

Basta una sola imagen para aprehender las intenciones de un artista como Suso Fandiño: darle la vuelta a una lata de Sopa Campbells. El gesto no es otra cosa que una suerte de confrontación, un cuestionamiento de lo establecido. Una acción para *desaprender* homenajearlo, para precipitarse al excitante abismo de una travesura escolar. Como fondo, la remarcación con buena letra de que la historia del arte ya no atiende una lógica normativa continua que establece grados de calidad estética, sino una lógica clasificadora discontinua que nos permite entrar en el debate. Lo señalaba, y me vale como punto de partida para esto que pretende ser una aproximación textual al trabajo de Suso Fandiño, Friedrich Schlegel en *Lucinde*: "Para mí y para este texto ningún fin es más conveniente que éste: que yo aniquile de un buen principio lo que llamamos orden, me aleje mucho de él y me apropie claramente del derecho de una estimulante confusión y lo reafirme a través de la acción". De ahí que desordenaré mis opiniones para intentar establecer mi propio orden textual a partir de una serie de obras, es decir, de imágenes, quiero decir, de ideas que en último caso son imágenes.

Otra imagen, también a modo de arranque, podría ser una pizarra. Una simple pizarra. Suso Fandiño escribe con tiza "Kunst=Kapital" para posteriormente borrarlo. La personalidad del autor desaparece. Como en aquel dibujo de De Kooning borrado por Rauschenberg, el vacío se torna denso, saturado. Pienso en las pantallas de cine de Sugimoto, que no permite observar las películas proyectadas a partir de una exposición fotográfica que dura lo que dura el propio film y que trae como resultado que la pantalla se ciegue y no permita aprehender su contenido debido al exceso de imágenes. Nos acercáramos al concepto de 'infrave' de Duchamp, a esa realidad como interrogante, la obra como superficie de tránsito o espacio intersticial que nace del exceso o vaciado de información. Posturas más románticas nos hablarían de un arte como puente de lo visible y lo invisible, donde el vacío deviene recipiente en su densidad abstracta y como acontece en la arquitectura del silencio (el blanco de la página de Mallarmé) la plenitud no se puede alojar sólo en la palabra. ¿Pero en el caso de Suso Fandiño ese vacío es silencio? ¿Es acaso un palimpsesto lo que se 'contiene' en esa pizarra? Es evidente que no, aunque Fandiño haya hecho pública su disparidad con Beuys al decir que no cree que ningún silencio esté sobrevalorado. Pero lo curioso es que lo dice el artista que conozco que menos tiempo consigue estar callado, uno de esos artistas inquietos que no tiene dificultad para defender un argumento, cualquiera que sea, para polemizar alrededor de una idea. Es verdad que no veo a Suso Fandiño apostando por el silencio del poema, esa fórmula que tiende por naturaleza al silencio, que como decía Valente no existe si no se oye antes que su palabra su silencio. Aunque es cierto que con el tiempo Suso Fandiño se ha declinado más poético, el silencio que proclama tiene que ver más con el apagamiento, con el borramiento de la huella, con la tachadura, con el cuestionamiento de lo dado y, sobre todo, con la negación de la falsedad radical de toda una serie de artistas y mediadores que lo han cuestionado todo para conformarse y acomodarse en las comodidad de su queja, ya sea en la reproductibilidad del arte, en el espacio expositivo, en el aura del objeto, etc... El caso es quejarse, pero es verdad que resulta más divertido, y, seguramente más útil, quejarse de los que se quejan, negar la negación.

Seguramente todo pasa porque entre queja y queja nos hemos olvidado del porqué, del lugar de origen. Acotamos el contexto hasta un punto que ya no sabemos por qué lo hemos hecho. Ser radical en arte se ha vuelto el academicismo más aburrido y hacer una exposición de pintura figurativa dentro del sistema se ha convertido en una suerte de radicalidad anti sistema, en un viaje a contracorriente.

Pienso en la escena de *Blow Up* de Antonioni, donde su protagonista, el fotógrafo londinense Thomas, pregunta en una tienda de antigüedades por cuadros de paisaje: "Lo siento -le contesta el vendedor-, no hay paisajes, se han vendido todos". Así, ante este panorama, incluir un paisaje en una exposición pretendidamente conceptual podría verse como una pedrada, esta vez sí radical, a los cimientos del sistema reciente. Al fin y al cabo, el resto de obras -supuestamente radicalmente conceptuales- cubren mucho mejor la intención de 'decorar' un discurso, o una pared. El propio artista lo describe con rotundidad: "Esta funcionalidad ilustradora que reniega en su discurso habitual de la función meramente decorativa del arte en el pasado, ha pasado de decorar de un modo espacial o físico, a decorar los planteamientos temáticos e ideológicos prefijados por el marco temático de turno". Así, cualquier duda, cualquier cuestionamiento al modelo, se desplaza a los márgenes y se ve limitada en su repercusión, ya sea esta disidencia una *demodé* formal o una disparidad de opinión dentro de un lenguaje común.

Entendemos, entonces, la necesidad de la opción propuesta por Suso Fandiño: desaprender la realidad artística. Con ironía, Fandiño utiliza el texto e imágenes reconocibles e instituidas dentro de eso que denominamos 'contexto del arte' para destilar nuevas posibilidades y sentidos metafóricos sobre la figura del autor y su relación con el espectador. En una primera mirada su discurso parece fácil, incluso obvio, pero es en esa premeditada obviedad donde configura su radicalidad ante un sistema demasiado correcto y necesitado de bofetadas. Un ejemplo podría ser cómo consigue él mismo hacer dos Picassos, estampando dos coches Citroën Picasso en las paredes del MARCO de Vigo, una vez que la 'marca Picasso' avala un producto que el propio artista jamás llegará a ver.

Hace poco tiempo escribí sobre la capacidad caústica de Suso Fandiño para trabajar arquetipos de lo correcto a modo de metáfora y cuestionamiento de lo institucionalizado como arte. Lo hacía a propósito de su exposición individual en la galería *Ad hoc*, donde se expresaba con un certero sentido del humor capaz de deformar determinados modelos oficiales o canónicos y una actitud que guarda mucho de Quevedo pero también de autobiográfica, así como de revisión caústica de la historia del arte. El título resultaba bastante significativo: "*F*" (*Fail*), el modo en que se califica negativamente un examen en el mundo académico anglosajón; lo fallado y lo fallido, pero también lo falso de aquel film de Orson Welles *F for Fake*, sobre la falsificación y la condición del autor. Fandiño partía de los modos de enseñanza como crítica a lo doctrinal, a lo estandarizado, a lo legitimado. La caligrafía infantil, el dibujo dirigido y controlado de los supuestos chorretones de pintura expresionista en *Another drawing in the wall* o unas cajas brillo de marca blanca (*Own Brands*), nos introducen en un mundo donde la figura del autor se ha diluido y descapitalizado, sumiendo en un segundo grado de importancia el discurso del artista. En los goteos Fandiño ironiza sobre esta idea, tan importante en el desarrollo de la pintura, a partir de un dibujo donde se mecaniza la acción hasta que el gesto resulta preciso y aséptico. Mientras, *Own Brands*, esa eliminación de la factura despoja del brillo warholiano a unas cajas que funcionan a modo de marcas blancas. Años antes, en *A Chocolataría*, había planteado una instalación que formaba un cubo perfecto, bloqueando la entrada en el espacio, a partir de una serie de cajas de cartón que portaban una frase: *This box does not contain artistic work of any kind* (esta obra no contiene ningún trabajo artístico). Otra vez, Suso Fandiño deslegitima y cuestiona las derivas de la producción en el arte contemporáneo. Como cuando recurre a lo censurado y a lo tachado, ya sea a partir de vinilos o incluso de neones. La actitud es la misma que cuando en tono descreído tacha una de las palabras de la famosa frase de Baldessari ('Nunca más haré arte aburrido') o la exclamación "*Fuck off*", censurando el propio argumento. Como en esta exposición preparada para el Palexco, Fandiño evidencia cómo el artista político acaba siendo igual de expresionista y

cuestiona la posición del autor con un humor nihilista, desdibujándolo para evidenciar su pérdida de autoridad en la construcción del discurso.

En el fondo, es un discurso que evidencia los desencuentros del autor con los propios límites del arte, reflexiones que siempre ha trabajado en una trayectoria que, vista ya con suficiente perspectiva, se muestra de las más serias, sólidas y coherentes de los artistas de su generación. En ese tiempo, Suso Fandiño ha tratado de travestir la historia, de tornarla fisura, siempre procurando bordear los límites de la 'institución arte' e inducir al espectador a una deriva en su relación con objetos e imágenes que, en un primer momento, asume y reconoce con naturalidad. En definitiva, Fandiño se vale de los media y de la historia para descontextualizar y reflexionar sobre la capitalización y el incierto futuro de las industrias de la cultura. Así, el irónico título *A Dazzling Display Of Talent* (Una deslumbrante demostración de talento), que mostraba en la galería T20, o los dibujos y vídeos de muchachas adolescentes que presentó en la galería ad hoc. Autoría, cita, historia, producción, apropiación y, sobre todo, ironía configuran el autorretrato de Suso Fandiño. Algo así como cuando decide mear sobre la boca de Bruce Nauman en *My Self-portrait as a Fontaine*, conformando un doble autorretrato, simétrico en lo formal pero irónicamente dicotómico en lo conceptual. En el vídeo, solo 'la fuente', es decir, el acto de mearse por encima, es el único elemento en movimiento, lo que podría entenderse como metáfora de la evolución en bucle de la historia del arte. El final, como siempre, queda irónicamente abierto al espectador que como miembro externo y activo de esta situación, se convierte, para el artista, en juez y parte de ambos autorretratos y por ende de ambas situaciones, cerrándose de este modo un irónico triángulo.

Ese acto de mearse por encima de la historia del arte, de entronizar con mayor o menor éxito una suerte de mierda enlatada para acabar conformando un discurso inteligente, nos lleva a los logros de la propia historia del arte. Hace años, tuve la fortuna de poder situar en una pequeña sala cuatro obras clave para entender la historia del arte reciente y el árbol genealógico de Suso Fandiño: *Le Porte-Bouteilles* de Marcel Duchamp, las *Brillo Box* de Andy Warhol, el *Bob Tail* de Jeff Koons y *One and Three Plants*, de Joseph Kosuth, quien en más de una ocasión afirmará que desde Duchamp todo el arte es conceptual en sí mismo. Efectivamente Duchamp burló las reglas del juego cuando comenzó a crear sus 'ready-mades', desafío continuado por Warhol y concluido por Koons. Para muchos, Warhol será el verdadero sucesor de Duchamp. Anthony Julius señala que "en la empresa comercial que define gran parte del arte contemporáneo, Duchamp es el inventor y Warhol el empresario. Y Koons, por su parte, es el sucesor de Warhol. Los *ready-mades* de Duchamp son objetos que, antes de que el artista se apropiara de ellos, tenían cierta utilidad y no eran productos típicos de la cultura consumista contemporánea. Los *ready-mades* de Warhol eran absolutamente contemporáneos, pero también tenían cierta utilidad. Los *ready-mades* de Koons son contemporáneos, pero no tienen la menor utilidad: son objetos de lujo basura, es decir, ejemplos de lo kitsch". A partir de entonces el arte sólo trabajará con ideas. La idea disfraza al arte y el arte disfraza a la idea. El arte fetichizará el concepto, con el peligro de desembocar en una especie de kitsch universal, como teorizará Jean Baudrillard.

Pero no es un ready made más lo que pretenden artistas como Koons. Tampoco Suso Fandiño. Cuando Marcel Duchamp colocó un escurridor de botellas sobre un pedestal generó un debate todavía sin resolver. De ahí que gran cantidad de artistas releen continuamente el sentido del ready-made: Mike Kelly a partir de muñecos que revelan hábitos sexistas y los distintos modelos ideológicos que asumimos desde niños; Haim Steinbach, con estanterías que ironizan sobre el devenir del minimalismo y el aumento consumista, etc. El *ready made* es un comentario metalingüístico, una crítica directa que pudo haber comenzado con Manet, pero nunca será tan efectiva como en esta operación duchampiana. Pero además de ser un objeto que se sublima como arte, el portabotellas deja de ser portabotellas anunciando una segunda crítica implícita en este ready made y en otros posteriores como *Air de Paris*: el portabotellas ya no funciona como tal en un

momento donde todo diseño tiene una utilidad, porque el mundo del *design* es el que domina, y ahí radica la segunda operación iconoclasta de Duchamp y se conjuga, definitivamente, el discurso iconoclasta y de negación o tachaduras de Suso Fandiño.

Hablamos de límites y de historia, y de cómo Suso Fandiño recoge todo esto para sumar una serie de matices propios ya desde sus primeras exposiciones, apoyándose en los valores pop de la serialización y repetición. De este modo, ya en su primera exposición individual exhibía su colección de piezas para desenmascarar a productores y consumidores de objetos artísticos, cuestionando los modos de producción, distribución y reproducción y, cómo no, de autoría, mediante opacos epígrafes de sin título y referencias numéricas que encabezan un arte preparado para un consumo de masas. La muestra, titulada *Sample Colletion*, significaba su presentación en sociedad en la vaguesa galería *Ad Hoc*, donde ya extraía elementos del mercado artístico para exhibirlos bañados en una inteligente ironía. Así, muchas de sus piezas semejaban ser idénticas - consistían en la repetición de un mismo elemento que, sin embargo, escondía indicios que demostraban su singularidad-, pero presentaban sutiles variaciones cromáticas que permitían una confrontación entre la exclusividad y la inflación. En su estrategia, se valía de las imágenes de los *mass media* para, tras su consiguiente descontextualización y manipulación digital, reflexionar sobre la capitalización y el incierto futuro de la industria cultural. Suso Fandiño nos interrogaba así acerca de los posibles cambios que ha de sufrir la industria cultural como fenómeno de consumo en el futuro cercano, capturando imágenes de las *Brillo Box* de Warhol, de los botes de mierda de Manzoni o del urinario de Duchamp para transgredir su contexto. La interrelación y la cita directa serán desde entonces elementos claves en la obra de Fandiño, proponiéndonos nuevos modos de relación entre obra y espectador.

Unos años más tarde, en 2002, presentaba para el Centro Torrente Ballester de Ferrol una exposición individual de la que fui comisario. Para ella preparó una modificación del espacio, jugando con varios ambientes, objetos e imágenes que siendo familiares para el espectador del arte contemporáneo, se le presentaban travestidos. Así, utilizando gran variedad de medios y soportes, con predominio de la fotografía, la infografía y la instalación, cuestionaba el concepto de autoría como elemento mitificador del mismo autor y de su producto. Una mirada atenta podía percibir interesantes contrastes, desde la intimidad de uno de sus vídeos que tenía en un perro a su protagonista, a la amenaza chirriante de otro de generosas dimensiones que acaba por engullirnos en la acción. En este último, un pollo que da vueltas se apoya en un ruido cercano a la música concreta y parece significarnos la cotidianidad de esa curva de la muerte que consume, poco a poco, al pollo en cuestión; si bien aquí se acerca al chiste al tratarse de un pollo de juguete. Las obras de Suso Fandiño se presentaban así como homenajes críticos, apropiaciones, falsificaciones o versiones que adquieren diferentes sentidos a partir del contexto en el que se insertan. Pero siempre desde un corte de confrontación, que burla nuestra percepción y demuestra que la creación no reside tanto en la novedad o en lo exclusivo sino en la riqueza de planteamientos que mueve al artista en cada momento. Suso Fandiño rechaza el hermetismo y el encriptamiento del mensaje y no teme ser claro. Por eso increpaba en una de las paredes (más tarde o haría en la exposición *indisciplinados* del MARCO): "tonto el que lo lea".

En esta ocasión, vuelve a insistir en sus ideas, aunque a partir de obras preparadas específicamente para Palexco; casi todas ellas a modo de referencia de los materiales escolares estándar, trabajando la escritura (base clave de la mayor parte del arte conceptual) como lugar para la contradicción. Suso Fandiño nos advierte de cómo el espectador hoy solo supervisa, lee y aprende, como si el arte fuese explicado en un cuadernillo rubio, y con buena letra. La memoria, entre tanto, siempre está presente (ya sea desde la historia de la televisión, como en *The real story of the Love Boat*, donde

pervierte un fragmento en el que aparecía el propio Andy Warhol haciendo de sí mismo, o desde los propios sistemas de aprendizaje y corrección de los citados cuadernillos en sus últimas obras). Así, Suso Fandiño propone una suerte de liberación del pensamiento y de la historia en un momento donde el autor desaparece, una vez que en sus obras elimina por completo la factura y cualquier atisbo de expresividad. Rechazando cualquier dogmatismo, y una vez que Duchamp es ya un artista del siglo pasado, Suso Fandiño se pregunta ¿qué es lo que está bien y lo que está mal en arte?. Continúa así planteando cuestiones y nunca puede callarse porque sabe, como aseveró Kippenberger, que los buenos artistas nunca tiene vacaciones. Posiblemente, ese sea su castigo.