

GUY DE COINETET, EN CORRESPONDENCIA

MARIE DE BRUGEROLLE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

ACR CIT
ARCTIC
ECRIT

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



—

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

—

**Guy de Cointet,
en correspondencia.**

Marie de Brugerolle

© 2013 Fundación Jumex Arte Contemporáneo.

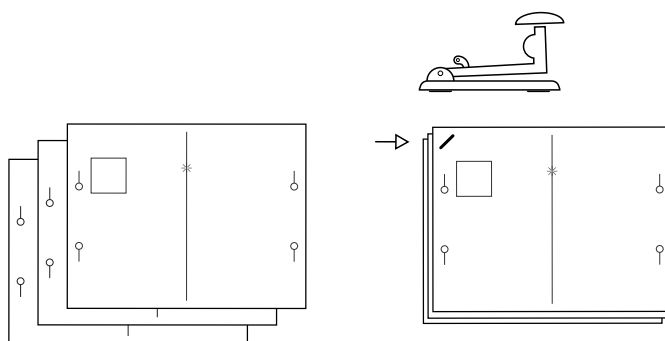
01 *Los Infantes Terribles, una viñeta y tres paréntesis.*
María Minera.

02 Guy de Cointet, en correspondencia.
Marie de Brugerolle.

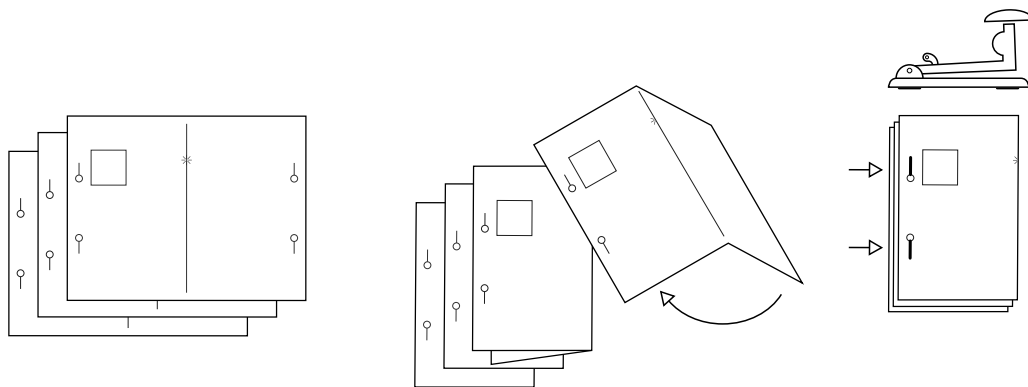
INSTRUCCIONES DE ENCUADERNACIÓN

- - NO ENCUADERNES ESTAS INSTRUCCIONES

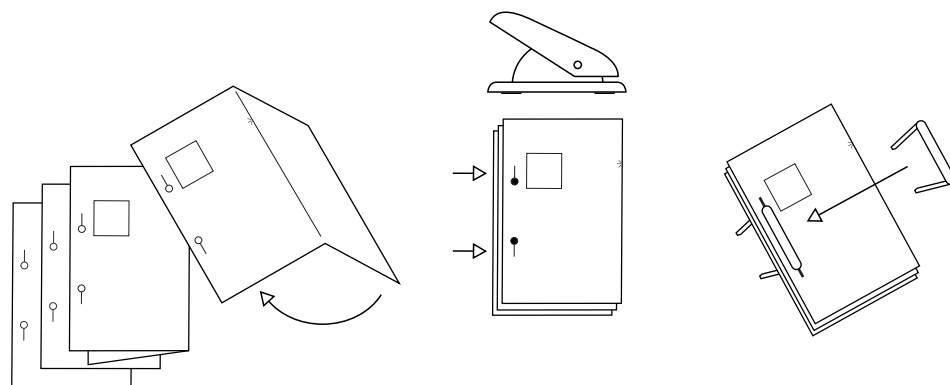
★ ENCUADERNACIÓN CON GRAPA



★ ENCUADERNACIÓN FRANCESA CON GRAPA



★ ENCUADERNACIÓN FRANCESA CON BROCHE BACO



GUY DE COINETET, IN CORRESPONDENCE

MARIE DE BURGEROLLE

*Nature is a temple of living pillars
where often words emerge, confused and dim;
and man goes through this forest, with familiar
eyes of symbols always watching him.*

... so says the poet through Rosa's mouth, Rosa being one of the heroines in the play *IGLU* (1977), a collaboration between Guy de Cointet and Robert Wilhite. Baudelaire's poem, *Correspondences* (1861), quoted at length here, is a fine example of a form of symbolism at work in Guy de Cointet's oeuvre. He, as well as poets like Stéphane Mallarmé, had a desire to transform the world, and persistently explored synesthesia.

This vision of the world, where nature is a temple and its columns are trees and stones, is akin to that of a map or a codex, a book in which the smallest signs have to be deciphered. It brings to mind ancient beliefs, in particular, divination among the Etruscans, and perhaps, also, the origin of ideograms. In fact, Chinese kanji, especially the ancient ones carved on bones and on tortoise shells, took into account the faults and blemishes, the natural marks of the surface. A slit in the bark of a tree or on a stone was one of the many signs to be interpreted. The world, therefore, was a huge book to be decoded, but also to be written. For ancient Chinese and Japanese ideograms, a key is associated with each symbol.



If we consider poetic metrics as a matter of pacing, the scribe can thus be the person who counts and measures the world.

The Etruscans also interpreted signs from nature such as lightning and the organs of sacrificed animals. The liver was of special importance; on its surface (as they did with other objects as well), a map of the sky would be traced and "read." This is how the Etruscans would tell the future. The Liver of Piacenza, a bronze model of a sheep's liver with Etruscan writing, is an enlightening example.¹ Interestingly, this type of decoding and divination is believed to have originated in Mesopotamia, also the place of origin of cuneiform, the script that so fascinated de Cointet.

In de Cointet's work all the senses are summoned, especially in *IGLU*, his most musical play. This play also marked the zenith of his collaboration with Wilhite, who undoubtedly influenced his chromatic choices and the use of very angular forms that were inspired by a certain Futurism, and also by the art of lacquer, which Robert Wilhite mastered after several visits to Japan.

The encounter between these two artists dated back to 1972, when Wilhite was working at Pace Wildenstein Gallery, where Larry Bell exhibited. De Cointet had been Bell's assistant since they met in New York in 1965, and until the sculptor moved to Taos, New Mexico. The meeting was of particular importance because it would help de Cointet's work take a considerable step forward regarding the development of the stage object. In fact, de Cointet's shift to create choral pieces in several acts, and with more elaborate sets, would develop at the same time.

Wilhite had studied at the University of California, Irvine. He knew how to make objects and created innovative sound sculptures. Their initial idea was to work separately, one making a set and the other writing the plot. In so doing, they extended and renewed what is thought to be the first "conceptual" artwork: Moholy-Nagy's *Telephonbilder*

1. The Liver of Piacenza was discovered in 1877 in the province of Piacenza, Italy. In the Piacenza Liver, as well as in all divination tables, a line called the lituus delimited the space separating the sacred and the profane. Nature is a temple... the sacred, separate space of the temple was not always a building, but could also be a just a line drawn on the ground, separating it from the profane. Thus the line has great symbolic power, and de Cointet recurrently used it to delimit different spaces. It could be a way of marking the separation between public and private, between stage and spectators.

[Telephone Paintings] from 1922. Consisting of several paintings that were phoned in as instructions to a sign painter, Moholy-Nagy's *Telephonebilder* effectively applied the division of artistic labor, that of the designer and that of the person putting the design into practice.² In the case of de Cointet and Wilhite, although they attempted to divide the tasks between themselves to take advantage of their differing skills, they soon realized, that for it to work, the whole thing would have to be set up on a collaborative basis.³

De Cointet would extend this distinction between concept and work by allowing his actors to make stage objects, even if, invariably, they operated under his control. He would send them a letter with a sheet of graph paper detailing how to slightly alter one aspect or another. With his oeuvre, it is possible to talk in terms of the conceptual because the strength of the concept behind each piece was such that, even slight alterations and modifications made by the person executing the project, in no way diminished the primacy of the initial decision. This is the great strength of Guy de Cointet, who in addition to his growing number of collaborations with Wilhite, also worked with other artists such as Eric Orr (*Five Sisters*, 1982) and René Ricard (*A New Life*, 1981).

The way in which de Cointet envisioned and executed his performances can be understood as something that could be described as early—if not the first—“post-performances.” In fact, we might say that the work-related gesture is not altered by the division of labor, but is rather a part of a performance in the age of mass production, one that would use the soap opera structure to pace his pieces.

One of the principles at work in what I call “post-performance,” was the constant subversion and transgression of established norms through the parody of historical methods, like theatre, and other tricks that

2. These paintings are unavoidable references for the study of the separation of the phases of design and execution from the moment of ideation of the artwork. Even if uncertainty remains as to the effective reality of this gesture by Moholy-Nagy, he produced sketches, then telephoned the sign maker who had the same graph paper (like a bitmap grid) and he determined the colors using the factory's color chart. Therefore, although he delegated the production of these pieces, he did not delegate the concept: Moholy-Nagy already had a sketch.

3. It is interesting to note that at a later date, Wilhite would put on a “telephoned” exhibition, inviting the public to dial the number of the gallery. Each caller would be played a piece of music, thus creating immaterial musical sculptural works.



attempted to hijack the system, thus requiring deep knowledge about the culture of spectacle. The goal was not the entertainment of an audience, nor the creation of an object, but the re-introduction of ideas aimed at broadening the artists' field of investigation.

De Cointet worked with equivalence and transcoding to express shifts between sensations and to invent new ways of perceiving the world. In *Tell Me* (1979), for example, someone “drinks a cigar” and “smokes a Scotch.” In *A New Life*, no object had a form that corresponded to its purpose. In *JGLU*, sound, silence, radio and music would be activated in turns during the performance, and dialogues were replaced with a recording used to train radio announcers: “Amato, Amen, Emen, Tomato...” When the audience expected to hear a sound emitted by a musical instrument, it would remain silent, like the “silent harp.” In *Ethiopia* (1976), the first play produced in collaboration with Wilhite, sculptures including a cone, a sphere and a cube emitted sounds that were in contradiction with their shapes. The yellow cone with a white tip, symbolizing Mount Fuji, produced the sound of a bagpipe (but one played with the foot and not the arm); a large sphere made of lacquered metal rang softly, producing the sound of a small bell; and the cube, originally a Theremin, which was later replaced by a radio, produced sound through an elegant interplay of hands that would alter the radio waves. This contrast between what we presuppose and what happens is a constant characteristic in de Cointet's work. He enjoyed playing with spectators' expectations.

De Cointet used “ready-made” language, a combination of vernacular expressions, advertisements, conversations overheard in the streets, in bars, and in the subway. His, was an émigré's language that was at the same time quotidian and foreign. As such, it translated what he saw as an essential characteristic of American life: hyphenated-ness, as in “Native-American,” “Hispanic-American,” or “Japanese-American,” conveying the Babel of tongues that constitute the megalopolis.

De Cointet explored language by deconstructing it in order to show that it is made up of systems. By reducing these systems to puzzles, he put the reader in the position of an active spectator, a player, returning to a pre-logical stage where words are forms and sounds. This anatomy of language is close to early 20th century poetic explorations influenced by Mallarmé's *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*

(1897).⁴ In fact, there are many references to the famous poem in several of de Cointet's works. His first book of visual poetry, *A Captain from Portugal* (1972) may be an allusion to the captain holding the dice that he hesitates to throw.

During the early 1970s Structuralism was very popular and de Cointet was a keen and informed reader of Roland Barthes. For de Cointet, relations between people and things were the ones that took precedence. He revealed and presented, or introduced, relations between form and meaning. For him, the world had a harmony, and a mathematical beauty, that came from Symbolism and from a form of understanding that was free of aesthetic (not just synesthesia), an understanding that was shared by Baudelaire and Mallarmé.

*There are perfumes as cool as children's flesh,
sweet as oboes, as meadows green and fresh;
—others, triumphant and corrupt and rich,
with power to fill the infinite expanses,
like amber, incense, musk, and benzoin, which
sing the transports of the soul and senses.*

Baudelaire continues, speaking through Rosa's mouth. Reading is an experience of poetic alchemy, combining systems that have become games, and where chance is the main creative factor.

For de Cointet, everything came from writing and his desire to deploy the letter first on the page, and then in space. To do so he created book-objects that became both actors and set. The book was very present in *Ethiopia* where it borrowed the rhomboid shape of early Egyptian pyramids. For *IGLU*, he created a hemispherical book that was placed on a tabletop to tell a story while Los Angeles burned in the distance.

There are two publications that are recurrent elements in several of de Cointet's plays: a little red book and a newspaper. These are respectively *TSNX C24VA7ME* (1974) and *ACRCIT* (1971). The former was performed

4. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* [A Throw of the Dice will Never Abolish Chance] by Stéphane Mallarmé is a poem that combines free verse with an aesthetically arranged layout that would influence many artistic movements including Dadaism, Futurism and Surrealism, as well as concrete poetry.

on the radio program Close Radio 1 in 1976 and included the participation of Dr. Sespan 500 (a name that refers to a tranquilizer), a character from *IGLU*.⁵ The "little red book" is, needless to say, a reference to Mao Tse Tung whose speeches and theories were widely known among the French intelligentsia, and who was an exemplary enemy figure in the United States at the time.

De Cointet was trained as a graphic artist and calligraphy would play a major part in his oeuvre. De Cointet's drawings always have to be read and seen, they are readable and visible, they can be performed and are potential scripts and enigmas.

ACR CIT
ARCTIC
ECRIT

ACRCIT is a newspaper and a blank page.⁶ Guy de Cointet was fascinated by Alaska, perhaps the blank page of the world, and talked to his friends about his plans to live in the tundra, an untouched expanse, stretching as far as the eye can see. In it, people's footsteps leave dark marks in the snow like the signs of a script on a blank page. It brings to mind the photograph of Robert Walser found dead in the snow, and of writing as trace and vestige.

It was also a jigsaw puzzle of quotations, mixing symbols and fragments of texts, and above all permitting a development of language in the ceaseless movement of folding and unfolding. In *Tell Me*, the newspaper was folded and unfolded, just like a story "unfolding," a little like the way you unfold your newspaper to read the end of an article a few pages further on. Similarly, the stage elements in Guy de Cointet's performances—table, seats, books, and pictures—were folded flat after the performance, like sheets of paper after being read.

De Cointet also placed *ACRCIT* in free newspaper dispensers in the streets of Los Angeles, where the newspaper functioned like "The

5. The cast that participated in the radio performance of *TSNX C24VA7ME* included Mary Ann Glicksman, Gus Foster, Guy de Cointet, Manuel Fuentes and Berit Hokanson. Some sources relate the name of Dr. Sespan500 to NeXspan500, a technological platform, or to Sespan, the make of a sidecar. The first hypothesis seems the most logical, inasmuch as the placebo effect of the doctor can be the equivalent of a medicine.

Purloined Letter.”⁷ Since the best way of hiding a secret is to show it to everyone, passers-by had before their eyes, an original work devised as a multiple, and available to one and all. So, in a sense, *ACRCIT* was also camouflage. Let us not forget that de Cointet’s grandfather was the inventor of camouflage during the First World War, and also was the one who had the idea of calling on painters to produce it!

Additionally, *ACRCIT* was a trans-textual object, at once a newspaper, an artwork, an information tool, a transmitter, and a receiver. It acted like an illegal radar, and its twofold status connected with that of the stage objects, non-professional actresses and the schizophrenia of the contemporary, timeless, modern world.

De Cointet’s characters were played either by men or women, and a certain elegant and campy humor sometimes would find its way into a name. For example, in *IGLU*, one of the characters, played by a young woman, is Dr. Butch, with whom Rosa, the leading character, is in love. The pace here is fast, like an appropriation of soap opera codes by the theatre. Guy de Cointet was a true lover of TV series, which fascinated him both in English and in Spanish. He was very fond of different languages and cultures, and Los Angeles, with its Japanese, Chinese and Mexican neighborhoods, offered him the pleasure of being able to bask in a “Babel of tongues.”

He had a particular soft spot for colorful traditional clothes and processions, enjoying them during a trip to Guatemala or at pageants that took

6. (*Previous page*) This newspaper was made by de Cointet in Los Angeles in 1971 with the help of his friend Jeffrey Perkins, who contributed with a few pages. It was printed in the printmaking studio at the California Institute of the Arts (CalArts), by Pierre Picot, probably a little later, in 1972. Picot, then a student at CalArts who worked at the silk screen studio, silk-screened the first copy and later printed 500 copies, sheet after sheet, on the school’s offset machines. The format was determined by the process as it was the largest possible size they were able to silk-screen. The publication was composed of seven large sheets that were folded in half, creating 14 pages, printed on both sides. The title was printed in bold letters, and the page numbers were coded in letters. Differently coded texts were presented: Morse writing, pyramids of figures, magic squares, Mohammed’s signature, a double crescent, (it is specified in mirror writing that the Prophet drew his sign with a single stroke, using the tip of his sword). A sheet of small palm trees, a pattern and recurrent clue in the city of Los Angeles, fills the space in an ornamental way. The principles at work in the books and drawings are here: the letters and figures are signs before being signifiers.

7. *The Purloined Letter* is a short story by Edgar Allan Poe, published in 1844. It tells the story of a stolen letter that the police were unable to find, yet, it is finally revealed to have been hiding in plain sight.



place in the Mexican neighborhood of Los Angeles. Incidentally, one such garment would inspire the play *Ramona* (1977).⁸

Although the colors of the stage objects are slightly more muted in *IGLU* than they are in *Ethiopia*, these plays follow the same narrative principles. A character arrives at another person’s house, people are waiting for a doctor who never comes, and music triggers dramas or interrupts them. Intriguing objects coming from the collective imagination appear, such as a narwhal’s “horn,” a common item in cabinets of curiosities.⁹ These objects seemed to have their own mysterious life, much like Jean Des Esseintes’s salon, in *À rebours* by Joris-Karl Huysmans.¹⁰

In de Cointet’s performances, all the objects are present onstage from the beginning and are revealed one by one to uncover the enigma. This characteristic of his work is very similar to the activities of Richard Foreman and the Wooster Group, which in turn inspired Mike Kelley and Catherine Sullivan, artists who were also influenced by de Cointet. His theatrical works stood apart from others being performed at the time in Los Angeles. This was due to the awareness of the performative aspect of his plays, yet another characteristic of “post-performance.”

De Cointet’s work might be reminiscent of a pastiche, a notion particular to postmodernity, which incidentally, de Cointet made fun of in *Five Sisters*, the last play to be performed in his lifetime. It used applied Structuralism, in a form of permanent transcoding, exchanging one system for another. Like the process of novelization, which turns a film script into a novel, de Cointet theatricalized TV series and also appropriated events of daily life to reveal aspects of reality. As such, he was one of the initiators of a form of “post-performance,” conscious of carrying on the modern project, with the wit and the deliberate anachronism of a generation that, with its awareness of film acquired

8. In *Ramona*, three gongs—a disc, a square and a triangle made of copper, iron and steel—are activated one by one by the actors who are dressed with Bunraku costumes. Alchemy, magic and baroque tales, as well as a nod to traditional Mexican theatre, are at the center of this intrigue.

9. A narwhal is a whale with one long tusk, known as the “unicorn of the sea,” that lives in the Arctic. The males of the species have a long straight, helical tusk measuring close to two meters in length.

10. In English titled *Against the Grain* or *Against Nature*, published in 1884.

by mass culture, opened performance up to the televised model, overturning its initial logic.

In other words, with de Cointet's works, we are not dealing with performance "returning" to the theatre, but with a branch of performance that moves towards the modes of television and film—one which engages and hijacks the "captive" screen audience, thus expanding the modern project in different ways. If the Constructivists (with Moholy-Nagy, among others), and the Minimalists had "tertiarized" the artist (by organizing the distribution and consumption of the artwork produced by a third party), then de Cointet "secondarized" the spectator, introducing him or her back into the creative process (by becoming active participants in the transformation of raw material), one that continued even after the performance had ended.

In so doing, he continued the modern project, both in terms of the one that began in the Baroque period, and also, the unfinished project of modernity that is forever inventing methods to actively prolong a "culture of curiosity." By turning the spectator into an operational entity, in the tradition of Duchamp who invented the onlooker, and Roussel who wrote narrative-less books where the reader also becomes an author inventing a story, de Cointet gives the audience the status of an oeuvre.

Today, Guy de Cointet remains an enigmatic figure whose amused silence in the face of our worldly little theatre has always made me imagine him as a subtle and discreet set designer and director, much like Tod Hackett, the character in Nathanael West's *The Day of the Locust* (1939).¹¹

Yes, despite his appearance, he was really a very complicated young man with a whole set of personalities, one inside the other like a nest of Chinese boxes.¹²

11. Set at the time of the Great Depression, *The Day of the Locust* (1939) deals with the alienation and desperation of a group of individuals that exist at the fringes of the Hollywood movie industry.

12. Nathanael West, *The Day of the Locust*, (New York: Penguin Classics, 1975), 2.





01 *Les Infantes Terribles, one vignette and three parentheses.*
María Minera.

02 Guy de Cointet, in correspondence.
Marie de Brugerolle.

—
The foundation's online publishing division offers texts, essays, seminars, conferences and interviews previously published by the foundation and curated to be part of the LIBRETAS collection. Committed to the a posteriori value of books, but aware that the way people read is changing, this platform proposes a different way of making books. LIBRETAS are documents with free distribution, available in PDF format to be downloaded and printed, allowing users to create their own collections. The editions of LIBRETAS are available via the foundation's online platform, with the sole aim of circulating and promoting reflection.

—
**Guy de Cointet,
in correspondence.**

Marie de Brugerolle

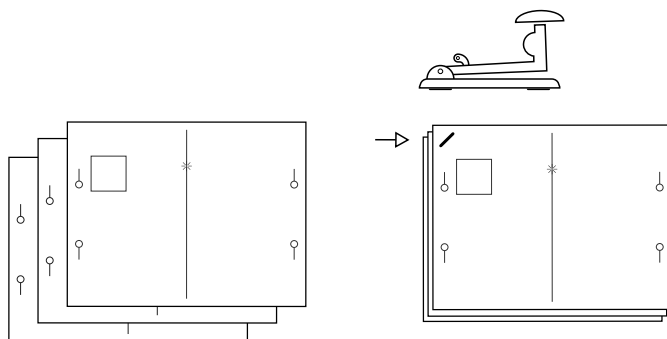
© 2013 Fundación Jumex Arte Contemporáneo.

* FUNDACIÓN JUMEX
ARTE CONTEMPORÁNEO

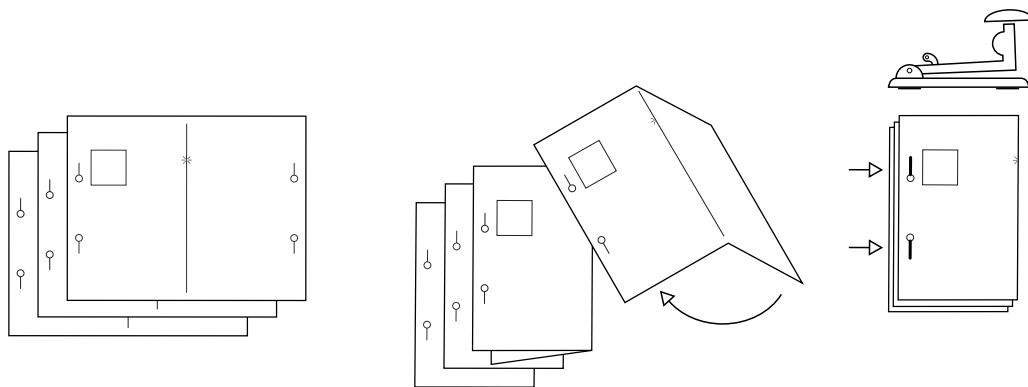
BINDING INSTRUCTIONS

- - DO NOT BIND THIS INSTRUCTION PAGE
☺

★ STAPLED BINDING



★ FRENCH STAPLED BINDING



★ FRENCH BINDING WITH FASTENER

