pero si Fluxus está abierto a la diversidad, entonces está abierto a todas las culturas. Así que puedo imaginarme a un esquimal llegando a Fluxus con Fluxus esquimal, un alemán con Fluxus alemán, etc., etc. Ahora, mi pregunta es: la diversidad contiene la diferencia, pero ¿existe un denominador común que pueda unir todos los Fluxus de todas estas culturas? Y si existe dicho denominador común, ¿no será la premisa de un nuevo imperialismo?

Fluxus y el ego

Fluxus nunca anunció oficialmente que quería destruir o transformar el ego, pero para alcanzar los objetivos de Fluxus se tenía que transformar el ego, lo que finalmente resultó imposible, por lo tanto, podemos asumir que Fluxus falló.

¿Está Fluxus haciendo historia o es la historia la que hace historia? Ben Vautier fue al baño tres veces ayer, ¿es historia de Fluxus? Si, como dijo John Cage, siempre está ocurriendo algo, entonces, la historia siempre está ocurriendo. Beethoven o la *Drip music*, ambos son historia, si todo es historia, ya no necesitamos historia.

Fluxus y el arte

¿Se supone que Fluxus debe cambiar el arte? ¿O dejarlo como está, o hacer que el arte parezca inútil, o desentenderse por completo del arte?

Fluxus and pluri-culturalism

If Fluxus is open to life, that means Fluxus is open to diversity because life contains diversity. But if Fluxus is open to diversity, then it is open to all cultures. I can thus imagine an eskimo coming to Fluxus with eskimo Fluxus, a German with German Fluxus, etc., etc. Now, my question is: Diversity contains difference, is there a common denominator that joins all the Fluxus of all these cultures together, and if this common denominator exists, isn't it the premises of a new imperialism?

Fluxus and ego

Fluxus never announced officially it wanted to destroy or change ego but to realise Fluxus's aims, ego had to be changed and that turned out to be impossible so we can assume Fluxus failed.

Fluxus is making history or is it history that makes history? Ben Vautier went to the toilets three times yesterday, is that Fluxus history? If, as John Cage said, something is always happening, then history is always happening. Beethoven or drip music, both are history, if everything is history, we don't need history any more.

Fluxus and art

Is Fluxus supposed to change art? Or leave it as it is, or make art look useless, or not care a dam about art?

Más bla, bla, bla de bla, bla sobre Fluxus por Ben en francés

Fluxus, como ocurrió con Dadá,
se ha convertido en lo que no quería ser:
productos, importancia, gloria,
y muy pronto un *star system*.
Se ha manipulado a Fluxus
con fines nacionales:
Fluxus Alemania contra Fluxus EE. UU.

Fluxus es una broma,

pero cuando pienso en el arte y su supuesta
importancia no me apetece bromear.

Fluxus versus el arte

Después de todo, Fluxus podría ser más
importante de lo que parece, por lo que
podríamos asumir que el arte es menos
importante de lo que parece, o que el arte
es menos positivo de lo que creemos.
Fluxus es un arte de actitud, que contiene
un desapego del artista hacia el arte.

Fluxus

podría ser arte que se hace verdadero,
o arte que se vuelca en sí mismo,
o arte que intenta la autocrítica,
o arte en quiebra.

Fluxus se está contradiciendo en la medida
en que son unos fracasados que están
teniendo éxito, y que han alcanzado la gloria
gracias a su discurso antigloria. Hay incluso
una tendencia Zen Gloria en Fluxus:
conocer la gloria por haber sido el primero
en proponer una vida ordinaria.
Fluxus se muerde la cola.

Encore du bla bla bla de bla bla sur Fluxus par Ben en français.

Fluxus, comme ce fut le cas pour dada,
devient ce qu'il ne voulait pas être :
des produits, de l'importance, de la gloire,
et très bientôt un star-système.
On verra Fluxus manipulé à des fins
nationales :
Fluxus Allemagne contre Fluxus U.S.A.

Fluxus is a joke

but when I think of art and its supposed
importance I don't feel like joking.

Fluxus versus art

Fluxus could after all be more important
than it looks like, for that we would have to
assume art is less important than it looks like,
or that art is less positive than we believe.
Fluxus est un art d'attitude, qui contient un
détachement de la part de l'artiste envers
l'art.

Fluxus

could be art turning true,
or art getting "on" itself,
or art trying auto-criticism,
or art going "bust."

Fluxus est en train de se contredire dans
la mesure où ce sont des ratés en train de
réussir et qui ont la gloire grâce à leur dis-
cours anti-gloire. Il y a même une tendance
zen Gloire dans
Fluxus : avoir la gloire pour avoir été le pre-
mier à proposer une vie ordinaire.
Fluxus se mange la queue.

Si Fluxus fuera un barril,
estaría lleno de egos.

Si Fluxus fuera una flor, me hubiese gustado
que fuese una ortiga, pero creo que en realidad
es un manojo de pequeño-burgueses
que quisieran hacerse pasar por ortigas.

Si Fluxus fuera un coche, sería un Maseratti
disfrazado de 2CV, o para algunos un 2CV
disfrazado de Maseratti.

Fluxus quería cambiar el arte.

Hoy Fluxus reconoce que no ha cambiado
nada. En todo caso ha planteado una interro-
gante. Fluxus fracasó por culpa de la naturaleza
humana. El conjunto de los artistas Fluxus es
tan egoísta como el conjunto de los artistas
que hacen abstracción en la Place du Tertre.

¿Por qué la gente se interesa en Fluxus?

Respuestas:

¿Por nuestra gran inteligencia? No.

¿Porque somos creadores? No.

¿Porque somos músicos creativos? No.

¿Porque somos radicales? No.

¿Porque representamos una novedad? No.

¿Porque pueden ganar dinero con nosotros? Sí.

La teoría de Flynt es demasiado complicada
para entenderla, pero ha llegado a extremos
muy interesantes, uno de los cuales es
“destruir la humanidad”. La teoría de
Ben es que Fluxus es una ruptura y no una
variación, es decir, algo realmente nuevo.
Una nueva forma de ver el arte. La teoría
de Beuys es que todo el mundo es un
artista en una democracia directa.
Ben cree que la teoría de Beuys es 90%
demagogia, es decir, hipocresía.
La teoría de Maciunas es que el arte debe

Si Fluxus était une barrique,
il serait plein d'egos.

Si Fluxus était une fleur, j'aurais aimé qu'il
soit une ortie mais je crois qu'en réalité c'est
un bouquet de petits bourgeois qui aime-
raient se faire passer pour des orties.

Si Fluxus était une voiture ce serait une
Maseratti déguisée en 2CV ou pour certains
une 2CV déguisée en Maseratti.

Fluxus voulait changer l'art.

Aujourd'hui Fluxus reconnaît qu'il n'a rien
changé. Il a tout au plus posé une question.
Fluxus a échoué à cause de la nature
humaine. L'ensemble des artistes Fluxus est
aussi égoïste que l'ensemble des artistes fai-
sant de l'abstraction sur la place du Tertre.

Why are people interested in Fluxus?

Answers:

Because of our great intelligence? No.

Because we are creators? No.

Because we are creative musicians? No.

Because we are radical? No.

Because we represent newness? No.

Because they can make money with us? Yes.

Flynt's theory is too complicated
to get straight, yet he jungles with some
very interesting extremes, one of which is
“destroy humanity.”

Ben's theory is that Fluxus is a rupture,
not a variation that is to say something really
new. A new way of looking at art.

Beuys' theory is everybody is an artist
and direct democracy.

Ben believes that Beuys' theory is 90%
demagogy, that is to say hypocrisy.

Maciunas' theory is that art must return

volver a su función inicial: el entretenimiento, y también ser popular y no elitista. Ben cree que Maciunas tiene un 60% de razón en querer que el arte cambie y se vuelva divertido, pero que se equivoca al suponer que pueda volverse antielitista. La teoría de Philip Corner es la realidad. No alteres la realidad, sólo muéstrala. La teoría de Dick Higgins es intermedia, es decir, nada (soy antiintermedia). La teoría de Eric es: “¿cómo podría encontrar una teoría para ser importante?”.

Philip Corner

He recibido de Philip Corner la siguiente declaración, que considero una de las más acertadas que he leído desde hace mucho tiempo:

“Después de Duchamp puedes seguir haciendo lo que quieras, después de John Cage puedes seguir haciendo lo que quieras, después de Miguel Ángel puedes seguir haciendo lo que quieras, después de Ben puedes seguir haciendo lo que quieras, después de Philip puedes seguir haciendo lo que quieras, después de Beethoven puedes seguir haciendo lo que quieras, después de Buda puedes seguir haciendo lo que quieras, después de Abraham puedes seguir haciendo lo que quieras, después de Moisés puedes seguir haciendo lo que quieras, después de Jesús puedes seguir haciendo lo que quieras, después de Picasso puedes seguir haciendo lo que quieras, después de Bach puedes seguir haciendo lo que quieras,

to its initial function: divertimento, and also be popular, not elitic. Ben believes that Maciunas is 60% right in wanting art to change and become funny, but wrong when he supposes it can turn anti-elitic. Philip Corner's theory is reality. Don't disturb reality, just point to it. Dick Higgins theory is intermedia, that is to say nothing (I am anti-intermedia.) Eric's theory is “How can I find a theory to be important?”

Philip Corner

I received from Philip Corner the following statement. I consider as one of the best I have read since a long time: after Duchamp you can still do whatever you want, “after John Cage you can still do whatever you want, after Michelangelo you can still do whatever you want, after Ben you can still do whatever you want, after Philip Corner you can still do whatever you want, after Beethoven you can still do whatever you want, after Buddha you can still do whatever you want, after Abraham you can still do whatever you want, after Moses you can still do whatever you want, after Jesus you can still do whatever you want, after Picasso you can still do whatever you want, after Bach you can still do whatever you want,

después de Mahoma puedes seguir haciendo lo que quieras, después de Boulez puedes seguir haciendo lo que quieras, después de Gaudí puedes seguir haciendo lo que quieras”.

Fluxus

En 1962 y 63, Fluxus fue una revelación para mí, una solución para el arte, algo radical y nuevo. 30 años después, ha perdido su magia, ya no es más que ego y dinero.

Cómo archivar el show Fluxus

Junta un bonche de viejos folletos regalados o enviados en los sesenta por H. Flynt, Maciunas, etc. Añade algunas reliquias de conciertos y unas fotos, enmarca todo eso, consigue un crítico de arte que escriba unas quince páginas sobre la actitud artística en la vida, imprime un gran catálogo (usa los mismos viejos papeles en Bolonia, en Wiesbaden, en Nueva York, pero enmárcalos de distinto modo).

El coleccionista Fluxus de folletos nunca dice:

—“¿Puedo comprarlos?”,

sino:

—“¿No te sobran algunos?”.

after Mahomet you can still do whatever you want, after Boulez you can still do whatever you want, after Gaudi you can still do whatever you want.”

Fluxus

In 1962 and 63 Fluxus came as a revelation to me, a solution to art, something radical and new. 30 years later, it has lost its magic; it's just ego and money.

How to archive Fluxus show?

Get together a bunch of old papers leaflets given out or sent out in the sixties by H. Flynt, Maciunas, etc., add some relics of concert such as photos have everything framed, get an art critic to write 15 pages on life art attitude, print a fat catalogue, (use the same old papers in Bologna in Wiesbaden in New York but frame them framed differently).

The Fluxus collector of leaflets never says:

—“Can I buy them?”

but only:

—“Can you spare some?”



Cirer les chaussures des autres [Lustrar los zapatos de los otros] (1971). Registro de la acción 221

Ben abandona el arte

1967

Si todo es arte, debe ser posible sustituir la palabra todo por cualquier otra sin alterar el sentido de la frase. Es como si el arte estallara y se dispersara en millones de definiciones diferentes, de las cuales ninguna sería más —ni menos— verdadera que otra. He aquí algunas: “Todo es Arte”, “la Verdad es Arte”, “El no arte”, “Todo es Pretensión”, “El Arte es cualquier cosa”, “Etc. es Arte”.

Una de las primeras realizaciones de la noción todo es Arte ha cobrado forma en el *ready-made* de Marcel Duchamp. Cualquier objeto se convertía en obra de arte, sólo hacía falta añadir la intención. Sin embargo, la obra de Duchamp no deja de ser convencional y difiere poco de una obra clásica, en la medida en que se trata de una pieza física con una firma, una fecha, una pretensión de artista. (El *pop art*, el nuevo realismo, etc., son la hedonización y la vulgarización del *ready-made*, así que no hablaré de ellos).

La Vida es Arte:

Ampliación y definición defendidas por John Cage y sus discípulos, pero de entrada el planteamiento es erróneo, pues en la realización no se pueden separar los motivos del artista de la obra que pretende ser vida. Si la Vida es Arte, también lo es la pretensión del artista en querer mostrarlo. Y si esa pretensión no existe en la obra presentada, no es la vida lo que el artista nos muestra,

Ben abandonne l'art

Si tout est art, il doit être possible de remplacer le mot «tout» par n'importe quel autre mot sans altérer le sens de la phrase. C'est comme si l'art éclatait et se multipliait en des millions de définitions différentes dont aucune ne serait ni plus ni moins vraie qu'une autre. En voici quelques-unes : Tout est Art, la Vérité est Art, le Non-Art, Tout est Prétention, l'Art est n'importe quoi, etc. est Art.

L'une des premières réalisations de la notion Tout est Art a pris corps dans le *ready-made* de Marcel Duchamp. N'importe quel objet devenait œuvre d'art, il suffisait d'y ajouter l'intention. Pourtant, l'œuvre de Duchamp reste conventionnelle et se différencie peu d'une œuvre classique, dans la mesure où il s'agit d'une pièce physique, accompagnée d'une signature, d'une date, d'une prétention d'artiste. (Le *pop art*, le nouveau réalisme, etc. sont l'hédonisation et la vulgarisation du *ready-made*, je n'en parlerai donc pas.)

La Vie est Art :

Élargissement et définition défendus par John Cage et ses disciples, mais ici, au départ, la situation est fautive, car dans la réalisation l'on ne peut séparer les mobiles de l'artiste, de l'œuvre qui se veut vie. Si la Vie est Art, la prétention de l'artiste à vouloir le montrer est art aussi. Et si cette prétention n'existe pas dans l'œuvre communiquée, ce n'est pas la vie que nous montre l'artiste mais uniquement le reflet de son ambition

sino únicamente el reflejo de su ambición artística. Diría incluso que la pretensión, la agresividad, la ambición están mucho más vivas que la misma obra. Por eso, cuando interpreto una partitura de Cage o veo *Drip music* de G. Brecht, no puedo evitar pensar en ellas como obras de artistas y no como vida. En realidad, el arte no es la vida, a menos que esta vida sea verdad.

La Verdad es Arte:

Es una manera para el artista de incluir en la obra sus propios motivos para crear, es decir, una introspección y una comunicación de su verdadero estado ante el gesto de la creación. Es la respuesta que da a la pregunta: ¿Por qué creo? Concibo, por ejemplo, la realización de la Verdad es Arte a través de una obra de teatro en la que el autor subiría al escenario a dar las razones por las que hace teatro, no las razones superficiales, sino las razones profundas, es decir, “alcanzar la gloria”, etc. Lo importante es que la Verdad es Arte cambia el arte, porque la noción de creación para algunos suele ir acompañada de justificaciones innecesarias y falsas (el arte por el arte, la armonía, la belleza, etc.).

El no-Arte:

Es la actitud actual de Marcel Duchamp y algunos otros que después del *ready-made*, al no poder volver a la estética y al hedonismo del objeto, pero siempre en busca de lo nuevo para satisfacer su pretensión, su ego, pensaron que sería algo nuevo declarar que la creación artística ya no les interesaba. En realidad les interesa mucho y sobre todo para establecer su ego en el campo del no Arte (estilo también).

artistique. Je dirais même que la prétention, l'agressivité, l'ambition sont, par rapport à l'œuvre, beaucoup plus vivantes. Ainsi, lorsque j'effectue une partition de Cage ou que je regarde *Drip Music* de G. Brecht, je ne peux m'empêcher d'y penser en tant qu'œuvre d'artiste et non pas en tant que vie. En fait, l'art n'est pas la vie à moins que cette vie ne soit vérité.

La Vérité est Art :

C'est la divulgation en tant qu'œuvre des mobiles que l'artiste a pour créer. C'est-à-dire une introspection et une communication de son état vrai devant le geste de la création. C'est la réponse qu'il donne à la question : «Pourquoi est-ce que je crée ?» Je conçois par exemple, la réalisation de la Vérité est Art par une pièce de théâtre dans laquelle l'auteur viendrait sur scène donner les raisons pour lesquelles il fait du théâtre, non pas les raisons superficielles mais les raisons profondes, c'est-à-dire « pour la gloire », etc. Ce qui est important est que la Vérité est Art change l'art, car la notion de création pour certains s'accompagne souvent de justifications inutiles et fausses (l'art pour l'art, l'harmonie, le beau, etc.).

Le non-Art :

C'est l'attitude actuelle de Marcel Duchamp et de quelques autres qui, après le *ready-made*, ne pouvant revenir à l'esthétique et à l'hédonisme de l'objet, mais toujours à la recherche du nouveau pour satisfaire leur prétention, leur ego, ont pensé qu'il serait nouveau de déclarer que la création artistique ne les intéresse plus ou pas. En réalité ils s'y intéressent beaucoup et surtout pour établir leur ego dans le domaine du Non-Art (encore du style).

El Arte es pretensión:

Es una actitud menos hipócrita que el no Arte. Es tomar conciencia de que la pretensión es el motor básico de cualquier acto de creación y es asumir plenamente y hasta el final dicha pretensión, al grado de negarse a acoplarla a una obra física (la pretensión es suficiente en sí misma). Citaré como ejemplo mi pieza *Mírame con eso basta*. El enfoque de la pretensión es muy cercano al de la Verdad es Arte.

El Arte es cualquier cosa:

También hay quienes, aun admitiendo que todo es Arte, no rechazan su condición de artistas, pero adoptan una actitud fatalista hacia la obra de arte. Por ejemplo, escogerán una forma cualquiera, un círculo, y decidirá hacer sólo círculos porque eso o cualquier cosa es lo mismo. Este es el caso, en mi opinión, de la obra de Olivier Mosset y de algunos artistas minimalistas.

La Muerte es Arte:

Es la conclusión a la que llegé, tras diez años de reflexiones estéticas, Ion Guiyot. Diez años durante los cuales había ido descartando sistemáticamente todas las formas de arte. Ninguna, escribía, podía alcanzar su meta. Ion Guiyot fue encontrado muerto el 10 de julio de 1949, en Chimara, Albania. En la víspera había escrito la siguiente frase: “La muerte es Arte, siempre y cuando uno muera”.

El Arte es inútil:

Cuando Henry Flynt se manifiesta frente al Museo de Arte Moderno de Nueva York enarbolando un cartel que reza: “Demolish

L’Art est Prétention :

Est une attitude moins hypocrite que le Non-Art. C’est prendre conscience que la prétention est l’élément moteur de base de tout acte de création, et c’est assurer pleinement et jusqu’au bout cette prétention. C’est-à-dire jusqu’à refuser d’accoupler cette prétention à une œuvre physique (la prétention se suffit à elle-même). Je citerai comme exemple ma pièce *Regardez-moi cela suffit*. La démarche de la prétention est très proche de celle de la Vérité est Art.

L’Art est n’importe quoi :

Il y a aussi ceux qui, tout en admettant que Tout est Art ne rejettent pas leur statut d’artiste mais adoptent une attitude fataliste envers l’œuvre d’art. Ils choisiront par exemple une forme quelconque, un rond, et décideront de ne faire que des ronds, car cela ou autre chose revient au même. C’est le cas d’après moi du travail d’Olivier Mosset et de certains *minimal artists*.

La Mort est Art :

C’est à ce résultat qu’est arrivé, après dix ans de réflexions esthétiques, Ion Guiyot. Dix ans pendant lesquels il a systématiquement écarté toutes les formes d’art. Aucune, écrivait-il, ne peut atteindre son but. Ion Guiyot a été trouvé mort, le 10 juillet 1949, à Chimara, en Albanie. La veille, il avait écrit la phrase suivante : « La mort est Art à condition qu’on meure ».

L’Art est inutile :

Lorsque Henry Flynt manifeste devant le Musée d’Art moderne de New York, en portant un écriteau « Demolish serious art »,

serious art”, se trata de una declaración política en contra del arte burgués. En cambio, cuando yo me manifiesto en la Fundación Maeght con carteles diciendo que el arte es inútil, es fruto de la siguiente reflexión: si todo es Arte y si el Arte debe ser siempre nuevo, al luchar contra el Arte que no se ha hecho lo combato como obra de Arte.

Conclusión:

Si Cage dice: “La vida es Arte”, si Duchamp dice: “Ya no me interesa la competencia artística”, si Flynt dice: “Hay que luchar contra el Arte”, si yo digo: “El Arte es la verdad”, todas estas declaraciones y realizaciones existen únicamente porque sus creadores (egoístas como todos los artistas) buscan algo nuevo para jugar el juego del arte (ser diferentes de los demás). Pero para encontrar algo nuevo en las circunstancias actuales en las que todo es arte, estos creadores cuestionan las reglas del juego. Es como si en el juego del arte todo se valiera, incluso permitir que los jugadores intenten interrumpir el juego.

Es el caso de la Verdad es Arte, la pretensión es Arte, el no Arte, el Arte anónimo, el Arte es pastiche. Pero ¿es posible el suicidio del arte? También hay quienes no hacen arte. Mi comerciante de vino que vende botelleros, el tendero que acaba de casar a su hija, el agente inmobiliario del tercer piso que murió.

il s’agit d’une prise de position politique contre l’art bourgeois. Lorsque par contre, je manifeste avec des affiches à la Fondation Maeght en disant que l’Art est inutile, c’est le résultat de la réflexion suivante : si Tout est Art, et si l’Art doit Être toujours nouveau, combattre l’Art n’ayant pas été fait, je le combats en tant qu’œuvre d’Art. Mon attitude est donc Art.

Conclusion :

Si Cage dit « La vie est Art », si Duchamp dit « La compétition artistique ne m’intéresse plus », si Flynt dit « Il faut lutter contre l’Art », si je dis « L’Art c’est la vérité », toutes ces déclarations et réalisations existent uniquement parce que leurs créateurs (égoïstes comme tous les artistes) cherchent du neuf pour jouer le jeu de l’art (être différents des autres). Mais pour trouver du neuf dans les circonstances actuelles où tout est art, ces créateurs remettent en cause la règle du jeu. C’est comme si le jeu de l’art acceptait tous les coups y compris celui de permettre aux joueurs d’essayer d’arrêter le jeu.

C’est le cas de la Vérité est Art, la Prétention est Art, le Non-Art, l’Art anonyme, l’Art est pastiche. Mais le suicide de l’art est-il possible ? Il y a aussi ceux qui ne font pas de l’art. Mon marchand de vin qui vend des porte-bouteilles, l’épicier qui a marié sa fille, l’agent immobilier du troisième qui est mort.

La Vanguardia, pros y contras

1975-1989

A–Arte (vanguardia de las etnias minoritarias)

Tres observaciones:

1) Dado que todos los pueblos y culturas del mundo, ya sean aborígenes, bantúes, anglosajones, franceses u otros, tienen todos el mismo número de años a sus espaldas, decretar que unos son artísticamente más avanzados que otros es una falacia, todos son contemporáneos.

2) Es la realidad de las relaciones de poder entre etnias la que establece una diferencia jerárquica entre ellas, buscando reducir la modernidad a la producción de cinco o seis de ellas, con lo que pretenden hacerles creer que son más avanzadas que las demás.

3) Cada cultura representa a través de su lengua una visión diferente de un mundo artísticamente no jerarquizable.

Es importante que todos los pueblos, las culturas, sean dueños de su destino y eviten buscar imponer su cultura a otros (lo cual no excluye el intercambio), también hay que evitar que el artista se convierta en una vaca lechera cultural manipulada por la propaganda institucional y etnocéntrica.

L'Avant-Garde pour ou contre

A–Art (Avant-Garde des ethnies minoritaires)

Trois remarques :

1) Tous les peuples et cultures du monde, qu'ils soient aborigènes, bantous, anglo-saxons, français ou autres, ayant tous, derrière eux, le même nombre d'années passées à décréter que certains sont artistiquement en retard sur d'autres est faux, tous sont contemporains.

2) C'est la réalité des rapports de forces entre ethnies qui établit une différence hiérarchique entre elles, cherchant à réduire la modernité à la production de 5 ou 6 d'entre elles, désirant leur faire croire qu'elles sont en avance sur les autres.

3) Chaque culture représente à travers sa langue une vision différente d'un monde artistiquement non hiérarchisable.

Il est important que tous les peuples, toutes les cultures, soient maîtres de leur destinée et évitent de chercher à imposer leur culture à d'autres (ce qui n'exclut pas l'échange). Ceci étant il faut éviter que l'artiste devienne une vache à lait culturelle manipulée par une propagande institutionnelle et ethnocentrique.

A–Arte: creación y vanguardia

He escrito últimamente que la próxima revolución en el arte sería el etnismo. Significa que en los próximos diez años, los artistas ya no pelearán para entrar en una historia del arte unidireccional en la que Duchamp triunfa sobre Matisse y Matisse sobre Kandinsky, sino en una historia del arte multidireccional. La creatividad del artista no sólo será la afirmación de su singularidad, sino también de su voluntad de profundizar su identidad étnica. Para dar un ejemplo, un artista negro no buscará imponer una personalidad al estilo occidental, sino ser original desde su negritud, desde su propia etnia.

A–Arte, creación y etnia

El artista suele creer que está solo en el mundo. Solo al crear, solo frente a los demás. Eso es falso.

El artista sirve para “dar un sentido más puro a las palabras de la tribu”, como diría Mallarmé.

El arte es la aceptación de las diferencias, es la ópera italiana, es Wagner, son los cantos Maories, es una canción de cuna corsa.

Si el artista no existe con lo que conforma su identidad, es decir, la memoria de su grupo, entonces tampoco existe el arte. Si Baudelaire no hubiera sido francés ni Dante italiano, no hubiera habido ni Dante ni Baudelaire, pues sin una lengua propia no hay lugar para el genio creativo.

A–Arte del tercer mundo y de los pueblos primitivos

El colmo de la actitud de “Occidente” hacia los artistas de vanguardia de las culturas del tercer mundo consiste, por un lado, en negarles el estatus de modernidad relegando

A–Art : Création et Avant-Garde

J’ai écrit dernièrement que la prochaine révolution en art serait l’ethnisme. C’est-à-dire que dans les dix prochaines années, les artistes ne se battront plus pour pénétrer dans une histoire de l’art unidirectionnelle dans laquelle Duchamp triomphe de Matisse et Matisse de Kandinsky, mais une histoire de l’art multidirectionnelle. La créativité de l’artiste sera non seulement l’affirmation de sa singularité mais aussi la volonté d’approfondir son identité ethnique. Pour donner un exemple, un artiste noir ne cherchera pas à imposer une personnalité à l’occidentale mais être original à partir de sa négritude, de son ethnique.

A–Art : Création et ethnique

L’artiste croit souvent être seul au monde. Seul à créer, seul face aux autres. Cela est faux.

« L’artiste sert à donner un sens plus pur aux mots et aux images de sa tribu, » Stéphane Mallarmé.

L’art c’est l’acceptation des différences, c’est l’opéra italien, c’est Wagner, ce sont les chants maoris, c’est une berceuse corse.

Ce qui signifie que si l’artiste n’existe pas avec ce qui compose son identité, c’est-à-dire la mémoire de son groupe, l’art n’existe pas non plus. Si Baudelaire n’avait pas été français ni Dante italien, il n’y aurait eu ni Dante ni Baudelaire car sans leur langue il n’y a nulle place pour leur génie créatif.

A–Art du tiers-monde et des peuples primitifs

Le comble de l’attitude de l’« Occident » envers les artistes d’avant-garde des cultures du tiers-monde consiste d’une part à leur refuser le statut de modernité, reléguant leur art contemporain dans les musées

su arte contemporáneo a museos antropológicos y, por otro lado, en expropiar esa misma contemporaneidad (el 80% del arte africano se encuentra en Europa y Estados Unidos). Cualquiera que sean las circunstancias, ¡es un robo!

Tendría que haber acuerdos internacionales que regulen la devolución de las obras de arte que los occidentales han tomado del tercer mundo. Se estipularía la devolución pura y simple de dichas obras de arte, en virtud de un acuerdo mutuo y con la posibilidad de intercambios.

Por ejemplo, si el Louvre desea conservar una sala de arte egipcio, el museo del Cairo deberá poder recibir a cambio una sala equivalente de arte francés del siglo XVIII.

A—Arte y relaciones de poder

En la actualidad, la situación mundial del arte moderno es un reflejo de las relaciones de poder entre naciones y etnias.

Cuatro o cinco etnias acaparan el mercado del “arte de vanguardia”, obligando a los creadores de las demás etnias a integrarse en el campo unidimensional Matisse-Duchamp-Malévich, si no quieren que sus obras sean consideradas productos folclóricos sin interés. Un ejemplo que llama la atención: en Canadá el mercado del arte se niega a reconocer a los escultores inuit como artistas de vanguardia, a pesar de que la exploración estética de estos artistas es particularmente innovadora. Otros ejemplos: la pintura africana, el arte aborigen, etc.

A—Arte y estilo de los pueblos

Ninguna creación es espontánea, no se crea de la nada. El estilo es la forma en que un pueblo reitera su expresión estética. Esta

anthropologiques et, d'autre part, à piller cette même contemporanéité (80 % de l'art africain se trouve en Europe et aux U.S.A.). Quelles que soient les circonstances, c'est du vol !

Il faudrait que des accords internationaux réglementent le retour des œuvres d'art que les Occidentaux ont prises aux cultures du tiers-monde. On stipulerait le retour pur et simple de ces œuvres d'art dans le cadre d'un accord mutuel avec la possibilité d'échanges.

Par exemple, si le Louvre désire garder une salle d'art égyptien, il faudra que le musée du Caire puisse recevoir, en échange, une salle équivalente d'art français du 18^{ème} siècle.

A—Art et rapports de force

Actuellement, la situation mondiale de l'art moderne est le reflet des rapports de force entre nations et ethnies.

Quatre ou cinq ethnies se partagent le marché artistique dit d'avant-garde, obligeant les créateurs des autres ethnies ou bien à être considérés comme des produits folkloriques inintéressants ou bien à s'intégrer dans le champ unidirectionnel Matisse-Duchamp-Malévitch. Un exemple frappant : le Canada, où le marché de l'art refuse de reconnaître les sculpteurs inuits comme d'avant-garde, bien que les recherches formelles de ces artistes soient particulièrement novatrices. D'autres exemples : la peinture africaine, l'art aborigène, etc.

A—Art et style des peuples

Aucune création n'est spontanée, on ne crée pas à partir de rien. Le style, c'est la manière d'un peuple de se répéter sur le plan formel. Cette répétition a pour but d'affirmer, de souligner et de garder en mémoire

reiteración permite afirmar, subrayar y conservar la memoria de la diferencia a través de la lengua, la música, las formas (arquitectónicas, etc.), la cocina, la pintura.

Cuando el pueblo catalán baila la sardana prohibida por Franco, lo que está defendiendo es su “estilo”. Cuando Nîmes vibra en su plaza de toros por el arte de la tauromaquia, también es un pueblo que afirma su diferencia. En el campo de la música, es más que obvio: cada pueblo tiene sus propios ritmos y su tempo. En la pintura, resulta más difícil de discernir porque la vanguardia (objeto de consumo de los ricos) está inmersa en el cosmopolitismo. Sin embargo, incluso en este caso, las diferencias que se observan entre los artistas dejan traslucir identidades culturales. Así es como Tapiès y Miró, quienes durante mucho tiempo fueron considerados representantes de una Escuela de París, hoy en día reivindican su identidad catalana.

A—Arte universal

Sería absurdo imaginar una fiesta universal, idéntica para todos. La fiesta corsa no es la fiesta catalana ni la fiesta bantú. Si organizáramos un “festival de fiestas”, nos daríamos cuenta de que se trataría de un festival de las diferencias y no de la uniformización. Ocurre lo mismo con todas las artes: pintura, cocina, música, etc., que sólo son universales por y en sus diferencias.

P—Pintura y etnismo

La situación de las relaciones de poder en el arte mundial actual no acepta la modernidad de los pueblos minoritarios. La noción de modernidad se ha estructurado de tal manera que elimina toda modernidad de los

la différence. Elle passe par la langue, la musique, les formes (architecturales, etc.), la cuisine, ainsi que la peinture.

Quand le peuple catalan danse la sardane interdite par Franco, c’est son « style » qu’il défend. Quand Nîmes vibre dans ses arènes pour l’art tauromachique, c’est également un peuple qui souligne sa différence. En musique, on admet très vite l’évidence : chaque peuple a ses rythmes et son tempo. En peinture, c’est plus difficile à appréhender car l’avant-garde (objet de consommation des riches) baigne dans le cosmopolitisme. Néanmoins, même dans une telle situation, les différences qu’on observe entre artistes portent la marque des identités culturelles. Ainsi, Tapiès et Miró, qui pendant longtemps ont fait figure de représentants d’une École de Paris, revendiquent aujourd’hui leur identité catalane.

A—Art universel

Il est dérisoire d’imaginer une fête universelle, la même pour tous. La fête corse n’est pas la fête catalane ou bantoue. Organisons un « festival de fêtes », et nous constaterons qu’il s’agira d’un festival des différences, et non de l’uniformisation. Il en va de même pour tous les autres arts, peinture, cuisine, musique, etc., qui ne sont universels que par et dans leurs différences.

P—Peinture et ethnisme

La situation de rapports de force de l’art mondial actuel n’accepte pas la modernité des peuples minoritaires. La notion de modernité a été structurée de telle façon qu’elle élimine toute modernité des peuples dominés en dévalorisant leurs œuvres qu’elle classe dans la catégorie de l’art dit primitif ou

pueblos dominados, al subestimar sus obras y clasificarlas en la categoría del arte llamado primitivo o folclórico, lo cual es injusto, pues no veo por qué un francés trabajando en 1985 haría vanguardia mientras que un meo o un kurdo trabajando en 1985 haría arte primitivo. En resumidas cuentas, el campo del arte moderno refleja la situación mundial de las relaciones de poder entre etnias.

folklorique. Ce qui est injuste car je ne vois pas pourquoi un Français travaillant en 1985 ferait de l'avant-garde alors qu'un Méo ou un Kurde travaillant en 1985 ferait de l'art primitif. Bref, le domaine de l'art moderne reflète la situation mondiale des rapports de force entre ethnies.



Ben signe
les tableaux
des autres

BEN

Signer le tableau des autres [Ben firma el cuadro de otros], 1963. Registro de la acción

Pero ¿quién es Ben?

1996

¿Quién es Ben?

Nací el 18 de julio de 1935 en Nápoles, de madre irlandesa y occitana y de padre suizo-francés.

Viví en Turquía, Egipto y Grecia.

Llegué a Niza en 1949.

Busco hacer lo que no se ha hecho.

Tengo miedo de ser un fracasado.

Me gustan los espaguetis.

A veces el arte me fastidia.

Quisiera ser un árbol.

Estoy suscrito a *Le Monde*.

Estoy perdiendo la memoria, cosa que me molesta.

Me gustan los extremos en el arte.

Expongo en todas partes, pero eso me angustia.

Actualmente vivo en Niza con mi esposa Annie, en las colinas.

Hay un gran tilo frente a la casa.

Mis hijos son mayores y tengo tres nietos: Benoît, de 7 años;

Tom, de 5 años, y Mona, de 4 meses.

Mis calcetines suelen tener agujeros.

¿Cuál es tu estrategia?

R: La de la mariposa de la teoría del caos.

Estornudar en un rincón, en Niza, y cimbrar los cimientos de la cultura en París, Nueva York y Tokio.

Mais qui est ben ?

Qui est Ben ?

Je suis né le 18 Juillet 1935 à Naples, de mère irlandaise et occitane, de père suisse français.

J'ai vécu en Turquie, Égypte et Grèce.

J'arrive à Nice en 1949.

Je cherche à faire ce qui n'a pas été fait.

J'ai peur d'être un raté.

J'aime les spaghettis.

Parfois l'art m'emmerde.

J'ai envie d'être un arbre.

Je suis abonné au *Monde*.

Je perds la mémoire et ça m'embête.

J'aime les extrêmes en art.

J'expose un peu partout mais ça m'angoisse.

Je vis actuellement à Nice avec ma femme Annie dans les collines.

Il y a un grand tilleul devant la maison.

Mes enfants sont grands

et j'ai trois petits-enfants : Benoît 7 ans,

Tom 5 ans et Mona 4 mois.

Mes chaussettes sont souvent trouées.

Quelle est ta stratégie ?

R : Celle du papillon dans la théorie du chaos.

Éternuer dans un coin, à Nice, et faire trembler les fondations de la culture à Paris, à New York et à Tokyo.

¿Cómo definirías tu trabajo?

R: La búsqueda de la verdad.

¿Cuáles son tus fuentes de inspiración?

R: Duchamp - John Cage - los situacionistas - Claude Lévi-Strauss - Isidore Isou - François Fontan (creador del etnismo) - mi madre - la televisión.

¿Dé qué sirve el arte?

R: (Para mí) El arte es mi coartada para sor-
tear el desempleo. El arte es mi truco para
impresionar a los pequeño-burgueses.
(Para un pueblo) El arte está en su memoria,
las formas y la lengua que ha conservado
para su supervivencia.

¿Cuáles son tus proyectos inmediatos y futuros?

R: Inmediatos: besar a Annie y mandar
un fax a *Nova Magazine* para pedirles que
reaccionen ante la manipulación y la des-
información. Futuros: una película sobre el
suicidio - una monografía en Flammarion
—una exposición retrospectiva en el Museo
de Solothurn en Suiza— un atlas con las
soluciones para todos los conflictos étnicos
del mundo, etc.

¿Cuál es tu punto de vista sobre la situación actual del arte?

R: Dando vueltas sin avanzar, hace van-
guardia mirándose el ombligo.

¿La posteridad forma parte de tus preocupaciones?

R: Hay días en que hubiera querido ser el 18
porque, como lo dijo George Brecht, es más

Comment peux-tu définir ton travail ?

R : La recherche de la vérité.

Tes sources d'inspiration ?

R : Duchamp - John Cage - les situation-
nistes - Claude Lévi-Strauss - Isidore Isou
- François Fontan (créateur de l'éthnisme) -
ma mère - la télévision.

L'art, ça sert à quoi ?

R : (Pour moi) L'art c'est mon alibi pour
ne pas pointer à l'ANPE. L'art c'est mon
truc pour impressionner les petits bourgeois.
(Pour un peuple) L'art c'est dans sa mémoire,
formes et langue qu'il a conservées pour
sa survie.

Quels sont tes projets immédiats et futurs ?

R : Immédiats : embrasser Annie et envoyer
un fax à *Nova Magazine* pour leur dire de
réagir contre la manipulation et la désinfor-
mation. Futurs : un film sur le suicide - une
monographie chez Flammarion - une exposi-
tion rétrospective au Musée de Solothurn en
Suisse - un atlas avec les solutions pour tous
les conflits ethniques dans le monde, etc.

Ton point de vue sur la situation actuelle de l'art

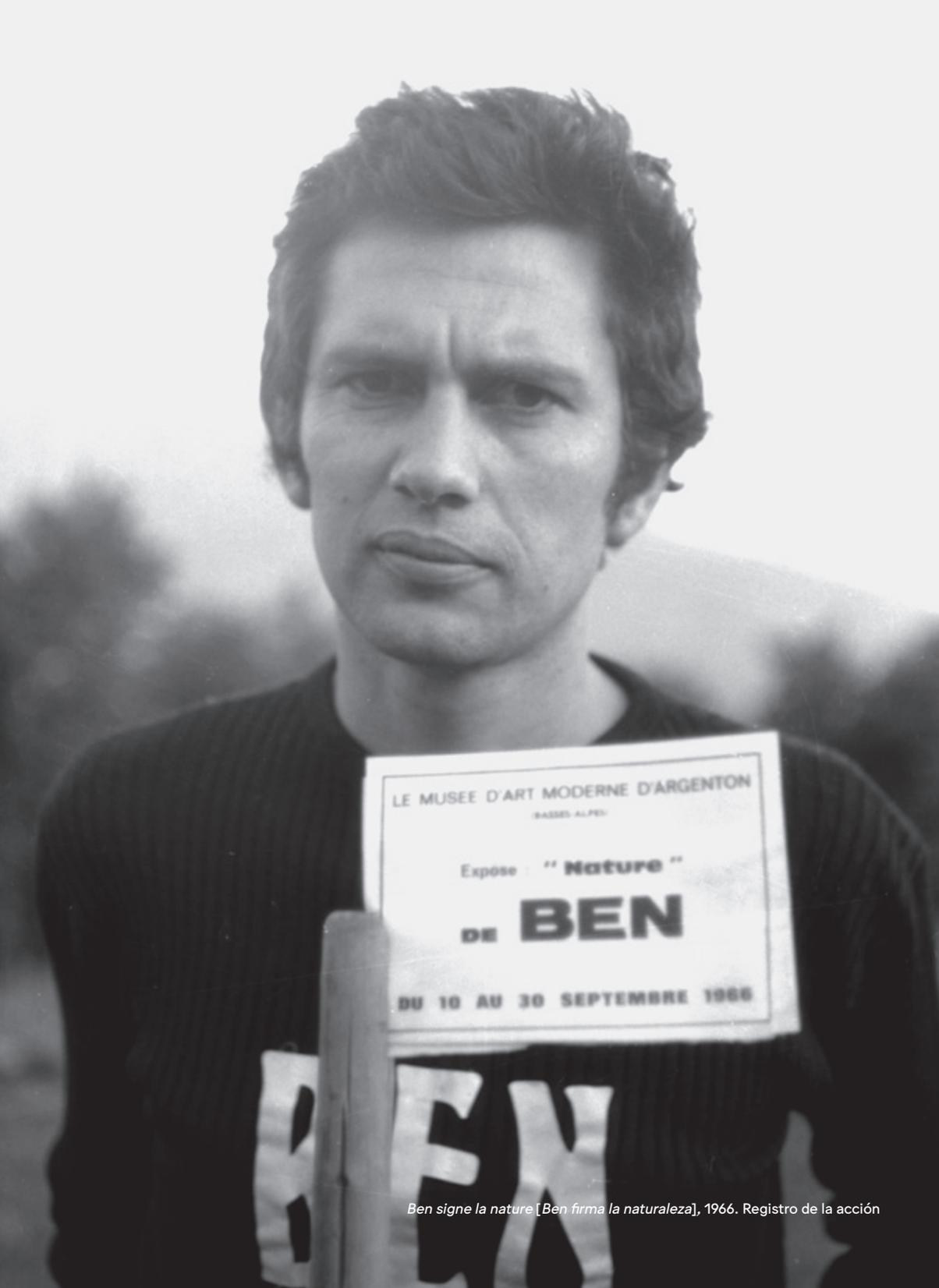
R : Elle tourne en rond et fait de l'avant-garde
en regardant son nombril.

La postérité fait-elle partie de tes préoccupations ?

R : Il y a des jours j'aurais voulu être le 18ème
parce que comme l'a dit George Brecht c'est
plus difficile que d'être premier. Il faut tomber

difícil que ser el primero. Hay que caer justo entre el 17 y el 19. Pero en realidad quiero ser el primero en ser el 18, es decir, siempre el primero, desgraciadamente, como todo el mundo.

juste entre le 17ème et le 19ème. Mais en réalité je veux être le premier à être le 18ème donc le premier toujours, hélas comme tout le monde.



LE MUSEE D'ART MODERNE D'ARGENTON
BASSES-ALPES

Exposé : " **Nature** "

DE **BEN**

DU 10 AU 30 SEPTEMBRE 1966

BEN

Ben signe la nature [Ben firma la naturaleza], 1966. Registro de la acción

Ben en México

Ben au Mexique

2022

Ben en México

¿Qué hago en México?

Muestro

sobre todo mi ego,

de todos modos en el *arte*

no hay más que ego

con sus distintos pretextos:

ser revolucionario,

ser sincero,

encontrar algo nuevo,

etc.

¿Qué hago en esta exposición?

Ben au Mexique

Qu'est-ce que je fais au Mexique ?

Je montre

Surtout mon ego

De toutes façons il n'y a rien d'autre

en « art » que de l'ego

Avec ses prétextes différents:

être révolutionnaire,

être sincère

trouver du nouveau

etc.

Qu'est-ce que je fous dans cette expo ?

Ben en México

¿Por qué acepté esta exposición?

¿Por la gloria?

¿Qué gloria?

¿La gloria en México?

No existe,

así es la vida.

Ben au Mexique

Pourquoi avoir accepté cette expo ?

Pour la gloire ?

Quelle gloire ?

La gloire au Mexique ?

Cela n'existe pas

C'est la vie.

Ben en México

¿Qué mostrarles?

¿El Ben filósofo?

¿El Ben étnico?

¿El Ben pretencioso?

Ben au Mexique

Que leur montrer ?

Le Ben philosophe ?

Le Ben ethnique ?

Le Ben prétentieux ?

Ben en México

¿Una retrospectiva?

Ben au Mexique

Une rétrospective ?

Es mostrar un poco de todo.
¿Qué mostrarles?
Tengo más de 120 temas:
mis apropiaciones,
los espejos,
el caos,
los retratos,
la guerra,
el miedo,
la muerte,
los gestos,
las *stupid ideas*,
mis ejercicios sobre el ego,
el tiempo,
Ben sexomaniático,
los gestos,
los huacales,
las maletas y baúles,
pero ante todo la VERDAD,
lo único que me interesa
es la verdad,
Ben expone la verdad:
2 más 2 son 4.

Ben en México
La verdad,
Ben es un egoísta,
como todos los artistas
cree haber encontrado algo nuevo,
pero eso de lo nuevo,
de buscar siempre algo nuevo,
es tan viejo como el mundo.
Lo nuevo
es llanto de ego,
deja de mirarte el ombligo.

Ben en México
¿Qué comunicar?
¿Comunicar qué?
¿Para qué comunicar?
La especie humana se repite.

C'est montrer un peu de tout
Que leur montrer ?
J'ai plus de 120 thèmes
mes appropriations,
les miroirs
le chaos
les portraits
la guerre
la peur
la mort
les gestes
les « *stupid ideas* »
mes exercices sur l'ego
le temps
Ben sexe maniaque
les gestes
les cageots
les valises et malles
mais surtout la VÉRITÉ
Il n'y a que
la vérité qui m'intéresse
Ben expose la vérité
2 et 2 font 4.

Ben au Mexique
La vérité
Ben est un égoïste
Comme tous les artistes
il croit avoir trouvé du nouveau
mais le nouveau
toujours du nouveau
c'est vieux comme le monde
le nouveau
c'est de l'ego qui pleure
Arrête de regarder ton nombril.

Ben au Mexique
Que communiquer ?
Communiquer quoi ?
Pourquoi communiquer ?
L'espèce humaine se répète Ben.

Ben en México
Los continentes se mueven,
las placas tectónicas se
desplazan.
México se mueve,
México tiembla.
Lo bueno es que
el museo es antisísmico,
no corro ningún riesgo.

Ben au Mexique
Les continents bougent
les plaques tectoniques se
déplacent
le Mexique bouge
Mexico tremble
ceci dit
le musée est parasismique
je ne risque rien.

Ben en México
En México se celebra *la muerte*.
Yo, Ben,
firmé
la muerte en 1960. Obra de arte,
la muerte es un límite,
no se puede ir más lejos
que Morir.

Ben au Mexique
Au Mexique on fête « la mort »
Moi Ben
j'ai signé
la mort en 1960 Œuvre d'art
La mort est une limite
On ne peut pas aller plus loin
que Mourir.

Ben en México
¿Qué es una retrospectiva?
Poder decirlo todo.
Entonces, lo digo todo.
¿Qué es todo?
Todo sobre Fluxus,
todo sobre el Nuevo Realismo,
todo sobre el arte,
todo sobre la muerte,
todo sobre el ego.

Ben au Mexique
C'est quoi une rétrospective ?
Pouvoir tout dire
Alors je dis tout
C'est quoi tout ?
Tout sur Fluxus
tout sur le Nouveau Réalisme
tout sur l'art
tout sur la mort
tout sur l'ego.

Ben en México
Ya no creo en el arte.
El arte es una historia de anécdotas,
el arte es una selva de egoístas,
sólo palabras que dan vueltas sin rumbo.
¿Y si todo me valiera un bledo?
¿Todo? Qué.
¿Todo Fluxus?
No, sigo creyendo en los pueblos.

Ben au Mexique
Je ne crois plus en l'art
L'art est une histoire d'anecdotes
L'art est une jungle d'égoïstes
L'art que des mots qui tournent en rond
Et si je me foutais de tout ?
Tout ? quoi
Tout Fluxus ?
Non je crois encore aux peuples.

Ben en México
Sí, pero ¿quién es Ben?
Ben es un artista
egoísta y pretencioso,
que dice
buscar la verdad,
pero sólo piensa:
¿y yo? y yo.

Ben en México
Quería llamar a la exposición
Viva la Muerte,
me dijeron: “imposible,
es el canto de Franco”,
entonces, por qué no
La Muerte no existe.

Ben en México
México existe.
Hay más de 17 pueblos
cada uno con su lengua.
Estos pueblos son,
entre otros,
los nahuas,
los mayas yucatecos,
los mayas tzeltales,
los mixtecos,
los tzotziles,
los zapotecas
y los otomíes.

Ben en México
Me hubiera gustado ser Diego Rivera,
qué tipo tan singular.
Entre gloria y verdad
tenía problemas
con el gobierno mexicano que lo veía con
malos ojos,
con Frida,
con el imperialismo.

Ben au Mexique
Oui mais qui est Ben ?
Ben est un artiste
égoïste et prétentieux
qui dit
qu'il cherche la vérité
mais qui ne pense que
et moi ? et moi.

Ben au Mexique
Je voulais appeler l'expo
« Viva la Muerte »
On m'a dit « Pas possible
c'est le chant de Franco »
Alors pourquoi pas ?
« La Muerte no existe ».

Ben au Mexique
Le Mexique existe
Il y a plus de 17 peuples
qui ont chacun leur langue
Ces peuples sont
entre autres
les Nahuas,
les Mayas yucatèques,
les Mayas tzeltals (es),
les Mixtèques,
les Tzotzils,
les Zapotèques
et les Otomis.

Ben au Mexique
J'aurais voulu être Diego Rivera
drôle de bonhomme
entre gloire et vérité
Il avait des problèmes
avec le pouvoir mexicain qui ne l'aimait pas
avec Frida
avec l'impérialisme

Ben en México
Me hubiera gustado ser Trotski.
¿Qué hacía en México?
¿Se escondía?
¿De quién?
¿De Stalin?

Ben au Mexique
J'aurais voulu être Trotski
Que faisait-il au Mexique ?
Il se cachait ?
De qui ?
De Staline ?

Ben en México
Con qué derecho
hacerse el conocedor paternalista
y entrometerse con los pueblos mexicanos,
no soy un
antropólogo colonialista.

Ben au Mexique
De quel droit
jouer les connaisseurs paternalistes
et me mêler des peuples mexicains
Je ne suis pas un
anthropologue colonialiste.

Ben en México
Quería crear una pequeña sala oscura
sin luz, sólo sonido,
en la que el público se hubiera adentrado
escuchando frases en las siguientes lenguas:
en maya yucateco,
en mixteco,
en tzotzil,
en zapoteca,
en otomí.

Ben au Mexique
Je voulais créer une petite salle noire sans
lumière, juste du son
dans laquelle le public serait rentré
et où on entendrait des phrases dites dans
les langues suivantes,
en maya yucatèque,
en mixtèque,
en tzotzil,
en zapotèque
en otomí.

Ben en México
Según Fontan, cada lengua es una visión
diferente del mundo,
así que México cuenta con
más de cuarenta visiones diferentes
del mundo.

Ben au Mexique
D'après Fontan chaque langue est une vision
différente du monde
Le Mexique compte donc
plus de quarante visions différentes
du monde.

Ben en México
Un amigo me dijo:
"no te fíes, Ben,
los lingüistas imperialistas inventan
lenguas a propósito
para generar confusión,
intentan dividir para reinar".

Ben au Mexique
Un ami m'a dit
Méfie-toi Ben
Les linguistes impérialistes inventent
des langues exprès
pour noyer le poisson
Ils essaient de diviser pour régner.

Ben en México
En algunas películas,
el sonido de los mariachis
cubre el de las ametralladoras.

Ben au Mexique
Dans certains films
le son des Mariachis
couvre celui de la mitrailleuse.

Ben en México
México
es
estar sentado en el cine
viendo un western
que habla del Río Grande
y de los Siete Magníficos,
unos sombreros
y una música que no se detiene,
las mujeres que me miran
mi carne y mis huesos.

Ben au Mexique
Le Mexique
c'est
être assis au cinéma
regardant un western
qui parle du Rio Grande,
et des Sept Mercenaires
C'est des sombreros
et une musique qui ne s'arrête pas
C'est les femmes qui me regardent
Ma chair et mes os.

Ben en México
México es Frida Kahlo
que viene a despertarme por la noche
para decirme:
“no me conoces,
así que no hables de mí”.
México
es una mujer
indígena que no me sonrío,
me da de beber,
me compra un sombrero
y con la que me tomo un tequila
y acabo en la cama con su hermana.

Ben au Mexique
Le Mexique c'est Frida Kahlo
qui vient la nuit me réveiller
pour me dire
« Tu ne me connais pas
alors ne parle pas de moi ».
Le Mexique
c'est une femme
quecha qui ne me sourit pas
qui me donne à boire
qui m'achète un sombrero
et avec qui je bois une téquila
et je me retrouve au lit avec sa sœur.

Ben en México
Les voy a decir:
“el ego está en todas partes,
no se necesitan obras”.

Ben au Mexique
Je vais leur dire
l'ego est partout
pas besoin d'œuvres.

Ben en México
Les voy a decir:

Ben au Mexique
Je vais leur dire

“dónde está su vanguardia”,
tal vez me contesten:
“no necesitamos vanguardia,
somos nahuas;
no necesitamos vanguardia,
somos nosotros mismos,
somos de la Ciudad de México”.

Ben en México
¿Qué decirles?
El ego no necesita obras.
¿Qué mostrarles?,
¿una sala
con mis apropiaciones
de los años sesenta?
Una sala
art brut
¿Una sala
titulada “Lo que me gusta como arte”
con mi colección?
Una sala
historia del arte.
Una sala
con mis películas de pedagogo
y, por qué no,
un gran lienzo: “No hay pueblo
sin su vanguardia”,
en siete lenguas;
una sala sobre las etnias:
“No hay pueblo sin su lengua”,
en doce lenguas de México.

Ben en México
Hablar de los pueblos
está bien,
pero sería un tanto
paternalista,
¿mejor me callo?

Ben en México
¿Dónde está su vanguardia?

« où est votre avant-garde »
Ils vont peut-être me répondre:
« On n’a pas besoin d’avant-garde
On est des Nahuas,
On n’a pas besoin d’avant-garde,
On est nous-mêmes,
On est de Mexico City. »

Ben au Mexique
Que leur dire ?
L’ego n’a pas besoin d’œuvres
Que leur montrer ?
Une salle
avec mes appropriations
des années 1960 ?
Une salle
Art brut
Une salle
intitulée « Ce que j’aime en art »
avec ma collection ?
Une salle
histoire de l’art.
une salle
avec mes films de pédagogue
Ceci dit pourquoi pas
une grande toile « Pas de peuple
sans son avant-garde »
en sept langues
Une salle sur les ethnies
« Pas de peuple sans sa langue »
en douze des langues du Mexique.

Ben au Mexique
Parler des peuples
oui
mais cela serait
faire du paternalisme
Vaut mieux me taire ?

Ben au Mexique
Où est leur avant-garde ?

¿Necesitan una vanguardia?
¿La que se ve en Nueva York, París, Londres?
No, México es
su propia vanguardia.

Ben en México
No se necesitan obras
esteticistas en México,
hay demasiadas en el mundo,
se necesita la “verdad”.

Ben en México
¿Cuál Ben mostrarles?
¿Un Ben artista de arte contemporáneo
buscando algo nuevo?
Un Ben que duda del arte,
un Ben que busca la verdad.

Ben en México
Si insisten, podríamos poner una tercera
sala titulada “Lo que me gusta como arte”,
con un bar bistró
donde podríamos tomar una copa
y olvidar el arte.

Ben en México
Me hubiera gustado ser
un nuevo Diego Rivera,
es decir, un revolucionario
al que van a consultar en
su pequeña hacienda.

Ben en México
Por lo que respecta a mi parte de arte
contemporáneo, una gran sala con mis
apropiaciones sería suficiente. Si es preciso,
podríamos añadir una veintena de lienzos
con escrituras en español, pero con letras
muy grandes, visibles.

Leur faut-il une avant-garde ?
Celle vue à New York Paris Londres ?
Non le Mexique est lui-même
son avant-garde.

Ben au Mexique
On n’a pas besoin d’œuvres
esthétisantes à Mexico
il y en a trop dans le monde
Il faut de la « vérité. »

Ben au Mexique
Quel Ben leur montrer ?
Un Ben artiste d’art contemporain
cherchant du nouveau ?
Un Ben qui doute de l’art
Un Ben qui cherche la vérité.

Ben au Mexique
Si vous insistez on pourrait faire
une troisième salle
intitulée « Ce que j’aime en art »
avec un bar-bistro
où on pourrait boire un verre
et oublier l’art.

Ben au Mexique
J’aurais voulu être un nouveau Diego Rivera
c’est-à-dire un révolutionnaire.
qu’on viendrait consulter dans
sa petite hacienda.

Ben au Mexique
En ce qui concerne ma partie d’art contem-
porain une grande salle avec les appropria-
tions suffit. S’il le faut on peut rajouter une
vingtaine de toiles avec écriture en espagnol
mais en très gros caractères, visibles.

Ben en México
Si el arte es gloria,
¿cómo escoger entre la gloria de
Pancho Villa,
Salma Hayek,
Frida Kahlo
y mi propia gloria?

Ben en México
Tengo que enamorarme
en México de México,
aunque me dé miedo,
aunque sea un gringo.

Ben en México
¿Qué pensar?,
¿qué decirles?
Que el ego humano está en todas partes
y que “el ego” no necesita obras
ni museos,
sino psicólogos para deshacerse de él.

Ben en México
Y si decidiera que todos los que mueren
un 18 de julio en la Ciudad de México
son arte y deben ser respetados como obra
de arte total.

Ben en México
“La muerte es más fuerte que la vida”,
dicho esto,
si no cuaja la cosa,
diré: “Así es la vida”. Hasta la vida.

Ben au Mexique
Si l'art c'est la gloire comment
faire à choisir entre la gloire de
Pancho Villa
Salma Hayek
Frida Kahlo
et ma gloire à moi.

Ben au Mexique
Je dois tomber amoureux
au Mexique du Mexique
même si j'en ai peur
même si je suis un gringo.

Ben au Mexique
Que penser ?
Que leur dire ?
Que l'ego humain est partout
et que « l'ego » n'a pas besoin d'œuvres
ni de musées,
mais de psy pour s'en débarrasser.

Ben au Mexique
Et si je décidais que tous ceux qui mouraient
un 18 juillet dans Mexico City sont art
et doivent être respectés en tant qu'œuvre
d'art total.

Ben au Mexique
« La mort plus forte que la vie »
Ceci dit
si mon omelette ne prend pas
je dirai « C'est la vie. » Hasta la vida.

Ben, el 4 de marzo de 2022

Ben, le 4 mars 2022

quién
soy?

Ben

Semblanza

Ben Vautier

Nápoles, Italia, 1935

Ben es el pseudónimo de Benjamin Vautier. Es un artista francés de origen suizo con proyección internacional, miembro de la Escuela de Niza y también miembro fundador del movimiento Fluxus en Francia. Desde 1960 su obra se ha desarrollado en torno al acercamiento —incluso a la confusión— entre la vida y el arte, el arte y la vida. En su trabajo, firma el paisaje, los gestos, el mundo, hace del ego y de la duda las claves de sus interrogaciones y mantienen su credo de búsqueda filosófica permanente en torno a la creación.

Ben se ha vinculado con el Letrismo, el Nuevo Realismo, la Figuración Libre y ha inspirando a varias generaciones de artistas. Actualmente, es uno de los referentes del arte contemporáneo.

Sus obras forman parte de las más importantes colecciones públicas de Francia (Centro Georges-Pompidou, Museo de Arte Moderno de la Ciudad de París) y del mundo (MOMA de Nueva York, Museo Ludwig de Colonia, Museo de Arte e Historia de Ginebra, Walker Art Center de Minneapolis).

Catálogo

Debido a la naturaleza y complejidad del proyecto expositivo, es posible que la presente lista de obra sufra cambios posteriores al cierre de edición.

© Ben Vautier. Todas las piezas son cortesía del artista y de la Galerie Eva Vautier.

- 1. 7 jours de recherche [7 días de búsqueda], 1964**
Cartel del programa. Impresión offset sobre papel
33 x 33 cm
- 2. 32 Photos gestes + 2 Documents gestes [32 fotos gestos + 2 documentos gestos], 1970**
Fotos y papel
30 x 40 cm
- 3. À bas la culture [Abajo la cultura], 1993**
Acrílico y objeto sobre panel de madera
250 x 480 cm
- 4. À bas l'impérialisme [Abajo el imperialismo], 1993**
Acrílico sobre lienzo
130 x 160 cm
- 5. À l'heure [A tiempo], 1991**
Acrílico sobre lienzo con reloj
60 x 60 cm
- 6. Absence d'art [Ausencia de arte], 1963**
Cartel. Impresión offset sobre papel
22.5 x 31.3 cm
- 7. Absolument n'importe quoi est art [Absolutamente cualquier cosa es arte], 1962**
Cartel. Impresión offset sobre papel
50 x 32 cm
- 8. Achat vente échange disques [Compra venta intercambios discos], 1960**
Cartel. Impresión offset sobre papel
33 x 60 cm
- 9. Aguigui sculpture vivante [Aguigui escultura viviente], 1963**
Acrílico sobre madera
22 x 36 cm
- 10. Amo a las mujeres, 2022**
Acrílico sobre lienzo
80 x 80 cm
- 11. L'amour c'est des mots [El amor son palabras], 1958**
Óleo sobre lienzo
22 x 27 cm
- 12. Art [Arte], 1958**
Óleo sobre panel de madera
46 x 54.5 cm
- 13. L'art est inutile pas d'art à bas l'art [El arte es inútil no arte abajo el arte], 1965**
Impresión offset sobre papel
64 x 54 cm
- 14. L'art est mort Vive la vie [El arte ha muerto Viva la vida], 2022**
Acrílico sobre lienzo
97 x 130 cm
- 15. Art Is Alone [El arte está solo], 2006**
Acrílico sobre lienzo
130 x 97 cm
- 16. L'art masqué [El arte enmascara], 1991**
Acrílico sobre lienzo
64 x 55 cm
- 17. L'art me met mal à l'aise [El arte me incomoda], 2013**
Acrílico sobre lienzo
54 x 65 cm
- 18. Art total [Arte total], ca. 1967**
Cartel. Impresión offset sobre papel
42.5 x 34.5 cm
- 19. Artiste d'avant-garde [Artista de vanguardia], 1992**
Acrílico y objetos sobre panel de madera
40 x 30 x 7 cm
- 20. L'artiste il avait 5 nez [El artista tenía 5 narices], 1996**
Acrílico y objeto sobre madera
40 x 30 x 11 cm
- 21. L'artiste invisible [El artista invisible], 2006**
Acrílico sobre panel de madera
43.5 x 43.5 cm
- 22. Attention à Pierrot gourmand le fou [Cuidado con Pierrot, el goloso loco], 1995**
Acrílico y collage sobre madera
40 x 30 cm
- 23. Au fond de ce miroir le Big Bang [En el fondo de este espejo el Big Bang], 1992**
Acrílico sobre espejo
60 x 60 cm
- 24. Autoportrait [Autorretrato], 1991**
Acrílico sobre excusado con collage fotográfico
45 x 38 cm
- 25. Avec mes respectueux hommages [Le presento mis respetos], 1962**
Carta. Manuscrito sobre papel
22 x 32 cm
- 26. Avis trou [Aviso agujero], 1958**
Óleo y collage sobre panel de madera
56 x 50 cm
- 27. Bad Bird [Pájaro malo], 2013**
Acrílico sobre madera
40 x 55 cm
- 28. Banane [Plátano], 1958**
Tinta china sobre papel
43.5 x 56 cm

29. Banane [Plátano], 1959
Tinta china sobre papel
48 x 38 cm

30. Banane [Plátano], 1959
Tinta china sobre papel
73 x 60 cm

31. Banco, 2014
Neón sobre lienzo
80 x 80 cm

**32. Bar-restaurant
[Bar restaurante], 1961**
Óleo sobre tela
42.5 x 54.5 cm

33. Ben, 1965
Óleo sobre lienzo
32.5 x 41 cm

34. Ben Dieu [Ben Dios], 1975
Montaje de documentos,
collages de textos y objetos
23 x 30 cm

35. Ben Doubts [Ben duda], 1964
Óleo sobre madera
20 x 111.5 cm

**36. Ben doute de tout
[Ben duda de todo], 1974**
Acrílico sobre lienzo
50 x 100 cm

**37. Ben expose partout [Ben expone
en todas partes], 1964-1970**
Cartel. Impresión offset sobre papel
42 x 30 cm

38. Ben Is Art [Ben es arte], 1964
Acrílico sobre lienzo
33 x 41 cm

39. Ben la mort [Ben la muerte], 1961
Impresión en papel y hoja de afeitar
36 x 29 cm

**40. Ben reçoit et parle
[Ben recibe y habla], 1966**
Cartel. Impresión offset sobre papel
20 x 27 cm

41. Benjamin Vautier, 1995
Acrílico sobre lienzo
50 x 61 cm

42. Benjamin Vautier, 1995
Acrílico sobre lienzo
46 x 55 cm

43. Benjamin Vautier, 1995
Acrílico sobre lienzo
54 x 65 cm

44. Benjamin Vautier, 1995
Acrílico sobre lienzo
40 x 80 cm

45. Benjamin Vautier, 1995
Acrílico sobre lienzo
60 x 120 cm

**46. Bientôt 7 jours de recherche
[Casi 7 días de búsqueda], 1964**
Cartel. Impresión offset sobre
papel pintado
21 x 32.5 cm

**47. Bienvenue à la société de
consommation [Bienvenidos
a la sociedad de consumo], 1989**
Acrílico sobre madera, metal y
plástico
180 x 115 x 75 cm

**48. Bird Eating Art
[Pájaro comiendo arte], 1992**
Acrílico y collage sobre madera
39 x 60 cm

49. Black Power [Poder negro], 1990
Acrílico sobre lienzo
50 x 61 cm

**50. Boîte mystère
[Caja misterio], 1960**
Caja negra de madera numerada
10 x 7 x 6 cm

**51. Boîte mystère
[Caja misterio], 1966**
Acrílico sobre madera
35 x 35 x 60 cm

52. Ça penche [Se inclina], 1970
Acrílico sobre objeto de madera
59 x 60 x 16 cm

53. Les cadres [Los marcos], 1973
Marco negro
54 x 62 cm

**54. Carte du monde avec diodes
[Mapamundi con diodos], 1995**
Óleo y acrílico sobre lienzo
119 x 207 cm

55. Ce trou [Este agujero], 1960
Cartel. Impresión offset sobre papel
65 x 50 cm

**56. Ceci est du doute
[Eso es duda], 2010**
Acrílico sobre lienzo
60 x 60 cm

**57. Ceci n'est pas un nez
[Esto no es una nariz], 1990**
Acrílico sobre panel de madera
45 x 70 cm

**58. Centre du monde
[Centro del mundo], 1984**
Acrílico sobre tela
139 x 89 cm

**59. C'est à la mode
[Está de moda], 1987**
Acrílico y objetos sobre
panel de madera
52 x 51 cm

60. C'est la vie [Así es la vida], 1995
Acrílico y objeto sobre
panel de madera
40 x 30 cm

**61. C'est le courage qui compte
[Lo que cuenta es el valor], 1987**
Acrílico sobre panel de madera
147 x 147 cm

62. C'est moi [Soy yo], 2015
Acrílico y objeto sobre
panel de madera
40 x 30 cm

**63. Cette boîte contient un texte
dont j'aurai honte s'il était divulgué
[Esta caja contiene un texto del
que me avergonzaría si se llegara
a divulgar], 1970**
Acrílico sobre caja de madera
22 x 39 x 25 cm

64. Chassis n° 2 [Bastidor no. 2], 1962
Bastidor de madera
80 x 65 cm

- 65. La cible tirez visez le dos** [El blanco dispáren apunten la espalda], 1962
Óleo sobre maniquí de plástico
81 x 50 x 13 cm
- 66. Come** [Ven], 2006
Acrílico y objeto sobre panel de madera con repisa
40 x 30 x 20 cm
- 67. Come (avec tête de mort)** [Ven (con calavera)], 2006
Acrílico y objeto sobre panel de madera con repisa
40 x 30 x 20 cm
- 68. Come mi chiamo** [¿Cómo me llamo?], 2007
Acrílico sobre espejo
35 x 48 cm
- 69. Courage (miroir)** [Valor (espejo)], 1987
Acrílico sobre espejo
27 x 80 cm
- 70. Crachez S.V.P.** [Escupa por favor], 1959
Acrílico sobre objeto
21 x 48 cm
- 71. Création sculpture vivante** [Creación escultura viviente], 1961
Carta. Manuscrito sobre papel
38.5 x 31.5 cm
- 72. Crise et dépression chez Ben** [Crisis y depresión en casa de Ben], 1963
Cartel. Impresión offset sobre papel
56 x 45 cm
- 73. Culture ou réalité ?** [¿Cultura o realidad?], 1998
Acrílico sobre espejo
34 x 50 cm
- 74. Le cyclope** [El cíclope], 2005
Acrílico y ensamblaje de objetos sobre caja de madera con neón
181 x 243 x 14 cm
- 75. Dans ma tête** [En mi cabeza], 1992
Acrílico y objeto sobre panel de madera
35 x 25 cm
- 76. Déconstructeur d'ego** [Desconstructor de ego], 2014
Acrílico sobre escultura, espejo, hierro y madera
182 x 83 x 41 cm
- 77. Détruire mes oeuvres d'art** [Destruir mis obras de arte], 1961 (registrado en 1972)
Acrílico y collage fotográfico sobre panel de madera
75 x 75 cm
- 78. Deux traits droits** [Dos líneas rectas], 1975
Acrílico sobre huacal
35 x 44 cm
- 79. Dieu** [Dios], 1961
Óleo sobre panel de madera
41 x 136 cm
- 80. Dieu** [Dios], 1974
Pelota de ping pong numerada en soporte de madera
29 x 29 x 4 cm
- 81. Dire la vérité** [Decir la verdad], 1961 (registrado en 1972)
Acrílico y collage fotográfico sobre panel de madera
75 x 75 cm
- 82. Disque 12 Propositions for a Record to** [Disco 12 propuestas para una grabación], 1963–1986
Impresión sobre tapa de álbum discográfico
18 x 17.5 cm
- 83. Disque de musique total** [Disco de música total], 1963
Impresión sobre tapa de álbum discográfico
18.5 x 18 cm
- 84. Dubo**, 2006
Acrílico sobre lienzo
38 x 55 cm
- 85. Ecrire sur un mur** [Escribir en un muro], 1960 (registrado en 1972)
Acrílico y collage fotográfico sobre panel de madera
75 x 75 cm
- 86. Ego**, 2016
Neón sobre lienzo
80 x 80 x 4 cm
- 87. Ego**, 2020
Acrílico sobre punching-ball
130 x 50 x 50 cm
- 88. Ego cercle vicieux** [Ego círculo vicioso], 2021
Acrílico sobre lienzo
60 x 73 cm
- 89. Elle aime les artistes d'art** [Le gustan los artistas de arte], 1991
Acrílico y objetos sobre panel de madera
40 x 60 cm
- 90. En avance** [Adelantado], 1991
Acrílico sobre lienzo con reloj
60 x 60 cm
- 91. En que e que pensam?** [¿En qué y qué piensan?], 2005
Acrílico sobre lienzo
50 x 61 cm
- 92. En retard** [Tarde], 1991
Acrílico sobre lienzo con reloj
60 x 60 cm
- 93. En tres palabras**, 2006
Acrílico sobre lienzo
50 x 61 cm
- 94. L'engrenage** [El engranaje], 2010
Acrílico sobre panel de madera con 8 engranes de madera
250 x 602 cm
- 95. L'engrenage est en marche** [El engranaje está en marcha], 2011
Acrílico sobre lienzo
100 x 100 cm
- 96. Geste me marier** [Gesto Casarme], 1964 (registrado en 1972)
Acrílico y collage fotográfico sobre panel de madera
75 x 75 cm
- 97. Good Night** [Buenas noches], 1962
Acrílico sobre lienzo
30 x 60 cm
- 98. Gratuit prenez mettez** [Gratis tomen pongan], 1958
Acrílico sobre metal
39 x 55 cm

- 99. Hard [Duro], 1988**
Acrílico sobre lienzo
55 x 46 cm
- 100. I Am a Has Been [Soy una vieja gloria], 2017**
Acrílico sobre lienzo
37.5 x 45.5 cm
- 111. I Don't Want to Do Art I Want to Be Happy [No quiero hacer arte, quiero ser feliz], 1992**
Acrílico sobre lienzo
130 x 195 cm
- 112. I Know That [Lo sé], 1991**
Acrílico sobre pupitre escolar
64.5 x 44.5 x 90 cm
- 113. Ici centre du monde [Aquí el centro del mundo], 2020**
Impresión a piso
Ø 200 cm
- 114. Ich weis dass [Lo sé], 1991**
Acrílico sobre pupitre escolar
64.5 x 44.5 x 90 cm
- 115. Il avait un bouton de peinture jaune sur le nez [Tenía un grano de pintura amarilla en la nariz], 1999**
Acrílico y collage sobre panel de madera
48.5 x 25 cm
- 116. Es la guerra todo adelante, 2022**
Acrílico sobre lienzo
80 x 80 cm
- 117. Et après la mort? [¿Y después de la muerte?], 1999**
Acrílico sobre lienzo
162 x 130 cm
- 118. Evenement Fluxus 27 juillet [Evento Fluxus del 27 de julio], 1963**
Cartel. Impresión offset sobre papel
30 x 46,5 cm
- 119. Everything [Todo], 1971**
Acrílico sobre lienzo
97 x 130 cm
- 120. Exclusiva, 1987**
Acrílico sobre espejo
52 x 70 cm
- 121. Exercises Concerning Ego [Ejercicios sobre el ego], 1973**
Acrílico sobre panel de madera
73 x 73 cm
- 122. Faire le point [Hacer un balance], 2003**
Acrílico sobre espejo
48 x 48 cm
- 123. Faites comme d'habitude [Hagan como de costumbre], 1963**
Cartel. Impresión offset sobre papel
22 x 34 cm
- 124. Faux fontana raté [Falso fontana fallido], 1990**
Plumón sobre lienzo rasgado
55 x 46 cm
- 125. Fluxus, 1963**
Cartel. Impresión offset sobre papel
65 x 50 cm
- 126. Fluxbox Containing God [Fluxbox que contiene a Dios], 1969**
Caja de plástico edición Fluxus con etiqueta impresa
9 x 12 x 2.4 cm
- 127. Fluxus concert [Fluxus concierto], 1963**
Impresión offset sobre papel
60 x 40 cm
- 128. Fluxus Musik [Música Fluxus], 1991**
Acrílico sobre cartel publicitario, hierro y madera
153 x 103 cm
- 129. Fluxus théâtre d'art total [Fluxus teatro de arte total], 1967**
Caja de plástico edición Fluxus con etiqueta diseñada por Georges Maciunas
9.4 x 12 x 3 cm
- 130. Form [Forma], 1991**
Acrílico y objeto sobre panel de madera
50 x 40 cm
- 131. Forme [Forma], 1987**
Acrílico sobre tabla de planchar
60 x 40 cm
- 132. Forme [Forma], 2006**
Acrílico sobre madera recortada
60 x 80 cm
- 133. Forme abstraite recherche de forme [Forma abstracta búsqueda de forma], 1958**
Tinta china sobre papel
56 x 45 cm
- 134. Forme (avec photo de mariés) [Forma (con foto de boda)], 1998**
Acrílico y objeto sobre madera
54 x 42 cm
- 135. Forme sur jeanette [Forma sobre jeanette], 1998**
Acrílico sobre objeto
30 x 23 cm
- 136. Fourre Tout n° 2 [Cajón de sastrero no. 2], 1967**
Funda de plástico llena de objetos con su lista
30 x 24 x 3 cm
- 137. Fourre-tout n° 3 [Cajón de sastrero no. 3], 1968**
Frasco de vidrio lleno de objetos acompañado de una funda de plástico con texto
7.2 x 6 cm + 19 x 18 cm
- 138. Full [Lleno], 2014**
Acrílico sobre lienzo
50 x 50 cm
- 139. Galerie Ben doute de tout présente [Galería Ben Duda de Todo presenta], 1966**
Cartel. Impresión offset sobre papel
27.2 x 43 cm
- 140. Get into Time [Entrar en el tiempo], 1998**
Acrílico sobre lienzo con reloj
46 x 55 cm
- 141. Il n'y a pas moins cher [No hay más barato], 1960**
Cartel. Impresión offset en papel
52 x 40 cm
- 142. Il y a toujours deux miroirs [Siempre hay dos espejos], 1991**
Acrílico sobre espejo
45 x 63 cm

- 143. *Imagina otra cosa***, 2006
Acrílico sobre lienzo
65 x 81 cm
- 144. *Impossible to Stop War***
[*Imposible detener la guerra*], 2018
Acrílico sobre lienzo
50 x 60 cm
- 145. *Information ou désinformation***
[*Información o desinformación*], 1991
Acrílico sobre espejo
40 x 56 cm
- 146. *Io so che non bis***
[*No sé bis*], 1991
Acrílico sobre pupitre escolar
64.5 x 44.5 x 90 cm
- 147. *Ionesco***, 1959
Óleo sobre panel de madera
28.5 x 54 cm
- 148. *Is this Art or Ego?***
[*¿Es arte o ego?*], 2019
Acrílico sobre lienzo
40 x 40 cm
- 149. *Is Time Art?***
[*¿El tiempo es arte?*], 1998
Acrílico sobre cartón lienzo con reloj
46 x 55 cm
- 150. *Ist alles Kunst?***
[*¿Es todo arte?*], 2015
Acrílico sobre lienzo
80 x 80 cm
- 151. *It Is Only a Question of Ego***
[*Es sólo una cuestión de ego*], 1979
Acrílico sobre tela
100 x 960 cm
- 152. *J'a vim ze*** [Lo sé], 1991
Acrílico sobre pupitre escolar
64.5 x 44.5 x 90 cm
- 153. *J'ai perdu la boule*** [Me hice bolas], 2014
Acrílico sobre mesa de juego
160 x 160 x 90 cm
- 154. *J'ai peur de mourir*** [Tengo miedo de morir], 2021
Acrílico sobre lienzo
60 x 75 cm
- 155. *J'aime tout écrire*** [Me gusta escribirlo todo], 2011
Acrílico sobre lienzo
50 x 61 cm
- 156. *J'attends*** [Espero], 2016
Acrílico sobre lienzo
80 x 80 cm
- 157. *Je cherche un homme honnête***
[Busco a un hombre honesto], 2009
Estatua de Diógenes con acrílico sobre panel
164 x 59 x 60 cm + 46 x 55 cm
- 158. *Je fais des écritures depuis 1958***
[Realizo escrituras desde 1958], 1971
Acrílico sobre lienzo
75 x 90 cm
- 159. *Je me comprends***
[Me comprendo], 2019
Acrílico sobre lienzo
40 x 50 cm
- 160. *Je m'ennuie*** [Me aburro], 2021
Acrílico sobre lienzo
60 x 81 cm
- 161. *Je m'envole***
[Me voy volando], 2008
Acrílico sobre tela
93 x 70 x 70 cm
- 162. *Je n'ai rien à dire le temps passe*** [No tengo nada que decir el tiempo pasa], 1985
Acrílico sobre carriola, estatuilla y guijarro
130 x 86 x 50 cm
- 163. *Je sais qu'on nous raconte des histoires*** [Sé que nos están tomando el pelo], 1991
Acrílico sobre pupitre escolar
64.5 x 44.5 x 90 cm
- 164. *Je signe rien*** [Firmo nada], 1966
Acrílico sobre lienzo
46 x 61 cm
- 165. *Je sors du trou*** [Salgo del agujero], 1963
Cartel. Impresión offset sobre papel
32.5 x 65 cm
- 166. *Je soussigné Ben Vautier mort***
[El abajo firmante Ben Vautier muerto], 1963
Carta. Manuscrito sobre papel
38.5 x 31.5 m
- 167. *Je suis en guerre avec moi-même*** [Estoy en guerra contra mí mismo], 2003
Acrílico sobre espejo
42 x 60 cm
- 168. *Je suis l'oiseau-chef***
[Soy el pájaro jefe], 1991
Acrílico y objetos sobre panel de madera
80 x 60 cm
- 169. *Je suis petit parce qu'il y a plus grand*** (nain de jardin) [Soy pequeño porque hay más grande (gnomo de jardín)], 2000
Acrílico sobre panel de madera con objeto
80 x 50 cm
- 170. *Je tourne en rond***
[Doy vueltas sin avanzar], 1966
Óleo sobre lienzo
59 x 78 cm
- 171. *Je vais tout vous dire***
[Se lo contaré todo], 1996
Acrílico sobre confesionario de madera
159 x 80 x 50 cm
- 172. *Je vois des têtes partout***
[Veo cabezas por doquier], 1990
Acrílico y objeto sobre panel de madera
40 x 31 x 10 cm
- 173. *Kiss Me Again*** [Bésame otra vez], 1991
Acrílico sobre cartel publicitario, hierro y madera
153 x 103 cm
- 174. *Laboratoire 32***
[Laboratorio 32], 1958
Cartel. Impresión offset sobre papel
65 x 50 cm
- 175. *Laboratoire 32***
[Laboratorio 32], 1958
Cartel. Impresión offset sobre papel
65 x 50 cm

- 176. Laboratoire 32**
[Laboratorio 32], 1960
Cartel. Impresión offset sobre papel
43.5 x 24.5 cm
- 177. Laboratoire 32**
[Laboratorio 32], 1963
Cartel. Impresión offset sobre papel
19.5 x 79.5 cm
- 178. Le laid est beau [Lo feo es bello]**, 2006
Acrílico y objeto sobre madera
60 x 27 cm
- 179. Langue [Lengua]**, 1992
Acrílico sobre lienzo
100 x 100 cm
- 180. Last Chance [Última oportunidad]**, 2021
Neón sobre lienzo
80 x 80 cm
- 181. Liberté [Libertad]**, 1959
Óleo sobre panel de madera
30 x 97 cm
- 182. Life Is a Game [La vida es un juego]**, 2021
Neón sobre lienzo
80 x 80 cm
- 183. Life Is Made of Time [La vida está hecha de tiempo]**, 1998
Acrílico sobre lienzo con reloj
46 x 55 cm
- 184. La ligne [La línea]**, 1955
Acrílico sobre panel de madera
76 x 37 cm
- 185. Ma jalousie des autres [Mi envidia de los demás]**, 1976
Acrílico sobre lienzo
100 x 100 cm
- 186. Ma honte d'être ici [Mi vergüenza de estar aquí]**, 1976
Acrílico sobre lienzo
100 x 100 cm
- 187. Ma peur de me répéter [Mi miedo a repetirme]**, 1976
Acrílico sobre lienzo
100 x 100 cm
- 188. Ma prétention d'avoir trouvé [Mi pretensión de haber encontrado]**, 1976
Acrílico sobre lienzo
100 x 100 cm
- 189. Ma volonté d'être différent [Mi voluntad de ser diferente]**, 1976
Acrílico sobre lienzo
100 x 100 cm
- 190. Le manque [La carencia]**, 1963
Sello postal
21.5 x 16.5 cm
- 191. Le manque [La carencia]**, 1963
Collage sobre papel
35.5 x 27.5 cm
- 192. Le manque [La carencia]**, 1965
Silla cortada de madera
80 x 40 x 40 cm
- 193. Marche [Escalón]**, 1969 (registrado en 1972)
Acrílico y collage fotográfico sobre panel de madera
75 x 75 cm
- 194. Melting Pot [Crisol de culturas]**, 1994
Acrílico sobre la pintura de un anónimo
43 x 36 cm
- 195. Menu: j'aime pas l'art/pour changer l'art il faut changer l'homme (marchand de tapis) [Menú: no me gusta el arte/para cambiar el arte hay que cambiar al hombre (vendedor de tapetes)]**, 1991
Acrílico sobre madera
153 x 103 cm
- 196. Mettre sa main dans la bouche de Ben [Meter su mano en la boca de Ben]**, 1987
Acrílico sobre caja de madera
70 x 80 x 30 cm
- 197. Miroir à pieds [Espejo con patas]**, 1987
Acrílico sobre espejo
34 x 56 cm
- 198. La mode reviendra [La moda volverá]**, 1987
Acrílico sobre lienzo con objetos
51 x 66 cm
- 199. La mode se démode [La moda pasa de moda]**, 1987
Acrílico y objeto sobre panel de madera
70 x 70 cm
- 200. Moi aussi je veux faire du néo géo [Yo también creo hacer neo geo]**, 1986
Acrílico y collage sobre lienzo
89 x 116 cm
- 201. Moi Ben je signe [Yo Ben firmo]**, 1970
Acrílico sobre lienzo
38 x 61 cm
- 202. Mon impuissance à m'arrêter [Mi impotencia para detenerme]**, 1976
Acrílico sobre lienzo
100 x 100 cm
- 203. Monsieur rectangle [Señor rectángulo]**, 1985
Acrílico sobre panel de madera
36 x 25 cm
- 204. La mort est partout [La muerte está en todas partes]**, 1996
Acrílico sobre lienzo
160 x 130 cm
- 205. La mort est simple [La muerte es simple]**, 1999
Acrílico sobre lienzo
162 x 130 cm
- 206. Mort et événements [Muerte y acontecimientos]**, 1957
Impresión sobre papel y collage
35.5 x 27.5 cm
- 207. La mort de l'art [La muerte del arte]**, 1962
Collage
34.5 x 26 cm
- 208. La mort fait peur [La muerte da miedo]**, 1999
Acrílico sobre lienzo
162 x 130 cm
- 209. Mourir est une oeuvre d'art [Morir es una obra de arte]**, 1960-1963
Cartel. Impresión offset sobre papel
31 x 50 cm

- 210.** *La muerte no existe*, 2022
Acrílico sobre lienzo
97 x 130 cm
- 211.** *La muerte no existe*, 2022
Acrílico sobre tronco con cabeza
de cerámica
103 x 82 x 55 cm
- 212.** *Nada*, 2021
Acrílico sobre lienzo
80 x 80 cm
- 213.** *Nada*, 2022
Acrílico sobre lienzo
60 x 60 cm
- 214.** *Nada que ver*, 2022
Acrílico sobre lienzo
50 x 70 cm
- 215.** *Le naufrage du prêt-à-penser*
[*El naufragio de las ideas preconcebidas*], 1996
Acrílico y collage sobre panel
de madera con lápiz y plumón
70 x 120 cm
- 216.** *Néant* [*La nada*], 2018
Neón sobre lienzo
80 x 80 cm
- 217.** *Néon vierge* [*Neón virgen*], 2021
Neón sobre lienzo
80 x 80 cm
- 218.** *Néon vierge* [*Neón virgen*], 2021
Neón sobre lienzo
80 x 80 cm
- 219.** *Never* [*Nunca*], 1998
Acrílico sobre lienzo con reloj
46 x 55 cm
- 220.** *New Look* [*Nuevo look*],
1982/1989
Acrílico sobre lienzo
73 x 60 cm
- 221.** *N'importe quoi ?*
[*¿Cualquier cosa?*], 1983
Acrílico sobre panel de cartón
26 x 33 cm
- 222.** *No más arte*, 2006
Acrílico sobre lienzo
38 x 55 cm
- 223.** *Not to Expose*
[*No exponer*], 1973
Acrílico sobre panel de madera
73 x 73 cm
- 224.** *Nuevo*, 2000
Acrílico sobre lienzo
38 x 46 cm
- 225.** *Objet psychotactile*
[*Objeto psicotáctil*], 1961
Acrílico sobre marco de madera
con interruptor
28.5 x 28.5 cm
- 226.** *Objet psychotactile*
[*Objeto psicotáctil*], 1961
Disyuntor de tres polos
44.5 x 38 x 4 cm
- 227.** *L'odeur des tournesols*
de Van Gogh [*El olor de los girasoles de Van Gogh*], 2000
Acrílico y collage sobre panel
de madera
40 x 50 cm
- 228.** *CEil* [*Ojo*], 1959
Óleo sobre panel de madera
29 x 30 cm
- 229.** *L'oiseau-œil* [*El pájaro ojo*],
2013
Acrílico y objetos sobre panel de
madera
50 x 60 cm
- 230.** *L'oiseau-pollution*
[*El pájaro contaminación*], 1991
Acrílico y objetos sobre panel de
madera
50 x 60 cm
- 231.** *L'oiseau de la mort*
[*El pájaro de la muerte*], 1991
Acrílico y objetos sobre panel
de madera
40 x 71 cm
- 232.** *L'oiseau des services secrets*
[*El pájaro del servicio secreto*], 1991
Acrílico y objetos sobre panel
de madera
60 x 80 cm
- 233.** *On verra bien* [*Ya veremos*], 1991
Acrílico sobre cartel publicitario,
hierro y madera
153 x 103 cm
- 234.** *Ou est passée la réalité*
[*Dónde fue a parar la realidad*], 2012
Acrílico sobre espejo deformante
140 x 60 x 40 cm
- 235.** *Paix* [*Paz*], 1959
Óleo sobre panel de madera
42 x 60 cm
- 236.** *Partie du tout a Ben* [*Parte del todo a Ben*], 1960–1963
Acrílico sobre panel de madera
31 x 31 cm
- 237.** *Partie du tout à Ben: mes pantalons* [*Parte del todo a Ben: mis pantalones*], 1962
Acrílico sobre madera,
pantalón y ventana
60 x 40 x 7 cm
- 238.** *Pas d'art* [*No arte*], 1964
Acrílico sobre panel de madera
36 x 101 cm
- 239.** *Pas d'art à bas l'art*
[*No arte Abajo el arte*], 1965
Cartel. Impresión offset sobre papel
36 x 50 cm
- 240.** *Pas datée* [*Sin fecha*], 1965
Acrílico con caracteres impresos
sobre lienzo
33 x 55 cm
- 241.** *Pas de peuple sans sa langue*
[*No hay pueblo sin su lengua*], 1995
Acrílico sobre lienzo
162 x 130 cm
- 242.** *Pas moi* [*Yo no*], 2004
Acrílico sobre espejo
27 x 35 cm
- 243.** *Personne* [*Persona*], 1966
Cartel. Impresión offset sobre papel
25.5 x 37.5 cm
- 244.** *Photo de trou*
[*Foto del agujero*], 1970
Collage sobre lienzo
24 x 33 cm
- 245.** *Portrait* [*Retrato*], 2017
Acrílico sobre panel de madera
con objeto
38 x 46 cm

- 246. *Portrait* [Retrato], 2017**
 Acrílico sobre bandeja de plástico
 35 x 35 cm
- 247. *Portrait-révoluer* [Retrato revólver], 1985**
 Acrílico y objeto sobre madera
 55 x 64 x 3 cm
- 248. *Portrait au bouquet* [Retrato con ramo de flores], 1998**
 Acrílico sobre la pintura de un anónimo
 61 x 50 cm
- 249. *Portrait Ben* [Retrato Ben], 1979**
 Acrílico sobre cartón lienzo
 40 x 60 cm
- 250. *Portrait de Blais* [Retrato de Blais], 1989**
 Acrílico sobre panel de madera
 37 x 52 cm
- 251. *Portrait de l'artiste qui craque* [Retrato del artista que flaquea], 1995**
 Acrílico sobre cartón
 34 x 28 cm
- 252. *Portrait d'un artiste gaspilleur* [Retrato de un artista derrochador], 2001**
 Acrílico y pintura de lata sobre madera
 40 x 30 x 20 cm
- 253. *Portrait peinture* [Retrato pintura], 1989**
 Acrílico y collage sobre panel de madera
 40 x 30 cm
- 254. *La poule* [La gallina], 2000**
 Acrílico y objeto sobre panel de madera
 40 x 30 x 21 cm
- 255. *Pour le droit à l'autodetermination des peuples, des cultures et des langues* [Por el derecho a la autodeterminación de pueblos, culturas y lenguas], 1987**
 Acrílico sobre madera
 200 x 200 cm
- 256. *Prenez la parole* [Tomen la palabra], 2018**
- Acrílico sobre panel de madera con soporte
 153 x 58 x 54 cm
- 257. *Que faire, arrête de m'angoisser je suis pas coupable* [Qué hacer deja de angustiarme no tengo la culpa], 1998**
 Acrílico sobre panel de madera
 42 x 56 cm
- 258. *Que hacer del tempo?* [¿Qué hacer con el tiempo?], 2006**
 Acrílico sobre lienzo
 60 x 100 cm
- 259. *Qui êtes-vous?* [¿Quiénes son?], 2019**
 Acrílico sobre espejo
 Ø 41 cm
- 260. *Quién soy?*, 2022**
 Acrílico sobre lienzo
 80 x 80 cm
- 261. *Quitte ou double* [Doble o nada], 2014**
 Neón sobre lienzo
 80 x 80 x 4 cm
- 262. *Le rappeur* [El rapero], 1996**
 Acrílico y objeto sobre panel de madera
 35 x 25 cm
- 263. *La réalité au Théâtre Total* [La realidad en el Teatro Total], 1964**
 Cartel. Impresión offset sobre papel
 40 x 40 cm
- 264. *Le regard écolo* [La mirada ecológica], 1991**
 Acrílico y collage sobre panel de madera
 60 x 50 cm
- 265. *Regarder le ciel* [Mirar el cielo], 1963 (registrado en 1972)**
 Acrílico y collage fotográfico sobre panel de madera
 75 x 75 cm
- 266. *Regardez ailleurs* [Busquen en otra parte], 1965**
 Acrílico y caracteres impresos sobre panel de madera
 58 x 65 cm
- 267. *Regardez-moi cela suffit* [Mírame con eso basta], 1963 (registrado en 1972)**
 Acrílico y collage fotográfico sobre panel de madera
 75 x 75 cm
- 268. *Regardez-vous cela suffit* [Mírense con eso basta], 2012**
 Acrílico sobre espejo
 71 x 50 cm
- 269. *Rien* [Nada], 2014**
 Neón sobre lienzo
 80 x 80 x 4 cm
- 270. *Rien* [Nada], 2016**
 Acrílico sobre vidrio
 30 x 21 x 21 cm
- 271. *Room For Thought/Place pour la réflexion* [Espacio para la reflexión], 2011**
 Acrílico sobre tela
 162 x 130 cm
- 272. *Le rupteur d'ego* [El ruptor de ego], 2014**
 Acrílico sobre escultura con catalejo, hierro, madera
 130 x 72 x 32 cm
- 273. *Scoop* [Usted es el otro], 1987**
 Acrílico sobre espejo
 35 x 45 cm
- 274. *Sculpture objet* [Escultura objeto], 1958**
 Ensamblaje de objetos
 105 x 60 x 50 cm
- 275. *Sculpture vivante Agui-gui* [Escultura viviente Agui-gui], 1959-1963**
 Cartel. Impresión offset sobre papel
 59.5 x 40.5 cm
- 276. *Si Dieu est partout il est aussi dans cette boîte à chapeau* [Si Dios está en todas partes también está en esta sombrerera], 1962**
 Acrílico sobre sombrerera
 30 x 18 cm
- 277. *Les soutiens-gorge à balconet sont à la mode* [Los brasieres de media copa están de moda], 1987**
 Acrílico y objeto de plástico sobre panel de madera
 70 x 70 cm

- 278.** *Souviens toi d'il y a dix ans* [*Recuerda hace diez años*], 1992
Acrílico sobre espejo
54 x 45 cm
- 279.** *Soy libre*, 2022
Acrílico sobre lienzo
40 x 40 cm
- 280.** *Stop Doing Nothing* [*Deja de no hacer nada*], 2021
Acrílico sobre lienzo
54 x 65 cm
- 281.** *Suicide Kit a Flux by Ben* [*Kit de suicidio Flux por Ben*], 1967
Caja de plástico edición Fluxus con un kit de suicidio y etiqueta diseñada por Georges Maciunas
9.3 x 12 x 2.4 cm
- 282.** *La Suisse : la situation des cultures* [*Suiza: situación de las culturas*], 1991
Acrílico sobre lienzo
130 x 162 cm
- 283.** *Sur cette planète des egos par milliards survivent* [*En este planeta miles de millones de egos sobreviven*], 2005
Acrílico sobre objeto
117 x 80 x 80 cm
- 284.** *La tâche* [*La mancha*], 1958
Tinta sobre cartón
27 x 21 cm
- 285.** *Les taches du chaos gagnent du terrain* [*Las manchas del caos ganan terreno*], 1998
Acrílico sobre espejo
40 x 40 cm
- 286.** *Talk to Survive* [*Habla para sobrevivir*], 2016
Acrílico sobre lienzo
60 x 81 cm
- 287.** *Taming Time* [*Domar el tiempo*], 1998
Acrílico sobre cartón lienzo con reloj
46 x 55 cm
- 288.** *Le temps n° 3* [*El tiempo no. 3*], 1961
Panel de madera con despertador
50 x 50 cm
- 289.** *Terrain vague* [*Terreno baldío*], 1970
Collage fotográfico sobre panel de madera
50 x 65 cm
- 290.** *Territoire* [*Territorio*], 1992
Acrílico sobre lienzo
100 x 100 cm
- 291.** *Théâtre de Ben* [*Teatro de Ben*], 1967
Caja de plástico transparente que contiene fichas con instrucciones para performances
14 x 9 cm
- 292.** *There Is No End to Nothing* [*La nada no tiene fin*], 2010
Acrílico sobre lienzo
160 x 130 cm
- 293.** *This Is Simple Clear, Honnest Pure Straight, Tough Absolute Ego?* [*¿Eso es simple claro honesto puro recto, duro y absoluto ego?*], 2000
Acrílico sobre lienzo
162 x 130 cm
- 294.** *The Time Has Come* [*Ha llegado la hora*], 1998
Acrílico sobre cartón lienzo con reloj
46 x 55 cm
- 295.** *Timeless Time* [*Tiempo sin tiempo*], 1998
Acrílico sobre cartón lienzo con reloj
46 x 55 cm
- 296.** *To Be a Failure* [*Ser un fracasado*], 1973
Acrílico sobre panel de madera
73 x 73 cm
- 297.** *To Be Ashamed of Being an Artist* [*Para avergonzarse de ser artista*], 1973
Acrílico sobre panel de madera
73 x 73 cm
- 298.** *To Be Free* [*Ser libre*], 2018
Acrílico sobre lienzo
50 x 50 cm
- 299.** *To Be Yourself* [*Ser uno mismo*], 1973
Acrílico sobre panel de madera
73 x 73 cm
- 300.** *To Become Anonymous* [*Para volverse anónimo*], 1973
Acrílico sobre panel de madera
73 x 73 cm
- 301.** *To Change Art Destroy Ego* [*Para cambiar el arte destruye el ego*], 1991
Acrílico sobre cartel publicitario, hierro y madera
153 x 103 cm
- 302.** *To Change Style* [*Para cambiar de estilo*], 1973
Acrílico sobre panel de madera
73 x 73 cm
- 303.** 1) *To Look at the Women-2) To Look at the Men* [1) *Para mirar a la mujer-2) Para mirar al hombre*], 1971
Acrílico sobre lienzo
97 x 130 cm
- 304.** *Todo es arte*, 2006
Acrílico sobre lienzo
61 x 50 cm
- 305.** *Todo será posible*, 2005
Acrílico sobre lienzo
70 x 80 cm
- 306.** *Toile 1 Kunst ist Kunst/Toile 2 L'art mange l'art* [*Lienzo 1 el arte se come al arte/Lienzo 2 el arte se come al arte*], 2015
Acrílico sobre lienzo con objeto
Medidas variables
- 307.** *Toile retournée* [*Lienzo volteado*], 1962
Lienzo volteado
60.5 x 42 cm
- 308.** *Total Art Match-box Fluxus* [*Caja de cerillos arte total Fluxus*], 1965
Caja de cerillos edición Fluxus con su etiqueta
3.5 x 5.1 x 1.3 cm
- 309.** *Tout* [*Todo*], 1962
Cartel. Impresión offset sobre papel
28 x 34 cm
- 310.** *Tout* [*Todo*], 2014
Neón sobre lienzo
80 x 80 x 4 cm

- 311.** *Tout est art* [*Todo es arte*], 1961
Óleo sobre panel de madera
33.5 × 162 cm
- 312.** *Tout est art* [*Todo es arte*], 1991
Acrílico sobre cartel publicitario,
hierro y madera
153 × 103 cm
- 313.** *Tout est beauté*
[*Todo es belleza*], 2018
Acrílico sobre lienzo
40 × 40 cm
- 314.** *Tout est une question de formes*
[*Todo es cuestión de formas*], 1990
Acrílico sobre cartón lienzo con
objetos
43 × 62 cm
- 315.** *Toute mon enfance* [*Toda mi
infancia*], 1987
Acrílico sobre espejo
59 × 78 cm
- 316.** *Tout passé, tout casse, tout
lasse* [*Todo es éxito, todo es fracaso,
todo es hastío*], 1998
Acrílico sobre espejo
40.5 × 40.5 cm
- 317.** *Toute personne qui se tient sur
ce socle...* [*Cualquiera que suba a
esta base...*], 2004
Acrílico sobre panel de madera
con base
30 × 40 cm
- 318.** *Tout tourne* [*Todo gira*], 2016
Acrílico sobre lienzo con motor
eléctrico
70 × 70 × 25 cm
- 319.** *Traverser le port de Nice à la
nage* [*Cruzando a nado el puerto de
Niza*], 1963
Cartel. Impresión offset sobre papel
29.5 × 45 cm
- 320.** *Trop de mots* [*Demasiadas
palabras*], 2002
Acrílico sobre espejo
48 × 48 cm
- 321.** *Le trottoir d'en face* [*La acera de
enfrente*], 1963
Cartel. Impresión offset sobre papel
60.5 × 40.5 cm
- 322.** *Le trou noir de l'ego*
[*El agujero negro del ego*], 2014
Acrílico sobre lienzo
100 × 100 cm
- 323.** *Le trou noir du "tout est art"*
[*El agujero negro del
"Todo es arte"*], 2014
Acrílico sobre lienzo
100 × 100 cm
- 324.** *Trou portatif n° 2* [*Agujero
portátil no. 2*], 1970
Acrílico sobre madera y hierro
15 × 15 × 15 cm
- 325.** *To Whom It May Concern*
[*A quien corresponda*], 2017
Acrílico sobre tela
46 × 55 cm
- 326.** *Un bocal bleu* [*Un frasco azul*],
1965
Acrílico sobre vidrio
9 × 28 × 2 cm
- 327.** *Un risque à courir* [*Un riesgo
que correr*], 2018
Acrílico sobre lienzo
40 × 40 cm
- 328.** *Un trou dans une planche et
Picasso est là* [*Un agujero en una
tabla y Picasso está aquí*], 2003
Acrílico sobre panel de madera
recortada
50 × 42 cm
- 329.** *Unbeweglich* [*Inmóvil*], 2015
Acrílico sobre lienzo con motor
eléctrico
60 × 60 cm
- 330.** *Vertical Line, Horizontal Line*
[*Línea vertical, línea horizontal*], 1968
Dos tarjetas impresas con lazo
2 × 12 × 12 cm
- 331.** *La vie* [*La vida*], 1964 (registrado
en 1972)
Acrílico y collage fotográfico sobre
panel de madera.
75 × 75 cm
- 332.** *La vielle dame*
[*La anciana*], 1996
Acrílico, plumón y objeto sobre lienzo
55 × 46 × 15 cm
- 333.** *Viva*, 1961
Óleo sobre panel de madera
40 × 86.5 cm
- 334.** *Vive la France* [*Viva Francia*],
1995
Acrílico y bandeja de plástico sobre
panel de madera
46 × 30 cm
- 335.** *Vogel haben* [*Tener un pájaro*],
2015
Acrílico sobre lienzo con objeto sobre
repisa
65 × 54 × 20 cm
- 336.** *Votre portrait parfait* [*Su retrato
perfecto*], 1969
Acrílico sobre espejo
52 × 70 cm
- 337.** *Watch Time Pass by* [*Ver pasar
el tiempo*], 1998
Acrílico sobre cartón lienzo con reloj
46 × 55 cm
- 338.** *Why Look at Me?*
[*¿Qué me ves?*], 2015
Acrílico sobre espejo
62 × 40 cm
- 339.** *Why Me?* [*¿Por qué yo?*], 2013
Neón sobre lienzo
80 × 80 × 4 cm
- 340.** *Win* [*Ganar*], 2014
Acrílico sobre lienzo
30 × 40 cm
- 341.** *Yo dudo*, 2000
Acrílico sobre lienzo
46 × 55 cm
- 342.** *Yo se que che sera italien*
[*Yo sé que será italiano*], 1991
Acrílico sobre pupitre escolar
64.5 × 44.5 × 90 cm
- 343.** *Acciones de calle
de Ben en los sesenta*, 2018
Video
17' 54"
Camarógrafo desconocido
- 344.** *Concierto Fluxus
en L'artistique*, 1964
Video
2' 13"
Camarógrafo desconocido

- 345.** Festival Fluxus en Niza, 2003
Video
2' 28"
Camarógrafo desconocido
- 346.** *Menu : je regarde passer l'art/ To Change Art Destroy Ego* [Menú: veo pasar el arte/para cambiar el arte, destruye el ego], 1991
Acrílico sobre madera
153 x 103 cm
- 347.** *Miroir* [Espejo], 1970
Madera y espejo
53 x 70 cm
- 348.** *Tout est art/Depuis Duchamps en art tout est possible* [Todo es arte /después de Duchamps, en el arte todo es posible], 1991
Acrílico sobre madera
153 x 103 cm
- 349.** *J'aime être a la mode* [Me gusta estar a la moda], 1987
Acrílico y objetos de plástico sobre panel de madera
70 x 70 cm
- 350.** *J'aime la vérité* [Amo la verdad], 1996
Acrílico sobre lienzo
130 x 162 cm
- 351.** *J'aime l'ail* [Me gusta el ajo], 1978
Acrílico y objeto sobre lienzo
40 x 50 cm
- 352.** *La table* [La mesa], 1966
Cartel. Impresión offset sobre papel
48.2 x 40 cm
- 353.** *Table des portraits* [Mesa de los retratos], 2020
Acrílico sobre panel de madera
Ø 122 cm
- 354.** *Message des cultures minoritaires et du tiers-monde à l'avant-garde des impérialistes cosmopolites* [Mensaje de las culturas minoritarias y del tercer mundo a la vanguardia de los imperialistas cosmopolitas], 1992
Acrílico sobre madera
150 x 215 cm
- 355.** *Met ta tête sur ma tête* [Pon tu cabeza en mi cabeza], 2020
Acrílico sobre espejo
65.5 x 55.5 cm
- 356.** *J'aime peindre moi* [A mí me gusta pintar], 1966
Óleo sobre lienzo
46 x 38 cm

Agradecimientos

El Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, agradece a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hizo posible la exposición *Ben Vautier. La muerte no existe*.

Carolane Arrivé, Benoit Barbagli, Tom Barbagli, Annie Barricalla, Thomas Bilanges, Jean-Guy Carrat, François Fernandez, Jean Ferréro, Léonie Focqueu, Philippe François, François French, George Maciunas, Michel Moch, André Morain, Pénélope Morterolle, Jean-Marc Pharisien, Omar Rodríguez-Sanmartín, Jacques Strauch, Michou Strauch-Barelli, Annie Vautier, Ben Vautier, Eva Vautier, André Villers, Anne-Laure Wuillai.

Caterina Gualco Unimedia, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Christel Schüppenhauer, Galerie 1900-2000, Galerie Berthéas Les Tournesols, Galerie Bischofberger, Galerie Catherine Issert, Galerie Daniel Templon, Galerie Eva Vautier, Galerie Guy Pieters Knokke-Heist, Galerie jcm Billy La Baule-Escoublac, Galerie Lange + Pult, Galerie Lara Vincy, Gino Di Maggio, Mudima Fondation pour l'Art Contemporain, Kunstmuseum Tinguely, La Ville de Nice, Musée d'Art Contemporain de Lyon, Musée d'Art moderne et d'Art contemporain de Nice, Musée de l'Objet Fondation du doute, Musée Maillol, Museo Vostell Malpartida, Villa Arson, Windsor Jungle Art Hotel.

Créditos

MUSEO UNIVERSITARIO ARTE CONTEMPORÁNEO

Curaduría

Ferran Barenblit

Concepto curatorial

Ben Vautier
Eva Vautier

Coordinación curatorial

Alejandra Labastida
Ana Sampietro

Producción museográfica

Joel Aguilar
Salvador Ávila Velazquillo
Triana Jiménez
Rafael Milla
Cecilia Pardo

Programa pedagógico

Julio García Murillo
Guillermo García Pérez
Beatriz Servín

Colecciones

Julia Molinar
Juan Cortés
Claudio Hernández
Elizabeth Herrera

Vinculación

Gabriela Fong
María Teresa de la Concha
Carolina Condés
Alexandra Peeters
Rebeca Richter

Comunicación

Ekaterina Álvarez
Francisco Domínguez
Vanessa López García
Ana Cristina Sol

Servicio social

Sebastian Zamudio
Nicolás Solís
Alejandra Soto
Naomi Velázquez
Renata Monterde

Curador en jefe

Cauahuémed Medina

**PATRONATO FONDO DE ARTE
CONTEMPORÁNEO, A. C.**

PATRONOS

Presidente

Arturo Talavera Autrique

Vicepresidente

Jesús Rodríguez Dávalos

Secretaria

Marta M. Mejía

Tesorera

Maribel González de Danel

Alfonso de Angoitia Noriega
Nicolás Carracedo Ocejo
Juan Ignacio y Carmen Casanueva
Raymundo del Castillo González
María de las Nieves Fernández
Andrés Gómez Martínez
Alfredo Harp Helú
Aimée Labarrere Álvarez
Eugenio Madero Pinson
Lulú Ramos Cárdenas de Creel
José Ignacio Rubio Hidalgo

PATRONOS HONORARIOS

Ernesto Bermejo Jiménez
Patrick Charpenel Corvera
Gerardo Estrada Rodríguez
Licio Antonio Minvielle Lagos

Coordinadora Ejecutiva

Graciela de la Torre

Rector | UNAM

Presidente Honorario

Enrique Luis Graue Wiechers

Representante

María Teresa Uriarte Castañeda

Presidente fundador

Gilberto Borja Suárez

**Capítulo Centro de
Documentación Arkheia**

Titular

Manuel Santiago Escobedo Conover

**Capítulo Colección Diseño
Moderno y Contemporáneo
en México**

Titular

Alonso de Garay Montero
Alejandro Legorreta González

Capítulo Retribución Social

Titular

María Teresa Borja de Rodríguez

Publicado con motivo de la exposición *Ben Vautier. La muerte no existe* (1 de octubre de 2022 al 2 de abril de 2023) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

Dirección editorial de la Colección Folios MUAC
Ekaterina Álvarez · MUAC

Edición
Vanessa López García · MUAC

Coordinación editorial
Roberto Barajas · MUAC
Yerem Mújica · MUAC

Corrección
Daniela Ivette Aguilar
Valérie Juquoise

Asistencia editorial
Amaranta Rosas

Traducción
Adrien Pellaumail
Jaime Soler Frost

Diseño
Cristina Paoli · Periferia Taller Gráfico

Asistente de diseño
Raquel Achar Cohen

Ben Vautier. La muerte no existe se terminó de formar el 26 de agosto en Periferia Taller Gráfico. Para su composición se utilizaron las familias tipográficas Jungka y Space Mono.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Dr. Enrique Luis Graue Wiechers
Rector—Rector

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas
Secretario General—General Secretary

Dr. Luis Agustín Álvarez-Icaza Longoria
Secretario Administrativo—Administrative Secretary

Dra. Patricia Dolores Dávila Aranda
Secretaría de Desarrollo Institucional—Secretary
of Institutional Development

Lic. Raúl Arsenio Aguilar Tamayo
Secretario de Prevención, Atención y Seguridad Universitaria—
Secretary of University Prevention, Attention and Security

Alfredo Sánchez Castañeda
Abogado General—General Counsel

COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL DEPARTMENT OF CULTURAL AFFAIRS

Dra. Rosa Beltrán Álvarez
Coordinadora—Coordinator

Mtra. Amanda de la Garza Mata
Directora General de Artes Visuales · MUAC—General Director,
Visual Arts · MUAC

Poliédrico, intenso, incansable y tenaz, Ben Vautier expande una desbordante producción que fusiona arte y vida durante décadas clave de la historia reciente, anticipando lo que se volvería tendencia. La exposición y la publicación que la acompaña presentan un recorrido por el trabajo de Ben, que ha tomado múltiples formatos: la acción, casi invisible, como el menor gesto posible con posibilidad de significado; las obras de texto, siempre usando su reconocible caligrafía de letra cursiva blanca sobre fondo negro, y las obras escultóricas, frecuentemente resultado del ensamblaje de objetos diversos. Además, este Folio incluye colaboraciones de Ferran Barenblit y Anna Dezeuze, que permiten entender con mayor profundidad las actitudes y la forma de operar de Ben desde sus primeros años de trabajo. Finalmente, a través de una serie de textos escritos por el propio artista, es posible ver que la mayor obra de Ben es Ben mismo: una máquina sin parar que analiza y cuestiona la compleja realidad con la que debemos negociar a diario.

MUAC

01.10.2022-02.04.2023

Salas 1, 2 y 3

muac.unam.mx



UNAM
La Universidad
de la Nación

MUAC
MUSEO
UNIVERSITARIO ARTE
CONTEMPORÁNEO

PATRONATO
MUAC

La muerte no existe, 2022. Imagen digital



va le


culturaUNAM



UNAM
Universidad
de la Nación

MU:AC
MUSEO
UNIVERSITARIO ARTE
CONTEMPORÁNEO ®

PATRONATO
MU:AC