Rosalind Krauss

La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos

Retículas

A principios de este siglo hizo su aparición, primero en Francia y más tarde en Rusia y Holanda, una estructura que se ha convertido desde entonces en emblema de los anhelos modernos en el ámbito de las artes visuales. Tras emerger en la pintura cubista de preguerra, haciéndose cada vez más rigurosa y manifiesta, la retícula anuncia, entre otras cosas, la voluntad de silencio del arte moderno, su hostilidad respecto a la literatura, a la narración, al discurso. Como tal, la retícula ha desempeñado su función con sorprendente eficacia. Al rebajar la barrera existente entre las artes de la visión y las del lenguaje, ha logrado con un éxito casi total atrincherar las artes visuales en la esfera de la pura visualidad y defenderlas de la intrusión de las palabras. Evidentemente, las artes han pagado caro este éxito, ya que la fortaleza erigida sobre la base de la retícula se ha ido convirtiendo progresivamente en un gueto. Cada vez menos voces del panorama general de la crítica han ido mostrando su apoyo a las artes plásticas contemporáneas o su interés por analizarlas.

Podemos afirmar sin temor a equivocarnos que, en el conjunto de la producción estética moderna, no hay ninguna otra forma que se haya autoafirmado tan implacablemente y haya sido al mismo tiempo tan impermeable a los cambios como la retícula. Lo sorprendente no es el elevado número de personas que se han dedicado a explorarla, sino el hecho de que hayan elegido un campo de investigación de tan escasa fertilidad. Como demuestra ampliamente la experiencia de Mondrian, la retícula se resiste precisamente a cualquier tipo de desarrollo. Sin embargo, no parece que ese ejemplo haya disuadido a nadie, y la práctica moderna continúa generando cada vez más ejemplos de retículas.

La retícula reafirma la modernidad del arte moderno de dos maneras distintas. Una de ellas es espacial; la otra, temporal. En el sentido espacial, la retícula declara la autonomía de la esfera del arte. Allanada, geometrizada y ordenada, la retícula es antinatural, antimimética y antirreal. Es la imagen del arte cuando éste vuelve la espalda a la naturaleza. En la monotonía de sus coordenadas, la retícula sirve para eliminar la multiplicidad de dimensiones de lo real, reemplazadas por la extensión lateral de una única superficie. En la omnipresente regularidad de su organización, no es el resultado de la imitación, sino de la determinación estética. En la

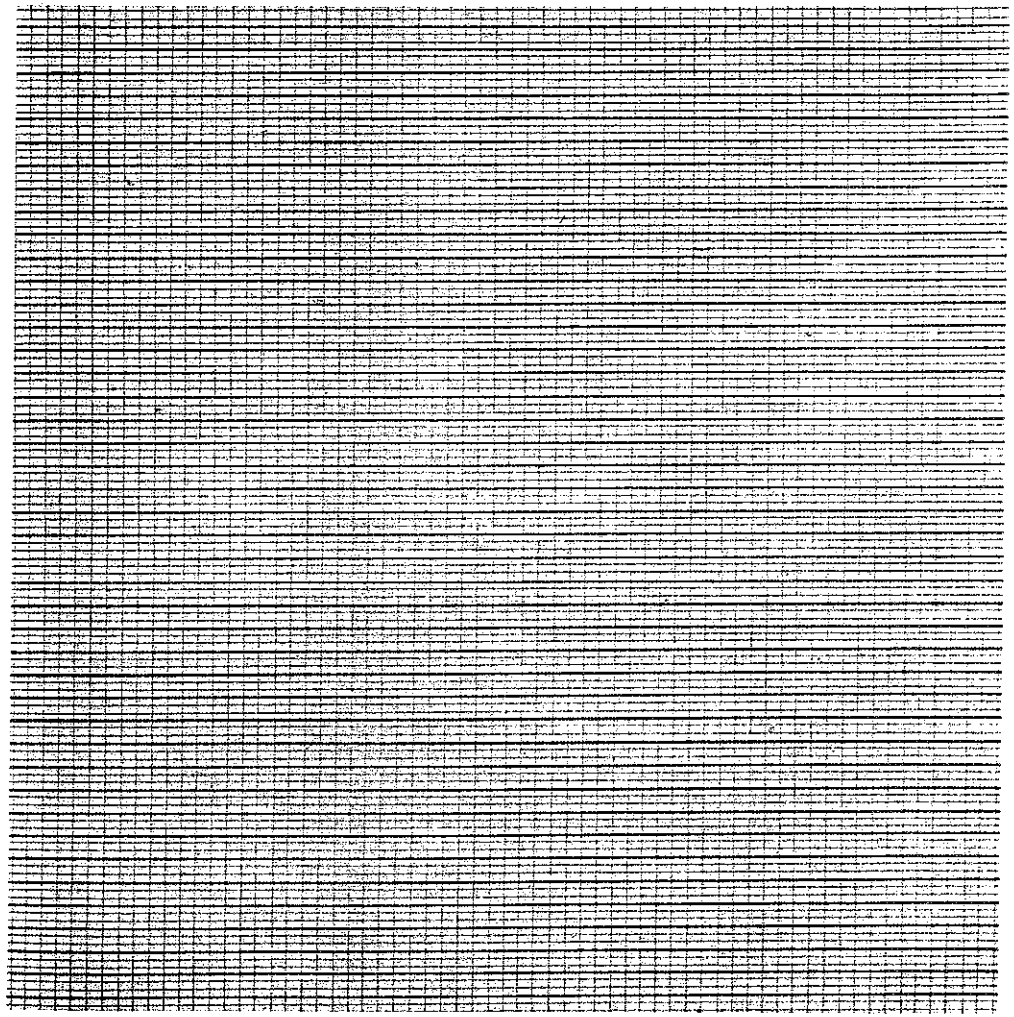
medida en que su orden se basa en la mera relación, la retícula es una forma de abrogar las aspiraciones de los objetos naturales a tener un orden propio y particular; la retícula muestra las relaciones en el campo estético como si se produjeran en un mundo aparte, un mundo a la vez anterior y posterior a los objetos naturales. La retícula declara al mismo tiempo el carácter autónomo y autorreferencial del espacio del arte.

En la dimensión temporal, la retícula es un emblema de la modernidad por ser justamente eso: la forma ubicua en el arte de nuestro siglo, inexistente en el arte del siglo pasado. En esa gran cadena de reacciones que durante el siglo XIX dio origen al arte moderno, una conmoción final produjo la ruptura de la cadena. Al "descubrir" la retícula, el cubismo, De Stijl, Mondrian o Malevich desembarcaron en un territorio completamente desconocido. O lo que es lo mismo, desembarcaron en el presente, declarando la pertenencia al pasado de todo lo demás.

Es preciso remontarse muy atrás en la historia del arte para encontrar ejemplos previos de retículas. Hay que trasladarse a los siglos XV y XVI, a los tratados de perspectiva y a los exquisitos estudios de Uccello, Leonardo o Durero, en los que el entramado perspectivo se inscribe sobre el mundo pintado como si se tratara de la armadura que lo organiza. Sin embargo, los estudios de perspectiva no son realmente ejemplos tempranos de retículas. La perspectiva era, después de todo, la ciencia de lo real, no la forma de alejarse de ella. La perspectiva era la demostración de cómo la realidad y su representación podían solaparse en un mismo plano, de cómo se relacionaban efectivamente entre sí la imagen pintada y su referente en el mundo real —siendo la primera una forma de conocimiento del segundo—. En la retícula todo se opone a esa relación, abortada desde el primer momento. Al contrario que la perspectiva, la retícula no proyecta el espacio de una habitación, o un paisaje, o un grupo de figuras sobre la superficie de una pintura. De hecho, si es que proyecta algo, proyecta la superficie de la pintura en sí. Se trata de una transferencia en la que nada cambia de lugar. Podría decirse que las cualidades físicas de la superficie se transfieren a las dimensiones estéticas de la misma superficie. Y, como se ha demostrado, esos dos planos —el físico y el estético— resultan ser el mismo plano: coextenso y, a través de las abscisas y ordenadas reticulares, coordinado. Visto de esta forma, el fundamento de la retícula nos remite a un abierto y decidido materialismo.

Pero aunque la retícula nos lleve a hablar de materialismo —y no parece que haya otra manera lógica de hablar de ella—, no les ha ocurrido lo mismo a los artistas. Si consultamos cualquier tratado —*Arte Plástico y Arte Plástico Puro* o *El mundo no objetivo*, por ejemplo—, nos encontramos con que Mondrian y Malevich no hablan de lienzos, pigmentos, grafito o cualquier otro tipo de materia. Hablan del Ser, del Conocimiento o del Espíritu. Desde su punto de vista, la retícula es la escalera hacia lo Universal, y no les interesa lo que pasa abajo, en lo Concreto. Un ejemplo más reciente es el caso de Ad Reinhardt, quien, a pesar de su reiterada insistencia en que "El arte es arte", acabó pintando una serie de retículas formadas por nueve cuadrados negros en las que emergía ineludiblemente el motivo de una cruz griega. Ningún pintor occidental ignora el poder simbólico de la configura-

AGNES MARTIN. *Sin título*. 1965.



ción cruciforme y la caja de Pandora de referencias espirituales que se abre cada vez que se emplea dicha configuración.

Esta ambivalencia respecto al sentido de la retícula, esta indecisión sobre su conexión con la materia por un lado o con el espíritu por otro, revela la implicación de los primeros que la utilizaron en un drama que iba mucho más allá de los dominios del arte. Dicho drama adoptó muchas formas y se escenificó en muchos lugares. Uno de ellos fue la sala de un tribunal, donde, a principios de siglo, la ciencia litigó con Dios y, contra todo precedente, venció. El resultado tuvo la más directa de las consecuencias: "heredaréis el viento", afirmó el abogado del perdedor. Nietzsche lo había expresado antes y de una forma algo más cómica al escribir: "Quisimos despertar la sensación de soberanía del hombre demostrando su origen divino: esta senda nos está ahora vedada, ya que nos encontramos con un mono a la entrada". Mediante este trascendental proceso, la escisión entre espíritu y materia que presidía la ciencia decimonónica se convirtió en la herencia legítima de los escolares del siglo XX. Pero evidentemente no era la herencia del arte del siglo XX.

Dada la completa escisión producida entre lo sagrado y lo seglar, el artista moderno tuvo que enfrentarse obviamente con la necesidad de elegir entre una u otra forma de expresión. El curioso testimonio que nos ofrece la retícula es que, ante dicha coyuntura, el artista intentó tomar partido por ambas. En el espacio cada vez más desacralizado del siglo XIX, el arte había llegado a convertirse en el refugio de la emoción religiosa; se convirtió en lo que ha seguido siendo: una forma secular de fe. Esta condición, de la que podía hablarse abiertamente a finales del siglo XIX, se considera inadmisible en el XX, hasta el punto de que nos parece indescriptiblemente embarazoso incluir las palabras *arte* y *espíritu* en una misma frase.

El peculiar poder de la retícula, su pervivencia extraordinariamente prolongada en el especializado espacio del arte moderno, proviene de su capacidad para sobreponerse a esta vergüenza, enmascarándola y revelándola al mismo tiempo. En el espacio cultual del arte moderno, la retícula no sólo actúa como emblema, sino también como mito. Como todos los mitos, no se enfrenta a la paradoja o contradicción disolviendo la paradoja o resolviendo la contradicción, sino revistiéndolas para que parezca (y sólo parezca) que han desaparecido. El poder mítico de la retícula reside en que nos hace creer que nos movemos en el ámbito del materialismo (o de la ciencia, o de la lógica), y al mismo tiempo nos permite dar rienda suelta a nuestra fe (o ilusión, o ficción). La obra de Reinhardt o la de Agnes Martin son ejemplos de este poder. Y una de las fuentes importantes de este poder es que la retícula, como he dicho antes, es tan acusadamente moderna que parece no haber dejado ningún refugio, ninguna estancia visible en la que ocultar los vestigios del siglo XIX.

Al sugerir que el éxito[1] de la retícula se relaciona de algún modo con su estructura como mito, evidentemente se me podría acusar de llevar las cosas más

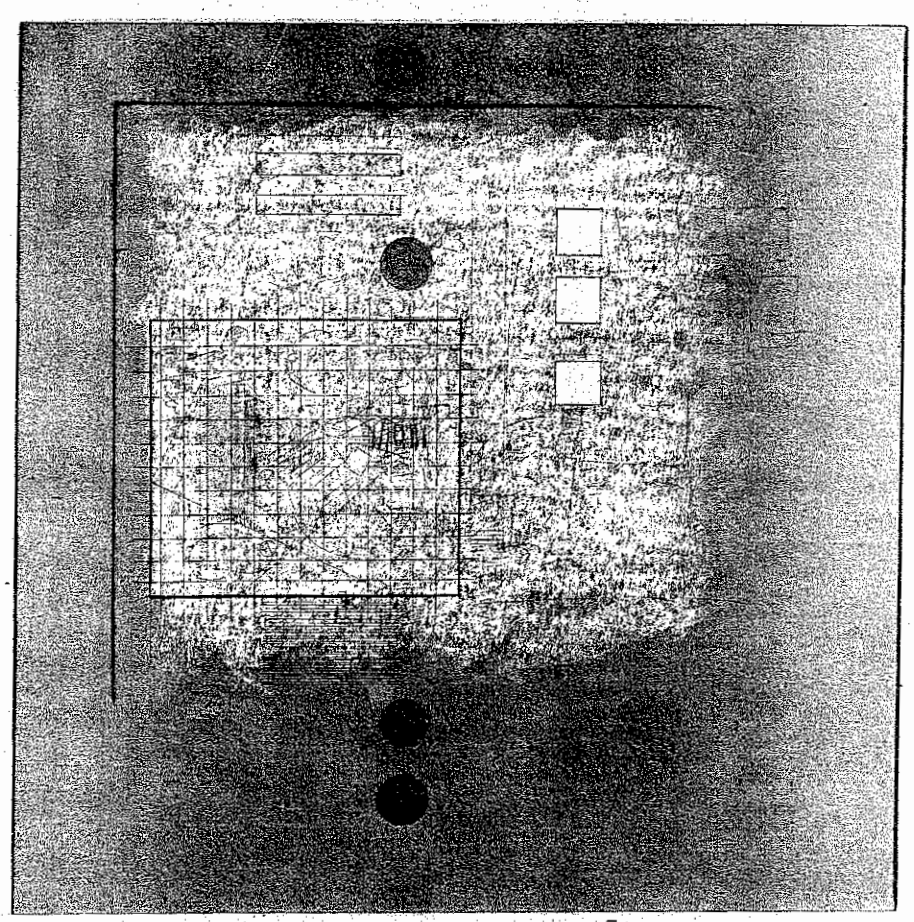
[1] Por éxito entiendo en este caso tres cosas al mismo tiempo: un éxito puramente cuantitativo, relacionado con el número de artistas que se han servido de las retículas en este siglo; un éxito cualitativo por el cual la retícula se ha convertido en el medio de expresión para algunas de las principales obras del arte moderno; y un éxito ideológico, en el sentido de que la retícula es capaz de actuar como emblema de lo moderno en una obra, independientemente de la calidad de dicha obra.

allá de los límites del sentido común, dado que los mitos son relatos que, como todos los relatos, acaban desentrañándose con el tiempo, mientras que las retículas son entidades espaciales, estructuras visuales que rechazan explícitamente cualquier tipo de lectura narrativa o secuencial. Sin embargo, el concepto de mito que estoy utilizando aquí se basa en un modelo de análisis estructuralista, mediante el cual los rasgos secuenciales de una historia se reordenan para formar una organización espacial[2].

Los estructuralistas hacen esto porque desean comprender la función de los mitos; y contemplan esta función como el intento cultural de hacer frente a la contradicción. Espacializando la historia —en columnas verticales, por ejemplo— logran poner de manifiesto los términos de una contradicción y demostrar cómo bajo dichos términos subyacen los intentos de un relato mítico específico por revestir la oposición con narrativa. Así, al analizar una serie de mitos sobre la creación, Lévi-Strauss detecta la presencia de un conflicto entre las primeras ideas acerca del origen del hombre, en las que éste se plantea como un proceso de autoctonía (el hombre nacido de la tierra, como las plantas), y las ideas posteriores, que remiten a las relaciones sexuales entre padre y madre. Dado que las formas de pensamiento más antiguas son sacrosantas, deben ser preservadas aunque transgredan las opiniones que sobre la sexualidad y el nacimiento nos dicta el sentido común. La función del mito es posibilitar que *ambos* puntos de vista puedan mantenerse en una especie de suspensión paralógica.

El análisis estructural pone de manifiesto, por tanto, la justificación de este quebrantamiento de la dimensión temporal del mito: el desarrollo secuencial de la historia no encuentra resolución, sino que es reprimido. Para una cultura dada, la contradicción es tan poderosa que no se resuelve, sino que se mantiene, por así decirlo, subterráneamente. Las columnas verticales del análisis estructuralista son una forma de desenterrar las inmanipulables oposiciones que determinaron la elaboración del mito en un primer momento. Puede trazarse una analogía entre este procedimiento y el del psicoanálisis, donde la "historia" de una vida se contempla, de manera similar, como un intento de resolver contradicciones primarias que permanecen en la estructura del inconsciente. Al encontrarse allí como elementos reprimidos, su función consiste en promover repeticiones sin fin del mismo conflicto. Las columnas verticales del análisis estructuralista son una forma de desenterrar las inmanipulables oposiciones que determinaron la elaboración del mito en un primer momento. Puede trazarse una analogía entre este procedimiento y el del psicoanálisis, donde la "historia" de una vida se contempla, de manera similar, como un intento de resolver contradicciones primarias que permanecen en la estructura del inconsciente. Al encontrarse allí como elementos reprimidos, su función consiste en promover repeticiones sin fin del mismo conflicto. Las columnas verticales (la espacialización de la "historia") se justifican también por el hecho de que resulta útil ver la forma en que cada elemento del relato (los "mitemas" del

[2] Véase Claude Lévi-Strauss, *Structural Anthropology*, Nueva York, 1963, en especial "The Structural Analysis of Myth".



análisis estructuralista) hunde sus raíces, independientemente, en el pasado histórico: en el caso del psicoanálisis, se trata del pasado del individuo; en el análisis del mito, del pasado de la cultura o la tribu.

Por lo tanto, aunque la retícula no sea ciertamente un relato, *es* una estructura, una estructura que, además, posibilita la existencia de una contradicción entre los valores de la ciencia y los valores espirituales, manteniéndolos consciente o inconscientemente, como elementos reprimidos, en el seno del arte moderno. Para seguir analizándola —para valorar el verdadero éxito de la capacidad represiva de la retícula— podríamos seguir la pista de los dos procesos analíticos que acabo de mencionar. Ello supondría excavar el terreno en que se asienta cada parte de la contradicción para encontrar sus fundamentaciones históricas. No importa que la retícula no esté presente en el arte del siglo XIX; es precisamente en esas bases históricas donde debemos penetrar para encontrar sus fuentes.

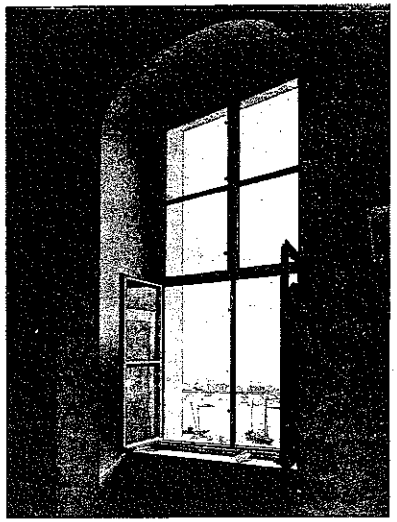
Aunque en la pintura del siglo XIX no encontremos retículas propiamente dichas, éstas no dejan de aparecer en cierto tipo de literatura accesoria a la que la pintura prestó cada vez más atención. Se trata de la literatura relacionada con la óptica fisiológica. En el siglo XIX, los estudios de óptica se dividieron en dos ramas. Una de ellas se basaba en el análisis de la luz y sus propiedades y funcionamiento (sus caracteres refractivos al atravesar lentes, su capacidad para ser cuantificada o medida...). Al llevar a cabo tales estudios, los científicos presuponían que se trataba de propiedades de la luz en sí, es decir, de la luz como entidad independientemente de la percepción humana (o animal).

La segunda rama de la óptica se centró en la psicología de los mecanismos perceptivos; se interesaba por la luz y el color tal como se ven. Es esta rama de la óptica la que atrajo de inmediato la atención de los artistas.

Independientemente de su fuente de información —Chevreul, Charles Blanc, Rood, Helmholtz o incluso Goethe[3]— los pintores tuvieron que enfrentarse a un hecho concreto: la pantalla fisiológica a través de la cual la luz pasa al cerebro humano no es transparente, como el cristal de una ventana; está, como un filtro, sometida a un conjunto de distorsiones específicas. Para nosotros, como seres humanos perceptores, existe un abismo infranqueable entre el color "real" y el color "percibido". Podemos ser capaces de medir el primero, pero el segundo sólo podemos experimentarlo... Y ello se debe, entre otras cosas, a que el color siempre implica una interacción: un color determina y afecta a otro color vecino. Dicha interacción se produce incluso cuando sólo miramos un color, ya que la excitación retiniana de la contraimagen superpone a un primer estímulo cromático un segundo estímulo, que es su complementario. Todo el problema de los colores complementarios, así como el edificio de armonías cromáticas que los pintores erigieron sobre su base, atañía por tanto a la óptica fisiológica.

[3] Michel-Eugène Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs*, París, 1839, traducida al inglés en 1872; Charles Blanc, *Grammaire des arts du déssin*, París, 1867, traducida al inglés en 1879; Ogden N. Rood, *Modern Chromatics*, Nueva York, 1879, traducida al francés en 1881; Hermann von Helmholtz, *Handbuch der physiologischen Optik*, Leipzig, 1867; Johann Wolfgang von Goethe, *Farbenlehre*, 1810, traducida al inglés en 1840.

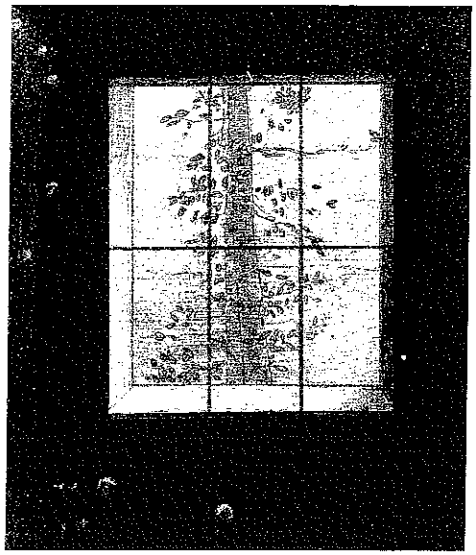
ROBERT RYMAN. *Dibujo amarillo número 5*. 1963.



CASPAR DAVID FRIEDRICH. *Vista desde el estudio del pintor*. h. 1818.

Una característica interesante de los tratados sobre óptica fisiológica es que estaban ilustrados con retículas. Dado que se trataba de demostrar la interacción de partículas concretas en todo un campo continuo, dicho campo era analizado en el marco de la estructura repetitiva y modular de la retícula. Para el artista que deseara ampliar sus conocimientos acerca de la visión en una dirección científica, la retícula se convertía en una matriz de conocimiento. Por su propia abstracción, la retícula expresaba una de las leyes básicas del conocimiento —la separación de la pantalla perceptiva respecto a la del mundo "real"—. Por todo ello, no es extraño que la retícula —como emblema de la infraestructura de la visión— se convirtiera en un rastro cada vez más recurrente y visible de la pintura neoimpresionista, a medida que Seurat, Signac, Cross y Luce avanzaban en sus estudios de óptica fisiológica. Del mismo modo, cuanto más profundizaban en este campo, más "abstracto" se hacía su arte, hasta el punto de que, como señaló el crítico Félix Fénéon en referencia a la obra de Seurat, la ciencia comenzó a ceder el paso a su contrario, es decir, al simbolismo.

Los propios simbolistas se opusieron firmemente a cualquier tipo de relación entre el arte y la ciencia o, si se quiere, entre el arte y la "realidad". El simbolismo buscaba una comprensión metafísica, no mundana; el movimiento alentaba aquellos aspectos de la cultura que eran interpretaciones y no imitaciones de lo real. No parece por tanto que el arte simbolista sea el ámbito más indicado para buscar ni siquiera una versión incipiente de las retículas. Sin embargo, nos equivocamos una vez más.



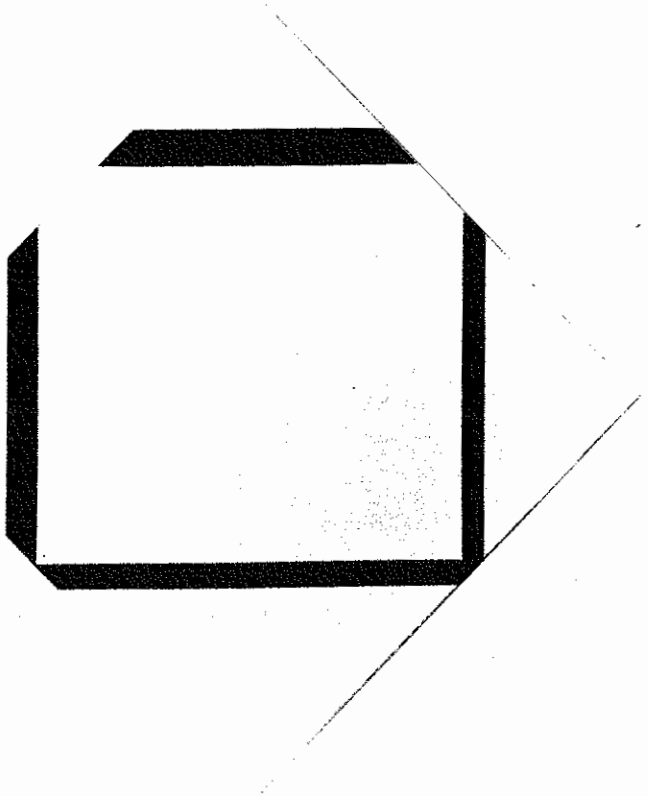
ODILON REDON. *El día*. 1891.

La retícula aparece en el arte simbolista bajo la forma de ventanas. En ellas, la presencia material de los cristales es expresada por la intervención geométrica de sus listones. El interés simbolista por las ventanas remite directamente a los inicios del siglo XIX y al romanticismo[4]. Pero en manos de los pintores y poetas simbolistas, esta imagen toma una dirección explícitamente moderna: la ventana se experimenta como una entidad simultáneamente transparente y opaca.

Como vehículo transparente, la ventana permite el paso de la luz —o del espíritu— a la antes oscura habitación. Pero además de transmitir, el cristal también refleja. Los simbolistas también perciben la ventana como un espejo —algo que congela y encierra al yo en el espacio de su propia entidad reduplicada—. Flujo y congelación; *glace* en francés significa cristal, espejo y helado; transparencia, opacidad y agua. En el sistema de asociaciones del pensamiento simbolista, esta liquidez apunta en dos direcciones. Primero, hacia el flujo del nacimiento —el líquido amniótico, la "fuente"—, pero después, hacia la congelación de la estasis o la muerte —la estéril inmovilidad del espejo—. Especialmente en el caso de Mallarmé, la ventana funcionaba como este complejo signo polisémico mediante el cual también podía proyectar la "*cristalización* de la realidad en el arte"[5]. *Les Fenêtres* de Mallarmé data de 1863; la ventana más sugestiva de Redon, *Le Jour*, apareció en 1891 en el volumen *Songes*.

[4] Véase Lorenz Eitner, "The Open Window and the Storm-Tossed Boat: an Essay in the Iconography of Romanticism", *Art Bulletin*, XXXVII (diciembre de 1955), 281-90.

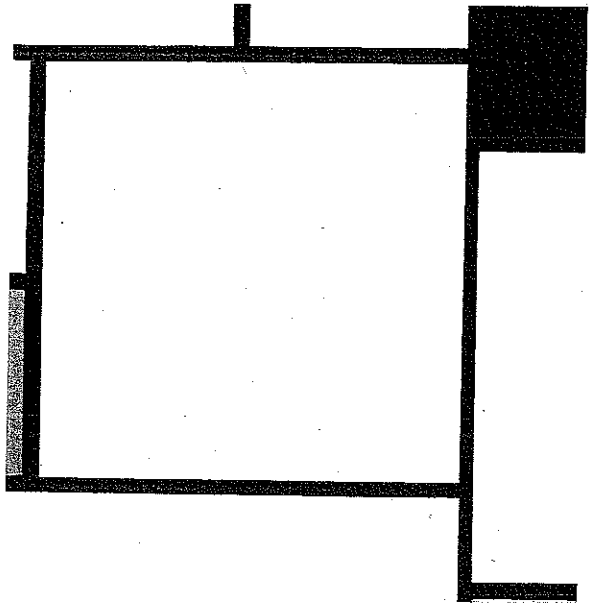
[5] Robert G. Cohn, "Mallarmé's Windows", *Yale French Studies*, n.° 54 (1977), 23-31.



Si la ventana es esta matriz de ambi o multivalencia, los listones de las ventanas —la retícula— nos ayudan a ver, a enfocar dicha matriz, y son en sí mismas el símbolo de la obra de arte simbolista. Funcionan como una representación con múltiples niveles, a través de la cual la obra de arte puede aludir a las formas del Ser, e incluso reconstituirlas.

No creo que sea exagerado afirmar que detrás de cada retícula del siglo XX se encuentra —como un trauma que hay que reprimir— una ventana simbolista expuesta a la manera de un tratado de óptica. Cuando nos damos cuenta de esto, comprendemos también que en el arte del siglo XX aparecen "retículas" allí donde menos se lo espera: en el arte de Matisse, por ejemplo (sus *Ventanas*), quien sólo recurre abiertamente a la retícula en los *papiers découpés* de sus últimas etapas.

Debido a su estructura (e historia) bivalente, la retícula es completamente e



PIET MONDRIAN. *Composición IA*. 1930 (*página anterior*). *Composición 2*. 1922 (*a la izquierda*).

incluso alegremente esquizofrénica. He presenciado y he participado en debates acerca de si la retícula proclama el carácter centrífugo o centrípeto de la obra de arte[6]. Por lógica, la retícula se extiende hacia el infinito en todas las direcciones. Cualquier límite que le imponga una pintura o escultura sólo puede verse —en función de dicha lógica— como arbitrario. En virtud de la retícula, la obra de arte dada se nos presenta como un mero fragmento, un diminuto retal arbitrariamente cortado de un tejido infinitamente mayor. De este modo, la retícula opera desde la obra de arte hacia fuera, forzando nuestro reconocimiento de un mundo situado más allá del marco. Ésta es la lectura centrífuga. La centrípeta opera, con bastante naturalidad, desde los límites externos del objeto estético hacia el interior. En *esta* lectura, la retícula es una *re*-presentación de todo aquello que separa a la obra de arte del mundo, del medio ambiente y de otros objetos. La retícula es una introyección de los límites del mundo en el interior de la obra; es una proyección del espacio que hay dentro del marco sobre sí mismo. Es una modalidad de repetición, cuyo contenido es la naturaleza convencional del propio arte.

La obra de Mondrian, con sus variadas y conflictivas lecturas, es un perfecto ejemplo de este debate. ¿Es lo que vemos en una pintura concreta una mera sec-

[6] Este tipo de literatura es demasiado abundante para citarla aquí; un excelente ejemplo representativo de este debate se encuentra en John Elderfield, "Grids", *Artforum*, X (mayo de 1972), 52-9.

ción de una supuesta continuidad, o está estructurada la pintura como una entidad orgánica autónoma? Dada la consistencia visual o formal del estilo maduro de Mondrian y la contundencia de sus declaraciones teóricas, podría pensarse que una obra de estas características debió sustentarse en una u otra posición; y en la medida que la posición elegida encierra una definición acerca de la propia naturaleza y objetivos del arte, cabría pensar que un artista no desearía que hubiera la más mínima confusión sobre este asunto o que pareciera que presuponía ambas. Y sin embargo, esto es exactamente lo que ocurre con Mondrian. Algunas de sus pinturas son arrolladoramente centrífugas, en especial las retículas verticales y horizontales que aparecen en sus lienzos en forma de diamante: el contraste entre el marco y la retícula refuerza la sensación de fragmentación, como si contempláramos un paisaje a través de una ventana; el marco de la ventana trunca nuestra visión pero no disminuye nuestra certeza de que el paisaje se extiende más allá de los límites de lo que, en ese preciso instante, podemos ver. Por el contrario, otras obras, incluso de los mismos años, son explícitamente centrípetas. En ellas, las líneas negras que forman la retícula no llegan nunca a tocar los márgenes externos de la obra, y esta cesura entre los límites externos de la retícula y los límites externos de la pintura nos obliga a leer la primera como completamente inserta en la segunda.

Dado que el argumento centrífugo postula la continuidad teórica entre la obra de arte y el mundo, puede respaldar muchos usos diferentes de la retícula, desde manifestaciones puramente abstractas de esa continuidad hasta proyectos que ordenan aspectos de la "realidad", concebida dicha realidad de manera más o menos abstracta. Así, en el extremo más abstracto de este espectro encontramos exploraciones del campo perceptivo (uno de los aspectos del uso de la retícula por Agnes Martin o Larry Poons), y a medida que nos movemos hacia lo menos abstracto nos encontramos con declaraciones acerca de la infinita expansión de los sistemas sígnicos humanos (los números y alfabetos de Jasper Johns). Si seguimos más allá en la dirección de lo concreto, encontramos obras que organizan la "realidad" por medio de unidades fotográficas (Warhol y, de diferente manera, Chuck Close), así como trabajos que son, en parte, meditaciones sobre el espacio arquitectónico (Louise Nevelson, por ejemplo). En este caso, la retícula tridimensional (convertida ahora en una reja) se concibe como un modelo teórico del espacio arquitectónico en general, del cual se puede materializar un pequeño fragmento; en el polo opuesto de este enfoque encontramos los proyectos decorativos de Frank Lloyd Wright y la obra de integrantes de De Stijl como Rietveld y Vantongerloo. (Los módulos y rejas de Sol LeWitt son un ejemplo posterior de esta posición.)

Y evidentemente, en la práctica centrípeta se corrobora lo contrario. Concentrándose en la superficie de la obra como una entidad completa e interiormente organizada, la vertiente centrípeta de la práctica artística tiende no a desmaterializar dicha superficie, sino a hacer de ella el objeto de la visión. Aquí nos encontramos de nuevo con una de esas curiosas paradojas que jalonan a cada paso el uso de la retícula. La actitud "más allá del marco", al remitir al mundo y a su estructura, parece retrotraerse a las operaciones científicas del siglo XIX, y asumir con ello las implicaciones positivistas o materialistas de su legado. La actitud "en el

JOSEPH CORNELL, *Nouveaux Contes de Fées (Caja del veneno)*. 1948.

interior del marco", por el contrario, comprometida con una lectura puramente convencional y autorreferencial de la obra de arte, parece tener un origen plenamente simbolista, y asumir por consiguiente todas aquellas lecturas que solemos oponer a la "ciencia" o el "materialismo", lecturas que conjugan la obra en un sentido simbólico, cosmológico, espiritual, vitalista. Y sin embargo, sabemos que por lo general esto no es verdad. Por una especie de cortocircuito de esta lógica, las retículas "en el interior del marco" suelen tener un carácter mucho más materialista (con ejemplos tan diferentes como Alfred Jensen y Frank Stella), mientras que las retículas "más allá del marco" a menudo suponen la desmaterialización de la superficie, la dispersión de lo material en un parpadeo o movimiento tácito. Y también sabemos que esta esquizofrenia permite a muchos artistas —a Mondrian, a Albers, a Kelly, a LeWitt— pensar en la retícula de ambas maneras a la vez.

Al comentar la operatividad y el carácter de la retícula en el seno del arte moderno en general, he tenido que recurrir a palabras como *represión* o *esquizofrenia*. Aplico estos términos a un fenómeno cultural, no a personas individuales, y obviamente no deben entenderse en su sentido médico literal, sino como analogías que sirven para comparar la estructura de una cosa con la estructura de otra. Espero que los términos de esta analogía hayan quedado claros en el análisis de las estructuras y funciones paralelas de ambas retículas como mitos y objetos estéticos. Pero aún resta otro aspecto de esta analogía que es preciso subrayar. Se trata de la forma en que esta terminología fisiológica se distancia de la terminología de la *historia*. Lo que quiero decir es que hablamos de la etiología de un estado fisiológico, no de su historia. La historia, tal como la entendemos normalmente, implica la conexión de acontecimientos a través del tiempo, una sensación de inevitable cambio a medida que pasamos de un acontecimiento a otro, e implica asimismo un efecto acumulativo de cambio que es propiamente cualitativo; es decir, que tendemos a contemplar la historia *evolutivamente*. La etiología no es evolutiva. Es una investigación sobre las condiciones que determinan que se produzca un cambio específico —una enfermedad—. En este sentido, la etilogía es como una especie de investigación sobre las condiciones de un experimento químico, una interrogación sobre cuándo y cómo entran en contacto determinados elementos produciendo un nuevo compuesto o precipitándose en un líquido. Para trazar la etiología de una neurosis debemos tomar la "historia" del individuo y explorar qué determinó la formación de la estructura neurótica; pero una vez que se ha configurado la neurosis, no podemos pensar en términos de "evolución", sino de repetición.

Con respecto al advenimiento de la retícula en el siglo XX, es necesario pensar en términos etiológicos, y no en términos históricos. Ciertas condiciones combinadas situaron a la retícula en una posición de preeminencia estética. Podemos definir cuáles fueron esas condiciones, cómo fueron conjugándose a lo largo del siglo XIX, y finalmente descubrir el momento en que se produjo la, por así decirlo, reacción química, en las primeras décadas del siglo XX. Pero una vez se nos presenta la retícula, parece resistirse considerablemente al cambio. Buen ejemplo de ello son las etapas maduras de Mondrian o Albers. Por mucho que queramos, no es posible caracterizar el transcurso de las décadas en sus obras tardías. En realidad,

a medida que va creciendo nuestro contacto con la retícula, vamos descubriendo que uno de sus caracteres más modernos es su capacidad para servir como paradigma o modelo de lo antievolutivo, lo antinarrativo y lo antihistórico.

Lo anterior es aplicable tanto a las artes visuales como a las temporales (la música y la danza, por ejemplo). En vista de ello, no resultaría sorprendente que se anunciara para la próxima temporada un proyecto de *performance* basado en el trabajo conjunto de Phil Glass, Lucinda Childs y Sol LeWitt: la música, la danza y la escultura proyectados como el espacio mutuamente accesible de la retícula.

Nueva York, 1978

Un arte nuevo: el dibujo en el espacio

En 1932, cuando estaba a punto de bautizar el acercamiento a la escultura que él y Picasso acababan de emprender, Julio González retrocedió mentalmente en el tiempo y en el espacio hacia la antigua práctica de configurar las constelaciones. A partir de ocho puntos de luz, los griegos y los fenicios dieron forma sucesivamente a la capa de Orión y a la figura fantasmal del hombre y su espada, y veinte estrellas fueron suficientes para sugerir el mástil y la jarcia del *Argo*, aunque la relación de dichas veinte estrellas con la forma de un barco sea tan inescrutable como la de las ocho con la forma del cazador y su capa. Con esta extraña indiferencia hacia el aspecto visual de las cosas, las constelaciones proyectan sobre los cielos un mundo natural de navíos y cisnes, insertando dicho mundo en un dibujo sin preocuparse en lo más mínimo por el parecido. Dibujar con las estrellas equivale a crear constelaciones, es decir, a emplear una técnica que no es ni mimética ni abstracta. "En la quietud de la noche, las estrellas señalan puntos de esperanza en el cielo", escribe González. "Estos puntos en el infinito anuncian un nuevo arte: el dibujo en el espacio."

La frase procede del ensayo que Julio González dedicó en 1932 a la obra de Picasso: "Picasso sculpteur et les cathédrales"[1]. La filosofía que la anima, sin embargo, no tiene tanto que ver con la práctica picassiana de la nueva técnica escultórica como con la del propio González.

La colaboración entre Picasso y González figura ya en los anales del arte del siglo XX. En 1928, deseoso de convertir una serie de dibujos de enrejados en maquetas tridimensionales de alambre, Picasso llamó a González, su amigo y compatriota. González, formado en el taller de orfebrería de su padre, había trabajado como maestro artesano durante más de treinta años. Aunque durante quince de esos años también había expuesto su obra —fundamentalmente pinturas y pequeñas cabezas *repoussé* en bronce o plata— en galerías y salones parisienses, en aquel momento se consideraba a sí mismo un joyero o un artista decorativo. Esta modes-

[1] En Josephine Withers, *Julio González/Sculpture in Iron*, New York University Press, Nueva York, 1978, pp. 131-138. Todas las citas de González están tomadas de este texto.

tia y su experiencia en una amplia gama de procedimientos de forja, entre ellos la técnica de soldadura oxiacetilénica, le convertían en el operario perfecto para las intenciones estéticas de Picasso. González midió cuidadosamente los alambres y, soldando los extremos, construyó las maquetas según lo previsto. Esto ocurrió en 1928 y 1929. Transcurrido un año, Picasso volvió al estudio de González a por una nueva tanda de obras en hierro.

En esta segunda fase, las esculturas eran más grandes y no pretendían ser la traducción de una estampa bidimensional en una maqueta exenta. La técnica empleada era el *assemblage* —la concatenación de diversos elementos de chatarra, entre ellos algunos objetos encontrados: coladores, hormas de zapatos, muelles, etc. La pericia de González en el trabajo directo con el metal posibilitó que la sensibilidad picassiana para el *collage* irrumpiera en el universo tridimensional de la escultura. Para González, la potencia de esta irrupción era, literalmente, similar a la de un terremoto: el comienzo de lo que denominaba "un arte nuevo: el dibujo en el espacio."

Sin embargo, excepto en las escasas maquetas de 1928-29, Picasso no mostró un verdadero interés por dibujar en el espacio; lo que le interesaba era el *assemblage*, el mantenimiento de la cualidad terrestre de la obra combinando su elegancia formal con la esencia y la banalidad del objeto cotidiano insinuado en medio de la chatarra. La caracterización que González hace de la iniciativa de su amigo es, por tanto, generosa, pero incorrecta. En realidad, está describiendo su propia experiencia.

En 1929, gracias al ejemplo de Picasso, González se convirtió en un artista de grandes ambiciones estéticas. Por vez primera, se dio cuenta de que las técnicas que dominaba podían ponerse al servicio del Arte, que el arte no tenía por qué encontrarse necesariamente en otra parte, más allá del reino de Vulcano, sino que podía producirse en la fragua. Algunos años después, otro artista mucho más joven iba a experimentar exactamente la misma sensación liberadora al descubrir las intrincadas construcciones soldadas de Picasso. Dicho artista, David Smith, se identificó de tal modo con los planteamientos de González que, al narrar su descubrimiento del potencial estético de la escultura en metal, sencillamente extrapoló su propia experiencia a la del escultor español. "Para un hombre que se ha formado en el trabajo del metal", escribió Smith, "y que se dedica a su tarea pensando que el ideal del arte se encuentra en la pintura al óleo, es muy difícil asumir que lo que ha sido su trabajo y su sustento pueda ser al mismo tiempo una forma de hacer arte"[2]. Para González —al igual que para Smith a finales de los años treinta—, el resultado de esta revelación no fue un *assemblage* escultórico o un *collage*, sino la invención ulterior de una nueva forma de dibujo: la inscripción escultórica del espacio. Desde el primer momento, la nueva identificación de González como Artista dio como resultado obras —como el *Don Quijote* de 1929— que expresan esta intención.

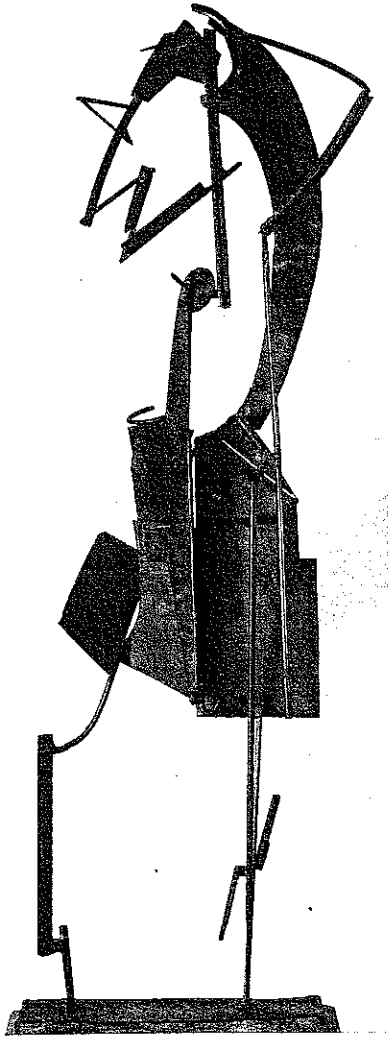
[2] David Smith, "First Master of the Torch", *Art News*, LIV (febrero de 1956), 36. Smith ya había visto construcciones de Picasso (y de González) reproducidas en un número de *Cahiers d'art* de 1936.

El hecho de que González madurase como artista en un solo año y produjese entre 1930 y 1939 una serie casi ininterrumpida de obras maestras responde a su avanzada edad —52 años— y experiencia en el momento en que estableció contacto con Picasso, así como a su profundo conocimiento de la producción de vanguardia durante la década que precedió a la colaboración de ambos artistas. Además de ser íntimo amigo de Picasso y Brancusi, González mantenía contacto, desde la época de su juventud en Barcelona, con Torres-García, el artista uruguayo que llegó a París en 1924 vía España y los Estados Unidos. Polémico por naturaleza, Torres-García supo articular elocuentemente las diferentes tendencias de la vanguardia parisina de los años veinte. Ante la necesidad de tomar partido (contra el surrealismo, contra el neoclasicismo), Torres-García unió sus fuerzas con las de Michel Seuphor y en 1929, año del despegue de González, formó la asociación de artistas abstractos Cercle et Carré. Sin embargo, las disputas teóricas entre Torres-García y sus colegas habían empezado antes, y González conocía su contenido y a sus protagonistas gracias a su relación con el pintor argentino: había entablado amistad con Hélion y Vantongerloo, y conocía a Mondrian, Arp, Ozenfant y Léger; se encontraba por tanto en el centro del debate sobre la abstracción, entendida ésta como un instrumento para luchar contra la dominación material de la naturaleza y un medio para instaurar un reino puramente espiritual o intelectual. El hombre moderno se concebía como un hombre conceptual, y su arte debía reflejar lo más fielmente posible su poder de intelección.

No obstante, a González ni le convencía ni le interesaba la abstracción militante. El espíritu de las matemáticas le resultaba frío y ajeno, y le gustaba citar la afirmación de Picasso: "Intentar dibujar a mano un círculo perfecto es una tarea inútil." González, por su parte, añadía: "No se crea un gran arte trazando círculos y cuadrados perfectos con la ayuda del compás y la regla, o inspirándose en los rascacielos de Nueva York. Las verdaderas obras nuevas, a menudo de extraña apariencia, son, sencillamente, aquellas que se inspiran directamente en la Naturaleza."

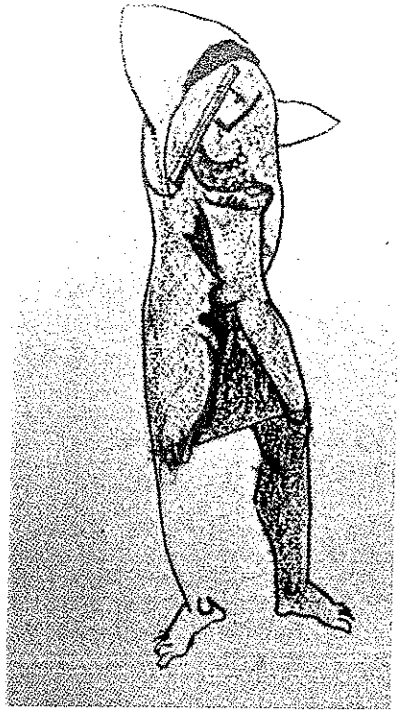
De este modo, mientras que las fuerzas impulsoras del arte abstracto caracterizaban la estética del siglo XX como una lucha entre abstracción y naturalismo, espíritu y materia, concepción y representación, cultura y naturaleza, González se vio obligado a reconocer que no estaba dispuesto a tomar partido en contra de la naturaleza. Su formación en el campo de las artes aplicadas le había llevado a considerar lo decorativo como una modalidad de lo frívolo; una verdadera obra de arte debía ser "seria", y un arte ajeno por completo a la naturaleza no podía ser serio.

Al declararse a favor del dibujo del natural, González inauguró su actividad escultórica con un procedimiento completamente opuesto al improvisado *assemblage* picassiano, tal como muestra una de sus primeras obras maestras, *Mujer peinándose* (1931). Al comparar la obra definitiva en hierro con el boceto en lápiz del cual parte, podemos ver que la primera es una copia o transcripción literal del segundo. El plano vertical redondeado que en el dibujo perfila el arco formado por la espalda y el cuello aparece reproducido —lógicamente a mayor tamaño— en la escultura final. En ambos casos, el contorno zigzagueante del pelo se proyecta a partir del cuello, cayendo por encima del rostro femenino mientras la mujer se peina.



JULIO GONZÁLEZ. *Mujer peinándose*. 1931. Hierro, 170,2×55,2×18,1 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París.

JULIO GONZÁLEZ. Estudio para *Mujer peinándose*. c. 1931. Dibujo.



JULIO GONZÁLEZ. *Mujer vistiéndose*. c. 1930. Dibujo.

Sin embargo, a partir de aquí se abre un abismo entre los dos objetos —la escultura y el dibujo—, y no se trata de la grieta que divide dos medios diferentes, sino de aquella que separa dos niveles distintos de legibilidad. Las cuatro varillas metálicas que configuran una especie de W al proyectarse a partir del cuello de la figura no se "leen" del mismo modo en que interpretamos el perfil prácticamente idéntico que aparece en el dibujo. Al contrario de lo que ocurre en la versión a lápiz, la W metálica no se identifica con el pelo echado hacia adelante por encima de la cabeza; es una forma incoherente, inútil como un puño a medio cerrar sobre una porción de espacio vacío, un puño que asume relajadamente la convencional separación figura/fondo.

El espectador, deseoso de conjurar un cuerpo a partir de una red de líneas, rellena con facilidad un contorno a lápiz. Sus facultades perceptivas precipitan su búsqueda hacia la conclusión figurativa, segregando las formas cerradas de los fondos amorfos que sólo sirven como una matriz en la cual estructurar entidades com-

pletas. Con la página como punto de referencia, el espectador del boceto de González no tiene el menor problema en ver el espacio blanco con la W a lápiz como un espacio materialmente diferente al resto de la extensión blanca de la página. Lo contempla como una cabellera proyectada hacia delante, y visualiza fácilmente el ángulo que se proyecta desde el lado externo de dicha cabellera como el codo del brazo derecho de la mujer, alzado por encima de su cabeza inclinada. De este modo, lo lleno se distingue de lo vacío, y lo cercano de lo lejano.

Nada de esto ocurre en la transcripción metálica. El minúsculo ángulo de hierro pegado al borde externo de la W simplemente no se percibe en términos visuales como la contrapartida anatómica del brazo y el codo de la mujer situados en un primer plano. Al no configurar un par, el ilegible brazo derecho abandona al brazo izquierdo a su propio destino, a una identidad incierta.

Puede percibirse instantáneamente que la *Mujer peinándose* es la representación de una figura en pie. Dos piernas en forma de tallos, un torso y una columna vertebral erecta certifican, en la versión ampliada, la mímica visual de la presencia humana. Pero en el detalle más concreto del dibujo metálico, en la transcripción desde el lápiz al hierro, el significado se elide, del mismo modo en que una inadecuada traducción de una frase a una lengua extranjera produce un caos de literalidad en lugar de una identificación de sentidos. El pelo que cae, los brazos levantados, son víctimas del mismo tipo de traducción literal que convierte *n'est-ce pas* en "no es eso"; el paradójico resultado de esta literalidad es que la parte superior de esta figura en particular aparece coronada con una aureola de líneas metálicas completamente abstractas.

Sería agotador describir todos los puntos de la *Mujer peinándose* en los que se produce esta quiebra del sentido configurador. El hecho es que el boceto pintado en presencia de la modelo (es decir, del natural) permitía plasmar el cuerpo aunque en la representación de la forma se produjeran ciertas elisiones, ciertas omisiones o ciertas condensaciones. En dicho boceto podemos ver la pierna de la modelo, aun cuando sólo se haya dibujado la elegante curva de la pantorrilla y el tobillo, dejando a la imaginación del espectador la proyección de la rodilla y el plano de la espinilla. La abstracción sólo amenaza la plena inteligibilidad en el momento en que el dibujo se transfiere a metal. La abstracción es, por tanto, el resultado de un procedimiento específico: en este caso, del proceso de realización de una copia.

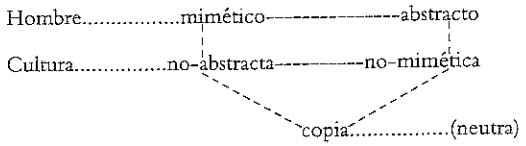
Uno de los fenómenos que fascina a los estudiantes de grabado es precisamente este afloramiento de la abstracción en el ámbito de la representación naturalista, resultado de los procedimientos de reproducción. Antes de la aparición de la fotografía, las obras de arte famosas debían su difusión a la actividad del copista: el hombre que transfería los colores y texturas de la obra maestra pintada al entramado lineal en blanco y negro de la estampa grabada. La posibilidad de circulación de las copias, obviamente negada a la obra original, determinó que se hicieran otras copias a partir de la estampa en blanco y negro, para formar lujosos álbumes o para que los artistas pudiesen estudiarlas. El segundo copista se enfrentaba entonces a un problema. ¿Es esa mancha negra que aparece en la primera estampa al lado del cuello de una figura, por ejemplo, un efecto de sombra, o forma parte de su atavío?

En esta segunda versión del original, la interpretación del significado de distintas formas resulta precaria, no sólo en lo que respecta a la identificación de los diferentes elementos, como un ambiguo fragmento de ropa, sino también en el caso de las relaciones espaciales, ya que se pierde la certeza acerca de la disposición original en el espacio de los miembros escorzados.

Cada forma de comunicación —visual, oral, textual— tiene su propia forma de quiebra o ruptura. Como demuestra William Ivins en su obra *Prints and Communication*, el punto de ruptura específico en las artes visuales se localiza en el canal de transmisión que implica la traducción a copias. En otro texto fundamental para la interpretación histórico-artística —el libro *Arte e ilusión* de Ernst Gombrich— se nos invita a no considerar las copias como un mero elemento accidental o marginal en la creación artística. Gombrich plantea varias fórmulas ("realización y armonización", "esquema y corrección") para explicar las pautas convencionales de representación transmitidas de maestro a discípulo (las pautas para "realizar" las nubes, el follaje, los ropajes) prácticamente sin intervención de las apariencias naturales. Los libros de modelos, piedra angular de la práctica arquitectónica (de hecho, un edificio puede inventarse a partir de un detalle tomado de aquí y una planta sacada de allá), son un buen ejemplo de hasta qué punto la producción estética ha sido siempre, a un determinado nivel, el arte de hacer copias de otro arte.

El copista no es sólo un esclavo de la imitación. A veces es también el maestro de la invención. Enfrentado a la necesidad de decidir en situaciones ambiguas (como la ambigüedad entre el atuendo y la sombra en el ejemplo anterior), toma partido por una interpretación, imaginando un sentido. De este modo, define algo nuevo. El juego infantil del teléfono es un ejemplo de cómo un mensaje, al pasar de una persona a otra, se transforma en una invención completamente nueva en el propio ritual de transmisión. Además, la sensación de que la fuente del significado de cualquier tipo de forma ritual o repetida se encuentra en cierto referente olvidado hace mucho tiempo con el que ya no guarda la menor relación, no hace más que realzar la sugestiva resonancia de dichas formas. Su cualidad de vehículos codificados de repetición es lo que les confiere su autoridad estética. Mantienen una relación puramente formularia, más que mimética, con sus referentes. En este sentido, su carácter emblemático remite al mundo de la reproducción más que al mundo de la naturaleza.

El proceso de reproducción está profundamente arraigado en la industria del arte. Es lo que separa dicha industria de la experiencia romántica del arte como un reflejo continuamente renovado de la naturaleza o como un producto siempre original de la imaginación. El ámbito de existencia de la copia es muy diferente al de la imaginación o la naturaleza. La copia no puede ubicarse ni en el polo mimético —la imitación de la naturaleza— ni en el polo abstracto —la pura proyección de la imaginación o el espíritu. En este juego de relaciones, la copia ocupa la región que el estructuralismo denomina neutra; una reproducción es una combinación de exclusiones: es al mismo tiempo no-mimética y no-abstracta.



Aunque ocupe el nivel neutro en el esquema estructuralista, la copia o traducción es, como hemos visto, el término central en los procesos de la creación artística actual. Es el término que define la industria del arte, más que los efectos del arte: los trucos de magia vistos desde los bastidores del teatro, por así decirlo. Es una imagen de las abejas en su colmena, más que el sabor de la miel. En este sentido, es el término de desmitificación.

He afirmado anteriormente que el eje del debate estético de los años veinte y treinta era la oposición mimético/abstracto. Estos términos se remitían, además, a otros dos términos opuestos: materia y espíritu. Todos los textos vanguardistas de esta época —los de los constructivistas y neoplasticistas, los de los miembros del grupo Abstraction-Création, los de los surrealistas— describen la contienda estética coetánea como una guerra entre lo físico y lo conceptual, dualidad que ulteriormente hemos interpretado como una oposición mente/cuerpo. Desde el punto de vista intelectual, González era un personaje de su tiempo, y al referirse a sus innovaciones estéticas solía emplear los términos habituales del debate. "Lo verdaderamente importante", escribe, "no es sólo el deseo de crear una obra armoniosa, un conjunto de perfecto y delicado equilibrio, sino que [dicho conjunto] se logre mediante la unión de la materia y el espacio, de las formas reales con las formas imaginadas, obtenidas o sugeridas por puntos establecidos o por perforaciones, y que, siguiendo la ley natural del amor, se mezclen y se hagan inseparables unas de otras, como ocurre con el cuerpo y el espíritu." González define esta combinación, esta unión de cuerpo y alma, como "ennoblecedora", un término muy adecuado para el matrimonio en cuestión. Como en la imagen platónica de la clara y la yema, el noble vástago de este matrimonio es el Hombre.

De este modo, el territorio estético estructurado por el pensamiento de los años veinte y treinta era un registro semántico colectivo para el Hombre, no para el Arte. Era un territorio humanizado, psicologizado; su temática obsesiva era la creación biológica o psíquica. Aunque el ámbito de la estética pareciese definido por un angustioso enfrentamiento entre abstracción y representación, en realidad dichos términos servían para configurar el territorio común de la psique y la materia corporal, la unidad estructural del Hombre. Se trataba, además, del hombre en su estado esencial o natural, del hombre como una función de la naturaleza, no como un producto de la cultura. Esta es la razón por la que la *copia* aparece situada en un nivel diferente al de la pareja *mimético/abstracto* en el diagrama estructural. El término neutro no tiene nada que ver con la definición del hombre natural; dicho término excluye la naturaleza y remite al artificio. La copia no se sitúa en el ámbito "noble" de la lucha, pero revela que los términos de dicha contienda no son

estéticamente definitivos, que tienen un carácter psicológico. A esto me refiero cuando afirmo que la *copia* es un término desmitificador. La copia desenmascara la condición definitiva del arte en el periodo de posguerra, revelando su constante producción de una mística de "la cultura como naturaleza". Arp habla en nombre de esta mistificación: "El arte es un fruto que el hombre produce como el fruto que produce una planta, como el niño que se gesta en el seno materno." Las exfoliaciones surrealistas del inconsciente (la mente en su estado natural) mediante el automatismo fueron ulteriores intentos de mistificar lo cultural y exhibirlo como naturaleza.

Como ya he dicho, González emplea generalmente el lenguaje de su época cuando escribe sobre arte. ¿Y por qué no iba a hacerlo? No era un teórico o un crítico de profesión. Sin embargo, algunas de sus expresiones revelan otro nivel de reflexión, y no encajan en la corriente argumental que no es más que un simple préstamo del discurso colectivo de la vanguardia de posguerra. En el pasaje de González que acabo de citar, ese elemento anómalo se concreta en la frase que califica las "formas imaginadas" como aquéllas "obtenidas o sugeridas por puntos establecidos o por perforaciones." ¿A qué puntos establecidos se refiere? ¿Cómo establecer puntos en la fluidez del espacio imaginativo? Podemos asociar esta afirmación con la imagen anteriormente planteada por González en el texto al referirse al carácter innovador de su arte. En ella, los puntos establecidos en el espacio son las estrellas, estrellas que dibujan figuras cursivas a las que se da nombre, y a partir de cuyas espinas abstractas se proyectan imaginativamente configuraciones enteras: las constelaciones. Estos puntos están efectivamente "establecidos". Sin embargo, son el resultado de un dibujo ritual. Sólo una tradición cultural puede proporcionar al invisible Orión su capa fantasmal. Las constelaciones traducen al hombre, y en función de esta traducción puede hablarse de ellas como "dibujos en el espacio".

El uso metafórico de las constelaciones por Julio González define con más elocuencia y precisión que todos sus cánticos constructivistas acerca del cuerpo y el espíritu el sentido de su trabajo directo con el metal. El espacio definido por el dibujo escultórico de González es el espacio procesal de la transcripción, de la traslación de un medio (el boceto) a otro (la construcción tridimensional). La abstracción es el producto casi espontáneo, el resultado inevitable, de este método —una abstracción que causa extrañeza debido a que el recuerdo sepultado del modelo original parece estar activo todavía en el seno de las formas nuevamente codificadas. El *Sueño* de 1932 es un poderoso ejemplo de esta elocuente indescifrabilidad, como lo es la *Cabeza sobre tallo alargado* del mismo año o *Los amantes II* del siguiente.

La franqueza del dibujo en metal de González es producto de su método; es el resultado del carácter evocador de los "puntos establecidos". Al contrario que Picasso, González no estaba trabajando con las metáforas de los cuerpos, no empleaba un objeto (un sillín de bicicleta) por su parecido con otro (un cráneo de toro). No estaba sustituyendo un cuerpo por otro para producir un *collage* escultórico sustantivo, una cadena de metáforas fantásticamente aglutinadas. En vez de

ello, estaba empleando los deflectores de la traducción, en un proceso que le alejaba cada vez más del objeto corporal (la cabeza/colador) y le acercaba progresivamente a una cursividad que el propio espacio (el espacio del procedimiento de González: la copia) convertiría en abstracta: la profunda ambigüedad de la W de *Mujer peinándose*.

El tipo de dibujo que cultivó González, este trazo de constelaciones naturalmente tendente a lo no-físico, carente de la cualidad doctrinaria de la abstracción de Cercle et Carré, fue compartido por muy pocos artistas contemporáneos. En sus manos, el establecimiento de constelaciones se convirtió en una poderosa modalidad cursiva. El ejemplo más notable es Miró, que en su obra de los años treinta adoptó este mismo proceder.

En el ámbito de la escultura, la posición seminal de González es evidente. Aunque su único seguidor directo fue David Smith, hubo otros claros difusores del nuevo método de trabajo. Las "esculturas mesa" de Anthony Caro serían inimaginables sin la brillante serie de figuras sentadas que González comenzó en 1935, un conjunto de obras que inspiró también la serie "Albany" de Smith. En estos dos últimos artistas se perciben los efectos del apuntalamiento figurativo del dibujo en el espacio de González, así como su peculiar incursión en la abstracción.

Para acabar este ensayo, merece la pena que examinemos una de las conclusiones de mi interpretación del proceder de González, de su inmersión en las modalidades de transcripción y copia, de su distancia respecto a las condiciones metafóricas del *assemblage*. Aunque utilizó chatarra y, ocasionalmente, objetos encontrados, el método de González exigía la reelaboración formal de dicha chatarra en la forja, así como la relegación de los elementos industriales prefabricados —cerraduras o muelles— a áreas menores de la obra. La escultura de González no se ocupa de las transformaciones que la asociación perceptual suscita en el objeto cotidiano. Por consiguiente, el carácter único de dicho objeto —de este colador o de este sillín de bicicleta, por ejemplo— carece de importancia en su obra, y el trabajo directo del metal no se opone, como teóricamente sería de esperar, a su transferencia en bronce.

En el caso del *assemblage* de elementos trabajados directamente en metal, la producción de copias o múltiples en bronce viola la unicidad *conceptual* del original, ya que éste es el resultado de un momento perceptual único del que el procedimiento específico de trabajo directo en metal es equivalente técnico. Sin embargo, González dio al trabajo del metal otro sentido, una dirección que operó a través de los propios canales de transcripciones y copias. Teóricamente, por tanto, las ediciones en bronce que los herederos de González han ido poniendo en circulación en las últimas décadas no están tan profundamente reñidas con el carácter de su obra como las reproducciones en serie de construcciones de Picasso.

El asunto de las reproducciones escultóricas, de la múltiple existencia potencial de la escultura enfrentada a la resuelta unicidad de la pintura, plantea cada vez mayores problemas a los críticos. Pero la copia no es simplemente un problema moral, como refleja el término francés para los derechos de reproducción: *droit moral*. La copia es una cuestión plenamente estética, un asunto que una vanguardia heredera de la defensa romántica de la originalidad ha reprimido durante mucho tiempo[3]. La copia es simultáneamente un término de desmitificación y proceso o, mejor dicho, un término de desmitificación resultado del proceso.

Nueva York, 1981

[3] Véase mi artículo "La originalidad de la Vanguardia", incluido en este volumen.

Notas sobre el Índice

Parte 1

1. Casi todo el mundo está de acuerdo en lo que respecta al arte de los años setenta. Es un arte diversificado, escindido, sectario. Al contrario que en el arte de anteriores décadas, su energía no parece fluir a través de un único canal que pueda identificarse con un término sintético como "expresionismo abstracto" o "minimalismo". Desafiando la noción de esfuerzo colectivo implícita en la propia idea de un "movimiento" artístico, el arte de los setenta se enorgullece de su dispersión. "Post-Movement Art in America" es el término más reciente empleado para definirlo[1]. Se nos invita a contemplar toda una plétora de posibilidades en la lista definidora del arte del presente: vídeo; *performances*; *body art*; arte conceptual; fotorrealismo en pintura e hiperrealismo en escultura; arte procesual; escultura abstracta monumental (*earthworks*), y una pintura abstracta caracterizada hoy en día, no por el rigor, sino por un deliberado eclecticismo. Es como si esa necesidad de una lista, de un amplio desfile de términos, prefigurara una imagen de libertad personal, de múltiples opciones abiertas a la elección o el gusto de cada individuo, una posibilidad antes cercenada por la noción restrictiva del estilo histórico.

Tanto los críticos como los artistas recientes han cerrado filas en torno a este "pluralismo" de los años setenta. Pero, ¿qué significa realmente esa noción de multiplicidad? Es evidente que los distintos miembros de esa lista no se parecen entre sí. Si existe una unidad, no se fundamenta en la tradicional idea de "estilo". ¿Es la ausencia de un estilo colectivo una señal distintiva? ¿O son estos términos posibles manifestaciones de alguna otra cosa? ¿Marchan todos estos distintos "individuos" en la misma dirección, aunque lo hagan a un ritmo bastante diferente de lo que llamamos estilo?

2. Empezaré mi lista con el vídeo, al que ya me he referido en otras ocasiones intentando detallar la rutina narcisista que forma su contenido y su estructura[2]. Pero

[1] Tal es el título de un libro de Alan Sondheim, *Individuals: Post-Movement Art in America*, Nueva York, Dutton, 1977.

[2] Véase mi artículo "Video: The Structure of Narcissism", *October*, nº. 1 (primavera de 1976).

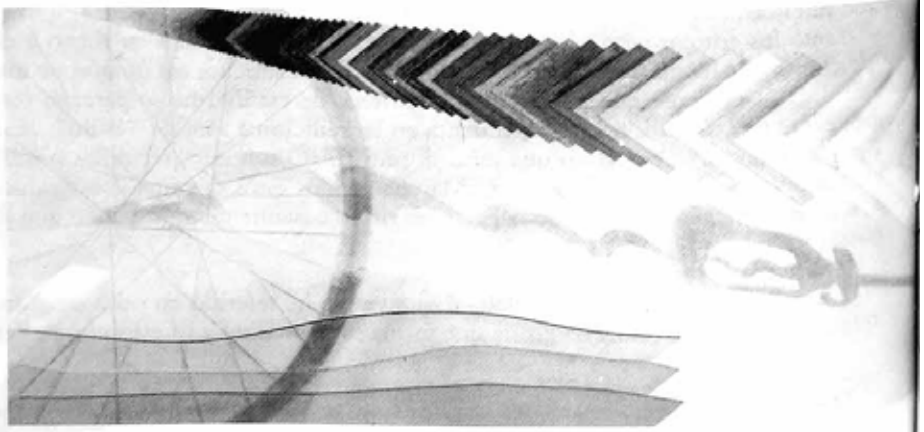
ahora estoy pensando en *Airtime*, una obra realizada por Vito Acconci en 1973, en la que el artista se sienta y habla con su imagen reflejada en un espejo durante cuarenta minutos. Al referirse a sí mismo, suele utilizar el pronombre "yo"; sin embargo, no siempre es así: en ocasiones se dirige a su reflejo como "tú". "Tú" es un pronombre que sustituye, en el espacio de este monólogo filmado, a una persona ausente, a alguien a quién se imagina dirigirse. Pero el referente de este "tú" se escabulle, cambia y regresa de nuevo al "yo" que es él mismo, reflejado en el espejo. Acconci pone en escena el drama del modificador* —en su forma regresiva.

3. El modificador es el término que utiliza Jakobson para referirse a la categoría del signo lingüístico cuyo "contenido de significación" es precisamente estar "vacío"[3]. La palabra "esta" es uno de estos signos, siempre a la espera del referente al que sustituye. Al decir "esta silla", "esta mesa" o "esta..." señalamos algo que se encuentra a nuestro alcance. "No esa, sino *esta*", decimos. Los pronombres personales "yo" y "tú" son también modificadores. Cuando hablamos con otra persona y utilizamos "yo" y "tú", los referentes de esas palabras cambian de ubicación a lo largo de la conversación. Yo soy el referente de "yo" sólo cuando hablo. Cuando habla el otro, le pertenece a él.

El ejercicio del signo pronominal "vacío" es, por consiguiente, ligeramente complicado. Aunque parezca que los niños pequeños dominan enseguida el

* *Shifter* en el original inglés (*N. del T.*).

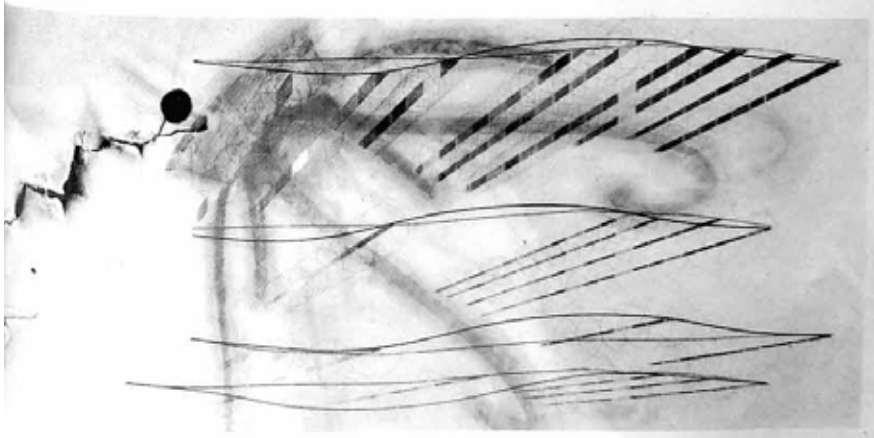
[3] Véase Roman Jakobson, "Shifters, verbal categories, and the Russian verb", *Russian Language Project*, Harvard University Press, 1957; también Émile Benveniste, "La nature des pronoms", en *Problèmes de linguistique générale*, París, Gallimard, 1966.



MARCEL DUCHAMP. *Tu m'*. 1918. Óleo y lápiz sobre lienzo con un limpiabotellas, tres imperdibles y una tuerca. 69,8×313 cm. (Yale University Art Gallery, New Haven, legado de Katherine S. Dreier, 1952.)

empleo de "yo" y "tú" en su proceso de aprendizaje lingüístico, lo cierto es que se trata de una de las últimas cosas que aprenden correctamente. Jakobson afirma, así mismo, que uno de los primeros síntomas de la afasia es el uso inadecuado de los pronombres personales.

4. *Airtime* revela, por tanto, el espacio de una doble regresión. O, mejor dicho, un espacio en el que la confusión lingüística opera conjuntamente con el narcisismo implícito en la relación del actor con el espejo. Esta conjunción, no obstante, es perfectamente lógica, sobre todo si consideramos el narcisismo —una fase en el desarrollo de la personalidad a medio camino entre el auto-erotismo y el amor-objeto— en los términos que sugiere el concepto lacaniano de "fase del espejo". Dicha fase, que tiene lugar en un determinado momento entre los seis y los dieciocho meses de edad, implica la autoidentificación del niño *a través* de su doble: su imagen reflejada. Al pasar de una sensación global e indistinta de sí mismo a una noción distintiva e integrada de su individualidad —cuyo símbolo es el uso individualizado de "yo" y "tú"—, el niño se reconoce a sí mismo como objeto escindido (una *gestalt* psíquica) por medio de su imagen reflejada. El yo se siente, en esta etapa, sólo como una *imagen* del yo; el niño empieza a reconocerse como otro, en una primera experiencia de alienación. La identidad (la autodefinición) se confunde con la identificación (un sentimiento de conexión con otro). Lo Imaginario hunde sus raíces en el seno de esta alienación —el intento de acercarse a un yo físicamente distante. Y en términos lacanianos, lo Imaginario es el reino de la fantasía, específicamente a-temporal, liberado de las condiciones de la historia. Para el niño, la historia —tanto la suya como, sobre todo, la de los otros, completamente ajena a sí mismo— sólo tiene sentido cuando asimila plenamente el lenguaje. Al incorporarse al lenguaje, el niño entra en un mundo de



convenciones en cuya configuración no había intervenido. El lenguaje le presenta un marco histórico anterior a su propia existencia. Siguiendo la definición del lenguaje oral o escrito como algo formado por el tipo de signo que denominamos símbolo, Lacan llama "Simbólica" a esta etapa del desarrollo, por oposición a la etapa "Imaginaria".

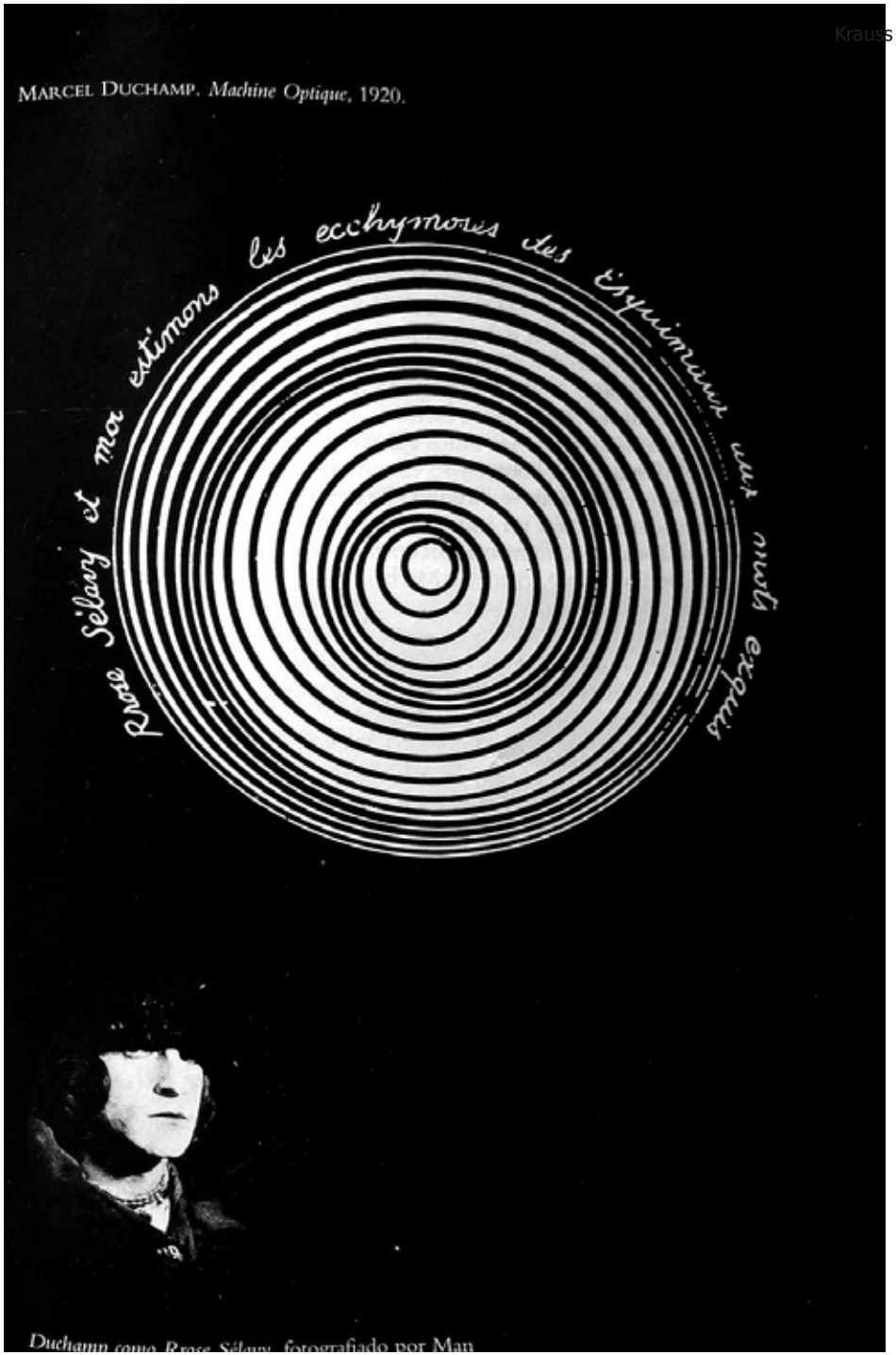
5. Esta oposición entre lo Simbólico y lo Imaginario nos lleva a hacer otra observación acerca del modificador. Y es que el modificador es un tipo de signo lingüístico que participa del símbolo al mismo tiempo que comparte los rasgos de otra cosa. Los pronombres forman parte del código simbólico del lenguaje en tanto son arbitrarios: en castellano se dice "yo", pero en inglés se dice "*I*", en francés "*je*", en latín "*ego*", en alemán "*ich*"... En la medida en que su significado depende de la presencia existencial de un determinado hablante, los pronombres (como los restantes modificadores) anuncian su pertenencia a una tipología diferente de signos: la tipología que denominamos "índice". A diferencia de los símbolos, los índices basan su significado en una relación física con sus referentes. Son señales o huellas de una causa particular, y dicha causa es aquello a lo que se refieren, el objeto que significan. Dentro de la categoría de índices entrarían las huellas físicas (como las huellas dactilares), los síntomas médicos, o los propios referentes de los modificadores. Las sombras proyectadas también podrían servir como signos indiciadores de objetos...

6. *Tu m'* es una pintura realizada por Marcel Duchamp en 1918. Podría decirse que es un panorama del índice. A lo largo de sus diez pies de anchura desfilan las sombras de una serie de *ready-mades* de Duchamp, proyectadas en forma de índice. Los propios *ready-mades* no aparecen representados. La rueda de bicicleta, la percha para sombreros y el sacacorchos se proyectan sobre la superficie del lienzo mediante la fijación de sus sombras: las huellas indicadoras significan a los objetos. Para que no perdamos de vista lo esencial, Duchamp sitúa en el centro de la obra una representación realista de una mano que señala: su dedo índice indica el establecimiento de la conexión entre el modificador lingüístico "esta..." y su referente. Dado el papel que cumple este signo indiciador en el seno de esta particular pintura, su título no debería sorprendernos. *Tu m'* es simplemente "tú"/"me", los dos pronombres personales que, como modificadores, constituyen en sí mismos una especie de índice.

7. Como contribución al catálogo de la reciente retrospectiva de Duchamp, Lucy Lippard decidió escribir una breve historia burlesca sobre un personaje al que definió en el título como "ALLREADYMADESOMUCHOFF"[4]. No es mi deseo contribuir a aumentar la ingente masa de literatura duchampiana fruto en gran parte de la aparentemente interminable oleada de ensayos sobre el artista en los últimos

[4] En *Marcel Duchamp*, ed. de Anne d'Harnoncourt y Kynaston McShine, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1973.

MARCEL DUCHAMP. *Machine Optique*, 1920.



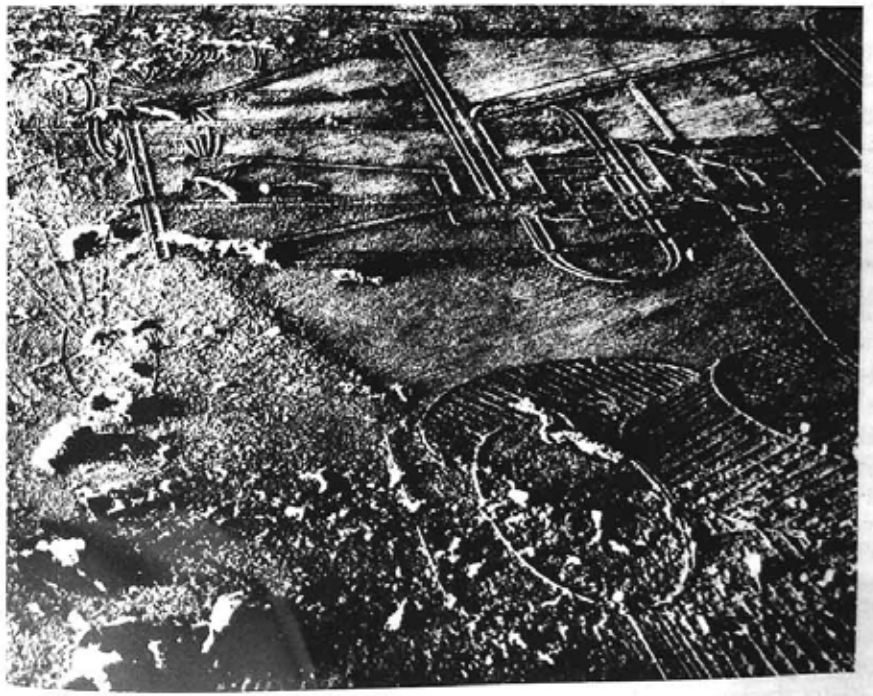
Duchamp como Rrose Sélavy, fotografiado por Man

años. Sin embargo, la relación de Duchamp con la problemática del signo indiciador, o mejor dicho, la manera en que su arte sirve de matriz para un conjunto de ideas relacionadas todas ellas con el índice, es un precedente (no me interesa ahora hablar de "influencias") demasiado importante del arte de los setenta como para no explorarlo. Porque, como veremos, Duchamp fue el primero en establecer la conexión entre el índice (como tipo de signo) y la fotografía.

8. Los problemas en el uso del modificador a la hora de poner el yo en relación con su mundo no sólo son un síntoma de la afasia; también caracterizan el discurso de los niños autistas. Al describir el caso de Joey, uno de los pacientes de su clínica de Chicago, Bruno Bettelheim escribe: "Utilizaba los pronombres personales al revés, como la mayoría de los niños autistas. Se refería a sí mismo como 'tú', y al adulto con el que hablaba como 'yo'. Un año más tarde, llamaba a su terapeuta por su nombre, pero todavía no se dirigía a ella como 'tú', sino que decía: 'Quiero a Mrs. M. para nadarte'."[5] En un importante ensayo sobre los paralelismos existentes entre los síntomas del síndrome psicopatológico del autismo y determinados aspectos del arte de Duchamp, Annette Michelson se refiere a la característica fascinación del autista por la manipulación de discos, la sensación (en ciertos casos) de ser una máquina y la renuncia al lenguaje como forma de comunicación mediante la referencia a alusiones y paradojas privadas[6]. Aunque es cierto que todos estos elementos aparecen ampliamente en el arte de Duchamp, por el momento me gustaría centrarme en el problema que se le plantea al autista con los modificadores —el problema de nombrar un "yo" individualizado—, una dramatización que también encontramos en la obra madura de Duchamp.

Tu m' es una prueba de ello. Otra prueba es la división de la propia identidad en un "yo" y un "tú" mediante la adopción de un alter-ego. Duchamp encabeza la frase que inscribe alrededor del disco rotatorio de la *Machine Optique* (1920) con las palabras "Rrose Sélavy y yo". Los autorretratos fotográficos de Duchamp travestido como Rrose Sélavy muestran un yo de identidad sexual escindida, ambigua. Pero el propio nombre que utiliza para su "doble" revela una estrategia para provocar una confusión lingüística acerca del modo en que las palabras denotan a sus referentes. "Rrose Sélavy" es una homofonía que sugiere a quien la oye dos significados completamente diferentes. El primero es un nombre propio; el segundo, una oración: la primera R de Rrose puede pronunciarse (en francés) como "er", convirtiendo Er-rose Sélavy en *Éros, c'est la vie*, una afirmación que inscribe la vida en el seno de un círculo de erotismo que Duchamp había caracterizado en otro lugar como "vicioso"[7]. El resto de la frase de la *Machine Optique* supone otro tipo de afrenta al lenguaje —al menos en términos de su capacidad para significar. Sobrecargada de rima interna, la frase "*estimons les ecchymoses des Esquimaux aux mots exquis*" (estimamos las equimosis de los esquimales con exquisitas palabras) sustituye el proceso de significación por pura musicalidad. Las elisiones e inversiones de los sonidos *es*, *ex* y *mo* alteran el equilibrio del significado mediante un escandaloso formalismo. A la confusión en los modificadores se une ahora otra forma de colapso, ya que la forma empieza a erosionar la certeza del contenido.

9. El modificador colapsado se anuncia a través de un uso específico del lenguaje, y a través del ambiguo autorretrato. Hasta 1912, la preocupación casi exclusiva de Duchamp como pintor había sido la autobiografía. Entre 1903 y 1911, la principal temática de sus pinturas era su familia y la vida que transcurría en los cercanos confines de su hogar. Esta serie de retratos explícitos —su padre, sus hermanos jugando al ajedrez, sus hermanas tocando un instrumento— llega a su máxima



Elevage de poussière (Cría de Polvo), 1920.
(Fotografía de Man Ray.)

[5] Bruno Bettelheim, *The Empty Fortress, Infantile Autism and the Birth of the Self*, Nueva York, 1967, p. 234. Mi interés por este episodio procede de la lectura del ensayo de Anette Michelson que cito más abajo.

[6] Annette Michelson, "'Anemic Cinema' Reflections on an Emblematic Work", *Artforum*, XII (octubre de 1973), 64-69.

[7] Tal como indican "las letanías del trineo", una de las notas de la *Caja verde*. Véase *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even. A typographical version by Richard Hamilton of Duchamp's Green Box*, trad. de George Heard Hamilton, Londres, Lund, Humphries, 1960, s. p.

expresión en el autorretrato del propio artista como *Joven triste en un tren* (1911)*. En la mayoría de estos retratos se aprecia un insistente naturalismo, una plasmación directa de las personas que formaban parte del entorno íntimo de Duchamp. Sólo al final, en *Joven triste...*, encontramos esa franqueza oculta por la adopción de un lenguaje pictórico vinculado al cubismo, un lenguaje que Duchamp iba a seguir utilizando durante seis meses más para después abandonarlo, en medio de implacables y reiteradas condenas, para siempre. Es como si el cubismo hubiera obligado a Duchamp a plantearse si el lenguaje pictórico podía seguir teniendo sentido directamente, si podía describir un mundo de contenidos accesibles. Esos autorretratos no fueron desplazados en el seno de la actividad subsiguiente de Duchamp; lo que ocurrió, simplemente, fue que el proyecto de representación del yo asumió esas cualidades de rechazo enigmático y máscara con que estamos familiarizados.

10. El *Gran vidrio* es, desde luego, otro autorretrato. En uno de los pequeños bocetos de la obra que Duchamp realizó y que incluyó en la *Caja verde*, etiquetó el registro superior como "MAR", y el inferior como "CEL." Duchamp retiene estas sílabas de su propio nombre en el título de la obra definitiva: *La mariée mis à nu par ses célibataires même*; la sílaba MAR de *mariée* unida a la sílaba CEL de *célibataires*; el yo proyectado como doble. En el seno de este campo del autorretrato escindido se nos hace sentir la presencia del índice. Los "tamices", por ejemplo, están coloreados mediante la fijación del polvo que había caído sobre la superficie horizontal del vidrio durante varios meses. La acumulación de polvo es una especie de índice físico del paso del tiempo. Duchamp denomina a esa acumulación *Cría de polvo* (*Elevage de poussière*); tal es el título de la fotografía de la superficie de la obra realizada por Man Ray que Duchamp incluyó en las notas del *Gran vidrio*. Las firmas de ambos artistas aparecen en la parte inferior de la foto.

Man Ray no sólo se cruza en la carrera de Duchamp en este documento del *Gran Vidrio*, sino en otros eventos fotográficos de la obra duchampiana: en la realización de la película *Anémic Cinéma* y en los ambiguos retratos de Duchamp/Rrose Sélavy. Esto es interesante. Man Ray es el inventor del rayograma, esa subespecie fotográfica que determina la existencia de la fotografía como índice. Los rayogramas (o fotogramas, como se les suele llamar) se producen colocando objetos encima de un papel ultrasensible, exponiendo el conjunto a la luz y procesando posteriormente el resultado. Las imágenes creadas mediante este procedimiento son como huellas fantasmales de objetos desaparecidos; se parecen a las impresiones que dejan los pies sobre la arena, a las marcas sobre el polvo.

Pero el fotograma no hace más que determinar o poner de manifiesto lo que ocurre en *toda* fotografía. Una fotografía es el resultado de una impresión física sobre una superficie fotosensible. Es por tanto un tipo de icono, o registro visual, que actúa como índice de su objeto. Se distingue de los verdaderos iconos por el carácter absoluto de su génesis física, que parece provocar un cortocircuito o anu-

* En el reverso de esta pintura aparece la siguiente inscripción: *Marcel Duchamp nu (esquisse) Jeune homme triste dans un train/Marcel Duchamp.*

lar los procesos de esquematización o intervención simbólica que operan en el seno de las representaciones gráficas de la mayoría de las pinturas. Mientras que en la pintura lo Simbólico encuentra su camino a través de la conciencia humana activa tras las formas de representación, no ocurre igual en la fotografía. Su poder responde a su identidad como índice, y su significado reside en las modalidades de identificación que se asocian a lo Imaginario. En el ensayo "The Ontology of the Photographic Image", André Bazin describe la condición indiciaria de la fotografía:

> Después de todo, la pintura es una forma inferior de producción de semejanzas, un sucedáneo de los procesos de reproducción. Sólo una lente fotográfica puede ofrecernos un tipo de imagen capaz de satisfacer la profunda necesidad del hombre de sustituir el objeto por algo más que una mera aproximación... La imagen fotográfica es el objeto en sí, el objeto liberado de los determinantes temporales y espaciales que lo gobiernan. No importa lo borrosa, distorsionada o descolorida que esté, no importa que carezca de valor documental; la imagen fotográfica comparte, en virtud del propio proceso de su gestación, la identidad del modelo al que reproduce: es el modelo*.

Cualquiera que sea su poder, podría decirse que la fotografía es "sub" o "pre-simbólica", que remite el lenguaje del arte a la imposición de las cosas.

11. El prefacio al *Gran Vidrio* es completamente revelador a este respecto. Comienza como sigue: "Dados 1. la cascada 2. el gas del alumbrado, determinaremos las condiciones del Reposo instantáneo... de una sucesión... de hechos diversos... *para aislar el signo de la concordancia entre...* este *Reposo...* y... *una elección de Posibilidades...*" Y siguen otras dos anotaciones: "Para el reposo instantáneo = introducir el término: extra-rápido" y "Determinaremos las condiciones de [la] mejor exposición del Reposo extra-rápido [de la exposición extra-rápida]..." Esta referencia a las exposiciones rápidas que producen un estado de reposo, un signo aislado, es obviamente una referencia a la fotografía. Describe el aislamiento de algo en una sucesión de temporalidad, un proceso implícito en el subtítulo que Duchamp da a *La mariée mis à nu...*: "Retraso en vidrio".

Si interpretamos que Duchamp concibió el *Gran vidrio* como una especie de fotografía, sus procedimientos cobran pleno sentido: no sólo el señalamiento de la superficie con ejemplos del índice y la suspensión de las imágenes como sustancias físicas en el seno de la imagen, sino también la opacidad de la imagen en relación con su significado. Las notas para el *Gran vidrio* constituyen un comentario al margen amplificado; como los pies de foto de los periódicos, que son absolutamente necesarios para su comprensión, la propia existencia de las notas de Duchamp —su conservación y publicación— atestigua la alteración de la relación entre signo y significado en su obra. Al analizar la aparición de la fotografía a finales del siglo XIX, Walter Benjamin comenta: "Simultáneamente los periódicos ilustrados empiezan a presentarle [al espectador] señales indicadoras. Acertadas o erróneas, da lo mismo. Por primera vez son en esos periódicos obligados los pies de las

* En André Bazin, *What Is Cinema?*, trad. inglesa de Hugh Gray, Berkeley, University of California Press, 1967, p. 14. [¿*Qué es el cine?*, trad. de José Luis López Muñoz, Madrid, Rialp, 1990].

fotografías. Y claro está que estos tienen un carácter muy distinto al del título de un cuadro. El que mira una revista ilustrada recibe de los pies de sus imágenes unas directivas que en el cine se harán más precisas e imperiosas, ya que la comprensión de cada imagen aparece prescrita por la serie de todas las imágenes precedentes"[10]. La fotografía proclama una quiebra en la autonomía del signo. El déficit de significado que la circunda sólo puede superarse mediante la adición de un texto.

No resulta tampoco sorprendente, por tanto, que Duchamp describiera el *ready-made* en los términos en que lo hizo: una "instantánea" que implicaba una tremenda arbitrariedad con respecto al significado, una quiebra de la capacidad de relación del signo lingüístico:

> Especificaciones para los "*readymades*".
> mediante la planificación de un momento
> que ha de llegar (en tal día, tal
> fecha, tal minuto), "*inscribir*
> un *readymade*." —el *readymade*
> puede esperarse
> más tarde (*con* todo tipo de retrasos).
> Lo importante es justamente
> este asunto de la duración, este efecto instantáneo, como
> un discurso pronunciado no importa
> con qué motivo pero a *tal o cual hora*[11].

El proceso de producción del *ready-made* plantea un paralelismo con la fotografía. Consiste en la transposición física de un objeto desde la continuidad de la realidad a la condición estable de la imagen artística mediante un momento de aislamiento o selección. Y en este proceso, también remite a la función del modificador. Se trata de un signo inherentemente "vacío", cuya significación sólo es una función de este ejemplo concreto, garantizado por la presencia existencial de este preciso objeto. Los términos del índice instauran un significado carente de sentido.

12. Hay una obra tardía de Duchamp que parece comentar esta relación alterada entre el signo y el significado resultado de la imposición del índice en el seno de la obra de arte. *With My Tongue in My Cheek* (1959) es otro autorretrato. En esta ocasión la escisión no se plantea en términos de identidad sexual, sino en relación al eje semiótico de icono e índice. Duchamp ha abocetado su

[10] Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos Interrumpidos I*, trad. castellana de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1973, pp. 31-32.
[11] Véase *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even. A typographical version by Richard Hamilton*, *op. cit.*, s. p.

MARCEL DUCHAMP. *La novia desnudada por sus solteros, mismamente* (El gran vidrio), 1915-1923. (Philadelphia Museum of Art, legado de Katherine S. Dreier, 1953.)

perfil sobre una hoja de papel, plasmando su imagen en los términos representacionales del icono gráfico. Sobre este dibujo, coincidiendo con parte de su contorno, ha añadido un vaciado en escayola de su mejilla y su barbilla al área correspondiente. El índice se yuxtapone al icono, y al conjunto se le otorga un título. "Con mi lengua en mi mejilla" es obviamente una referencia irónica, un juego verbal para reexpedir el significado. Pero también puede interpretarse en sentido literal. Poner la lengua en la mejilla equivale a perder toda capacidad discursiva. El arte de Duchamp contempla y ejemplifica al mismo tiempo esta ruptura entre la imagen y el discurso o, más específicamente, entre la imagen y el lenguaje.

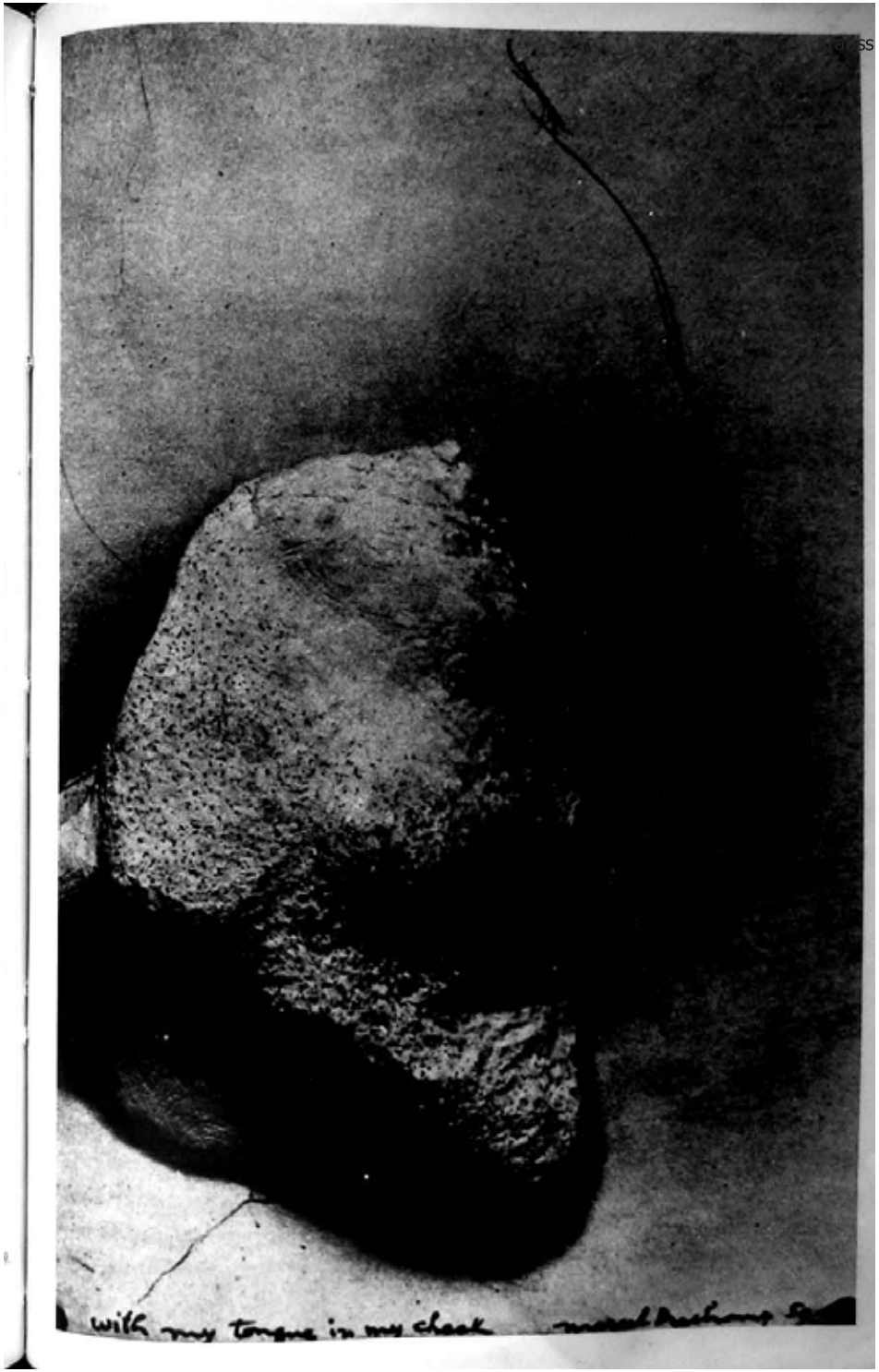
Tal como la he estado presentando, la obra de Duchamp manifiesta una especie de trauma de significación, un trauma provocado por dos acontecimientos: el desarrollo, a principios de la década de 1910, de un lenguaje pictórico abstracto (o tendente a la abstracción), y la aparición de la fotografía. Su arte supuso una huida de lo primero y un análisis peculiarmente eficaz de lo segundo.

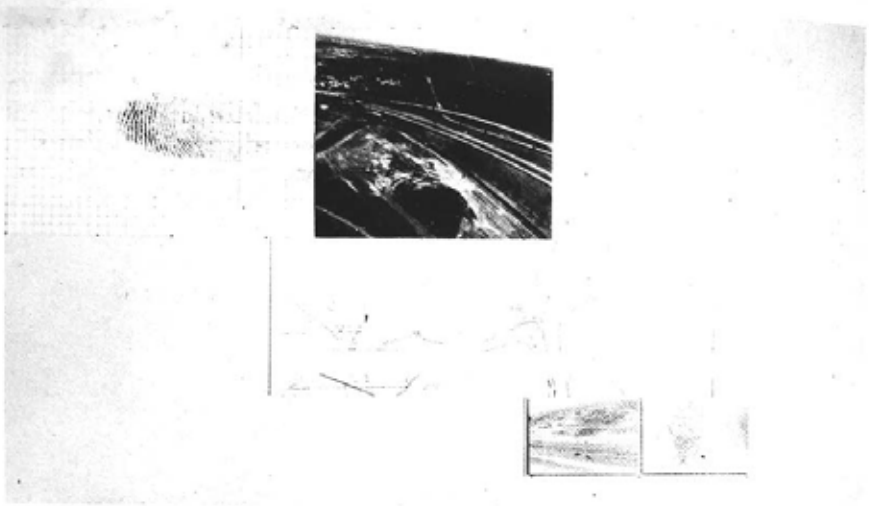
13. ¿Qué tiene que ver el arte de los setenta con todo esto? Una respuesta concisa apuntaría hacia la omnipresencia de la fotografía como medio de representación. Esta presencia no sólo se advierte en el caso obvio del fotorrealismo, sino en todas aquellas experiencias artísticas que se basan en la documentación —los *earthworks* (en especial tal como han evolucionado en los últimos años), el *body art*, el arte procesual—, y por supuesto en el vídeo. Lo importante, sin embargo, no es la creciente presencia de la fotografía en sí, sino su presencia combinada con los términos explícitos del índice. Ejemplos de esta conexión se encuentran por doquier en el arte de los ochenta. En la obra de Dennis Oppenheim *Extensión de identidad* (1975), el artista transfiere la imagen (índice) de su propia huella dactilar sobre una amplia panorámica de las afueras de Buffalo, magnificándola miles de veces y fijándola sobre líneas de asfalto en el suelo. El significado de esta obra se centra en la mera instalación de una presencia por medio del índice. Y la presentación de la obra en la galería implica la documentación de este esfuerzo a través de un despliegue de fotografías.

Los paneles que configuran la obra de Bill Beckley son también documentos de una presencia, fijados indiciariamente. Un objeto reciente combina ampliaciones fotográficas de fragmentos del cuerpo del artista con un panel de texto que narra la "historia" de su posición física en un determinado momento y lugar.

La obra de David Askevold *El ámbito: parte I* (1975) está formada igualmente por paneles fotográficos acompañados de textos. En su caso, como en el de Oppenheim, nos encontramos con el puro y simple índice: las imágenes muestran sombras proyectadas sobre un plano luminoso por un brazo extendido. El texto se

MARCEL DUCHAMP. *With My Tongue in My Cheek*, 1959.
Yeso, lápiz y papel sobre madera, 25 × 15 cm.
(Col. Robert Level, París.)





DENNIS OPPENHEIM. *Extensión de identidad*, 1975.
Fotografías montadas sobre un tablero.
(Cortesía: The John Gibson Gallery.)

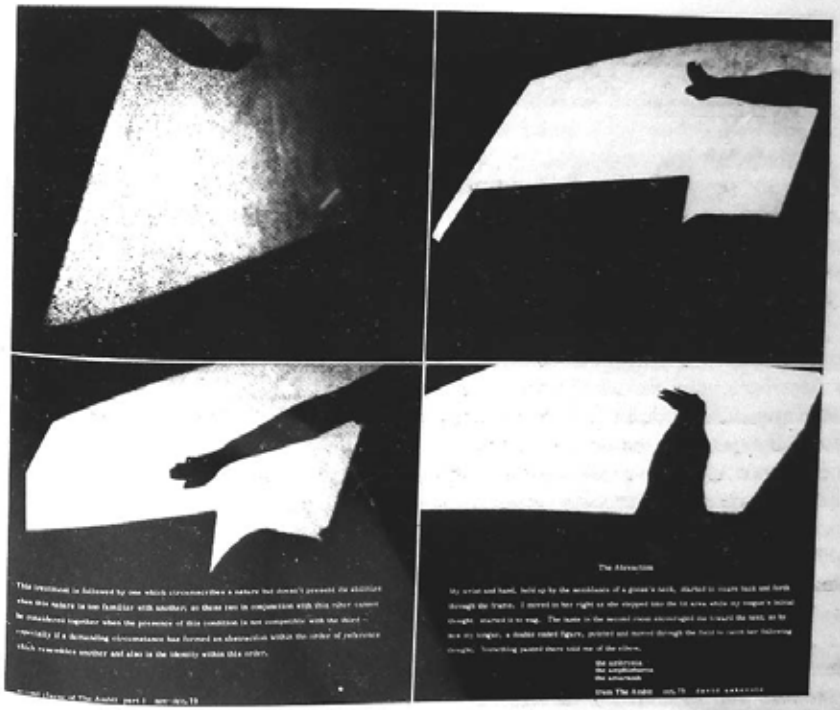
refiere a una interrupción del significado: "...una abstracción en el orden de referencia que se parece a otra y es también la identidad en ese orden." El significado de estas tres obras pretende rellenar de una particular presencia el signo indiciador "vacío": no existe un significado convencional independientemente o al margen de dicha presencia.

Esta sensación de aislamiento respecto al funcionamiento de una convención que ha evolucionado como una sucesión de significados a través de la pintura y la escultura en relación a una historia del estilo es característica del fotorrealismo. En él, la presencia indiciaria de la fotografía o las proyecciones corporales demanda que la obra sea contemplada como un cortocircuito deliberado de los problemas de estilo. La arrolladora presencia física del objeto original, fijada en la proyección de esa huella, revoca la posible intervención formal del artista en la creación de la obra.

14. El funcionamiento del índice en el arte actual, la manera en que opera para sustituir el lenguaje articulado de las convenciones estéticas (y el tipo de historia que dichas convenciones codifican) por el registro de la pura presencia física, será el tema que abordaré en la segunda parte de estas notas. Los ejemplos de esto abarcan un campo mucho más extenso que el de los tipos de objetos a los que acabo de referirme. Entre dichos ejemplos se incluyen también distintas variantes de arte abstracto, como refleja el montaje colectivo realizado la primavera pasada en la exposición inaugural del P.S.1.

El Institute for Art and Urban Resources, rebautizado como Project Studios One (P.S.1), eligió un enorme edificio abandonado en Long Island City para mostrar la obra de setenta y cinco artistas, la mayoría de los cuales realizaron "instalaciones". La calidad de los trabajos era muy desigual, pero casi todos coincidían en su temática. Uno tras otro, todos los artistas, pese a trabajar independientemente, eligieron la terminología del índice. Todos recurrieron a la exacerbación de un aspecto de la presencia física del edificio, insertando en su seno una huella perecedera de ellos mismos.

Nueva York, 1976



DAVID ASKEVOLD. *El ámbito. Parte I*, 1975. Fotografías montadas sobre un tablero. (Cortesía: The John Gibson Gallery.)

Notas sobre el Índice

Parte 2

Nada parece tan alejado de la fotografía como la pintura abstracta: la primera depende por completo del mundo como fuente para sus imágenes; la segunda rehuye dicho mundo y las imágenes que pudiera proporcionar. Y sin embargo, ahora, en los años setenta, los fundamentos de la fotografía ejercen una enorme influencia sobre la amplia gama de experiencias abstractas en curso. Si la mayor aspiración de muchas generaciones de pintores de finales del siglo XIX y principios del XX fue que su obra alcanzara una condición musical, hoy nos encontramos ante una pretensión completamente diferente. Por paradójico que pueda parecer, la fotografía se ha convertido cada vez más en el modelo operativo de la abstracción.

No me interesa tanto abordar aquí la génesis de esta situación en el seno de las artes, el proceso histórico, como su estructura interna tal como se pone de manifiesto en una serie de obras. El hecho de que la fotografía pueda servir de modelo para la abstracción supone un cambio extraordinario, cuya lógica, en mi opinión, es importante descifrar.

Para demostrar la manera en que se produce este fenómeno, quiero empezar planteando un ejemplo extraído, no de la pintura o la escultura, sino de la danza. En una *performance* llevada a cabo el pasado otoño, Deborah Hay explicaba a su público su deseo de hablar con ellos en lugar de bailar. Durante bastante más de una hora, Hay dirigía un tranquilo pero insistente monólogo a sus espectadores en el que explicaba que estaba allí, presentándose ante ellos, pero no a través de una serie de movimientos rutinarios para los que ya no encontraba ninguna justificación concreta. Había llegado a la conclusión de que lo que esperaba de la danza era estar en contacto con el movimientó de cada célula de su cuerpo; esperaba eso y esperaba lo que estaban constatando sus espectadores: como bailarina, tener acceso al discurso.

El episodio que estoy describiendo se divide en tres partes. La primera es la renuncia a la danza, o lo que podríamos caracterizar, en términos más generales, como un alejamiento de las convenciones estéticas. La segunda es una fantasía de auto-presencia total: estar en contacto con el movimiento de cada célula del cuerpo. La tercera es un discurso verbal mediante el cual el sujeto reitera el simple

hecho de su presencia —duplicando de este modo a través del discurso el contenido de la segunda parte. La importancia o el interés de enumerar los elementos de la representación de Hay reside en que parece existir una relación lógica entre ellos, una lógica que parece operar en gran parte del arte que se está produciendo actualmente. Esta lógica implica la reducción del signo convencional a una huella, con la consiguiente necesidad de elaborar un discurso suplementario.

En el marco convencional de la danza, los signos se producen mediante el movimiento. A través del espacio de la danza, estos signos pueden codificarse tanto entre sí como en relación a una tradición de otros signos posibles. Pero cuando no se interpreta el movimiento como algo que el cuerpo produce, sino como una circunstancia que está registrada sobre él (o en su seno, de manera invisible), se plantea una alteración fundamental en la naturaleza del signo. El movimiento deja de funcionar simbólicamente, y asume el carácter de un índice. Al hablar de índice me refiero a ese tipo de signo que se presenta como manifestación física de una causa, ejemplos del cual son las huellas, las improntas y los indicios. El movimiento que asume Hay —una especie de movimiento browniano del yo— tiene que ver con esa cualidad de huella. Remite a una manifestación literal de la presencia de manera similar a como una veleta registra el viento. Pero a diferencia de la veleta, que actúa culturalmente para codificar un fenómeno natural, este movimiento celular al que Hay se refiere carece de códigos específicos. Está fuera del alcance de las convenciones de la danza susceptibles de proporcionar un código. De este modo, aunque a partir de esta huella de la vida corporal pueda interpretarse o inferirse un mensaje —traducido en la afirmación "estoy aquí"—, dicho mensaje es ajeno a los códigos de la danza. En el contexto de la representación de Hay es, por tanto, un mensaje sin código. Y al no estar codificado —o al ser incodificable—, debe ser complementado por un discurso que reitere el mensaje de la pura presencia en un lenguaje articulado.

Si utilizo el término "mensaje sin código" para describir la naturaleza de la representación física de Hay, lo hago con objeto de establecer una conexión entre los rasgos de dicha representación y las características inherentes a la fotografía. La frase "*message sans code*" procede de un ensayo en el que Roland Barthes señala la naturaleza fundamentalmente no codificada de la imagen fotográfica. "Lo que revela específicamente este mensaje [fotográfico]", escribe Barthes, "es, en efecto, que la relación entre significado y significante es cuasi-tautológica. Indudablemente, la fotografía implica un cierto desplazamiento de la escena (recorte, reducción, aplanamiento), pero ese paso no es una *transformación* (como en una codificación). Lo que se produce es una pérdida de equivalencia (propia de los verdaderos sistemas de signos) y la imposición de una cuasi-identidad. En otras palabras, el signo de este mensaje ya no se extrae de una reserva institucional; no está codificado. Nos enfrentamos a la paradoja de un mensaje sin código"[1].

Lo que se graba sobre la emulsión fotográfica y posteriormente sobre la copia en papel es el orden del mundo natural. Esta cualidad de transferencia o huella con-

[1] Roland Barthes, "Rhetorique de l'image", *Communications*, n.° 4 (1964), 42.

fiere a la fotografía su carácter documental, su innegable veracidad. Pero, al mismo tiempo, dicha veracidad está fuera del alcance de los posibles ajustes internos que son la propiedad necesaria del lenguaje. El tejido que envuelve y conecta los objetos contenidos en la fotografía es el propio mundo, más que un sistema cultural.

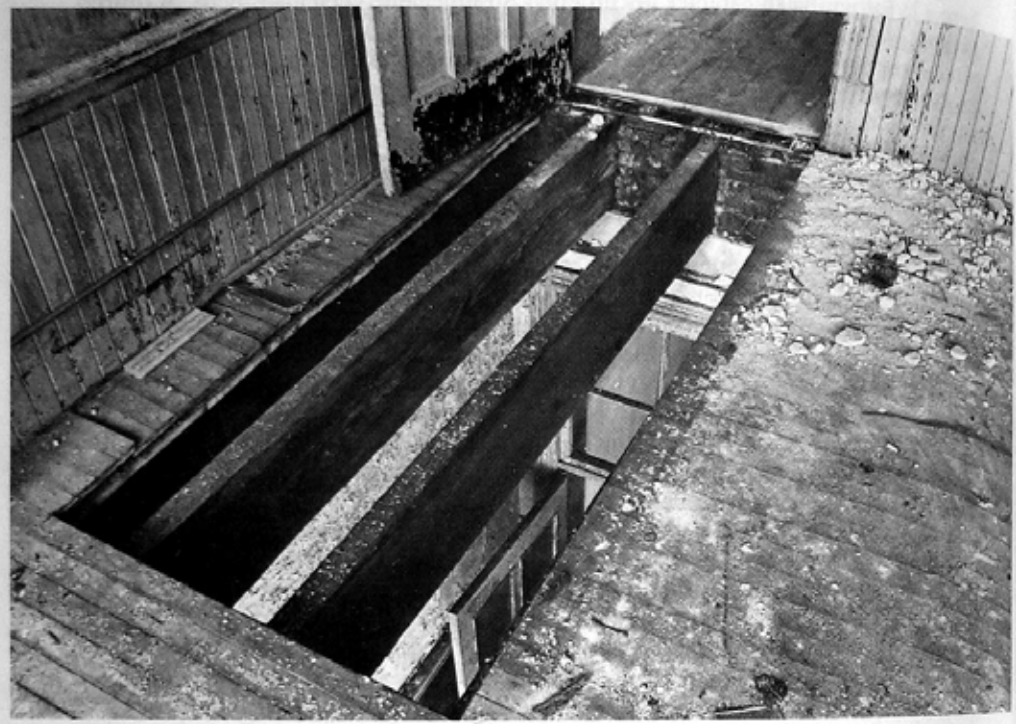
En la distancia de la fotografía respecto a lo que podríamos llamar sintaxis encontramos la presencia muda de un suceso no codificado. Y es esta especie de presencia lo que los actuales artistas abstractos pretenden emplear[2].

Voy a poner varios ejemplos. Todos ellos proceden de una exposición organizada el pasado año por el P.S.1[3] que sirvió para pasar revista a numerosas obras producidas por la actual generación de artistas. Todas las obras que recuerdo pertenecían al género de las instalaciones, y todas ellas explotaban el estado de abandono del edificio: sus suelos podridos, su pintura desconchada, sus desmenuzadas yeserías. La obra de Gordon Matta-Clark fue creada extrayendo los tableros del suelo y el techo que rodean las vigas de tres pisos sucesivos del edificio, y abriendo de ese modo un pozo vertical a través de su estructura. En la obra *Reubicación de la memoria, muro este/oeste*, Michelle Stuart hizo un vaciado de diversas secciones de los dos lados de un pasillo, imprimiendo sobre hojas de papel desde el suelo hasta el techo las huellas de la superficie craquelada de yeso y los marcos de pizarra, instalando después cada hoja sobre la pared opuesta a la sección de la que procedía. Lucio Pozzi, por su parte, distribuyó una serie de paneles bicromáticos a lo largo del edificio, coincidiendo con los lugares en que, por razones institucionales, las paredes de la escuela mostraban superficies diferenciadas por un repentino cambio de color en la pintura. Los pequeños paneles que Pozzi pegaba sobre dichas paredes se adecuaban a este fenómeno, respetando y sirviendo al mismo tiempo de réplica a las líneas en que se producía el cambio. El color de cada mitad de un determinado panel reproducía el color de la pared subyacente; la línea de cambio entre los colores reiteraba la discontinuidad de la superficie original.

En este conjunto de obras de Pozzi se experimenta esa relación cuasi-tautológica entre significante y significado con la que Barthes caracteriza a la fotografía. Los colores de la pintura y la división interna entre dichos colores son fruto de una situación en el mundo que se limitan a registrar. El traspaso de los rasgos de la pared de la escuela a la superficie del panel es similar al proceso fotográfico: recorte, reducción y manifiesto aplanamiento. La obra parece actuar como un índice, una

[2] La insistencia en utilizar signos indiciarios como medio para establecer la presencia comienza con el Expresionismo Abstracto, con sus depósitos de pintura en forma de improntas y huellas. Durante los años sesenta sigue constatándose esta preocupación, aunque con un sentido diferente, en la obra de Jasper Johns y Robert Ryman. Esta evolución constituye el antecedente histórico del fenómeno que estoy describiendo como característico del arte de los años setenta. Es necesario tener presente, no obstante, que hay una ruptura decisiva entre las actitudes respecto al índice del pasado y las actuales, una ruptura que tiene que ver con el papel de modelo desempeñado por lo fotográfico, en lugar de lo pictórico.

[3] P.S.1 es el edificio de una escuela pública en Long Island City alquilado por el Institute for Art and Urban Resources para su empleo como estudios de artistas y espacio de exposición. La exposición en cuestión se llamó "Rooms" ["Habitaciones"]. Montada a finales de mayo de 1976, fue la muestra inaugural del edificio. En el verano de 1977 se publicó un catálogo que documentaba toda la exposición, y que puede adquirirse poniéndose en contacto con el Instituto.



GORDON MATTA-CLARK. *Puertas, suelos, puertas.* 1976. Eliminación del suelo a través de los pisos primero, segundo y tercero.

(PÁG. 229): LUCIO POZZI. *Pintura P.S.1*, 1976. Acrílico sobre panel de madera.

impresión o una huella de su temática. La pintura se convierte en un signo conectado a un referente a lo largo de un eje puramente histórico. Y esta cualidad indiciaria es especificamente fotográfica. En su análisis sobre las diferentes tipologías significas —símbolo, icono e índice—, C. S. Peirce distingue las fotografías de los iconos (signos que determinan un significado en función del parecido). Pese a la supuesta pertenencia de las primeras al grupo de los segundos, "las fotografías", afirma Peirce, "sobre todo las fotografías instantáneas, son muy instructivas, porque sabemos que en cierto modo son exactamente iguales a los objetos que representan. Sin embargo, este parecido se debe a las circunstancias en que las fotografías fueron producidas, unas circunstancias que determinan físicamente su correspondencia punto por punto con la naturaleza. En este sentido particular, por tanto, pertenecen a la segunda tipología de signos [los indices], aquellos que responden a una conexión física".

Lo que afirmo, por tanto, es que Pozzi está reduciendo el objeto pictórico abstracto a la categoría de un molde, una impresión o una huella. Y parece bastante claro que la naturaleza de esta reducción es formalmente distinta a la de otros tipos de reducción producidos en la historia reciente del arte abstracto. Podemos, por ejemplo, comparar esta obra de Pozzi con una pintura bicromática de Ellsworth Kelly en la que, como en los paneles de Pozzi, dos planos de color interseccionan en el seno de cada plano, y en la que ese color no está modulado simplemente se extiende hasta los límites definidos por el soporte físico de la obra. Dejando al margen los formatos, la diferencia más obvia entre las dos obras es que la de Kelly es independiente respecto a su entorno. Tanto visual como conceptualmente, no depende de ninguna ubicación específica. Todo lo que ocurra en el interior del perímetro de la pintura de Kelly, por tanto, debe considerarse en referencia a cierto tipo de lógica interna de la obra. No ocurre lo mismo en la de Pozzi, donde el color y la línea se separación entre los colores remiten estrictamente a la pared en cuyo seno están insertados visualmente y cuyos rasgos reproducen.

En el tipo de obras de Kelly a las que me refiero, las demandas de una lógica interna se satisfacen mediante el empleo de paneles ensamblados, de manera que la pintura entre dos campos de color separe una grieta física real en el seno de la estructura global de la obra. La superficie se convierte en un conjunto de diferentes partes, y cualquier diblujo (definido por las líneas divisorias) sobre dicha superficie es coexistente con los límites reales de cada parte. Al hacer que el límite "dibujado" coincida con el límite real de un objeto (un determinado panel), Kelly justifica la existencia del dibujo mediante su literalización. Si la pintura tiene dos partes visuales, es porque tiene dos partes reales. El dibujo transmite por tanto un mensaje de discontinuidad, un mensaje que se repite en dos niveles de la obra: el imaginario (la fractura entre campos de color) y el real (la fractura entre paneles). Y lo importante es que este mensaje —"discontinuidad"— se emite desde un

Publications, 1975, p. 100.
, C. S. Peirce, "Logic as Semiotic: The Theory of Signs", Philosophic Writings of Peirce, Dover New York, Dover

sobre el que se establece y se examina la ilusión; la fuente de coherencia convencional) y se utiliza como depósito de evidencias. (Aunque ya no sea materia de convención, sino de mera conveniencia, el soporte del índice puede obviamente adoptar cualquier configuración, ya sea ésta bidimensional o tridimensional.) Cada una de estas transformaciones opera en la dirección de la fotografía como modelo funcional. El carácter de huella o índice de la fotografía, su fundamentación en una selección del conjunto natural a través del recorte, su indiferencia respecto al soporte (la holografía constituye una tridimensionalización de dicho soporte), todo ello se encuentra en la obra realizada por Pozzi para el P.S.1. Y no sólo en la suya, evidentemente. La obra de Michelle Stuart —un vaciado— se relaciona aún más directamente con los procedimientos de la huella, mientras que la sección que Matta-Clark realiza en el interior del edificio con objeto de que el vacío sea ocupado literalmente por un campo natural, remite a la idea de recorte fotográfico.

En cada una de estas obras, el propio edificio se concibe como un mensaje que puede exponerse pero no codificarse. Todas estas experiencias pretenden capturar la presencia del edificio, encontrar estrategias que fuercen su emergencia en el campo de la obra. Sin embargo, cuando se produce esa emergencia, la obra produce una extraordinaria sensación de pasado temporal. Aunque sea el resultado de una causa física, la huella, la impresión y la pista son vestigios de dicha causa que ya no está presente en el signo. Como huellas, las obras que he estado describiendo representan al edificio mediante la paradoja de estar físicamente presentes pero ser temporalmente remotas. Este fenómeno se pone de manifiesto en el título de la obra de Stuart, que remite a la reubicación como una forma de memoria. En la instalación de Matta-Clark, la sección sólo logra dar un significado al edificio —sólo logra señalarlo— mediante un proceso de extirpación o separación. De este modo, el procedimiento de excavación logra insertar el edificio en la consciencia del espectador en forma de fantasma. Para Pozzi, el acto de obtener una impresión se somete a la lógica de la desaparición. La obra convierte a la pared pintada en el signo de algo que estaba allí pero que ahora ha sido cubierto.

La distancia temporal es una característica llamativa del mensaje fotográfico, como lo son los restantes rasgos de estas obras. Hablando de la fotografía, Barthes se refiere a esta paradoja de una presencia contemplada como pasado:

> El tipo de percepción que implica no tiene realmente precedentes. En efecto, la fotografía no establece una percepción del objeto como algo que *está aquí* (tal como ocurre con todas las copias), sino una percepción de que *ha estado aquí*. Se trata por tanto de una nueva categoría espacio-temporal: inmediatez espacial y anterioridad temporal. La fotografía produce una conjunción ilógica del *aquí* y el *anteriormente*. Es por tanto en el nivel del mensaje denotado o el mensaje sin código donde puede entenderse claramente la *irrealidad real* de la fotografía. Su irrealidad se basa en el *estar aquí*, ya que la fotografía nunca se experimenta como una ilusión; siempre es una *presencia* (no debemos olvidar el carácter mágico de la imagen fotográfica). Su realidad se basa en el *haber estado aquí*, ya que en todas las fotografías hay siempre una asombrosa evidencia: *esto tuvo lugar de este modo*. Poseemos, por tanto, como en una especie de pequeño milagro, una realidad de la que estamos protegidos[5].

[5] Barthes, "Rhetorique de l'image", p. 47.

Esta condición de *haber estado aquí* satisface los interrogantes sobre verificabilidad a nivel documental. La verdad se concibe como un asunto de evidencia, más que en función de la lógica. En los años sesenta, el arte abstracto, especialmente la pintura, aspiró a una especie de investigación lógica, intentando vincular la identidad de la obra a lo que realmente pudiera afirmarse sobre las relaciones internas postuladas por el código pictórico. De este modo, la pintura se vinculó a la convención de la pintura (o la escultura) como ese presente continuo que fundamentaba a la obra conceptualmente y al mismo tiempo se interpretaba como su contenido.

En las obras de P.S.1 nos enfrentamos obviamente a un rechazo de las convenciones o, más concretamente, a la conversión de los códigos pictóricos y escultóricos al lenguaje del mensaje fotográfico sin código. Para lograr esto, el artista abstracto adapta su obra al carácter formal del signo indiciario. Este proceder obedece a dos de los componentes de la representación de Hay descritos al comienzo de este análisis. La tercera parte de esa representación —la adición de un discurso articulado o de un texto sin el cual el índice sería mudo— era, en mi opinión, el resultado necesario de las dos primeras. La literatura semiológica siempre señala esta necesidad de vincular el texto a la imagen cuando se ocupa de la fotografía. Así, al referirse a esas imágenes que se resisten a la divisibilidad interna, Barthes afirma: "Ésta es probablemente la razón por la cual un discurso articulado (el pie de una fotografía, por ejemplo) casi siempre duplica estos sistemas, confiriéndoles un aspecto discontinuo que en realidad no tienen"[6].

De hecho, la vertiente del arte contemporáneo que se sirve directamente de la fotografía casi siempre recurre explícitamente a los comentarios escritos. El arte procesual, el *body art*, ciertas formas de arte conceptual y ciertas variantes de *earthworks* se sirven de las fotografías como evidencia, acompañadas de un texto o comentario escrito[7]. Pero en la producción que he estado analizando —la vertiente abstracta de este arte del índice— no encontramos un texto escrito que sirva de apéndice a la huella objetual. Existen, sin embargo, otros textos para las fotografías además de los escritos, tal como señala Walter Benjamin al comentar la historia de la relación entre las imágenes fotográficas y los pies de foto. "El que mira una revista ilustrada", escribe Benjamin, "recibe de los pies de sus imágenes unas directivas que en el cine se harán más precisas e imperiosas, ya que la comprensión de cada imagen aparece prescrita por la serie de todas las imágenes precedentes"[8]. En el cine, cada imagen se presenta en el seno de una sucesión que interioriza el pie, en el seno de una narración.

[6] Roland Barthes, *Elements of Semiology*, trad. inglesa de Annette Lavers y Colin Smith, Boston, Beacon Press, 1967, p. 64.

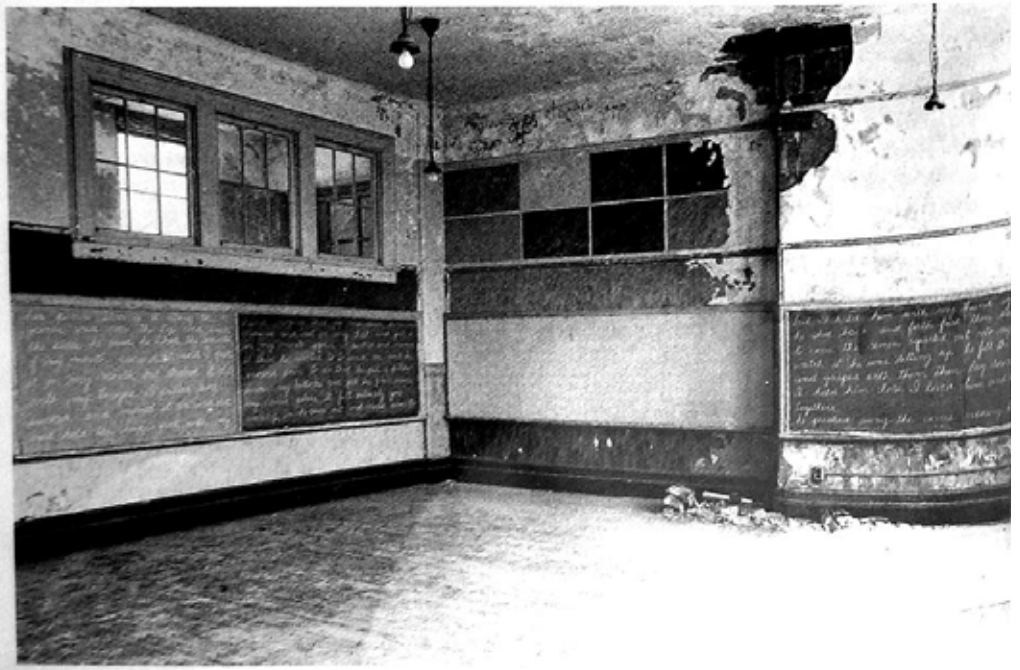
[7] Véase en este mismo volumen la Parte 1 de este ensayo, publicada originalmente en *October*, n.° 3 (primavera de 1977), 82.

[8] Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos Ininterrumpidos I*, trad. castellana de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1973, pp. 31-32.

Todas las obras del P.S.1 que he estado describiendo se sirven de la sucesión. Los paneles de Pozzi aparecen en distintos puntos a lo largo de los corredores y los huecos de las escaleras del edificio. Stuart reubica sus estampaciones a lo largo de las paredes enfrentadas de un vestíbulo. La sección de Matta-Clark implica al espectador en una secuencia de pisos. El "texto" que acompaña la obra es, en estos casos, el despliegue espacial del edificio que las sucesivas partes de las obras en cuestión articulan en una especie de narración cinemática; y esa narrativa se convierte a su vez en un complemento explicativo de las obras.

En la primera parte de este ensayo sugerí que el índice debía contemplarse como un elemento determinante en la sensibilidad de numerosos artistas contemporáneos; que, consciente o inconscientemente, muchos artistas adaptan su obra (al menos en parte) a la lógica del índice. Así, por ejemplo, en el montaje del P.S.1 Marcia Halif utilizó una de las antiguas aulas como un escenario en el que yuxtaponer pintura y escritura. En las paredes, sobre las viejas pizarras, Halif realizó una serie de pinturas abstractas a base de reiteradas pinceladas de colores, mientras que

MARCIA HAFIF. *Sin título*, 1976. Pintura y tiza sobre paredes y encerados.



sobre los encerados escribió con tiza y en primera persona un detallado relato de implicaciones sexuales. La narración no tenía una relación explicativa con las imágenes, y el texto de Halif no era por tanto un verdadero pie. Pero su efecto visual y formal era el de un comentario: una respuesta a la necesidad implícita de compensar con información escrita el mermado poder del signo pintado.

Nueva York, 1977