

INFRALEVE

DE LA EXPERIENCIA AL REGISTRO DESPLAZAMIENTO, UMBRAL E IMPERCEPTIBILIDAD EN EL ARTE OCCIDENTAL (1960-2010)

AMAYA SÁNCHEZ SAMPEDRO



2016

INFRALEVE

**DE LA EXPERIENCIA AL REGISTRO
DESPLAZAMIENTO, UMBRAL E IMPERCEPTIBILIDAD
EN EL ARTE OCCIDENTAL (1960-2010)**

AMAYA SÁNCHEZ SAMPEDRO

Dir.: Concepción Elorza Ibáñez de Gauna



2016



Esta tesis está dedicada

A Juliantxo Irujo, mi primer director, desaparecido demasiado pronto para poder ver realizado el proyecto que alienta un parecido amor por lo sensible.

A Kontxa Elorza, por asumir más tarde su dirección y permitirme llevarlo a cabo.

A mi familia, a mis amigos, a mis allegados, y a todos quienes me han apoyado en los momentos de exaltación y de duda, y a los que he podido desatender o abrumar con mis discusiones monomaníacas.

A mi padre, a quien debo lo mejor que sé, y a mi madre, que rebatió cada uno de mis argumentos para jamás concluir el trabajo.

A Javier, que no perdió de vista lo que quedó de mí.

A Maurizio, y a Raoul, con quien tantas páginas he compartido.



ÍNDICE

1 INTRODUCCIÓN

1.1. Motivaciones	21
1.2. Tema y problemática de la investigación	23
1.2.1. Delimitación e interés del tema	23
1.2.2. Marcos metodológicos	30
1.3. Objetivos	38
1.4. Contenidos	42

2 LO *INFRALEVE*: FUNDAMENTOS DE UNA FENOMENOLOGÍA DE LO IMPERCEPTIBLE

2.1. Marcel Duchamp: El concepto de <i>infraleve</i>	47
2.1.1. Consideraciones previas	47
2.1.2. Origen, definición y aplicación del término	49
2.2. El principio de neutralidad	62
2.2.1. Consideraciones previas	62
2.2.2. Generalidades relativas a la suspensión conflictual del discurso	69
2.2.3. La intensidad paradójica de lo neutro. Eficiencia e invisibilidad: Una visión orientalista de la conducción de la acción	76
2.3. El ámbito de lo cotidiano	93
2.3.1. Consideraciones previas	93
2.3.2. Lo cotidiano como figura de la neutralidad	94
2.3.2.1. Un modelo del proceso	97
2.3.2.1.1. Cuestiones preliminares: Sobre la necesidad de un enfoque proyectivo de los casos	97
2.3.2.1.2. El <i>readymade</i>	100

2.3.2.1.2.1. La especificidad de la selección	101
2.3.2.1.2.2. Los indicios de una práctica desviante. Sobre la extensión de la función retórica al modelo del <i>readymade</i>	104
2.4. Conclusiones parciales	107
2.5. Nota: La desautomatización de lo familiar	114

3 UN PRIMER MOMENTO: HACIA LA DESAPARICIÓN OBJETUAL Y LA NEGACIÓN DE LO VISUAL. ESTRATEGIAS DE DIFICULTACIÓN DE LA PERCEPCIÓN

3.1. Consideraciones previas	119
3.2. Europa y Estados Unidos en los años 1965-1975	122
3.2.1. Breve introducción	122
3.2.2. Nota aclaratoria: Acerca de la desmaterialización	129
3.2.3. Tres procedimientos clave en la evolución de la desaparición objetual	133
3.2.3.1. Consideraciones previas	133
3.2.3.2. Vaciamiento	134
3.2.3.3. Ocultación	149
3.2.3.4. Desmaterialización	168
3.3. Conclusiones parciales	215

4 UN SEGUNDO MOMENTO: HACIA LA DISRUPCIÓN Y EL CUESTIONAMIENTO DE LOS LÍMITES PERCEPTIVOS. ESTRATEGIAS DE SINGULARIZACIÓN DE LO PERCIBIDO

4.1. Consideraciones previas	221
4.2. La incidencia del <i>readymade</i>	224
4.2.1. Generalidades	224
4.2.2. Convergencias y divergencias respecto de la práctica contemporánea	225
4.2.3. Prácticas indiciarias. Dos modelos de estudio	228
4.2.3.1. El acto señalado. Los enunciados de autoridad	229
4.2.3.2. El acto neutro. No ocultar, no mostrar	236
4.2.3.3. Resumen y conclusiones parciales	267
4.2.3.4. Nota: El acto desplazado. La fotografía como <i>readymade</i>	272
4.3. El desplazamiento	276
4.3.1. Consideraciones previas	276
4.3.2. Ciertas especificaciones sobre la interacción entre objeto hallado y registro fotográfico.....	277
4.3.3. Ciertas especificaciones sobre la marcha	282

4.3.4. Tres ejemplos ilustrativos	286
4.3.4.1. Richard Wentworth: <i>Making do, getting by</i> (1970) (Obra en curso)	286
4.3.4.2. Cao Guimarães: <i>Gambiarras</i> (2000) (Obra en curso)	289
4.3.4.3. Gabriel Orozco: <i>Fotografías</i> (1992-1993) (Obra en curso)	291
4.3.4.4. Resumen y conclusiones parciales	292
4.3.4.5. Nota: Lo cotidiano y la dimensión del proceso primario	297
4.4. El modelo fotográfico	302
4.4.1. Consideraciones previas	302
4.4.2. Imagen y corte espacial: Fotografía, hallazgo, <i>flânerie</i> e inconsciente óptico	305
4.4.2.1. Dos técnicas de desfamiliarización	310
4.4.2.1.1. El impacto en el detalle	310
4.4.2.1.2. La recepción en la distracción: La imagen en movimiento	314
4.4.2.2. Resumen y conclusiones parciales	322
4.4.3. Imagen y corte temporal: Lógica fotográfica y lógica procesual	323
4.4.3.1. Índice	324
4.4.3.2. Diferencia, repetición y aplazamiento	337
4.4.3.3. Resumen y conclusiones parciales	351
4.5. El modelo retórico	356
4.5.1. Consideraciones previas: La retórica como indisciplina. Grado cero, táctica y operatividad general del desvío	356
4.5.2. La representación antinómica	366
4.5.2.1. Figuras contrarias: La ironía y la paradoja	366
4.5.2.2. Figuras sustitutivas: La metonimia	379
4.5.2.3. Figuras comparativas: La metáfora degradante	384
4.5.3. Resumen y conclusiones parciales	392
4.6. Conclusiones parciales	398
5 CONCLUSIONES GENERALES	411

6 BIBLIOGRAFÍA

6.1. Bibliografía citada	431
6.2. Bibliografía consultada	447



*Es menos nuestra vida la que es amenazada,
que nuestra percepción.*

R.W. Emerson



1

INTRODUCCIÓN

1.1_ MOTIVACIONES

La labor de investigación llevada a cabo en esta tesis pretende ofrecer respuesta a un cierto número de interrogantes surgidos desde un plano experimental y analítico en el dominio de las prácticas artísticas.

Tales interrogantes perfilan un campo donde la invisibilidad del acto o el enunciado estéticos –aspectos estos lo suficientemente recurrentes en el panorama artístico del siglo XX y comienzos del XXI como para poder ser pensados con independencia de una intencionalidad implícita en su formulación– se constituyen en el punto de origen de una apreciación sensible potencialmente expandida.

Estas variables actúan como el término indispensable de una ecuación cuyas coordenadas sustenta una relación de proporcionalidad inversa entre los factores que la integran –la sustracción de la obra a la capacidad perceptiva, por un lado, y la calidad de su impacto en la memoria, por otro– y en las cuales una natural interacción de elementos heterogéneos, ambiguos, e incluso en ocasiones contradictorios, sintoniza de manera asombrosa con especificidades propias del fenómeno de lo *infraleve* tal y como fuera pensado por Marcel Duchamp.

De un modo general, podemos manifestar que el presente trabajo constituye una aproximación a un análisis individual de obras representativas de un proceso de invisibilización de la forma, a nuestro parecer escasamente estudiado por la historiografía y menos aún por los discursos del arte dedicados a la clasificación genérica y sistemática del

fenómeno *formal* así denominado.

Dos motivaciones distintas se complementan en este estudio:

[1] La primera corresponde a un interés personal por la desaparición de los signos ostensibles de la obra y la extensión de su umbral de reconocibilidad, nacido del hallazgo –cuando no de la ejecución más o menos espontánea por nuestra parte– de pequeños actos cotidianos fuera de sus contextos habituales de manifestación, en el marco de la experimentación práctica personal llevada a cabo años atrás.

La mediación, hasta cierto punto automática, de las experiencias de este tipo por la vía del recurso a la imagen fotográfica como forma de documentar y reconstituir temporalmente acciones o resultados de operaciones de otro modo inapreciables o inaccesibles a la mirada, reaviva nuestro deseo de profundizar en la actualidad de una manera más consciente en el conocimiento relativo a la extensión y los límites del acto estético, por un lado, y las problematizaciones propias de la formulación de este tipo en el ámbito de la documentación que lo reelabora, por otro.

Una de las directrices elementales de este estudio apunta, pues, hacia la necesidad de examinar las claves que en un momento dado determinan la legibilidad de un contenido en términos estéticos, así como hacia la importancia del reconocimiento de las intersecciones que se detectan entre el acto o el fenómeno mínimamente apreciable y su registro.

[2] La segunda motivación es analítica, y resulta de un afán por poner de manifiesto los paradigmas que facilitan la identificación de determinados procesos de constitución de la forma artística en el umbral de lo advertible como sinónimos posibles de lo *infraleve*, un concepto solo de manera reciente abordado por la ensayística y la teoría general del arte en su acepción relativa a la desaparición de la forma para los sentidos desde un plano estético.

Las primeras tomas de contacto con el objeto de nuestra investigación no tardaron en revelar la insuficiencia de ciertas reflexiones en torno a lo imperceptible formuladas desde el prisma de una evanescencia adyacente

a la mística, o relativa a problematizaciones de corte conceptual, opciones ambas, a nuestro parecer, indicativas de frecuentes malentendidos en la interpretación de la forma mínimamente aprehensible en el arte.

Para nosotros, la plataforma donde las tentativas de invisibilización del objeto artístico coexisten es más amplia y, sobre todo, bastante más compleja que la que dichas vías sugieren: creemos –y esta tesis así tratará de mostrarlo– que el impulso hacia lo imperceptible no puede agotarse en la óptica de una prevalencia de la idea, prioritaria sin embargo en la perspectiva que enfoques como los descritos han tendido a afianzar.

Pero ¿cómo se manifiesta exactamente entonces esa dimensión de la práctica invisibilidad en el arte? Y lo que es más: ¿cómo pueden sus especificidades plantearse como objeto de investigación?

A dichos interrogantes trataremos de responder con el máximo grado de consistencia posible a lo largo de las páginas que siguen.

Por lo pronto, nos inclinamos a pensar que el espacio en el que esta investigación desea adentrarse requiere del despliegue de una serie de estrategias analíticas capaces de potenciar una posición crítica y reflexiva, que nos permita dilucidar las claves de un interés que parece instalarse en el reverso de la visión moderna, y que *a priori* pensamos como el resultado de una reacción que discurre paralela a la proliferación y el afianzamiento de lo visual en el campo de las artes.

1.2_ TEMA Y PROBLEMÁTICA DE LA INVESTIGACIÓN

1.2.1_ Delimitación e interés del tema

La noción de *infraveve* formulada por Marcel Duchamp constituye el núcleo a partir del cual, procederemos a establecer una genealogía y análisis de la experimentación artística occidental articulada en torno a la práctica imperceptibilidad de la forma y en mayor o menor grado comprometida con las ideas de límite, fugacidad y tránsito o desplazamiento, en el periodo comprendido entre 1960-2010.

Por *infraleve*, pretendemos designar el conjunto de operaciones plásticas que cristalizan una serie de fenómenos por lo común situados en el umbral de lo sensorialmente aprehensible. Las razones para adoptar esta expresión y asumir un principio de congruencia sobre la dimensión de la imperceptibilidad en el arte las iremos concretando ulteriormente.

Por ahora nos gustaría anticipar fundamentalmente dos aspectos: [1] Lo *infraleve* constituirá, en esta investigación, la lente analítica mediante la cual será posible plantear la cuestión de los límites de legibilidad del acto estético. Dicho término podrá asistirnos en la cristalización de los interrogantes y las estrategias plásticas y conceptuales con frecuencia reticentes a operaciones analíticas y reduccionistas asociadas al estatuto fenomenológico de la práctica desaparición de la forma en arte; [2] A su través referiremos un mecanismo creativo cuyos procesos sugieren una desautomatización perceptiva a partir de la introducción de un elemento disruptivo en el umbral de lo apreciable.

El término *infraleve* servirá, pues, como punto de partida a un análisis de obras representativas de la evolución plástica de la imperceptibilidad y sus implicaciones estéticas y ontológicas en Occidente.

Hemos asistido en los últimos años a la proliferación de estudios que reflexionan sobre modelos de visión alternativos, centrando sus esfuerzos en una serie de cuestiones que definen un común interés por aquello que excede lo visible, lo apenas perceptible o directamente imperceptible.

El análisis del alcance de dichas problematizaciones en el panorama actual constituye el objeto de la creación de un cierto número de nuevas lentes analíticas que en el momento de establecer los fundamentos de la presente investigación han ampliado considerablemente el espectro de lo que en el campo de las artes se instala en el umbral de lo advertible como objeto de estudio y como práctica.

Muy en particular, en lo que a la incidencia del término y las aplicaciones de lo *infraleve* a la manifestación de un devenir imperceptible de la manifestación estética concierne, cabe señalar que no es la

nuestra la única investigación reciente, si bien es cierto que los territorios abiertos por su vinculación con otros campos y con el ámbito mismo de lo artístico han permanecido por lo general inexplorados desde que ya en la década de los noventa Calvin Tomkins alertara sobre la ausencia de estudios dirigidos a clarificar la conexión de dicha noción con desarrollos y formulaciones propias de la física atómica¹.

El examen de sus especificidades en el marco de un tanto más extenso conjunto de análisis como los llevados a cabo por Daniel Nadal (2012) o Thierry Davila (2010), en cualquiera de los casos ha contribuido decisivamente a la creación de nuevos ángulos de visión sobre una idea de límite asociada a la dimensión de la mínima expresión visible hasta hace poco relegada a un segundo plano en los discursos del arte.

De la motivación por la posibilidad de ampliar –pudiendo complementarla con nuevos y distintos ejemplos y aportaciones– la perspectiva que el corpus de dichos estudios proporciona, emerge la necesidad de plantear un trabajo como el nuestro, cuyo germen por lo demás detectamos en un cierto número de investigaciones coetáneas que convergen en una común sensibilidad ante lo (in)visible.

Esta coincidencia la entendemos como el resultado de una confluencia de factores que exceden el ámbito de la consciencia y determinan la existencia de un sustrato que prevalece como la causa de múltiples y similares planteamientos en la manera en la que cada época concibe y reflexiona en torno a la condición de ser de lo visual.

Las manifestaciones artísticas de las últimas décadas ofrecen numerosos ejemplos de una postura en la que la opticidad experimenta un giro en su habitual concepción en el marco de la producción y las condiciones de apreciación de la experiencia estética: obras que muestran poco o nada a la visión, obras de vapor, de aire, de gas, piezas ocultas o imposibles de ver, que, en todo caso, llevan implícito un cuestionamiento de los niveles perceptivos al dificultar o redireccionar la mirada del espectador, son los síntomas evidentes de una relativamente nueva configuración de lo visible.

Dichas expresiones evidencian una tendencia literal hacia el cero,

1. Cfr. TOMKINS, Calvin: *Duchamp. A biography*, Henry Holt, Nueva York, 1996, p. 351.

entendido como la reducción de aquello en principio consustancial las artes plásticas, la visualidad.

Las propias nociones de “arte invisible” o “arte imperceptible” comportan en ese sentido una insalvable dificultad, en la medida en la que la presencia de una fisicidad perceptible no puede separarse de las características primarias e inherentes a las “artes visuales” como tal².

Es obvio además que para ser comunicada –y por lo tanto percibida–, la obra debe exponerse, manifestarse, en algún lugar.

La mínima perceptibilidad de una determinada acción artística no solo no implica la renuncia a su inscripción en un soporte perceptible y material, sino que parece incluso reclamarlo documentando explícitamente el acontecimiento mismo de su desaparición o su mínima aparición con posterioridad.

Y ahí la paradoja, pues sucede que “para hacer conocer, para plantear, aun ligeramente, el *no hablar*, hay que hablarlo en algún momento”³. De modo que, cuando la visibilidad de la obra no depende de ella en términos estrictos, necesariamente se desplaza a la periferia, garantizando tanto un obligado intercambio de información con el espectador como un retorno al mercado y a los medios de comunicación para su posible retransmisión y perdurabilidad en el tiempo, como muy justamente ha indicado Denys Riout al afirmar que “cuando no pasa por el canal de lo visible, la intención del artista tiene que ser comunicada, de un modo o de otro, a su destinatario, el público”, pues “la naturaleza propia de las obras invisibles requiere una captación periférica [...] posible mediante un sistema de designaciones: lugares de inscripción, imágenes de la ausencia, declaraciones y textos”⁴.

Así, tenemos además que dicho estadio redobla en otros términos la invisibilidad aludida en el instante mismo de la acción mediante un juego

2. Cfr. RUGOFF, Ralph: “A brief history of invisible art”, en VV. AA.: *A brief history of invisible art*, cat. exp., CCA Wattis Institute for Contemporary Arts, San Francisco, 2005, pp. 7-17.

3. BARTHES, Roland: *Lo neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977-1978*, Siglo XXI, México, 2004, p. 75.

4. RIOUT, Denys: *Yves Klein. Manifester l'immatériel*, Gallimard, París, 2004, p. 91.

entre lo lejano situado fuera del alcance del espectador y el documento expuesto, de manera que el conjunto de la operación de algún modo “desmaterializa” el espacio expositivo –que no expone la obra–, el documento –que no es un original– y la obra misma –que resulta invisible en cuanto acción–.

Al hilo de tales cuestiones, nos gustaría profundizar en adelante sobre la idea de desplazamiento, portadora con las nuevas tecnologías de otra concepción de los lugares y el vacío, como el movimiento que lleva a posicionar una suerte de “desposicionamiento”, pudiendo constantemente plantear la cuestión del lugar de la obra en el arte contemporáneo.

Por otra parte, al abordar un tema como el presente, nos encontramos con la complicación añadida que supone la frecuente vinculación de los conceptos permanentes de verdad o autenticidad a la visibilidad en la historia del pensamiento occidental.

Basta con echar una rápida ojeada al lenguaje que habitualmente empleamos para demostrar la ubicuidad de las metáforas visuales y constatar hasta qué punto la modalidad de lo visual alcanza incluso la práctica lingüística más elemental: expresiones tan comunes como “hacer ver la verdad” o “ya veo” para expresar, por ejemplo, la comprensión de un asunto son indicativas de la prevalencia de la visión sobre otros sentidos cuando se trata de aprehender la realidad o sistematizar el conocimiento adquirido.

Y si esto es así con el lenguaje ordinario, no sucede menos con los lenguajes especializados, pues, tal y como recientemente han subrayado Ian Hacking y Richard Rorty, hasta la filosofía occidental supuestamente más neutral y desinteresada depende profundamente de metáforas visuales ocluidas⁵.

A esa impregnación ocular del lenguaje podría sumarse un amplísimo espectro de prácticas sociales y culturales imbuidas de lo visual, como la

5. Para una visión más detallada sobre el tema, *cfr.*: HACKING, Ian: *Why does language matter to philosophy?*, Cambridge University Press, Cambridge / Nueva York / Melbourne, 1975; RORTY, Richard: *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1989.

extendida creencia en el mal de ojo, entre otros tantos fenómenos cuyo estudio corresponde a los ámbitos de la antropología y la sociología, y para los cuales lo visual ha demostrado portar también un peso extraordinario.

No es de extrañar, así, que la historia del arte haya tendido a aparecer, en líneas generales, como una construcción evolutiva de las invenciones plásticas visualmente descritas, extendiendo el rigor de las palabras introductorias que Henri Focillon dedicara en su *Vida de las formas* (1934) a la mayoría de investigaciones teóricas e históricas, formalistas o no (“La obra de arte ‘es forma’”; “la obra de arte solo existe en tanto que forma”; “debemos considerar la forma en toda su plenitud y bajo todos sus aspectos, la forma como construcción del espacio y de la materia, ya se manifieste por el equilibrio de masas, por las variaciones de lo claro a lo oscuro, por el tono, por el toque, por la mancha, sea arquitectónica, esculpida, pintada o grabada”⁶).

Esta inclinación, a nuestro parecer, ha podido implicar una tendencia mecánica a no examinar la especificidad de la obra cuando la forma apenas se manifiesta o se torna prácticamente imperceptible.

Y, según decíamos, solo actualmente se han incorporado algunos estudios o recopilaciones en torno a la materia que permiten una aproximación más o menos lateral al tema.

En términos generales podemos afirmar que se trata de una línea productiva que por distintos motivos no ha pasado a la historia, como mayoritariamente ha podido hacer el desarrollo en el tiempo de las formas en general en la evidencia de su manifestación. Existe un vacío en lo que a la observación, constatación y análisis de las manifestaciones apenas perceptibles se refiere, lo que confirma la intuición de Sergio Givone de que “la nada aparece como la gran instancia denegada del pensamiento occidental”⁷.

Para nosotros, en el hecho de no haber sido prestada la debida

6. FOCILLON, Henri: *La vida de las formas y Elogio de la mano*, Xarait, Madrid, 1983, p. 10.

7. GIVONE, Sergio: *Historia de la nada*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2009, p. 12.

atención al fenómeno de la imperceptibilidad en el arte se encuentra el origen de algunas dificultades de análisis y comprensión de un corpus de obras que se plantean en el arte contemporáneo, las cuales cobran especial protagonismo desde la década de los sesenta en adelante.

Y es esa precisamente la laguna que esta tesis pretende colmar, al proponerse integrar, sistematizar y ampliar las observaciones más recientemente formuladas sobre el problema que una gestualidad mínimamente perceptible conlleva en el arte: ¿Qué sucede con el arte visual cuando lo visual deja de ser un rasgo evidente? ¿Qué ocurre cuando los más habituales criterios de referencia e identificación del objeto o la experiencia estéticos dejan de ser aplicables?

Estas preguntas nos sirven para, en un nivel elemental, dibujar los horizontes de la problemática de nuestro estudio. Pero, sobre todo, hacen evidente la necesidad de formular los instrumentos metodológicos que permitan una aproximación a la mínima expresión de la forma en el arte desde una perspectiva analítica. Pues es también nuestro propósito que este trabajo constituya una especie de manual de las posiciones desde las cuales sea posible analizar y experimentar el discurso que respalda la práctica imperceptibilidad de la forma en el arte occidental.

Adelantándonos a los objetivos, declararemos que nuestro interés primero radica en la elaboración de un método de clasificación y análisis de obras cuya aparición en el tiempo carece de una construcción más o menos consistente o completa en la actualidad.

Nuestro propósito será, además, doble, en la medida en que tratemos de auscultar el concepto duchampiano de lo *infrave* según las prácticas contemporáneas, pero también a la inversa, de auscultar esas prácticas artísticas según las implicaciones que la misma noción conlleva.

Por otra parte, estimamos necesario aclarar, ya desde ahora, una confusión comúnmente extendida: analizar un arte de lo apenas visible no significará en el caso que nos ocupe analizar un arte de lo no visible entendido como la formalización de una realidad que trasciende la

imagen, sino por el contrario, como una práctica ausencia de forma que muy curiosamente supone la identidad de la forma misma.

El impulso que, por lo general, motiva la empresa de descripción de lo inadvertido en los casos que estudiemos no radica tanto en la evocación de verdades ocultas o misteriosas, como en un intento por poner “la lógica de lo visible al servicio de lo invisible”⁸.

Permítasenos concluir estas observaciones introductorias subrayando que nuestro objetivo en ningún momento se centrará en valorar ni en poner en tela de juicio las obras sometidas a análisis, sino en procurar ofrecer al lector las pautas necesarias para su comprensión.

1.2.2_ Marcos metodológicos

Antes de dar inicio a esta tarea, convendrá dedicar algunas palabras a las cuestiones de método.

Por un lado, partiremos del análisis de un corpus como base para establecer procedimientos descriptivos sobre la incidencia de lo que denominamos *infraleve* en la escena artística de las cinco últimas décadas, que puedan ser aplicados como modelos de investigación sobre otras obras. El primer capítulo de la tesis (2. *Lo infraleve: Fundamentos de una fenomenología de lo imperceptible*) tiene así por objeto la contextualización de las posiciones desde las cuales es posible, en un primer momento, referir una dimensión de lo apenas perceptible en el arte, para enmarcar los casos de estudio sobre los cuales trabajar al hilo de la noción originalmente formulada por Duchamp.

Por otro, nos apoyaremos en conceptos y estudios que nos servirán de modelo *a priori*, y cuyo criterio estudiaremos para construir la metodología de análisis que aplicaremos a los capítulos tercero y cuarto (3. *Un primer momento: Hacia la desaparición objetual y la negación de lo visual. Estrategias de dificultación de la percepción*; 4. *Un segundo momento: Hacia la disrupción y el cuestionamiento de los límites perceptivos. Estrategias de singularización de lo percibido*), considerando

8. REDON, Odilon: *À soi même: Journal (1867-1915)*, Librairie José Corti, París, 1961, p. 28.

la incidencia del efecto disruptivo y el cuestionamiento de los límites de la percepción en base a las obras.

Sobre la primera opción (2. *Lo infraleve: Fundamentos de una fenomenología de lo imperceptible*) importa aclarar que, conforme con el principal objetivo de esta tesis –desarrollar procedimientos de análisis que puedan nutrir las prácticas artísticas asociadas a la mínima perceptibilidad de la forma–, las obras y los artistas que aparezcan a lo largo de la investigación no siempre seguirán un orden cronológico estricto.

Si bien hemos asumido ciertos límites temporales y procederemos al examen en un orden concreto, veremos que el cuerpo es finalmente más parecido a una reseña de episodios significativos que a una reconstrucción genealógica del tema.

Esto es en parte propio del caso, pues sucede que, en el curso del pensamiento filosófico occidental, las ideas asociadas a la nada, el vacío y lo mínimamente perceptible representan una emergencia singular, pudiendo detectarse la presencia de similares problemas de forma aislada en el tiempo, tal y como si volviesen a la luz desde profundidades inexploradas, a consecuencia, la mayoría de las veces, de giros de enorme importancia en la manera de concebir el mundo y a uno mismo.

Sergio Givone proporciona una útil imagen de dicho desarrollo al referirse a la configuración de una historia de la nada como una historia de lo denegado “que sin embargo relampaguea aquí y allá de manera episódica”⁹ y de tal modo creemos debe ser acometido el estudio de su manifestación en términos estéticos.

Para nosotros, la imperceptibilidad de la obra pertenece a lo que Henri Focillon ha descrito como una “historia que no es lineal ni puramente sucesiva [y que] puede considerarse como una superposición de presentes ampliamente extensos”¹⁰, siempre sumida en una intempestividad que la constituye como tal.

9. GIVONE, Sergio: *op. cit.*, p. 11.

10. FOCILLON Henri: *op. cit.*, p. 58.

Es decir, que los intereses que la guían aparecen como el objeto de un juego de transformaciones, de reenvíos y actualizaciones que definen un proceso histórico no evolutivo sino en desplazamiento, sometido a mutaciones, irregularidades, intercambios e iteraciones, desviándose a través de gestos plurales e innumerables, operaciones que ejemplifican lo que Jacques Derrida ha calificado justamente como una *contemporaneidad sin edad*¹¹.

No puede ser por consiguiente nuestro propósito intentar aquí una jerarquización, una categorización historicista de las entradas de los artistas en la escena del arte con el fin de determinar su impacto inaugural o no, como tampoco puede serlo la comparación de su influencia recíproca o el estudio pormenorizado de sus trayectorias.

La selección de una faceta de su actividad creativa, teniendo en cuenta la manifestación de ciertos rasgos estilísticos que consideramos relevantes para los debates teóricos y prácticos recientes, será el aspecto que permita en un momento dado determinar la orientación de esta tesis.

Lo que queremos decir es que la búsqueda de las causas en ningún caso habrá de conducirnos a la búsqueda de la causa de las causas, de quién fue primero, sino que debería ser más bien el modo en que el interés por lo apenas perceptible alcanza al arte contemporáneo, cómo dicha fijación se manifiesta y lo que pone en juego, lo que verdaderamente importe para nuestro trabajo.

Verificar la relación de las obras con las implicaciones que primero vinculemos a la noción de *infraleve*, observando por ejemplo si con frecuencia algunos autores han empleado indistintamente los términos “desmaterialización” o “inmaterial” para referir un impulso creativo ligado al cuestionamiento de los niveles perceptivos, qué es lo que eso significa y en qué medida podrían las obras enmarcarse en el ámbito que a través de dicha noción designamos, supondrán pasos clave para guiar la presente investigación.

En cuanto a la segunda opción que queremos señalar, concierne

11. DERRIDA, Jacques: “*No apocalypse, not now* (à toute vitesse, sept missiles, sept missives) (1984)”, en *Psyché. Invention de l'autre*, Galilée, Paris, 1987, p. 382.

a los campos metodológicos que fundamentan los modelos de análisis aplicados al estudio de los capítulos tercero (3. *Un primer momento: Hacia la desaparición objetual y la negación de lo visual. Estrategias de dificultación de la percepción*) y cuarto (4. *Un segundo momento: Hacia la disrupción y el cuestionamiento de los límites perceptivos. Estrategias de singularización de lo percibido*) de la tesis.

A fin de ofrecer una visión más rica de las cuestiones que nos ocupan, y pretendiendo en la medida de lo posible alejarnos de interpretaciones excesivamente herméticas, procuramos en dicho bloque acometer nuestro examen desde una posición a medio camino entre la historia del arte y ciertos otros campos de estudio, con el objeto de activar el diálogo entre unas y otras disciplinas del modo más estimulante posible:

– El primero de dichos marcos metodológicos se concreta a través de tres vías complementarias entre sí: [1] las investigaciones poiéticas; [2] los estudios de estética de la percepción, y [3] la sociología posmoderna.

A través de estas referencias, deseamos reconstruir y analizar el entramado de condiciones sociales que estructuran los modos de ver y conocer, pasando del texto al contexto, de la obra al medio en el que esta es producida y recibida.

Para situar nuestra tesis en estos campos, se hacen necesarias varias precisiones sobre la especificidad de cada uno de ellos:

[1] La dificultad de aislar un objeto de estudio que habitualmente se verifica en los momentos de producción/recepción a los que por norma general no se tiene acceso directo es para este trabajo ineludible: el recorrido que trazamos nos pondrá a menudo frente a obras para las cuales el proceso de producción de significación resulta indisoluble del proceso de recepción por parte del espectador.

La ambigüedad de la forma que apenas se ofrece a la vista, por otro lado, se relaciona también con el hecho de que el arte necesita de algo que complemente su aprehensión cuando

esta no siempre queda garantizada en un primer momento: lo textual.

La única manera de acceder a la obra con posterioridad a su realización será por lo general a través de los escritos o documentos, bajo nuestro punto de vista tanto o más importantes que la forma visual. De ellos nos serviremos a la hora de indagar en las particularidades de la producción artística que investigamos, prestando especial atención a la forma en la que las obras se construyen y a las explicaciones que sus creadores proporcionan de aquellas.

En este sentido, podrá sernos útil la consideración de las aportaciones de los estudios poiéticos.

La *poiética* es, para René Passeron, una noción y una disciplina que aborda el “estudio científico y filosófico de las conductas creadoras de obras”¹² mediante un conjunto de métodos posibles que permiten analizar la actividad del artista, mientras *se hace*, como objeto de estudio dotado de criterios propios.

Mientras otras ramas de la estética se ocupan específicamente de la obra en sí misma o de sus efectos avalados por su manifestación, la poiética tiene como objeto todo lo que ha intervenido para darle existencia. Para Passeron, esta “ha de esclarecer, de modo crítico, conceptos a menudo oscuros, sobre todo el de la creación, que se relaciona con la producción, la fabricación, la instauración, la elaboración, el trabajo, la obra y el arte, teniendo en cuenta sus corolarios”¹³, es decir, partiendo de la premisa fundamental de que existe una función cognitiva en la actividad artística que no es posible clarificar tanto por la vía del proceso de su consumo como por el estudio de los aspectos relativos a su producción.

Por ‘poiética’ quisiéramos en esta investigación referirnos a la forma en que los artistas elaboran sus obras, pero también a los procedimientos estéticos y los posicionamientos ideológicos

12. SOURIAU, Étienne: *Diccionario de Estética*, ed. esp. rev. por Fernando Castro Flórez, Akal, Madrid, 1998, p. 894.

13. *Ibid.*

que rigen la creación misma.

En sintonía con la dirección que nuestra investigación asume, lo interesante de la ciencia poética es que, si bien abreva de las fuentes, no tiene un sentido arqueológico ni histórico, puesto que se preocupa fundamentalmente de las evoluciones.

[2] En lo que concierne a los estudios relativos a la estética de la percepción hemos de tener en cuenta que, entendida en un sentido amplio, resulta esta siempre variable, por encontrarse sujeta a aspectos diversos, cambiantes y culturalmente relativos: un depósito de modelos, categorías y métodos de interferencia; la práctica y el hábito en una serie de convenciones representativas, y la experiencia contextual, variables que no funcionan por separado, sino que se entrelazan proporcionando el modo de ver sociohistórico y contextualmente construido y determinado.

La visión, como intuía Benjamin, se construye históricamente, de manera que cada época tiene “un modo de ver” o un paradigma de visión particular y característico que lo diferencia de épocas pasadas y futuras, lo que equivale a decir que la visión o la visualidad son discontinuas¹⁴.

Paralelamente, en *La arqueología del saber* (1969) plantea Foucault la existencia de un *a priori* histórico que designa la condición de posibilidad del saber en cada época, una suerte de red invisible de conocimiento latente que organiza todo discurso y que define en cada momento lo que puede ser pensado y lo que puede no serlo, recortando un campo posible dentro de la experiencia y definiendo el modo de ser de los objetos que aparecen en él, otorgando un poder teórico a la mirada cotidiana, estableciendo en suma las condiciones en las que puede sustentarse un discurso reconocido como verdadero

14. “Dentro de largos periodos históricos, junto con el modo de existencia de los colectivos humanos, se transforma también la manera de su percepción sensorial. El modo en que se organiza la percepción humana –el modo en que ella tiene lugar– está condicionado no solo de manera natural, sino también histórica”. Cfr. BENJAMIN, Walter: *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, Ítaca, México, 2003, p. 46.

sobre las cosas¹⁵.

Este estudio, así, habrá de considerar las perspectivas trazadas por autores representativos en dicho ámbito, examinando lo crucial del paso del marco de la producción a los estadios del espectador, al hilo de un cambio primordial en la relación del público con las prácticas artísticas a partir de los años sesenta, cuando el receptor se convierte en uno de los motores fundamentales de la creación artística y cuya presencia pasa a ser indispensable en el espacio de manifestación y realización de la obra.

Procuraremos aproximarnos aquí a una noción de los “modos de ver” o “modos de mirar”, no tanto en un sentido fenomenológico, sino bajo la forma, más bien, de un espíritu dominante en una época, de algún modo presente tanto en las realizaciones artísticas como en la manera que los individuos tienen de percibir las.

Se tratará pues de dibujar el telón de fondo en el que las prácticas suceden, el marco de visión del que todo arte realizado en nuestros días es deudor, aquello que se encuentra debajo, su inconsciente visual, sin olvidar las repercusiones de la propia manifestación de la obra en el desarrollo de nuevos repertorios de elementos conceptuales y procesos perceptivos para el espectador.

[3] La tercera vía toma en consideración las investigaciones sociológicas recientes en torno a la condición existencial de la modernidad. La idea de una *modernidad líquida*, formulada por Zygmunt Bauman, sugiere un tiempo que no se fija objetivos, no establece metas y concede la cualidad de permanencia de forma exclusiva al estado de transitoriedad.

Según el autor, desde la segunda mitad del siglo XX y comienzos del XXI la sociedad atiende a una incontundente fluidez e incertidumbre, a una constante movilidad que sume al individuo en una inseguridad vital, debida a transformaciones entre las que se cuentan el debilitamiento de los sistemas de seguridad

15. Cfr. FOUCAULT, Michel: *La arqueología del saber*, Siglo XXI, México, 2003, p. 218.

y protección, o la renuncia al pensamiento y a la planificación a largo plazo. Esto se traduce en el plano de la expresión plástica en una reivindicación de la experiencia procesual y efímera, vinculada a la fugacidad y la imperceptibilidad formal, cuya emergencia en el marco de la creación habremos de estudiar por cuanto pueda en mayor o menor medida constituirse como reflejo de esa nueva conciencia y sus peculiares condiciones de existencia.

– El segundo marco metodológico lo constituyen los procedimientos y claves de dos dominios conceptuales, convocados a través de la noción genérica de desplazamiento: el primero corresponde a los procesos del psicoanálisis; el segundo proviene del campo de la semiótica, en particular en lo que concierne a los tropos como la metáfora, la metonimia, la ironía o la paradoja. Por extensión, ambos se refieren al cuestionamiento de la posibilidad de un grado cero de los lenguajes, y de hecho, entre los análisis del psicoanalista Jacques Lacan y el lingüista Roman Jakobson se ha planteado la hipótesis de que se trata del mismo proceso cognitivo en los dos dominios.

En la intersección entre uno y otro instalaremos las claves de un tercer modelo, indispensable para nuestro estudio: el fotográfico, cuya lógica, por distintos motivos, se afianza en el seno de los procedimientos creativos asociados a una minimización de la forma visible.

Finalmente esperamos que esta combinación de fuentes metodológicas pueda hacer de nuestro trabajo no solo un estudio más completo, sino también una herramienta más útil y atractiva de cara a la comprensión de aspectos relativos a la práctica invisibilidad de la obra en el panorama artístico reciente.

Por lo demás, un corpus de documentación visual servirá de apoyo constante a los contenidos teóricos en dos distintos niveles: las imágenes que actúen como refuerzos visuales del discurso, por un lado, y aquellas otras ilustraciones que en sí mismas constituyan los casos de estudio, por el otro.

1.3_ OBJETIVOS

Este trabajo nace con el propósito de ampliar las observaciones en torno a lo previamente escrito sobre un cierto tipo de obras, en concreto, aquellas en las cuales la importancia del elemento visual se minimiza en la lógica de la experiencia estética, y que bajo nuestro punto de vista con frecuencia han tendido a incluirse en el estudio de otras prácticas de muy distinto sesgo.

De algún modo creemos que el sentido de esta tesis queda recogido implícitamente en el título que encabeza la misma.

El objetivo primordial de nuestra investigación es el de construir una red de sentidos metodológicos y conceptuales que nos asistan en el análisis y comprensión de las implicaciones de lo imperceptible en las prácticas artísticas contemporáneas.

Tomando como núcleo de la investigación una producción que asociamos a la noción duchampiana de *infraveve*, deseamos potenciar un conocimiento más amplio de los procesos que intervienen en la creación cuando el objeto de estos tiene que ver con un afán por reformular la percepción a partir precisamente de lo casi imperceptible, pues creemos se trata de una categoría que puede ayudar a una mejor comprensión de un tipo de obras, dispersas en la historia del arte reciente y, por lo general, injusta e imprecisamente analizadas.

Atenderemos a lo largo del trabajo a tal modo de producción, más que como un movimiento estético en sí mismo, como una tendencia que atraviesa distintos momentos y cobra nueva visibilidad y dimensión en la práctica contemporánea, pudiendo constituir una útil alternativa a la actualmente tan generalizada grandilocuencia de lo artístico y la conducción hipervisual del efecto en cualquier ámbito de lo vivido. La disposición de la obra a asumir una forma extrema mediante la minimización del protagonismo del componente visual, para nosotros podría en estos casos representar un intento de escapar a la previsibilidad de los patrones que hoy en día rigen la relación del espectador con los espacios del arte, tan marcada por la extendida garantía de superioridad que en apariencia proporcionan la magnitud o la hipervisualidad del

acto, y toda una serie de circunstancias que reducen al observador a la condición del simple consumidor.

Tal y como mencionamos, creemos que la información respecto a la influencia, relación e interacción entre la mínima visibilidad de la forma y su manifestación en el arte es reducida; si bien existen alusiones al tema, no resulta sencillo encontrar una base teórica o recopilatoria firme que aúne los criterios de producción más significativos en este sentido.

De tal modo, podemos establecer que nuestro propósito radica en contribuir al estudio de los fenómenos artísticos vinculados a la manifestación de la mínima visibilidad, y en consecuencia, al análisis de los límites de configuración y legibilidad del acto estético, ampliando las observaciones sobre las especificidades de un tipo de prácticas que, por haberse manifestado aisladamente en momentos históricos concretos, exige a nuestro parecer una revisión capaz de señalar y ofrecer una visión global de sus principales aspectos.

Nuestro trabajo tratará también de poner de manifiesto las condiciones que han influido en la emergencia de similares impulsos a lo largo de las cinco últimas décadas, teniendo en cuenta su posible relación con determinados procesos de inestabilidad e incertidumbre social y la medida en la que pudieran estos hasta cierto punto explicar la presencia de un sentido de fragilidad y ligereza en el plano estético.

Por consiguiente, hemos de reiterar que nuestro objetivo se centrará, no tanto en la reconstitución histórica de la emergencia de unas determinadas actividades ligadas a lo imperceptible, cuanto en el intento de tratar de comprender en base a qué cuestiones específicas se ha formado paulatinamente la consciencia de una práctica del arte que puede y reclama ser llevada a cabo desde una perspectiva de práctica invisibilidad en su producción y recepción.

Enumeramos a continuación los objetivos analíticos fundamentales:

– Poner de manifiesto los factores y estrategias que han fundamentado la emergencia de un cuestionamiento activo de las condiciones y los límites de la percepción y la consiguiente necesidad de reformular los parámetros de la apreciación estética a partir de la manifestación de lo apenas perceptible en la práctica artística, evaluando la medida en la que dicho impulso se constituye a modo de respuesta o reflejo condicionado de aspectos vivenciales concretos.

– Identificar motivaciones, objetivos, reiteraciones (temáticas, procesuales, formales) y posiciones estéticas desde las cuales los artistas han planteado en las diferentes épocas un sentido liminar de lo apenas perceptible en el acto creativo y los estadios de recepción de la obra.

– Contrastar los tipos y modos de manifestación de esta tendencia en el ámbito artístico.

– Profundizar en el concepto de *infraleve*, atendiendo a las implicaciones de esta idea en el plano de la creación.

– Recopilar y cuestionar obras referenciales, analizando sus principales contenidos, así como las claves conceptuales que rigen su producción.

– Facilitar y promover la comprensión de un aspecto particular de las prácticas artísticas y de las obras y artistas contemporáneos cuyos lenguajes se apoyan en una expresión de ligereza y casi imperceptibilidad.

– Estudiar cómo influye el registro de la acción y su posterior existencia en un formato fotográfico o audiovisual, tanto en la conceptualización por parte de los artistas como en la recepción de la obra por parte de los espectadores.

– Reflejar cómo la diversidad de motivos, estrategias y estructuras que forman parte de estas obras impulsa y expande productivamente

los límites del arte contemporáneo, cuestionando su funcionamiento y el modo en que estos se constituyen como tales. No siempre discernible, la práctica de este tipo alista al observador en un proceso perceptivo en el que, más que hacia un objeto observable, la atención se dirige hacia un contexto o situación, un conjunto de reglas o definiciones.

Los objetivos metodológicos enmarcan otra de las preocupaciones esenciales de este trabajo.

Pretendemos:

– Desarrollar procedimientos que permitan ordenar mecanismos creativos motivados por un cuestionamiento de los límites y la condición de legibilidad del acto artístico apenas manifiesto, conforme a los parámetros de visualidad más comunes.

– Constituir las claves y los elementos que nos permitan crear herramientas analíticas susceptibles de ampliar la comprensión en torno a las prácticas artísticas vinculadas a una desautomatización perceptiva en base a la mínima manifestación de la forma.

Esta configuración de lo visible la estudiaremos amparados en la creencia de que en toda obra hay un más allá, una condición de posibilidad que permite su existencia en términos artísticos y sobre todo, visualmente.

Así, trataremos de observar las consecuencias y efectos de la renuncia a la visibilidad en la redefinición del concepto de arte; de explorar la vigencia, presencia e influencia de estos modos de comprender la actividad artística en el arte contemporáneo.

Concentrar dichos indicios, pudiendo relacionar las sospechas de los puntos de contacto que pudieran darse entre sí, desvelar los hechos más oscuros y las manifestaciones más discutibles que pudieron haber contribuido a la crisis del ocularcentrismo y la consiguiente apertura de un espacio creativo alternativo, resumen el tema que nos hemos propuesto tratar y que nos parece de indudable importancia en el

momento presente.

En última instancia, deseáramos poder contribuir, con aportaciones aplicables, a la profundización de la implicación de la práctica imperceptibilidad de la forma en la configuración de una suerte de visualidad y comprensión alternativa del acto en el entorno artístico de las últimas décadas.

1.4_ CONTENIDOS

La distribución de los contenidos de esta tesis, la dividimos en dos partes que en distintos niveles responden a la consecución de sus principales objetivos.

La primera, abarca el capítulo segundo y tiene por función contextualizar la pertinencia metodológica del trabajo. El examen de las circunstancias que subyacen a la formulación de lo *infraleve* como concepto, la identificación de un número lo suficientemente consistente de sus manifestaciones y el estudio de los campos de acción y reflexión que de sus aplicaciones se infieren, sintetizan el objeto fundamental de dicha sección.

La segunda comprende los capítulos tercero y cuarto, orientados hacia un análisis tanto más específico del lugar que a lo imperceptible corresponde en el panorama artístico más o menos reciente. La elaboración de mecanismos de secuenciación de los modos de apropiación y recreación de aspectos procedimentales inseparables de una tentativa de revitalización perceptiva habitualmente resuelta por la vía indirecta de una complejización y singularización de la captación, constituye la principal ambición de dicho bloque.

Finalmente, un cuerpo de cinco capítulos interconectados, pero dotados aún de la suficiente autonomía como para poder ser leídos con independencia los unos de los otros, condensa la estructura íntegra de la investigación.

Como previo apoyo a su lectura y con el fin de proporcionar al lector un índice resumido de sus principales aspectos, exponemos a continuación, de manera sucinta y capítulo por capítulo, los contenidos del trabajo, los cuales serán aún, junto con la introducción de los objetivos correspondientes a cada una de las secciones, descritos de manera más precisa en las consideraciones precedentes al desarrollo de las mismas.

El presente capítulo (*1. Introducción*) sirve como un resumen de los principales intereses e inquietudes que, desde un prisma académico como desde un plano más personal, motivan la investigación en curso.

Plantear de manera general el alcance y el actual estado del tema que nos proponemos tratar, identificar los límites y el principio de pertinencia asumidos, así como las opciones metodológicas empleadas para conducir un estudio que justificamos necesario, determinan la función elemental de tal introducción.

El capítulo segundo (*2. Lo infraleve: Fundamentos de una fenomenología de lo imperceptible*) se concibe como una extensión de la sección que lo antecede, cuyo carácter introductorio conserva en la contextualización más explícita del que constituye el objeto de nuestro estudio, proponiendo a la vez una integración de nuevos aspectos relacionados con la multiplicidad de facetas que la manifestación de lo imperceptible asume desde un plano operativo.

Su empeño estriba en centrar y situar el abanico de posibilidades que pueden ser en términos prácticos y conceptuales articuladas en torno a un concepto naturalmente mutable y con frecuencia marcado por refutaciones de carácter interno, como lo es el de lo *infraleve*, a fin de facilitar una aproximación a las claves del fenómeno desde posiciones periféricas que permitan establecer una visión nacida de la superposición de imágenes activadas por su propio discurso.

El capítulo tercero (*3. Un primer momento: Hacia la desaparición objetual y la negación de lo visual. Estrategias de dificultación de la percepción*), con el que nos adentramos en la segunda parte de la tesis, conduce al lector introducido en la materia hacia un terreno marcado

por la especificidad de la tentativa de caracterización de los factores y estrategias que se instalan en el origen de un redireccionamiento y una desautomatización de los habituales parámetros de apreciación y transmisión de la obra, a partir de la negación de su carácter visual y objetual.

Constituido como una suerte de preámbulo cuyo esfuerzo se prolonga en el capítulo siguiente –centrado en el estudio de una dinámica procesual singularizante, para la cual juega el acto de desplazamiento un papel fundamental–, actúa este, mediante el despliegue de un corpus significativo de obras, como un soporte indispensable para la comprensión de los cambios acontecidos en el estatuto del objeto artístico y lo visual con posterioridad a la década de los sesenta.

El cuarto capítulo (*4. Un segundo momento: Hacia la disrupción y el cuestionamiento de los límites perceptivos. Estrategias de singularización de lo percibido*) responde a la necesidad de proporcionar una visión más exhaustiva del ámbito donde dichos fenómenos de desautomatización perceptiva ocurren, a la luz de la dinámica procesual del desplazamiento y el propio acto fotográfico, así como del signo de equivalencia manifiesto entre determinados procedimientos semióticos y los estudios de la psicología del inconsciente.

Los modelos analíticos que en él se plantean pretenden actuar como ejercicios de profundización de lo expuesto con anterioridad, evidenciando el carácter transversal de mecanismos creativos y esquemas de acción inseparables de procesos de redireccionamiento que por su parte determinan una interrupción del efecto indispensable para el restablecimiento perceptivo.

Evidenciar especificidades relativas a operaciones centrales a los estadios de producción y recepción de la obra, considerando los modos en los cuales pueden los actos ser materia de desvíos entre distintos campos y modelos de acción, y la manera en la que permiten estos el descubrimiento de aspectos velados u ocultos a la atención, supone la aspiración primordial del capítulo.

A él le sigue el quinto y último capítulo de la tesis (*5. Conclusiones generales*), el cual condensa las conclusiones que de lo expuesto se

inferen, procurando dar cuenta además de aquello que quedó fuera de los márgenes asumidos por nuestro estudio y determinar el enfoque a partir del cual dichos contenidos o sus desarrollos pudieran constituir un campo fértil para futuras investigaciones.

En último lugar se presenta la bibliografía (6. *Bibliografía*), que distribuimos en dos secciones: una primera relativa a las citas textuales (6.1. *Bibliografía citada*), ordenadas en función de la tipología de la fuente de origen: 1) Ensayos, novelas y monografías; 2) Artículos y entrevistas; 3) Catálogos, escritos y libros de artista; 4) Diccionarios y enciclopedias; 5) Filmografía; 6) Recursos en línea; y una segunda dedicada a la bibliografía de consulta (6.2. *Bibliografía consultada*), que aglutina un corpus de referencias no necesariamente citadas, pero relevantes a distintos niveles para la elaboración de la tesis, y que organizamos de la siguiente manera: 1) Ensayos, novelas y monografías; 2) Artículos; 3) Catálogos; 4) Diccionarios; 5) Tesis doctorales.

Por lo demás, respecto al modo de citación de las obras, precisar que optamos por dejar los títulos en su lengua original y traducirlo tan solo en los casos en los que la comprensión no es evidente, o bien resulta estrictamente necesaria para la captación del sentido global del trabajo.



2

LO INFRALEVE: FUNDAMENTOS DE UNA FENOMENOLOGÍA DE LO IMPERCEPTIBLE

2.1_ MARCEL DUCHAMP: EL CONCEPTO DE *INFRALEVE*

2.1.1_ Consideraciones previas

Comenzaremos nuestro trabajo dejando claro que la idea de una realidad invisible cuya aprehensión excede la percepción, cuenta como es lógico con una larga historia anterior a Duchamp.

Así, sabemos que la descripción lucreciana de un mundo compuesto por cuerpos sólidos a partir de la existencia de un vacío fundamental para su desarrollo, representa una de las primeras afirmaciones en torno a la existencia de un conocimiento visualmente inaprehensible en el contexto occidental.

Para Lucrecio, los átomos, mínimas unidades indivisibles, imperceptibles por su movimiento y tamaño para el ojo humano, constituyen los cuerpos y aparecen como el último resquicio de solidez oculto a la mirada, lo que desde muy pronto conduce a la afirmación de que “con los ojos no podemos descubrir los principios de las cosas; [...] es preciso que confieses que hay cuerpos que los ojos no perciben”¹.

No es de extrañar que una perspectiva de tales características haya llevado a considerar la suya como la primera gran obra poética para la

1. LUCRECIO: *De la naturaleza de las cosas*, ed. de Agustín García Calvo, Orbis, Barcelona, 1984, p. 103.

que “el conocimiento del mundo se convierte en disolución de la solidez [...], en percepción de lo infinitamente minúsculo, móvil, leve”².

Esta influencia se intuye con posterioridad en la concepción monadológica del universo leibniziano, en cuyo caso la percepción supone una parte de no-consciencia que pasa por apreciaciones tan ínfimas que no se manifiestan directamente a la atención.

Conforme al ejemplo tomado del prefacio a los *Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano* (1765), el ruido del mar está constituido por el de cada una de las olas que lo forma, imposible de distinguirse en la totalidad sonora representada por el movimiento incesante del agua.

El sonido de cada ola que forma el océano, desde este punto de vista, aparece como una “una percepción insensible” que, para convertirse en objeto de reflexión, debe adquirir suficiente distinción³. Dicho ejemplo manifiesta tanto la relevancia de las mínimas percepciones como la dimensión fundamental de los umbrales de perceptibilidad o singularización, cuestiones de las que la problemática duchampiana de lo *infraleve* hace claro eco.

La idea lucreciana de la naturaleza es asimismo reconsiderada por Goethe en el umbral del siglo XIX, pudiendo aparecer, aun en sus diferencias, la teoría romántica y la tendencia simbolista al misticismo como modos de pervivencia de la sublimidad de la Naturaleza y de la imposibilidad de los sentidos para captar la inmensidad –y la pequeñez– de un mundo cuya apreciación excede la capacidad sensible.

Estos casos manifiestan desde prismas diferentes una tentativa de descripción de lo inadvertido, que en apariencia motiva la preocupación en torno a los límites y el alcance de la percepción.

No obstante, si hemos decidido introducir este trabajo con la figura de Marcel Duchamp y su noción de *infraleve*, es porque creemos y mostraremos que la suya, como ninguna, ejemplifica la toma de conciencia

2. CALVINO, Italo: *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Madrid, 1989, p. 20.

3. LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm: *Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano*, Editora Nacional, Madrid, 1983, p. 47.

de una visualidad alternativa en el ámbito de las artes plásticas que no rigen las leyes de visión socialmente instituidas.

Dicho lo cual, podremos poner en marcha nuestra particular maniobra de acercamiento a una de las nociones duchampianas por excelencia –la única, de hecho, en beneficiarse de un tratamiento sistemático a través de cuarenta y seis notas redactadas por el artista– formulando y asentando, en la medida de lo posible –dado el deseo de indeterminación inseparable de la formulación del término–, algunos conceptos y posiciones estéticas derivados de este a lo largo del presente capítulo.

2.1.2_ Origen, definición y aplicación del término

El término originalmente acuñado como *inframince* expresa uno de los grandes núcleos del pensamiento duchampiano, solamente conocido con la primera publicación de las *Notas* del artista en 1980.

Formado por la unión de una preposición latina: *infra* (abajo, debajo), utilizada como prefijo, y un adjetivo francés: *mince* (delgado, tenue, sutil o leve), la traducción más extendida a nuestra lengua y la que nosotros emplearemos aquí es *infraleve*.

No obstante, habremos siempre de tener presente que, en su sentido original, el término contiene una resonancia múltiple que escapa a la traducción y la cual expresa algo que está *por debajo de lo leve, delgado, tenue y sutil*.

Se trata, en principio, de una noción enigmática, más intuida que definida racionalmente. El propio Duchamp apunta que de lo *infraleve* “apenas pueden darse más que ejemplos” puesto que “es algo que escapa a nuestras definiciones científicas”, a lo que, más específicamente, añade en cierta ocasión haber “tomado a propósito el término *leve, delgado (mince)* que es un término humano, afectivo, y no una medida exacta de laboratorio”⁴.

Se advierte entonces, desde el concepto que en este trabajo situamos en el origen de las reflexiones relativas a la mínima visibilidad de la

4. ROUGEMONT, Denis de: “Marcel, mine de rien”, entrevista a Marcel Duchamp, *Étant donné Marcel Duchamp* n° 3, Association pour l'Étude de Marcel Duchamp, Paris, 2001, p. 142.

obra, que el territorio abierto por la búsqueda de lo imperceptible y su tratamiento corresponden con una más o menos declarada reticencia hacia cualquier forma de regulación.

Esta mutabilidad la manifiesta la escritura misma del término genéricamente transcrito como *infraleve*, el cual designa lo imperceptible a través de tres ortografías que representan su fluidez y una cierta oposición a las categorizaciones⁵.

Con esto queremos mostrar que el propio vocablo incorpora coherentemente a su grafía, a su visibilidad y su pronunciación, la sutileza de la operación que designa, mediante la representación de una diferenciación ínfima en dichos planos.

Un segundo ejemplo cristaliza una similar resistencia a las pautas que reproducen oposiciones preestablecidas e inmóviles, a la que André Breton se refirió en los términos de un “*desdén por la tesis*”⁶.

Se trata de una declaración de Duchamp según la cual, el mismo término *infraleve* se constituye como un adjetivo que no debe nunca ser sustantivado⁷, prohibición de carácter aparentemente absoluto que el artista no obstante desdice en otra de sus notas al afirmar: “El cepillo, instrumento tosco que apenas llega a lo *infraleve*”⁸.

Un problema particular se plantea, por tanto, cuando la teoría debe adentrarse en una región que no ofrece cabida al discurso, haciéndose necesario el reconocimiento por nuestra parte del riesgo y la contradicción inseparables de la pretensión de concretar un objeto de estudio a través de un ‘concepto’ que no solo no dispone de una definición explícita, sino que parece exigir además dicha carencia como razón de ser, como clave de su frágil constitución, tendente “a deshacerse si lo auscultamos de demasiado cerca”, y “cuya consistencia radica precisamente en su fluidez”⁹.

5. En sus escritos y notas, el artista escribe indistintamente *infraleve*, *infra-leve* o *infra leve*. Cfr. DUCHAMP, Marcel: *Notas*, Tecnos, Madrid, 2009, *pass*.

6. BRETON, André: *Los pasos perdidos*, Alianza, Madrid, 1987, p. 110.

7. Cfr. DUCHAMP, Marcel: *Notas*, *op. cit.*, Nota 5, p. 21.

8. *Ibid.*, Nota 26 (frente), p. 27.

9. CAUQUELIN, Anne: *Fréquenter les incorporels. Contribution à une théorie de l'art contemporain*,

Procurar desvelar las claves o los sentidos últimos de un fenómeno tal parece lejos pues de constituir una empresa factible, y no solo porque una labor semejante hubiese de ser especialmente compleja o intrincada, sino porque el mismo proyecto se revela opuesto a aquello que en principio el evento designa.

Nos encontramos así en una encrucijada, pues la articulación de un discurso en torno a lo *infraleve* implica en cierto grado deshacerlo y contrariarlo, en la medida en que la operación de identificación conlleva entrar en el juego de las nociones claras y distintas –y por tanto en el del saber–, mientras que no hablarlo nos expone al riesgo de pasar por alto sus especificidades, pudiendo perderse la riqueza de su ‘constitución’.

Dispuestos a asumir los peligros derivados de la primera de las opciones, ¿cómo podríamos abordar entonces esta investigación sin reprimir o desactivar, o procurando hacerlo en el menor grado posible, en la potencial domesticación que funda todo catálogo razonado, el desorden o la apuesta de lo *infraleve* por dar la vuelta al sentido?

Obviamente, nuestra aproximación no podrá aspirar a aprehender la noción en su integridad, sino que habrá de impulsarse por los campos de fuerzas que despliega para, desde ahí, proponer lecturas que puedan ser a su vez asumidas como nuevas reactivaciones del discurso.

El estudio que nos gustaría proponer es inseparable de la certeza de que no tiene sentido conformar una lectura sistemática de lo *infraleve* como anhelo de una verdad última, e inevitablemente reductora por ende, de la variedad y la riqueza del fenómeno.

Quisiéramos, más bien, proponer una “atmósfera” en la que distintas preocupaciones se relacionasen y se reencontrasen con el mayor grado de consistencia posible, localizándose nuestro verdadero esfuerzo en la incentivación de un ámbito abierto en el que lo *infraleve* y algunas de sus implicaciones más relevantes pudieran ponerse en conexión para permitirnos rastrear el despliegue de fondo de sus análisis y sus propuestas, reticentes por lo general a la lógica de los discursos dominantes.

coll. Lignes d'art, Presses Universitaires de France, París, 2006, p. 8.

No podrá pues el itinerario que tracemos en este trabajo fundamentarlo sino la observación de los casos, ejercicio que creemos susceptible de asistirnos con relativa precisión en la descripción de un principio activo, estructurado en variación y en ajuste continuo, diseminado a través de lecturas, comentarios y tanteos capaces de desvelar la que a fin de cuentas constituye la apuesta más elemental de lo *infraleve*.

Trabajar por casos es, ante todo, razonar a partir de singularidades. El caso es lo que por distintos motivos se singulariza dentro de un conjunto de fenómenos: sea este objetivamente presentado en su calidad de excepción o por su carácter ejemplar, su distinción produce una ruptura en el marco de una suma de leyes generales que se consideran capaces de regular la mayoría de los casos posibles.

Así, el conjunto de los ejemplos que conformen nuestra investigación no podrá ser más que una sucesión de modelos estudiados y descritos por sí mismos al tiempo que en resonancia directa con la problemática general que exploran, entre cuyas versiones posibles podrán encontrarse sin ser nunca su generalización¹⁰.

Una concepción de la generalidad como multiplicidad de singularidades, y la posibilidad de alcanzar por tanto la estructura de los fenómenos a partir del conocimiento de lo singular, justifican el valor heurístico y teórico que conferimos a su estudio.

El examen de los casos lo plantearemos como un ejercicio de distinción de las tantas exploraciones posibles de los sustentos y los resultados teóricos e históricos de la manifestación de lo imperceptible en el arte occidental.

Cuán exitoso resulte dicho esfuerzo, será algo que tendremos que ver.

10. No por casualidad, el examen del caso único se instala y determina la eficiencia del enfoque dominante en el ámbito de la técnica psicoanalítica. La especificidad de las causas que fundan dicha coincidencia metodológica podrán ir dilucidándose en el curso de la investigación.

La primera lectura de las notas en torno a lo *infraleve* anticipa un interés fundamental por gestos o hechos difícilmente aprehensibles, tal y como sucede respecto de la ortografía, visualización y pronunciación del término mismo: “El calor de un asiento que se acaba de dejar es *infra-leve*”¹¹, “Semejanza / similitud / Lo mismo (fabricación en serie) / aproximación práctica de la similitud. En el tiempo un mismo objeto no es el / mismo en el intervalo de 1 segundo– / ¿qué / Relaciones con el principio de identidad?”¹².

Lo *infraleve* designa una intuición vinculada a mínimas percepciones diferenciales, que pueden también aparecer ligadas a la manifestación de un exceso imposible de asir o el remanente de una determinada acción: “El exceso de presión sobre un interruptor eléctrico, la exhalación del humo de tabaco, el crecimiento del cabello y las uñas, la caída de la orina y la mierda, los movimientos impulsivos de miedo, de asombro, la risa, la caída de las lágrimas, los gestos demostrativos de las manos, las miradas duras, los brazos que cuelgan a lo largo del cuerpo, el estiramiento, la expectoración corriente o de sangre, los vómitos, la eyaculación, el estornudo, el remolino o el pelo rebelde, el ruido al sonarse, el ronquido, los tics, los desmayos, ira, silbido, bostezos”¹³.

Una siguiente aplicación, síntoma del interés duchampiano por la Patafísica¹⁴, añade a estas la arbitrariedad de una transformación posible y, si acaso, excepcional: “Lo posible es un *infra leve*. La posibilidad de que varios tubos de colores lleguen a ser un Seurat es la explicación concreta de lo posible como *infraleve* / Al implicar lo posible / al llegar a

11. DUCHAMP, Marcel: *Notas, op. cit.*, Nota 4, p. 21.

12. *Ibid.*, Nota 7, p. 21.

13. *Ibid.*, Nota 176, p. 155.

14. La Patafísica ha sido esencialmente descrita por Alfred Jarry como la ciencia cuyo dominio queda por debajo de la Metafísica, localizándose su objeto en el estudio de las soluciones imaginarias y las leyes que regulan la excepción. Nada inclinada a las posturas, no toma en serio las cosas y procura no asignarse ningún papel, pudiendo abrir un camino hacia una nueva valoración de la realidad en la que existen puntos de contacto con el Zen y el humor absurdo, íntimamente vinculados como iremos viendo con el entorno propio de la manifestación de lo *infraleve*. Cfr.: JARRY, Alfred: *Gestas y opiniones del Doctor Faustroll, patafísico*, Libros del Innombrable, Zaragoza, 2003.

ser / el paso de lo uno a lo otro tiene lugar en lo *infraleve*¹⁵.

Esta aproximación introductoria al término confirma que lo *infraleve* parece estrechamente relacionado con lo inmensurable, “pequeñas percepciones sin objeto” o “micropercepciones alucinatorias”¹⁶, fruto de un conocimiento intuitivo o de una imaginación poética.

Como fenómeno, lo *infraleve* pone de relieve la fragilidad del acontecimiento extraído de la vida o la experiencia cotidiana, anticipando además la insuficiencia de la percepción para captar la complejidad de las posibilidades que habitan en la materia o derivan de una determinada acción.

La fascinación de Duchamp por estos aspectos arraiga en el conocimiento directo de varios estudios desarrollados en la época, cuyo contenido hemos de mencionar a fin de facilitar una comprensión más exacta de la especificidad de los interrogantes que rodean la formulación original del término.

Es bien sabido que a lo largo del siglo XIX y comienzos del XX tiene lugar un cambio sin precedentes en la historia de la visión, la cual desemboca en una suerte de crisis en la creencia de lo visible.

Entre los hechos que más generalmente han tendido a situarse en el origen de una modificación sustancial de los anteriores usos de la visión se encuentran la modificación en el paisaje urbano, por un lado, y la invención de la fotografía, con las correspondientes transformaciones que el uso de la tecnología supone para nuestra capacidad de ver, por el otro¹⁷.

En esta tesis, y dada la naturaleza del tema que nos ocupa, será preeminente el lugar que concedamos al estudio de las implicaciones del nacimiento de la técnica fotográfica en la configuración de una visualidad alternativa, frente al examen de la repercusión posible de las

15. DUCHAMP, Marcel: *Ibid.*, Nota 1, p. 21.

16. DELEUZE, Gilles: *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Paidós, Barcelona, 1989, p. 112.

17. Cfr. JAY, Martin: *Ojos abatidos: La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Akal, Madrid, 2007.

modificaciones llevadas a cabo en el entorno urbano.

Y es que la idea de lo *infraleve*, para nosotros se asocia de manera directa con esa serie de mundos que habitan lo minúsculo del inconsciente óptico benjaminiano, patente en la captación del detalle y también, y sobre todo, en la ‘fijación’ y captación del movimiento.

La base fundamental de la idea del inconsciente óptico parte de la evidencia de la insuficiencia de la visión para captar determinados fenómenos, que la evolución de las velocidades de exposición, las ampliaciones y el detalle de la técnica fotográfica posibilitarían por primera vez, facilitando una toma de conciencia de aspectos hasta el momento inadvertidos a la mirada, “mundos de imágenes que habitan en lo minúsculo, lo suficientemente ocultos e interpretables como para haber hallado refugio en los sueños de la vigilia, pero que ahora, al aumentar de tamaño y volverse formulables, hacen ver cómo la diferencia entre la técnica y la magia es enteramente una variable histórica”¹⁸.

Los experimentos cronofotográficos desarrollados por Étienne-Jules Marey en Francia o por Eadweard Muybridge en el contexto anglosajón fueron determinantes en ese sentido, por mostrar al ojo el movimiento detenido gracias a la utilización del denominado “fusil fotográfico”, una técnica de grabación que permitía captar fenómenos extrarrápidos y descomponer el movimiento, permitiendo evidenciar la existencia de fenómenos presentes en torno, frente a los cuales la percepción resultaba, si no impotente, cuando menos limitada en sus recursos.

Georges Didi-Huberman ha estudiado cómo Marey se proponía dar cuenta así del tiempo mismo¹⁹, fotografiando flujos y movimientos como el del humo, tratando de llegar más allá del cuerpo, “a su propia desaparición, al desvanecimiento de su forma, haciendo de la luz una sombra del tiempo”²⁰.

18. BENJAMIN, Walter: “Pequeña historia de la fotografía”, en *Sobre la fotografía*, Pre-Textos, Valencia, 2008, p. 28.

19. DIDI-HUBERMAN, Georges, y MANNONI, Laurent: *Mouvements de l'air: Étienne-Jules Marey, photographe des fluides*, cat. exp., Gallimard, París, 2004.

20. VIRILIO, Paul: *Estética de la desaparición*, Anagrama, Barcelona, 1988, p. 18.



1.
Étienne-Jules Marey,
Sauts pieds joints, 1882.

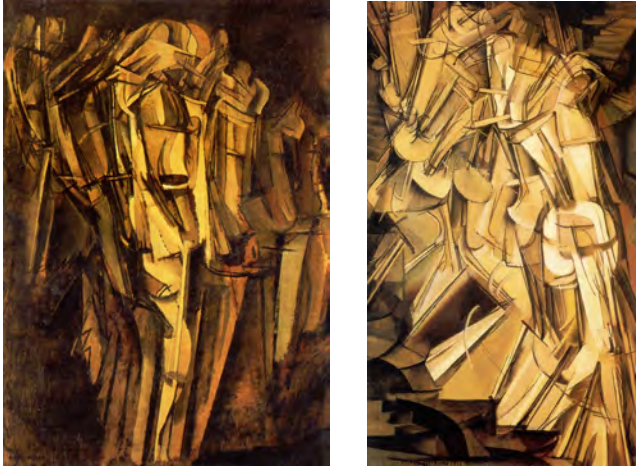
La importancia del registro fotográfico no radicaba tanto así en el objeto como en la captación de su instante “no visto”, o su “tiempo perdido”, restituído al ser puesta de relieve su condición de inadvertido a la percepción.

Si bien son por lo general admitidas las consecuencias plásticas que la frecuentación de estas imágenes supuso en la primera obra pictórica de Duchamp —de la que *Jeune homme triste dans un train* (1911) o *Nu descendant un escalier, n° 2* (1912) suponen dos de los más recurrentes ejemplos²¹, poco se ha dicho sin embargo de los efectos que el estudio de la cronofotografía tuvo en el interés del artista por un arte capaz de huir de la preocupación por la soberanía retiniana²², del que lo *infraleve* aparece como uno de los elementos estructurantes.

Para nosotros este primer empleo ilustrativo de las investigaciones cronofotográficas, casi con total seguridad hubo de encontrarse vinculado al desarrollo de una fenomenología de lo imperceptible en el que la cuestión de la invisibilidad desempeña un papel central.

21. Cfr. JAY, Martin: *op. cit.*, p. 114.

22. En las entrevistas que le hizo Pierre Cabanne, Duchamp calificó su postura de *antiretiniana*, ajena a la preocupación por el *lenguaje visual*. Para una visión más detallada sobre el tema, cfr. CABANNE, Pierre: *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, This side up, Madrid, 2013, p. 44.



De forma paralela, el entorno científico del momento comenzó a representar un incuestionable replanteamiento de la visión y la percepción, en gran parte atribuido al concepto de la cuarta dimensión estudiado por los ámbitos de la física y la matemática.

Linda Henderson ha señalado cómo esa idea generaría una gran conmoción en la comunidad artística de la época, y en ese sentido, y pese a las negaciones de Duchamp de haber leído los trabajos teóricos relacionados con la materia, basta con revisar sus escritos repletos de metáforas y referencias extraídas de las obras más significativas del momento para desmentirlo²³.

Por mostrar que, contrariamente a la opinión general, no se hallaba

2.
Marcel Duchamp, *Jeune homme triste dans un train*, 1911.

3.
Marcel Duchamp, *Nu descendant un escalier, n°2*, 1912.

23. Calvin Tomkins ha detectado conceptos e incluso cálculos característicos de Riemann asociados a la ejecución del *Grand Verre* de Duchamp. Josep Perelló asimismo ha observado cómo las notas de la *Caja Blanca* y la *Caja Verde* cuentan con innumerables referencias traducidas a una lengua "fantasiosa" y personal próxima al espíritu del *Viaje a la cuarta dimensión* de Gaston Pawlowsky, cuando no introducen alusiones a determinadas figuras metafóricas de Poincaré, en las que el autor parece encontrar una relación directa con los objetos representados en el vidrio. Para una visión más detallada sobre el tema, *cfr.*: TOMKINS, Calvin: *Duchamp. A biography, op. cit.*, pp. 59-60; PERELLÓ, Josep: "Poincaré i Duchamp: entrecruce a la quarta dimensió", en <http://www.uoc.edu/artnodes/cat/art/pdf/perello0505.pdf>, pp. 2-3.

el mundo regido por parámetros uniformes, en el estudio duchampiano en torno a lo *infraleve* se deja sentir la influencia de las teorías de dos autores: Henri Poincaré y Esprit Pascal Jouffret.

[1] El estudio de la cuarta dimensión del físico y matemático Henri Poincaré, en primer lugar, define los cambios conceptuales aportados por el descubrimiento de los rayos X, el fenómeno de la radioactividad, del radio y sobre todo, del electrón y sus leyes a comienzos del siglo XX, exploraciones recientes provistas aún entonces de un cariz enigmático.

Una de sus más influyentes aportaciones se encuentra en la afirmación de que las leyes hasta el momento dominantes de la materia y su supuesto comportamiento no son sino producto puro del espíritu de quienes las “entienden”, lo que permite explicar el paso del materialismo que conformaba la base científica del siglo XIX a la filosofía del idealismo y el agnosticismo, por cuestionar la posibilidad de un conocimiento científico objetivo²⁴.

Esta visión de la ciencia supuso un atractivo desmantelamiento de la concepción de “verdad absoluta”, que no tardaría según Molderings en convertirse “en punto central del nuevo arte de Duchamp”²⁵, a partir de cuyos planteamientos procedería el artista al desarrollo de una variante lúdica y escéptica de la física mediante la cual devaluar las ciencias racionales, haciendo posible la formulación de un modo de producción artística radicalmente distinto del ordinario, la mayoría de las veces relacionado con acontecimientos que, como los mencionados a través de sus notas a lo *infraleve*, correspondería al observador designar o no, entregados siempre al riesgo de la imperceptibilidad y la desaparición para los sentidos.

La visión de la continuidad de lo real expuesta por Poincaré en su obra *Ciencia e hipótesis* (1902), por otra parte, merece ser mencionada en estas páginas, por cuanto pudo con probabilidad contribuir a perfilar

24. “La ciencia no puede alcanzar las cosas en sí, sino solamente las relaciones entre las cosas... fuera de estas relaciones, no existe una realidad cognoscible”. Cfr. MOLDERINGS, Herbert: “Objects of modern scepticism”, en VV. AA.: *The definitely unfinished Marcel Duchamp*, Thierry de Duve (ed.), Nova Scotia College of Art and Design / The MIT Press, Cambridge, Massachusetts / Londres, 1991, pp. 244-245.

25. *Ibid.*

las primeras preocupaciones del artista en torno al concepto que estudiamos.

La fórmula del continuo físico plantea la imposibilidad de la percepción humana para discernir –hasta un cierto punto– los matices de lo real. La carencia de medios para aprehender la ínfima singularidad que constituye el entramado de lo real conduciría al individuo a una creencia equívoca sobre la continuidad de lo concreto, contradicción en su caso expuesta mediante las experiencias de Fechner²⁶.

Las notas 29, 30, 31 y 32 (frente) escritas por Duchamp pueden leerse, para nosotros, como una interpretación o una trasposición directa de esta búsqueda del mínimo factor diferencial trazada por Poincaré, dotada de una nueva complejidad próxima a lo absurdo en el discurso del artista²⁷.

Así resume su propósito la primera: “¡Aislamiento de lo infra leve! Cómo aislar”²⁸, para seguidamente imaginar una combinación de pesajes que con ayuda de una balanza facilite determinar cuál es en el conjunto de una docena de monedas, la más pesada o la más ligera²⁹, y concluir, a través de una siguiente declaración, constatando la importancia, al menos a través de una frase escrita, de una “lupa para el tacto (infra leve) μμμμ que separe lo infra leve”³⁰, y permita ofrecer una mayor precisión sobre lo percibido.

Tal investigación se basa en un cálculo de las diferencias que hace

26. Poincaré incide en concreto sobre la incapacidad de la evaluación sensorial del sujeto para diferenciar un peso A de 10 gramos de un peso B de 11 gramos, y este mismo peso B de 11 gramos de un peso C de 12 gramos. El resultado implica que en lo sensible, A y B son iguales, tal como sucede respecto a B y C. Sin embargo, la percepción sensible permite establecer una diferencia entre los pesos A (10 gramos) y C (12 gramos). El autor determina así “los resultados groseros de la experiencia” o “la fórmula del continuo físico”: $A=B$; $B=C$; $A<C$. Para una visión más detallada sobre el tema, *cfr.* POINCARÉ, Henri: *Ciencia e hipótesis*, Espasa Calpe, Madrid, 2002, p. 77.

27. Se trataba, según las propias palabras de Duchamp, de introducir “el toque exacto y preciso de la ciencia; se había hecho muy pocas veces o, al menos, no se mencionaba mucho”, ejercicio que no hacía “por amor a la ciencia, sino todo lo contrario, más bien para desacreditarla, de una forma suave, liviana y sin importancia”. *Cfr.* CABANNE, Pierre, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, *op. cit.*, p. 45.

28. DUCHAMP, Marcel: *Notas*, *op. cit.*, Nota 29, p. 27.

29. *Ibid.*, Nota 30, pp. 27-35.

30. *Ibid.*, Nota 32 (frente) p. 35.

aparecer la distancia última, el peso mínimo del que el artista anota cómo su existencia no tiene *a priori* un valor declarado –“gratuidad del pequeño peso”³¹– o los cambios inferiores incluso al grado de precisión de los instrumentos de medida.

[2] Una construcción matemática y abstracta que Esprit Pascal Jouffret asienta sobre un enfoque mental de sus coordenadas en *Tratado elemental de geometría en cuatro dimensiones* (1903), parecidamente vertebrada la exploración duchampiana en torno a lo *infraleve*.

Dicha investigación la dedica Jouffret al “mundo de las pequeñas dimensiones”³², a partir de la consideración de una geometría para la cual el espacio no es “más que una franja infinitamente delgada en medio de una infinidad de otros espacios que forman tantas franjas similares en una superficie de cuatro dimensiones”³³.

Esta cuarta dimensión “nula o infinitamente pequeña”³⁴ es inseparable de un carácter estrictamente mental de tal universo imperceptible y nunca cognoscible por los sentidos, pues la cuarta dimensión y su identidad de espacio infinitamente delgado son “cosas de concepto”³⁵, resultado de una visión que debe elaborarse según las leyes rigurosas del cálculo y la lógica.

Una perspectiva como la de Jouffret, matemática y lógicamente construida, hubo de ser determinante en el afianzamiento del interés duchampiano por conducir la atención del espectador desde los dominios de una inicial práctica pictórica hacia regiones más específicamente comprometidas con la idea del arte como un ejercicio intelectual o existencial dotado de un alcance distinto del de la sensación.

Al mismo tiempo, la descripción de ese espacio “infinitamente delgado”, creemos, no deja en cierto modo de anticipar de forma directa la construcción del término *infraleve* con posterioridad acuñado por Duchamp.

31. *Ibid.*, Nota 8, p. 21.

32. JOUFFRET, Esprit Pascal: *Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions et Introduction à la géométrie à n dimensions*, Gautier-Villars, París, 1903, p. VII.

33. *Ibid.*, p. IX.

34. *Ibid.*, p. X.

35. *Ibid.*, p. 183.

Para nosotros, la trasposición duchampiana de una materia próxima a la física y la matemática pone el acento sobre un elemento fundamental de la cuestión que estudiamos: la búsqueda de la variación ínfima como forma de rebasar el ámbito de lo estrictamente visual, pudiendo traspasar su condicionamiento, su exclusividad y sus límites.

Y es que, es en definitiva un enfoque diferencial de las pequeñas percepciones el que acerca el campo de los estudios aludidos.

Trátase de especificidades inherentes a la técnica fotográfica, o de teorías relativas a la existencia de una cuarta dimensión, procedentes tanto de los ámbitos de la física como de la matemática, unas y otras perspectivas –salvando las diferencias propias de sus correspondientes ámbitos contextuales– muestran que es precisamente la máxima especificidad de las cosas la que resulta inaprehensible por medio de la sensación, en todos los casos patentizando un común interés por la exploración del umbral que aun en sus ínfimas dimensiones permite la distinción de varios elementos entre sí.

De lo expuesto, así es posible por ahora inferir:

Primero, que una obra como la de Duchamp no es un ejemplo aislado, sino que se encuentra enraizada en un impulso más amplio, que aparece como el emplazamiento de algo que la trasciende, una suerte de posicionamiento inconsciente ante una configuración específica de lo visible.

Pues, aunque en más de una ocasión aquella haya querido ser vista como una excrecencia del arte del siglo XX³⁶, la obra del artista no puede concebirse como un ejemplo al margen de ese posicionamiento y cuestionamiento activo de la visualidad, producido por las innovaciones técnicas y artísticas de finales del siglo XIX a que venimos haciendo referencia.

En segundo lugar, la congruencia de una primera intuición que impulsa el desarrollo de este trabajo: que lo *infraleve* se deja sentir

36. Cfr. KUSPIT, Donald: "Marcel Duchamp, artista impostor", en *Emociones extremas. Pathos espiritual y sexual en el arte de vanguardia*, Abada, Madrid, 2007, pp. 43-56.

tras un cuestionamiento del nivel de distinción de lo real, a través de la consideración de los matices que constituyen el continuo físico, el cuestionamiento de los límites perceptivos y la configuración, por ende, de designaciones específicas para entidades precisas y delimitadas.

Para lo que prosigue, observaremos cómo una fenomenología de lo inadvertido en la práctica artística –pese a la diversidad de ejemplos que constituyen exploraciones de lo imperceptible y sus singularidades en el ámbito de las artes plásticas– no se encuentra necesariamente ligada de forma exclusiva a una estricta condición objetual, sino que su discurso lo caracteriza una determinada forma de ejercerse antes que lo que en sí mismo muestra.

2.2_ EL PRINCIPIO DE NEUTRALIDAD

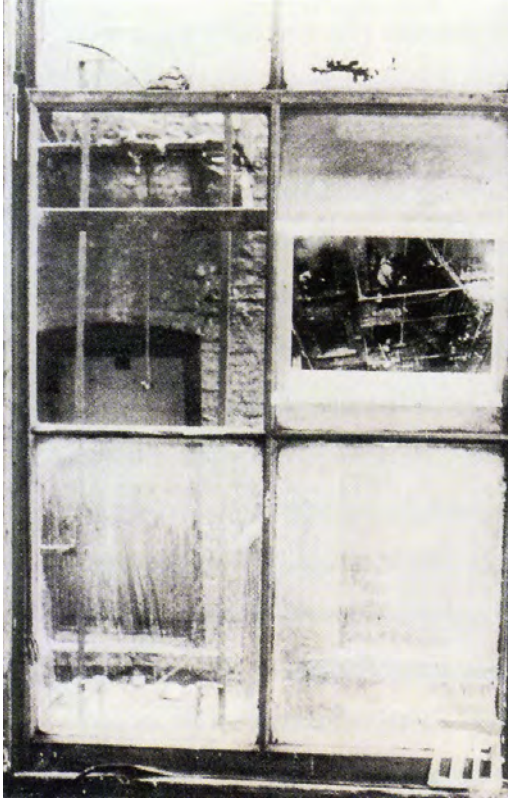
2.2.1_ Consideraciones previas

Etimológicamente, lo neutro está asociado con un estado débil, no marcado, el cual por principio se separa de todo estado fuerte o pronunciado.

Esta cuestión la plantea con agudeza el conjunto de notas que Roland Barthes redactó para sus cursos en el Collège de France dedicados a lo neutro, un conjunto de comentarios, reflexiones y referencias que, bajo nuestro punto de vista, entran en resonancia con ciertas determinaciones propias de la manifestación que representa el fenómeno *infraleve*, el cual, basándonos en ciertas actitudes y figuras desarrolladas por el autor en su seminario, podremos en adelante enunciar como una suerte de espacio de experimentación de lo neutro.

Detengámonos a observar primero un conjunto de manifestaciones que por lo pronto consideramos ejemplos válidos de la mínima perceptibilidad de la obra, y por ese motivo incluimos en la categoría de fenómenos que esta tesis estudia.

La primera es una obra sin título que Robert Barry presentó en 1969, consistente en la mera designación textual de los espacios entre las



páginas 29 y 30, y 74 y 75 de una publicación³⁷.

El lector se encontraba, en el primero de los casos, frente a las dos caras de una misma hoja y el correspondiente gramaje del papel, mientras que en el segundo se trataba del vacío entre dos páginas, una frente a otra, al abrirse por completo el ejemplar.

Nada permitía advertir esta pieza mediante la cual la imperceptibilidad de límites decisivos en la configuración de lo real, así como la extensión del sentido, la legibilidad y la pervivencia del acto, podían plantearse bajo la forma de un procedimiento, según el propio Barry, entregado a “lo que ocurre entre las cosas, el intervalo”³⁸.

37. La intervención se describe tal cual en el sexto ejemplar de la revista *0 to 9*, correspondiente al mes de julio del año 1969. Cfr. ACCONCI, Vito, y MAYER, Bernadette (eds.): *0 to 9: The complete magazine (1967-1969)*, Ugly Duckling Presse, Nueva York, 2006.

38. BARRY, Robert, y DENIZOT, René: *It's about time/ Il est temps*, Yvon Lambert, Paris, 1980, p. 44.

4.
Gordon Matta-Clark,
Window wash, 1973.

La segunda corresponde a una intervención que Gordon Matta-Clark realizó en el estudio del artista francés Jean Dupuy en 1973, limitándose a limpiar uno de los cristales del ventanal del estudio, prácticamente opaco por la suciedad, sin que ninguna indicación pudiera tampoco en este caso evidenciar el resultado de su realización, una operación ligera que planteaba al espectador la cuestión de su visibilidad y el momento de su aparición [4].

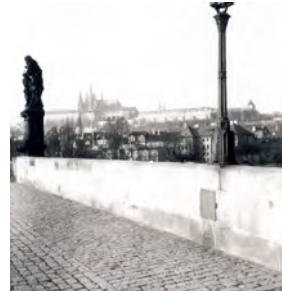
5.

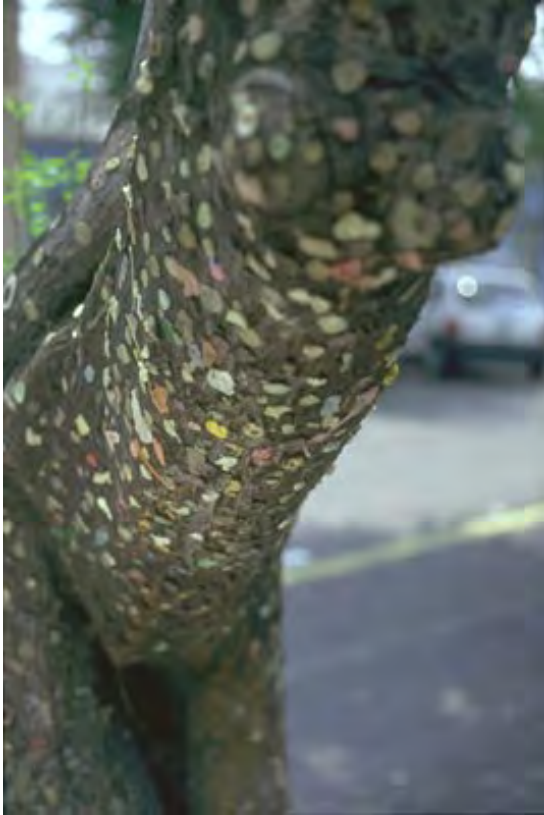
Jiří Kovanda, *Sugar tower*, 1981.

En tercer lugar, tenemos la propuesta, a comienzos de la década de los ochenta, de una serie de micro-situaciones o micro-acontecimientos atribuidos a Jiří Kovanda: una torre de azucarillos apilados frente a una pared [5], o dos pequeños montones de polvo blanco dispuestos sobre

6.

Jiří Kovanda, *Two little white piles*, 1980.





el muro de un puente [6], ejemplos de dispositivos que, delimitando ocupaciones espaciales mínimas y modestas, particularizaban determinados ambientes haciendo en cada caso del lugar un espacio atravesado por lo singular apenas perceptible.

7.
Gabriel Kuri, *Tree with chewing gum*, 1999.

Años más tarde, presentaba Gabriel Kuri *Tree with chewing gum* (1999), la imagen de un árbol sobre cuya corteza sorprendía advertir las formas coloreadas de un cierto número de chicles pegados. El sentido de una obra como esta se encontraba provisto de una atención activa prestada al curso de los acontecimientos, limitándose la intervención del artista a la apropiación de una situación concreta mediante su registro fotográfico. *Tree with chewing gum* aparecía así como una suerte de escultura involuntaria, no tanto conmemorando un hecho extraordinario cuanto haciendo visible el flujo continuo de la existencia diaria frente

a un estacionamiento de transportes públicos, donde el árbol se ubicaba.

Lejos de ser comparables entre sí, en la medida en que su configuración responde a motivaciones o impulsos artísticos y poéticas diferentes, un común denominador aproxima las obras descritas: todas ellas se articulan en torno a un espacio en el que, si bien no se obstaculiza la percepción, su objeto tampoco se expone bajo el sobreseñalamiento de la evidencia visual.

Nada en ninguno de los casos indica a la mirada la existencia de tales dispositivos, sino que corresponde al observador descubrirlos o ignorarlos en función de su aptitud para advertir una particularidad.

Lo que quisiéramos plantear a continuación es precisamente que, por mantenerse en la reserva, por exponerse sin marcar su posicionamiento, podrían estas expresiones de lo apenas perceptible, a causa de su configuración inadvertible, constituir útiles figuras de la neutralidad, de aquello que existe y no niega su existencia sin tomar postura.

Pues, tal y como sabemos que la principal característica de lo neutro es la de resistirse a la caracterización, permaneciendo siempre discreto y reservado, no es de extrañar que, en su indeterminación, pase naturalmente desapercibido.

Si una vez más observamos las obras, constataremos que nada en ellas pretende incitar o seducir, retener la mirada o forzar la atención del espectador.

Su configuración no presenta ningún signo típico que se imponga a la observación y tiende a confundirse o igualarse con la normalidad de las cosas.

Digamos que, lejos de querer imponer su dinamismo, de exhibir consistencia y vitalidad, parecen guardarse de un compromiso, de una implantación o una relación excesivos con lo real.

A imagen de lo neutro, que “no se oculta, pero no se marca”³⁹, el fenómeno que bajo el término *infraleve* estudiamos en esta tesis, en modo alguno se impone al momento en el que se anuncia, presentándose de manera reservada y sin resaltar.

39. BARTHES, Roland: *Lo neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977-1978*, Siglo XXI, México, 2004, p. 100.

En un momento de su exposición, Barthes define lo neutro como “aquello que desbarata el paradigma”⁴⁰ o el “motor del sentido”⁴¹: por servir de imagen a una “ausencia de supuestos”⁴², lo neutro viene de algún modo a anular o contrariar el binarismo del paradigma, partiendo de la idea básica de que todo sentido nace de un conflicto que comienza en el propio acto de elección de un término frente a otro a fin de producir significación, al tiempo que, a la inversa, todo conflicto puede considerarse generador de sentido.

Esta condición la ilustra el origen latino del término: *nec uter*, es decir, “ni lo uno ni lo otro”, pues es propio de lo neutro escapar al juego de oposiciones binarias tan típico de la organización del conocimiento occidental en cualquier ámbito, rechazando los sistemas de articulación mediante el recurso a un tercer término que no es ni A ni B, y se sitúa en un lugar más allá de la elección misma.

Pero, ahora bien, ¿es realmente posible pensar (o hablar) al margen de la oposición, o lo que es más aún, “desbaratándola”? Y en el caso de que así fuera, ¿qué aspecto tendría un discurso semejante?, es decir, ¿cuáles serían sus rasgos definitorios, por qué lugares se vería forzado a pasar y de qué otros se alejaría?

A esta pregunta solo nos es posible responder mediante el análisis de un planteamiento que creemos participa de todas y cada una de las paradojas que disecciona o sugiere.

Las claves que a lo largo de las páginas siguientes guíen nuestro discurso, las basaremos en la concreción de un ‘deseo de neutro’, para Barthes manifiesto en: [1] la suspensión de las órdenes, leyes, conminaciones, arrogancias, terrorismos, intimaciones, pedidos, querer-asir; [2] por profundización, en la suspensión del narcisismo, una propensión a disolver la propia imagen⁴³.

En este punto, no es la tradición occidental, marcada por la enunciación del conflicto en todas sus formas –filosofías, doctrinas,

40. *Ibid.*, p. 51.

41. *Ibid.*, p. 51.

42. *Ibid.*, p. 14.

43. *Cfr. ibid.*, p. 58.

metafísicas, materialismos o incluso lenguajes corrientes, que tienden a hacer de la oposición una naturaleza y un valor, privilegiando una ideología moral de la voluntad, del querer (asir, dominar, vivir, imponer la propia verdad, etcétera)– la que con mayor exactitud encarna los principios descritos: la evitación del antagonismo que define lo neutro se encuentra anulada en su caso.

Por el contrario, el “deseo de neutro”, más precisamente, corresponde a una suspensión subjetiva que caracteriza el discurso del pensamiento oriental, cuya significación, “discreta hasta el enrarecimiento”⁴⁴, facilita el descubrimiento de un nuevo campo que Barthes enuncia como el de la delicadeza⁴⁵, o “mejor aún [...] el de la insipidez”⁴⁶.

Esta insipidez, que el autor de manera intuitiva anota en torno a la construcción del discurso oriental, ha sido minuciosamente estudiada por François Jullien en su *Elogio de lo insípido* (1991) como un lugar común en el que todas las corrientes del pensamiento oriental –confucianismo, taoísmo, budismo– se encuentran y se entienden.

A semejanza del gusto insípido –pero como parte de una noción considerablemente más amplia, que ocupa un lugar central en la evolución del pensamiento y el arte oriental–, señala Jullien una perspectiva que, al no verse limitada por una determinación particular, un posicionamiento sobreseñalado o acentuado, puede transformarse infinitamente.

Así, previa constatación de ciertas generalidades relativas a los estados y conductas según Barthes tendentes a la suspensión del conflicto –e ilustrativas de las condiciones de manifestación del fenómeno *infraleve* según el pensamiento duchampiano– (2.2.2. *Generalidades relativas a la suspensión conflictual del discurso*), proseguiremos nuestro estudio examinando las especificidades propias de una particular intensidad paradójica de lo neutro, asociada a una visión orientalista de la eficacia en lo que a la conducción del acto se refiere (2.2.3. *La intensidad paradójica de lo neutro. Eficiencia e invisibilidad: Una visión orientalista de la conducción de la acción*).

44. JULLIEN, François: *Elogio de lo insípido*, Siruela, Madrid, 1998, p. 17.

45. Cfr. BARTHES, Roland: *Ibid.*, pp. 76-79.

46. JULLIEN, François: *Ibid.*

2.2.2_ Generalidades relativas a la suspensión conflictual del discurso

[1] *Indiferencia*. Tan pronto como el principio mismo que garantiza la neutralidad y permite calificarla como tal confirma ser una resistencia a la categorización y los juegos binarios establecidos, hemos de remitirnos a la frecuentemente proclamada indiferencia duchampiana, causa de una preferencia, frente al principio de contradicción, por lo que Duchamp denominara la “*Cointeligencia de los Contrarios*”⁴⁷.

Conocemos la alusión bretoniana a una tentativa de escapar a la lógica opositiva del sentido en los términos de un *desdén por la tesis* que el mismo Duchamp de manera hiperbólica y contradictoria resumiera afirmando que prefería no existir, antes que estar a favor o en contra de cualquier cosa⁴⁸.

La problemática del juicio de lo bello y el gusto –ese enemigo del arte–⁴⁹, desde tal punto de vista aparece como la de una estabilidad repetitiva de lo aceptado por el sujeto, cuya inscripción en una lógica que posibilite la toma de posición tratará de evitarse.

La obra *Porte, 11 Rue Larrey* (1927) constituye una tan curiosa como explícita materialización de esta ausencia de pronunciamiento: por encontrarse instalada en ángulo, permite cerrar una apertura dejando otra abierta, pudiendo gracias a la particularidad de poder encontrarse simultáneamente abierta y cerrada, desarticular las habituales incompatibilidades físicas y espaciales así como el principio de contradicción y la ley de exclusión que le es inherente.

[2] *‘Discurso’ de la contingencia*. Si lo neutro se presenta bajo una forma de desapego del sentido, todo “plan”, en cuanto división temática o programa establecido, en mayor o menor grado supondría la reconstitución del paradigma susceptible de ser desarticulado, en la medida en que la propia exposición del discurso consolidaría la forma del sentido que pretendía disolver.



8.
Marcel Duchamp, *Porte, 11 Rue Larrey*, 1927.

47. DUCHAMP, Marcel: *Notas, op. cit.*, Nota 185 (frente), p. 191.

48. ROBERTS, Francis: “I propose to strain the laws of physics”, entrevista a Marcel Duchamp, *Art News*, vol. 67, nº 8, Nueva York, 1968, p. 62.

49. *Ibíd.*

Así, si la neutralidad es, como Jullien muestra, “necesariamente fugitiva [...], rehúye cualquier búsqueda metódica y no se [la] puede ‘asir’ para conservarla”⁵⁰, no resulta extraño que a fin de evitar la estabilización del sentido —o al menos la estabilización de un sentido único—, un pensamiento de lo neutro tienda a privilegiar un procedimiento arbitrario de sucesión circunstancial.

El tópico de un acontecer imprevisible y gratuito, que privilegia lo espontáneo en detrimento de lo voluntario y resulta desde distintos puntos de vista estructurante del pensamiento y la tradición orientales, recobra así su acuidad en los ejemplos a los que previamente hicimos mención.

Para huir de la obligación sistemática connatural a todo discurso voluntariamente articulado, la cristalización de lo neutro acude a la expresión de un arte por lo general inclinado a despojarse de la representación.

Si seguimos a Jullien, apunta este que “el signo *insípido* no cumple la vocación ‘natural’ del signo que es representar, sino que sirve más bien para des-representar”⁵¹, a lo que añade que “su más allá no es simbólico”⁵².

Dicho planteamiento nos parece aplicable a las propuestas que constituyen el objeto de nuestro estudio, en cuanto que no existe nada que sobresalga, un punto de vista privilegiado a partir del cual ofrecer una descripción ideal —una representación en ese sentido—, de lo que domina en las intervenciones, sino más bien una atención a los acontecimientos visuales de la que artista y espectador participan en igual nivel.

Por esta vía, un soslayo de la generalidad por medio de conductas de algún modo intempestivas, y en ese sentido no paradigmaticables, permite ser vislumbrado cuando se trata de una gestualidad que tiende a enfatizar lo irrisorio, el detalle misteriosamente inútil o en el límite de lo extravagante.

Si la articulación de cualquier forma discursiva se halla ligada de manera inevitable al problema del poder, el signo *insípido* podrá tratar de

50. JULLIEN, François: *Elogio de lo insípido*, op. cit., p. 97.

51. *Ibid.*, p. 130.

52. *Ibid.*

suspender el conflicto, de recusar la sistematicidad, no tanto mediante el pronunciamiento en su contra –sujeto a idénticos problemas–, sino mediante el despliegue de lo que podríamos denominar un ‘discurso’ de la contingencia, una particular “forma del silencio que desbarata las palabras”⁵³.

En respuesta a las dificultades inherentes a toda estructuración del discurso, John Cage –a quien por defender la dignidad acústica global del mundo sin ejercer jerarquización estética corresponde un lugar digno de ser tenido en cuenta en el conjunto de estas reflexiones– proponía establecer como base de una creatividad no impositiva “el tipo de lenguaje que la gente usa cuando ama, no cuando intenta imponerse”⁵⁴, teniendo en cuenta que “cuando se ama se dicen tonterías” y “cuando se combate se dicen frases”⁵⁵: una desarticulación de los supuestos y el código característica del humorismo, sobre cuyo potencial disruptivo profundizaremos en la segunda parte de esta tesis (3. *Un primer momento: Hacia la desaparición objetual y la negación de lo visual. Estrategias de dificultación de la percepción*; 4. *Un segundo momento: Hacia la disrupción y el cuestionamiento de los límites perceptivos. Estrategias de singularización de lo percibido*).

[3] *El matiz*. Al evitar la caracterización por el extremo, lo neutro reemplaza la noción de oposición por la de diferencia ligera, por el matiz o la pequeña disimilitud en los que halla un modo de asunción al que creemos responde la cristalización del fenómeno *infraleve*: sabemos que Duchamp precisamente concibió el término *infraleve* como una metamorfosis de la letra considerada una “hechura simétrica”⁵⁶, un reflejo especular⁵⁷, o una “simetría comanditada”⁵⁸ cuyos signos evidencia

53. BARTHES, Roland: *Lo neutro*, op. cit., p. 72.

54. BARBER, Llorenç: *John Cage*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1985, p. 78.

55. *Ibid.*

56. DUCHAMP, Marcel: “La novia desnudada por sus solteros, mismamente (la Caja Verde)”, en “El velo de la novia”, *Escritos. Duchamp del signo, seguido de Notas. Escritos reunidos y presentados por Michel Sanouillet y Paul Matisse*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2012, p. 89.

57. A propósito de la vigencia del matiz, Barthes refiere un tipo de escritura de la palabra que denomina “en espejo”. Cfr. BARTHES, Roland: *Lo neutro*, op. cit., p. 187.

58. Cfr. DUCHAMP, Marcel: *Notas*, op. cit., Nota 74 (frente), p. 53.

una escritura capaz de describir lo que no se oculta pero tampoco se marca.

Al proponer tres versiones posibles del vocablo ligadas entre sí por variaciones ortográficas visuales y sonoras infinitesimales, el artista traducía a la lengua, y por ella, los movimientos más sutiles y delicados cuya verbalización de igual manera operaba en lo apenas perceptible.

Seguidamente, tenemos la alusión a un ejercicio consistente en el “inventario de micro-redes de palabras, muy parecidas y un poco diferentes”⁵⁹ que Barthes plantea en su seminario y mediante el cual procura el autor incidir sobre “la necesidad cívica de enseñar los matices”⁶⁰, pues es, según él, confrontando las palabras próximas como solo puede afinarse el sentido, las diferencias y los matices, gracias a un “discurso de la poca diferencia”⁶¹.

Dichas micro-redes de términos, en uno y otro caso entreabren la posibilidad de una invención del matiz, a partir de variaciones morfológicas que posibilitan una pluralidad de designaciones, de nombres, de los cuales ninguno es sin embargo el correcto⁶², hecho que para Barthes constituye otra de las dimensiones capitales de la neutralización, en cuanto que lo neutro es “algo’ en estado de variación continua (y ya no de articular en vista de un sentido final) [...] donde el ‘contenido’ de las formas importa menos que su traslación”⁶³.

Esta cuestión del matiz, de la diferencia liviana, por otro lado nos sumerge de lleno en la problemática de la distinción y la indistinción, puesta en evidencia por la fórmula del continuo físico de Poincaré y, como sabemos, revisitada por Duchamp a propósito de su interés por lo *infraleve*: discernir la singularidad no aparece sino como un modo de declarar la constitución infinitesimal del continuo físico, haciendo de las pequeñas percepciones el medio de una proximidad continua, de una transición entre una percepción y otra, y al mismo tiempo, un componente de la percepción misma⁶⁴.

59. BARTHES, Roland: *Lo neutro*, op. cit., p. 186.

60. *Ibid.*

61. *Ibid.*

62. *Ibid.*, p. 174.

63. *Ibid.*, p. 55.

64. DELEUZE, Gilles: *El pliegue. Leibniz y el barroco*, op. cit., p. 113.

Un rápido vistazo al conjunto de las obras que páginas atrás propusimos para facilitar un inicial planteamiento de estas cuestiones [4] [5] [6] [7] podrá servir para confirmar que, en efecto, dichas intervenciones parecen enunciar la posibilidad de discernir el umbral que posibilita la distinción de las cosas entre sí, sumidas en la exploración de los mínimos 'matices' constitutivos de lo real.

La pregunta en torno a lo que constituye el límite de reconocibilidad de la obra parece inseparable de una serie de gestos cuyas especificidades no dejan de perfilar esa frontera inestable entre la posibilidad de llegar a ser como lenguaje, o la incoherencia, a falta de las herramientas para reconocer un determinado orden.

A medio camino entre el riesgo de señalar demasiado, entregándose a una enunciación en exceso tangible o demostrativa –equivalente a la declaración de un posicionamiento específico, por definición conflictivo–, o, por el contrario, el de una desmedida evanescencia inaprehensible mediante la sensación, dichas acciones se constituyen apenas bajo la forma del signo, o tal y como Barthes precisa respecto de lo neutro, “en el borde del lenguaje”⁶⁵.

Se trata de un conjunto de operaciones que ponen de relieve estados límite, umbrales –umbral de visibilidad, umbral de perceptibilidad, umbral de intelegibilidad– de los que sabemos en cuán distintos grados ocuparon a Duchamp, y sobre los que se fundan las meditaciones de Umberto Eco en torno a la *obra abierta*, cuyos umbrales de trabajo artístico corresponden tanto a una función de la estética como a un acto crítico susceptible de determinar si su apertura a diferentes lecturas es el resultado de una organización intencional de su ámbito de posibilidades y con qué intensidad⁶⁶.

La obra abierta sería pues, como estos, el resultado de una operación no siempre dotada de un contenido específico, pero aun así, capaz de dar lugar, poniendo a prueba los límites del trabajo, a un juego imaginativo de varias realidades posibles.

Retomando un símil propuesto por Barthes en su estudio sobre lo neutro, creemos que, por hacer de la dispersión de una serie de

65. BARTHES, Roland: *Lo neutro*, op. cit., p. 102.

66. Cfr. Eco, Umberto: *Obra abierta*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1984, p. 192.

fenómenos que se dejan ver “sin atraer la atención”⁶⁷, ‘puestos’ ante la vista, y presentes a la vigilancia, nunca forzada a reconocerlos, el conjunto de expresiones del tipo que estudiamos podría sin dificultad ser visto en los términos de una estrecha relación de proximidad con el caso de la carta robada⁶⁸.

Esta observación nos conduce a otra de las más comunes imágenes de lo neutro para el autor, la del viso y los efectos matizados de la superficie tejida.

La práctica, en acuerdo con la teoría, muestra que por lo general aparecen estos de manera más propicia en las telas monocromas que en las estampadas: por residir su interés en la diversidad de matizaciones lumínicas variables en función del punto de vista, sucede que la complejidad del dibujo de la tela estampada tiende a contrariar, disminuyéndola, la riqueza de su efecto.

El viso, al mismo tiempo, resulta inaprehensible en su configuración, sujeta a la ley de variaciones continuas y carentes de posición, manifiesta bajo la forma de una superficie de metamorfosis materiales y ópticas discretas e interminables, idéntica a aquella por la que muy probablemente pudo Duchamp sentirse atraído en su búsqueda de lo *infraleve*.

Referencias explícitas al muaré, ilustran en un momento dado la idea de la extrema levedad en las notas del artista: “Lo nacarado, lo tornasolado / lo irisado en general: / relaciones con / lo infra leve”⁶⁹.

Y es que la irisación combina sutileza y complejidad, profundidad y delicadeza –noción también capital para Barthes en su reflexión sobre la neutralidad–, discreción, reserva y proliferación, no-control y riqueza, motivos todos ellos fundamentales para Duchamp en su aproximación a lo *infraleve*.

67. BARTHES, Roland: *Ibid.*, p. 100.

68. Nos referimos al relato del mismo título escrito por Edgar Allan Poe del que Jacques Lacan hizo un célebre análisis, al que Barthes alude en calidad de ilustración posible del modo específico de manifestación de lo neutro. Cfr. LACAN, Jacques: *Le Séminaire*, Libro II, *Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, París, Seuil, 1978, pp. 225-240, cit. en BARTHES, Roland: *Lo neutro*, op. cit., p. 100.

69. DUCHAMP, Marcel: *Notas*, op. cit., Nota 25, p. 27.

El conjunto de estos elementos bastará por el momento para confirmar que lo neutro apunta pues hacia “la construcción [...] de una tenuidad”⁷⁰, cuya esencia determina la forma de un fenómeno en equilibrio, de identidad basculante, el cual puede más o menos manifestarse en uno u otro sentido, sin llegar nunca a entregarse a una operación de identificación definitiva, de sustancialización concluyente.

Por esta vía, la oposición al estímulo superficial, por no dejarse reducir a una manifestación concreta y al no ser tampoco siempre posible o evidente la percepción completa por los sentidos en las manifestaciones descritas, parece invitarnos a remontar hasta el origen de lo que constantemente se desarrolla.

Lejos de cerrarse definitivamente, el sentido de lo *infraleve* permanece así abierto y disponible, pues en el extremo opuesto de las señales insistentes del discurso demostrativo lo real deja de verse “bloqueado” en manifestaciones parciales o demasiado llamativas.

Y es que, tal y como hemos observado, todo lo parcial en los términos de un pronunciamiento o una formulación específicos implica obstrucciones a la vitalidad, obstaculizaciones al desarrollo del continuo de la realidad.

El estudio de las especificidades de un impacto propio de lo neutro será el objeto del próximo apartado, en el que procuraremos constatar de qué modos y por qué motivos concretos la expresión que a primera vista más desabrida parece por demasiado común y banal, y por tanto indigna en apariencia de despertar el interés, puede dar lugar a la variación más compleja, al desarrollo más lejano.

Por lo pronto, sospechamos que el valor de lo neutro, al no confinarse en una posición determinada, podría ser eficazmente instalado en el punto de partida de todos los posibles.

70. BARTHES, Roland: *Lo neutro*, op. cit., p. 209.

2.2.3_ La intensidad paradójica de lo neutro.

Eficiencia e invisibilidad: Una visión orientalista de la conducción de la acción

Habiendo trazado las líneas generales que creemos sustentan una relación de analogía entre los que Barthes considera aspectos básicos de un pensamiento de lo neutro y las características que corresponden a la manifestación de lo *infraleve*, será nuestro propósito verificar ahora cómo además, y en relación con lo expuesto, las obras que estudiamos designan un plano de la eficacia basado en un enfoque diametralmente opuesto del occidental, una perspectiva que pone de manifiesto su particular intensidad paradójica –fabricar intensidad por sustracción– típica de la neutralidad.

Comenzaremos señalando una de las ideas para Jullien explicativa de la tendencia occidental a la enunciación del conflicto, y es que su pensamiento ha concebido la eficacia a partir de la abstracción de formas ideales erigidas en modelos preestablecidos según los cuales determinar los objetivos por realizar.

En la medida en que la acción parte de un plan ideado, la intención consiguientemente se dirige a la adecuación de los medios aplicables a los fines, procurando ser conducido el objetivo ideal a los hechos, con todo lo que dicho acto comporta de intrusión, pues la experiencia, más compleja que el pensamiento, no tarda en confirmar su irreductibilidad a los pares de opuestos que fundan el discurso lógico y la significación⁷¹.

Por otro lado, y si toda decisión implica la previa existencia de al menos tres coordenadas –[1] saber qué se pretende; [2] saber cómo conseguirlo, y [3] determinar la actividad en función de los dos saberes precedentes–, no resulta extraño que un cierto heroísmo recaiga sobre el sujeto que dirige y desarrolla el proceso de este tipo.

Dos problemas claros, bajo nuestro punto de vista, se desprenden de este modo de proceder, causa de la perpetuación de las dicotomías que constituyen la base de una significación operativa a partir del

71. Cfr. CAGE, John: *Para los pájaros: Conversaciones con Daniel Charles*, Monte Ávila, Caracas, 2010, p. 107.

antagonismo. Y es que, ¿en función de qué criterios debería ser escogido el axioma primero, el punto de partida de la acción?; y estos criterios a su vez, ¿en función de qué otros criterios precedentes podrían ser de una manera eficaz establecidos?

Al planteamiento que sustenta un sistema relacional de elementos en oposición, nosotros antepondremos aquí una concepción oriental de la estrategia que considera una serie de elementos nacidos de la idea de transformación a partir de la acción indirecta.

Dicha propuesta se confirma ajena al conocimiento de las dualidades que motivan el origen del conflicto (teoría/práctica, fin/medio, modelo/aplicación, objetivo/plan), al no concebirse el orden tanto a partir de un modelo ideal, cuanto por hallarlo contenido de forma natural en el curso de los acontecimientos, en el que el mismo sujeto se halla inmerso como parte de un proceso regulado y continuo al interior del cual cualquier noción de jerarquía desaparece.

Bajo este enfoque no existen decisión, elaboración o elección eficaces, pues en lugar de erigir un modelo normativo a partir del cual orientar la acción, el pensamiento concentra la atención en el curso del suceso, a fin de descubrir su coherencia y aprovechar su evolución.

Es así como una noción de potencial de la situación permite al modelo oriental escapar a la pérdida de sentido que la práctica experimenta respecto de la teoría cuando de la fórmula occidental se trata: la circunstancia contingente que planea como una amenaza sobre cualquier plan preestablecido, es muy por el contrario la que en este caso permite al potencial implicado producirse y desarrollarse con independencia de las cualidades intrínsecas y el esfuerzo del individuo.

Dos interesantes consecuencias se desprenden de lo expuesto: [1] Primero, que mientras que la acción en Occidente es personal y remite al sujeto, la transformación según una perspectiva oriental de la eficacia la concibe se revela más específicamente trans-individual; [2] Segundo, que el carácter indirecto de esta última disuelve la noción de individuo en beneficio de la categoría exclusiva del proceso.

Esta visión coincide en algunos puntos con lo que la manifestación discreta e indirecta, nunca acentuada, de la insipidez nos permite evaluar de la especificidad de su realización y sus consecuencias, una “eficacia [que] cuanto más *discreta* mayor es”⁷² y a la que, conforme con Jullien, denominaremos en adelante *eficiencia*⁷³, una manera de “operar tomando apoyo en las transformaciones silenciosas, sin destacar ningún acontecimiento, de manera de hacer crecer progresivamente el efecto a través de un desarrollo”, procurando menos conducir –pomposa, heroicamente– que *inducir* el efecto⁷⁴.

Observemos la concreción de tales observaciones en el caso de una intervención mínimamente aparente, capaz de producir un impacto no correlativo a sus dimensiones y, bajo tal perspectiva de la eficiencia, constatar que la relación entre una obra y su impacto en la memoria o el imaginario colectivos no han de ser necesariamente datos proporcionales.

Se trata de una obra constituida por lo que su mismo título designa: *Caja de zapatos vacía* no es otra cosa que una caja de cartón para zapatos que su autor, Gabriel Orozco, presentó en la Bienal de Venecia en el año 1993.

Pese a la diversidad de asociaciones inseparables de la pieza – desde el objeto constituido como *readymade* al minimalismo o incluso la crítica en torno al discurso artístico–, *Caja de zapatos vacía* consiste en una caja que no parece remitir sino a su propia presencia, abierta y dispuesta sobre el suelo en una situación extremadamente frágil.

Como receptáculo carente de contenido formal y significativo –y susceptible por tanto de convertirse en cualquier cosa– dicha obra adquiere más complejas consecuencias semánticas en un determinado plano contextual.

Su ‘monumentalidad’ no se relaciona tanto con la magnitud del acto

72. JULLIEN, François: *Tratado de la eficacia*, Siruela, Madrid, 1999, p. 100.

73. En su obra, el autor contrapone la espectacularidad inseparable del término *eficacia* al concepto de *eficiencia*, únicamente ligado para él al rendimiento. Cfr. JULLIEN, François: *Conferencia sobre la eficacia*, Katz Difusión, Buenos Aires, 2006, p. 86.

74. *Ibid.*



como con su capacidad negadora y desestabilizadora en cuanto gesto absurdo inscrito en la especificidad de un contexto institucionalizado y expectante de significados.

Digamos que explotando el recurso “con poco esfuerzo se puede obtener mucho efecto”⁷⁵, presente en cierto número de antiguos tratados de estrategia oriental, la obra anticipa la complejidad con la que el espectador tropieza cuando de la comprensión de un objeto al margen de condicionantes socio-culturales o expectativas personales se trata.

Y es que una mínima disposición a la imposición del significado pre-establecido corresponde al lugar y no al sujeto en este caso: la calidad del efecto resulta del aprovechamiento del potencial implícito en una determinada situación, gracias a un criterio de flexibilidad en la intervención por parte del artista.

Nos hallamos frente a un particular modo de intervención menos próximo por lo tanto a la acción con carácter de acontecimiento que a un advenimiento que “no añade nada a lo natural”⁷⁶: operaciones como las de Robert Barry [cfr. Acconci, Vito, y Mayer, Bernadette, 2006] o Gabriel Kuri [7], así también, creemos, lo confirman.

Se trata de una serie de propuestas cuyas formas aparecen casi de

9.
Gabriel Orozco, *Caja de zapatos vacía*, 1993.

75. JULLIEN, François: *Tratado de la eficacia*, op. cit., p. 44.

76. *Ibid.*, p. 204.

manera exclusiva como resultado de la vida o las circunstancias; resultado que no es forzado ni buscado, y cuando lo es, su proceso de búsqueda deriva de una intervención espontánea en la que la proyección del sujeto es apenas detectable, tal y como también demuestran intervenciones como las de Gordon Matta-Clark [4] o Jiří Kovanda [5] [6].

La eficiencia de los gestos de este tipo queda disuelta en el proceso de lo real, demostrando que es, cuando la eficacia se vuelve natural, “*apenas* [...] como mejor se dice”⁷⁷.

Varios aspectos relativos a la especificidad de la acción bajo este enfoque quisiéramos desarrollar en las páginas que siguen:

[1] El primero tiene que ver con una conducción del acto, que, liberado del activismo, se confunde con el curso espontáneo del devenir, con la consiguiente desaparición del sujeto en favor de la procesividad y conforme con una exigencia de liberación de la expectativa en los estadios de producción y recepción de la obra, en los cuales la apertura incondicionada a la circunstancia adventicia desempeña un papel fundamental.

La idea de una maduración que hay que respetar⁷⁸, del lado de una lógica procesual para la que es fundamental que “el efecto no sea objeto de ninguna sobrecarga por parte de quien lo produce, que se guarde de añadir nada personal o afectivo a la pura efectividad”⁷⁹, será inseparable de las propuestas.

Desde este punto de vista, todo se reducirá a una cuestión de discernimiento del momento oportuno –lo que los griegos antiguos llamaban *kairós*– que facilite hacer algo sin imponer un control cualquiera del espacio, a sabiendas de que la información puede entrañar un gran poder si se presenta en el momento y lugar adecuados.

Una común voluntad de ir por debajo del espectáculo, de no asaltar la visión, para tomar la mirada o el movimiento de improviso; en su

77. *Ibid.*, p. 147.

78. Para Jullien ese sentido neutro de la insipidez “no puede acontecer sino al cabo de una evolución”, pues “es fruto de la maduración”. Cfr. JULLIEN, François: *Elogio de lo insípido*, op. cit., p. 103.

79. JULLIEN, François: *Tratado de la eficacia*, op. cit., pp. 155-156.

punto de emergencia, que es también el de su estado de disponibilidad máxima, de densidad y frescura más grandes⁸⁰, determina la orientación de las actividades.

Por otro lado, y si a la neutralidad experimentada en las cosas tal y como Jullien precisa corresponde cierta capacidad de ‘desapego interior’, creemos que un intento la mayoría de las veces consciente –e incluso, en ocasiones, descrito de forma directa por los artistas– de desvinculación de la identidad subjetiva individual habrá de contarse entre las principales características de producción y recepción del fenómeno artístico que estudiamos.

Vayamos por partes:

a) Ajustándonos primero a los estadios de producción de la obra, una de las más típicas vías de suspensión del conflicto –hasta cierto punto emparejable con la característica actitud de indiferencia duchampiana– es la trazada por el frecuente recurso a la intervención de lo aleatorio en las composiciones.

Cualquier tentativa de realizar una clasificación más o menos sistemática de sus atributos en estas páginas sería infructuosa, y, dado el extenso número de propuestas de distintos modos articulables en torno a parecidos parámetros de acción, podría además fácilmente alejarnos de nuestro propósito.

No obstante, sí creemos que se hace necesario al menos ordenar aquí las principales claves explicativas de una resistencia a la enunciación del conflicto, típica por otra parte de la manifestación de la neutralidad que previamente estudiamos.

Y es que sucede que, al servirse del azar, el individuo se incorpora a un orden de entrecruzamientos y travesías casuales que motivan principios complejos, entre los que el dualismo o la exclusión no tienen lugar, puesto que “todo par es uno”⁸¹.

80. Paul Ardenne se refiere a un arte participativo tendente según él a situarse del lado del “momento oportuno”, del tiempo siempre fugaz del “momento decisivo”. Cfr. ARDENNE, Paul: *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, Cendeac, Murcia, 2002, p. 143.

81. HUMPHREYS, Christmas: *Budismo Zen*, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1962, p. 20.

Lo innecesario de recurrir a la introducción de operaciones aleatorias “cuando las acciones que se llevan a cabo son sin conocimiento”⁸², no deja de confirmar la disposición frente a la aleatoriedad de las circunstancias, del más ligero indicio, de la menor particularidad exterior que el sujeto puede tomar por advertencia, de cada singularidad susceptible de ser captada, pero no sin embargo consigo mismo.

La apertura a la indeterminación facilita una suerte de renuncia a la imposición de la voluntad individual en el proceso creativo, una desvinculación intelectual sobre lo acontecido y una posibilidad de regresión a los estadios prelógicos en los que no existe principio de categorización susceptible de establecer jerarquizaciones, siempre conflictivas respecto de la diversidad de elementos que participan de un determinado desarrollo.

Facilitando de este modo procesos que ayudan a considerar la vida cotidiana como una serie de experiencias continuas, donde todo ocurre simultáneamente, se consigue que la mente deje de funcionar en términos de ordenamiento y clasificación.

Una atención sin intención, emancipada del sujeto, permitirá una lectura global e instantánea del acontecimiento, promoviendo el ejercicio de la intuición en términos de conocimiento y conciencia ampliada.

La abstención de ejercer el juicio subjetivo del gusto será la condición *sine qua non* para una captación plena de los fenómenos, lo que permitirá, con cierta seguridad al menos, afirmar que la historia en la que las obras que esta tesis estudia se inscriben corresponde a la de una observación sin posibilidad de exclusión o determinación de una visualidad indigna de ser considerada.

Adentrarse en el mundo no solo equivaldrá desde este punto de vista a no excluir nada, sino también a no juzgar, a aceptar, a acoger la complejidad de aquel tal cual se presenta.

Una serie de operaciones plásticas como las descritas, en cuyo caso el artista asume un criterio de intervención o proyección inaparente capaz de reactivar el advenimiento natural del acontecimiento, podrá ilustrar con claridad dicha tendencia.

Desprovisto de la necesidad de delimitar un espacio destinado de manera exclusiva a la exhibición de la forma, la imagen del “omnipotente

82. BARBER, Llorenç: *John Cage, op. cit.*, p. 54.

creador, capaz de controlar el conjunto de la creación que domina” se verá sustituida por una función “de orientación, de nueva distribución de la circulación, o de inserción deliberada en un flujo que la acción inventada desplazará”⁸³.

Un modo tal de designación de lo artístico, para nosotros anticipa un sentido de desautorización del discurso que pasa por la oposición a la profesionalización: si la vía abierta por las prácticas en gran medida la caracteriza la conducción de su gestualidad hacia una indistinción en el tejido de las circunstancias y los actos propios del contexto en que se elaboran, esto se debe a que dicho proceso dificulta la conversión de su competencia en autoridad, signo ostensible, como sabemos, del conflicto.

Es así como el registro de la autoridad se desliza hacia el de la invitación en los casos que estudiamos⁸⁴: procurando “no decir nada sino aquello que puede decirse”⁸⁵, podrá el artista conducir el lenguaje a su uso ordinario, evitando “todo desbordamiento fuera de lo que hablar *puede expresar*”⁸⁶.

b) Un intento de frustración de la expectativa en cuanto modelo preconcebido por parte del espectador, muy comúnmente confirma su importancia en los estadios de recepción del tipo de obras que estudiamos.

Planteamientos habitualmente inseparables de la mínima visibilidad de las piezas resultan fundamentales para, “atrayendo al ojo [y] después frustrarlo”⁸⁷, sentar las bases de una nueva percepción no condicionada, tal y como la obra *Tapas de yogurt* (1994) demuestra. Su propio autor ha afirmado respecto de la intervención cómo en efecto le interesaba “decepcionar al público, [...] ponerlo en una situación de vacío y neutralizarlo”, pudiendo desarrollar su ejercicio al margen de “las

83. DAVILA, Thierry: *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*, Éditions du Regard, París, 2002, p. 86.

84. Cfr. ARDENNE, Paul: *Un arte contextual*, op. cit., p. 121.

85. DE CERTEAU, Michel: *La invención de lo cotidiano*, Universidad Iberoamericana, México, 2000, p. 13.

86. *Ibid.*

87. HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel: “El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro”, *Revista de Occidente*, nº 297, Madrid, febrero de 2006, p. 15.



10.
Gabriel Orozco, *Tapas de yogurt*, 1994

expectativas del espectador que comienza, como un tirano, a exigir al artista lo que debe ser”⁸⁸.

En un tono enunciativo próximo al propio de *Caja de zapatos vacía* [9], *Tapas de yogurt* no contiene ni tampoco pretende remitir a ningún otro significado más allá del situacional: una instalación consistente en cuatro tapas de yogurt transparentes con bordes de plástico azules aplicadas sobre el centro de cada una de las paredes de la galería, cuya presencia se revela clave para percibir el vacío de la estancia y activar un eficaz discurso en torno a la dificultad de comprensión plena por parte del observador.

Una tentativa de desestabilización consciente del yo social y la pertinencia, consustancial al ejercicio de ciertas técnicas de meditación oriental⁸⁹, se instala por tanto en el núcleo de una obra que, como esta, tiene por fin producir en la conciencia esa especie de “flash vacío”⁹⁰ o de “catástrofe mental”⁹¹ que es el *satori*.

Otra apreciación de la realidad parece en este caso posible, al localizar el acontecer poético en un espacio de restablecimiento perceptivo que

88. OROZCO, Gabriel: “Conferencia”, conferencia pronunciada en el Museo Internacional Rufino Tamayo, Ciudad de México, 30 de enero de 2001, en VV. AA.: *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*, Turner / Conaculta, Madrid, 2005, p. 187.

89. Confundimos por la rapidez de la exposición y sin que desde luego sean lo mismo, el hinduismo, el taoísmo y el budismo zen. Para una visión más detallada sobre el tema, *cfr.* HUMPHREYS, Christmas: *El Zen visto por Occidente*, Dédalo, Buenos Aires, 1972, y/o: *Budismo Zen*, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1962; WATTS, Alan: *Taoísmo*, Kairós, Barcelona, 1999; GANDHI, Mahatma: *Sobre el hinduismo*, Siruela, Madrid, 2006.

90. BARTHES, Roland: *Lo neutro*, *op. cit.*, p. 171.

91. *Ibid.*, p. 236.

tiene lugar entre la desilusión de la expectativa y la aceptación del suceso ajeno a la previsión⁹².

Es así como, para nosotros, *Tapas de yogurt* sirve de imagen a una alteración de la función de los sentidos, que de instrumentos de apropiación pasan a convertirse en lugar de apertura, dejándose determinar por la cosa, más que siendo esta la que ellos determinan: si ser una facultad aprehensiva desde su habitual esfera de ejercicio suponía el rasgo por excelencia de aquellos, una renuncia a la apropiación tras el inicial fracaso perceptivo se vislumbra en el despliegue de una actividad que ‘impone’ al espectador la conquista de una cierta pasividad, que es la que por otro lado permite a la obra manifestarse a partir de sí misma y, de tal modo, comunicar su contenido.

La actividad artística de este tipo la resume una amalgama de abandono y alteración que pertinentemente anticipa la definición heideggeriana de *experimentación*, según la cual “hacer una experiencia con algo –sea una cosa, un ser humano, un dios– significa que algo nos acaece, nos alcanza; que se apodera de nosotros, que nos tumba y nos transforma. Cuando hablamos de ‘hacer’ una experiencia esto no significa precisamente que nosotros la hagamos acaecer; hacer significa aquí: sufrir, padecer, tomar lo que nos alcanza receptivamente, aceptar, en la medida en que nos sometemos a ello”⁹³.

Observamos en esta descripción de Heidegger cómo el sujeto *de* la experiencia se convierte en sujeto *a* la experiencia, pasando de su condición de *ego* –con lo que dicho término y su historia comportan de dominio afirmado– a la del terreno de la experimentación.

Bajo este punto de vista, partir del acontecimiento, permitiendo a los fenómenos manifestarse por lo que son, será el requisito fundamental para el establecimiento de la experiencia, inseparable del

92. Una declaración del artista confirma oportunamente nuestras suposiciones al respecto: “La noche que se abrió la exhibición, cuando llegaron los invitados a la galería con las tapas instaladas, las veían y se salían. No lo podían creer o no sabían que ver. La primera hora de la inauguración no había prácticamente nadie en el lugar. Con el tiempo empezaron a regresar, empezaron a entender, o simplemente a relajarse ante esa situación y finalmente comenzaron a mirar. Fue interesante ver regresar a la gente tras su primera decepción, cuando empezaron a encontrar la posibilidad de sorprenderse o la posibilidad de interactuar con el lugar”. Cfr. OROZCO, Gabriel: “Conferencia”, *loc. cit.*, *ibid.*

93. HEIDEGGER, Martin: *De camino al habla*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1987, p. 143.

libre descubrimiento y capaz de ampliar el horizonte de lo apreciable enalteciendo dimensiones de la realidad frente a las cuales la percepción se revela insuficiente.

[2] Una oposición directa a la visibilidad o la proyección conductual tiene que ver con la eliminación del discurso simbólico o representacional, y es un rasgo inherente del pensamiento de lo neutro y el eje vertebral de las propuestas que constituyen el objeto de estudio de esta tesis.

El hecho de que la eficiencia de las manifestaciones se oponga a la visibilidad total adquiere sentido a la luz de las implicaciones de una eficacia orientalmente concebida, según la cual, más eficaz será la conducta cuanto más pueda confundirse con la procesividad y por lo tanto menos visible sea. Lo que permitirá al efecto obrar *efectivamente* será entonces “ese ‘fondo’ discreto –en las antípodas del efecto llamativo–, que ninguna puesta en práctica puede agotar”⁹⁴.

El carácter aporético de una intensidad que subyace a lo inaparente será el aspecto que en adelante podrá interesarnos considerar a propósito de las previas observaciones, el alcance de cuya manifestación ilustra a la perfección la obra *Isla dentro de la isla* (1993).

La contraposición de la amplitud del horizonte neoyorkino frente a un apilamiento organizado de residuos, que desde un punto de vista situado en los umbrales de la percepción imita el ritmo visual y arquitectónico de la ciudad, supone en este caso el principal motivo de una imagen capaz de singularizar la realidad de un tipo elevado a la condición de símbolo, facilitando, mediante la construcción improvisada en el primer plano, la desorientación del segundo como resultado que conduce al espectador a observar y de nuevo replantear mentalmente la captación del conjunto.

Lo que más nos interesa subrayar a propósito de este ejemplo es que lo trivial efectivamente parece confirmar su capacidad para invalidar y facilitar la reformulación perceptiva de categorías absolutas, demostrando que si la desviación resultado de la reapropiación formal de un símbolo para reformular su sentido está medida, puede portar un efecto desmesurado, sin relación con la obra⁹⁵.

94. JULLIEN, François, *Tratado de la eficacia*, op. cit., p. 191.

95. Cfr. ARDENNE, Paul: *Un arte contextual*, op. cit., p. 33.



[3] Una lógica no tanto de producción como de acontecimiento, manifiesta en una dilatación temporal de la acción y una preferencia por la irrepitibilidad de lo circunstancial y habitualmente efímero, nos parece ha de mencionarse al hilo de lo expuesto.

El efecto y la eficiencia tenderán a decantarse del lado de una economía de la economía, señal de la eficacia máxima: sensaciones derivadas de acciones inmediatas y por lo general intrascendentes adquirirán validez posterior, confirmando como inexistente cualquier relación de proporcionalidad directa entre inversión temporal y valor o monumentalidad del producto, garantía nacida de una concepción judeocristiana del trabajo⁹⁶.

Una observación de la que con seguridad podremos servirnos más adelante, dada la natural sintonía de sus términos con el contexto en el que nuestro objeto de estudio se ubica, es la que Freud curiosamente realiza a propósito del mecanismo que, según él, en términos generales garantiza la eficacia del chiste, tanto más excelente “cuanto menor sea la alteración y antes se experimente la impresión de que se han dicho

11.
Gabriel Orozco, *Isla dentro de la isla*, 1993.

96. El trabajo presenta desde una aproximación judeocristiana significados ambivalentes, pero por lo general prevalece en la Biblia un enfoque negativo inclinado a concebir aquel como forma de expiación de culpas para alcanzar el cielo, perspectiva que no se detecta en otras religiones.



12.
Ben Vautier, *Absence
d'art = Art*, 1964.

cosas distintas con las mismas palabras”⁹⁷.

Y es que todas las observaciones aquí recogidas de similar manera apuntan a que, cuanto inferior sea la operación de desplazamiento, mayor será la dificultad para percibir su singularidad, pero también la intensidad del efecto experimentado al discernir la extensión de un nuevo sentido asociado a tan leve modificación.

Parece necesario, por tanto, apreciar primero la idea de que pudieran estas constituir experiencias inagotables en la racionalidad productiva: su interés específicamente procesual y situacional, la frecuentemente ínfima intervención emocional o normativa por parte del sujeto productor, así como el carácter efímero de las configuraciones, implican una desconfianza lateral o cuando menos una ausencia de interés no ya solo por la acción misma, sino también y sobre todo, por la obra ligada al juego productor/producto.

A la producción del resultado, al surgimiento de la cosa, las obras anteponen la atención a algo existente, al encuentro involuntario, generalmente motivado por la inmersión neutra y descentrada del sujeto en la corriente del proceso.

Dicha tentativa por no añadir objetos e ideas al mundo comienza a cobrar vigencia a partir de la década de los sesenta, de manera progresiva, afianzando su presencia a través de una estética del desperdicio y la mínima intervención o la inacción, orientada a enfatizar la ausencia de diferencia entre el arte y la vida e inseparable de una negación de lo redundante y el exceso, capaz de dar la vuelta al reconocido signo de equivalencia entre creación y producción.

Ecuaciones como la descrita por Ben Vautier en el año 1964 (*Absence d'art = Art*) (“Ausencia de arte = Arte”) o la célebre propuesta de exhibición de Keith Arnath, bajo la forma del interrogante (*Is it possible for me to do nothing as my contribution to this exhibition?*) (“¿Es posible que no haga nada como aportación a esta exposición?”) (1970), ilustran, creemos, el alcance de un pronunciamiento generalizado en la época en favor de la minimización de la producción objetual en el ámbito del arte.

Otro ejemplo más reciente lo encontramos en la obra de Francis Alÿs *Looking up* (2001). Protagonista de la acción, el artista permanecía en

97. FREUD, Sigmund: *El chiste y su relación con lo inconsciente*, en *Obras Completas*, vol. 5: *Ensayos XXI-XXV*, Orbis, Barcelona, 1988, p. 1044.

pie en el centro de una concurrida plaza pública de la ciudad de México sin dejar de mirar un punto fijo en el cielo mientras los transeúntes, intrigados por su actitud, se agrupaban alrededor procurando encontrar el motivo –inexistente– de tan prolongada contemplación. Varios minutos después, Alÿs se limitaba a abandonar el escenario.

Observamos cómo en este caso la insignificancia del acto no se encuentra reñida con sus repercusiones posibles en un plano estético:

13.
Francis Alÿs, *Looking up*,
2001.



aun exhibiendo efectivamente nada, el gesto de Alÿs confirma que la actualización perceptiva no deja de ser de otro modo posible.

Y es que anulando y desviando el objeto de su manifestación, el gesto efectuado puede paradójicamente relanzar una percepción sobre lo que la propia acción implica: observar *nada*, de modo que en su extrañamiento pueda el observador llegar a observar *algo* donde no lo había.

Por otra parte, una relación a un tiempo dilatado, como decíamos, confirma también su inscripción en el núcleo de las propuestas de un tipo que en gran medida articula la inacción: trátense de despreocupadas operaciones de observación y apropiación de los fenómenos circundantes –Robert Barry [cfr. Acconci, Vito, y Mayer, Bernadette, 2006] o Gabriel Kuri [7]– o de mínimas intervenciones cuya realización depende menos de la conducción subjetiva del acto que de la adaptación a las circunstancias y la confianza en el tiempo para el advenimiento de un determinado resultado –Gordon Matta-Clark [4], Jiří Kovanda [5] [6] y Gabriel Orozco [9] [10]–, en todos los casos nos encontramos frente a intervenciones recorridas por una profunda relación estructural con el no hacer.

Por esta vía, refiere Barthes el atraso como uno de los rasgos inherentes de lo neutro en el nivel temporal, constatación no por casualidad emparejable con la aseveración de una dilación ininterrumpida que Jullien vincula a las especificidades de una eficiencia indirecta como la que aquí estudiamos⁹⁸.

De análogo sesgo se confirma la insistente proclama de la pereza duchampiana. La fórmula descrita en torno a lo que el artista denomina “habitantes de lo *infraleve*” establece que por principio han de ser aquéllos “holgazanes”⁹⁹, lo que ofrece una idea más o menos clara de los aspectos que competen a una actividad económica y socialmente improductiva, es decir, de algún modo también invisible.

Así lo expresan igualmente cuestiones absurdas, como las descritas a través de notas como la que apunta a “calcular la diferencia entre los volúmenes de aire desplazado / por una camisa limpia planchada

98. “La eficacia indirecta exige un tiempo largo, un tiempo lento para obrar”. Cfr. JULLIEN, François: *Tratado de la eficacia*, op. cit., p. 89.

99. DUCHAMP, Marcel: *Notas*, op. cit., Nota 34, p. 35.

y doblada y / por el mismo modelo de la camisa / sucia doblada”¹⁰⁰, ocasión lúdica de desaprovechamiento, de pérdida de tiempo y energía, opuesta a la producción, por anteponer el tiempo perdido al tiempo bien empleado, al plantear un acto de antemano condenado a no producir ni fundar nada, pues incluso la respuesta –si acaso puede haberla– a tan singular problema “físico” no haría sino dar lugar a soluciones irrisorias.

Planteamientos como este permiten, no sin cierto humor, poner en evidencia, excediéndola, la futilidad del funcionalismo utilitario.

Esta relación con la inacción, que Duchamp comparte con otros creadores, revela al mismo tiempo un compromiso dotado de un verdadero alcance ontológico y plástico, en la medida en que la espera y la inacción suponen una forma invisible y silenciosa de crear “en el interior mismo del tiempo social y no apartado [...] de las zonas de rechazo y ligereza”¹⁰¹.

Una oposición a la lógica productiva, por otra parte, podrá responder a la necesidad de realizar trabajos singulares, sujetos a la irrepitibilidad del instante, motivados por una fascinación por lo que solo ocurre una vez y ninguna fórmula agota.

Y, si tal y como en un momento dado su propio creador precisara de lo *infraleve* que apenas pueden darse salvo ejemplos, ello es debido a que cada una de sus expresiones es excepcional en el sentido que corresponde a una forma disruptiva en el marco de la continuidad. Lo *infraleve* aparece como la singularización, la diferenciación, la delimitación de un fenómeno, que impide a la producción convertirse en *gusto*, es decir, en generalidad o en ley destinada a producir algo por principio inamovible y repetitivo o estandarizado¹⁰².

Así, las propuestas del tipo hasta ahora ahora sometido a examen tenderán a eludir la parálisis representativa en favor de la transformación

100. *Ibid.*, Nota 189, p. 229.

101. LEBEL, Robert: “The inventor of gratuitous time”, *Art & Literature, Tout-Fait: The Marcel Duchamp studies online journal*, vol. 1, nº 2, mayo de 2000. Edición digital en http://www.toutfait.com/issues/issue_2/Art_&_Literature/lebel.html.

102. Para una visión más detallada sobre el tema, *cfr.* CABANNE, Pierre: *Conversaciones con Marcel Duchamp*, *op. cit.*, p. 58.

y lo discontinuo, pudiendo el artista, de una manera flexible y acompañando siempre la circunstancia, tornarse “disponible a la situación sin predeterminar nada por sí mismo, sin gastar nada”¹⁰³.

Este conjunto de reflexiones podrá permitirnos hasta aquí estructurar un mapa parcial de las interconexiones entre la realidad de una concepción oriental de la estrategia y las particularidades procedimentales de la manifestación de lo *infraleve*.

Los puntos de contacto entre ambos dominios revelan un campo común que clarifica lo que consideramos ser paradigmas esenciales de acción en torno a la dimensión de lo apenas perceptible en el arte.

Los resumimos a continuación:

[1] Una actividad que pasa por la disolución del sujeto en razón de la cualidad del proceso, ajena al régimen de apropiación y actuación del criterio subjetivo en los estadios de producción y recepción de la obra, abierta por consiguiente a la intervención de la aleatoriedad en el orden de las composiciones.

[2] Una predilección por lo aparentemente casual e impreciso, situado en el umbral de lo apenas perceptible, frente a la visibilidad de la proyección conductual ligada al discurso simbólico o representacional, motivo y justificación del heroísmo de la acción.

[3] Una oposición directa a la producción, manifiesta en la dilatación temporal de una ‘inacción activa’ que anima el desencadenamiento natural del efecto, de modo que la ‘producción’ tiende más a definirla la recepción que la propia construcción de la ‘obra’ en cuanto resultado o forma final, impensable al margen de una preferencia por lo circunstancial y pasajero, irrepetible e imposible de sistematizar.

Del conjunto de tales fórmulas es posible inferir una de las principales conclusiones que este pensamiento de la eficiencia hace posible –al menos en los términos en los que en estas páginas ha sido estudiado

103. JULLIEN, François: *Tratado de la eficacia*, op. cit., p. 53.

y con respecto al tema y la morfología de las obras cuyo examen nos ocupa—, y es que una perspectiva de la eficiencia parece oponerse a la visibilidad en varios aspectos, “sin que la invisibilidad de la eficiencia sea de un orden absolutamente distinto al de lo visible”¹⁰⁴, sino siendo más bien esta el resultado de la condición de “una visibilidad liberada de la rigidez y el peso que acompaña la concreción de las cosas [...] hasta el punto de no existir más que como paso y como flujo y que, por tanto, de tan “ínfima” y “sutil” ya no se ve”¹⁰⁵.

Más próxima por consiguiente al orden de lo imperceptible que de lo invisible, la cualidad de la *eficiencia*, a diferencia de la *eficacia*, no se deja nunca concretar¹⁰⁶.

2.3_ EL ÁMBITO DE LO COTIDIANO

2.3.1_ Consideraciones previas

Conocemos hasta aquí ciertas características estructurantes de una serie de intervenciones que, insertas en el curso de las vivencias diarias y movilizandando los gestos aparentemente más comunes, permiten, desde el umbral de lo perceptible, poner de relieve las especificidades de una singular relación con la experiencia y la percepción de la vida cotidiana.

La tentativa de descripción de un mapa parcial de los atributos de esta última —uno de los dominios más difícilmente sistematizable por el discurso en sus diferentes formas— es la que motiva las reflexiones del presente apartado.

Así, comenzaremos interrogando la pertinencia posible de una aproximación al ámbito en los términos que corresponden a la naturaleza de lo neutro, lo que confiamos pueda servir para facilitar en primer lugar la comprensión de ciertos motivos que justifican la elección del contexto de la vida diaria en las creaciones que estudiamos.

En la confirmación de un principio de congruencia entre una y otra esfera esperamos poder fundar los pasos que más adelante permitan

104. *Ibid.*, pp. 204-205.

105. *Ibid.*, p. 205.

106. *Cfr. Ibid.*

desarrollar modelos operativos a partir de los cuales ahondar un poco más en el complejo terreno que dichas obras entreabren.

2.3.2_ Lo cotidiano como figura de la neutralidad

Cuando se trata de lo cotidiano, distintos autores han constatado cómo cualquier tentativa de representación suele verse obstaculizada por un mismo inconveniente; y es que al tratarse de un conjunto de no-significaciones o particularidades individuales, la cotidianidad tiende a disolverse al procurar dotársele de sentido.

Maurice Blanchot describe lo cotidiano como un nivel de existencia caracterizado por la ambigüedad y la paradoja, del que la indeterminación es el rasgo más notorio y el motivo que al mismo tiempo conduce a su pérdida cuando pretende buscarse a través del conocimiento¹⁰⁷.

Michel de Certeau insiste en el carácter subversivo del ámbito, capaz de trastocar los sistemas que procuran resumirlo o encerrarlo, análoga problemática a la de que Bartolomé Ferrando alerta al afirmar que lo cotidiano, carente de límites, sobrepasa con mucho “la periferia de aquello que denominamos *cotidiano* [...], compuesto de estructuras no flexibles”¹⁰⁸ que distan de su auténtica configuración flexible, alterable, transformable.

Lo que con esto queremos decir es que –a juzgar por el resumen de las tentativas dirigidas a tal propósito– parece del todo imposible constituir un sistema, en cuanto conjunto de significaciones, que permita que los detalles de la vida cotidiana tomen un sentido en y por dicho sistema, pues es propio de lo cotidiano resistirse a los intentos de

107. Para una visión más detallada sobre el tema, *cfr.* BLANCHOT, Maurice: “The everyday: What is most difficult to discover”, *Everyday Speech*, Yale French Studies, nº 73, Yale University Press, New Haven, 1987, pp. 12-20.

108. FERRANDO, Bartolomé: “Arte y cotidianidad II. Una intervención”, texto correspondiente a una conferencia-acción llevada a cabo en el Centro de Arte Reina Sofía (Madrid) con motivo de la celebración del encuentro titulado “Arte de acción” en el año 1994, y posteriormente publicado en la revista *Arte, Proyectos e Ideas* nº 3, UPV, Valencia, 1994; en *Arte y cotidianidad. Hacia la transformación de la vida en arte*, Ardora, Madrid, 2012, p. 58.

sistematización.

Varias son las consideraciones de carácter general que por esta vía podrán ser útiles para enmarcar la cotidianidad bajo el dominio de lo neutro:

– La misma interpretación extremadamente abierta de lo cotidiano –“lo que ocurre diariamente” o “lo usual”– de forma inevitable relega a este a un plano difícilmente categorizable, en razón de un carácter que es al mismo tiempo general y particular.

General, puesto que definiciones como “lo diario” o “lo correspondiente a todos los días” no dejan de resultar imprecisas cuando se trata de designar la diversidad propia de lo cotidiano.

Particular, por cuanto las individualidades que configuran dicha realidad inevitablemente fragmentan su categoría en miles de cotidianidades singulares a cada sujeto, haciendo imposible cualquier clasificación más o menos exhaustiva, a consecuencia de lo cual no duda Blanchot en atribuir a lo cotidiano la carencia “de una verdad propia de sí mismo”¹⁰⁹, lo que es lo mismo que afirmar que la vida cotidiana como generalidad no existe.

Un estudio adecuado de lo cotidiano no podría concebirse por tanto al margen de lo singular, constitutivamente inseparable del tipo de fenómenos que dan nombre a la categoría de lo *infraleve*.

– Otro de los motivos que permiten explicar la reticencia a la categorización propia de lo cotidiano se encuentra en su carencia de un *tema* y, en ese sentido, de un posicionamiento, lo que lo precipita al ámbito de la insignificancia, carente de verdad, de realidad, de secreto¹¹⁰.

Dicha cualidad permite a lo cotidiano: 1) Al prescindir de la caracterización a la que se presta la inclinación en uno u otro sentido, a partir de una cierta lógica de la indiferencia a la mirada, pasar desapercibido; 2) Por carecer de una determinación concreta, constituirse

109. BLANCHOT, Maurice: “The everyday: What is most difficult to discover”, *Everyday Speech*, *loc. cit.*, p. 12.

110. *Cfr. Ibid.*, p. 12.

justamente como el lugar posible de toda significación.

Haciendo claro eco de una problemática ejemplarmente tipificada entonces por el pensamiento de lo neutro, la invisibilidad de lo cotidiano la confirma la medida en la que sus especificidades –imposibles de encerrarse en una totalidad o una visión panorámica– son con frecuencia pasadas por alto a la atención.

– Dicha insignificancia determina un tipo de existencia que escapa a la influencia del acontecimiento, a toda formulación especulativa, coherencia o regularidad, lo que al menos en un primer momento justifica la afirmación de una cierta ahistoricidad vinculada a lo cotidiano, nacida de su resistencia a una concepción lineal del tiempo reglada por la consecutividad y la progresión¹¹¹.

Desde este punto de vista, lo cotidiano alberga un desafío a la tradición sistemática del pensamiento platónico y aristotélico, que reclaman la legitimidad de un punto de partida absoluto para el discurso racional y constituyen un fundamento indiscutible para las líneas generales del pensamiento y la conducta occidental.

En oposición a la mirada focal que privilegia una única dirección en función de la cual orientar y catalogar las ideas bajo el dominio de lo subjetivo, lo cotidiano, por sus condiciones de existencia, remite a una tradición del pensamiento que desde las declaraciones crípticas de Heráclito hasta los aforismos de Nietzsche, encuentra en el fragmento, en la discontinuidad del discurso, una manera de burlar la contradicción inseparable de las causas últimas.

– Featherstone contempla la cotidianidad en los términos de “una categoría residual en la que pueden ser volcados todos los irritantes fragmentos que no encajan en un pensamiento metódico”¹¹², planteamiento sobre el que instalaremos una de las claves fundamentales para el desarrollo de nuestro trabajo en las páginas que siguen: que lo cotidiano no puede amoldarse al pensamiento racional, por ser

111. Para una visión más detallada sobre el tema, *cfr.* SHERINGHAM, Michael: “Configuring the everyday”, en *Everyday life: Theories and practices from Surrealism to the Present*, Oxford University Press, Oxford, 1997, pp. 386-391.

112. FEATHERSTONE, Mike: *Undoing culture: Globalization, Postmodernism and Identity*, Sage, Londres / California / Nueva Delhi, 1995, p. 55.

precisamente lo que queda cuando tal pensamiento agota el mundo de la significación.

Un paralelismo entre determinaciones propias del dominio de lo cotidiano y la categoría de lo neutro, alcanza por tanto su máxima acuidad en lo relativo a: 1) la importancia constitutiva de lo singular –o del matiz, en otras palabras–; 2) la insignificancia y la consiguiente ausencia de pronunciamiento que complica cualquier intento de sistematización; 3) la resistencia al acontecimiento y a las categorías reguladoras del pensamiento racional.

Confirmada así la validez de una analogía posible entre dos campos de vital importancia para el pensamiento de lo *infraleve*, restará a continuación considerar qué modelos podrán específicamente reflejar la extraordinaria diversidad y la naturaleza mudable y contradictoria de una dimensión de lo real que apenas se insinúa.

2.3.2.1_ Un modelo del proceso

2.3.2.1.1_ Cuestiones preliminares:

Sobre la necesidad de un enfoque proyectivo de los casos

A la carencia de una materia propia, de un pronunciamiento típico, aspectos que determinan la característica propensión de lo cotidiano a exceder los intentos de ser aprehendido discursivamente, ha de sumarse la consideración de una dificultad que concierne a una dimensión práctica de su naturaleza como experiencia vivida, siempre cambiante y singular y nunca objetivizable como realidad estadística.

La presencia del proyecto como esquema dominante en la materialización de un número considerable de las propuestas del tipo que estudiamos, justamente la explica su compromiso con el dominio de la praxis, que facilita asir un dinamismo nacido de su misma dimensión activa, inherente, por así decirlo, a las “artes de hacer”¹¹³.

113. Utilizamos aquí el que constituye el subtítulo de la obra de De Certeau *La invención de lo cotidiano*, “Artes de hacer”. Cfr. DE CERTEAU, Michel: *La invención de lo cotidiano*, op. cit.

Y es que la diferencia semántica entre el proyecto –la necesidad de cuyo enfoque en las prácticas trataremos de justificar en estas páginas– y otros intentos tales como el plan, la empresa, o la tarea, radica en que el primero parece hacer el fin menos definido, más hipotético¹¹⁴: comparado con el plan, el proyecto tiende a conducir la atención desde los resultados a los procesos, menos determinado por una meta específica de antemano conocida que trate de lograrse de manera preestablecida.

A su perspectiva práctica, motivo de una evidente sintonía con el dominio de lo cotidiano que le permite más exactamente que a otros esquemas reflejar su particular diversidad, ha de añadirse después la inclinación del proyecto hacia la neutralización del propósito.

Digamos que, al no verse influido por un objetivo previamente determinado, el proyecto se sustrae a la exaltación parcial de fragmentos de una realidad lábil, que sujeta a un acto de representación no dejaría de verse reducida a una sola de sus múltiples facetas.

El carácter efímero del proyecto, así, confirma su conveniencia a la expresión de los casos que estudiamos: la permanencia de un resultado no haría sino contradecir la mutabilidad inseparable de una cotidianeidad en vías de renovación y cambio, imposible de reducirse a visiones globalizantes o totalizadoras.

Lo que es más, podríamos aventurarnos a afirmar que la existencia de un desenlace o un producto definitivo conduciría de manera inevitable al ingreso de la forma en un registro de tiempo que, habiendo sobrepasado el contexto, y perpetuado, se convertiría en algo parecido a la monumentalización.

Un enfoque proyectivo de los casos tiende a privilegiar el despliegue de un conjunto de experiencias susceptibles de ser descritas como *una finalidad en sí mismas*, lo que por otro lado constituye una de las más comúnmente señaladas características de los procesos lúdico-

114. Para una visión más detallada sobre el tema, *cfr.* SHERINGHAM, Michael: "Configuring the everyday", en *Everyday life: Theories and practices from Surrealism to the Present*, *loc. cit.*, pp. 386-391.

constructivos¹¹⁵.

La latencia de una lógica improductiva inseparable de una tendencia a la recreación circunstancial y la incertidumbre resultado de la utilización de la realidad como base de sus operaciones, suponen otros puntos de contacto que confirman la adhesión del proyecto a una perspectiva lúdica de la acción tal y como esta ha sido estudiada por la mayoría de los autores.

Dichos aspectos facilitan la detección de una actitud irónica en mayor o menor grado implícita en el proyecto y derivada de una resistencia hacia las formas de conocimiento sistemático como hacia las actitudes utilitarias o funcionalistas.

Al estudio de la ironía, a la que Valeriano Bozal se ha referido como uno de los mayores enemigos de lo sublime¹¹⁶ y a la cual nosotros atribuimos el poder de suspender provisionalmente el conflicto opositivo del sentido, dedicaremos en extensión un apartado más adelante (4.5.2.1. *Figuras contrarias: La ironía y la paradoja*).

No obstante, nos vemos en la necesidad de anticipar que, más manifiestamente quizá que cualquier otra disposición, esta caracterice la expresión de esa suerte de discurso oscilante y fragmentario que es sinónimo de la neutralidad, y por tanto de lo cotidiano, en cuanto figura

115. Pese a que tampoco es posible disponer hoy de ninguna teoría que respecto del juego haya logrado un acuerdo unánime, uno de los rasgos afines a la mayoría de las ópticas que lo abordan, es precisamente que se trata de una actividad incierta, cuyo progreso no puede "estar predeterminado ni el resultado dado de antemano, por dejarse obligatoriamente a la iniciativa del jugador cierta libertad en la necesidad de inventar". Nos referimos, es obvio, a una modalidad de juego libre, exenta de reglamentación, que basamos en una de las divisiones más frecuentemente establecidas en la clasificación de la actividad lúdica. Caillois, alude a esta diferencia al distinguir entre dos étimos del juego: *paidiá*, principio común de diversión, de turbulencia, de libre improvisación y de alegría despreocupada, por donde se manifiesta una cierta fantasía, y *ludus*, una creciente necesidad de someter esa exuberancia espontánea, a convenciones arbitrarias, imperativas y adrede difíciles. Para una visión más detallada sobre el tema, *cfr.*: CAILLOIS, Roger: *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986; HUIZINGA, Johan: *Homo ludens*, Alianza / Emecé, Madrid, 1998.

116. Para una visión más detallada sobre el tema, *cfr.*: BOZAL, Valeriano: *El gesto y la ironía*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2012; *Necesidad de la ironía*, Visor, Madrid, 1999.

adscrita a su dominio: al afirmar con un mismo término dos elementos contrarios, la figura irónica provoca la ruptura del frecuente sentido enumerativo y lineal del discurso, impidiendo el desarrollo previsible y serial del pensamiento y facilitando la apertura hacia múltiples vías de significación equívoca, en lugar de predeterminedar una significación única, tal y como páginas atrás precisamente planteáramos respecto del estado de lo neutro.

Así, de lo expuesto se infiere que un enfoque proyectivo de los casos presupone la simulación paródica¹¹⁷, en la medida en que lo incierto, lo inútil, lo gratuito, lo irreverente, lo improductivo, la relativización o la ironía forman parte indiscutible de una naturaleza como la suya.

Algo de todos esos rasgos también hace presente el universo virtual del juego, susceptible de considerarse no solo una actividad sino, también y sobre todo, una disposición en torno a la cual confluyen buena parte de las actitudes y los intereses propios del dominio de lo *infraleve*.

Y es que nos encontramos finalmente ante operaciones caracterizadas por el privilegio de una movilidad incesante, de un constante ir y venir cuya principal cualidad parece encontrarse en que no hay extremo o meta final en los cuales vaya a detenerse.

Observemos a continuación cómo el conjunto de tales intereses viene a materializarlo una de las aportaciones duchampianas por excelencia, la cual amplía el horizonte de las cuestiones hasta aquí descritas, pudiendo en cierto grado condicionar las opciones prácticas desarrolladas por los artistas contemporáneos.

2.3.2.1.2_ El *readymade*

La neutralidad propia de lo cotidiano ocupó a Duchamp a través de la invención del *readymade*, profundamente estructurado por la cuestión de lo *infraleve*, y clara ilustración de las cuestiones más arriba

117. Cfr. SHERINGHAM, Michael: "Configuring the everyday", en *Everyday life: Theories and practices from Surrealism to the Present*, op. cit., p. 390.

expuestas.

Más aún que las determinaciones propias de una práctica específica, es la condición de un principio que sirve de soporte a todas las técnicas y que favorece las expresiones nutridas por el pensamiento mismo de lo *infraleve*, lo que la formulación de aquel para nosotros pone de manifiesto.

Vayamos pues por partes, atendiendo a los aspectos que de dicho modelo se desprenden.

2.3.2.1.2.1_ La especificidad de la selección

– El planteamiento del *readymade* conlleva, en primer lugar, la propuesta de una particularidad manifiesta en lo real a partir de una selección basada en “una reacción de indiferencia *visual*”¹¹⁸, o sea, de neutralidad con respecto a lo distinguido.

No resulta extraño, por tanto, que el entorno de lo cotidiano, inaccesible y desapercibido aun por tan conocido, aparezca como el marco propicio para el desarrollo de una práctica cuyo interés fundamental radica en la designación de una presencia en razón de una neutralización perceptiva por costumbre, apenas perceptible¹¹⁹.

Firmar el objeto producido en serie y ofrecerle un título no ilustrativo para identificarlo, como en el tan célebre caso de *Fountain* (1917/1964), supone extraerlo de su plexo de significatividad normal para implantarlo en otro que le es extraño, pudiendo de tal modo manifestar su distinción en el marco de una producción estandarizada al hacerlo ver de una manera marcada por la discreción de la singularidad que produce su

118. DUCHAMP, Marcel: “A propósito de los ‘Ready-mades’”, en “M.D. Criticavit”, *Escritos. Duchamp del signo, seguido de Notas, op. cit.*, p. 237.

119. Según una lógica idéntica a la del previamente expuesto caso de “la carta robada”, podría afirmarse que en efecto, tanto más oculto parece aquello que de habitual se encuentra ante la vista. Wittgenstein así precisa cómo “los aspectos de las cosas más importantes para nosotros están ocultos por su simplicidad y cotidianeidad”, mientras que parecidos motivos conducen a Blanchot a referir el ámbito de lo cotidiano, espacio de frecuentación y pautas seriales, como lo que es más difícil de descubrir. Cfr. BLANCHOT, Maurice: “The everyday: What is most difficult to discover”, *Everyday Speech, loc. cit.*, p. 12; WITTGENSTEIN, Ludwig: *Investigaciones filosóficas*, Altaya, Barcelona, 1999, p. 46.

elección.

Lo que bajo nuestro punto de vista se desprende de una intervención como esta es que la singularidad del objeto nunca se torna insistente, sobreesalada, sino que existe más bien sin ser subrayada¹²⁰, motivo por el cual la formulación del *readymade* enlaza con el terreno de lo *infraleve*, pese a la hipervisibilidad que piezas como *Fountain* pudieran haber alcanzado por motivos que no corresponde señalar ahora¹²¹.

– El *readymade* aparece como una materialización más o menos evidente de la neutralización del juicio estético, bajo la forma de un objeto al que no afectan ni el buen ni el mal gusto, y el cual es capaz por consiguiente de suspender cualquier intención de valorizar, denominar, designar o sistematizar las cosas¹²².

El fundamento de su elección lo sustenta “una anestesia completa”¹²³, lo cual es lo mismo que decir que la nulidad estética del objeto constituye la clave del proceso selectivo de un tipo del que Duchamp señalara la necesidad de reducir el propio “gusto personal a cero”¹²⁴.

120. Para Marcadé “el estatuto inaugural del *readymade* es pasar inadvertido”, en cuanto no debe este ser mirado sino que “está allí simplemente”. “Uno toma noción a través de los ojos de que existe. Pero no se lo contempla como se contempla un cuadro. La idea de contemplación desaparece por completo”. Cfr. MARCADÉ, Bernard: *Marcel Duchamp. La vida a crédito*, Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2008, p. 148; COLLIN, Philippe: *Marcel Duchamp parle des ready-made*, L'Échoppe, París, 1998, pp. 10-11.

121. En el extremo opuesto del “escándalo” inseparable de algunas de estas piezas conviene recordar que los *readymade* fueron, pese a todo, concebidos como manifestaciones discretas, pensados para su inscripción en la práctica invisibilidad. Sus primeras exhibiciones públicas, de las que apenas queda ningún recuerdo, así lo demuestran: la *Exhibition of Modern Art*, realizada por la Galería Bourgeois en Nueva York (abril de 1916) incluiría dos de estos objetos desprovistos de identificación en el catálogo de la exposición, mientras que tiempo antes de su reaparición pública en 1950, *Fountain* se instaló deliberadamente tras un tabique en la exposición de la Society of Independent Artists en el Gran Central Palace en Nueva York (abril de 1917), sin figurar tampoco su presencia en el catálogo de la muestra. Para una visión más detallada sobre el tema, cfr. MARCADÉ, Bernard: *Marcel Duchamp. La vida a crédito*, op. cit., p. 149.

122. Para una visión más amplia del tema, cfr. JULLIEN, François: *Elogio de lo insípido*, op. cit.

123. DUCHAMP, Marcel: “A propósito de los ‘Ready-mades’”, en “M.D. Criticavit”, en *Escritos. Duchamp del signo, seguido de Notas*, op. cit., p. 237.

124. PAZ, Octavio: *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Alianza, Madrid, 1989,



La materialización del *readymade* se produce en un terreno umbrátil, siempre vacilante, en un lugar a medio camino entre la obra de arte –cuyas habituales condiciones de manifestación y reconocimiento dislocan– y el objeto común de la vida diaria –disfuncionado por un acto selectivo y descontextualizador–.

El 'nuevo objeto' se inserta entre dos órdenes, ninguno de los cuales –la artísticidad de la obra o la cotidianidad del objeto– es capaz de adscribirlo bajo sus límites precisos –que tampoco son en términos estrictos negados, sino suspendidos más bien en la posibilidad de una realización indefinida–.

Por citar a Octavio Paz, podríamos decir que el *readymade* no es "ni arte ni anti-arte sino algo que está entre ambos, indiferente, en una

14.
Marcel Duchamp,
Fountain, 1917/1964.

zona vacía”¹²⁵. El doble movimiento indeciso entre uno y otro extremo impide la apariencia unívoca o remisible a la presencia de un solo sentido: a falta de jerarquización o posicionamiento claro, la diversidad de asignaciones semánticas posibles adquiere idéntico valor para todos los casos, lo que equivale a decir que la pieza que a un mismo tiempo y en un mismo espacio aparece como objeto y obra de arte no se concreta en último término ni en lo uno ni en lo otro, mostrando la partícula de indeterminación que contienen la ironía y la indiferencia, el *ni* esto *ni* aquello de los taoístas.

Tal indecisión de objeto y obra de arte a una y en uno mismo, lógicamente despliega ante el espectador un fenómeno de índole problemática, cuya eficacia primero confirma la forma del desconcierto, pues pertenece el *readymade* a un orden siempre distinto del que la expectativa consiente en atribuirle.

Esta particularidad, que páginas atrás enunciamos a propósito de intervenciones como *Caja de zapatos vacía* [9] o *Tapas de yogurt* [10], facilita para nosotros la detección de un efecto interruptor en el seno mismo de la práctica del *readymade*, el análisis de cuyas repercusiones nos ocupará a continuación.

2.3.2.1.2.2_ Los indicios de una práctica desviante. Sobre la extensión de la función retórica al modelo del *readymade*

Localizar la procedencia del efecto en su propia interrupción parece viable cuando se trata del *readymade*, cuya fuerza de reacción se concentra en el elemento interruptor y la interrupción producida: 1) en lo que toca a la suspensión de las funciones –y el efecto– comúnmente asignados a los elementos en torno a los que opera; 2) en lo relativo a una ruptura de la expectativa del observador y a la imposibilidad de establecer un criterio de evaluación firme respecto del nuevo objeto.

A riesgo de anticiparnos en la enunciación de ciertas claves que

¹²⁵. *Ibid.*, p. 31.

puedan en adelante permitir la elaboración de un discurso razonado en torno a lo *infraleve*, asignaremos provisionalmente al efecto de este tipo un índice *cero*, aprovechando para sentar con ello las bases de una estrecha correspondencia entre la práctica del *readymade* y el tratamiento de un lenguaje bífido, indeciso e indecible y humorístico al que Duchamp se entregaría con frecuencia¹²⁶.

La congruencia de un principio de equivalencia plástica entre *readymade* y juego de palabras no nos coge por sorpresa. Dicha cuestión ha sido minuciosamente expuesta y analizada por autores como Paz o Sanouillet, e incluso el mismo Duchamp ha solido enfatizar el origen *verbal* de su obra.

Prácticamente todas las intervenciones de Duchamp pueden, según Sanouillet, definirse como variaciones aducidas a un estereotipo lingüístico fijado, “ya sea aparente u oculto”¹²⁷: el común denominador que aproxima la manifestación del retruécano y los experimentos plásticos del artista es para él un celo de economía que aspira a la consecución de un efecto opuesto en magnitud a la inversión de recursos productivos¹²⁸.

A propósito de las relaciones legibles que los *readymade* establecen entre sí y con el contexto, ha observado Claude Lévi-Strauss cómo a imagen de las palabras del lenguaje, que tienen en sí mismas “un sentido muy desvaído, casi vacío”, y las cuales “no cobran verdaderamente su sentido más que en un contexto”, “en el interior de una frase”, no es tampoco, cuando se trata del *readymade*, “cada objeto lo que es obra de arte”, sino más exactamente “algunas disposiciones, algunos ordenamientos, algunos acercamientos”, “las ‘frases’” por así decirlo “hechas con objetos [son] las que tienen sentido y no el objeto solo”¹²⁹.

126. Los juegos de palabras se encuentran en mayor o menor grado presentes en la práctica totalidad de la obra plástica y escrita de Duchamp. En el conjunto de los textos y apuntes que se conservan, sus exploraciones del lenguaje representan cerca de la tercera parte de una totalidad que integra ni más ni menos que 289 entradas. Cfr. DUCHAMP, Marcel: *Notas*, *op. cit.*, pp. 191-207.

127. SANUILLET, Michel: “Iniciación”, en “Rose & Cía”, en DUCHAMP, Marcel: *Escritos. Duchamp del signo, seguido de Notas*, *op. cit.*, p. 192.

128. Un esfuerzo mínimo por parte del creador bajo este punto de vista deberá en todos los casos conllevar “efectos considerables”. Cfr. SANUILLET, Michel: *loc. cit.*, p. 196.

129. CHARBONNIER, Georges: *Arte, lenguaje, etnología. Entrevistas a Claude Lévi-Strauss*, Siglo XXI, México, 1975, p. 85.

Por esta vía, conocemos la variedad de ortografías y pronunciaciones posibles que acompañan la formulación del término que vertebra las reflexiones de esta tesis (*infraleve, infra leve, infra-leve*).

Pero el alcance del juego de palabras es mucho mayor aún en la práctica de Duchamp, llegando a abarcar un amplísimo espectro que comprende desde alteraciones que conciernen al propio nombre del artista –Marchand du Sel, MARieé-CELibataires...– a todo tipo de homofonías, retruécanos y dobles sentidos.

Y si bien pudimos en tales variaciones ortográficas y fonéticas instalar la vigencia del matiz, de lo que a imagen de lo neutro no se esconde pero tampoco se marca (2.2.2. *Generalidades relativas a la suspensión conflictual del discurso*), esta dimensión del lenguaje, por sus características, permite además útilmente explicar la lógica adherencia del *readymade* al modelo del retruécano.

Palabras bífidas como *Fermeintention*¹³⁰ o *Insecticide*¹³¹, nacidas de la confluencia de dos signos aún discernibles bajo la forma del nuevo vocablo, comprometen un similar efecto de suspensión del significado de cada uno de los términos que integran la unidad, desprovistos, a consecuencia de la hibridación, de su original univocidad semántica.

Dicha analogía podrá sernos útil para arrojar nueva luz sobre el sentido de un juego indeciso, que resulta de la imposibilidad de aunar dos hechos contrapuestos en una unidad semántica estable, a la que, si recordamos, sirvió de imagen la obra *Porte, 11 Rue Larrey* [8], coordinación de la ocurrencia de un único acontecimiento en dos distintos sucesos (apertura-cierre) que, sin negarse recíprocamente ni tampoco juntarse, pudimos con anterioridad designar como una de las más explícitas materializaciones posibles de la disyuntiva.

Por ahora creemos que el conjunto de estas observaciones bastará para admitir la gravitación directa del estereotipo lingüístico en el trabajo de Duchamp, y la pertinencia por tanto –dada la innegable proximidad entre aquel y los actuales casos de estudio– de una aplicación de dicho

130. De la suma de *Fermentation* (*Fermentación*) e *Intention* (*Intención*) nace *Ferme Intention* (*Firme intención*); DUCHAMP, Marcel: *Notas, op. cit.*, Nota 213, p.183.

131. De la suma de *Insecticide* (*Insecticida*) e *Inceste* (*Incesto*) nace *Insecticide* (*Insecticida*). *Ibid.*, Nota 228, p. 187.

modelo a la categoría de las prácticas artísticas de cuyo examen esta tesis se ocupa.

Más adelante (4.5. *El modelo retórico*), podremos nuevamente precisar de esta constatación al objeto de justificar el rumbo de nuestro estudio, pues en efecto creemos que la estructura lingüística concierne, con matices que iremos desgranando, ya sea subordinada o privilegiadamente, a la mayor parte de la experiencia que participa del fenómeno de lo *infraleve*, más allá de la inmediata práctica del juego de palabras que, como hemos visto, afecta de forma directa a la configuración del *readymade*.

2.4_ CONCLUSIONES PARCIALES

El interés por la existencia de una realidad cuya aprehensión excede la capacidad de los sentidos se revela, según lo visto, inseparable de la reflexión en torno a la naturaleza elemental de la sensación, del estudio objetivo de su alcance y su grado de adecuación a lo real, de la infalibilidad de la capacidad perceptiva y su fiabilidad, en suma, como sustento de los parámetros de construcción de la sensibilidad y el conocimiento humanos, a partir de los cuales organizar e interpretar objetivamente los datos sensibles del entorno que nos circunda.

La gestación del interés duchampiano por lo *infraleve* no puede pensarse, ni mucho menos ser comprendida en su integridad, salvo en la vía entreabierta por un cierto número de planteamientos, aun formulados desde ópticas y contextos distantes y en ocasiones respondiendo incluso a la materialización de intereses contrapuestos, confluyentes en un nexo que perfila la común preocupación por lo que traspasa el umbral de lo aprehensible.

La concepción lucreciana de la movilidad y la materia, posibles gracias a la preexistencia de un vacío imperceptible para los sentidos; la monadología leibniziana, inseparable de la afirmación de mínimas percepciones insensibles a la atención y la conciencia, no por ello menos decisivas en la configuración de lo visible, o el reconocimiento de la

imposibilidad de captación y comprensión de la extraordinaria complejidad de la naturaleza que subyace al pensamiento romántico y explica la tendencia simbolista al misticismo, suponen algunos de los ejemplos que en estas páginas propusimos a fin de mostrar que la búsqueda de la mínima percepción resuena como un bajo continuo en las exploraciones de distinto sesgo enfocadas desde tiempos remotos en el carácter de la apreciación sensible.

De manera más específica, hemos podido constatar cómo las investigaciones de Duchamp en torno a la condición de lo imperceptible florecen en un clima particularmente propicio al cuestionamiento activo de la hegemonía de lo visual.

La confluencia de un número de factores interdependientes —el avance y perfeccionamiento de la técnica fotográfica, el descubrimiento de la radiactividad y los campos electromagnéticos y el ulterior nacimiento de las teorías relativas a la existencia de la cuarta dimensión— se confirma determinante en la formación de la conciencia de una visualidad alternativa, ajena a las leyes sociales dominantes, de la que lo *infraleve* aparece como uno de los sinónimos posibles.

Como parte de una más amplia perspectiva no siempre consciente ante lo visible, dicha noción, bajo nuestro punto de vista, aglutina el pulso que subyace a las problemáticas expuestas, y en ese sentido hemos podido advertir cómo ciertas notas en torno a lo *infraleve* podían con naturalidad interpretarse en los términos de una trasposición directa de exploraciones simultáneamente puestas en práctica desde ámbitos como el de la física o la matemática.

Manifiesta o velada, la evidenciación de la insuficiencia de la visión en cualquiera de los casos resulta en una serie de aspectos que no podemos dejar de tener presentes de cara a futuras observaciones en relación con el tema que nos ocupa:

[1] Un cuestionamiento de la posibilidad de un conocimiento objetivo nacido de la percepción individual parece inseparable de la relativización del absolutismo de la visión.

Pues, al ser puesta en entredicho la presunta infalibilidad del ojo en la captación global de los fenómenos, un desplazamiento del énfasis

depositado en factores inherentes al propio sujeto cognoscente se produce hacia la más amplia consideración de elementos externos estructurantes de una realidad indeterminada y difícilmente explicable desde el punto de vista del individuo.

Esta resolución, de hecho, se traduce en una actitud de pensamiento muy presente en la comunidad científica y el clima artístico de finales del siglo XIX y comienzos del XX, cuya base gnoseológica ha de buscarse tan atrás como en el escepticismo pirroniano, nacido de la idea de que “las cosas son sin diferencia entre ellas igualmente inciertas e indiscernibles”¹³².

Fundador de una suspensión de la sensación y el juicio, incapaz según lo anterior de mostrar “ni lo verdadero ni lo falso”¹³³, el escepticismo resume su máxima en “dudar de todo y permanecer indiferente a todo”¹³⁴, lo que en términos pragmáticos resulta en una posición asistemática, cuya divisa de orientación resume una condición indecible e indecidible en la que la expresión de una actitud de indiferencia consustancial al pensamiento y la materialización de la noción duchampiana de lo *infraleve* es fácil de reconocer.

[2] Una potencial amplificación de la conciencia y el horizonte perceptivo, por otra parte, se confirma inseparable de una categoría de apreciaciones situadas en el umbral —o más allá incluso— de lo visible, las cuales suponen el elemento clave de un restablecimiento de las facultades de la sensación y la renovación posible de los conceptos y las categorías que regulan la apropiación y el intercambio de la realidad codificada.

Pensemos en perspectivas temporalmente tan distantes como las descritas por las imágenes al servicio del pensamiento lucreciano de la materia, o la técnica cronofotográfica sin ir más lejos.

Ambas —salvando las distancias— resultan sintomáticas de un desplazamiento de la visualidad como causa y fundamento de la naturaleza elemental de los fenómenos, siendo en cada caso el énfasis

132. BROCHARD, Victor: *Les sceptiques grecs*, Vrin, París, 1959, p. 54, cit. en MARCADÉ, Bernard: *Marcel Duchamp. La vida a crédito*, Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2008, p. 88.

133. *Ibid.*

134. *Ibid.*, p. 89.

puesto en lo 'no visto' más que en la 'cosa' en sí, como parte de una tentativa –generalizada a partir del siglo XIX– de construcción de un espacio para la realización de la experiencia y su transmisión, nacida de la negación de la concreción que acompaña la visibilidad o la tangibilidad de las cosas.

[3] Una concepción de lo real en términos de continuidad y no tanto de oposición –visible/invisible–, se explica en la medida en que la atribución de designaciones específicas para entidades concretas parece siempre, y según lo anterior, sujeta al riesgo de constituirse como resultado de la interpretación de apreciaciones parciales y por lo tanto incompletas, dada la incapacidad del sujeto para reparar en los mínimos matices infinitesimales que aproximan el conjunto de cada una de las percepciones constitutivas de lo real.

Algo de todas estas disposiciones de las que la problemática duchampiana de lo *infraleve* constituye claro eco, se hace presente y permite un examen mucho más cuidadoso a la luz de una serie de cualidades propias del pensamiento y la imagen de lo neutro, tal y como Barthes estudia en el seminario que dedica a la cuestión.

Y es que el estado de neutralidad designa una resistencia a la caracterización por el extremo, a la resolución del sentido por el método binario, que en términos prácticos demuestra ser la más frecuente causa de su indistinción o su invisibilidad.

Dicha condición no deja de ser –al menos en un primer momento– útilmente aplicable a la naturaleza de las propuestas cuyo estudio planteamos en nuestra tesis, en la medida en que la indeterminación de sus configuraciones obstaculiza el ejercicio de una percepción tanto más eficaz, al parecer, en el ámbito de la clasificación y las nociones claras y distintas.

Visibilidad y creación de sentido, caras ambas de una misma moneda, confirman así su subordinación a la exhibición de un pronunciamiento específico o una tentativa de representación, mientras que un signo de equivalencia entre ausencia de caracterización, insignificancia e imperceptibilidad puede ser fácilmente trazado según lo expuesto.

Por otra parte, sucede que determinadas imágenes y procedimientos ilustrativos de un estado de neutralidad nos aproximan de manera natural a las características de una perspectiva de la eficiencia orientalmente concebida.

La irresolución de la que, a imagen de lo neutro, el gusto de lo insípido o la actitud de indiferencia resultan inmediatos equivalentes, así como un enfoque diferencial de la mínima percepción que halla en el matiz su más preciso modo de asunción en cuanto cristalización de una relación de contigüidad y no tanto de oposición entre los fenómenos, o el discurso siempre imprevisto y difícilmente sistematizable de la contingencia, resultan algunos de los más significativos atributos de lo neutro a partir de los cuales es posible la determinación de un número de inclinaciones consustanciales al pensamiento oriental de la conducción del acto.

Eficiencia e invisibilidad¹³⁵ comprometen, desde este punto de vista, una serie de variables resumibles a partir del prisma de un carácter indirecto de la acción.

La minimización del sujeto y la proyección conductual, en favor del privilegio de la procesividad y el desarrollo casual de las circunstancias, garantizan la neutralidad de la transmisión y la recepción de una experiencia que se pretende indeterminada, por resistirse al régimen de apropiación, y por ende, al autoritarismo y la parcialidad de la representación y al pronunciamiento o la emisión de un juicio específicos respecto de lo que se percibe.

Frecuentes actos gestuales de desituación así confirmaron su eficiencia en el ámbito de la apreciación, por facilitar la sustracción de lo percibido –en el marco de un régimen siempre distinto del que la expectativa permite atribuirle– a la exaltación de la realización y la dominación individual.

Máximo exponente del procedimiento de este tipo, el *readymade*, la extensión de cuyo influjo evidencia la práctica artística contemporánea

135. Recordemos, una vez más, que el tipo de invisibilidad que aquí estudiamos resulta más propio del orden de la imperceptibilidad que de una oposición directa a lo visible como tal, en la medida en que más específicamente deriva de una ausencia de determinación o concreción terminológica de las cosas.

desde distintos prismas, pudo servirnos para, en lo relativo al proceso de recepción de las obras, localizar la intensidad de un efecto procedente de la interrupción del mismo.

Dicho impacto, resumible en términos de proporcionalidad inversa a la magnitud de los recursos productivos que intervienen en su creación, resulta de la priorización de aspectos contextuales en la consecución del acto, de modo que la maximización del efecto conforme a la minimización de los medios es inseparable de la acción indirecta de un tipo que tiende a animar el advenimiento natural del acontecimiento.

El conjunto de estas cualidades perfila el horizonte de una “acción inactiva”, incompatible desde varios puntos de vista con una lógica estricta de la producción e ilustrativa de la célebre máxima duchampiana según la cual “lo que no se produce siempre es mejor que el producto”¹³⁶.

La dilatación temporal en la orientación de un acto cuya calidad no resulta mensurable tanto por la especificidad del producto cuanto por el despliegue de una serie de variables relativas a los modos concretos de realización, revela la inconsistencia de la común conexión entre tiempo bien empleado o tiempo minimizado y productividad, mientras que la enfatización de aspectos circunstanciales, de carácter marcadamente efímero e involuntario, expresa una evidente inclinación por lo irrepetible e imposible de sistematizar.

Y es que la actividad reticente a la producción se concibe como el equivalente, en términos sociales y/o económicos, de un ejercicio difícilmente circunscribible e impronunciable conforme a la estabilidad de marcos o categorías preestablecidos, y en ese sentido, y dado lo indeterminado de su naturaleza, imperceptible en el orden normal de los elementos de un sistema.

Una actividad improductiva no es otra cosa que una actividad invisible, residual, en razón de lo cual, el escenario de la vida cotidiana, perteneciente al ámbito de la insignificancia, y resultado de la eliminación de las actividades especializadas¹³⁷, será el que por su resistencia a la influencia del acontecimiento y la regularidad de la clasificación sirva

136. PAZ, Octavio: *op. cit.*, p. 97.

137. DEBORD, Guy: “Perspectives for conscious alterations in everyday life”, en KNABB, K. (ed.), *Situationist International Anthology*, Bureau of Public Secrets, Berkeley, 1989, p. 69, cit. en CANDELA, Iria: *Contraposiciones. Arte contemporáneo en Latinoamérica 1990-2010*, Alianza, Madrid, 2012, p. 130.

comúnmente de telón de fondo a la inscripción de las propuestas de un tipo como el que estudiamos.

Vehículo de una neutralización sensible, resultado de la acción de la costumbre y el carácter previsible de los actos sistemáticos a que por lo general sirve de marco de inscripción, pero también de la indefinición propia de una naturaleza simultáneamente general y particular, lo cotidiano confirma ser un medio propicio para la puesta en práctica de un ejercicio perceptivo enfocado en la posibilidad de discernimiento de los matices y la singularidad constitutiva de lo real, a partir de un acento depositado en lo imperceptible ordinario.

Crear las condiciones para que “los aspectos creativos de la vida predominen sobre lo repetitivo”¹³⁸, pudiendo conducir hacia “el final de toda expresión artística unilateral abastecida en forma de mercancías”¹³⁹, supone para Debord el principio –con naturalidad aplicable a la motivación tras las obras– de una “revolución de la cotidianidad”, la consecución eficaz de cuyo cometido depende estrechamente del desarrollo de tácticas susceptibles de recuperar principios lúdicos y de placer¹⁴⁰.

Esta estrategia debordiana encuentra, conforme con lo expuesto, una de sus más evidentes aplicaciones prácticas posibles en el proyecto, esquema de acción dominante en los casos descritos, entre cuyas características se cuenta la de una neutralización del propósito en favor de la condición del proceso y la priorización de la recreación circunstancial, síntomas manifiestos de su estrecha relación de parentesco con el dominio del juego.

Algunos otros aspectos en mayor o menor grado constitutivos de lo lúdico, tales como la incertidumbre experiencial, el carácter improductivo o la tendencia a la relativización, no dejan de ser en cierto modo inherentes también a la formulación del *readymade*, y análogamente se detectan en la natural configuración de las propuestas contemporáneas que de similar manera fundamenta una reacción de neutralidad con

138. DEBORD, Guy: “Perspectives for conscious alterations in everyday life”, *loc. cit.*, p. 75, cit. en CANDELA, Iria, *ibid.*

139. *Ibid.*

140. Cfr. CANDELA, Iria: *Contraposiciones. Arte contemporáneo en Latinoamérica 1990-2010*, *op. cit.*, p. 130.

respecto a lo distinguido.

Por esta vía, idénticas consecuencias a las propias del empleo retórico de la lengua en el terreno lingüístico se desprenden de los procedimientos descritos por un tipo de prácticas que hacen de la suspensión del cumplimiento de la significación esperada la principal causa de una dificultación de la capacidad para establecer un criterio de evaluación firme o sistemático de las cosas.

Y es que si, como a lo largo de estas páginas creemos haber mostrado, la aparente pertinencia –y la percepción incluso– de las relaciones causales y/o semánticas de los elementos que en un momento dado participan de la configuración de lo real no se dan sino como resultado –por lo demás siempre inexacto y limitador– de convenciones y posicionamientos parciales del sujeto ante lo advertible, desarticular o complejizar la estabilización del sentido mediante contradicciones, desplazamientos y discordancias entre los distintos niveles de captación será la única vía posible para, de manera discreta, procurar restaurar el equilibrio perdido bajo los signos de dominación inseparables del discurso voluntariamente articulado, pudiendo abrir así nuevos e inéditos accesos a la sensación a partir de lo inadvertido.

2.5_ NOTA: LA DESAUTOMATIZACIÓN DE LO FAMILIAR

Salvar la captación de los fenómenos de su conversión en mecánica o automatizada, sistemática, procurando, a partir de lo inaparente, facilitar la apertura de nuevas vías –antes inaccesibles, inexistentes o marginales– al surgimiento de la realidad y su apreciación posible; así se resume el propósito que vertebra el tipo de manifestaciones que estudiamos, inseparables de una alteración de los parámetros de construcción de la sensibilidad, el discurso y el intercambio asociados a la existencia de la obra artística.

Esta ha sido definida por Shklovsky como la principal finalidad del arte, un medio privilegiado, según él, para no sustancializar lo percibido y deshacer los estereotipos de la percepción, haciendo posible el surgimiento de una apreciación sin automatismo: “Para devolver la

sensación de vida, para sentir los objetos, para sentir que la piedra es piedra, existe lo que llamamos arte. El objetivo del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento”¹⁴¹.

Dicho procedimiento del arte aparece como un proceso de singularización de los objetos, que Shklovsky asocia, además, a una operación consistente “en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción”¹⁴².

Lejos de hacer de la exposición directa de la forma su objeto, el procedimiento artístico que conduce a la reactivación de lo sentido encuentra muy por el contrario una inmediata repercusión en la práctica invisibilidad de lo mostrado, en un “oscurecimiento de la forma” que obstaculiza la percepción, sometiéndola al cuestionamiento de sus propios límites.

Un poder de *extrañamiento*¹⁴³ así constituye el blanco de una búsqueda como esta, que motiva la creencia de que los sesgos habituales tienen que “ser perturbados si se quiere liberar el grado de energía necesario para que se haga experiencia estética”¹⁴⁴.

Dos son, para Shklovsky, los procedimientos orientados a la sustracción del individuo a los procesos mecánicos de enunciación cuando de la práctica del arte se trata, los cuales constituirán la base de nuestra investigación en torno a lo *infraleve* en los próximos capítulos: 1) La complicación de las formas mediante la cual volver la percepción más ardua y prolongar la duración, al estudio de cuyas especificidades dedicaremos el siguiente epígrafe (3. *Un primer momento: Hacia la desaparición objetual y la negación de lo visual. Estrategias de dificultad de la percepción*); 2) La alteración del orden visual normal o esperado, resultado de la introducción de una serie de procesos singularizantes

141. SHKLOVSKY, Viktor: “Art as device”, en *Theory of prose*, VWE, Dalkey Archive Press, Londres, 1990, p. 6.

142. *Ibid.*

143. El concepto de “extrañamiento” (*ostranenie*) que articula el citado ensayo de Shklovsky constituye el eje central del discurso formalista ruso.

144. JAUSS, Hans Robert: *Pequeña apología de la experiencia estética*, Paidós, Barcelona, 2002, p. 159.

y/o elementos disruptivos en el marco de una continuidad, motivo de las principales observaciones expuestas en el capítulo cuarto (4. *Un segundo momento: Hacia la disrupción y el cuestionamiento de los límites perceptivos. Estrategias de singularización de lo percibido*).

Uno y otro determinan los procesos de realización y captación propios de las manifestaciones que analizamos, y ambos responden a la creación de una regeneración a la que Catherine Clément se refiere como el momento de “síncope”: una inflexión, un “corte en el tiempo”¹⁴⁵, inseparable de un eclipse momentáneo de la razón a partir del cual puede desplegarse una percepción potencialmente expandida.

Dichos recursos, como es lógico, se dan estrechamente conectados en la práctica, lo que significa que un enfoque como el nuestro podría revelarse en exceso rígido y, así, poco certero de cara al análisis de sus características procedimentales.

Mas es precisamente este uno de los riesgos a los que, como al principio de estas páginas advertimos, nuestro trabajo se expone, y el mismo que nos faculta para penetrar de manera crítica en el propio campo de estudio.

En cuanto al primero de dichos procesos –el “oscurecimiento” de la forma–, lo caracteriza la singularización del procedimiento artístico por complejización de su captación.

Varias estrategias –la mayoría de las cuales encuentran su más inmediato referente en la práctica de Duchamp– examinaremos en lo que prosigue bajo este enfoque (3. *Un primer momento: Hacia la desaparición objetual y la negación de lo visual. Estrategias de dificultación de la percepción*). Serán: 1) *Vaciamiento o reducción*; 2) *Ocultación*, y 3) *Desmaterialización*.

Respecto al segundo mecanismo –la alteración de un orden normal o esperado de las cosas–, procuraremos más adelante mostrar (4. *Un*

145. CLÉMENT, Catherine: *Syncophe: The philosophy of rapture*, University of Minnesota Press, Minesota, 1994, cit. en FISHER, Jean: “El juego del mundo”, en VV. AA.: *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*, op. cit., p. 55.

segundo momento: Hacia la disrupción y el cuestionamiento de los límites perceptivos. Estrategias de singularización de lo percibido) cómo parece ser en un campo de acción común que las prácticas artísticas comparten con la función retórica del lenguaje, donde se clarifican ciertos puntos de contacto de lo que consideramos una dimensión disruptiva de la práctica artística, a partir de los cuales podremos establecer una más o menos acertada clasificación de las estrategias de desfamiliarización que intervienen en los procesos de enunciación de las obras más recientes.

Lo que desde este instante nos interesa recalcar, y que en cierto modo condiciona las opciones metodológicas de los próximos capítulos, es que, en todos los casos, resulta ser un proceso de descentramiento que responde a una técnica de desautomatización de conductas el que se constituye en el núcleo de los procedimientos que estructuran la exploración en torno a una dimensión de lo apenas perceptible, en cuyo seno resuena el bajo continuo de una lógica operativa similar a la descrita por Duchamp en los términos de una “lucha constante por dar un corte preciso y completo”¹⁴⁶.

A la exposición de dicha evidencia, y a la de los motivos que vienen a ponerse bajo su luz, dedicaremos los análisis que sigan, procediendo a revisar primero cómo tiene lugar dicha ruptura respecto de la tradición visual y estética de la forma (3. *Un primer momento: Hacia la desaparición objetual y la negación de lo visual. Estrategias de dificultación de la percepción*) y observando cómo ocurre después con vistas más bien a la evolución lineal del discurso (4. *Un segundo momento: Hacia la disrupción y el cuestionamiento de los límites perceptivos. Estrategias de singularización de lo percibido*), para poder llegar a exponer con cierta precisión la especificidad de la comunicación que tiene lugar cuando se trata de los procesos estéticos articulados en torno a ese fenómeno por lo demás siempre escurridizo: lo *infraleve*.

146. CABANNE, Pierre: *Conversaciones con Marcel Duchamp*, op. cit., p. 43.



3

UN PRIMER MOMENTO: HACIA LA DESAPARICIÓN OBJETUAL Y LA NEGACIÓN DE LO VISUAL. ESTRATEGIAS DE DIFICULTACIÓN DE LA PERCEPCIÓN

3.1_ CONSIDERACIONES PREVIAS

A lo largo de este capítulo analizaremos las particularidades de una tendencia que evoluciona conforme avanza el siglo XX afianzando progresivamente una suerte de *prohibición* de la visualidad como regla estética ineludible.

Nuestro propósito será estudiar cómo tiene lugar ese “oscurecimiento” de la forma aludido por Shklovsky en el conjunto de una serie de manifestaciones que para nosotros se sitúan del lado de la recalificación, al menos en dos campos: el de la percepción, por un lado, y el del lugar del arte por otro, pues el cuestionamiento de los límites de la configuración artística afecta tanto a las percepciones que los territorios establecidos para el arte instigan, como a la propia relación de la obra con el espacio y su destino museístico.

“Insertar un artista en el mecanismo convencional, o costumbres de la industria, como un factor interruptor (no destructor) que estimulará o generará nuevas actitudes”¹, a partir de una dificultación de la

1. LATHAM, Barbara, y LATHAM, John, *NOIT NOW* (con *APG news*, nº 1), Londres, mayo de 1969, cit. en LIPPARD, Lucy R.: *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a*

percepción formal, podría adecuadamente resumir la idea de fondo tras las propuestas.

Miguel Ángel Hernández-Navarro ha señalado este como un proceso de *siniestralización* del ver², entendiendo lo siniestro en el sentido freudiano del término, como una desfamiliarización de lo cotidiano, o, por decirlo en otras palabras, algo “que acaso *fue* familiar y ha llegado a resultar extraño e inhóspito”³.

Esta idea nos interesa por cuanto permite explicar las causas a las que responde la alteración de lo visible en gran parte de los casos que estudiamos: retirando de la vista aquello que debiera estar ahí, parece precisamente incitarse una toma de conciencia de la mirada, inquietándola en un primer momento al enfrentarla con la nada aparente.

Dicho procedimiento –para Navarro identificable con la generalización en la práctica de una serie de operaciones que representan una materialización de las “formas de la nada”, algunas de cuyas aplicaciones tendrán por finalidad analizar las páginas que siguen⁴–, al mismo tiempo nos aproxima a esa intensidad paradójica tan característica de la manifestación de lo neutro, al operar la contravisualidad de las propuestas en un sentido opuesto a la lógica. Así, la disposición hacia la aprehensión de lo visual parece posible agudizarla por supresión o complejización de su captación.

Asimismo, una precisión que ya anticipábamos en la introducción de nuestra tesis se hace necesaria –creemos– llegado este punto, y es que las

1972, Akal, Madrid, 2004, p. 162.

2. HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel: “(La) Nada para ver. El procedimiento ceguera del arte contemporáneo”, *Debats*, nº 82, Valencia, 2003, p. 63.

3. TRIAS, Eugenio: *Lo bello y lo siniestro*, Debolsillo, Barcelona, 2006, p. 45.

4. Basándonos en el breve mapa conceptual trazado por Navarro en el artículo *(La) nada para ver*, mediante la descripción en su caso de estrategias de *reduccionismo o minimización, ocultación, desmaterialización y desaparición* procuramos desarrollar el filtro analítico que más precisamente consideramos ajustarse a la naturaleza de las prácticas que esta tesis estudia a través de la tríada de tácticas de *vaciamiento, ocultación y desmaterialización*. Cfr. HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel: “(La) Nada para ver. El procedimiento ceguera del arte contemporáneo”, *loc. cit.*, pp. 56-65.

obras que definimos como “invisibles” también se exhiben, se muestran, aun mediante el recurso a la documentación, que permite y garantiza el acceso y la difusión *a posteriori* de su inicial invisibilidad.

Dicho de otro modo, la desaparición o desmaterialización nunca es total, pues siempre ha de quedar un resquicio de visualidad que garantice la transmisión, una formulación que en otros términos recalifique la *nada* o la *casi nada* para hacerla precisamente existir⁵.

De ello se desprende la importancia del desplazamiento hacia otro medio, que constituye una segunda manera de invención de lo invisible como estrategia ligada a la mínima visibilidad o la casi desaparición: una forma de hacer re-aparecer lo que en principio se sustrae a la mirada, de hacerlo palpable hasta cierto punto y comunicarlo como tal, pues dado que “está más allá de la experiencia perceptiva, la conciencia de la obra solo puede adquirirse a través de un sistema de documentación”⁶.

El estudio de esta cuestión del desplazamiento perceptivo y su aplicación a la manifestación física de la obra para su transmisión como elemento clave de una lógica del retardo o la creación de la diferencia *infraleve*, lo retomaremos en profundidad a lo largo del capítulo próximo (4. *Un segundo momento: Hacia la disrupción y el cuestionamiento de los límites perceptivos. Estrategias de dificultad de la percepción*).

No obstante, podremos anticipar algunas nociones relativas a su más elemental funcionamiento a partir de las fórmulas que a continuación enunciemos.

Por ahora veremos que son, en esencia, una serie de procedimientos dotados de resonancias duchampianas los que con distintas intenciones atraviesan las manifestaciones artísticas de los años sesenta y setenta, afirmando la cuestión de la invisibilidad de la intervención o el resultado

5. Recordamos así, la introducción que John Cage realizara para su *Conferencia sobre nada*, ilustrativa resolución posible al problema que en este punto se plantea: “No tengo nada que decir y lo estoy diciendo”. Cfr. CAGE, John: “Conferencia sobre nada”. Edición digital en <http://www.es.scribd.com/doc/7347457/John-Cage-Conferencias-John-Cage>, p. 2.

6. Declaración de Douglas Huebler incluida en el catálogo de la exposición *January Show* (1969), cit. en LIPPARD, Lucy R.: *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, op. cit., p. 123.



15.
Mark Rothko, *Untitled*,
1969.

del arte como elemento motor indiscutible en la plasticidad de la época.

3.2_ EUROPA Y ESTADOS UNIDOS EN LOS AÑOS 1960-1975

3.2.1_ Breve introducción

Un descrédito del mundo visible ha tendido a relacionarse, por lo general, con los inicios de la abstracción y el primer impulso de la pintura monocroma, que desde comienzos de los años cincuenta y a lo largo de los sesenta interesó a un buen número de artistas y con frecuencia se ha considerado “precedente para la obra de arte que no sea realmente nada”⁷.

Si bien es indudable que dicho planteamiento alberga un contenido cierto de verdad, se hacen necesarias varias matizaciones al respecto.

Así, para comenzar, nos parece importante identificar –aun a grandes rasgos– la vigencia de dos vías bien distintas que justifican la invisibilidad de la obra a partir de la pintura monocroma: una, tendente a la glorificación de lo espiritual en el arte o del arte; la otra, más estrictamente inclinada a la renovación de los marcos que sirven de referencia a la inscripción de la práctica artística.

Respecto de la primera, un impulso hacia lo sublime espiritual es innegable en los últimos cuadros de Reinhardt o Rothko, que a menudo han sido adscritos al origen de una cronología de lo imperceptible⁸.

7. Donald Judd sitúa el origen de este impulso en la obra de Ad Reinhardt, la cual condiciona según él una historia moderna de lo invisible en la pintura, mientras que Jean-Claude Lebensztjen introduce la cuestión de la invisibilidad en las prácticas occidentales de los años sesenta refiriéndose a las últimas pinturas de Reinhardt o Rothko. *Cfr. Judd, Donald: Complete writings 1959/1975*, Nova Scotia College of Art and Design / New York University Press, Halifax / Nueva York, 1975, p. 118.

8. Robert Rosenblum sitúa a Rothko en el marco de una tradición cuyos inicios localiza en la obra de pintores románticos como Friedrich y Turner. Para Rosenblum, se trata esta de una tendencia que busca instaurar un nuevo lenguaje espiritual a través de la pintura, tal y como en más de una ocasión el propio Rothko manifestara al referirse a la propuesta

Considerando la pintura un medio de aproximación al misterio de las cosas, dichas obras remiten a una dimensión mística e idealizante en la que la función del símbolo prevalece sobre lo real, declarando un posicionamiento que dista del interés duchampiano por mostrar que “lo invisible no es ni oscuro ni misterioso, es transparente”⁹.

Y si bien podría considerarse que estas conducen la representación pictórica al mínimo posible, el protagonismo de lo visual resulta en dichos casos incontestable, pues no deja la experiencia artística de localizarse en el universo de lo visible y la apreciación visual, aun cuando se trate de la mera captación del color sin formas.

El segundo enfoque conduce a la pintura a un límite a partir del cual resulta inoperante en cuanto tal. Se trata de una posición que pasa por el establecimiento de un espacio capaz de conducir a una extensión conceptual de su actividad, de forma que pueda esta implicar un avance en una comprensión más avanzada y madura de la experiencia pictórica.

Un ejemplo de este posicionamiento lo encontramos en las obras realizadas por el poeta francés Alphonse Allais a partir del trabajo de Paul Bilhaud, a menudo señaladas como precedentes de algunas de las más relevantes obras del arte conceptual¹⁰ y próximas en varios aspectos al objeto lúdico que impulsa la creación duchampiana ligada a la invisibilidad¹¹.

por su obra como una suerte de “experiencia religiosa”. Otros miembros del movimiento expresionista americano, como Barnett Newman o Ad Reinhardt, podrían verse a sí mismos como desveladores de una realidad espiritual que transmitir, tal y como previamente hubieran hecho Malévich, Mondrian o Kandinsky. Cfr. VEGA, Amador: “La imagen desnuda de Dios”, *Zen, mística y abstracción*, en <http://www.arsgravis.com/?p=50>; y VIDAL OLIVERAS, Jaime: “Mark Rothko. Experiencia religiosa”, *El Cultural*, 29 de noviembre de 2000. Edición digital en http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/3141/Mark_Rothko.

9. PAZ, Octavio: *Apariencia desnuda*, op. cit., p. 17.

10. Cfr. REGUERA, Galder: *La cara oculta de la luna. En torno a la “obra velada”: idea y ocultación en la práctica artística*, Cendeac, Murcia, 2008, p. 82.

11. Calvin Tomkins señala que fue Alphonse Allais el último autor y uno de sus favoritos que Duchamp leyó antes de morir. Por eso, y pese a la inexistencia de referencias que recojan la obra de aquel como precedente de Duchamp, a nosotros nos parece que los juegos de palabras del artista, sus creaciones de corte humorístico, y gran parte de su obra, en efecto podrían verse definitivamente influidas por Allais y otros artistas adscritos al grupo de los *Incoherentes*. Cfr. TOMKINS, Calvin: *Duchamp. A biography*, op. cit., pp. 449-450.



16.
Ad Reinhardt, *Abstract painting*, 1963.

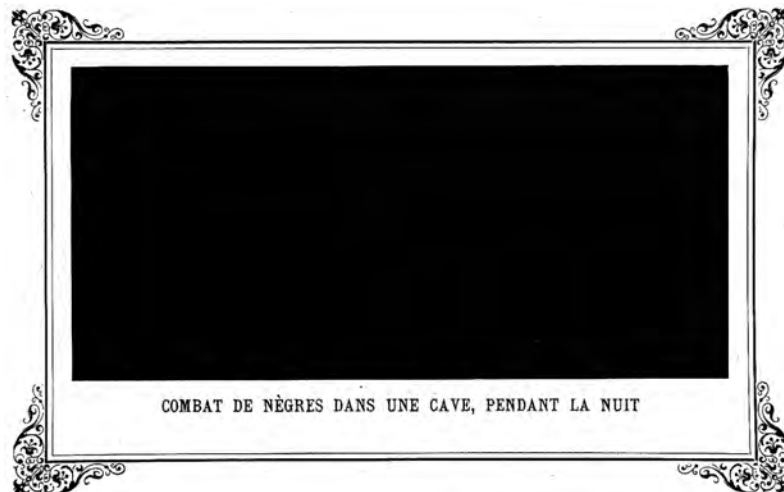
Se trata de una serie de monocromos, a los que el artista dota de contenido cómico a través de frases escritas que los acompañan, tales como el cuadro negro titulado *Combat de nègres dans une cave, pendant la nuit* (“Combate de negros en una cueva durante la noche”) (1882/1897), o el blanco denominado *Première communion de jeunes filles chlorotiques dans un temps de neige* (“Primera comunión de jovencitas cloróticas en tiempo de nieve”) (1883/1897).

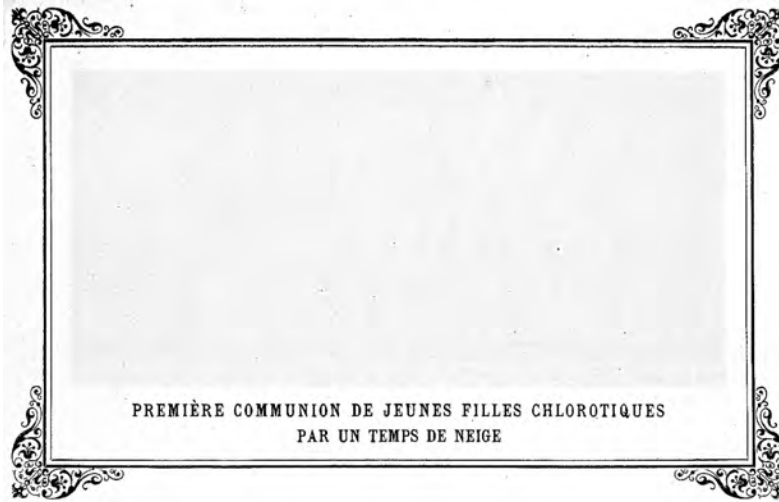
Observamos aquí que la recurrencia a un título no descriptivo genera una inadecuación entre el contenido visual y conceptual de la obra, enunciando el trabajo con lo vacío o lo imperceptible como una manera de sobrepasar los límites de la forma objetual, al ofrecer una alternativa al acceso de la obra a través de la vía exclusiva del ojo.

De este modo, y mientras que en el primer caso el “acto de limpieza” parece responder a una cuestión meramente formal e idealizante, en el segundo atiende a una relación con el espectador, resultado de la convicción de que el arte, más que ser identificable a través de características visuales específicas, puede también definirlo la repercusión indirecta de un contexto cultural o conceptual dado.

Solo de este último planteamiento se infiere una idea fundamental para lo que nos ocupa, en cuanto que una óptica como la suya confirma la validez de los supuestos de que partimos en esta breve introducción:

17.
Alphonse Allais, *Combat de nègres dans une cave, pendant la nuit*, 1882/1897.





que la pintura monocroma pudiera constituirse como precedente de la tendencia a la imperceptibilidad de la obra en los años sesenta y setenta.

Y es que, si el primero de los posicionamientos descritos tiende a paralizar la experiencia al remitir la contemplación estética a una poética mística de la inmaterialidad, el segundo pasa por un enfoque en el cual la invisibilidad se convierte en el medio de una concepción más amplia del arte, alternativa esta última que aglutina los procedimientos del arte según Shklovsky destinados a ampliar y revitalizar la percepción, y que será la que a nosotros más nos interese tener en cuenta.

Esta cuestión la expone Udo Kultermann en el texto del catálogo de la exposición *Monochrome Malerei*, planteada como un panorama internacional de los artistas que a comienzos de la década de los sesenta realizaban superficies monocromas, considerando el paso del objeto al evento, de la representación a la acción, a través de la forma del cuadro¹².

12. "El objetivo no es tanto el de producir arte como el de cambiar la realidad. El autodinamismo del cuadro ayuda a crear un espacio que incluye al espectador. Este espacio no tiene nada que ver con la profundidad espacial, sino con una actividad espacial o, directamente, con una agresión espacial. Se mueve hacia el espectador y lo hace entrar en un juego alterno que precisa una forma de actividad, ya sea de parte del cuadro o del espectador [...]". Udo

18.
Alphonse Allais,
*Première communion de
jeunes filles chlorotiques
dans un temps de neige*,
1883/1897.

Asimismo entendemos las palabras de Robert Barry respecto a una personal manera de proceder “con cosas en las que quizá los demás no han pensado, la vaciedad, hacer una pintura que no sea una pintura”, pues “durante años, la gente se ha sentido interesada por lo que pasa dentro del cuadro [*y sin embargo*] tal vez haya algo que continúe fuera del cuadro, que pudiera considerarse una idea artística”¹³.

Hecha esta aclaración, convendrá tener presente que, no por casualidad, el momento en el que por lo común ha tendido a situarse el impulso hacia la invisibilidad o la mínima visibilidad de la obra es el mismo en el que se sabe que la predisposición hacia lo visual alcanza su máxima intensidad, de la que la práctica de artistas como Andy Warhol proporciona quizá uno de los más precisos ejemplos.

Un hecho como este confirma la hipótesis de que el tipo de iniciativa que esta tesis estudia, en efecto pudiera darse, según presumimos (1. *Introducción*), como el resultado de un movimiento de resistencia frente al creciente discurso de lo visual y lo objetual, como el reverso de una sobreexposición mediática de la práctica artística que más o menos corresponde con una opción como la descrita por Martin Jay en su obra *Ojos abatidos* (1993).

Se trata de la existencia, en su caso, de una vertiente del pensamiento francés que, en el curso de los siglos XIX y XX, caracteriza un recelo progresivamente intenso hacia la gradual primacía de lo visual en una amplia variedad de campos, entre los cuales se incluyen las artes visuales, la literatura o la filosofía.

Esta posibilidad, entreabierta por Jay y recientemente examinada por Hernández-Navarro, cuando se trata de pensar que el modelo de una

Kultermann, cit. en SAN MARTÍN, Francisco Javier: *Piero Manzoni*, Nerea, Madrid, 1998, p. 37.
13. “Carl André, Robert Barry, Lawrence Weiner”, Bradford Junior College, Bradford (Massachusetts), 4 de febrero-2 de marzo de 1968. Exposición organizada por Seth Siegelau, coloquio entre el organizador y los artistas, 8 de febrero de 1968. Extracto de las grabaciones no publicadas, en LIPPARD, Lucy R.: *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, op. cit., p. 78.

En el caso de Barry, que juzgamos una ilustración exacta del tipo de evolución que aquí referimos, conviene tener presente que fue precisamente el trabajo con sus pinturas monocromas de mediados de los sesenta el que condujo al artista a la ulterior eliminación del lienzo y la consideración del espacio en todas sus dimensiones como parte fundamental de la experiencia estética o la invisibilidad de la materia en años posteriores.

participación artística modesta o apenas discernible visualmente pudiera constituirse como una respuesta de resistencia al exceso de visualidad en cuanto causa de una anestesia de los sentidos, creemos merece al menos ser tenida en cuenta en el marco de un estudio como el que en la presente investigación llevamos a cabo¹⁴.

Dos son por ahora los supuestos que, creemos, motivan el nacimiento de dicha tendencia hacia la mínima perceptibilidad de la obra en la época:

[1] Una conciencia generalizada de que el arte no consiste en crear más de lo que el mundo ya tiene de seres, objetos y fenómenos¹⁵, negación que pasa por una actitud de desconfianza hacia el objeto por considerarlo punto de paso obligado y desenlace de la obra con respecto a su existencia material y su valor comercial.

Al evitar una experiencia visual directa y sensible de su contenido, las obras dificultan la aplicación de los criterios estéticos y materiales que habitualmente acompañan la comercialización y el tratamiento institucional de las mismas.

Por otra parte, una abierta oposición hacia la repetición sistemática que la coherencia estilística y el criterio del 'gusto' encierran, se desprende de la consideración del riesgo de "convertirse en objeto exclusivo de repeticiones estereotipadas de carácter exclusivamente mercantil"¹⁶ a que toda invención se halla expuesta.

No extraña, así, el desarrollo generalizado de una serie de prácticas

14. Para una visión más detallada sobre el tema, *cfr.*: JAY, Martin: *Ojos abatidos*, *op. cit.*; HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel: "(La) nada para ver, El procedimiento ceguera del arte contemporáneo", *loc. cit.*, pp. 61-62.

15. Esta idea, a la que anteriormente aludimos a propósito de un impulso creativo alejado de los habituales criterios de producción de obras, la expresa con claridad Douglas Huebler en su declaración escrita para el catálogo de la exposición *January 1969*: "El mundo está lleno de objetos más o menos interesantes; yo no deseo añadir ninguno más. Prefiero simplemente constatar la existencia de las cosas en términos de espacio y/o tiempo". Declaración de Douglas Huebler incluida en el catálogo de la exposición *January Show* (1969), cit. en LIPPARD, Lucy R.: *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, *op. cit.*, p. 123.

16. TAPIÉ, Michel: "Contra el estilo", Milán, septiembre de 1957, en SAN MARTÍN, Francisco Javier: *Piero Manzoni*, *op. cit.*, p. 91.

tendientes a la priorización de los recursos que determinados entornos ofrecen para crear obra, inclinación que resulta de un intento por no añadir, cuya vigencia en el panorama artístico más reciente conocemos.

[2] Un distanciamiento progresivo del “mundo del arte” –entendido en su acepción más clásica–, manifiesto en el deseo de disolución de los límites entre arte y vida, y la posibilidad de exceder los límites del universo demasiado estrecho y circunscrito de la exhibición museística y el mercado¹⁷.

De la tentativa de abolición del umbral espacio-temporal entre creación y percepción de las obras nace un conjunto de propuestas que, por no ofrecer la *cosa* aparente como depósito de intención autoritaria, ponen en entredicho de manera inevitable el modo en el que las piezas convencionalmente se dirigen a los espectadores.

Por esta vía, el calificativo de “contextual”¹⁸ empleado por Paul Ardenne para dar nombre a una tendencia emergente en torno a las décadas de los sesenta y setenta y progresivamente presente en el panorama artístico posterior, podría convenir a la descripción de un transporte de la obra hacia su exterior, cuando el arte abandona su pretensión de producir objetos específicos y se constituye conforme a los elementos a los que la propia actividad se enfrenta.

Esta práctica en contexto real compete, según Ardenne, a una serie de estrategias que llevan implícito el deseo de desbordar el arte hecho para la visión, si partimos del hecho más que evidente de que las artes plásticas están en primera instancia destinadas a la vista, a través de la propia exposición.

Atentar contra la política tradicional que el sistema del arte instaura

17. De necesaria mención en este punto nos parecen las palabras de Adrian Piper: “Ya no puedo considerar los compartimentos estancos en el arte como reflexiones o expresiones viables de lo que está pasando en esta sociedad. Remiten a estados de separación, orden, exclusividad, y a la estabilidad de identidades funcionales, aceptadas con facilidad, que ya no existen. Por lo que *a posteriori*, parece ser esta razón, me interesa la eliminación de las formas estancas como el objeto del arte [...], con sus relaciones internas aisladas y estándares estéticos autodeterminados”. Parte de un ensayo pronunciado por Adrian Piper en un curso; 26 *Contemporary Women Artists*, Aldrich Museum, abril de 1971, en LIPPARD, Lucy R.: *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, op. cit., p. 332.

18. Cfr. ARDENNE, Paul: *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, op. cit.

supondrá, desde este punto de vista, la exploración de otras vías de percepción procedentes menos de la clásica exhibición que del acto que solicita del espectador una mirada libre de condicionantes a la sensación.

Dicho procedimiento, por otra parte, se revela inseparable del establecimiento de un modelo colaborativo entre artista y espectador, a quien concierne una parte significativa del proceso de construcción del sentido.

A la necesidad de exploración de un territorio más amplio que el del arte, la utilización de la realidad añade la decisión de “hacer algo que experimente con el entorno, que reaccione al mismo, que sea inestable, [...] algo indeterminado, que tenga siempre un aspecto distinto, cuya forma no pueda predecirse con exactitud, [...] que no pueda “actuar” sin la relación con su entorno”¹⁹.

En consecuencia, las obras que en adelante estudiemos incluirán y aceptarán, sin nunca determinarlo, aquello que de manera espontánea suceda en la proximidad de su campo de acción.

3.2.2_ Nota aclaratoria: Acerca de la desmaterialización

En 1968, John Chandler y Lucy R. Lippard refirieron una “desmaterialización del arte”, manifiesta en la producción de obras caracterizadas por una disolución de las cualidades objetivas en beneficio de piezas sin apenas consistencia material, que los autores calificaron de “ultraconceptuales”²⁰.

Mediante el término *desmaterialización*, Chandler y Lippard aludían a la tendencia que condujo a los artistas –y muy en especial a los americanos– a una progresiva renuncia o minimización del objeto artístico único, puesto en relación con otras actividades por lo general acompañadas de un gusto por lo ordinario; a un intento, en suma, por tratar de hacer desaparecer las señas de un arte monumental y la posibilidad de identificar a los autores, los géneros y los objetos mismos

19. Recopilación de notas escritas por Hans Haacke (enero de 1965), en LIPPARD, Lucy R., *op. cit.*, p. 75.

20. CHANDLER, John, y LIPPARD, Lucy R.: “The dematerialization of art”, *Art International*, Lugano, febrero de 1968, p. 31.

como arte.

Dado que en ocasiones podremos servirnos del término “desmaterialización” para referir determinadas condiciones de manifestación de las obras, convendrá tener presentes ciertas imprecisiones que este invoca, algunas de las cuales fueron ya señaladas en la época de la publicación de la obra *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972* (1973)²¹:

[1] Primeramente, una cuestión que afecta al límite que hay que conceder al proceso de desmaterialización o invisibilización de la forma: ¿a partir de qué nivel de densidad material o de su ausencia actúa la desmaterialización o deja de hacerlo?

La dificultad para determinar el alcance exacto del término expone aquel al riesgo de transformarse en una idea tan general que no llegue a describir con exactitud las operaciones que constituyen el proceso del fenómeno que designa.

[2] En segundo lugar, una cuestión que atañe al enfoque de los autores en su obra, y es que no parece que pudiera este remitir más que a un breve lapso de tiempo —el indicado en el mismo título del libro, 1966-1972—, excesivamente limitado a nuestro parecer.

Con esto no pretendemos argumentar tampoco en favor de la necesidad de una búsqueda de precursores más antiguos que los expuestos por Chandler y Lippard.

Sabemos, al menos desde la introducción de este trabajo, que la imperceptibilidad de la obra se enmarca en una intempestividad que la constituye como tal, con frecuencia emergiendo de manera episódica como parte de un proceso más amplio y en continuo desplazamiento, lo que hasta cierto punto obliga a evitar la homogeneización estilística retrospectiva tan típica de los análisis que se limitan a un grupo de individuos y un conjunto de prácticas e intervenciones definidas.

Lo que queremos decir, y creemos necesario tener en cuenta, es

21. En el prólogo a su libro sobre la desmaterialización, escrito varios años después de la publicación del artículo en *Art International*, Lippard admite lo inapropiado de la utilización del término “desmaterialización” y justifica su uso para el caso “a falta de otro mejor”. Cfr. LIPPARD, Lucy R., *op. cit.*, p. 33.

que la evolución de la imperceptibilidad en el panorama artístico es, con mucho, más compleja que la indicada en la tesis de los autores y la nuestra propia, dado que su riqueza estriba precisamente en la variedad de poéticas y en los casos singulares, que hacen errónea cualquier generalización respecto de las prácticas y sus orígenes.

[3] Tercero, pesa a nuestro parecer sobre la utilización del término “desmaterialización” otra inexactitud importante, pues hemos observado que no se trata la mayoría de las veces de referir con él la práctica de una actividad que prescindiera de materiales, sino que a menudo tienden estos a continuar presentes, de manera que el hecho de que un objeto sea invisible, menos visible de lo que antes era, o menos visible que otro objeto, no implica necesariamente que se haya producido ningún proceso de desmaterialización.

La relación que el arte desmaterializado mantiene con la desmaterialización es, en esencia, metafórica.

[4] “La sustitución del objeto de la experiencia espacial y perceptiva por una definición lingüística”²² es para Benjamin Buchloh uno de los fundamentos del conceptualismo en sus variantes, a partir del cual observan Chandler y Lippard la lógica evolución de una tendencia –cuyo origen sitúan en la obra de Duchamp– que deja de lado el objeto para centrarse en la idea, rompiendo con el concepto de visión tal y como lo hubiera entendido el modernismo.

No cabe duda de que, por priorizar la idea o el lenguaje sobre la presencia visual, dichas prácticas instauran una especie de “valor crítico respecto al triunfo aparente de la visualidad”²³, suplantando progresivamente “con la discursividad *impura* a la opticalidad pura”²⁴.

No olvidemos que fue esta, y no otra, la vía en la que a propósito de la pintura de Allais pudimos previamente localizar un cierto impulso

22. BUCHLOH, Benjamin: *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Akal, Madrid, 2004, p. 168.

23. CROW, Thomas: *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Akal, Madrid, 2002, p. 221.

24. JAY, Martin: “Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa al ocularcentrismo”, *Estudios Visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, nº 1, noviembre de 2003, Cendeac, Murcia, p. 67.

“discursivo” capaz de abrir paso a una exploración de lo imperceptible, al conceder al vacío el privilegio de constituirse como un útil punto de partida para la activación de nuevas percepciones en torno a la obra.

No obstante, y pese a que operaciones como las de Allais [17] [18] o el mismo *readymade* [14] –inclinadas hacia la nominalización y no hacia la realización, y enfocables por tanto desde un plano conceptual– suponen un impacto fundamental en las prácticas de la época y posteriores, no puede ser eludido un interés duchampiano por los procesos físicos y el mundo fenoménico, por la problemática de la materia y las percepciones infinitesimales, injustamente desatendido a nuestro parecer en la exposición de Chandler y Lippard.

La distinción que Jacques Derrida realiza sobre las vías de desaparición de lo visible podrá servir en este punto para ilustrar el tipo de invisibilidad a que una y otra postura apuntan:

Mientras la ausencia de visualidad típica del arte conceptual se aproxima a la invisibilidad de un tipo a la que el pensador se refiere en los términos de una “invisibilidad absoluta”, asociada a percepciones distintas de la visión, un arte de la materia débil en el que tiene lugar una pérdida de visibilidad de algo que pertenece al orden de lo visible, se encuentra más bien del lado de lo que el autor denomina lo “visible in-visible”²⁵, algo que sin estar “a la vista” no ha dejado de pertenecer al orden de la visibilidad.

Lejos de ser equivalentes entre sí, ambas posturas ilustran una parecida “voluntad de evitar la ‘trampa’ del objeto”²⁶, ofreciendo paso a la gradual desaparición de lo visible como única garantía del discurso artístico.

Sin embargo, es el segundo de dichos planteamientos el que, desde una posición tanto más próxima a la idea de lo *infraleve* y las percepciones sutiles, bajo nuestro punto de vista permite abrir otras vías de exploración posible en el ámbito de la producción artística a partir de

25. DERRIDA, Jacques: *Dar la muerte*, Paidós, Barcelona, 2000, pp. 88-89.

26. SIEGELAUB, Seth: “Quelques observations à propos du soi-disant ‘Art conceptuel’”, en VV. AA.: *L’art conceptuel, une perspective*, cat. exp., Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 1989, p. 86.

la reflexión sobre los propios elementos de la materia y los límites de lo constitutivamente visible.

A partir de este último enfoque, creemos, sería factible trazar una genealogía de la desmaterialización que, más que la idea y el concepto, motiva la pérdida de visibilidad de la materia, una especie de adelgazamiento de lo visible que no ha sido menos frecuentemente explotada como estrategia en el panorama artístico occidental de las décadas de los sesenta y setenta.

[5] Por último, hemos de señalar que nuestras próximas alusiones al término “desmaterialización” para examinar el alcance del que para nosotros constituye uno de los principales impulsos creativos de la época, considerarán la acepción en su sentido literal y de una manera global, como lente analítica a través de la cual estudiar la repercusión de una cierta tendencia a la desolidificación de la materia en la obra.

3.2.3_ Tres procedimientos clave en la evolución de la desaparición objetual

3.2.3.1_ Consideraciones previas

Conscientes de la imprecisión que planea sobre cualquier estudio que limite su análisis al momento en el que más o menos aproximadamente podría situarse el primer impulso de unos determinados procedimientos, trataremos de constatar aquí con la mayor claridad posible ciertas especificidades que afectan al desarrollo de una serie de mecanismos clave en la evolución de la desaparición objetual, sin las cuales creemos sería hartamente más complejo concebir las posteriores líneas de acción en el arte ligado a la mínima visibilidad de la forma.

A partir de una misma familia de prácticas que coinciden en la común tentativa de configuración de una alternativa al discurso de lo visual, veremos, en lo que prosigue, sobrevenir dos problemáticas que enfatizan dimensiones diferentes en la práctica a partir de una insistencia puesta en estrategias de vaciamiento (3.2.3.2. *Vaciamiento*), ocultación (3.2.3.3. *Ocultación*) y desmaterialización (3.2.3.4. *Desmaterialización*).

3.2.3.2_ Vaciamiento

Una creciente fascinación por el vacío comienza a manifestarse en las primeras décadas del siglo XX, convirtiéndose –muy especialmente en el arte norteamericano de la década de los sesenta en adelante– en el medio privilegiado de una elisión objetual de la obra.

Ya en 1967, Robert Smithson había imaginado “dedicar un museo a los diferentes tipos de vacío”, ejemplo posible de “la auténtica instalación del arte” que hubiera debido según él “vaciar las salas y no llenarlas”²⁷.

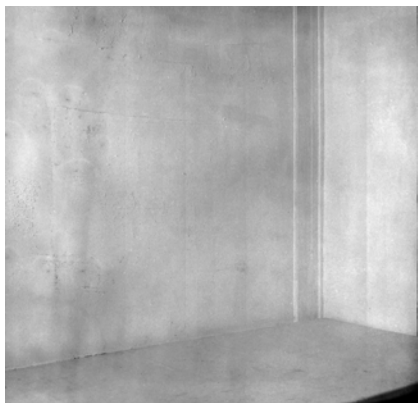
Una amplia serie de posturas nutridas por un similar propósito proliferaría en la época, facilitando pensar las múltiples facetas de un enfoque plástico o crítico de la galería mediante una estrategia de vaciamiento o progresiva invisibilidad de la exposición que, poniendo en entredicho las condiciones de su funcionamiento físico y comercial y su aparición, serviría para obstaculizar la mercantilización de las obras y el juego institucional propios del mundo del arte.

Un enfoque como este, para Brian O’Doherty evidencia la transformación de la galería en un “gesto”, “en un espacio cero, infinitamente transformable”²⁸, tomado como tal para hacer obra o simplemente considerado en sí mismo obra y tema de la exposición.

En cuanto al origen de la inclinación de este tipo, la historia del arte por lo general ha tendido a situarlo hacia finales de los años cincuenta o comienzos de los sesenta, con pequeñas diferencias en cada caso en

27. Esta idea la desarrollaría Smithson basándose en su crítica del museo de arte convencional en la que, habiendo previamente equiparado los museos a tumbas, expusiera el autor la visionaria idea de un Museo del Vacío: “La mayor parte del tiempo estoy interesado en lo que no sucede, ese espacio entre eventos que podría llamarse intervalo (y que) existe en las regiones y escenarios vacíos que nunca miramos. Un museo dedicado a los diferentes tipos de vacío podría llevarse a cabo”. Cfr. SMITHSON, Robert: “Some void thoughts on museums” y “What is a museum?” (1967), en *The collected writings*, Jack Flam (ed.), Londres / Berkeley / Los Ángeles, University of California Press, 1996, pp. 41-42 y 44.

28. O’DOHERTY, Brian: “The gallery as a gesture”, en VV. AA.: *Thinking about exhibitions*, Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson y Sandy Nairne (eds.), Routledge, Londres / Nueva York, 2002, p. 322.



cuanto a la fecha y el gesto, considerados emblemáticos en la obra del artista francés Yves Klein²⁹, cuyas intervenciones se han interpretado como puntos de referencia pioneros de la instalación de arte para la disolución de los límites entre la obra y el contexto.

La spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée (“La especialización de la sensibilidad en estado de materia prima en sensibilidad pictórica estabilizada”) (1958) o *Le vide* (“El vacío”), en el marco de la exposición *Monochrome und Feuer* (1961), representan dos de los momentos considerados clave en esta exploración de lo imperceptible, la ejemplaridad de cuya repercusión –si bien incontestable en cuanto a la apertura de múltiples y paradójicas posibilidades a los nuevos modos de trabajo se refiere– a nosotros no nos parece, sin embargo, evidente³⁰.

19.
Yves Klein, *La spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée*, 1958.

20.
Yves Klein, *Le vide*, 1961.

29. En el prólogo al catálogo de la exposición *A brief history of Invisible Art* (2005-2006), Ralph Rugoff fecha el inicio de la historia contemporánea del arte invisible el día de la inauguración de la exposición de Klein *Propuestas monocromas*, en 1957, mientras que Kerri Scharlin, comisaria de la exposición *The Big Nothing or Le Presque Rien* (1992), no duda en referirse a las cesiones de *Zonas de sensibilidad pictórica inmaterial* como momentos clave en la activación de esta historia de lo inapreciable. Cfr. RUGOFF, Ralph: “A brief history of invisible art”, *loc. cit.*, p. 7; y SCHARLIN, Kerri: *The Big Nothing or Le Presque Rien*, cat. exp., The New Museum of Contemporary Art, French Cultural Services, Nueva York, 1992, s.p.

30. Por esta vía, Buchloh ha observado cómo la gran mayoría de las “supuestas” invenciones de la inmaterialidad de Klein son en realidad “posduchampianas”. Cfr. BUCHLOH, Benjamin: *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Akal, Madrid, 2004, p.

18.

Y ello ya no solo porque cronológicamente pudieran ser otros los momentos inaugurales en la historia en torno a un pensamiento del vacío en la época –habrá quedado clara la escasa fiabilidad de la filiación cronológica cuando se trata de configurar una lectura más o menos sistemática del tema que nos ocupa–, sino debido más bien al tipo de enfoque de la invisibilidad a que su planteamiento remite.

Y es que una concepción del vacío al servicio de un lirismo de la desaparición o la inmaterialidad prevalece en dichos casos sobre cualquier otra consideración³¹, lo que para nosotros sitúa estos en desventaja con respecto a un segundo tipo de experimentación enfocado en la problemática de lo imperceptible a partir de la realidad de fenómenos materiales concretos, que en apariencia motiva la creencia de que la invisibilidad depende de condicionantes contextuales externos.

Así, creemos –y trataremos de mostrar– que, más quizá que los gestos y las producciones que la historia y la crítica de arte a menudo mecánicamente han tendido a convertir en ejemplos casi exclusivos de la referencia a cuestiones ligadas a la imperceptibilidad en el periodo reciente, una serie de procedimientos alternativos de exploración de lo imperceptible a partir de la negación de la exposición y el vacío parece en mayor grado ejemplar de dichos temas en la actualidad.

Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier y Niele Toroni, por ejemplo, explorarían esta línea de acción en el marco del *Salon de la Jeune Peinture* organizado en París en 1967, cuando, al día siguiente

31. Obras como las de Yves Klein, pero también exploraciones inicialmente partidarias del monocromismo metafísico como las del grupo ZERO, las consideramos una trasposición espacial de fundamentos reductibles a aportaciones teóricas como las de Malévich. Inspiradas por el afán espiritual de explorar un contenido abstracto, que excede el alcance de los modos de percepción y el conocimiento sensible, dichas obras confieren al vacío el valor de un medio de encuentro con lo trascendente que no tanto estimula la articulación de nuevas alternativas de acceso a la obra, cuanto ensalza la contemplación de sus cualidades visualmente aprehensibles. Y tal y como McEvelley precisa “la creencia en que la obra de arte se relaciona con lo absoluto hace que parezca no-relacional en términos del mundo de los conceptos y las experiencias”. Cfr. POINSOT, Jean-Marc: *Quand l'oeuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Mamco, Ginebra, 1999, pp. 72-73; y McEVILLEY, Thomas: “A la busca de lo primordial por medio de la pintura. El icono monocromo”, en *De la ruptura al “cul de sac”*. *Arte en la segunda mitad del siglo XX*, Akal, Madrid, 2007, p. 76.

de la inauguración de la exposición y sin previo anuncio, descolgaran sus cuadros de la sala, haciendo constar en su lugar la frase: “Buren, Mosset, Parmentier, Toroni n'exposent pas” (“Buren, Mosset, Parmentier y Toroni no exponen”).

A esa intervención seguiría una segunda, celebrada el mismo año en el auditorio del Museo de las Artes Decorativas de París: junto con la exhibición conjunta de sus obras, los artistas “pronunciaron” una conferencia que consistió en no presentarse a ella, obligando al público a contemplar sus obras mientras esperaban infructuosamente su llegada.

Bajo nuestro punto de vista, la eliminación del objeto, el vacío o la inactividad, en estos casos responde a una ruptura de la continuidad de la expectativa del observador que busca activar una reflexión crítica en torno a las funciones y la apreciación promovida por las instituciones del arte, un aspecto que dista de la concepción del vacío que por lo general han priorizado los discursos del arte.

Tal lógica de la nada o la casi nada proseguiría su desarrollo a lo largo de la década de los setenta, mediante una utilización más o

21.
Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier y Niele Toroni, *Buren, Mosset, Parmentier, Toroni n'exposent pas*, 1967.





22.
Robert Irwin,
Experimental situation,
1970.

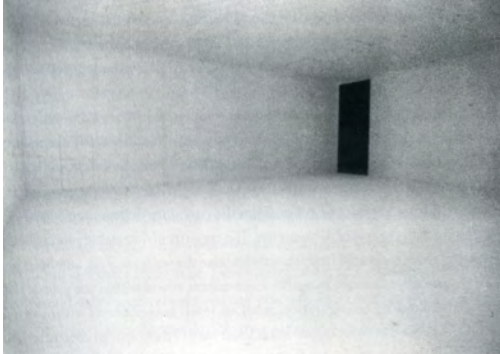
menos generalizada de la galería como lugar de residencia para un arte objetualmente ausente a través del vacío o la mínima intervención.

La 'exposición' de Robert Irwin *Experimental Situation* (1970), celebrada en la Ace Gallery de Los Ángeles, supone quizá uno de los máximos ejemplos de una orientación, si bien aparentemente emparejable con *La spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée* de Klein, dotada de un alcance muy distinto por hacer del vacío el medio de una exploración de las condiciones de la muestra y de la propia percepción y los procesos creativos. El espacio, en este caso, simplemente se vació de su contenido, presentándose el artista de manera regular para contemplarlo y pensar qué podía hacer allí.

Pero es quizá Michael Asher uno de los creadores que más abiertamente ha hecho de esta forma de remitir con el vacío a las cualidades del lugar de exhibición uno de los elementos centrales de su obra en la época.

Tenemos, primero, sus intervenciones en el MoMA y La Jolla Museum of Art en los años 1968 y 1969, las cuales comenzaron por emplear modificaciones extremadamente sutiles en la habitual iluminación y la acústica del espacio expositivo, devuelto a su condición original de contenedor vacío.

Seguidamente, una exposición en el Pomona College Museum of Art en 1970, en cuyo caso el espacio, una vez más dejado tal cual, volvió a protagonizar la situación, habiéndose eliminado en esta ocasión las



puertas de acceso al local, lo que permitía la entrada de la luz natural y los sonidos del exterior al interior de la galería [25].

Tres años después, Asher decaparía las paredes y el techo de la galería Toselli de Milán, dando lugar a una nueva exposición en la que nada, salvo la estructura arquitectónica devuelta a su más simple expresión –la de un contenido sin los acondicionamientos propios del espacio destinado a mostrar objetos dotados de una cierta intensidad estética y un valor económico– se mostraba a la mirada del espectador [26].

Este método volvería a ser utilizado en 1974, en la Anna Leonowens Gallery del Nova Scotia College of Art and Design en Canadá, donde ninguna incursión se realizó en el lugar propuesto para la exposición, dejado tal cual, vacío y preparado para acoger la muestra, iluminado únicamente por la luz procedente del exterior [27]

Otorgando prioridad a un enfoque más activamente orientado hacia una crítica del mundo del arte y las reglas comerciales e institucionales inherentes a su funcionamiento, esta exploración concluiría con la presentación de la galería una vez más vacía para su exposición el mismo año en la Claire Copley Gallery de Los Ángeles, suprimiendo deliberadamente el tabique que separaba el espacio de exhibición de las oficinas, cuya actividad proseguía con normalidad a la vista del espectador durante el curso de la muestra, haciendo así de la ausencia de la obra un elemento clave en la designación del trasfondo comercial ligado al funcionamiento de la exposición y la fundación del proyecto

23.
Michael Asher, *Spaces*,
MoMA, 1968.

24.
Michael Asher, *Untitled*,
La Jolla Museum of Art,
1969.



25.
Michael Asher, *Untitled*,
Pomona College
Museum of Art, 1970.

26.
Michael Asher, *Untitled*,
Galleria Toselli, 1973.

27.
Michael Asher, *Untitled*,
Anna Leonowens
Gallery, 1974.

28.
Michael Asher, *Untitled*,
Claire Copley Gallery,
1974.

artístico³² [28].

Otra vertiente de este pensamiento del vacío nace de una táctica de negación de la exposición que instauro el desplazamiento como condición fundamental para redirigir, amplificándola, la percepción o la comprensión en torno a aquello inexistente para la mirada.

La exposición que Seth Siegelaub organizara en Nueva York en 1968, dedicada al artista Douglas Huebler, llevaría por primera vez a

32. Una enumeración completa de las manifestaciones que en la época articulan similares parámetros de acción a los descritos, nos expondría a no acabar: el número de obras de este tipo es sin duda más amplio que el expuesto y no siempre sistematizable con facilidad. Su lógica en mayor o menor grado permite explicar el impulso en torno al cual se articulan obras más recientes como las de Raphaël Julliard o Martin Creed. En el caso de Julliard nos referimos a la serie *Espaces Vides*, llevada a cabo en diferentes localizaciones a lo largo del año 2004 y basada en el vaciamiento y la negación del acceso al espacio de exhibición. Por lo que a la obra de Creed respecta, intervenciones como *The lights going on and off* (2000) o *The lights off* (2006), de manera respectiva consistieron en la presentación de la habitación completamente vacía cuyas lámparas se encendían y apagaban de manera rítmica, iluminando y oscureciendo el espacio a intervalos regulares de un minuto, o en mantener el espacio vacío en una continua penumbra.



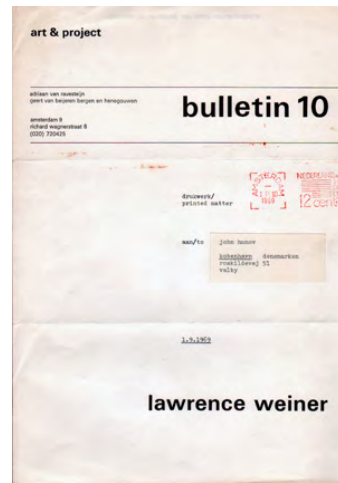
la práctica dicho mecanismo, más ampliamente desarrollado durante los meses siguientes como precedente de la muestra colectiva *January Show* (1969).

Dando lugar a un reposicionamiento de la exhibición desde el espacio habitualmente destinado a acoger la muestra a la publicación, solo el catálogo servía para hacer las veces de la exposición y no tanto así el espacio físico que se supone la albergaría, dejado *a priori* vacío³³.

Meses más tarde, la muestra *July-August-September*, también conocida como *Summer Show*, 1969, inventaría otra versión de este tipo de exhibición prácticamente invisible salvo a efectos de la correspondiente

29.
Seth Siegelau en la entrada de la galería que acogiera la exposición *January Show*, Seth Siegelau Contemporary Art Gallery, 1969.

33. Pese a que contrariamente a lo que se indicaba del evento en la invitación para *January Show* (0 OBJECTS/ 0 PAINTERS/ 0 SCULPTURES/ 4 ARTISTS/ 1 ROBERT BARRY/ 1 DOUGLAS HUEBLER/ 1 JOSEPH KOSUTH/ 1 LAWRENCE WEINER/ 32 WORKS/ 1 EXHIBITION/ 2000 CATALOGS/ 44º.52ST NEW YORK/ 5-31 JANUARY 1969/ (212) 288-5031 SETH SIEGELAUB) había finalmente algunas obras en el espacio de exposición elegido, su presencia era suplementaria a la vista de una declarada voluntad de prescindir de la experiencia física y espacial de cualquier producción plástica. Las obras anunciadas se indicaban y documentaban parcialmente en el catálogo, de manera que la publicación desempeñaba un papel central. Cfr. POINSOT, Jean-Marc: *Quand l'oeuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, op. cit., p. 103, y LIPPARD, Lucy R.: *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, op. cit., p. 119.



30.
Lawrence Weiner,
Untitled (Bulletin 10),
1969.

publicación, mediante la dispersión en su caso de las obras de once artistas en once lugares diferentes del mundo. Únicamente el catálogo podía ofrecer una idea más o menos precisa del propósito global de las piezas, de lo contrario solo accesibles de manera aislada y a condición de viajar por multitud de destinos no siempre practicables, lo que hacía de su visualización algo improbable casi para cualquier espectador³⁴.

Dicha lógica del desplazamiento la amplificaría el mismo año Lawrence Weiner, al hacer de los boletines mensualmente publicados por la galería Art & Project la única exposición de una operación desprovista incluso de la especificidad de un título: tan solo los folletos destinados a anunciar los eventos de la galería serían en este caso enviados por correo haciendo constar en ellos los nombres del artista, la galería y el número correspondiente al propio boletín.

La estrategia de este último tipo remite, para nosotros, a un planteamiento del vacío y la invisibilidad en el que la desaparición de las formas se convierte en un evidente punto de partida para la activación de nuevas y diversas percepciones en torno al arte, cuyas resonancias

34. Siegelau se refiere incluso a la exposición entrecorriendo el término en sus alusiones. Cfr. SIEGELAU, Seth: "Quelques observations à propos du soi-disant 'Art conceptuel'", en VV. AA.: *L'Art conceptuel, une perspective*, loc. cit., p. 87.



se dejan sentir de muy distintos modos hasta alcanzar con variantes la práctica del arte más recientemente ligada a las cuestiones de la desaparición o la imperceptibilidad de la obra:

a) Sea reforzando la existencia de una serie de elementos periféricos que complementan la obra bajo la forma de publicaciones, documentaciones o advertencias específicas, las cuales redireccionan, modifican, influyen o complementan los contenidos visuales de un determinado discurso que tiene lugar en el límite de lo visible, añadiendo información susceptible de aportar un nuevo giro sobre lo percibido y, hasta cierto punto, influenciar la comprensión del receptor.

Frente al estricto desplazamiento de la muestra —en cuyo caso la visita al lugar de exposición resultaba prescindible por recaer casi de forma exclusiva la importancia en los contenidos impresos— nos encontramos aquí con un nuevo modo de dispersión de la obra, cuya presencia fluctúa entre el espacio vacío y la documentación puesta a disposición del visitante.

A esta categoría pertenece la obra de Bethan Huws *Haus Esters piece* (1993), respuesta al proyecto de creación de una pieza para una vivienda diseñada por el arquitecto Mies van der Rohe.

Habiendo dejado intacto el lugar de exhibición, la intervención de Huws se limitó a ofrecer un texto impreso que los visitantes podían leer

31.
Bethan Huws, *Haus Esters piece*, 1993.

32.
Roman Ondák, *More silent than ever*, 2006.



33.
Gabriel Orozco, *Home
run*, 1993.

mientras recorrían el lugar, y en el cual se incluían palabras y frases cortas extraídas de una entrevista evocadora de un encuentro con un objeto ausente.

Más recientemente, Roman Ondák convertía la GB Agency parisina en el punto de partida de una similar puesta en entredicho de las condiciones de apreciación de la obra con *More silent than ever* (2006), en cuyo caso el espacio vacío se suponía equipado de un sistema de escucha de cuya existencia, disimulada a la mirada, se advertía en un cartel [32].

Dicha información resultaba determinante en la recepción de la obra, pues “aunque los espectadores pudieran o no creer que hubiera un sistema de escucha disimulado a la vista, participaban [de ello] por el solo hecho de pensarlo”³⁵.

El cuestionamiento en torno a la fiabilidad de la información ofrecida repercutía así en la posibilidad de una nueva percepción del espacio vacío condicionada por su anuncio: ¿en verdad había una vigilancia sonora en el espacio de exhibición? ¿O se trataba de lograr hacer imaginar algo al visitante a partir precisamente de lo inexistente?

Cada uno de dichos casos permite adivinar que el sentido y la percepción de las intervenciones sería sustancialmente diferente de no ser por la acción de la información textual: lo específico de la experiencia del espacio desprovisto de objetos y la apreciación de su “contenido” en gran medida depende de la información que en cada caso se proporciona, evidenciando así también la pura posibilidad del vacío de

35. BIESENBACH, Klaus: “Measuring the Universe”, entrevista a Roman Ondák, *Flash Art*, International Edition, vol. XLII n° 268, Distributed Art Publishers, Nueva York, octubre de 2009, p. 79.



devenir cualquier cosa.

b) Por la vía de un desplazamiento de la muestra que para Jean-Marc Poinsot nace más bien de una negación de la exposición en términos de visibilidad que de una renuncia a dicha práctica³⁶, motivo por el cual decidimos anticipar aquí la enunciación del enfoque de un tipo que podrá servirnos para ulteriormente sustentar una más enriquecedora perspectiva de la aplicación del desvío en los casos de estudio.

Bajo este planteamiento, la invisibilidad de obras más recientes como *Home run* (1993), de Gabriel Orozco, *SK Parking* (2001), o *Guided tour (Follow me)* (2002), de Roman Ondák, se debe a una ausencia de gesto –incluido el propio del vaciamiento– cuya inscripción en las inmediaciones de la institución sin previo anuncio permite contradecir la situación de exposición misma.

En el primer caso, la intervención se localizaba en el edificio frente al museo, ofreciendo el sutil espectáculo de una disposición aparentemente aleatoria de naranjas en las repisas interiores de las ventanas de los departamentos y oficinas que podían verse desde la calle adyacente, el jardín exterior y los ventanales de los espacios de exposición orientados

36. Para una visión más detallada sobre el tema, *cf.* POINSOT, Jean-Marc: “Déni d’exposition”, en *Quand l’oeuvre a lieu. L’art exposé et ses récits autorisés*, *op. cit.*, pp. 103-116.

34.
Roman Ondák,
SK Parking, 2001.

hacia esa zona residencial [33].

El segundo, consistía en el aparcamiento de un cierto número de coches de la marca Škoda de finales de los años sesenta, matriculados en Eslovaquia, en las proximidades del Pabellón de la Secesión en Viena destinado a acoger entonces una exposición de arte. Estos automóviles simplemente permanecían estacionados en el lugar, susceptibles de activar la conciencia de los visitantes a varios niveles: mientras las asociaciones simbólicas y las posibles deducciones políticas, sociales o económicas ligadas a un Škoda de la época procedente la antigua Checoslovaquia acentuaban para el vienés no informado de la existencia premeditada de la instalación un sentimiento de “invasión” de la capital austriaca por razones económicas, para el turista no pasaba de ser un fenómeno más o menos insólito, pero desprovisto de connotaciones negativas [34].

El tercero de estos ejemplos proponía una particular visita guiada: un guía recibía a los visitantes en la galería, vacía para la ocasión, tres veces al día, con el fin de hablar primero del lugar y sus actividades y conducir después al grupo a la plaza pública frente al edificio para describir la realidad cotidiana tal y como en el momento se desarrollara. El espectador se enfrentaba así a una situación doblemente desconcertante, nacida de la ausencia de jerarquía, de valor o de distinción estética entre

35.
Roman Ondák, *Guided
tour (Follow me)*, 2002.





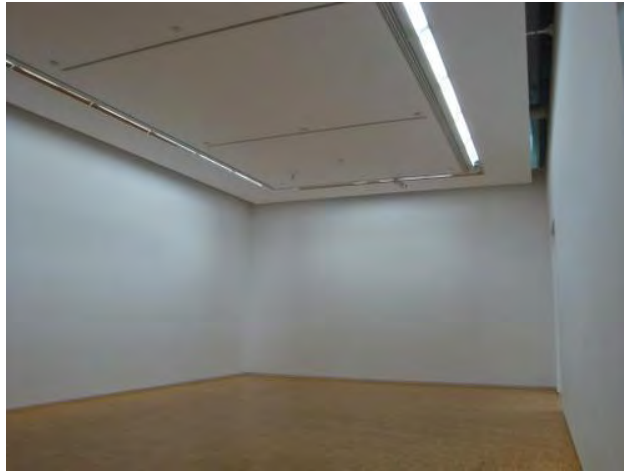
la descripción del arte ausente en el entorno de exhibición y la de una realidad exterior objetivamente percibida y descrita [35].

36.
Gabriel Orozco, *Parking lot*, 1995.

Por esta vía, detectamos que el desplazamiento de las habituales funciones del espacio de exhibición, dotado de nuevos e inesperados usos, parece inseparable de la apreciación de un tipo estrechamente subordinada a las especificidades del contexto.

La negación de la exposición o su invisibilidad, en estos casos se relaciona con la dificultad del espectador para precisar el carácter de un acontecimiento, dada su inadecuación circunstancial, muy probablemente susceptible de ser en términos estéticos pasado por alto.

Esta tipología la ilustra una obra como *Parking lot* (1995), consistente en la conversión temporal de la galería en un espacio para el estacionamiento de vehículos, cuya disponibilidad se indicaba en la



^{37.}
Maria Eichhorn, *Money
at the Kunsthalle*, 2001.

fachada frontal del edificio y que, por alterar tanto la función museística como la circulación del tráfico en el vecindario, podríamos considerar un acto inscrito en el espacio público y privado.

Un intento similar lo proporciona *Money at the Kunsthalle* (2001), de Maria Eichhorn, mediante la propuesta de un proceso de renovación integral de la infraestructura museística, al que el espectador podía asistir con normalidad.

Partiendo de una negación activa de la exhibición en el interior de la institución, estos ejemplos por un lado redefinen el lugar del espectador en la medida en que la recepción de la obra concierne no tanto al privilegio de su propia visibilidad formal en el interior del museo, como a la disponibilidad de la mirada para discernir la singularidad inserta en el marco de un contexto cultural o conceptual dado.

Por otra parte, se trata de propuestas que redirigen la atención hacia zonas por lo común pasadas por alto, suscitando un cuestionamiento en torno a los límites que definen los espacios público y privado.

Una búsqueda de los límites del gesto artístico y sus condiciones de emergencia se confirman así inseparables de un planteamiento del vacío para el que la ausencia, la nada, la desaparición de personas y objetos, condicionan la posibilidad de ser de las obras.

Y es que las propuestas nacidas de un impulso que excede la

contemplación del vacío, creemos, constituyen el medio para crear las condiciones de un examen inmediato de nuestros procesos de percepción, por considerar la invisibilidad un instrumento para ampliar nuestro estado de conciencia y, de algún modo, deconstruir más eficazmente la obcecación ligada al hábito perceptivo.

3.2.3.3_ Ocultación

Un cuestionamiento en torno a la naturaleza de lo escondido, de aquello que no se muestra pero se deja de algún modo intuir, será recurrente en el tipo de obras que a continuación examinemos bajo la tendencia a la ocultación.

No es nuestro propósito pretender redescubrir aquí la obra por todos conocida de artistas consagrados y objeto de las más diversas lecturas en la historia del arte reciente.

Sin embargo, sí que nos parece importante hacer al menos una breve mención de los que creemos constituyen puntos de inflexión fundamentales en esta línea de potenciación de lo oculto o lo invisible, mediante la propuesta de tres ejemplos que para nosotros cristalizan el origen de dicha tendencia en el arte, los cuales podrán servir para sentar ciertas bases que faciliten el estudio de los casos que con posterioridad nos ocupen.

Conscientes de que no son pocas las creaciones que de uno u otro modo podrían ilustrar la tendencia de este tipo en el caso de Duchamp, en mayor o menor grado presente a lo largo de toda su carrera³⁷, decidimos introducir esta categoría con una primera referencia a la obra *À bruit secret* (también conocida como *Readymade à bruit secret*) (1916), un ovillo de cordel comprimido entre dos placas de cobre, para cuya

37. Para Hernández-Navarro, Duchamp, en términos absolutos, podría ser considerado el primer artista en hacer de lo oculto un ingrediente esencial de su discurso, manifiesto desde creaciones tempranas como aquella cubierta de la máquina de escribir Underwood (*Traveller's folding item*, 1916), pasando por toda una serie de ventanas y puertas cerradas (*Fresh window*, 1920), hasta su último gran proyecto, *Étant donnés* (1946-1966). Para una visión más detallada sobre el tema, *cfr.* HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel: "(La) nada para ver, El procedimiento ceguera del arte contemporáneo", *loc. cit.*, pp. 56-65.



38.
Marcel Duchamp, *À bruit secret*, 1916.

39.
Man Ray, *L'énigme d'Isidore Ducasse*, 1920.

conclusión el artista solicitó a Walter Arensberg que introdujera en su interior un objeto cualquiera, sin desvelarle de qué se trataba. El título de la obra (traducible como “un ruido secreto”) viene dado por el sonido que dicho objeto producía al chocar con las láminas de cobre cuando la pieza se agitaba.

En segundo lugar, tenemos *L'énigme d'Isidore Ducasse* (1920), inseparable de su posterior variación *L'énigme II* (1935). Ambas fotografías de Man Ray muestran objetos de forma vagamente antropomórfica, irreconocibles bajo la envoltura de mantas ceñidas con cuerdas a sus contornos.

Después, una obra pictórica en apariencia reducible a la monocromía, la cual creemos resume sin embargo, una posición muy diferente. Se trata de *Erased de Kooning drawing* (1953), de Robert Rauschenberg, resultado de un proceso consistente en borrar, como el título de la obra indica, un dibujo del artista Willem de Kooning que él mismo había regalado a Rauschenberg³⁸.

38. Aunque para muchos, entre ellos la historiadora del arte Inmaculada Rodríguez Cunill, esta obra se enmarca en la “nada de la representación, en la sustracción más que en la adición”, lo que con frecuencia ha llevado a su comprensión en los términos de una acción del tipo que condujera a Klein a exhibir la galería Iris Clert de París por completo vacía y pintada de blanco, nosotros no creemos que la pieza de Rauschenberg responda tanto a una estética del vacío como a una estrategia de ocultación. Sabemos que el propio Rauschenberg calificaría a esta de “no-imagen monocroma”, y tampoco conviene olvidar que *Erased de Kooning drawing* no es un papel en blanco, sino un papel borrado, diferencia suficiente para separarla de obras como las que previamente estudiamos al hilo de una estrategia de *vaciamiento*, que hacían de la *nada* su territorio. A nuestro parecer, es evidente que ‘algo’ más complejo que exige de la formulación verbal para manifestarse se oculta en *Erased*



Estas manifestaciones tienen más en común de lo que es posible inferir a partir de sus diferencias:

[1] Para empezar, el hecho fundamental de que unas y otras a través de sus títulos refieren determinados aspectos clave para la lectura y la comprensión de las obras, por lo general incitando a un cuestionamiento activo en torno a la naturaleza de lo que se oculta.

La declaración, primero, de un ruido 'secreto' producido dentro de la caja empuja al espectador a interactuar con la pieza, que puede agitar para escuchar el sonido, haciendo de dicho acto un modo de exploración

40.
Man Ray, *L'énigme*, 1935.

41.
Robert Rauschenberg,
Erased de Kooning drawing, 1953.

de Kooning drawing, cuestión que parece inseparable de una interpretación generalizada del gesto en los términos de un movimiento de rechazo por parte de Rauschenberg de los referentes artísticos. Bajo nuestro punto de vista, más exacta se revela la óptica a partir de la cual examinar dicho gesto como un intento de reactivación de lo existente, en un sentido que perpetúa la fórmula del *readymade* y el hecho mismo de la apreciación como recurso artístico. Así, podría alegarse que, en lugar de reproducir estilemas, modos o gestos, Rauschenberg se hace directamente con el producto, el cual, a través del blanco restituído a un nuevo origen, conduce a un nuevo relanzamiento de su manifestación como otra cosa. Para una visión más detallada sobre el tema, *cf.*: SAN MARTÍN, Francisco Javier: *Piero Manzoni*, *op. cit.*, p. 41; RODRÍGUEZ CUNILL, Inmaculada: *Multiplicidad y fragmentariedad en el arte contemporáneo a través de un análisis de instalaciones y videoinstalaciones*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2003, p. 605. Edición digital de la tesis doctoral en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/multiplicidad-y-fragmentariedad-en-el-arte-contemporaneo-a-traves-de-un-analisis-de-instalaciones-y-videoinstalaciones--0/>; DE LA FALAISE MCKENDRY, Maxime: "Robert Rauschenberg talks to Maxime de la Falaise McKendry", entrevista a Robert Rauschenberg, *Andy Warhol's Interview* 6, nº 5, mayo de 1976, Gerard Malanga, Paul Morrysey, John Wilcock, Andy Warhol (eds.), Nueva York, p. 36.

de lo en apariencia prohibido; la mención a Isidore Ducasse, en segundo lugar, despierta asociaciones específicas respecto de las formas que se insinúan bajo la manta, y la inscripción que da título a *Erased de Kooning drawing* invita a la verificación de los indicios de lo que un día hubo sobre el soporte, facilitando una idea más precisa del acto que da lugar a la obra.

Estos trabajos constituyen así una apelación directa a la acción, a la resolución de un enigma por parte de quien observa, partícipe o cómplice de un acontecimiento solo en parte recuperable a través de la especulación.

[2] De lo anterior se infiere que se trata esta de una estrategia para la cual quitar de la vista es tan importante como dejar pistas que faciliten dar rienda suelta a la imaginación. Lejos de la limitación que en el observador impone la mera contemplación de las cualidades físicas de un objeto, la posición de aquel corresponde aquí más a la de quien continuamente se anima a preguntarse por el 'secreto' oculto tras las obras.

[3] Dichas intervenciones, consiguientemente, fundan la necesidad de una suerte de 'confianza' o de 'complicidad' que se instala en la base de la relación entre el artista y la audiencia. Dado que el público no siempre tiene la manera de comprobar la veracidad de las suposiciones –que en efecto exista un sonido dentro del ovillo, que se trate de un auténtico *de Kooning*, etcétera–, puede optar por creerlas o simplemente ignorarlas.

[4] Se trata de una táctica que, al esconderlo, proporciona una paradójica relevancia al término negado, provisto de un valor o un interés nuevos de los que carecía al poder percibirse en su integridad. Por conferir el valor positivo de una constitución de forma a la negación, de cuyo lado tienden a situarse, dichas expresiones evidencian lo aporético de una correspondencia entre la realización y sus consecuencias, aspecto este último muy característico de la manifestación de lo neutro.

Dicho lo cual, podremos a continuación proceder al examen de

un cierto número de casos que, aun desde muy distintos registros de invención, harán de la invisibilidad ligada a un proceso de ocultación la razón de ser de la práctica artística en años posteriores.

[1] En una vía de exploración de la lógica de la desaparición y el ocultamiento más que evidentes, tenemos las líneas que Piero Manzoni realizara a partir de 1959 [42] [43].

Estas encajan en la categoría que estudiamos en razón de su presencia disimulada a la vista del espectador, al haberse introducido un número de tiras de papel en las que líneas continuas de distintas longitudes habían sido presuntamente dibujadas por el artista.

Pese a las numerosas variantes a que dicha operación con el tiempo terminaría dando lugar, la idea esencial tras la creación de las líneas se encuentra en el hecho de que, encerradas en contenedores que las hacen invisibles a la mirada –y en los cuales se indica la naturaleza del contenido, la fecha de la creación, la identidad del autor y el lugar específico de fabricación–, dichos trazos no existen finalmente salvo en la imaginación del espectador.

Así, la observación de Gillo Dorfles, según la cual las líneas, encerradas en su caja “solo existen en potencia” y “dejan de existir”³⁹ al desenrollarse, paradoja para Francisco Javier San Martín no menos aplicable a la obra *À bruit secret* [38], respecto de la cual, de análoga manera ha establecido el autor que, efectivamente, “si no se agita el objeto, no existe ruido”, mientras que “si se abre, desaparece como ‘secreto’”⁴⁰.

Un planteamiento próximo a este último se encuentra en *Merda d'artista* (1961) [44], parecida invisibilización de lo que la enunciación de la obra describe y hace suponer se encuentra en el interior de un cierto número de latas selladas y etiquetadas, en las que se indica el peso y la fecha de producción de los excrementos del artista.

En el marco de una categoría similar podríamos incluir *Secret piece* (1968), de Mel Ramsden, consistente en la simple presentación de dos sobres cerrados, cada uno de los cuales contendría documentación

39. DORFLES, Gillo, cit. en SAN MARTÍN, FRANCISCO JAVIER: *Piero Manzoni, op. cit.*, p. 66.

40. *Ibid.*



42.
Piero Manzoni, *Linea m.*
4.51, 1959.

43.
Piero Manzoni, *Linea m.*
11, 1959.

relativa al contenido del sobre opuesto en su interior⁴¹. A la presencia del 'contenedor' como medio de ocultación, en este caso también había de sumarse la presencia de información relativa a la naturaleza de la obra en la formulación del título, mediante la cual facilitar el acceso del observador a la parte 'velada' del trabajo, sirviendo de orientación a sus reflexiones en torno a la pieza.

Otro ejemplo de este género lo hallamos en una obra sin título de Marcel Broodthaers compuesta de un papel escrito y doblado, introducido en una pequeña caja transparente. A sabiendas de la presencia de un elemento legible en el interior de la misma, cualquier tentativa de acceso al contenido del texto resultaba impracticable.

Fecha en 1968, esta obra ilustra de manera ejemplar para nosotros la lógica de la ocultación a la que es nuestro objetivo aproximarnos en este apartado, amplificando el sentimiento de desorientación y frustración del observador al no existir en su caso título, información o documentación adicional que permitiese intuir siquiera la naturaleza de lo escondido.

Una radicalización tal del procedimiento de ocultación plantea a nuestro juicio un interrogante en torno a la existencia de un texto que, a imagen del árbol que cae en el bosque sin que nadie pueda escuchar el

41. La descripción que Ramsden proporciona de esta obra es la siguiente: "El Sobre 1 contiene documentación específica sobre el contenido del Sobre 2; el Sobre 2 contiene documentación específica sobre el contenido del Sobre 1". Mel Ramsden, cit. en LIPPARD, Lucy R.: *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, op. cit., p. 74.



sonido de su caída, resulta imposible de ser leído e imposible también por lo tanto de ser experimentado y comprendido.

44.
Piero Manzoni, *Merda d'artista*, 1961.

[2] Una lectura no muy distinta puede aplicarse al procedimiento que, acudiendo al enterramiento de la pieza, amplifica esta lógica de la situación del objeto 'en conserva' dentro del contenedor o la envoltura.

45.
Piero Manzoni, *Linea m. 7200*, Herning, 1960.

A propósito de dicho mecanismo, Hernández-Navarro ha señalado recientemente cómo en efecto viene a caracterizar mejor que ningún otro el entierro figurado del objeto y el comienzo de una nueva era en el arte, la del arte de la idea, emancipado del objeto⁴².

Esta consideración, si bien confirma nuestras suposiciones relativas a la más elemental motivación tras las prácticas, no es sin embargo independiente del hecho de que casi todos los casos cuenten con documentación fotográfica o audiovisual relativa a la construcción de la obra, cuando no con el recuerdo en la memoria colectiva de los trabajos de consecución de la misma.

Así, tenemos que el mismo Manzoni reforzaría la ya de por sí activa invisibilidad en el planteamiento de las líneas, al enterrar en el parque del Museo de Herning (Dinamarca) la realizada el 4 de julio de 1960, sumando la desaparición de un segundo tipo a la de la línea en el contenedor,

42. HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel: "Cuando lo sólido se desvanece en el aire. Marcel Duchamp y las poéticas de lo inmaterial", *Creatividad y Sociedad*, nº 19, diciembre de 2012. Edición digital en <http://www.creatividadysociedad.com/articulos/19/Cuando%20lo%20solido%20se%20desvanece%20en%20el%20aire.pdf>, pp. 4-5.



46.
Walter de Maria, *Olympic mountain project*, 1972.

mediante la condena a la visibilidad de la pieza oculta a la mirada, en un lugar institucionalmente consagrado a la visión⁴³ [45].

47.
Walter de Maria, *Vertical earth kilometer*, 1977.

Varias intervenciones de Walter de Maria ejemplifican también esta tendencia.

El proyecto irrealizado *Olympic mountain project* (1972) –calificado por el propio artista como un “trabajo sin sentido”⁴⁴– consideraba la excavación de un pozo de dimensiones considerables en lo alto de una montaña, el cual solo posteriormente hubiera sido cubierto por un gran disco de metal.

Pero, sobre todo, podríamos afirmar que esta particular modalidad de la desaparición alcanzaría un momento cumbre con *Vertical earth kilometer* (1977), obra para Manfred Schneckeburger concebible en los términos antitéticos de “un mundo inundado de señales ópticas”⁴⁵ y con frecuencia interpretada como la inversión del monumento o la *monumentalización* de la desaparición misma, por llevar a cabo una escultura “a la inversa”⁴⁶.

43. Cfr. CONSTANTINI, Anna: “Piero Manzoni in context”, en VV. AA.: *Piero Manzoni*, cat. exp., Germano Celant (ed.), Serpentine Gallery / Charta, Londres / Milán, 1998, p. 276.

44. “Cavar un agujero y después tapanlo” es la principal directriz que de Maria proporciona para llevar a cabo dicho trabajo, entre otras pautas que se enumeran en la declaración escrita por el artista en 1960. Cfr. MARIA, Walter DE: “Meaningless work”, marzo de 1960, en VV. AA.: *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*, Peter Selz, Kristine Stiles (eds.), University of California Press, Berkeley / Los Ángeles / Londres, 1996, p. 526.

45. N.N.: “Art Now...! Ideas, comentarios y reflexiones sobre arte moderno, contemporáneo y emergente. Vertical Earth Kilometer. Walter de Maria”, en <http://www.contemporaryartnow.wordpress.com/2012/10/27/vertical-earth-kilometer-walter-de-maria/>.

46. *Ibid.*

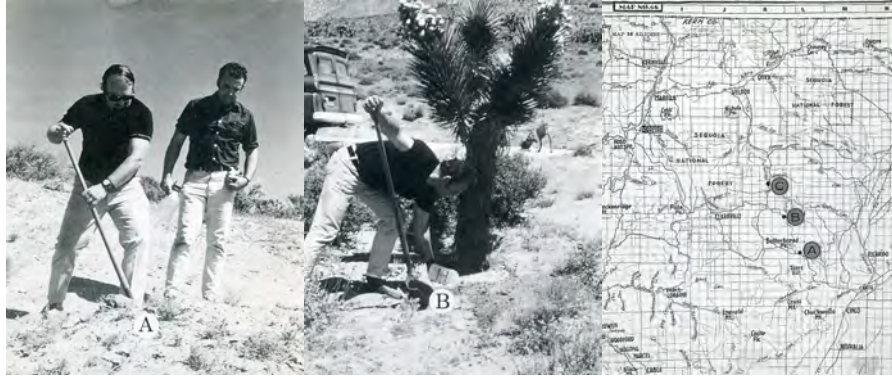
Realizada en el marco de la Documenta 6, la obra se compone de una barra de metal de un kilómetro de longitud verticalmente enterrada bajo tierra, de la que el espectador no percibe sino la parte superior.

En lo que a nosotros más nos interesa, *Vertical earth kilometer* constituye un caso paradigmático del modelo de ocultación, pues si bien parece innegable que ciertos aspectos relativos a la magnitud de la acción o la envergadura de los procedimientos técnicos puestos en práctica de cara a su ejecución se alejan del perfil modesto de las obras que esta investigación pretende priorizar, lo cierto es que la práctica totalidad de la pieza se halla oculta, siendo visible en el suelo solamente un círculo de cinco centímetros, mientras que la enormidad que constituye el resto de la obra permanece imperceptible para los sentidos.

Al espectador tan solo le queda imaginar entonces la barra enterrada, motivo que nos conduce a considerar oportuna la inclusión de una pieza

48.
Sol LeWitt, *Buried cube containing an object of importance but little value*, 1968.





49.
Douglas Huebler,
Location piece #13,
1969.

como esta en la categoría que estudiamos, por afianzar una vez más la importancia de la palabra que puede en un momento dado facilitar el acercamiento y la comprensión de la obra.

Buried cube containing an object of importance but little value (1968) –también conocida como *Box in the hole*–, de Sol LeWitt, consiste en un soterramiento semejante de una caja de contenido desconocido en el jardín de los coleccionistas Visser en Berjeick, Holanda, en cuyo caso ningún otro indicio físico visible de la operación llevada a cabo en el lugar además de la documentación fotográfica quedaría disponible a la mirada [48].

Un año después, *Location piece #13*, de Douglas Huebler, consistió en sepultar tres contenedores de agua mineral en tres puntos diferentes al norte del desierto de Mojave. El registro de la acción se presentaba bajo la forma de tres fotografías que mostraban el enterramiento ya concluido, acompañadas de un mapa del territorio con la indicación de las localizaciones y una descripción escrita del procedimiento, en la que se animaba al viajero que pudiera encontrarse en la necesidad, a desenterrar y hacer uso del agua de los contenedores.

[3] Mención aparte en esta clasificación merecen una serie de intervenciones que de otro modo acuden a la ocultación, impidiendo la operación normal de un agente a través de un proceso de oclusión.

Si conocemos ya las manifestaciones que en este periodo utilizan la galería como lugar de residencia para un arte objetualmente ausente, el examen de un conjunto de procedimientos que recurren a la clausura de



la sala de exposiciones podrá permitirnos ahora completar esa historia de la galería como objeto de la frustración de una tendencia contemplativa del receptor de la obra.

Un primer ejemplo de tal situación lo proporciona la obra de Daniel Buren, *Photo souvenir* (1968), al condenar en su caso la entrada de la galería Apollinaire de Milán durante la duración prevista para la exposición. Sustituyendo el marco del soporte pictórico por el propio marco de la puerta de la galería al pintar en ella bandas verticales de color blanco y verde, Buren localizaba de tal modo el encuentro con el arte en el exterior del espacio museístico.

Bajo un similar enfoque, Eduardo Favario plantea el mismo año *La clausura*, intervención que revela una creciente dificultad de la práctica artística para proseguir su desarrollo en el marco de la exhibición tradicionalmente concebida. Al informarse, por medio de un cartel explicativo instalado en la entrada del lugar, del desarrollo de la obra en otra galería de la ciudad, se remitía a los posibles asistentes a la dispersión de la forma estética en el ámbito más extenso e inmanejable de la calle.

50.
Daniel Buren, *Photo souvenir*, 1968.

51.
Eduardo Favario, *La clausura*, 1968.



52.
Robert Barry, *Closed gallery piece*, Galerie Art & Project, 1969.

Pero es quizá Robert Barry quien, con probabilidad, ofrece las versiones más sistemáticas del procedimiento de clausura de la galería en el panorama artístico de este periodo.

53.
Michael Asher, *Untitled*, Gallery of Otis Art Institute, 1970.

Dicha lógica de no-exposición sería simultáneamente explorada por el artista en las galerías Art & Project, en Ámsterdam, y Sperone, en Turín (*Closed gallery piece*), cerradas por completo durante el curso de sendas muestras del autor en diciembre de 1969.

En ambos casos, la única información ofrecida se limitaba a la descripción de las condiciones de la clausura, en el folleto informativo destinado a tal fin, o los carteles que anunciaran que durante la exposición la galería se encontraría efectivamente cerrada (*“For the exhibition the gallery will be closed”*).

Las intervenciones de este tipo proseguirían a lo largo del año siguiente, como cuando Barry nuevamente clausurara la galería Eugenia Butler en Los Ángeles, remitiendo al asistente al único espectáculo posible de la puerta cerrada, acto de parecido sesgo al que Michael Asher años después pusiera en práctica a modo de exposición en la Gallery of Otis Art Institute de Los Ángeles, en cuyo caso un panel informativo con la fórmula escrita *“In the present exhibition I am the art”*⁴⁷ (“En la actual exposición el arte soy yo”) instalado en el exterior del edificio suponía el único elemento visible para el asistente.

El conjunto de las obras hasta aquí descritas encaja para nosotros dentro de una categoría de la *ocultación* como la que elaboramos, en

47. PELTOMÄKI, Kirsi: *Situation aesthetics: The work of Michael Asher*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2010, p. 122.

la medida en que excede el alcance del espectador determinar si existe realmente o no una exposición en el interior del espacio cerrado. El visitante nunca sabe lo que la galería esconde, teniendo en cuenta que alusiones explícitas a la palabra "exhibición" en la designación de operaciones como las de Barry o Asher, hasta cierto punto presuponen la existencia de un cierto contenido dentro de la sala, independientemente de que este sea o no real.

Ese espectador, a quien nada se permite contemplar más allá del acceso prohibido al espacio de exhibición, necesita de su imaginación para encajar la ausencia de obra en los términos de una falta de producción objetual: como no hay nada que ver, se deduce que todo puede ser imaginado.

Algunos otros ejemplos recientes de esta definición de la obra oculta podrán asistirnos de cara a una aproximación más precisa a las especificidades que de dicho modelo se desprenden.

Y es que, si la máxima proliferación del procedimiento de este tipo se detecta en el periodo que de manera aproximada comprende los años 1960-1975, la vigencia de su impulso ni mucho menos se limita a los márgenes de dicha acotación, pudiendo entrecruzarse su fulgor en el desarrollo de un cierto número de prácticas próximas a nuestro tiempo.

54.
Christo Javacheff,
Wrapped magazine,
1963.

55.
Christo Javacheff,
*Wrapped monument
to Vittorio Emanuele*,
Milán, 1970.





56.
Ben Vautier, *Vitre recouverte de blanc d'Espagne*, 1980.

57.
Mathieu Tremblin,
Tempête de neige, 2010.

Una carrera artística que casi de forma exclusiva cimienta el concepto de ocultación desde las décadas de los sesenta y setenta hasta nuestros días es, por ejemplo, la de Christo Javacheff, de la cual ha podido verse un precedente en la obra de Man Ray *L'énigme d'Isidore Ducasse*⁴⁸ [39]. Pese a que sus obras y proyectos –llevados o no a cabo– son de tan diversa índole como las técnicas y los materiales utilizados, creemos que con independencia de la cuestión de la escala, tanto al empaquetar pequeños objetos [54] como grandes monumentos [55], el artista logra estimular una nueva mirada sobre las cosas que tiene su origen en la ocultación.

La presencia de un cierto número de intervenciones que en apariencia impulsa una idea como la que apuntáramos a propósito de *Erased de Kooning Drawing* [41] se detecta en el seno de obras como las de Ben Vautier, Mathieu Tremblin o Josechu Dávila.

Vitre recouverte de blanc d'Espagne (1980) es para nosotros la obra de Vautier que más exactamente sirve de imagen a una tendencia a la ocultación, al recubrir con grandes y rápidos brochazos de blanco de España el escaparate de un local comercial a la manera que suele hacerse en los edificios en construcción.

48. Para una visión más detallada sobre el tema, cfr.: SCHWARZ, Arturo: *Man Ray, The rigour of imagination*, Thames & Hudson, Londres, 1977, p. 161; SALABERT, Pere: *Teoría de la creación en el arte*, Akal, Madrid, 2013, pp. 209-211.



Similares parámetros enmarcan la obra de Mathieu Tremblin, *Tempête de neige* (2010), consistente en opacar mediante la aplicación de pintura de aerosol de color blanco la superficie acristalada del escaparate de la galería en este caso destinada a acoger una exposición del artista, dando lugar así a un desplazamiento de la presencia velada de una obra pictórica desde el interior al exterior del espacio expositivo, como en aquel gesto años atrás ejecutado por Daniel Buren en la galería Apollinaire [50].

Anulación de pintura del siglo XVII (2006), de Josechu Dávila, supone otro de los más notorios ejemplos de ocultación llevados a cabo en el marco de la creación artística contemporánea, a partir de una pintura de autoría anónima fechada en el siglo XVII que el artista se encargó de cubrir irreversiblemente con pintura blanca, de modo que el cuadro, en cierto modo aún presente, quedaba enterrado bajo la acción que sustraía la apreciación de sus cualidades visibles a la mirada.

A pesar de que intervenciones como estas hacen de la invisibilidad el resultado de una adición y no tanto de una supresión —es la añadidura del color blanco la que en los trabajos de Ben, Tremblin y Dávila supone la principal vía de anulación de lo visible—, la influencia de un impulso como el de Rauschenberg en *Erased de Kooning drawing* [41] —para quien la veladura resulta consecuencia del vaciado del trazo y la representación— creemos se deja sentir, no obstante, en un cierto

58.
Josechu Dávila,
*Anulación de pintura del
siglo XVII*, 2006.



59.
Santiago Sierra, *Tres personas remuneradas para permanecer tumbadas en el interior de tres cajas durante una fiesta*, 2000.

número de aspectos.

Una de las principales conexiones que podemos establecer entre dichas intervenciones reside en el hecho de que unas y otras perpetúan una suerte de continuidad del *readymade*, en la medida en que elementos arquitectónicos u objetos preexistentes se convierten de similar manera en el medio de una reformulación perceptiva inseparable del cuestionamiento de la atribución sistemática de umbrales de visibilidad predeterminados para las cosas.

60.
Santiago Sierra, *Persona remunerada durante una jornada de 360 horas continuas*, 2000.

Borrar lo que existe en un gesto de afirmación de lo propio [41], opacar la transparencia del cristal imposibilitando la perspectiva del panorama [56] [57], o sumar a la pintura un contenido que mediante capas sucesivas invalida, ocultándolo, el anterior [58], resumen la estrategia de un tipo para la cual la ocultación se hace patente bajo una idea de que la actividad misma anula, pudiendo ser, paradójicamente, el medio de una destrucción el que finalmente deriva en la creación.

Una fluctuación entre el ocultar y el desvelar –cuyas especificidades quisiéramos hacer constar por último en estas páginas– lo ejemplifica el discurso de Santiago Sierra, para quien la táctica de ocultación ha pasado a lo largo de las últimas décadas por disimular, desde estructuras arquitectónicas hasta personas cobijadas en el interior de habitáculos

construidos *ex profeso* para tal fin.

Aun conscientes de la distancia que separa la crítica social frecuentemente implícita en la obra de Sierra de una serie de ejemplos como los conocidos hasta el momento, notamos que también en su caso es la sustracción a la mirada de un elemento del que el espectador toma conciencia gracias a su alusión en el título de las obras la que se constituye en el núcleo de intervenciones como *Tres personas remuneradas para permanecer tumbadas en el interior de tres cajas durante una fiesta* (La Habana, noviembre de 2000) u *Ocho personas remuneradas para permanecer en el interior de cajas de cartón* (Guatemala, agosto de 1999, repetida con variaciones en Berlín, septiembre de 2000).

Otros trabajos tales como el muro que el artista construyó dentro del PS1 Contemporary Art Center en Nueva York, con un individuo encerrado en su interior (*Persona remunerada durante una jornada de 360 horas continuas*, septiembre de 2000), o el *Espacio cerrado con metal corrugado* (2002), para el cual la entrada de la galería londinense Lisson

61.
Santiago Sierra, *Espacio cerrado con metal corrugado*, 2002.





62.
Santiago Sierra, *Muro
cerrando un espacio*,
2003.

fue clausurada bajo un portón metálico anulando cualquier posibilidad del espacio para realizar las habituales transacciones mercantiles, podrían sumarse a la larga lista de oclusiones puestas en práctica por Santiago Sierra en los últimos años, entre las que se cuentan proyectos tan controvertidos como el célebre *Muro cerrando un espacio* o *Palabra tapada*, llevados a cabo en el pabellón español de la Bienal de Venecia en el año 2003.

63.
Santiago Sierra, *Palabra
tapada*, 2003.

Obviamente, hay más y probablemente más antiguos casos que podrían haberse contemplado a la luz de un enfoque de la ocultación como el descrito –pinturas polípticas con sus puertas batientes cerradas, o aquellas que por considerarse inmorales o impúdicas permanecieran ocultas a la mirada– y haberse incluido en esta clasificación, de haber pretendido maximizarla.

Consideramos sin embargo que la enumeración de los ejemplos propuestos habrá podido aproximarnos ya a la diversidad de formulaciones posibles que ejemplifican uno de los más potentes impulsos de dicha tendencia entre los años 1960-1975 y sus manifestaciones episódicas en la práctica más reciente.

Esta revisión, permite constatar que el recurso a la ocultación ha sido explotado desde disciplinas tan distantes entre sí como el minimalismo, el conceptualismo o el *land art* incluso, no siempre en respuesta, ni mucho menos, a idénticos motivos o inquietudes, pero sí bajo una común actitud de recelo hacia la necesaria objetualidad y los habituales modos

de producción y recepción de la obra ligados a una hipervisualidad en apariencia inseparable de la práctica artística.

La variedad de ejemplos aducidos confirma que es posible localizar lo oculto en el lugar que corresponde al nexo entre distintas propuestas que hallan en lo escondido la posibilidad de relanzar una apreciación sensible expandida en torno a la naturaleza de aquello que se sustrae a la mirada.

El lugar que, en este sentido, corresponde a la función del lenguaje resulta elemental como soporte y estímulo a la imaginación cuando lo que se oculta no es en modo alguno accesible a la apreciación por medio de otras vías. Su utilización, además, abre la puerta a un proceso de cuestionamiento por parte del espectador, a quien se incita a evocar la historia o el enigma velados tras la obra.

Prácticamente todos los trabajos presentados en estas páginas los respalda un cierto contenido lingüístico, lo que hasta cierto punto puede suponer para el observador que desconoce el idioma una imposibilidad de acceso a la plena comprensión de la propuesta.

Este hecho confirma de nuevo la importancia de un desplazamiento que tiene por fin tanto garantizar la transmisión de la obra negada en términos visuales como reconducir una captación y/o comprensión amplificadas del fenómeno inaprehensible.

Ciertos ejemplos expuestos a propósito de la estrategia de vaciamiento pudieron permitir entrever la generalización de dicho recurso en la práctica, mediante el extendido uso de la publicación como lugar específico de la muestra.

Al margen por ahora de dicha cuestión, sobre la que regresaremos al abordar más específicamente el valor referencial del desplazamiento (*4. Un segundo momento: Hacia la disrupción y el cuestionamiento de los límites perceptivos. Estrategias de singularización de lo percibido*), procuraremos centrarnos a continuación en el apartado que bajo nuestro punto de vista exige el estudio de un conjunto de obras que hacen de una progresiva disolución de las cualidades físicas y visualmente aprehensibles de la obra el principal motivo de una dificultación perceptiva a partir de la cual replantear la experiencia sensible.

3.2.3.4_ Desmaterialización

Es en torno a la especificidad de un interés por lo que podríamos denominar una suerte de ‘desolidificación de la obra’, sobre lo que importará centrar las reflexiones en esta sección.

Antes de proceder al examen de los casos, deseáramos una vez más puntualizar que nuestra tentativa por designar un determinado impulso artístico a través del término ‘desmaterialización’ solo podrá constituirse lejos del sentido *ultra-conceptual* utilizado por Lippard para referir un arte que “pusiese el énfasis en el significado y el contenido”⁴⁹, procurando más bien ajustarnos a un número de los aspectos que dicha noción provee de cara al estudio de las especificidades de una tendencia a la reducción de la obra a un estado liminar de la materia –aire, vapor, humo, gas, polvo–, en su versión volátil y etérea.

Somos conscientes de la relativa imprecisión del término –ciertas dificultades relativas a su aplicación se expusieron ya en 3.2.2. *Nota aclaratoria: Acerca de la desmaterialización*– para aludir al empleo de una serie de medios que, si bien muchas veces indistinguibles, no dejan de ser materiales en el sentido estricto de la palabra, pues son materia en alguna de sus formas, sea en estado sólido, líquido o gaseoso.

Así, la disolución de gas en la atmósfera no es por ejemplo nada que pueda percibirse en condiciones normales de visión, y sin embargo su punto de partida ocupa lo que físicamente se convierte en un lugar por la proyección de corpúsculos en el vacío del aire.

A este primer obstáculo se suma la discutida cuestión del lugar que a la inscripción de la obra corresponde, lo que condujo a Lippard a realizar ciertas y necesarias especificaciones relativas a lo inapropiado de la expresión para englobar la tendencia propuesta en el prólogo de su obra *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*.

Ante la dificultad de encontrar un vocablo que de manera precisa convenga a la descripción de los procesos a los que en estas

49. LIPPARD, LUCY R.: *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, op. cit., p. 6.

páginas quisiéramos dedicar nuestro discurso –términos en apariencia más exactos, tales como ‘desustancialización’, ‘inmaterialidad’ o ‘insustancialidad’⁵⁰, no dejaban de colocarnos, tarde o temprano, frente a una similar contradicción–, optamos finalmente por estudiar bajo la noción acuñada por Lippard una segunda vertiente posible de la ‘desmaterialización’ presente en un amplio número de propuestas en las décadas de los sesenta y setenta y cuyos efectos, como veremos, continúan advirtiéndose en el actual panorama artístico.

Por último, convendrá tener presente que el tipo de invisibilidad al que aludimos a través de la serie de tácticas denominadas *desmaterializadoras* no nace de una abstracción, sino que, por el contrario, constituye una versión generalmente no perceptible por nuestros sentidos, del mundo corriente, algo así como lo que Robert Barry en otras palabras calificara de extensión de los límites y de definición del objeto en general⁵¹.

No son pocas las reflexiones en torno a la mínima visibilidad que desde tiempos remotos salpican la historia del arte.

Una de las más interesantes desde el punto de vista del contenido, pero también de la importancia histórica y artística de quien la formula y, en ese sentido, una de las que reviste un carácter ejemplar, corresponde a Leonardo da Vinci y los numerosos estudios sobre el vuelo de los pájaros y los movimientos del agua o del aire llevados a cabo a lo largo de su vida.

Sabemos, por ejemplo, que en sus *Cuadernos* constataba Leonardo

50. El término ‘insustancial’ –“de poca o ninguna sustancia”, según la definición del *Diccionario de la Real Academia Española*– quizá pudiera más exactamente convenir a la descripción del tipo de procedimiento que aquí nos interesa examinar. Sin embargo, la aplicación de la voz ‘insustancialización’ no dejaba de antojársenos en exceso caprichosa para acotar los márgenes de nuestro estudio. En última instancia, podremos servirnos de él como recurso para aludir a ciertos aspectos inherentes a la producción artística que más adelante analicemos.

51. *Cfr.* CERIZZA, Luca: *Robert Barry, Real.....Personal*, JRP-Ringier, BSI Art Collection, Lugano, 2005, p. 36.



64.
Leonardo da Vinci,
Studio di acqua, 1509.

la existencia de dos movimientos distintos: material el primero, perceptible en un sentido visual y ligado por lo tanto al cuerpo, e inmaterial el segundo, invisible a la mirada y hasta cierto punto vinculado, según él, al espíritu⁵².

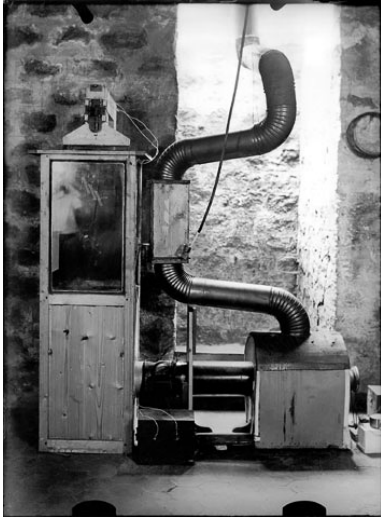
Dicha clasificación anticipa para nosotros una cuestión que habremos de tener en cuenta conforme con algunos de los más significativos rasgos de un proceso ‘desmaterializador’, y es que entre los movimientos invisibles, es decir inmateriales, se cuentan un número de “movimientos materiales, como los de Saturno, o los de muchas ruedas en revolución”⁵³, en razón de cuya invisibilidad desde el punto de vista humano, y aun pese a su participación objetiva en el mundo circundante, no dejan de considerarse como fuerzas no materiales.

La perspectiva de este tipo dota a lo imperceptible de un alcance que participa de idénticas condiciones de manifestación a las de los seres y las cosas, sin cesar en trance de aparecer y cambiar de aspecto⁵⁴.

52. DA VINCI, Leonardo: “Physics and other sciences: Movement and weight; Mathematics, Astronomy, Botany”, en *The notebooks of Leonardo da Vinci*, sel. de la trad. de Edward MacCurdy, edic. e intr. a cargo de Robert N. Linscott, The Modern Library / Random House, Nueva York, 1957, p. 344.

53. *Ibid.*

54. Ciertos aforismos escritos por el artista en torno al agua, el aire y los volátiles ilustran con claridad dichas cuestiones. Para una visión más detallada sobre el tema, *cfr.*: DA VINCI,



Una similar preocupación por dar cuenta visible de lo invisible orientaría tres siglos más tarde experimentos como los del alemán Ludwig Mach, dirigidos a posibilitar la visualización de los flujos de aire, sirviéndose tanto de la utilización de telas de seda sometidas a distintas intensidades de corriente como de la construcción de máquinas de humo, la debida iluminación de cuyas emisiones facilitarían la detección fotográfica de dichos movimientos.

La técnica de este tipo en la misma época fundamentaría estudios de hidrodinámica como los desarrollados con el propósito de visualizar el comportamiento de flujos líquidos al inyectar tintes coloreados que permitieran observar las variaciones físicas del fluido contenido en recipientes.

Buena parte de las aportaciones del fisiólogo, médico, biomecánico e inventor de la cronofotografía, Étienne-Jules Marey, nacen, como sabemos, de un semejante interés por el movimiento inapreciable a simple vista [1].

La importancia inaugural de la técnica del método gráfico, en su caso, daría pie al desarrollo de posteriores investigaciones en torno a

65.
Étienne-Jules Marey,
Machine à fumée, 1901.

66.
Étienne-Jules Marey,
Prisme présentant au courant une de ses bases, 1901.

Leonardo: "Observations and aphorisms"; "Earth, air and water: Physical geography; The atmosphere; The nature of water; Canals", *Ibid.*, pp. 1-33 y 291-337.

la materia, incluida la cronofotografía, al posibilitar el registro mecánico sobre el papel de la huella de determinados fenómenos imperceptibles a la mirada.

Ofreciendo a la naturaleza la posibilidad de “dar testimonio de sí misma” al traducirse “a través de la inflexión de curvas y sutiles trayectorias”⁵⁵, el método gráfico permitía observar y medir de manera precisa la “relación del espacio y el tiempo, que es la esencia del movimiento”⁵⁶.

El interés por la aerodinámica, asimismo, conduciría a Marey a dedicar varios años al estudio de los movimientos del aire, en un momento en el que la locomoción aérea suponía uno de los principales motivos de preocupación de no pocos investigadores.

Entre 1899 y 1901, ayudado de la construcción de una serie de diferentes versiones de máquinas productoras de humo, terminaría aquel por concluir de manera definitiva –al hacer circular hileras de humo iluminadas en el interior de espacios cerrados de paredes transparentes– el desarrollo de un método capaz representar, mediante fotografías instantáneas de su aspecto, el comportamiento del aire al encontrarse con la presencia de planos inclinados en distintos ángulos [65] [66].

Dichas investigaciones –y otras que con probabilidad hayamos dejado en el camino–, próximas a conceptos de la física y estimuladas a fines del siglo XIX por una serie de nuevos descubrimientos para nosotros conocidos desde el primer capítulo de esta tesis, suponen algunos de los posibles ejemplos teóricos e históricos más antiguos de una reflexión en torno a la cuestión de la invisibilidad y la inmaterialidad.

Varias décadas habrían de transcurrir, no obstante, hasta dar con la formulación capaz de ampliar las posibilidades abiertas por dichas exploraciones relativas a la especificidad de la inmaterialidad y su

55. DAGOGNET, François: *Étienne-Jules Marey: A passion for the trace*, Zone, Nueva York, 1992, pp. 30, 63, cit. en DOANE, Mary Ann: *La emergencia del tiempo cinematográfico. La modernidad, la contingencia y el archivo*, Cendeac, Murcia, 2012, p. 81.

56. MAREY, Étienne-Jules: *La méthode graphique dans les sciences expérimentales et principalement en physiologie et en médecine*, G. Masson Éd., París, 1885, p. 11, cit. en N.N.: “Movimientos del aire. Étienne-Jules Marey (1830-1904), fotógrafo de los fluidos”, Musée d'Orsay, 2004, en [http://www.musee-orsay.fr/es/eventos/exposiciones/archivos/exposiciones-archivos/browse/9/article/mouvements-de-lair-etienne-jules-marey-1830-1904-photographe-des-fluides-4216.html?tx_ttnews\[backPid\]=252&cHash=56192a17bf](http://www.musee-orsay.fr/es/eventos/exposiciones/archivos/exposiciones-archivos/browse/9/article/mouvements-de-lair-etienne-jules-marey-1830-1904-photographe-des-fluides-4216.html?tx_ttnews[backPid]=252&cHash=56192a17bf).

registro, a una desustancialización de los medios utilizados en la práctica artística.

Una de las primeras alusiones escritas en torno al procedimiento de este tipo se atribuye al escultor Matiejka, personaje ficticio descrito por Giovanni Papini en su breve relato *La nueva escultura* (1931), que concluye con la mención a la evaporización de la obra, una escultura de humo velozmente modelada por el artista en los instantes previos a su desaparición.

Varias claves en el relato anticipan algunas de las preocupaciones centrales a la práctica del arte en las décadas inmediatamente siguientes.

La primera tiene que ver con la necesidad de un cambio en la materialidad de la escultura que le permita un ajuste a las condiciones propias de la existencia moderna, cuestión manifiesta por Matiejka en las primeras líneas del texto: “Ahora somos ascetas, anárquicos, dinámicos, cinemáticos. La escultura debe cambiar también. [...] Es necesario, ante todo, cambiar la materia”⁵⁷.

La segunda, la resume una solución plástica que considera el paso de la inmovilidad a lo efímero, alimentada por una suerte de nihilismo existencial, reflejo probable de la progresiva aceleración de la experiencia que tiene lugar en el curso del siglo, de cuyo resultado una última declaración de Matiejka podría ofrecer una expresión plausible: “Que una estatua dure diez siglos o diez segundos, ¿qué diferencia hay con relación a la eternidad, qué diferencia si tanto aquella de mármol como esta de humo deben, al final, desaparecer?”⁵⁸.

Otra de las claves que el relato de Papini proporciona permite entrever lo urgente de la necesidad de pensar nuevas alternativas al registro de la obra, cuando Matiejka insta nerviosamente a su espectador: “¡Mire! ¡Deprisa! ¡Imprima la forma en su memoria! ¡Dentro de pocos segundos la estatua se desvanecerá como una melodía que acaba!”⁵⁹.

En la línea de una similar retórica ‘evaporizadora’ quisiéramos nosotros instalar las obras que en las próximas páginas nos permitan perfilar de

57. PAPERI, Giovanni: “La nueva escultura”, en *Gog*, Apolo, Barcelona, 1951, p. 130.

58. *Ibid.*, p. 132.

59. *Ibid.*, p. 131.

manera más exacta el objeto de nuestro estudio, mediante el análisis de una actividad artística que sitúa al espectador ante la vida de materias en el límite o más allá incluso de lo ópticamente perceptible, y que –en cualquier caso conviene tener presente– ni han inventado, ni producen en exclusividad los artistas a cuyas prácticas podamos referirnos.

Nuestro repaso a las más recurrentes líneas de acción desmaterializadoras en el panorama artístico lo iniciaremos con el estudio de la presencia del aire en sus diferentes versiones –humo, aliento, corrientes–, por constituir este uno de los medios más sorprendentemente dominantes en la práctica de un arte progresivamente desprovisto de la materia y la representación.

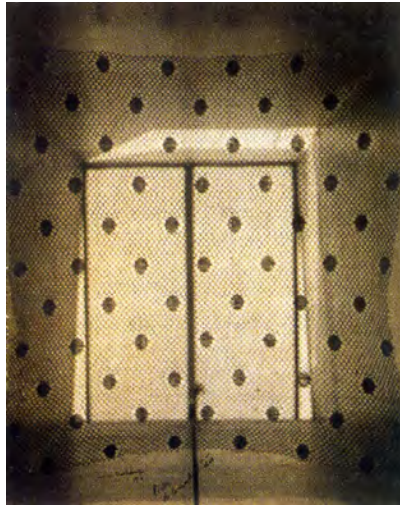
El aire actúa como “el tejido conjuntivo que nos une al entorno y que permite nuestra percepción de la luz, del calor, del sonido, del gusto, del olfato y de la tensión”⁶⁰. Sin embargo, algo de su naturaleza de modo inevitable se sustrae a la percepción en la medida en que su transparencia impide en la mayoría de los casos “asistir a sus continuas mutaciones”⁶¹.

El hecho de que, siendo invisible a la mirada, el aire aún posea propiedades que rozan lo tangible –puede calentarse o enfriarse, soplar en ráfagas de mayor o menor intensidad, perfumarse o comprimirse, por ejemplo– hace de él un medio privilegiado para la activación de percepciones no visuales, lo que hasta cierto punto, creemos, permite explicar lo extendido de su uso en las prácticas desmaterializadoras de la época.

Una de las figuras que con mayor claridad ilustra la pasión por las posibilidades experimentales del aire es la de Marcel Duchamp, la especificidad de cuya práctica situaremos una vez más en el punto de

60. STEVENS, Graham: “Pneumatics and Atmosfields”, *Architectural Design*, nº 3, marzo-octubre de 1972, p. 166; id.: “Blow-up”, *Art and Artists*, nº 74, mayo de 1972, pp. 42-45, cit. en POPPER, Frank: *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*, Akal, Madrid, 1989, p. 60.

61. *Ibid.*



origen de ulteriores desarrollos en las operaciones ligadas a la mínima visibilidad de la forma en el presente capítulo.

Si bien el tema de la circulación del aire interesó al creador desde años tempranos —manifiesto en una búsqueda de la transparencia y de la disposición aérea de la forma en una obra como *Courant d'air sur le pommier du Japon* (1911), la cual permitía fácilmente imaginar la acción del viento sobre el motivo representado—, no sería hasta 1914 cuando, con *Pistons de courant d'air*, Duchamp propusiera un experimento muy próximo a aquellas investigaciones que a comienzos del siglo XX tuvieron por objeto materializar el paso del aire⁶².

Un recorte de gasa cuadrado, situado frente a una ventana abierta, servía así para, mediante una serie de distintas fotografías, ofrecer una idea aproximada de los desplazamientos variables del aire, cuestión por la que Man Ray había manifestado parecido interés en la época, al seleccionar en su caso uno de los fotogramas de la película *Le retour à la raison* (1923), en el cual las ondulaciones provocadas por el efecto del viento sobre la tela de una colada tendida a secar otorgaban a esta

67.
Marcel Duchamp,
*Courant d'air sur le
pommier du Japon*, 1911.

68.
Marcel Duchamp,
Pistons de courant d'air,
1914.

62. Nos referimos a experimentos como los previamente descritos en el marco de las investigaciones cronofotográficas de Marey. La propuesta de Duchamp se describe del modo siguiente en las notas del artista: "Hacer fotos de un trozo / de tela "pistón de la corriente / de aire", es decir, aceptado y rechazado / por la corriente de aire. / (3 veces) / (croquis) corriente de aire". Cfr. DUCHAMP, Marcel: *Notas, op. cit.*, Nota 117 (dorso), p. 91.



69.
Man Ray, *Moving sculpture*, 1920.

un cierto aspecto escultórico, expresamente aludido en el título de la imagen [69].

70.
Hans Haacke, *Blue sail*, 1965.

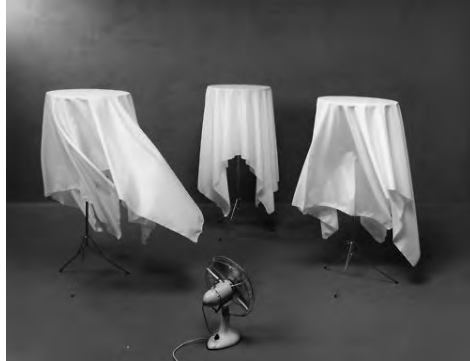
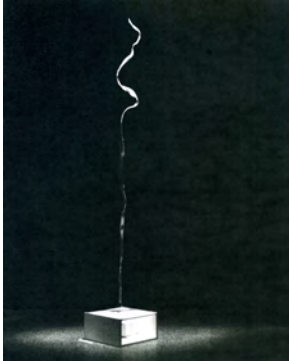
Esta última, de hecho, podría ser vista –creemos– como una anticipación posible de la condición de movilidad que poco después comenzara a formar parte inseparable del arte y la denominada obra-sistema, más próxima a determinados aspectos científicos de lo atmosférico que a propuestas estéticas, de los cuales, experimentos como los llevados a cabo por Hans Haacke [70] [71] o Marinus Boezem [72] proporcionan una idea aproximada.

Pero, volviendo de nuevo sobre el que para nosotros por ahora constituye el germen de un interés por la fluidez de la materia, el aire funciona como el soporte de dos piezas, creadas por Duchamp con apenas dos años de diferencia entre sí y emparejables en cuanto materializaciones particularmente claras del principio diferencial que con frecuencia anima la creación del artista.

La primera se describe con pocas palabras en una de las más conocidas notas del artista a lo *infraleve*: “50 cent. cúbicos de aire de París”⁶³.

Air de Paris (1919/1949), la obra a la que dicha nota hace referencia, consiste en una ampolla de cristal –en su origen, un envase de suero fisiológico– que Duchamp compró para vaciar después, encerrando en su lugar el aire de la ciudad, y que entregó como regalo a su amigo, el

63. *Ibid.*, Nota 32 (dorso), p. 35.



coleccionista y mecenas Walter Arensberg, en Nueva York [73].

Una versión de la pieza inicial, fechada en 1949, incluye una etiqueta con la leyenda escrita referente a su contenido.

La segunda, *Belle haleine, Eau de voilette* (1921), consiste en un simple frasco de perfume en el que Duchamp introdujo su aliento [74].

Entre las causas que para Thierry Davila justifican la adscripción de dichas obras al dominio de lo *infraleve* se encuentra primero, además de las evidentemente modestas dimensiones de los objetos, el que para el autor supone uno de los ejemplos posibles de una “diferencia infraleve”, que de entrada materializa la delicada distinción entre dos diferentes atmósferas a través una pared extremadamente fina y frágil.

Seguidamente está la cuestión de la transparencia del vidrio, que, instaurando una diferencia traslúcida, ofrece la posibilidad de fijar un límite y desaparecer a la mirada si este se encuentra limpio⁶⁴.

Ambos contenedores demarcan así la diferencia esencial pero imperceptible que determina la constitución de dos distintos fluidos, estableciendo un umbral capaz de exhibir de forma física su singularidad⁶⁵.

64. Son varias las referencias relativas a la transparencia de lo *infraleve* en las notas del artista, pero la que de forma más clara establece esta como una de las cualidades propias de este ámbito quizá sea aquella que directamente declara que “Los infra leves son diáfanos y algunas veces transparentes”. Cfr. *Ibid.*, Nota 32 (frente), p. 35. Otras alusiones en Nota 11 (frente), p. 23 y Nota 39, p. 37.

65. Cfr. DAVILA, Thierry: *De l'inframince. Brève histoire de l'imperceptible*, de Marcel Duchamp

71.
Hans Haacke, *White waving line*, 1967.

72.
Marinus Boezem, *Windtables*, 1968.



73.
Marcel Duchamp, *Air de Paris*, 1919/1949.

74.
Marcel Duchamp, *Belle haleine, Eau de Voilette*, 1921.

Algo de una análoga idea de ‘escultura’ como contenedor portátil se detecta en un número de obras producidas por Piero Manzoni a comienzos de la década de los sesenta, algunos de cuyos experimentos podríamos ver como una trasposición más o menos directa de determinados proyectos duchampianos⁶⁶.

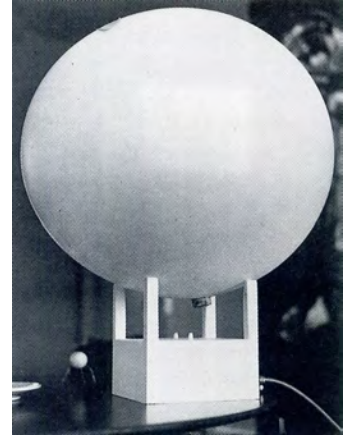
Se trata de las versiones de *Fiato d’artista* (1960) o la serie *Corpi d’aria* (íd.), globos que contenían en su interior el propio aliento del artista o el de personalidades procedentes del mundo del arte.

En oposición a la idea de localizar el aire (de París), si bien próxima a una motivación similar por discernir su singularidad irreductible, las obras de Manzoni, en la estela abierta por *Belle haleine, Eau de voilette*, parecen aplicarse a personalizarlo, a individualizarlo en cada caso.

Otro aspecto de dichas exploraciones concierne a la creación de una forma específica a partir del aire contenido, en este caso en los

à nous jours, Éditions du Regard, Paris, 2010, pp. 74-75.

66. Nos referimos a proyectos irrealizados como los descritos en las notas del artista (“Pantallas de caucho, tela y otras / materias / caucho para / ser / deformado –inflándolo, apoyado en ciertos puntos / por detrás”, o “Globo / inflado poco a poco / que revienta... / chorro de agua / viento / vapores – / faros– chispas”). Cfr. *Ibid.*, p. 169.



globos, lo que dota a la invisibilidad de la materia de un carácter fecundo, al localizar esta en el origen de una creación de objetos que pueden concebirse como versiones posibles del cuerpo.

El interés por la cuestión del modelado del aire, junto con la intención de determinar la intensidad de una corriente mediante las variaciones visibles en el cuerpo de un objeto dejado flotar según su efecto, los condensan obras consistentes en la suspensión de cuerpos esféricos sostenidos por la acción de un cierto número de chorros de aire presurizado como *Scultura nello spazio* (1960)⁶⁷ o *Sphere in oblique air-jet* (1967) [78].

En la vía abierta por los experimentos de este tipo, también podría contemplarse el programa propuesto de Hans Haacke para la liberación de una cadena de globos de helio en Central Park como parte del

75.
Piero Manzoni, *Fiato d'artista*, 1960.

76.
Piero Manzoni, *Corpi d'aria*, 1960.

77.
Piero Manzoni, *Scultura nello spazio*, 1960.

67. Por todos es conocido el hecho de que similares sistemas de pensamiento y acción suelen desarrollarlos diferentes individuos en distintos lugares, sin necesidad de que exista un conocimiento directo de la existencia de dichos desarrollos por el lado de las partes implicadas. Digno de mención en este sentido nos parece el paralelismo posible entre la obra de Manzoni y el conjunto de las investigaciones llevadas a cabo por el japonés Akira Kanayama en la misma época. La obra de este último, titulada *Balloon* y presentada en 1955 en la primera exposición del grupo Gutai, en el Ohara Hall de Tokyo, podría así considerarse como una puesta en práctica de principios idénticos a los que subyacen a *Scultura nello spazio*.

proyecto *Skyline*, en el marco de las muestras *Kinetic Environment I y II*.

En este caso, los globos, al ser liberados, se convertían en el elemento indispensable para la realización de una serie de dibujos variables en función de la intensidad del aire.

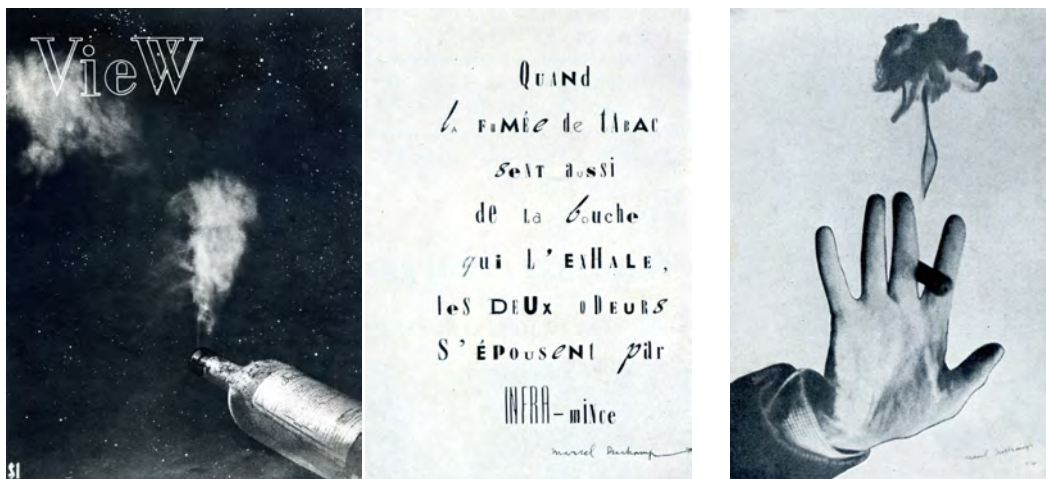
Siendo en todos los casos las piezas suspendidas en la atmósfera y desprovistas por completo de cualquier tipo de apoyo, estos ejemplos – creemos– podrían servir para ilustrar los pasos iniciales de una tradición dirigida a aligerar el peso de la práctica material del arte.

Pero retomemos de nuevo esa línea de investigaciones sobre una determinada cualidad del aire, que continuarían marcando en adelante, y más allá de *Air de Paris* [73] o *Belle haleine, Eau de Voilette* [74], la trayectoria artística de Duchamp.

78.
Hans Haacke, *Sphere in oblique air-jet*, 1967.

La portada del primer ejemplar de la revista *View*, diseñada por el artista en 1945, representa otro de los ejemplos imprescindibles para un examen de las exploraciones de lo *infraleve*, a algunas de cuyas condiciones de emergencia alude la declaración escrita según la cual “cuando el humo de tabaco huele también a / la boca que lo exhala, los





2 olores / se casan por infra leve (infra leve / olfativo)⁶⁸.

Tomando como referencia las más recientes reflexiones de Sonia Mattalía a propósito de la obra onettiana, cabría añadir aquí que una poética del olor, cuyo origen detectamos en el humo y las exhalaciones, podría constituir el reverso de una poética del tabaco, cimentada en el gasto y el tiempo perdido⁶⁹, de los que sabemos la medida en que ocuparon la creación y la vida del artista francés, conspicuo fumador, dicho sea de paso.

El humo supondría el motivo central de otras alusiones intermitentes en el conjunto de las notas del artista, bien a la propia naturaleza de lo *infraleve* (“Humo u otro gas / cortado en rebanada infra delgada”⁷⁰), o a algunos de sus proyectos irrealizados (“Coger un centímetro cúbico de / humo de tabaco y pintar / sus superficies externa e interna / de un color hidrófugo”⁷¹) e imágenes –como la que por ejemplo formara parte del cartel de la exposición *Ready-mades. Éditions de et sur Marcel Duchamp*, organizada en 1967 en la galería Claude Givaudan de París–.

68. *Ibid.*, Nota 11 (dorso), p. 23.

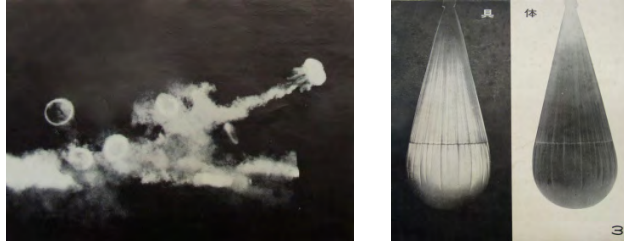
69. Desde el punto de vista de la autora, el tabaco surge ciertamente como un exceso de nada, sin responder a ninguna necesidad natural del organismo. Cfr. MATTALÍA, Sonia Liliana: *Onetti: una ética de la angustia*, PUV, Universidad de Valencia, Valencia, 2012, p. 178.

70. DUCHAMP, Marcel: *Notas*, op. cit., Nota 24, p. 25.

71. *Ibid.*, Nota 168, p. 147.

80. Marcel Duchamp, Portada para la revista *View*, nº1, marzo de 1945.

81. Marcel Duchamp, Póster para la exposición *Ready-mades. Éditions de et sur Marcel Duchamp*, Galerie Claude Givaudan, 1967.



82.
Sadamasa Motonaga,
Smoke, 1957.

83.
Sadamasa Motonaga,
Stretch, 1958.

Leitmotiv del progreso industrial y la nueva modernidad, el humo, como Ian Alteveer precisa, constituye un punto de partida perfecto para la expresión de algo materialmente inaprehensible y al mismo tiempo capaz de tomar formas perceptibles a la visión, razón por la cual motiva reflexiones recurrentes y experimentos de índole diversa en la práctica de Duchamp⁷².

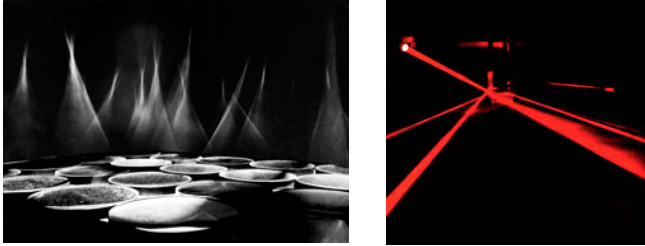
Obras como *Smoke* (1957) o *Stretch* (1958), del artista japonés Sadamasa Motonaga, ilustran la sutileza de tal poética del humo y los movimientos del aire, la primera de ellas mediante el uso de una maquinaria específicamente destinada a la diseminación de pequeñas formas de humo anulares en la atmósfera, la segunda sirviéndose de un contenedor inflable con perforaciones en su superficie a través de las cuales el humo contenido podía ser expulsado muy poco a poco.

Ejemplos como los que proporcionan la maquinaria de mediados de los años sesenta desarrollada por David Medalla –irónicamente destinada a la producción de humo como obra de arte–, o las diversas indagaciones en torno a la interacción del humo y la luz llevadas a cabo en cierto número de distintos ambientes por Adolf Luther, tampoco deberían ser pasados por alto.

Y es que intervenciones como *The focus room* (1968), o *Laser space* (1970), remiten a una problemática cuidadosamente puesta de manifiesto por Duchamp en sus notas a lo *infraleve*: la de la reflexión y el espejo⁷³.

72. Asimismo, tampoco hemos de tomar por casualidad la proliferación durante las primeras décadas del siglo XX de un cierto número de propuestas como las de Harold Edgerton o Giulio Braglia, sucesoras de los experimentos de Marey orientados al registro visible del movimiento del humo. Para una visión más detallada sobre el tema, *cfr.* Alteveer, Ian: "Smoke connections", en <http://www.metmuseum.org/connections/smoke>.

73. *Cfr.* DUCHAMP, Marcel: *Notas, op. cit.*, Nota 46, p. 39.



La utilización del humo, en el primero de los casos, tenía por fin amplificar y disociar el efecto de la luz proyectada sobre un sistema móvil de cuarenta y un espejos circulares en movimiento sobre el suelo⁷⁴, mientras que, en el segundo, se convertía en el medio para potenciar la visibilidad del brillo de varios rayos láser proyectados en la habitación a partir de sistemas de reflexión especular.

84.
Adolf Luther, *The focus room*, 1968.

85.
Adolf Luther, *Laser space*, 1970.

Algunas anécdotas relativas al humo y dotadas de un tono típicamente duchampiano se detectan en el guion escrito por Paul Auster para la película *Smoke* (1995), cuando en una de sus más memorables escenas explica el personaje central a los clientes de un estanco las posibilidades de pesar el humo del tabaco:

“Pesar el humo. Reconozco que es extraño. Casi como pesar el alma de una persona. Pero Sir Walter era un tipo listo. Primero cogió un cigarro nuevo, lo puso en una balanza y lo pesó. Luego lo encendió y se lo fumó, echando cuidadosamente la ceniza en el peso de la balanza. Cuando lo terminó, puso la colilla junto con la ceniza y pesó todo esto. Luego restó esa cifra del peso original de un cigarro entero. La diferencia era el peso del humo”⁷⁵.

El experimento de este tipo excede claramente cualquier sentido de funcionalidad: la misma expresión “pesar el humo” suele utilizarse para referir la acción del que tiende a entretenerse con aspectos poco trascendentes de un asunto olvidando los importantes, o es demasiado

74. En palabras del propio artista, pudiendo de tal modo generar “una configuración etérea variable y al mismo tiempo evanescente”. Cfr. Adolf Luther, cit. en N.N.: “Adolf Luther: Art, science, technology”, Museum Haus Lange, 2011, en <http://www.kunstmuseenkrefeld.de/e/ausstellungen/ausstellung/hl20100711.html>, s.p.

75. AUSTER, Paul, y WANG, Wayne: *Smoke*, Miramax, 1995, Film.



86.
Yves Klein, *Essai de toit
d'air*, 1961.

meticuloso con matices menores, aspectos que no dejan de constituir un útil reflejo de las motivaciones que en un momento dado impulsan la práctica artística de Duchamp⁷⁶.

87.
Yves Klein, *Cité
climatisée*, 1961.

De un sesgo diferente, pero igualmente motivadas por una cualidad más o menos 'tangible' del aire en algunas de sus aplicaciones, podría considerarse el proyecto de "las arquitecturas de aire" en el que Klein se embarcara en colaboración con los arquitectos Werner Ruhnau y Claude Parent entre 1957 y 1962.

En este caso, el aire constituía la materia prima de una serie de exploraciones arquitectónicas, que si bien no llegaron a ser nunca puestas en práctica, sí que lograron ilustrar en detalle una extensa serie de bocetos y planos, junto con un número de imágenes y documentación videográfica en la que se mostraba la utilización de sistemas de compresión de aire para desviar, por ejemplo, la trayectoria del agua, y poder probar así la efectividad de una cubierta de aire para proteger a los habitantes al interior de las viviendas.

La posibilidad de convertir una idea como esta en algo real serviría de motivación a un número considerable de proyectos –muchos de los cuales nunca realizados– también concebidos a partir de formas infladas con aire comprimido.

76. Recordemos en este sentido propuestas como la relativa al cálculo de "la diferencia entre los volúmenes de aire desplazado / por una camisa limpia planchada y doblada y / por el mismo modelo de la camisa / sucia doblada", ocasión lúdica de desaprovechamiento de tiempo y energía. *Loc. cit.*, *cfr.* pp. 50-51.

Desde el que Frank Lloyd Wright diseñara para la Rubber Company en 1956 –*Rubber village fiberthin airhouse* [88]–, pasando por el pabellón inflable propuesto por Frei Otto para albergar la Expo de Rotterdam dos años después [89], sin olvidar la “sala de proyección neumática” que Manzoni concibiera como parte de su *Planetarium* (1960) [90], o los esquemas de un habitáculo neumático móvil trazados por el colectivo *Utopie* para formar parte de la Bienal de París del año 1967 [91] y la burbuja artificial propuesta por el grupo de diseño austriaco Haus-Rucker-Co –que actuaba como extensión de cerca de ocho metros de diámetro para el edificio que albergara la Documenta 5, celebrada en Kassel en el año 1972– [92], los ejemplos orientados en la época al establecimiento de una nueva relación con el entorno a partir del aire ‘modelado’ son innumerables, y un análisis apropiado exigiría, cuando menos, el desarrollo de un nuevo capítulo en esta tesis.

Hoy día, incluso, no son pocos los diseñadores cuyas propuestas para el desarrollo de determinados elementos arquitectónicos o decorativos

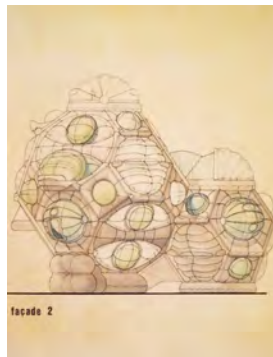
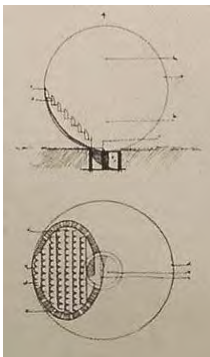
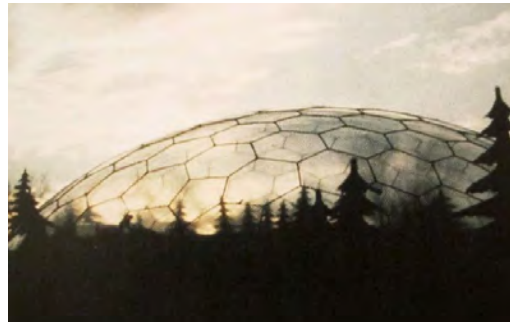
88.
Frank Lloyd Wright,
*Rubber village fiberthin
airhouse*, 1956.

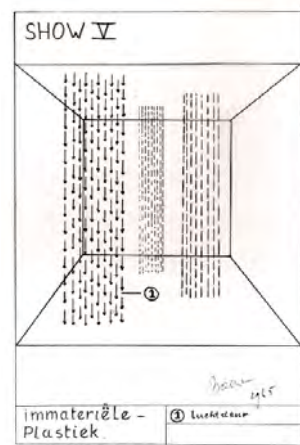
89.
Frei Otto, *Inflatable
pavilion*, Rotterdam
Expo, 1958.

90.
Piero Manzoni,
Planetarium, 1960.

91.
Utopie, *Architectures
pneumatiques*, 1967.

92.
Haus-Rucker-Co, *Oasis
7*, Documenta 5, Kassel,
1972.





93.
Marinus Boezem,
Immaterial sculpture,
1965.

se basan en estructuras neumáticas⁷⁷.

Respecto de tal tendencia, y por expresarlo en palabras de Graham Stevens –uno de los artistas que quizá más sistemáticamente explotara la construcción neumática en torno a las décadas de los sesenta y setenta–, podríamos considerar que una de las aspiraciones fundamentales de los entornos neumáticos se encontraría en la liberación de “una estética del aire tanto en sus estados atmosféricos naturales como en los casos en que utilizaban ciertas membranas para revelar sus movimientos y sus fuerzas, para extender y diversificar la experiencia sobre el aire y nuestra relación con el entorno atmosférico”⁷⁸.

Una declaración como esta, además, podrá sernos útil para añadir al cuestionamiento de la denominada estaticidad de la forma arquitectónica una intención clave en la configuración de las propuestas: la dilatación de los límites de la experiencia del observador-usuario, confrontado con estructuras a partir de las cuales proponer una nueva, amplificada y más

77. Para una visión más detallada sobre el tema, *cfr.*: POPPER, Frank: *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*, Akal, Madrid, 1989; TOPHAM, Sean: *Blow-up: Inflatable art, architecture and design*, Prestel, Londres, 2002.

78. *Cfr.* STEVENS, Graham: “Pneumatics and Atmosfields”, *Architectural Design*, nº 3, marzo-octubre de 1972, p. 166; *id.*: “Blow up”, *Art and Artists*, nº 74, mayo de 1972, pp. 42-45, cit. en POPPER, Frank: *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*, Akal, Madrid, 1989, p. 60.



consciente, relación con el entorno⁷⁹.

Estos planes utópicos de Klein los materializan las contribuciones de varios creadores, igualmente interesados en una expansión de la conciencia de la percepción sensible a partir de la construcción basada en la utilización física del aire.

Marinus Boezem, por ejemplo, se serviría de varias corrientes de aire caliente y frío dirigidas en distintos lugares del espacio expositivo para definir el umbral de tres 'puertas' invisibles pero palpables, a través de las cuales delimitar el espacio en la exhibición en la muestra *Show V*, celebrada en Ámsterdam en 1965 [93].

Tomando un enfoque menos imponente de la producción con aire, la pieza de Michael Asher *Vertical column of accelerated air* (1966) propondría un año más tarde un redireccionamiento similar de la circulación de los visitantes de la exposición, mediante la presencia de un elemento arquitectónico imperceptible: una columna de aire en movimiento de unos cuarenta y cinco centímetros de diámetro por varios metros de altura.

79. Klein, precisamente, localizaba el mayor beneficio de la construcción de una arquitectura de aire en la posibilidad de facilitar el contacto visual con el cielo a sus habitantes, pudiendo proporcionarles una experiencia sensible renovada respecto del entorno. Cfr. RUGOFF, Ralph: "A brief history of invisible art", *loc. cit.*, p. 11.

94. Michael Asher, *Vertical column of accelerated air*, 1966.



95.
Terry Atkinson y
Michel Baldwin, *The air
conditioning show*, 1966.

Dichas obras requerirían de una atención específica a las mínimas transformaciones llevadas a cabo para poder percibir el visitante la modificación real –y sin embargo no sustancial– del contexto originada por los trabajos.

96.
Max Neuhaus, *Untitled*,
Napoule Art Foundation,
2001.

Exploraciones como las de Terry Atkinson y Michael Baldwin podrían, así, ser vistas como una efectiva radicalización de los planteamientos expuestos, por llevar al límite las especulaciones en torno a la materia y hacer de lo invisible el objeto central de obras capaces de desafiar al máximo la percepción del espectador.

Bajo la forma de un artículo publicado en la revista *Ars Magazine*, su proyecto *The air conditioning show* (1966) se resumía en la simple puesta en evidencia de los efectos del sistema de climatización en funcionamiento dentro de la institución museística, dotada de “una normalidad anormal, una especie de ultrabanalidad”, dado que “aparte de las paredes y los elementos habituales [...] no había nada que ver”⁸⁰.

Llevado a la práctica tan solo seis años después de la inicial propuesta escrita, dicho proyecto, a efectos visuales imperceptible, hacía de la enunciación una cuestión clave para la comprensión de la obra, sugiriendo que “lo fundamental de la producción cultural es la descripción”, “que las cosas son percibidas y atendidas no en función de una obvia asertividad ‘natural’, sino con respecto a una actividad

80. Art & Language: “The Air-Conditioning Show, 2008”, en VV. AA.: *Vides: Une rétrospective*, cat. exp., JRP-Ringier / Centre Pompidou / Écart Publications, Zúrich / Ginebra / París, 2009, pp. 67-68.



discursiva cultural, instrumental y materialmente condicionada”⁸¹. El interior del espacio expositivo en The Visual Arts Gallery (Nueva York) exhibía así únicamente un texto descriptivo de las condiciones que en un momento dado motivaran la exposición.

Un modo de configuración de la práctica artística, este al que nos referimos, inseparable de la designación de categorías seleccionadas por el artista para despertar la atención del observador, pudiendo ser nombrado a través del planteamiento escrito lo inadvertido a la sensación.

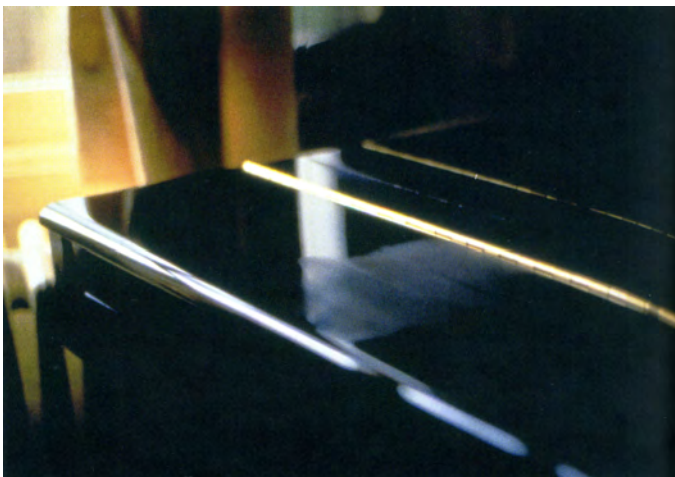
Casos similares al de Atkinson y Baldwin se encuentran en la producción de artistas como Max Neuhaus o Ryan Gander.

Del primero señalaremos aquí una instalación sin título concebida para formar parte del jardín de la Napoule Art Foundation [96], en el año 2001, cuya razón de ser resume una de las notas que acompañan los dibujos preparatorios: “Al pasar / por una avenida / de un jardín / formal / encontramos / un lugar / con un aire / de una densidad / diferente”⁸².

81. BALDWIN, Michael: “Remarks on Air Conditioning”, *Arts*, noviembre de 1967, cit. en RUGOFF, Ralph: “A brief history of invisible art”, *loc. cit.*, p. 10.

82. En esta inmaterialidad propia del trabajo de Neuhaus instala Pierre Restany una relación de parentesco posible con la obra de Yves Klein, para nosotros cuestionable dado el privilegio por lo general concedido por el artista francés a una lógica de la puesta en escena y la espectacularización de su pintura y sus acciones, en las antípodas del ascetismo antiespectacular de las experimentaciones de Neuhaus en torno a la mínima aparición del gesto. Para un análisis más detallado en torno al aspecto espectacular del trabajo de Klein, *cfr.* Bois, Yve-Alain: “L’actualité de Klein”, en VV. AA.: *Yves Klein. Corps, couleur*,

97. Ryan Gander, *I need some meaning I can memorize (The invisible pull)*, 2012.



98.
Gabriel Orozco, *Aliento
sobre piano*, 1993.

Del segundo, nos parece destacable la obra *I need some meaning I can memorize (The invisible pull)* (2012), consistente en la circulación variable de una ligera brisa de aire en la sala de exposiciones vacía de objetos [97].

En ambos casos, confrontando al visitante con sutiles presencias físicas de las que *a priori* se desconoce si forman parte de un fenómeno natural o artificial, estas obras activan una apreciación corporal de los fenómenos sujeta a sutiles contrastes de densidad o temperatura.

No por casualidad, una cuestión relativa a la temperatura es la que anticipan referencias a la problemática duchampiana de lo *infrave* mediante la descripción de fenómenos tales como “El calor de un asiento (que se acaba / de dejar) [...]”⁸³, o “Los vahos –sobre superficies pulidas (vidrio / cobre / infra leve [...])”⁸⁴.

Dichas observaciones designan además la posibilidad de una extensión invisible del cuerpo ausente, una suerte de “voz sin lenguaje” capaz de mantener “a través de leyendas y fantasmas que continúan apareciendo en la vida cotidiana [...] una tradición del cuerpo [que] se

immatériel, cat. exp., Centre Pompidou, París, 2006, pp. 74-81; RESTANY, Pierre: “Le paradoxe des impossibles”, en VV. AA.: *Max Neuhaus. Installations sonores*, cat. exp., Marie Louise Jeanneret Art Moderne, Ginebra, 1984, s.p.

83. *Loc. cit.*, *cf.*, p. 49.

84. *Ibid.*, Nota 36, p. 37.



extiende pero no se ve⁸⁵, de la cual la contención de los alientos en el caso de propuestas como las de Duchamp o Manzoni [74] [75], creemos, podría constituir una de las versiones posibles.

Este interés cristaliza igualmente en una serie de obras inscritas en el panorama artístico más reciente.

La obra de Gabriel Orozco *Aliento sobre piano* (1993) muestra una huella de vaho, resultado del aliento al depositarse sobre la superficie pulida de la tapa de un piano, un proceso inaprehensible y efímero rescatado de su levedad a través de la imagen fotográfica.

Un similar procedimiento documenta la grabación que constituye la obra de Mauricio Alejo *Fatti e finzioni* (2006), en la cual se aprecia el proceso de evaporación de la impronta húmeda de una mano sobre la cubierta de un libro.

En uno y otro caso, leves siluetas en el límite de la disolución actúan como único testimonio de la presencia humana invisible en el momento de ser llevado a cabo el registro.

Otra explícita materialización de un interés duchampiano por la creación de “un dibujo que apareciera / al vapor de agua (u otro)”⁸⁶ detectamos en la propuesta de Markus Rummens, *Transparent island*

99.
Mauricio Alejo, *Fatti e finzioni*, 2006.

100.
Markus Rummens,
Transparent island,
2007.

85. DE CERTEAU, Michel: *La invención de lo cotidiano*, op. cit., p. 176.

86. DUCHAMP, Marcel: *Notas*, op. cit., Nota 36, p. 37.



101.
Bruno Jakob, *Breath, time suspended, condensation and expansion*, 2011.

(2007), un dibujo realizado a partir del vapor formado sobre el cristal de una ventana [100].

102.
Bruno Jakob, *Breath, invisible but containing many ingredients*, 2011.

Algunas de las obras de Bruno Jakob, resultado de la exposición de soportes de distintos tipos al propio aliento del artista –*Breath, time suspended, condensation and expansion* (2011), *Breath, invisible but containing many ingredients*, (id.)–, también podrían contemplarse en los términos de una trasposición de dicho proyecto.

A las exploraciones inducidas por las propiedades del aire han de sumarse las posibilidades que la utilización del agua proporciona a los creadores interesados en huir de la construcción permanente y estable de la obra a través del tiempo.

Así, tenemos constancia del interés que la vida de lo líquido también despertó en Duchamp: desde las referencias a la caída del agua presentes en un segundo plano en *Étant donnés* (1946-1966), pasando por las alusiones a la rueda de un molino “accionada por un salto de agua”⁸⁷ en el *Grand verre* (1915-1923), o ciertos experimentos propuestos en sus notas⁸⁸, una preocupación enunciada en las observaciones escritas

87. Juan Antonio Ramírez señala que Duchamp no llegó a representar dicho elemento, para, según las propias declaraciones del artista, “no caer en la trampa del paisajismo”. No obstante, en una nota con un pequeño diagrama, Duchamp lo menciona diciendo que esa cascada viene “desde lejos en semicírculos por encima de los moldes mágicos”, de modo que si fuera el *Grand Verre* una pintura ilusionista veríamos el agua llegar desde el fondo, a la izquierda de la máquina soltera, hasta el primer plano. Cfr. RAMÍREZ, Juan Antonio: *Duchamp: el amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, 2006, p. 83.

88. El ya conocido proyecto consistente en la realización de “un dibujo que apareciera / al

del artista parece encontrarse en el origen de este tipo de experimentos estructurados por la idea de que un objeto no es “el / mismo en el intervalo de 1 segundo”⁸⁹.

Dicha cuestión no es otra que la que también expresan declaraciones tan tempranas como las de Heráclito o ciertos aforismos de Leonardo, para quien “el agua que tocas en la superficie de un río es la última de la que pasó y la primera de la que viene: así el instante presente”⁹⁰.

Y es que una problemática relativa al curso del tiempo y la presuntamente ‘imperturbable’ presencia del objeto no puede separarse de la naturaleza de la materia fluida, provista de un nuevo alcance en el marco de una serie de propuestas que hacen de la naturaleza de lo líquido el principal medio de expresión plástica.

La obra de Hans Haacke, por lo general, supone uno de los máximos paradigmas de las preocupaciones que a lo largo de la década de los sesenta motivan la emergencia de una práctica del arte en este sentido más próxima a la creación de “sistemas frágiles” que de “objetos estables”⁹¹.

La pieza *Condensation cube* (1963/1965) –a menudo vista como una trasposición de conceptos formulados por el biólogo y filósofo austriaco Ludwig van Bertalanffy en su obra *Teoría general de los sistemas* (1968)⁹² – permite ofrecer una idea más o menos clara del tipo de operaciones que

vapor de agua”, o la tentativa por determinar la diferencia –*a priori* declarada *infravele* entre dos contactos como el “[...] del agua y el del / plomo fundido por ej. / o de la crema. / con las paredes del / mismo recipiente movido / alrededor del líquido (agua, plomo / fundido o crema) [...]”, pueden servir de imágenes al impulso cuyo estudio en esta sección proponemos. Cfr. DUCHAMP, Marcel: *Notas, op. cit.*, Notas 36, p. 37, y 14, p. 25.

89. *Ibid.*, Nota 7, p. 21.

90. DA VINCI, Leonardo: “Observations and aphorisms”, en *The notebooks of Leonardo da Vinci, op. cit.*, p. 10.

91. BURNHAM, Jack: *Hans Haacke: Wind and water sculpture*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1967, pp. 10-11.

92. La tesis central de la obra de Bertalanffy la sustenta la afirmación de que las propiedades de los sistemas no pueden ser descritas significativamente en términos de sus elementos separados: un elemento vivo es un sistema abierto que cambia continuamente en función de su diálogo o su interacción con el entorno. Cfr. BERTALANFFY, Ludwig von: *Teoría general de los sistemas. Fundamentos, desarrollo, aplicaciones*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.



103.
Hans Haacke,
Condensation cube,
1963/1965.

104.
Berndnaut Smilde,
Nimbus clouds, 2012.

105.
Hans Haacke, *Rain
tower*, 1962.

por lo general interesarían a Haacke.

A imagen de las cámaras de niebla, utilizadas para la detección de radiación ionizante a comienzos del siglo XX, *Condensation cube* consistía en la creación de un sistema de microclima autónomo dentro de una caja de plexiglás, basado en los procesos físicos elementales de condensación y evaporación del agua: habiendo introducido una cierta cantidad de líquido en el cubo, la diferencia de temperatura entre el interior y el exterior del contenedor desencadenaba de manera natural una serie de cambios físicos en la naturaleza del agua, variables en su apariencia con el curso del tiempo⁹³.

Esta tentativa por generar sistemas autónomos a partir de la naturaleza cambiante y efímera del agua, recientemente la detectamos en obras como las que conforman la serie de Berndnaut Smilde *Nimbus clouds*

93. "Al principio las gotas son tan pequeñas que uno solo puede percibirlas individualmente desde una distancia muy corta. Hora tras hora estas crecen, combinándose las más pequeñas con las de tamaño mayor. La velocidad del crecimiento depende de la intensidad y del ángulo de incidencia de la luz. Después de un día, tiende a desarrollarse una densa cobertura de gotas bien definidas, cada una de las cuales refleja la luz. Con el progreso de la condensación algunas alcanzan dimensiones que hacen que su peso supere la fuerza de adhesión, llevándolas a rodar por las paredes y dejando así una serie de huellas de los recorridos efectuados. Dichos rastros empiezan a unirse de nuevo posteriormente. Tras varias semanas, múltiples huellas recorren el recipiente de un lado a otro. Conforme a sus respectivas edades, estas presentan diferentes tamaños e intensidades". HAACKE, Hans: "Condensation cube", *Leonardo. The International Society for the Arts*, vol. 36, n° 4, agosto de 2003, p. 265. Edición digital en <https://www.muse.jhu.edu/journals/leonardo/summary/v036/36.4haacke.html>.



(2012), para cuya realización el propio espacio de la sala de exposiciones se utilizó con el objeto de producir condiciones que permitieran generar determinadas formaciones nubosas, cuyo efecto pudiera potenciar la utilización de recursos lumínicos concretos.

Una extensa serie de experimentos entre los que se incluyen obras como *Rain tower* (1962) o *Double-decker rain* (1963), en el caso de Haacke, conforman la base sobre la que se instala una de las más precisas exploraciones de lo atmosférico a partir de sistemas autogenerados, que aparecen menos como objetos que como dispositivos a través de los cuales identificar y hacer aprehensibles transformaciones de la materia, constantemente apareciendo y cambiando de aspecto, de manera libre y nunca predecible⁹⁴.

Similares procesos autopoyéticos los ilustran obras como *Large*

106.
Hans Haacke, *Double-decker rain*, 1963.

107.
Hans Haacke, *Large water level*, 1964.

108.
Hans Haacke, *Wave*, 1965.

109.
Hans Haacke, *Clear flow*, 1966.

94. *Ibid.*



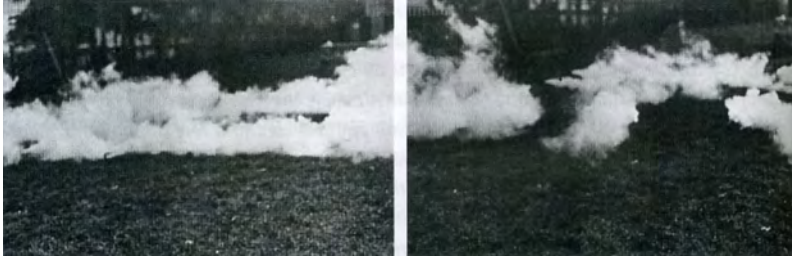
^{110.}
Hans Haacke, *Water in
wind*, 1968.

water level (1964) [107], *Wave* (1965) [108], o *Clear flow* (1966) [109], mediante un énfasis depositado más específicamente en la circulación de los fluidos que en sus procesos de transformación.

Dichas piezas se constituyen a partir de un determinado volumen de agua —a veces combinado con otros líquidos—, sellado en el interior de diferentes tipos de contenedores de plexiglás: una estructura tubular suspendida horizontalmente en cuyo interior es posible apreciar el movimiento de las burbujas de aire [107]; o dos láminas superpuestas, entre las cuales el líquido —una combinación de fluidos inmiscibles— produce desde las más leves ondulaciones hasta los más complejos efectos visuales [108] [109].

Cada una de estas obras demanda en cierta manera la participación del espectador para en un momento dado reactivar la movilidad de los líquidos contenidos. Pues no siempre es posible de otro modo —salvo por la acción del propio aire o el tránsito de los visitantes capaces de activar espontáneamente el movimiento de algunas piezas— percibir la delicada circulación de los fluidos que forman parte de las obras.

Y varias son de hecho las fotografías en las que espectadores anónimos o el propio Haacke aparecen manipulando los objetos, lo que no deja de proporcionar una idea aproximada de la importancia del



componente participativo en dichos casos⁹⁵.

Parte de una común preocupación por los procesos y los espacios preconcebidos para la experiencia estética, no son pocos los proyectos que por esta vía frecuentemente localizan en el escenario ofrecido por los contextos urbanos un inicial punto de partida para el desarrollo de exploraciones como las que, por ejemplo, forman parte de la serie *Water in wind* (1968), consistente “un día [...] simplemente en nieve no tocada; otro día en niebla artificial”⁹⁶.

La propuesta de tipo procesual *Steam cloud*, llevada a la práctica por Robert Morris en 1966, es posible enmarcarla en esta categoría.

Primeramente nacida del deseo de capturar el vapor exhalado por las tuberías de la calle y con posterioridad reproducida en el espacio de exhibición, dicha obra tenía por objeto experimentar las transformaciones de la nube de vapor, evitando proponer un resultado específico e inmutable al espectador, a quien por todos los medios procuraba concederse una posibilidad de relación con la propuesta “a un nivel de experiencia individual *in situ* y de carácter temporal”⁹⁷.

Otro planteamiento de estas características, nacido de un fenómeno relativamente común, lo representa la obra *Tokyo trickle* (1970) [112], a partir de la observación del agua despedida por una manguera perforada,

95. Recordamos aquí una de las más célebres declaraciones del artista dirigida a enfatizar la importancia de “hacer algo que el espectador manipule, con lo que juegue y que por lo tanto anime / Hacer algo que viva en el tiempo y lleve al espectador a experimentarlo [...]”. HAACKE, Hans: “Statement”, Nueva York, enero de 1965, en VV. AA.: *Directions in kinetic sculpture*, cat. exp., University of California Press, Berkeley, 1966, p. 37.

96. LIPPARD, Lucy R., *op. cit.*, p. 110.

97. ARAÑO, Juan C., y MAÑERO, Alberto: *Actas Congreso INARS: La investigación en las artes plásticas y visuales*, Fundación El Monte / Universidad de Sevilla, Sevilla, 2003, p. 219.

111.
Robert Morris, *Steam cloud*, 1966.



112. y la reproducción, un año después, de un idéntico principio en el espacio de exhibición de la Maenz Gallery en *Trickle* (1971) [113].
Hans Haacke, *Tokyo trickle*, 1970.

113. Por otro lado, y tal y como en relación con las experimentaciones llevadas a cabo en torno a la cualidad del aire pudimos constatar la relativa generalización de una tendencia a la construcción de distintos tipos de maquinaria a través de los cuales contribuir a la visibilización de movimientos o reproducir condiciones atmosféricas de otro modo susceptibles de ser pasados por alto, una práctica similar se detecta en el conjunto de las investigaciones llevadas a cabo en torno a la materia líquida.
Hans Haacke, *Trickle*, 1971.

Los dispositivos destinados a la producción de espuma que David Medalla desarrollara a partir de mediados de la década de los sesenta –y que tanto agradarían a Duchamp⁹⁸–, así como las menos conocidas estructuras en las que Haacke trabajara en la misma época, podrían efectivamente ilustrar una similar preocupación por el estudio de lo cinético y los procesos de creación ligados a la destrucción o la inmediata evaporación de la forma, cuya influencia se hace patente en la obra de

98. Nos referimos aquí a sistemas como *Cloud canyons* (1964) o *Cloud gates* (1965). El interés por dichos procedimientos tiempo atrás sometidos a examen por el artista francés lo resume el diseño de la obra *Medallic sculpture*, tributo a Medalla y sus máquinas de burbujas, concebido para servir de tapón a la bañera del propio Duchamp. Cfr. PHILIP JAMES, Nicholas: *David Medalla. Works in the world. Exploding galaxies. The Bubble machine*. CVI Visual Research Series 106, Interviews-Artists, Londres, 2012, p. 8; y DUCHAMP, Marcel: *Notas, op. cit.*, Nota 39, p. 37.

un cierto número de creadores ulteriormente inclinados a hacer de la creación de mecanismos destinados a la producción de formas efímeras o efectos ambientales concretos el motivo de sus realizaciones.

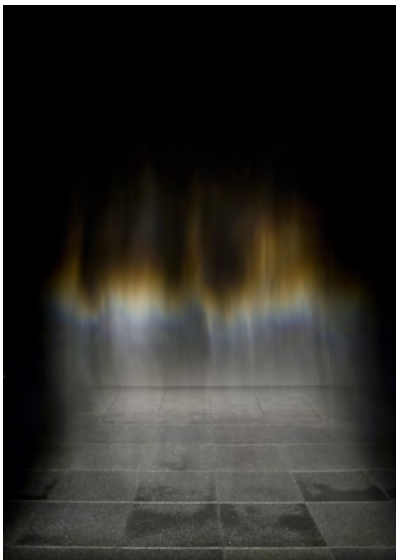
La trayectoria de Olafur Eliasson suministra un claro ejemplo de las prácticas de este tipo llevadas a cabo en las últimas décadas.

Desde sus piezas más tempranas –que el artista prefiere llamar “sistemas experimentales” o simplemente “aparatos”–, como *Beauty* (1993), consistente en una cortina de bruma iridiscente a partir de la refracción lumínica sobre las partículas de agua vaporizadas por un sistema dispuesto para tal fin, hasta proyectos que, como *Notion motion* (2005), introducen una mayor complejidad al sumir al espectador en la especificidad de situaciones físicas concretas, es siempre una exploración de la delicada interacción entre el agua, la luz y la presencia del observador lo que la obra de Eliasson pone en juego a través de medios diversos.

Ese límite de la disolución, pero también de la aparición, se encuentra en el origen de los estudios llevados a cabo por Julianne Schwarz, Cao Guimarães o Rivane Neuenschwander en torno a la naturaleza de

114.
Olafur Eliasson, *Beauty*,
1993.

115.
Olafur Eliasson, *Notion
motion*, 2005.





116.
Julianne Schwarz,
Bubble portraits, 2003-
2005.

las pompas de jabón, elemento de calidad frágil, indisociable de una problemática relativa a la transparencia y la reflexión, e imagen precisa, a un tiempo, de una separación infraleve en la relación entre el aire contenido y el exterior.

117.
Cao Guimarães y Rivane
Neuenschwander,
Inventory of small deaths
(*Blow*), 2000.

Mientras las imágenes de Schwarz destacan el efecto de reflexión sobre las superficies de las burbujas de aire que sirven de soporte al conjunto de retratos de la serie *Bubble portraits* (2003-2005)⁹⁹, obras videográficas como las de Guimarães y Neuenschwander, *Inventory of small deaths* (*Blow*) (2000), *Nanofania* (2003) o *The tenant* (2010) ponen de manifiesto cuestiones tocantes a la temporalidad y el tránsito de los elementos filmados, haciendo de la evolución de las deformaciones de la materia, de sus disoluciones en la atmósfera o sus desplazamientos a través de espacios concretos, el objeto central de las composiciones.

118.
Cao Guimarães,
Nanofania, 2003.

Varios son, por otra parte, los creadores que incorporan el agua como un elemento a partir de los indicios de cuyo contacto con determinados soportes configurar sus creaciones.

99. Bajo nuestro punto de vista dicha propuesta constituye además una materialización explícita de ciertas observaciones duchampianas relativas a la problemática del reflejo sobre determinadas superficies tales como la "Reflexión de espejo —o de cristal— / plano / convexo", o la idea de un "espejo en profundidad" [...] "ilustración óptica de la idea de lo infra leve como / "conductor" de la 2.ª a / la 3.ª dimensión". Cfr. DUCHAMP, Marcel: *Notas*, op. cit., Nota 9 (frente), p. 23; Nota 46, p. 39.



De nuevo, la obra de Bruno Jakob proporciona algunas de las más evidentes aplicaciones del procedimiento de este tipo, inseparable de la configuración de creaciones como *Philosophy escaped (Invisible painting)* (1999) o *Breath floating in color as well as black and white* (2011), consecuencia de la exposición del lienzo al agua de lluvia o la nieve –entre otras técnicas que según especificaciones del artista incluyen “pensamientos”, “ondas cerebrales” o “energía”–.

119.

Cao Guimarães y Rivane Neuenschwander, *The tenant*, 2010.

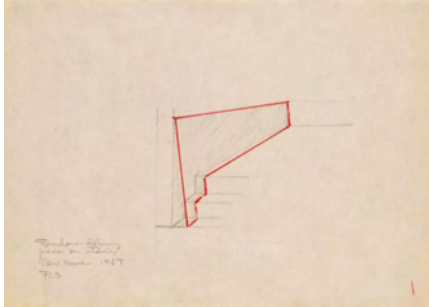
120.

Bruno Jakob, *Breath floating in color as well as black and white*, 2011.

Una cuestión de otro modo vinculada al desvanecimiento de la forma, a la multiplicidad de sus variaciones y su incorporeidad, cobra máximo protagonismo en el marco de una serie de trabajos para los cuales la proyección lumínica constituye el medio principal a través del cual conducir a una revitalización de las capacidades perceptivas.

Nos es conocido, en este sentido, el interés que la naturaleza de la sombra despertara no ya solo en ciertas notas de Duchamp¹⁰⁰, sino en el conjunto de su obra misma, la cual ha demostrado recorrer de forma

100. En sus escritos, el artista no dudaría en afirmar que “los proyectantes de sombra” representados “por todas / las fuentes de luz / (sol, luna, estrellas, velas, fuego–)” “trabajan en lo infraleve”, lo que en un momento dado explicaría la posterior consideración de la “aplicación de la ‘luz de soslayo’ / a la producción / infra leve”. Cfr. DUCHAMP, Marcel: *op. cit.*, Nota 3, p. 21; Nota 22, p. 25.



121.
Fred Sandback, *Shadow
defining piece on stairs*,
1967.

122.
Jan Dibbets, *Shadow
piece*, 1969.

transversal¹⁰¹.

Esta preocupación por lo lumínico la expresan una serie de intervenciones que parecen motivar cuestiones relativas a la intangibilidad de la configuración artística, a la problemática en torno a la presencia-ausencia del objeto y a las modificaciones en la apariencia de lo visual relacionadas con la aplicación concreta de la luz y la sombra.

Shadow defining piece on stairs (1967), de Fred Sandback, representa una imagen ejemplar de esa progresiva desaparición de la masividad de la escultura que poco a poco iría cobrando visibilidad en el panorama artístico de la época, al proponer una nueva forma de realidad escultórica, basada en la mínima expresión formal descrita por el recorrido trazado mediante la disposición de un hilo de color sobre los contornos de la sombra proyectada por la luz eléctrica en el rellano de una escalera.

De similar sesgo consideramos la obra *Shadow piece*, presentada dos años después por Jan Dibbets en el museo Haus Lange (Krefeld) y consistente en la demarcación, con cinta de embalaje, de los perfiles proyectados por la luz del sol en las paredes del espacio a lo largo de las horas del día.

Una alusión más evidente a la presencia manifiesta de una ausencia corresponde a la operación ese mismo año realizada por Antoni Llena

101. Esta cuestión la examinaremos con mayor amplitud al hilo de un análisis enfocado en la naturaleza del signo indicial y su vínculo de proximidad con el núcleo del pensamiento duchampiano y la generalización de una serie de prácticas en el panorama artístico occidental de las décadas de los sesenta y posteriores (4.4.3. *Imagen y corte temporal: Lógica fotográfica y lógica procesual*).

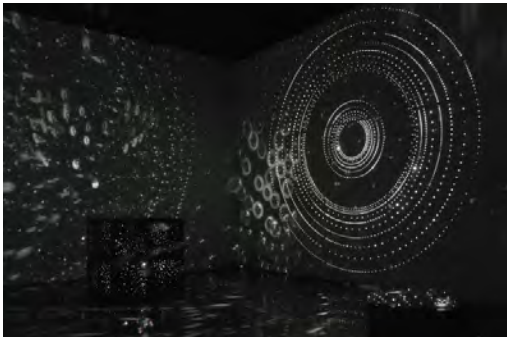
en la *Petite Galerie* de Lérída bajo el título de *Sombras*. Perfilando con cuidado las siluetas proyectadas en las paredes del espacio por sus propias esculturas, posteriormente retiradas de la exposición, Llena ofrecía en este caso al observador tan solo el espectáculo de un rastro, lo específico de cuya realización remitía al que sin duda constituye uno de los máximos ejemplos de esa tradición que ha hecho de la fijación de la sombra su objeto, *Tu m'* (1918) [222], una obra de Duchamp que en adelante requerirá de un más detallado examen por nuestra parte (4.4.3.1. *Índice*).

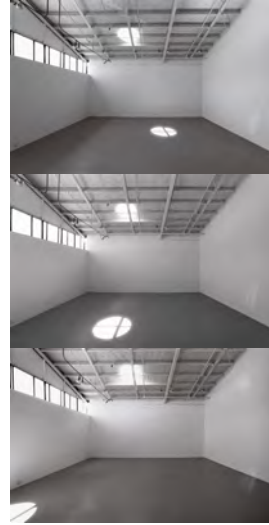
Otras exploraciones en torno a la proyección de efectos lumínicos orientados a la creación de atmósferas mediante las cuales hacer al espectador partícipe de determinadas experiencias visuales, habrían sido desarrolladas con anterioridad por Otto Piene en la serie de instalaciones *Light ballet* (1959/1965), a partir de un número de dispositivos móviles reflectantes destinados a hacer de oscilaciones lumínicas variables el objeto fundamental de la contemplación.

Una revisión general de las condiciones de aplicación de la luz en la creación de entornos con un cierto sentido ambiental tampoco debería pasar por alto las intervenciones de Olafur Eliasson.

La intensa luz en apariencia proyectada por el sol sobre una de las paredes vacías de su estudio constituiría, así, el principal motivo de la imagen fotográfica que registrara el resultado de una proyección mecánica y premeditadamente diseñada para simular el efecto de la luz natural al filtrarse por las ventanas en *Window projection* (1990) [124].

123.
Otto Piene, *Light ballet*,
1959/1965.





124.
Olafur Eliasson, *Window
projection*, 1990.

La aplicación de recursos similares daría lugar un año más tarde a *Wannabe* (1991), consistente en la proyección de un único haz de luz circular procedente de un foco suspendido y directamente orientado hacia el suelo.

125.
Olafur Eliasson,
Wannabe, 1991.

Al mismo tiempo, las resonancias plásticas de una instalación como esta se dejarían sentir en *Your sun machine* (1997). Esta última intervención ofrecería al espectador la posibilidad de contemplar las variaciones en la intensidad y el movimiento de la luz natural filtrándose en el interior de la galería, a través una apertura de forma circular localizada en el techo. Un estudio del desplazamiento de la luz y la sombra, muy próximo al enfoque que casi treinta años atrás motivara el registro fotográfico llevado a cabo por Jan Dibbets en su estudio a lo largo de las horas de un día [127].

126.
Olafur Eliasson, *Your sun
machine*, 1997.

Esta crítica del papel reservado al objeto tangible en la esfera del arte alcanza tal vez su momento cumbre en los años 1968 y 1969 en la producción de Robert Barry, radicalización, según el propio artista ha precisado, de planteamientos relativos a la utilización de “cosas que escapan a nuestra capacidad de manipulación, o que carecemos de



condición para aprehender materialmente”¹⁰².

Un número de piezas sonoras inaudibles realizadas a lo largo de 1968 e incluidas el año siguiente en la exposición *January 5-31*, podrá servir para ofrecer primero una idea general del tipo de práctica desarrollado en esas fechas por Barry.

88 mc Carrier wave (FM) y *1600 kc Carrier wave (AM)* se limitaban a la difusión de ondas de radio –de 88 megaciclos (FM) y 1600 kilociclos (AM) respectivamente– a través de un modesto equipo de ondas portadoras [128]. Estas piezas resultaban imperceptibles a los sentidos, salvo en la hipotética circunstancia de que el visitante pudiera disponer de un dispositivo de radio portátil a través del cual captar las señales¹⁰³, no empleadas pues para comunicar información sino como ‘objeto’ de pleno derecho¹⁰⁴.

New York to Luxemburg CB carrier wave, por su parte, consistía en la emisión de una onda sonora entre las ciudades de Luxemburgo y Nueva York, mientras que *40KHZ Ultrasonic soundware installation* pasaba por la difusión de ultrasonidos en el interior de la sala de exposición.

Varias fotografías del espacio vacío documentaban en el catálogo la manifestación física de trabajos vedados a la imagen y por completo imperceptibles a los sentidos.

Mas no acaba ahí el repertorio de medios no visibles empleados en este periodo por Barry. La exposición *March, 1969* acogía el mismo año

127.

Jan Dibbets, *The shadows as they were at 27-7-69 from 8:40-14:10 photographed every 10 minutes* (detalle), 1969.

102. BARRY, Robert, y COPELAND, Mathieu: “Les idées viennent des objets, entretien avec Robert Barry par Mathieu Copeland”, en VV. AA.: *Vides: Une rétrospective*, op. cit., p. 81.

103. Cfr. WEH, Vitus H.: “Conversation with Robert Barry”, entrevista a Robert Barry, en <http://www.mip.at/attachments/180>, s.p.

104. BARRY, Robert: “Untitled statement, 1969”, en SELZ, Peter, y STILES, Kristine (eds.): *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*, University of California Press, Berkeley / Los Ángeles / Londres, 1996, p. 839.



128.
Robert Barry, *88 mc
Carrier wave (FM)* y
*1600 kc Carrier wave
(AM)*, 1968.

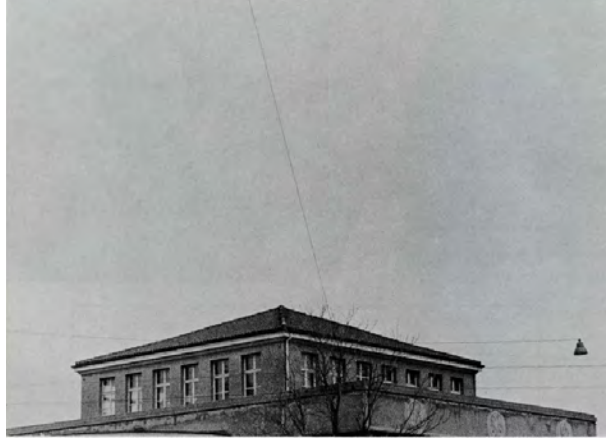
una de las primeras creaciones del artista basadas en la liberación de ciertas cantidades de gas en la atmósfera, *Inert gas series, Helium (2 cubic feet)*, cuyo protocolo de acción describía de manera lacónicamente simple el propio catálogo de la muestra: “En la mañana del 5 de marzo de 1969, serán dispersados en la atmósfera sesenta centímetros cúbicos de helio”¹⁰⁵.

A esta intervención sucederían una serie de imágenes tomadas en varias localizaciones en las que otros distintos tipos de gas inerte (helio, neón, argón, kriptón y xenón) habían sido liberados, operación de la que tan solo un cierto número de las botellas utilizadas para contenerlos ofrecía testimonio en las fotografías de los escenarios a simple vista inalterados [129].

Más que la tentativa de documentación del acto imposible de registrar, un deseo de aproximación y toma de conciencia de las limitaciones perceptivas, de la incapacidad de los sentidos para captar los fenómenos textualmente descritos, se encuentra, creemos, tras la documentación fotográfica en un caso como este.

Un procedimiento similar volvería a ser puesto en práctica el mismo año en el marco de la exposición *When attitudes become form*, al liberarse una cierta dosis de nitrato de uranilo en el tejado del edificio de la Kunsthalle, en Berna.

105. VV. AA.: *March 1969*, cat. exp. Edición digital en <http://www.primaryinformation.org/files/March1969.pdf>, p. 5.



Para nosotros, este tipo de actuaciones de Barry anticipa los principales aspectos de las intervenciones de un tipo cuya naturaleza se confirma a todos los efectos invisible, y que requieren por tanto del desplazamiento y la enunciación de su objeto en el marco de un conjunto de signos demostrativos –la documentación fotográfica de las acciones o las declaraciones escritas del artista–.

129.
Robert Barry, *Inert gas series (Helium, Argon)*, 1969.

130.
Robert Barry, *Untitled, When attitudes become form*, 1969.

Una aproximación a los criterios que fundamentan la utilización en la práctica de una materia a la que Gaston Bachelard se refirió como “lo visible invisible”, y cuya existencia el autor localizaba en “el límite de la visibilidad”¹⁰⁶, podrá permitirnos concluir el conjunto de las reflexiones recogidas en estas páginas en torno a las variantes procedimentales que un proceso de desmaterialización tal y como lo entendemos asume en la práctica artística.

Se trata del polvo, uno de los elementos cuya naturaleza es además inseparable de la noción misma de lo *infraleve*, y del cual sabemos en qué medida ocupó algunas de las investigaciones de Duchamp –de quien John Cage decía que coleccionaba polvo¹⁰⁷–.

106. BACHELARD, Gaston: *Les intuitions atomistiques: Essai de classification*, Vrin, París, 1975, p. 33.

107. CAGE, John: “26 Statements Re Duchamp”, en MASHECK, Joseph: *Marcel Duchamp in perspective*, Englewood Cliffs, Nueva Jersey, 1975, p. 67.

Hemos observado hasta aquí cómo en efecto las intervenciones cuyo contenido articula la materia cambiante –sea esta aire, humo, vapor, agua o luz– llevan implícito un componente temporal de muy diversos modos manifiesto en la atención prestada a la evolución de las transformaciones.

Por contraste, el polvo aparece como un elemento fundamentalmente estático cuya materialidad –y la acumulación que lo hace visible a la mirada– constituye un índice físico del curso del tiempo y la ausencia de actividad.

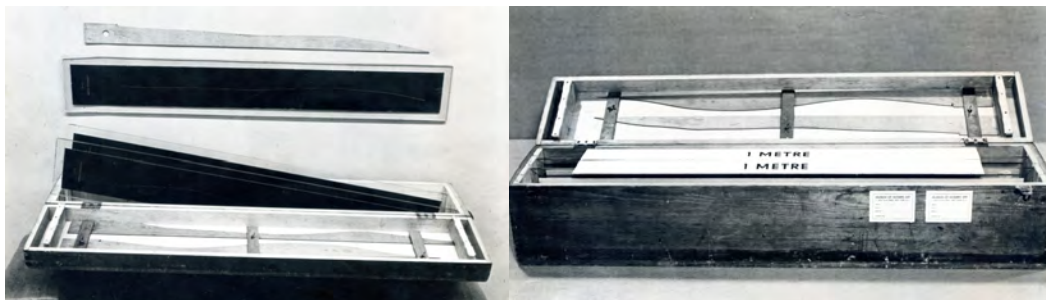
Estas cualidades las anticipa el que con probabilidad supone uno de los primeros intentos de hacer del polvo –materia históricamente indigna de la perfección ideal del arte y sus proclamadas grandezas– un elemento legítimo para la creación.

Se trata de *Élevage de poussière*, la fotografía que Man Ray tomara en 1920 del *Grand verre* de Duchamp, cubierto de polvo tras meses de inactividad en su proceso de elaboración, como una aproximación a la realidad oculta, menos triunfante y más cotidiana de la obra, lejos de cualquier idealización.

131.
Man Ray, *Élevage de
poussière*, 1920.

Para Francisco Javier San Martín, dicha pieza reúne además buena parte de las direcciones del trabajo del artista francés: la pereza y la





inacción, ante todo, resultan fundamentales para dar lugar al depósito de polvo que en un periodo de abandono del trabajo facilita una reversión de lo invisible, visible por acumulación. A ello, se suma el hecho de que el polvo tiende a enturbiar, volviéndola perceptible, la transparencia del cristal que en principio habría de escapar a la visión, de otro modo materializando una de las preocupaciones fundamentales de Duchamp en torno a la visibilidad de lo traslúcido. En tercer lugar, está la idea de la gravedad, esencial para el reposo del polvo en la parte inferior del vidrio y fundamento de obras anteriores como *Trois stoppages étalon* (1913-1914) –para cuya realización se dejaron caer, permitiendo que la gravedad y la resistencia hicieran el resto, un cierto número de hilos sobre una superficie–, así como referencias a “la caída de la orina y de la mierda”, “la caída de las lágrimas” o “los brazos que cuelgan a lo largo del cuerpo”¹⁰⁸ en el conjunto de las notas del creador.

Por último, una lógica del señalamiento que explícitamente instaura el *readymade* anticipa la designación y la facilitación de las condiciones de visibilización de un elemento, como en este caso el polvo, dejado por completo intacto para ser fotografiado.

Un similar proceso de espera e inactividad lo detectamos casi medio siglo después en el intento de Alex Hay por ofrecer visibilidad al cúmulo aleatorio de materia depositado sobre “un trozo de papel fílmico de 1,5 x 1,5 metros en el tejado del edificio en el nº 27 de Howard Street, Manhattan, durante las 24 horas del jueves 13 de marzo (1969)”¹⁰⁹.

La especificidad del registro, en su caso, dependería de circunstancias

132.
Marcel Duchamp, *Trois stoppages étalon*, 1913-1914.

108. DUCHAMP, Marcel, *op. cit.*, Nota 176, p. 155.

109. Alex Hay, cit. en LIPPARD, Lucy R., *op. cit.*, p. 131.

ajenas a la intervención del artista, siendo el propio material el que, por su naturaleza, al actuar como filtro de las impurezas, permite inscribir visualmente la forma del residuo sobre la superficie fotosensible.

Con más semejanzas que diferencias, idéntico interés por ofrecer una impresión visual del elemento por lo común desapercibido o simplemente desestimado motiva la obra de Gabriel Orozco *Polvo impreso* (2002), una serie de grabados obtenidos a partir de la suspensión del polvo y las partículas de suciedad procedentes del interior de máquinas secadoras de ropa, depositados sobre planchas de cobre.

Utilizando el polvo como medio físico y vehículo de una reflexión sobre la corporalidad y lo efímero, una problemática relativa al ilusionismo de la representación es inseparable del procedimiento de este tipo, en la medida en que el polvo y la imagen resultan contrarios, dada la natural propensión del primero a depositarse sobre las superficies cuya corporeidad resalta por objetualización, en contraste con la idealidad a que la imagen suele encontrarse vinculada ¹¹⁰.

En un intento por devolver de algún modo el arte a su realidad y simplicidad objetivas, estimamos que, poniendo el polvo en primer plano, estas obras bien podrían ilustrar el reverso de una historia del idealismo del arte con la cual justificar un tradicional rebajamiento de la categoría de la forma escultórica respecto de la pintura.

Y es que, si el acceso a la verdad y la perfección de la idea han tendido a ser vistas en estrecha relación con un proceso de purificación de la actividad artística “de todo lo que en ella está ligado al polvo, la inmundicia y la suciedad”¹¹¹, a la existencia del objeto tridimensional –ligado de un modo mucho más evidente a la presencia de materias indignas que lo alejan de la pureza del espíritu accesible a través de la imagen pictórica– solo puede corresponder un lugar secundario.

Otros tantos ejemplos facilitan por esta vía la localización del objeto al margen de una glorificación abusiva que la imagen hasta cierto punto amplifica, al remitir a la condición esencialmente material y concreta de

110. Cfr. OROZCO, Gabriel: “Conversación con Gloria Moure”, en VV. AA.: *Gabriel Orozco en Villa Iris. Conversaciones*, Fundación Marcelino Botín, Santander, 2005, pp. 14-15.

111. DIDI-HUBERMAN, Georges: “L’image-matière. Poussière, ordure, saleté, sculpture au XVI^e siècle”, *L’Inactuel*, nº 5, 1996, Circé, París, p. 75.



lo pictórico como imagen.

Aludiendo a una especificidad no siempre perceptible de la calidad de la materia, Terry Fox y William Willey, por ejemplo, llevarían a cabo su particular intercambio de polvo (*Dust exchange*) en los años 1966 y 1967, limpiando y recogiendo cuidadosamente el polvo depositado sobre ciertas obras en el museo del Louvre, para reemplazarlo luego por polvo procedente de otros lugares en cantidades similares a las extraídas.

Diez años más tarde, en esta línea, Robert Filliou ejecutaría *Poussière de poussière* (1977), al limpiar un cierto número de obras procedentes de la misma colección, acumulando en un trocito de tejido la suciedad que las cubría, para posteriormente archivar los paños utilizados en cada ocasión.

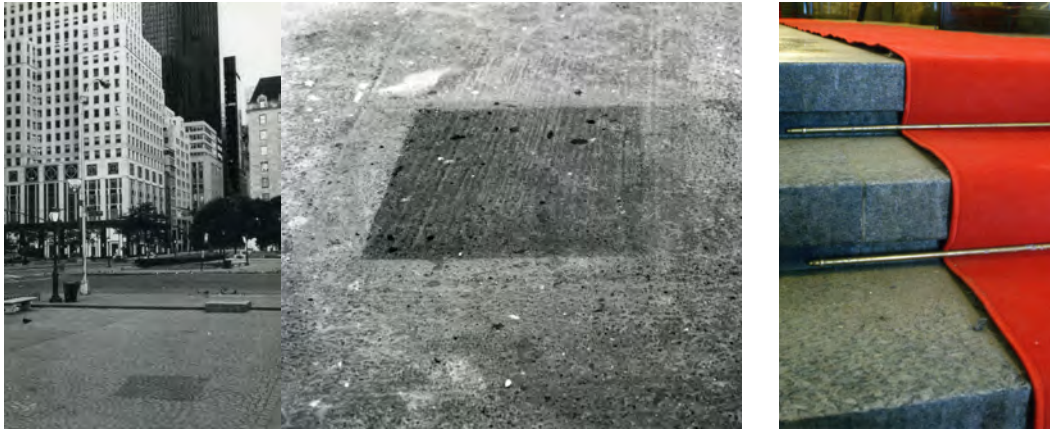
Basándose en el empleo de este mismo material, desde la década de los noventa hasta la actualidad la obra de Erwin Wurm ha explorado una problemática en torno a la presencia o la ausencia del cuerpo. Sus *Dust series* (1990), por ejemplo, consistieron en la exhibición del polvo dejado por objetos de rigurosas formas geométricas después de haber sido retirados de sus expositores.

Años después, el polvo sería premeditadamente esparcido en pequeñas parcelas delimitadas en espacios exteriores –*Expedition (Dust sculptures)* (1994) [136]–, cuyas configuraciones, volátiles, sin peso ni consistencia, solo permanecerían visibles durante algunos segundos

133.
Gabriel Orozco, *Polvo impreso*, 2002.

134.
Robert Filliou, *Poussière de poussière*, 1977.

135.
Erwin Wurm, *Dust series*, 1990.



136.
Erwin Wurm, *Expedition*
(*Dust sculptures*), 1994.

137.
Wilfredo Prieto, *Red*
carpet, 2007.

antes de perderse, discretas y efímeras, en la vida de la ciudad¹¹².

Si bien un cierto cálculo premeditado resulta fundamental en la configuración de estas propuestas, la aparentemente amplia permisividad hacia el depósito aleatorio de las partículas de polvo sobre los objetos o las superficies es causa de una incertidumbre que afecta a la génesis de la intervención misma: ¿hasta qué punto el artista interviene en la materia?, ¿dónde comienza y termina su participación?

Esta irresolución, que igualmente suscitan obras como la de Wilfredo Prieto, suele intensificarse cuando se trata de las propuestas de un tipo cuya continuidad visual solo garantiza la presencia del registro fotográfico. En el caso de *Red carpet* (2007) se trató de ocultar los restos de polvo y suciedad presentes en el espacio de exhibición bajo una alfombra.

Finalmente, otros desarrollos posibles del trabajo plástico, creemos, pueden ser entrevistados a partir del conjunto de estas obras, entre cuyas leyes se cuentan el carácter efímero, momentáneo o transitorio de la escultura, su fragilidad esencial –paradójicamente imponente en términos visuales al fijarse por medio de la imagen– y la proximidad entre los planos de lo cotidiano y el de la creación, pudiendo ser visto el segundo como algo más que una posibilidad inscrita en el primero.

112. Para mayor información sobre esta serie, cfr. WURM, Erwin: *Erwin Wurm Expedition, Staubskulpturen = Dust sculptures*, Hatje Cantz, Nueva York / Colonia / Viena, Ostfildern, 1994.

Una breve recapitulación nos permitirá a continuación destacar algunos de los atributos más significativos de las prácticas desmaterializadoras descritas:

Hemos visto en primer lugar cómo la gestación de un interés por la mínima presencia de la forma en el límite de la disolución parece inseparable de un número de investigaciones científicas de principios del siglo XX, motivadas por un clima de desconfianza hacia la hegemonía de lo visual, incapaz de rendir cuenta de determinados fenómenos.

En la estela de dichas exploraciones, e impulsados por una necesidad de cambio con respecto a los materiales tradicionalmente empleados en la práctica del arte, insuficientes para reflejar las nuevas condiciones de la vida moderna, los artistas se embarcaron en el análisis de un cierto número de sistemas físicos, alterables con el paso del tiempo y susceptibles, por su naturaleza, de no ser nunca repetidos de forma idéntica.

El arte cinético, el arte participativo o el arte vivo no se encuentran lejos de este desafío a las categorizaciones, explorado desde vertientes y disciplinas muy diversas y en ocasiones incluso divergentes, pero siempre bajo un similar afán por cuestionar la objetualidad y los sistemas de creación y recepción de la obra, y muy en especial durante las décadas de los sesenta y setenta.

En un panorama artístico entonces aún dominado por la pintura ilusionista y la materialidad monumental de la escultura minimalista, numerosos artistas intentaron liberarse de la representación visual, orientando su práctica hacia la explotación de materiales en mayor medida susceptibles de sumergir al espectador en una experiencia polisensorial –o cuando menos, aprehensible a partir de otros sentidos distintos a los tradicionalmente privilegiados– y cambiante, teniendo presente que “las tentativas de crear un entorno vivo estimulan la colaboración”¹¹³, parte

113. PIENE, Otto: *Elements*, cat. exp., Howard Wise Gallery, Nueva York, 1969; *More Sky*, The MIT Press, Cambridge, 1973, cit. en POPPER, Frank: *Arte, acción y participación. El artista*

fundamental del proceso creativo bajo este enfoque.

La incidencia de exposiciones como *Kinetic Environments I y II* (1967-1968), o las muestras itinerantes dedicadas a cada una de las materias elementales –*Air Art, Fire Art, Water Art, Earth Art* (1968)–, comisariadas por Sharp Willoughby, ofrecen hasta cierto punto una idea más o menos clara del alcance de dicho interés en la época.

La observación de fenómenos o procesos naturales cotidianos por esta vía se reveló un útil punto de partida para el desarrollo de una serie de sistemas operantes en base a similares principios, a fin de impulsar una conciencia renovada sobre los habituales procesos de percepción y la relación del espectador con el entorno.

Asimismo, constatamos cómo entre las más características repercusiones de la minimización del objeto se incluye la invención de nuevas versiones posibles del cuerpo, a partir de cuya ausencia es posible configurar una nueva perspectiva de lo aparente.

Se trata de un tipo de acción que propone una suerte de extensión del efecto a través del rastro, de la impresión y el sedimento, una cuestión de la que por otra parte sabemos en qué medida sustenta la noción de *infraleve* en el discurso duchampiano¹¹⁴.

Ejemplos como el del vaho producido por el calor del aliento sobre la superficie pulida en *Aliento sobre piano* [98], los perfiles de las sombras silueteados por Fred Sandback [121], Jan Dibbets [122] [127] o Antoni

y *la creatividad de hoy*, Akal, Madrid, 1989, p. 58.

114. Muestras de una acción que se prolonga por sus vestigios los encontramos en un considerable número de los experimentos de más diversa índole atribuidos al artista, entre los que podrían contarse algunas de sus más célebres creaciones como *Tu m'* (1918) o el *Grand Verre* (1915-1923), e incluso conocidas observaciones escritas como la relativa a "el calor de un asiento que se acaba de dejar". Para más información sobre el interés de Duchamp por la naturaleza estructural del estatuto del índice, Rosalind Krauss lleva a cabo un esclarecedor análisis de las obras más significativas del artista bajo este enfoque en "Marcel Duchamp o el campo imaginario", en KRAUSS, Rosalind: *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, pp. 76-93.

Llena en *Sombras*, la respiración contenida en los globos de Manzoni (1960) [75] [76], o la descripción de los contornos de determinados objetos a partir del polvo depositado en *Dust series* [135] o *Dust sculptures* [136], permiten instalar la latencia de un modelo operativo que en sus orígenes remite a prácticas como el calco de la mano o la delimitación del contorno de la sombra, y que adelantándonos un poco sobre ciertas nociones, afirmaremos que actúan como un índice en el sentido semiótico que Peirce atribuye a dicho término: un signo conectado a un referente sin la mediación de un código, cuya lógica ejemplarmente describen las especificidades del medio fotográfico¹¹⁵.

Guardaremos por ahora este punto en la memoria, pues creemos que la clave de la ‘incorporeidad’ en la generalidad de los casos que constituyen el objeto de nuestro estudio reside en gran parte en aspectos relativos a la naturaleza del índice en las prácticas, a la función de la huella y su relación con el significado, cuestiones que a lo largo del capítulo siguiente serán retomadas con mayor precisión.

3.3_ CONCLUSIONES PARCIALES

El propósito de este capítulo ha sido la aplicación a un corpus de obras de una serie de procedimientos de análisis dirigidos a estudiar cómo se produce una recalificación de los procesos artísticos cuando las vías de apreciación o las cualidades sensibles de la forma se complican.

Determinar cuáles son las repercusiones concretas de la dinámica de este tipo en el marco de la experiencia estética, lógicamente, ha supuesto otro de los objetivos fundamentales de este recorrido.

Nuestro examen habrá podido servir para constatar que, aun cuando

115. Para Krauss la fotografía actúa como un “calco de lo real”, como una huella “obtenida mediante un procedimiento fotoquímico, ligada a objetos concretos con los que se relaciona a través de una relación de causalidad paralela a la que existe con la huella digital, un rastro de pisadas o los cercos húmedos que dejan sobre la mesa unos vasos fríos [...] En el árbol genealógico de las representaciones, se sitúa del lado de las huellas de manos, de las máscaras mortuorias, del sudario de Turín, o de las huellas que las gaviotas dejan sobre la playa [...]”. Para una visión más detallada sobre el tema, *cfr.* KRAUSS, Rosalind: “Fotografía y surrealismo”, en *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, *op. cit.*, pp. 105-129.

responden a intenciones diferentes e incluso en ocasiones contrapuestas, las obras nacidas de esta tríada de estrategias –vaciamiento, ocultación, desmaterialización– confluyen en un fino nexo común, que configura una alternativa de resistencia coherente al discurso de lo visual, las especificidades de cuya emergencia y desarrollo no por azar caminan por una vía paralela a los síntomas de un progresivo afianzamiento de la visualidad en el panorama artístico, cuya máxima efervescencia detectamos en el curso de las décadas de los sesenta y setenta.

Los planteamientos expuestos habrán podido facilitar la detección de orientaciones y actitudes diversas respecto de la invisibilidad o la mínima visibilidad de la forma artística, dos de cuyas más generalizadas alternativas recordamos haber instalado en la vía abierta por un enfoque derridiano de los modos de desaparición de lo visible: el de una invisibilidad absoluta, inseparable de la priorización de percepciones distintas a la escópica, y el de una ausencia de visualidad, resultado del traspaso del límite de lo visible.

La prevalencia de la idea, con frecuencia transmisible a través del código lingüístico en las obras de corte más conceptual, o la inclinación hacia la evanescencia y la progresiva invisibilización de la forma –por otro lado–, son las opciones a las que cada uno de dichos impulsos da lugar.

Frente a la más o menos sistemática priorización de un punto de vista conceptual en la mayoría de los análisis aplicados al estudio de la crisis del objeto y la visualidad en el arte, o de la perspectiva de un lirismo idealista de la desaparición y negador de la materialidad –hacia la fiabilidad de cuya aplicación como lente analítica expresamos ya nuestra desconfianza en las primeras páginas de este trabajo–, decidimos anteponer aquí el enfoque de una invisibilidad que pertenece al orden de la visibilidad y la percepción sensible, a través de la cual examinar las especificidades de un discurso antvisual, menos enfocado en las relaciones y los matices intelectuales de la representación que en el alcance y los efectos de lo imperceptible como parte indispensable de la

experiencia sensorial y sus límites¹¹⁶.

Ambas ópticas –la de una invisibilidad absoluta y la de una ausencia de visibilidad pensable en los términos de lo que excede el alcance de la visión–, en cualquiera de los casos habrán probado su complementariedad como parte de una práctica que alienta el cuestionamiento de los límites impuestos por los contextos y las definiciones artísticas convencionales.

Y es que el reemplazo de la fisicidad del objeto por una enfatización de las condiciones de la experiencia y la procesividad, portables y transmisibles gracias a la combinación de documentación textual y fotográfica, constituye la clave de una reestructuración de la percepción y la relación proceso-producto que cada una de dichas alternativas supone como resultado de una minimización del objeto y el impacto de lo visual o la dificultación perceptiva en el encuentro con la obra.

La necesidad de formulación de nuevas alternativas a los resultados específicos e inmutables ofrecidos por la experiencia del arte es pues inseparable del desplazamiento, en cuyos márgenes indistintamente confluyen las tentativas de recalificación de la materia de un tipo no sin razón discutido en los términos de una ‘desmaterialización’ artística por Chandler y Lippard¹¹⁷.

Y es que la aproximación a la obra solo es posible por el medio indirecto de una conexión que distintos niveles de registro o formulación hacen posible, conforme, dicho sea de paso, con una lógica enunciativa años atrás instaurada por el *readymade*.

A las imágenes –incluidas las que el propio espectador ha de

116. Respecto a este punto creemos haber mostrado que, si bien las obras del tipo que estudiamos suelen exceder el alcance de la sensación óptica y la percepción visual, en modo alguno pretenden apuntar hacia un más allá del sentido como significado, lo que equivale a decir que no hay ninguna visión trascendente que pretenda por medio de lo invisible configurar lo visible más allá del ser, darle una imagen o transformarlo en imagen, representarlo.

117. Lo que queremos decir es que el término ‘desmaterialización’ lleva implícito un cierto sentido de aligeramiento que precisamente corresponde a la diversificación de la trascendencia de la forma artística operada por la acción de desplazamiento que en cada caso ejercen distintos medios periféricos.

tomar si desea fijar los resultados de ciertas intervenciones— o las declaraciones textuales de distintos tipos corresponde el lugar de un recurso determinante a la hora de ‘quitar peso’ a la materia “a través de una hoja de papel inframínima”¹¹⁸, cuya función suele ser además decisiva para la comprensión de la obra.

Este hecho, en ningún caso contradice la prevalencia de una tentativa de ampliación de la idea del arte como masa desmaterializada, como volumen de energía o forma apenas visible o impalpable, como declaración abierta sobre la relatividad y los límites del objeto y su relación contextual con el entorno en los casos que estudiamos.

Una serie de fórmulas consistentes en la omisión de elementos inseparables del plano de expresión se erige en el centro de las categorías de vaciamiento y ocultación.

Se trata de operaciones marcadas por la supresión, la sustracción o la detracción, procesos de negación de la exposición o la objetualidad, que en cada caso habrán podido mostrar cómo la agudización de la pulsión escópica y el protagonismo de determinados elementos en el contexto global de una obra no dependen necesariamente de su visibilidad, sino que, muy al contrario, puede amplificarlos la desintegración parcial o total de las estructuras formales de un objeto, una acción o situación esperados.

Remitiendo al discurso por aquello de lo que la exposición o el enunciado carecen, las obras de este tipo instalan en la fecundidad del espacio vacío, en la negación de lo accesorio, el más apropiado punto de origen para el desarrollo de una nueva materialidad pensable al margen de los tradicionales sistemas de producción y recepción de la obra de arte.

Omitir, suspender, cancelar o acotar son términos genéricos pertenecientes a esta familia de procedimientos, cuya razón de ser, inseparable de un replanteamiento crítico de las funciones del espacio de exhibición y las cualidades del objeto, hasta cierto punto conlleva la suspensión o la reversión de una acción ‘productiva’ hacia la que las actividades expresan cierta reticencia.

118. Orozco, Gabriel: “Conversación con Gloria Moure”, *loc. cit.*, p. 12.

Por otro lado, la disolución de las cualidades físicas y visualmente aprehensibles de la forma es una de las más recurrentes vías para, por medio de una gradual desmaterialización del objeto, obstaculizar la percepción habituada y sentar las bases de una nueva experiencia sensible, que se propone al observador a partir de la constatación física de las transformaciones de la materia en el límite de la evanescencia, pudiendo servir para activar otras dimensiones inhibidas o simplemente minimizadas en el marco de la experiencia estética.

El corpus de los ejemplos adscritos al dominio de las estrategias que en estas páginas designamos a través del término 'desmaterialización' revela el trasfondo de una común fascinación por parte de los artistas hacia la naturaleza efímera y cambiante de la materia, la mayoría de las veces indiferente a las leyes elementales de la óptica y, en ocasiones, de la sensación misma desde el punto de vista del espectador, pero aún solo concebible en los términos de un enfoque materialista de su manifestación.

Este hecho proporciona las claves para considerar más adelante las prácticas de este tipo como una crítica del formalismo, inseparable no obstante de un enfoque objetual y visual de la aparición mediante el cual proponer una alternativa ampliada y desterritorializada del mismo que considera la existencia de movimientos susceptibles de tomar forma y desintegrarse más allá del alcance de la mirada.

Se trata de escapar, en suma, "a los límites físicos, conocidos de antemano, del objeto artístico, con el objeto de expresar lo desconocido y lo no percibido"¹¹⁹, operación que se produce desde la materialidad y cuya descripción se confía a una fenomenología de lo inadvertido, que vertebrada una imbricación entre lo visible y el umbral de lo evanescente, la cual constituye el punto de partida para generar algo 'real' en el ámbito de manifestación de la obra.

La constatación de un recurrente ataque a la morfología del objeto en los procesos analizados a lo largo del capítulo, la reconfiguración

119. GOLDSTEIN, Ann, y RORIMER, Anne: "Robert Barry", en "Artists in the exhibition", en: GOLDSTEIN, Ann, y RORIMER, Anne: *Reconsidering the object of art: 1965-1975*, cat. exp., Los Angeles Museum of Contemporary Art, The MIT Press, Los Ángeles, 1995, p. 70.

de los modos de presentación, uso y exhibición de la obra, así como la apreciación del funcionamiento de las formas procesuales en la reconstitución de los procesos creativos, habrá permitido centrar ciertos aspectos semánticos y cognitivos inseparables de una práctica artística asociada a la mínima visibilidad de la forma.

Por otra parte, y dado que los ejemplos expuestos no constituyen ni mucho menos un episodio cerrado y definitivo sino, por el contrario, abierto a la apuesta conflictual de sucesivas relecturas, interesará preguntarnos por los modos en que dichas prácticas extienden sus efectos y adquieren nuevas resonancias de sentido para, lejos de confinarse en los contornos de un pasado ya sido, recuperar su posibilidad de desconcertar todavía al presente.

4

UN SEGUNDO MOMENTO: HACIA LA DISRUPCIÓN Y EL CUESTIONAMIENTO DE LOS LÍMITES PERCEPTIVOS. ESTRATEGIAS DE SINGULARIZACIÓN DE LO PERCIBIDO

4.1_ CONSIDERACIONES PREVIAS

El capítulo anterior complementa el estudio que esta sección se propone acometer. Tomados en conjunto, forman un bloque cuyo propósito es señalar los mecanismos de los que la práctica artística se sirve a fin de revitalizar lo sentido.

Previamente, atendimos a un conjunto de estrategias que evitaban añadir elementos al orden del mundo sirviéndose de procedimientos basados en la sustracción o la disolución de lo visible y la dificultación perceptiva, con el propósito de deshacer los estereotipos de la percepción mediante la complicación de las formas.

Bajo una similar tentativa por apenas transformar, estudiaremos a lo largo de este capítulo una serie de fórmulas en su mayoría dirigidas a señalar lo existente, tal cual por lo común aparece a la mirada, o bien como resultado de una serie de acciones que tornan inaparentes las operaciones de inserción de los dispositivos en el contexto propuesto, planteando inevitablemente la muy duchampiana cuestión del hacer y del grado de intervención del creador en la producción artística.

Dichas tendencias implican una tentativa por desarticular el orden

que regula la apropiación corriente de los objetos o las situaciones, al introducir de distintos modos un leve desvío en el hábito de la percepción ordinaria.

Orientando la mirada en el acto de señalar determinados objetos o situaciones comunes, las intervenciones despiertan dimensiones inhibidas o neutralizadas por la familiaridad de las mismas, permitiendo que el entorno corriente, extrañado respecto de sí, se torne susceptible de atacar al individuo en otras sensibilidades¹, activando, más allá de su función específica, nuevas dimensiones posibles de lo real.

Dicho aspecto sitúa estas que estudiamos en el marco de una serie de operaciones orientadas a desacostumbrar la percepción, al procurar, mediante la introducción de un desvío en la manera habitual de mirar las cosas, sustraer al individuo de la sensación automatizada y los procesos mecánicos de enunciación.

Esta desautomatización de lo familiar convoca lo que Paul Ardenne ha denominado “*igual y de otra manera*”², a propósito del arte contextual.

Siguiendo al autor, podríamos decir que sería como hablar *igual* –apropiándose “del texto” que toda sociedad construye– y de otra manera –utilizando medios de orden artístico capaces de suscitar una atención más aguda, más singular que la que el lenguaje social permite–, convocando un arte a la vez integrado pero también disonante³.

De tal modo, dichas prácticas otorgan prioridad a dos aspectos fundamentales: la singularización por cuanto a la condición de unicidad del objeto o la irrepitibilidad del instante elevado a la categoría de arte se refiere, y la importancia concedida a la mirada, una mirada capaz de devolver al objeto o la situación señalada su originalidad, convirtiéndose con ello en el medio de una producción de pleno derecho.

Varias estrategias serán inventadas para construir esta potencia

1. VIGO, Edgardo Antonio: “Acción de señalar”, Archivo CAEV, 1970, cit. en DAVIS, Fernando: “Prácticas ‘revulsivas’. Edgardo Antonio Vigo en los márgenes del conceptualismo”, en <http://www.servicios2.abc.gov.ar/lainstitucion/sistemaeducativo/educacionartistica/34seminarios/htmls/descargas/bibliografia/problematicas-arte/4-Davis.pdf>, p. 3.

2. ARDENNE, Paul: *Un arte contextual*, op. cit., p. 26.

3. *Ibid.*

sensacional de lo extraño, bajo un objetivo común de “presentar las cosas como si fueran vistas por primera vez”⁴, facultad que –según observaremos– en gran medida pertenece al desplazamiento.

Transportar y desorientar, desterritorializar para producir el sentido, para informar, produciendo variaciones alrededor de actos y objetos que los reinventan, será una constante.

Un modo de poner en movimiento, para producir sorpresas y fracturar la realidad, abrirla a una nueva invención a partir de pequeños desvíos, mínimas diferencias, difíciles de condensar en reglas generales.

Dada la naturaleza de las intervenciones que examinemos, a menudo susceptibles de ser pasadas por alto, conviene tener presente que –no sin cierta razón– estas podrían ser vistas bajo el enfoque de una tentativa dirigida a la dificultación perceptiva, aspecto que estudiamos en el anterior capítulo.

Con esto, queremos decir que los momentos tratados en el análisis –la dificultación de la percepción mediante la complicación de las formas (3. *Un primer momento: Hacia la desaparición objetual y la negación de lo visual. Estrategias de dificultación de la percepción*) o la singularización que tiene por fin el extrañamiento de las cosas, y sobre la que será nuestro propósito ahondar en las páginas que sigan (4. *Un segundo momento: Hacia la disrupción y el cuestionamiento de los límites perceptivos. Estrategias de singularización de lo percibido*)– no son, ni mucho menos, independientes entre sí, sino que constituyen un conjunto de procesos activos que se entremezclan para construir la eficacia de un discurso productor de actitudes y de formas.

Por motivos de organización, presentaremos más adelante los casos que nos parecen ilustrativos de cada una de las variantes que del último de estos modelos aisladamente se desprenden, conscientes aún de que la dinámica de dicha estrategia conlleva de forma habitual la interpenetración de varios modos de acción, a veces incluso en la misma obra.

4. GINZBURG, Carlo: *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, Gallimard, Paris, 2001, p. 32, cit. en DAVILA, Thierry: *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*, Éditions du Regard, Paris, 2002, p. 163.

4.2_ LA INCIDENCIA DEL *READYMADE*

4.2.1_ Generalidades

Ciertas especificaciones relativas a la incidencia del modelo del *readymade* en los procedimientos que a continuación estudiemos son importantes para empezar, pues varios aspectos confirman su latencia –y así, su profunda estructuración por una problemática que concierne a lo *infraleve*– en la evolución de una serie de procesos para los cuales la singularización de mínimos signos puestos en lo real supone el más evidente punto de partida.

Conocemos ya la importancia que al desplazamiento del sentido corresponde cuando se trata del *readymade*: orientar en una dirección imprevista o incluso inadmisibile la función del objeto, para producir, a partir de la desviación, una nueva significación extraña, es una de las claves que instaura.

Referimos asimismo la importancia, en su caso, de una selección basada en un principio de neutralidad con respecto a lo distinguido, motivo que con naturalidad nos condujo a justificar la adscripción a la lógica impuesta por aquel de un número de prácticas contemporáneas para las cuales la singularidad discreta producida por la elección del objeto estéticamente nulo en el entorno de lo cotidiano –común escenario de actos rutinarios y sistemáticos, y por lo tanto de una percepción neutralizada por la costumbre– suponía el elemento clave del discernimiento (2.3.2.1.2. *El readymade*).

Si, con todo, consideramos que la investigación de los casos a lo largo de las páginas que siguen tiene que ver con un contexto *readymade*, es: primero [1], porque tales prácticas se hallan siempre, en mayor o menor grado, en debate con una forma de imperceptibilidad inserta en el tejido de los actos y situaciones cotidianas; segundo [2], porque dicha imperceptibilidad se manifiesta bajo la forma de una neutralidad que corresponde al creador deshacer hasta el punto al menos de hacer presentes contextos que de otro modo habrían quedado ocultos en su familiaridad e indiferentes a quien los atraviesa.

4.2.2_ Convergencias y divergencias respecto de la práctica contemporánea

Como anticipo de un análisis más amplio, creemos convendrá primero tener presentes varios aspectos en relación con la especificidad de las nuevas prácticas respecto de la propuesta del *readymade* tal y como Duchamp la formulara:

– Tenemos, primero, el paso de una recepción dependiente ante todo de una “lógica del marco” a una invención ligada a una lógica del umbral de visibilidad que cobra vigencia en el planteamiento de las obras a partir de la década de los sesenta.

Si en el caso del *readymade* duchampiano podría decirse que es un enfoque estético el que domina la operación perceptiva –con la correspondiente separación que el marco adaptado a la representación introduce respecto de lo que es exterior a la pieza–, las obras más recientes, por el contrario, sumergen al espectador en una totalidad que es el estado de las cosas tal y como existen en el mundo, situación que no se inscribe ya en una lógica de oposición con respecto a otro espacio del que pudieran diferenciarse.

Tales intervenciones consisten, más bien, en el entrelazamiento del espacio elegido, su identidad visual y la de la circunstancia producida para ser difundida, desbordando toda distinción entre interior y exterior, entre obra y fuera de obra, entre lo que participa de la creación y lo que no tiene que ver con ella.

Así, mientras el *readymade* de Duchamp partía de una operación relativamente discriminatoria y selectiva como lo era la elección del objeto producido en serie, el aislamiento y extracción de la cadena de sus semejantes con el fin de evidenciar su nueva condición –aun siempre, por otro lado, indecisa– en el marco del contexto expositivo, las nuevas propuestas generan una gama de lecturas bastante más amplia como resultado de la anexión a la creación de todas las facetas del entorno disponible, integrando la posible evolución temporal, las metamorfosis o interacciones de los aspectos de la realidad que consideran como parte indispensable de su naturaleza.

El problema de la representación del objeto, conducido por el primero al límite de la definición lingüística, lo trasladan los nuevos gestos al conjunto de la realidad en sus variantes, introduciendo la imprevisibilidad susceptible de expandir un comportamiento exclusivamente formal o técnico a las derivas fortuitas y sus posibles modificaciones⁵.

En este sentido, observamos que, si la operación duchampiana trazaba su efecto de interrupción en la práctica de descontextualizar el objeto en una nueva trama de asociaciones y referencias semánticas –como las propias de la institución en su caso–, el tipo de práctica disruptiva al que más adelante nos referiremos tenderá a invertir dicha estrategia, no tanto tratando de alterar o desviar la presencia o la circulación corrientes del objeto o la situación propuestos, como procurando designarlo mediante un marcar susceptible de descubrir su presencia a la mirada en la forma elegida por el artista en su habitual ubicación, buscando potenciar la singularidad del objeto o la situación tal cual por lo común aparecen.

Estas últimas intervenciones comprometen así un conjunto de gestos alejados de la radicalización de la elección del objeto en cuanto tal, con vistas a manifestar –aun cuando puedan en ocasiones inscribirse en el marco de exhibición, la mayoría de las veces desprovistas de la visibilidad de un título que las enuncie, o de cualquier seña que facilite su reconocimiento– una ambigüedad que los entrega al riesgo de diluirse como posibles accidentes contextuales⁶.

5. Este aspecto pudo explorarlo el *Readymade malheureux* (1919), un tratado de geometría, abandonado, al colgarse en el balcón de una vivienda, al capricho del viento y la acción del azar, que debía según el propio Duchamp "consultar el libro, elegir los problemas, pasar las páginas y rasgarlas". Cfr. CABANNE, Pierre: *Conversaciones con Marcel Duchamp*, op. cit., p. 77.

6. Este dato parece muy especialmente remarcable en el caso de *Caja de zapatos vacía* [9], de Gabriel Orozco. Las diversas anécdotas que el artista señala a propósito del efecto público de la intervención –desde la desaparición de la obra minutos antes de la inauguración y ya de forma sucesiva durante el curso de la exhibición, hasta los puntapiés que conducían a la pieza de uno a otro lugar de la sala, incluyendo varios intentos de depositar limosna en su interior– confirman que la selección del objeto en absoluto interfiere en su inicial condición de ser: *Caja de zapatos vacía* es una caja de zapatos como cualquier otra en cualquier otro lugar, y su eficiencia como obra parece precisamente confirmarla el hecho de que una y otra

– En segundo lugar, y como consecuencia inseparable de lo anterior, un dato que no hemos de pasar por alto tiene que ver con el contexto que sirve de telón de fondo a las nuevas propuestas.

Y es que su propósito, creemos, se dibuja bajo la influencia de constantes estados de movilidad, procesos de decadencia y renovación característicos de la vida moderna, cuya presencia “viene a transformar el mundo en un *readymade* dentro del cual se trata de navegar trazando e inventando trayectos en los cuales la naturaleza no es dominante, sino completamente fragmentaria e incluso incompleta y residual”⁷.

De ahí, la necesidad de tener presentes los motivos que explican el hecho de que las nuevas estrategias estéticas, en apariencia semejantes a las de Fluxus o el Arte Povera –recuperación, reciclaje, improvisación y aprovechamiento de situaciones inmediatas–, aparezcan, con todo, como los brotes de una sensibilidad diferente, estrechamente ligada a las particularidades de la experiencia vivida por las sociedades contemporáneas⁸.

vez “la quitaban porque pensaban que era basura”. Para una visión más detallada sobre el tema, *cfr.* OROZCO, Gabriel: “Conferencia”, conferencia pronunciada en el Museo Internacional Rufino Tamayo, Ciudad de México, 30 de enero de 2001, *loc. cit.*, pp. 185-186.

7. DAVILA, Thierry: *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 40.

8. En su interpretación de la visión de Walter Benjamin, Michael Lövy se refiere al proceso de la modernidad como un actual “tiempo de posibilidades, tiempo fortuito, aleatorio, siempre dispuesto para la impredecible irrupción de lo nuevo”, bajo una concepción que en última instancia identifica la historia con “un proceso abierto, indeterminado, en el que las sorpresas, los inesperados golpes de fortuna y las oportunidades inesperadas pueden aparecer en cualquier momento”. Por otro lado, la negación de la permanencia y la indiferenciación entre procesos de creación y destrucción son señalados por Bauman como aspectos elementales de lo *líquido* moderno. Lo que queremos decir es que no cabe duda –y así ha sido demostrado– que la estética de nuestro tiempo consiste en asumir manifiesta o veladamente la fugacidad de las cosas, de manera que las nuevas imágenes artísticas solo pueden adquirir plena relevancia y significatividad en cuanto reflejos de esa conciencia y unas muy determinadas condiciones de existencia. Para una visión más detallada sobre el tema, *cfr.* BAUMAN, Zygmunt: *Arte, ¿líquido?*, Sequitur, Madrid, 2007.

4.2.3_ Prácticas indiciarias. Dos modelos de estudio

A través de los casos que analicemos a lo largo de las próximas páginas, nuestro propósito será doble: trataremos de esclarecer, por un lado, los puntos de contacto que de distintas maneras las prácticas establecen con el modelo del *readymade*, y de incidir –por otro– sobre las especificidades de los diversos modos de verificación del estatuto estético a través de los cuales tales actos selectivos y desviantes pueden hacerse efectivos a ojos del espectador.

La selección de una estructura que por decisión del creador se convierte en un ‘posible momento de arte’ constituye por lo general el punto de partida común a las propuestas que será nuestro fin estudiar, elección que comporta siempre, necesariamente y aun en distintos grados, un desvío debido a la singularidad que la designación de por sí introduce en la continuidad de lo real.

Varias serán sin embargo las vías que, permitiendo aún poner mínimamente de relieve la esteticidad de las configuraciones, faciliten que la presencia del elemento interruptor se torne eficaz en su objetivo de relanzar una percepción expandida, a partir de cuya incidencia en las prácticas podamos proceder a la enumeración de los modos operativos que guíen la praxis de los artistas en adelante.

Nuestra rejilla de análisis la basaremos en la hipótesis de una progresiva emergencia del medio fotográfico que, de manera inversamente proporcional a la radicalización de la elección y la visibilidad de la intención de designación o la autoría manifiesta del creador respecto de los actos, se plantea como plano autónomo y fundamental operador del desvío, viniendo a ejemplificar además por su propia naturaleza algunos importantes aspectos estructurantes del fenómeno *infraleve*.

Así, procederemos al examen de una serie de actividades para las cuales la ejecución del gesto irá desplazándose desde la ‘producción’ hasta el ‘encuentro’, tornándose menos material y más evidentemente contingente, hasta tomar la forma de algo, de una cosa o de un conjunto de cosas, capturados en un momento dado.

4.2.3.1_ El acto señalado. Los enunciados de autoridad

No son pocos los trabajos que acuden a un modo de designación de lo artístico basado en la elección y la evidenciación de detalles específicos de la vida ordinaria, mediante el despliegue de una serie de estrategias que de distintos modos tienen por fin testimoniar el carácter poético de las estructuras seleccionadas: recordemos que, ya en 1917, el propio Duchamp enunció la posible consideración del edificio Woolworth de Nueva York como *readymade*, procurándole así una nueva dimensión distinta de la habitual⁹.

Un gesto simbólico puesto en práctica años después por Yves Klein –cuando en 1948 decidiera firmar el cielo de Niza, creando de tal modo, según él, su “primer y mayor monocromo”¹⁰– podrá servirnos para considerar aquí la generalización de la firma como elemento capaz de otorgar un rango estético al acto señalado, dotado así de un ‘valor añadido’ por completo imprevisto.

Tal y como la firma eleva el urinario producido en serie a la categoría de arte en el marco de la primera exposición en la que fuera mostrado [14], los trabajos de un cierto número de creadores, con más similitudes que diferencias, procederán en adelante bajo un similar protocolo al señalamiento de componentes específicos de la existencia cotidiana, haciendo de la presencia del autógrafo el motivo impulsor de una nueva percepción.

Desde las *Sculture viventi* realizadas por Manzoni a partir de 1961 y aplicadas a la firma y certificación de personas –mediante un documento acreditativo, debidamente numerado, firmado, localizado y fechado por el creador– como verdaderas obras de arte [138]; pasando por la curiosa puesta en práctica del proyecto ideal de Klein, cuando –sirviéndose de la estela creada por el vuelo de un avión– Marinus Boezem procediera a escribir su propio apellido en el cielo [139], hasta la firma sistemática de

9. DUCHAMP, Marcel: “*En infinitivo* (la Caja Blanca)”, en “El velo de la novia”, en *Escritos. Duchamp del signo, seguido de Notas, op. cit.*, p. 151.

10. STICH, Sidra: *Yves Klein*, Hatje Cantz, Stuttgart, 1994, p. 19, cit. en BEALE, Jason: “Making something out of nothing: Yves’s Klein *Le vide*”, en http://www.academia.edu/2392813/Making_something_out_of_nothing_Yves_Kleins_Le_Vide, p. 2.



138.
Piero Manzoni, *Sculture
viventi*, 1961.

139.
Marinus Boezem,
*Signing the sky above the
port of Amsterdam with
an aeroplane*, 1969.

los más inverosímiles elementos cotidianos por parte de Vautier –desde su propio cuerpo o el de otras personas, las obras de otros artistas, la línea del horizonte, o paredes orinadas por él mismo–, o las acciones que como apropiación Alberto Greco llevara a cabo a mediados de la década de los cincuenta firmando muros, calles y baños en París, estas obras podrán servirnos para identificar una motivación paralela a la de las propuestas que a lo largo de las siguientes páginas examinemos, para las cuales la misión del artista consistirá en algo parecido a “enseñar a ver [...] no con el cuadro, sino con el dedo”¹¹, pudiendo nuevamente mostrar así a la mirada y a la conciencia “aquello que sucede en la calle”¹².

El nombre utilizado para designar el conjunto de estrategias puestas en práctica por el propio Greco en torno a mediados de los años sesenta –consistentes en el señalamiento de personas, objetos y situaciones con un círculo de tiza trazado sobre el suelo a su alrededor y la posterior captura fotográfica de las escenas en las que él mismo solía aparecer firmando el instante como parte de su autoría– podría bastar para, en un primer nivel, ofrecer una idea aproximada de las implicaciones del

11. GRECO, Alberto: “Manifiesto Dito del Arte Vivo”. Edición digital en <http://www.albertogreco.com/Source/>.

12. *Ibid.*



gesto bajo este particular punto de vista, pues la expresión “Vivo Dito” podría entenderse como una declaración relativa a la importancia de la vivencia –vivo– y el propio acto de señalar, en este caso con el dedo –dito–, a fin de traer a la atención aspectos o apreciaciones inadvertidos a la sensación [140].

Con variantes, parecida motivación encontramos en una serie de formulaciones atribuidas a Manzoni a comienzos de los sesenta, cuyo examen podrá facilitar la verificación de un segundo modo de autenticación posible del gesto a través de la pedestalización.

Base magica o *Base del mundo*, en este caso, proporcionan los ejemplos más significativos de un conjunto de variantes que el artista desarrollaría siguiendo tal sistema a partir de 1961.

La primera consistía en un simple pedestal de madera que automáticamente garantizaba la conversión en obra de la persona destinada a situar los pies sobre los emplazamientos indicados en la parte superior, con una condición temporal indispensable: solo durante el tiempo que permaneciese aquel situado sobre la base de la peana podría ser contemplado como obra, recobrando su habitual anonimato como observador al descender de nuevo al suelo.

Una variante de este proceder llevaría más tarde a Andy Warhol a plantear *Invisible sculpture* (1985) [143].

140.
Alberto Greco, *Vivo dito* (Madrid), 1963.

141.
Piero Manzoni, *Base magica*, 1961.

142.
Piero Manzoni, *Base del mundo*, 1961.

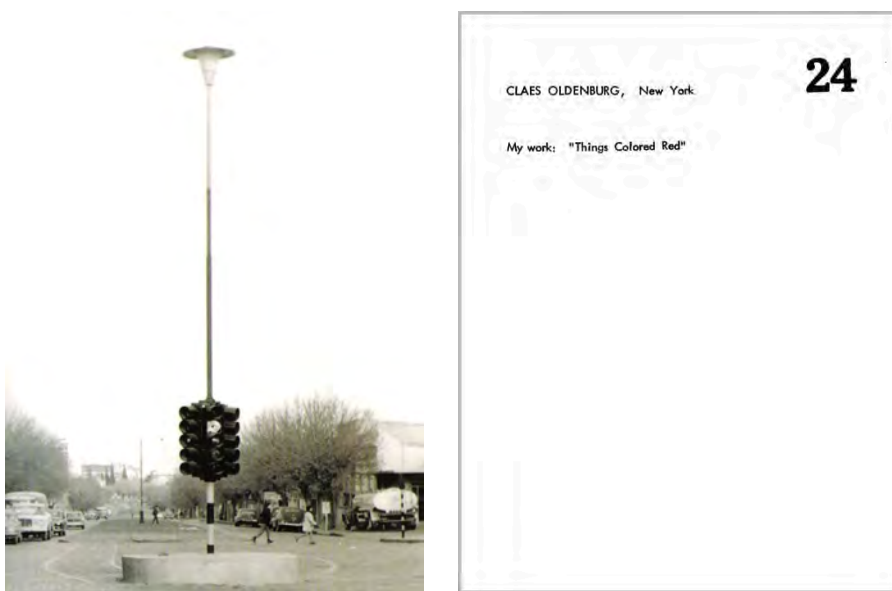
Subiendo y bajando de una peana, y habiendo instalado a continuación una etiqueta sobre la pared que identificaba la obra como *Andy Warhol, USA/ Invisible/Sculpture/Mixed Media, 1985*, el artista no pretendía sino indicar la presencia del vacío —una vez concluido su breve gesto sobre el pedestal, del cual la imagen fotográfica ofrecía testimonio—, designado como tal por el cartel, que al incluir el nombre y apellido del creador servía además como firma de la obra.

Respecto a *Base del mundo*, la segunda de dichas obras de Manzoni, conducía aquella a la identificación, en este caso permanente, del mundo entero, del conjunto de sus variantes y sus múltiples manifestaciones como obra de arte, resultado de la simple instalación de un pedestal invertido en un parque de Herning (Dinamarca) [142].

La fijación predeterminada de una fecha o lugar específicos para la designación de la obra representa otro de los aspectos en el que los procedimientos de este tipo por lo general coinciden, y que al mismo tiempo trae a la mente la fórmula apuntada por Duchamp en una de sus notas de la *Boîte Verte* respecto de una particular modalidad de *readymade* que ha de buscarse, habiéndose proyectado “para un momento venidero (en tal día, tal fecha, tal minuto)”, de manera que lo importante sea “ese relojismo, esa instantaneidad, como un discurso

143.
Andy Warhol, *Invisible sculpture*, 1985.





pronunciado en ocasión de lo que sea pero *a tal hora*, [...] una especie de cita¹³.

Un carácter de convocatoria, que ilustran con claridad la invitación lanzada por Greco a los habitantes de Madrid para encontrarse el 18 de octubre de 1963 a las 19.15 en una estación de metro y realizar desde allí un viaje de varias paradas, o la proposición de Edgardo Antonio Vigo para concurrir en un día y horario precisos en la esquina de las avenidas 1 y 60 de la ciudad de La Plata y contemplar desde allí el semáforo ubicado en la intersección de ambas calles [144], caracteriza el que aquí consideramos –además de la firma o la pedestalización de los actos– un tercer modo de legitimación posible del gesto, efectuado mediante la acotación de coordenadas espacio-temporales concretas.

Resumida en la publicación de un catálogo idéntico a un calendario con una propuesta de un artista diferente para cada día de marzo, la exposición *March 1969* acogía una de las intervenciones que bajo nuestro punto de vista ilustra quizá mejor que ninguna dicho proceder, cuando el sábado 24 del mes Claes Oldenburg publicara el enunciado

13. DUCHAMP, Marcel: "La novia desnudada por sus solteros, mismamente (la Caja Verde)", en "El velo de la novia". *Ibid.*, p. 94.

144. Edgardo Antonio Vigo, *Señalamiento, Manojos de semáforos*, 1968.

145. Claes Oldenburg, *My work: "Things colored red"*, 1968.



146.
N.E. Thing & Co., *1/2 Mile
landscape*, 1968-1969.

My work: "Things colored red", decretando así de una manera muy simple la conversión por un día en obra de arte de todos los objetos visibles de color rojo [145].

Materialización de esa suerte de "relojismo" aludido por Duchamp, el proceder de Oldenburg, como también los de Greco o Vigo, podría servir, creemos, como útil reflejo de un desplazamiento de la "magia" temporalmente transformadora de los pedestales de Manzoni, efectuada en su caso a través de la acción del lenguaje.

Otro aspecto aproxima aún la fórmula duchampiana a los procedimientos descritos, en lo que se refiere al hecho de "inscribir naturalmente esa fecha, hora, minuto, en el *readymade* como informaciones"¹⁴ *a posteriori*.

Y es que dichas informaciones acompañan a las obras, sirviendo –de distintos modos– como impulso a partir del cual poner de relieve el acto efectuado: en las especificaciones relativas al lugar, la fecha y hora concretos en los que la intervención de designación de Greco fuera llevada a cabo –*Viaje de pie en el metro de Sol a Lavapiés, viernes 18 de octubre, 19 horas y 5 minutos*–, presentes en las invitaciones repartidas por el artista, mediante la difusión radiofónica de los detalles de la convocatoria propuesta por Vigo, o en el mismo lugar de inscripción de la obra –el calendario– en el caso de Oldenburg.

No lejos de la vía abierta por estos ejemplos se encuentra la enunciación de un conjunto de trabajos, para los cuales la efectividad de la selección requiere de forma similar de la atención a una serie de instrucciones que son las que en última instancia determinan la especificidad de las condiciones contemplables como obra.

14. *Ibid.*

A este orden podríamos adscribir una serie de 'acciones' atribuidas al colectivo N.E. Thing & Co. creado por Ian e Ingrid Baxter, tituladas *1/4 Mile landscape*.

Un conjunto de operaciones, ejecutadas prácticamente sin producción en varios escenarios naturales de Canadá y Estados Unidos durante los años 1968 y 1969, confirman en este caso –para nosotros– el alcance de la manifestación escrita como punto de partida para la reactivación a la mirada de la presencia de ciertos fragmentos de la realidad: los artistas se limitaron a instalar a lo largo de ciertos tramos de las autopistas que recorrían los parajes un conjunto de distintas señales, cuya finalidad se encontraba en hacer consciente al observador de hallarse en “un paisaje de N.E. Thing & Co.”, en ocasiones ofreciendo las indicaciones necesarias para no pasar el acontecimiento por alto, tales como “Comience a mirar” o “Deje de mirar”, una vez transcurridas las distancias convenidas de antemano.

El resultado final se acompañaba de una serie de fotografías descriptivas de los lugares –habitualmente tomadas desde el vehículo–, junto con un mapa que tenía por objeto facilitar la localización del área señalizada y el recorrido a realizar para percibir la intervención.

Un similar planteamiento lo detectamos en la propuesta de Vigo, *Un paseo visual a la plaza Rubén Darío* (1970), consistente en la distribución de una tiza y una tarjeta con una serie de orientaciones para poder llevar a cabo el observador, según palabras del artista y como el título de la

147.
Edgardo Antonio Vigo,
Un paseo visual a la plaza Ruben Darío, 1970.



operación indicara, un “paseo visual” por la plaza del mismo nombre en Buenos Aires.

Se trataba de entizar una baldosa, para después, desde el lugar demarcado, realizar un giro de 360°, concretando así el recorrido visual del lugar al completo. La obligada explicación escrita añadía además la posibilidad de una variante alternativa, efectuada “desde la posición de puntas de pies o viceversa, llegando a la posición de cuclillas o de estiramiento horizontal”.

Dichas orientaciones concluían instando al participante a “grabar en sí lo visto, sacar sus conclusiones” una vez realizado el paseo y, por otra parte, a certificar “la marca de Vigo” para que adquiriera su validez como pieza de arte [147].

Es así como, mediante el recurso a la firma, la pedestalización, la certificación de validez, el preestablecimiento de coordenadas espacio-temporales o los enunciados de instrucción, la garantía más o menos efectiva de una *a priori* declarada condición estética del objeto o las situaciones descritas se transmite en los ejemplos expuestos.

A continuación procederemos al examen de una segunda línea de acción ampliamente generalizada entre los artistas, cuya búsqueda toca y actualiza ciertos otros aspectos fundamentales inseparables de la especificidad del modelo impuesto por el *readymade* duchampiano.

4.2.3.2_ El acto neutro. No ocultar, no mostrar

En un momento de su estudio sobre lo neutro, Roland Barthes –si recordamos– describe la neutralidad como lo que “no se oculta” pero tampoco “se marca”, añadiendo entre paréntesis que dicho estatuto es “muy difícil”¹⁵ de elaborar.

Ese ‘pasar inadvertido’ a partir de la presencia discreta de una singularidad puesta en lo real, constituye una de las principales características del *readymade*.

Y esa dificultad a la que Barthes alude es la que precisamente recogen un conjunto de obras dirigidas a producir una revitalización

15. BARTHES, Roland: *Lo neutro*, op. cit., p. 100.

de la experiencia sensible a partir de lo inaparente, en cuyo caso, y a diferencia de los ejemplos anteriores (4.2.3.1. *El acto señalado. Los enunciados de autoridad*), la designación de los fenómenos por parte del creador acude de forma casi exclusiva y no siempre sistemática a la documentación fotográfica.

Sabemos ya cómo Duchamp minimizaba la importancia de la fabricación del objeto, argumentando de forma exclusiva en favor de su elección.

La radical indistinción de los gestos que a continuación examinemos respecto del tejido en el que por lo general se inscriben –suele ser gracias a un conjunto de informaciones escritas en torno a las obras, como nos consta que se tratan estas de operaciones conscientes o intencionalmente ejecutadas por un sujeto–, podríamos afirmar con él que, en efecto, poco o nada importará cuál sea el grado de intervención del artista, o si la ejecución de la puesta en escena en última instancia le corresponde.

Ya el capítulo dedicado al examen de las cualidades de lo neutro (2.2. *El principio de neutralidad*) pudo permitirnos examinar ciertas actividades adscribibles a esta línea de acción.

En la estela de propuestas extremadamente modestas, como las de Gordon Matta-Clark [4], o Jiří Kovanda [5] [6], que en su momento caracterizamos por hacer de situaciones discretas los instrumentos de una exploración de los niveles de atención de la vida diaria, quisiéramos retomar en las páginas que siguen la observación de una serie de acciones que, como aquellas, tornan prácticamente inaparente la forma del gesto efectuado en el contexto de su inscripción.

Advertimos de entrada que la selección adquiere muy distintas connotaciones cuando se trata de ofrecer visibilidad al evento de un tipo en mayor grado tendente a la disolución del límite entre realidad y representación, entre casualidad e intención.

La elección parece a simple vista alejarse en estos casos de las estrategias para las cuales la declaración explícita de la intención del

autor –bajo la forma de la firma, la pedestalización, la documentación acreditativa, la enunciación de coordenadas espacio-temporales o instrucciones específicas– portaba la garantía de un indiscutible rango estético para las estructuras designadas, trasladándose aquí a la mera demarcación de los hechos por medio del registro fotográfico.

Lejos de pretender –al menos en apariencia– magnificar o autenticar la calidad de la intervención atribuida al ejecutor, la documentación fotográfica, de forma más exacta, creemos responde en estos trabajos a un deseo por formular en nuevos términos una realidad –si bien deliberadamente alterada por el creador–, la mayoría de las veces inapreciable en cuanto configuración estética en el momento de su manifestación primera.

Nuestro recorrido comenzará, así, con la observación de una serie de eventos, que bajo nuestro punto de vista ejemplifican como pocos el interés por localizar el trabajo artístico en zonas en las que lo imperceptible se encuentra con lo real, llegando a desaparecer en el estado de la vida ordinaria.

Se trata de las diferentes versiones de *Street Works*, llevadas a cabo en la ciudad de Nueva York en los años 1969 y 1970.

Los organizadores de cada una de estas seis convocatorias se limitaron a enviar un cierto número de invitaciones especificando la fecha, hora y lugar concretos en los que los artistas animados a participar habían de desarrollar sus intervenciones, todas ellas “discretas y prácticamente invisibles”¹⁶.

Esta *a priori* declarada ‘discreción’ llegaría a ser tal, que la cifra de manifestaciones aludida por la crítica, correspondiente al número de intervenciones enviadas, sería –dada la indistinción de muchos de los trabajos aún hoy anónimos o atribuidos a diferentes artistas, según las

16. PERREAULT, John: “Art on the street”, *Village Voice*, 27 de marzo de 1969, p. 17, cit. por DEZEUZE Anna: “In search of the insignificant. Street Work, ‘borderline’ art and dematerialisation”, en DEZEUZE, Anna: “In search of the insignificant. Street Work, ‘Borderline art’ and dematerialisation”, en: PARVU, Ileana (ed.): *Objets en procès. Après la dématérialisation de l’art (1960-2010) / Objects in progress. After the dematerialisation of art*, MetisPresses, Ginebra, 2012, p. 50.

fuentes— imposible de verificar en términos prácticos.

Y es que, en palabras de John Perreault, el poeta, crítico y principal portavoz de los eventos, un *Street Work* podía “ser cualquier cosa que tuviera lugar en la calle o fuera depositada en la calle y llamara la atención hacia esta, fuera temporal y diseñada por un artista como tal”¹⁷.

No existía tampoco, por lo general, documentación visual regular de dichos acontecimientos: la mayor parte de lo que actualmente conocemos de ellos procede de un ejemplar del suplemento del número 6 de la revista *0 to 9*, editada por Vito Acconci y Bernadette Mayer, participantes ambos en la primera edición de la serie, así como de algunas reseñas fragmentarias de Perreault en *Village Voice* o Lippard en su *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, junto con contadas imágenes fotográficas o publicaciones de prensa y, hace poco, la recopilación llevada a cabo por Anna Dezeuze en su breve ensayo *In search of the insignificant. Street work, borderline art and dematerialisation* (2012), en el que basamos principalmente el presente acopio de datos.

Un conjunto de realizaciones centradas en la dispersión de materiales de distintos tipos podrá servir para ofrecer una primera idea de las especificidades de la acción bajo este enfoque.

El rastro de pintura vertido por Rosemarie Castoro en sus desplazamientos urbanos [148], los hilos de sal esparcidos por Athena Tacha o los pequeños montones de jabón en polvo aleatoriamente distribuidos por Bernadette Mayer —sujetos al riesgo de convertirse en espuma bajo la acción de la lluvia—, la harina espolvoreada en las carreteras por Cristos Gianakos —y las ligeras nubes de polvo a que con el paso de los vehículos daba lugar cada vez— [149], las pequeñas estrellas diseminadas en las calzadas por Hannah Weiner, o los recortes de uñas que John Giorno presuntamente depositó en lugares concretos de la urbe, suponen algunos de los casos que, en respuesta a las propuestas de Perreault, darían cuenta de una exploración semejante, motivada por la búsqueda de situaciones o lugares desde los cuales provocar contenidos estéticos.

17. PERREULT, John: “Street Works”, *Arts*, diciembre de 1969-enero de 1970, s.p., cit. en DEZEUZE, Anna, *loc. cit.*, p. 42.



148.
Rosemarie Castoro,
*Untitled contribution to
Street Works*, 1969.

149.
Cristos Gianakos,
*Untitled contribution to
Street Works*, 1969.

Así, las diferentes versiones de *Street Music*, realizadas por este último, consistieron: Primero (*Street Music I*), “entre las 13.00 y las 15.00, comenzando en la calle 42 y la avenida Madison, cruzando todo el tiempo de un lado a otro entre las avenidas Madison y Sexta, subiendo hasta la calle 52”, en hacer “llamadas telefónicas desde una cabina a otra, dejando sonar el teléfono tres veces en cada llamada”¹⁸; segundo (*Street Music II*), entre las 5.00 y las 6.00, desde la cabina situada en la calle 14 entre las avenidas Quinta y Sexta, haciendo llamadas telefónicas a todas las cabinas previamente utilizadas, y de nuevo dejando sonar el teléfono tres veces antes de colgar; tercero (*Street Music III*), en la misma localización, llamando de una cabina a otra, habiendo dejado esta vez los aparatos descolgados para que sonaran constantemente; cuarto –y último– (*Street Music IV*), telefoneando desde su casa a todos los números marcados con anterioridad.

En sus variantes, *Street Music* proponía, de tal modo, al viandante un ejercicio de distinción perceptiva a partir de un material –la textura

18. PERREAULT, John: “*Street Music I*”, en LIPPARD, Lucy R., *op. cit.*, p. 145.

sonora— secundario respecto a lo visible en la experiencia en general, y en el campo de las artes plásticas en particular, constituyéndose como un conjunto de piezas, no solo por completo invisibles, sino también, además, “en gran parte inaudibles”¹⁹, que según las declaraciones del propio artista “casi nadie notó”²⁰.

Aun por marginal que pudiera resultar, la enunciación más o menos insistente de los seis distintos episodios de *Street Works* en el curso de un mismo año, para nosotros actúa como un útil indicador de la proliferación y el afianzamiento de una nueva manera de enfocar la actividad creativa y los procesos de recepción de la obra, algunos de cuyos aspectos habrían abierto exploraciones inmediatamente anteriores²¹.

Estas cualidades, por lo pronto, permiten ilustrar la orientación de una práctica artística:

– Nacida del intento por abordar un modo de percepción refrenado

19. *Ibid.*, p. 146.

20. *Ibid.*, p. 147.

21. *Live random airborne systems* (1968), por ejemplo, habría ofrecido ya una clara imagen de un tipo de experiencia abierta e indeterminada que en adelante comenzaría a interesar plantear al observador, cuando Haacke lanzara al agua del mar pedazos de pan que fueran de inmediato recogidos por las gaviotas, definiendo así las particularidades de una acción premeditada y hasta cierto punto actuada, representada, y sin embargo indistinguible en la especificidad de su contexto de una acción espontánea más o menos común en el curso de los acontecimientos de la vida cotidiana. Otro de estos ejemplos lo proporciona una obra de Barry, cuya trayectoria, como sabemos, en gran medida fundamenta la búsqueda de lo imperceptible. Se trata en este caso del gesto que diera lugar a la instalación realizada con monofilamento de nailon transparente tendido entre varios árboles y viviendas en 1968. La invisibilidad del material en *Outdoor nylon monofilament installation*, imperceptible también en la imagen reproducida en el catálogo de la exposición *January Show* (1969), conduciría en palabras del propio artista a abrir el campo de posibilidades de su trabajo, lejos de la lógica óptica tan propia del arte occidental: “Comencé usando monofilamento de nailon muy fino y transparente. El cable acabó siendo tan fino que era prácticamente invisible. Esto me llevó al empleo de un material que es invisible, o al menos imposible de percibir de la manera tradicional. Aunque esto plantea problemas, también presenta infinitas posibilidades. Fue en ese punto cuando deseché la idea de que el arte es necesariamente algo que hay que mirar”. Cfr. ROSE, Arthur: “Four interviews”, *Arts Magazine*, nº 4, febrero de 1969, Nueva York, extracto incluido en LIPPARD, Lucy R., *op. cit.*, p. 120.

por la costumbre, o por una atención flotante que impide la distinción de mínimas variaciones, ya sean estas visuales o acústicas.

– Articulada en torno a la voluntad de hacer surgir nuevos puntos de interés del estrato de fenómenos escondidos, ligados a la indiferenciación de los ambientes que los artistas resingularizan examinando su textura y advirtiendo los matices que contienen, sus inflexiones. Nada suele alertar de la presencia de las obras: oír lo que está ahí, o ver lo que se tiene delante de los ojos, prestando atención a una serie de fenómenos abiertos cuyas fronteras no se hallan circunscritas *a priori*, requiere de una conciencia renovada, que las obras se proponen expandir, pudiendo además alcanzar, gracias a su localización en un nuevo contexto, a un público mayor que los habituales visitantes de galerías y eventos artísticos²².

– Inseparable del registro, al que –según lo visto– se acude de un modo no siempre sistemático (4.2.3.1. *El acto señalado. Los enunciados de autoridad*).

Una serie de documentos gráficos dispersos, entre los que se incluyen dibujos preparatorios de los artistas, declaraciones textuales periféricas o fotografías de los emplazamientos, permiten a otro nivel informar *a posteriori* de la existencia de los gestos obrados.

– Inevitablemente ligada a una movilidad capaz de condicionar la distinción de matices propuestos a la atención.

Y es que, tal y como en adelante iremos viendo, es en gran parte debido al desplazamiento físico como al artista no solo se plantea el proyecto de sus intervenciones, sino también de la manera en la que la recepción de la experiencia que aquellas proponen al viandante tiene lugar en un primer estadio.

Este interés por producir de manera sutil las condiciones de una toma de conciencia del estado de la realidad circundante mediante la

22. Las declaraciones de los organizadores de los *Street Works* manifiestan explícitamente el deseo de alcanzar mediante este tipo de propuestas a un público más amplio. *Cfr.* DEZEUZE, Anna, *loc. cit.*, p. 45.

introducción de un mínimo desvío en el orden normal o esperado de las cosas, se confirma, así, determinante en el curso de las décadas de los setenta y comienzos de los ochenta, y alcanza también a un sector significativo de la práctica artística de nuestros días.

La producción de Max Neuhaus, a la que desde sus inicios parece conducir dicho propósito, podrá servirnos para proporcionar una imagen más precisa del procedimiento del tipo que en estas páginas proponemos examinar.

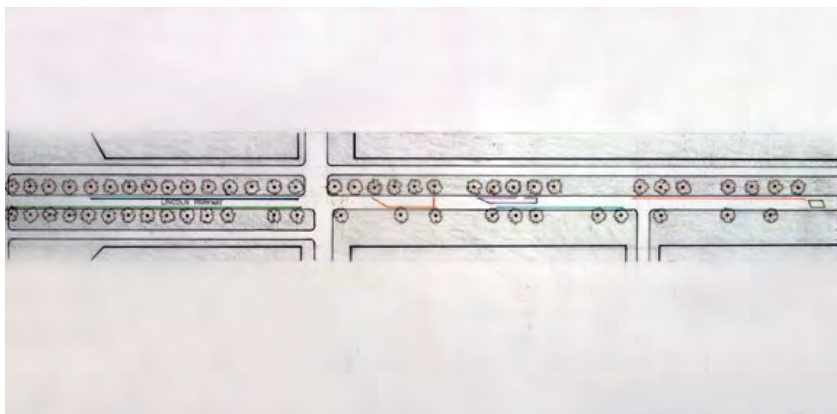
Ya en 1967, el artista habría desarrollado la que por lo general ha sido considerada la primera instalación sonora de la historia, *Drive in music* (1967), consistente en la disposición de veinte transmisores de radio de baja frecuencia en los árboles a lo largo de un determinado recorrido.

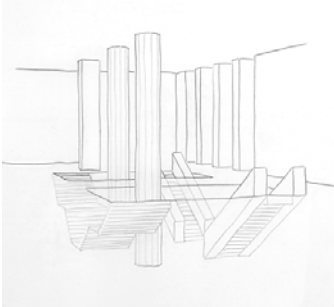
Estas leves ondulaciones de sonido producidas por los emisores solo podían ser audibles con un aparato de radio, de manera que los transeúntes o los conductores debidamente equipados podían escuchar a su paso por la avenida la superposición de las distintas combinaciones acústicas generadas por los emisores, variables en función de la velocidad y la dirección de sus desplazamientos.

Haciendo por lo general del paisaje acústico el centro de sus actuaciones, Neuhaus desarrollaría en adelante una serie de piezas sonoras capaces de condensar algunas de las características de lo que George Brecht definiera, en los primeros años sesenta, como un “arte

150.

Max Neuhaus, *Drive in music* (plano del área de transmisión), 1967.





151.
Max Neuhaus,
Walkthrough, 1973/1977.

152.
Max Neuhaus, *Times
Square*, 1977.

liminar”²³.

Times Square (1977) es en este sentido una de las más destacables intervenciones del artista, parte de cuyos fundamentos anticipara la menos conocida *Walkthrough* (1973/1977), al instalarse –en su caso–, a la entrada de la estación de metro Jay Street, en la ciudad de Nueva York, una serie de dispositivos productores de sonidos variables en función de los distintos grados de temperatura y humedad en el ambiente, gesto de cuya realización solo los dibujos preparatorios ofrecían constancia.

Times Square surge como una propuesta de forma igualmente abierta, basada en la disposición, por encima del sistema de ventilación del metro en dicho emplazamiento, de un mecanismo sonoro cuya reverberación todavía hoy atraviesa de forma constante las rejas sobre las que se ha de caminar para atravesar el área entre Broadway, la Séptima Avenida y las calles 45 y 46. Solo la proliferación lógica de información visual y textual relativa a la presencia permanente de la pieza por parte de los medios ofrece una clave para el discernimiento en este caso.

Otro de los ejemplos que bajo nuestro punto de vista más rigurosamente ilustra en la época esta creación de las mínimas variaciones lo proporcionan las acciones realizadas por Jiří Kovanda, quien, como Neuhaus, ha dedicado desde entonces gran parte de sus investigaciones

23. En un ensayo de 1961, publicado en el primer número de la revista *cc V TRE*, Brecht definiría este como “un arte situado en el umbral de lo perceptible”, que declaraba “apenas audible a la escucha, apenas discernible a la mirada”, añadiendo entre paréntesis una observación relativa a la posibilidad de aquel de “ser por completo pasado por alto”. Cfr. BRECHT, George: “*Events: Scores and other occurrences*”, 28 de diciembre de 1961, *cc V TRE*, nº 1, FLUXUS, enero de 1964, p. 2, cit. en DEZEUZE, Anna, *loc. cit.*, p. 39.



a esta cualidad de lo que, sin ocultarse ni ser tampoco señalado, puede presentarse de una manera no impositiva a la percepción.

Las primeras intervenciones del artista datan de 1977, y entre ellas se cuentan actos mínimos como el que consistía en tomar una cantidad de agua del río entre sus manos para arrojarla unos metros más abajo en la misma orilla –XXX (*I carry some water from the river in my cupped hands and release it a few meters downriver, May 19, 1977*)–, o la construcción en el suelo de una pequeña montaña de polvo, colillas de cigarrillo y otros restos menudos encontrados *in situ* y posteriormente esparcidos en el mismo terreno –XXX, (*I rake together some rubbish (dust, cigarette stubs, etc.) with my hands and when I've got a pile, I scatter it all again..., May 19, 1977*)–.

Gestos como los descritos proporcionan una idea exacta de las implicaciones y las condiciones de aparición –que son hasta cierto punto también las de desaparición– del signo artístico para el creador: algo producido y designado, sin efectuar modificaciones sustanciales ni señalamientos.

La reproducción de un conjunto de acontecimientos similares alcanza un momento cumbre en las realizaciones del artista checo en la década

153.

Jiří Kovanda, XXX (*I carry some water from the river in my cupped hands and release it a few meters downriver, May 19, 1977*), 1977.

154.

Jiří Kovanda, XXX (*I rake together some rubbish (dust, cigarette stubs, etc.) with my hands and when I've got a pile, I scatter it all again..., May 19, 1977*), 1977.

de los ochenta.

Operaciones como la consistente en la inserción de varias cuñas de madera en los surcos del pavimento –*Wedges in the pavement* (1980)–, o la disposición de un número de láminas de color blanco sobre las piedras del río Moldava, el mismo año en Praga –*Two little white slats and three little white slats* (id.)–, permiten constatar la persistencia de estos planteamientos en el caso de Kovanda, una exploración que continúa al espolvorear una ínfima cantidad de azúcar a lo largo de la curva trazada por la baranda de un puente y, a unos centímetros de esta, un diminuto montoncito de sal a cada lado del ángulo de una esquina –*Salty angle, sweet curve* (1981)–, o bien cuando –en una acción similar a la de Giorno en el contexto de los *Street Works*– levantara un modesto montículo a partir de los recortes de sus propias uñas y las acículas recogidas en el bosque –*A pile of needles and nails* (id.)–.

155.

Jiří Kovanda, *Wedges in the pavement*, 1980.

156.

Jiří Kovanda, *Two little white slats and three little white slats*, 1980.

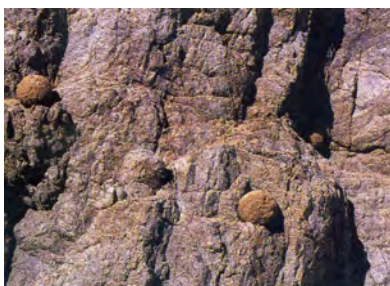
157.

Jiří Kovanda, *Salty angle, sweet curve*, 1981.

158.

Jiří Kovanda, *A pile of needles and nails*, 1981.





Una tendencia análoga hacia la creación de situaciones en el umbral de lo aprehensible la describe la práctica de Gabriel Orozco, algunas de cuyas obras, como las de Kovanda, también examinamos precedentemente.

La motivación que anima trabajos como *Isla dentro de la isla* [11], o incluso aquellos más específicamente diseñados para funcionar en el marco del contexto expositivo como *Caja de zapatos vacía* [9] o *Home run* [33] no se encuentra lejos del impulso que venimos localizando en el punto de partida de un ejercicio del arte que mantiene un perfil discreto y que, aun proponiendo presencias como tal visibles a la mirada, suele ser, en razón de las especificidades contextuales, pasado por alto.

Así ocurre en el caso de obras como *Piedras en la reja* (1989), consistente en la simple alineación de un número de piedras encontradas en las aperturas de una verja, o *Bolas de arena* (1991), cuidadosamente dispuestas en las concavidades naturales de un risco escarpado en la playa.

Otras de estas acciones temporales, como *Turista maluco* (íd.) o *La extensión del reflejo* (1992), además, evidencian esa importancia del desplazamiento o la movilidad física del artista en el espacio a partir

159.
Gabriel Orozco, *Piedras en la reja*, 1989.

160.
Gabriel Orozco, *Bolas de arena*, 1991.

161.
Gabriel Orozco, *Turista maluco*, 1991.

162.
Gabriel Orozco, *La extensión del reflejo*, 1992.



163.
Richard Long, *A line made by walking*, 1967.

de los cuales generar y plantear al observador también en movimiento situaciones poéticas.

164.
Francis Alÿs, *To RL*, 1999.

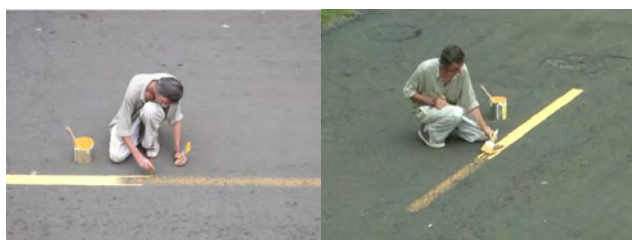
La primera se basó en una distribución de naranjas sobre las mesas de cada uno de los puestos vacíos de un mercado callejero tras la jornada laboral.

La segunda, a medio camino entre las *Cycling sculptures* (1967) y la serie de desplazamientos documentados por Richard Long en *A line made by walking* (1967) —configuraciones de distintos modos, inseparables de un enfoque de la movilidad²⁴—, consistió en dirigir una bicicleta describiendo una serie de movimientos circulares entre dos charcos de agua, para trazar así sobre el pavimento la estela de una presencia efímera.

Una operación como esta es la que representa una curiosa adaptación de la monumentalidad inherente a la práctica del *Land Art* llevada a cabo por Francis Alÿs en su homenaje a Richard Long, cuando solicitara a un barrendero local la disposición organizada en forma de una línea, de los residuos encontrados a su paso [164].

Este tipo de indicios discretos motiva la enunciación de otros trabajos, como *Placing pillows* (1990), introducción deliberada de almohadones en los marcos de los ventanales rotos de los edificios, o *Railings (Barandales)* (2004), cuya ejecución pasó por golpear con una varilla las verjas metálicas encontradas a su paso generando una serie de sonidos rítmicos, y *Painting (Retoque)* (2008), consistente en repintar sesenta medianas desgastadas en la antigua zona del Canal

24. Las experiencias desarrolladas por Long se resumieron en la distribución aleatoria de materiales de índole diversa por los distintos lugares recorridos por el artista en su bicicleta, así como en el registro de los rastros dejados al caminar entre la vegetación en un cierto número de escenarios naturales.



de Panamá, actividades todas ellas inútiles de cuya realización solo el documento audiovisual ofrecía constancia.

Una actitud similar explica asimismo una parte importante de la producción artística más reciente de Roman Ondák.

Occupied balcony (2002) [168] representa otro de estos signos extremadamente sencillos, realizado en la fachada del ayuntamiento de Graz, Austria, mediante la simple disposición de una alfombra oriental tendida en el balcón de la alcaldía, potencialmente indicativa, con el paso de los días, de ciertas otras problemáticas –influencias exteriores, negociaciones o amenazas, por ejemplo–.

Igualmente, desconcertando la imagen simbólica de una construcción significativa en la historia de la ciudad, *Camouflaged building* (2009) [169] –acto de cuya premeditación solo informarían declaraciones escritas y contadas imágenes fotográficas– se llevaría a cabo en el entorno próximo de los edificios del gobierno en Wellington, Nueva Zelanda.

Las repercusiones posibles de la acción, en este caso, comprometerían la memoria de los acontecimientos vividos por el que aún hoy constituye uno de los mayores conjuntos arquitectónicos del mundo realizados en madera. Y es que, altamente propenso a padecer seísmos como

165.
Francis Alÿs, *Placing pillows*, 1990.

166.
Francis Alÿs, *Railings* (Barandales), 2004.

167.
Francis Alÿs, *Painting (Retoque)*, 2008.

la mayoría de los edificios asentados en el lugar, había sido este restaurado y reconstruido por completo tras los efectos devastadores del terremoto que tuviera lugar en 1855, utilizando solo dicho material para reproducir de forma idéntica una nueva versión de la edificación de estilo neorrenacentista originalmente levantada en piedra.

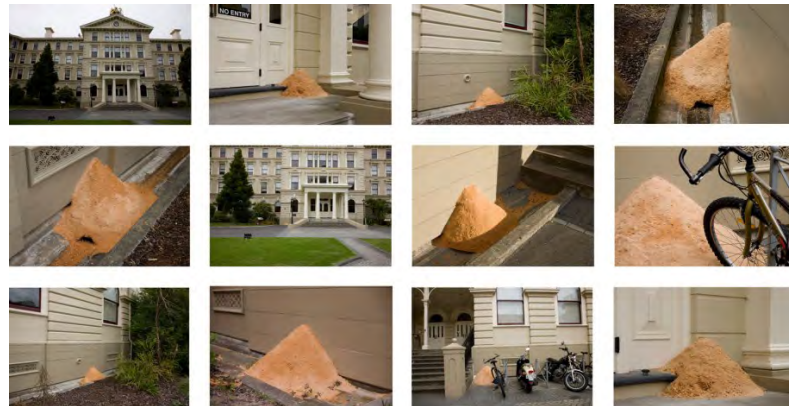
Teniendo presente la especificidad del contexto, la intervención de Ondák se limitó así a la distribución, en distintos puntos en torno a la planta del edificio, de una serie de pequeñas pilas de serrín, que permanecieron en sus lugares desde las 7 de la mañana hasta las 6 de la tarde del mismo día y que podrían haber aparecido para el observador capaz de advertir su presencia como los indicios posibles de un nuevo proceso de remodelamiento del edificio que alertara sobre la estabilidad de la construcción.

Otros ejemplos en esta línea los hallamos en las obras de Santiago Sierra, para quien la multiplicación más o menos insistente del gesto ha caracterizado gran parte de sus acciones realizadas en los últimos años.

168.
Roman Ondák, *Occupied balcony*, 2002.

169.
Roman Ondák, *Camouflaged building*, 2009.

Elevación de los limpiaparabrisas de los automóviles encontrados durante un paseo de una hora (2001) consistió, así, en levantar de manera sistemática los limpiaparabrisas de los coches estacionados en un área de Dublín mientras tenía lugar un esperado partido de *rugby*, de manera que al término del evento los espectadores pudieran encontrar el inesperado paisaje ofrecido por las hileras de los limpiaparabrisas





descolocados.

En un tono más sutil, pero haciendo igualmente de la proliferación de un signo en el espacio la causa de un extrañamiento perceptivo, *4.000 carteles negros* (2008) pasó por la colocación de cuatro millares de carteles de pequeño y medio formato en las áreas londinenses de Shoreditch y Bricklane. Una operación en la que, aparte del vecino diariamente obligado a transitar las zonas, escasos transeúntes podían reparar, dada la absoluta ausencia de información relativa a su realización.

170.
Santiago Sierra,
*Elevación de los
limpiaparabrisas de los
automóviles encontrados
durante un paseo de una
hora*, 2001.

171.
Santiago Sierra, *4.000
carteles negros*, 2008.

De la misma familia que los eventos del tipo hasta aquí descritos podríamos considerar un cierto número de casos para los cuales la imperceptibilidad pasa por la acción del cuerpo desenvolviéndose en situaciones en apariencia comunes y corrientes.

Una composición “lo menos artística posible”²⁵ de actos, que por su insistencia juzgamos conveniente examinar de manera aislada en el marco de este pulso de lo que no se oculta pero tampoco se muestra, responde a las especificidades del *happening* y la designación de actos tan sencillos como “barrer la propia casa, o mirar al cielo y esperar a que se forme una nube”²⁶.

Se trata de operaciones que evitan la actuación, la exhibición de los cuerpos en un contexto teatral, y para las cuales “la experiencia de la

25. KAPROW, Allan: *L'art et la vie confondus*, Centre Pompidou, París, 1996, pp. 92-93.

26. *Ibid.*, p. 258.



172.
Vito Acconci, *Following
piece*, 1969.

vida predomina por completo sobre la experiencia artística²⁷, de manera que no parece tanto tratarse de decir o expresar algo sino “solamente de ser”²⁸.

Siendo además el cuerpo el único elemento que en estos casos interviene en la constitución de forma, dichos eventos parecen efectivamente tornarse menos localizables, menos distinguibles que otras de las intervenciones anteriores, vinculadas en su mayoría a la presencia –aun ‘desapareciente’– de ciertos objetos o sus indicios.

A una serie de acciones formuladas en el marco de las seis distintas convocatorias de *Street Works* corresponde igualmente un lugar de elección entre los ejemplos posibles de lo que podríamos aquí denominar una suerte de ‘teatro sin teatro’.

Entre ellas, *Following piece* (1970), de Vito Acconci, una de las que por lo general ha disfrutado de mayor reconocimiento, consistía en la elección diaria por parte de Acconci de un transeúnte cualquiera, sobre cuyos pasos había el artista de caminar hasta perderlo de vista por completo al irrumpir este en un espacio privado; dinámica, dicho sea de paso, asimismo presente en otras obras del creador²⁹.

27. LUSSAC, Olivier: *Happening et Fluxus. Polyexpressivité et pratique concrète des arts*, L'Harmattan, París, 2004, p. 206.

28. SAN MARTÍN, Francisco Javier: *Piero Manzoni, op. cit.*, p. 97.

29. Como variantes del mismo procedimiento podrían contemplarse situaciones como las desarrolladas por el artista en el verano de 1969, cuando, habiendo seleccionado a alguien, se dispusiera a perseguirlo brevemente, disminuyendo progresivamente después la velocidad de la marcha hasta abandonar la persecución o, cuando desde una esquina se limitara a observar a sus blancos hasta verlos girar en la acera opuesta. En ambos casos la acción



No obstante, actividades que por distintos motivos han gozado de menor visibilidad a largo plazo que esta en concreto, fueron también ejecutadas por Acconci en el mismo contexto de *Street Works*, en los años 1969 y 1970.

Sabemos, por ejemplo, que su contribución para *Street Works I* se ciñó a los paseos por los límites de un mismo tramo de acera durante tres horas sin interrupción, en el curso de las cuales se pretendía que alguien pudiera preguntarse si por casualidad “le había visto (o no) antes”³⁰ [173].

Sus participaciones en *Street Works II* y *Street Works IV*, análogamente consistieron, tras una breve espera en la intersección de dos calles y habiendo seleccionado mentalmente a un viandante al azar, en apresurarse y tratar de alcanzar la esquina opuesta antes que la persona elegida, o bien, sin dejar de pensar en la posibilidad de la existencia

proseguía “hasta que la persona elegida quedaba lejos del alcance de la vista”. La evidente naturaleza deambulatoria de dichos actos ha sido a menudo puesta en relación con la figura baudeleriana del *flâneur*. Cfr. McDONOUGH, Tom: “The crimes of the flâneur”, *October*, vol. 102, otoño de 2002, The MIT Press, Cambridge, pp. 101-122; IVERSEN, Margaret: “Following pieces: on performative photography”, en ELKINS, James: *Photography theory*, Routledge, Londres / Nueva York, 2007, pp. 91-108; ACCONCI, Vito: “Streets, walking, watching, Aug. 1969”, en ACCONCI, Vitto, y VOLK, Gregory: *Diary of a body 1969-1973*, Charta, Milan / Nueva York, 2004, p. 50. Para una visión más detallada sobre la interpretación posible del acto de persecución, cfr. BAUDRILLARD, Jean, y CALLE, Sophie: *Suite vénitienne. Please follow me*, Bay Press, Seattle, 1988.

30. ACCONCI, Vito: “Streets, walking, glancing, Mar.1969”, *loc. cit.*, p. 20.

173.
Vito Acconci, *A situation using streets, walking, glancing (Street Works I)*, 1969.

174.
Vito Acconci, *Activity: Standing (Street Works IV)*, 1969.



175. de “alguien más en una posición similar en alguna otra parte”³¹, en Chris Burden, 747, 1973. la contemplación ininterrumpida –durante al menos dos horas– de la circulación del tráfico [174].

Otras de estas actividades en el marco de las distintas convocatorias de *Street Works* de las que hoy tenemos constancia se caracterizaron por reproducir –en ocasiones con ciertas disonancias– actividades típicamente cotidianas, como cuando Scott Burton, caracterizado como mujer, se dedicara a hacer los recados durante la tarde de un sábado (*Street Works II*), o Thomas Lanigan-Schmidt y su asistente decidieran mendigar durante el curso de una jornada (*Street Works II*) y Lil Picard invitara a tomar cerveza a los transeúntes encontrados a su paso (*Street Works V*).

Esta tentativa de eliminación de la teatralidad de la acción ‘actuada’ la ilustra por los mismos años una obra de Chris Burden, cuya realización consistió en disparar cinco veces con una pistola a un avión que surcaba el aire en un área próxima al aeropuerto de Los Ángeles; acto en el cual

31. ACCONCI, Vito: “Standing, Oct. 1969”, en ACCONCI, Vito, y VOLK, Gregory: *Diary of a body 1969-1973*, op. cit., p. 74.



artistas como Kovanda admiten haber visto la posibilidad de una forma de expresión “simple, bruta y radical en cierto modo”³².

176.
Jiří Kovanda, *Theater*,
1976.

La intensidad poética que muy en particular despierta la obra de este último, resultado casi siempre de la relación entre una ejecución inaparente y el impacto de una aparición imprevista, la conocemos por haberse examinado ya desde distintos prismas en este trabajo.

No obstante, hay varias obras de Kovanda que creemos permiten perfilar las especificidades del enfoque del tipo al que aquí más en concreto nos gustaría aproximarnos.

Un primer ejemplo lo encontramos en la acción paradójicamente titulada *Theater*, realizada en una de las más concurridas plazas públicas de la ciudad de Praga en 1976, y consistente en la repetida ejecución por parte del artista de una serie de micromovimientos premeditados carentes de un significado discernible y apenas reconocibles por sus características en el contexto de su manifestación.

Alisar los propios cabellos o rascarse ligeramente la nariz se

32. KOVANDA, Jiří: “Hans-Ulrich Obrist talks with Jiří Kovanda”, en *Jiří Kovanda. Actions and installations 2005-1976*, Vít Havránek (ed.), Tranzit / JRP-Ringier, Zúrich, 2006, p. 105.



177.
Jiří Kovanda, *XXX (I arranged to meet a few friends... we were standing in a small group on the square, talking... suddenly I started running; I raced across the square and disappeared into Melantrich Street, January 23, 1978)*, 1978.

178.
Jiří Kovanda, *I hide*, 1977.

ajustaban a la naturaleza de las claves interpretativas descritas por un guion “primitivo” que “suponía tres o cuatro movimientos sencillos”³³, seleccionados de manera que los transeúntes no sospecharan estar viendo una *performance*³⁴, pues lo importante era que lo que se hacía no se pudiera “distinguir de la vida de todos los días”³⁵ [176].

Actos como el abandono del grupo con el que el artista había previamente mantenido una conversación, en *XXX (I arranged to meet a few friends... we were standing in a small group on the square, talking... suddenly I started running; I raced across the square and disappeared into Melantrich Street... January 23, 1978)* (1978), o los repetidos intentos de encontrar un escondite tras postes, papeleras o empalizadas en *I hide* (1977), conducirían el evento a un nivel de imperceptibilidad del que tan solo las imágenes alertarían en un momento dado.

Aun en el límite de la invisibilidad, una más activa interacción del cuerpo involucrado en actos evidentemente impertinentes la ejemplifican acciones como *XXX (Standing on Wenceslas Square with arms outstretched, November 19, 1976)* (1976) o *XXX (On an escalator...*

33. *Ibid.*

34. KOVANDA, Jiří: “Jiří Kovanda actions and installations, 2005-1976”, *Ibid.*, p. 47.

35. *Id.*: “Hans-Ulrich Obrist talks with Jiří Kovanda”, *loc. cit.*, *Ibid.*, p. 106.

turning around I look into the eyes of the person standing behind me..., September 3, 1977 (1977).

En el primer caso, Kovanda permaneció durante un tiempo inmóvil, los brazos extendidos en el aire, en una de las zonas de máxima afluencia de la ciudad de Praga, obligando a los transeúntes más o menos apresurados a abrir paso a su encuentro para evitar chocar con él.

En el segundo –recientemente adaptado al contexto expositivo de la Tate Modern londinense–, el artista se giraba para –durante unos instantes– mirar a los ojos de la persona situada detrás de él en unas escaleras mecánicas, pudiendo así llegar a rozar el límite de la intromisión física.

Obras como estas, lo específico de cuya realización definen conductas desviadas respecto a las normas establecidas por un código, podrían facilitar, por sobresalir en la regularidad de una estructura homogénea, la percepción de su ejecución deliberada al observador.

Una tentativa por enfatizar, amplificándolos, determinados aspectos de la realidad caracteriza otras manifestaciones cuyo fin no lo determina tanto la introducción de un elemento desviante cuanto la exaltación

179.
Jiří Kovanda, XXX
(*Standing on Wenceslas Square with arms outstretched, November 19, 1976*), 1976.

180.
Jiří Kovanda, XXX (*On an escalator... turning around, I look into the eyes of the person standing behind me..., September 3, 1977*), 1977.



de claves periféricas que permiten detectar que algo escapa a la normalidad.

Así, lo sistemático del gesto en *Contact* (1977) permitía a Kovanda llevar a cabo un redimensionamiento de la realidad según sus propios términos, al chocar ligeramente con los transeúntes encaminados en una dirección opuesta a la suya, gesto en apariencia accidental y fortuito, pero llevado a cabo premeditadamente.

Por otra parte, actos más recientes como el puesto en práctica en la inauguración de la Fiac, en París, en el año 2007, no hacen sino confirmar la persistencia del planteamiento de este tipo en la trayectoria del artista, como cuando se dedicara a introducir con disimulo caramelos en los bolsos de los visitantes de la exposición, incursión que solo podría revelarse *a posteriori* con el descubrimiento de un contenido inesperado en sus carteras. [182]

181.
Jiří Kovanda, *Contact*,
1977.

Especificidades contextuales similares motivan *Resistance* (2006), de Roman Ondák, intervención llevada a cabo en varias ocasiones tras su





inicial puesta en escena con motivo de la apertura de una exposición del artista en el Centro de Arte Contemporáneo de Brétigny, cerca de la capital francesa.

La ejecución de *Resistance* requería de la colaboración de un cierto número de los visitantes previamente instados a desatar los cordones de sus zapatos y continuar con su actividad normal, comunicándose entre sí u observando las obras expuestas como si nada sucediera.

Análoga tendencia a la delegación del gesto la encontramos en las “esculturas” efímeras concebidas por Erwin Wurm desde mediados de la década de los noventa, en cuyo caso, especificaciones *a priori* ofrecidas por el artista constituyen el punto de partida para que actores, o los espectadores mismos, pongan en práctica acciones aparentemente fuera de lugar y contexto o permanezcan temporalmente estáticos en posiciones insólitas, en ocasiones en interferencia con los más diversos objetos.

Este es el caso de las operaciones que conforman la serie *One minute sculptures*, bajo la forma de extrañas poses de no más de un minuto de duración, ejecutadas sin previo aviso ni aparente premeditación, como las dos personas acostadas una sobre otra en plena acera en *Self-service n° 11* (1999) [184] o el individuo, la mitad de cuyo cuerpo se introduce en una papelerera en *Throw yourself away* (2004) [185].

Una serie de pautas dirigidas a orientar el trayecto diario hacia el puesto de trabajo determina igualmente la configuración de un gesto,

182.
Jiří Kovanda, *Pure and clear*, 2007.

183.
Roman Ondák,
Resistance, 2006.



184.
Erwin Wurm, *Self-service*
n° 11 (*One minute*
sculptures), 1999.

185.
Erwin Wurm, *Throw*
yourself away (*One*
minute sculptures), 2004.

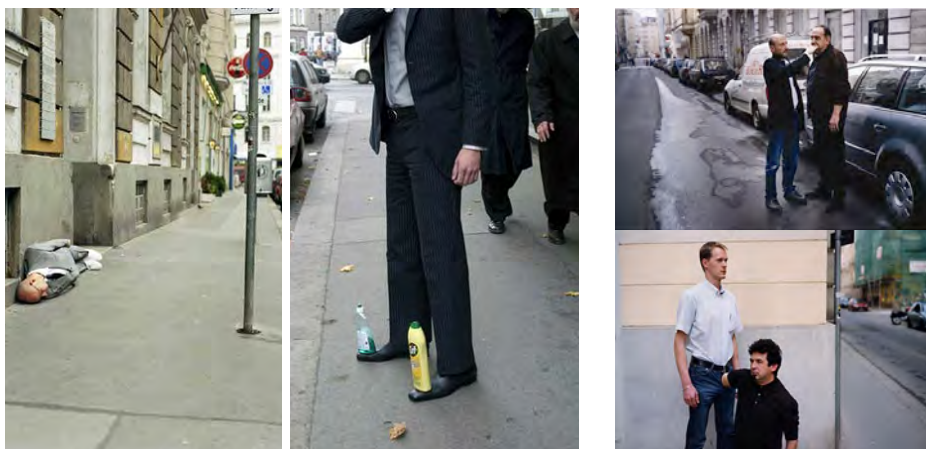
186.
Erwin Wurm, *Morning*
walks, 2001.

en su caso inseparable del desplazamiento del actor en *Morning walks* (2001) [186]. Transportar una cartera sobre la cabeza, sostenerla contra un poste, pisarla con ambos pies o sujetar sus asas con la boca procurando no interrumpir la marcha, son algunas de las especificaciones que acompañan un acto como este.

En un tono más estático, varias acciones sin título, realizadas en el marco de la serie *Leopoldstadt*, evidencian un procedimiento afín, basado en la introducción de gestos desviados: permaneciendo durante cierto tiempo acostado en el margen de una acera [187], o colocando ciertos utensilios sobre cada uno de los pies antes de dejarse fotografiar por el artista [188].

Una lógica semejante recorre las denominadas “instrucciones acerca de cómo ser políticamente incorrecto” (*Instruccions on how to be politically incorrect*), breves episodios inconcebibles desde el punto de vista de la lógica, y más aún de la corrección, al ser puestos en práctica en contextos sociales inusitados.

Introducir la mano en la boca de otra persona –*Looking for a bomb 1* (2003) [189]– o hurgar bajo los pantalones ajenos –*Looking for a bomb 3* (2003) [190]– forman parte de una vasta serie de operaciones comprometidas y difícilmente clasificables, en el marco ofrecido por distintos escenarios públicos.



En todos estos casos, la manifestación del desplazamiento se confirma inseparable de la marca de una desaparición asumida que pasa por la expresión del cuerpo.

Por otra parte, vimos cómo un similar propósito por ofrecer, sirviéndose siempre de modificaciones apenas apreciables, un giro inesperado sobre la realidad motivaba un cierto número de las propuestas de este tipo inscritas en el contexto expositivo.

En la vía abierta por dicha opción, localizamos otro importante conjunto de obras dirigidas a hacer de lo que no se oculta pero tampoco se muestra el motivo de una percepción renovada. Y es que dadas las expectativas que le son inseparables, la atmósfera de los espacios destinados a la exhibición del arte no parece menos propicia que la del escenario urbano, cuando se trata de llevar a cabo un ejercicio que tiene por objeto deshacer la obcecación perceptiva de quien observa.

Las primeras muestras de la puesta en escena de este tipo se detectan hacia finales de los años sesenta, cuando por ejemplo la obra *Staircase-3 Landing-leaves*, de Rafael Ferrer –un modesto cúmulo de hojas secas–, apareciera “inesperadamente”³⁶ en el rellano de la escalera durante la inauguración de la exposición en el almacén de la galería Leo Castelli,

187.
Erwin Wurm, *Untitled* (Leopoldstadt), 2005.

188.
Erwin Wurm, *Untitled* (Leopoldstadt), 2005.

189.
Erwin Wurm, *Looking for a bomb 1 (Instructions on how to be politically incorrect)*, 2003.

190.
Erwin Wurm, *Looking for a bomb 3 (Instructions on how to be politically incorrect)*, 2003.

36. LIPPARD, Lucy R., *op. cit.*, p. 109.



191.
Rafael Ferrer, *Staircase-3*
Landing-leaves, 1968.

en Nueva York, el 4 de diciembre de 1968 [191].

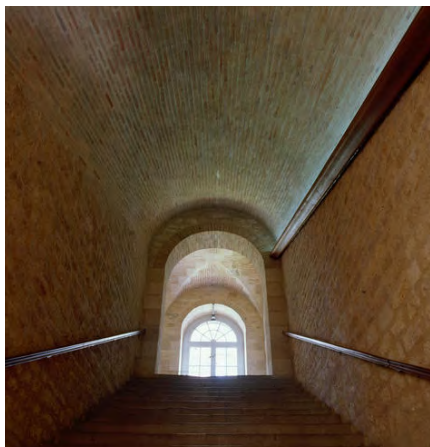
192.
Carl André, *Untitled*
(*Number 7*), 1969.

Meses después, la descripción de la muestra colectiva *Number 7*, organizada por Lippard en la galería Paula Cooper, brinda una imagen más o menos clara del lugar que también en ella ocupaba lo imperceptible: “La sala grande de la galería, aparentemente ‘vacía’, contenía obras de Barry (un campo magnético), Weiner (un agujero en la pared procedente de un disparo de fusil), Wilson (comunicación oral), Kaltenbach (secreto), Haacke (corrientes de aire procedentes de un pequeño abanico colocado en la puerta), Huot (las sombras existentes), Artschwager (puntos de luz como los de las pantallas de radar en el interior, uno visible desde la ventana y otros en la calle) y una obra muy frágil de cable de André”³⁷ [192].

193.
Bethan Huws, *Riverside*
piece, 1989.

En la línea de estas intervenciones, cuyo descubrimiento no siempre podría realizarse de forma espontánea salvo para el espectador previamente alertado de su presencia, veinte años después Bethan Huws continuaría jugando con una análoga percepción sutil del espacio ligada al lugar de exhibición. En su propuesta para la galería londinense Riverside Studios, *Riverside piece* (1989), la artista se limitó a elevar 17 centímetros la plataforma original del suelo de la galería, construyendo una superficie idéntica a la primera, y guardándose de ofrecer al visitante cualquier explicación sobre el trabajo realizado.

37. *Ibid.*, p. 157.



De idéntico sesgo consideramos la instalación sonora que, en la primavera de 1993, Neuhaus ubicara en dos de los peldaños de las escaleras entre los pisos primero y segundo del Museo de Arte Contemporáneo de Burdeos.

Como la mayoría de las intervenciones del creador, apenas señalada visualmente por un leve haz de luz, *Two passages bearing between shadows and daylight identical in form, diverging in spirit*, permanecería casi inaudible en las condiciones sonoras normales del museo, es decir, con el ruido producido por el público y la actividad desarrollada a diario.

Aun manifiesta sin interrupción, una mínima variación acústica de su calibre exigía para poder ser percibida del más completo silencio en el lugar –algo inusual por lo demás–, o bien, del previo conocimiento de su existencia debido a la documentación visual y gráfica presente en el catálogo de la exposición, y –aun así– del esfuerzo por parte del espectador para poder sentir tan tenue vibración.

Apenas un año después, Martin Creed desarrollaba una serie de procedimientos igualmente dirigidos a cuestionar la percepción promovida por las instituciones del arte.

Work no. 91 (One packet of Blu-Tack), acción llevada a la práctica en distintos lugares de exhibición desde su primera ejecución en 1994, consistió en la distribución de la totalidad de un paquete de ese material,

194.
Max Neuhaus, *Two passages bearing between shadows and daylight identical in form, diverging in spirit*, 1993.

195.
Martin Creed, *Work no. 91 (One packet of Blu-Tack)*, 1994.



196.
Martin Creed, *Work no.*
129 (A door opening and
closing), 1995.

197.
Roman Ondák, *Catch*,
2010.

en bolas –cuanto más pequeñas mejor³⁸– aplastadas por las paredes y superficies la galería, incluyendo los aseos y las oficinas.

La omnipresencia del material no garantizaba sin embargo la posibilidad de su apreciación a la mirada, conducida de manera más o menos mecánica por las más explícitas indicaciones textuales relativas las piezas expuestas.

Algo parecido sucedía en *Work no. 129 (A door opening and closing)* (1995), una puerta que los empleados del edificio simplemente se encargaban de abrir y cerrar a un ritmo más o menos continuado durante el curso de la muestra, estableciendo una secuencia temporal visual y sonora, cuya existencia no se indicaba salvo en el catálogo que finalmente documentaba su aparición en los distintos lugares en los que la acción se llevó a cabo.

Esta reproducción del acto en contextos dispares –al examen más preciso de cuyas especificidades dedicaremos apartados próximos (4.4.3.2. *Diferencia, repetición y aplazamiento*)– se detecta en un cierto número de las manifestaciones del tipo que estudiamos.

Catch ofrece uno de estos ejemplos, puesto por primera vez en

38. En las indicaciones incluidas en el catálogo que documenta la intervención, el artista establece una medida estándar de un centímetro de diámetro para la realización de las piezas, añadiendo en una nota que una cantidad menor a la indicada siempre será no obstante preferible. Cfr. VV. AA.: *Martin Creed. Things / Cosas*, cat. exp., Sala de exposiciones Alcalá 31, Vicepresidencia, Consejería de Cultura y Deporte y Portavocía del Gobierno de la Comunidad de Madrid, Madrid, 2011, s.p.

práctica en 2010 en la Colección de La Gaia, en Busca (Italia), al atrapar una de las cortinas de la habitación con el marco de la ventana y hacer visible la parte de la tela pillada también desde el exterior.

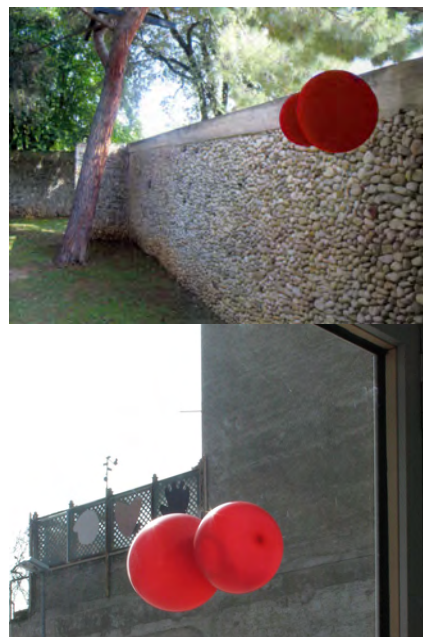
Rozando lo irrisorio, dicha operación permitía a Ondák plantear sutilmente un discurso relativo a la conexión entre interior y exterior, entre espacio público y privado, detectable en otras de sus obras como *Room extension* (2000) –consistente en la disposición de un hilo que desde una diminuta perforación en la cristalera de la galería atravesara el jardín exterior a esta–, o el globo inflado a través de una ínfima apertura en la luna de la sala de exposiciones en *Breath on both sides* (2009).

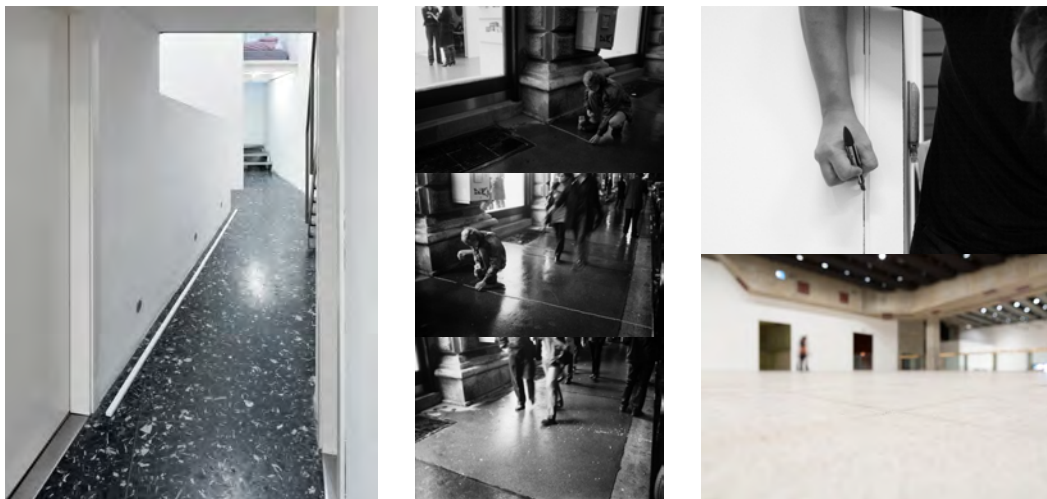
Otro especialista en hacer, en años recientes, de la mínima expresión gestual en el ámbito expositivo el motivo de una reflexión sobre las condiciones de emergencia de la experiencia sensible, es Jiří Kovanda.

Dotadas de una naturaleza similar a sus intervenciones en el entorno público [155] [156] [157] [158], terrones de azúcar o guisantes serían indistintamente alineados en el interior de la galería o sus principales

198.
Roman Ondák, *Room extension*, 2000.

199.
Roman Ondák, *Breath on both sides*, 2009.





200.
Jiří Kovanda, *Untitled*,
2008.

accesos, para dar lugar a construcciones cuyas particularidades podrían en todos los casos pasar inadvertidas al visitante en *Untitled* (2008) [200] o *Necklace (A row of peas across the sidewalk in front of the gallery)* (2007) [201].

201.
Jiří Kovanda, *Necklace
(A row of peas across the
sidewalk in front of the
gallery)*, 2007.

202.
Laih-Chih-Sheng, *Life-
size drawing*, 2012.

Semejantes condiciones de apreciación rodean la obra más reciente de Lai-Chih-Sheng, *Life-size drawing* (2012), la cual consistió en dibujar, perfilándolos, los contornos de las baldosas, los marcos de las puertas o las esquinas de las paredes de la sala de exposición. La considerable extensión de los grafismos presentes en la totalidad del área del local no podía, dada la sutileza del dibujo, garantizar la percepción de algo más que la amplitud del espacio a simple vista vacío para el visitante no informado de la existencia de la obra.

De manera resumida, creemos que los ejemplos expuestos corroboran la formulación posible de obras que –como Neuhaus ha expresado– han de ser primero necesariamente *ignorables* para poder ser en un momento dado *descubiertas*³⁹.

Dichas experiencias no hacen sino poner al individuo frente a sus propias responsabilidades para con lo sensible, según la amplitud más o

39. RATCLIFF, Carter: "Max Neuhaus: Aural spaces", *Art in America*, vol. 75, n° 10, Nueva York, octubre de 1987, p. 157.

menos marcada de su vigilancia, pues la percepción requiere en efecto participación⁴⁰, una participación que la sobreabundancia de imágenes y mensajes mediáticos que a diario consumimos pone en peligro constante de ser debilitada.

4.2.3.3_ Resumen y conclusiones parciales

– El tipo de intervenciones sometidas a examen determina en distintos grados un modo de apropiación que define el campo de la intersección entre práctica artística y práctica cotidiana, por ubicar su impacto no tanto en el terreno de la actividad estética como en el dominio de la vida cotidiana.

No será difícil reconocer que dichas operaciones localizan la práctica del arte en el transitar diario, lejos de cualquier intención museizante.

Edgardo Antonio Vigo ha resumido de manera muy precisa el objeto de su proyecto al declarar que no ha de corregirse al transeúnte, ni tampoco “cambiar su ritmo”, pero estableciendo que este debe “ser ‘revulsionado’ en forma constante por ‘propuestas nuevas’ basadas en ‘claves mínimas’⁴¹”.

La exploración de los límites entre arte y vida es capital para la práctica de un tipo que pasa por la inserción en la realidad de una producción de signos inconsistentes o no siempre discernibles como configuración estética, los cuales están ahí para desaparecer, sin dejar otro rastro de su existencia que, en ocasiones, la mera documentación textual o fotográfica de sus resultados.

Una resonancia duchampiana que concierne a la mínima diferencia

40. Esta frase sería el *leitmotiv* expuesto por Antoni Muntadas a la vista de cualquier transeúnte como parte del extenso proyecto *On translation: Warning*, que Muntadas desarrollaría en diversas ciudades del mundo desde 1966. Para una visión más detallada sobre el tema, *cf.* VV. AA.: *Muntadas: On translation: Paper BP / MVDR*, cat. exp., Actar, Barcelona, 2009.

41. VIGO, Edgardo Antonio: “La calle: escenario del arte actual”, en *Hexágono* '71, La Plata, 1972, cit. en DAVIS, Fernando: “Prácticas ‘revulsivas’. Edgardo Antonio Vigo en los márgenes del conceptualismo”, en <http://www.servicios2.abc.gov.ar/lainstitucion/sistemaeducativo/educacionartistica/34seminarios/htmls/descargas/bibliografia/problematicas-arte/4-Davis.pdf>, p. 6.



203.
Martin Creed, *Work no.*
300 (The whole world
+ the work = the whole
world), 2003.

productora de *infraleve* se encuentra así en el estatuto concedido por los artistas a lo invisible, en la medida en que sus acciones inscritas en el tejido de lo cotidiano podrían ser vistas como una versión posible de esa desaparición producida, de esa diferencia indiferente que es lo *infraleve*, capaz de pasar en el mismo movimiento, en un único y mismo fenómeno, de la manifestación a la indiferenciación.

– No ha de extrañar que otro de los rasgos más característicos de la producción artística, en consecuencia, manifieste un evidente desarrollo a través de las estrategias de señalamiento, por hacer de la ausencia de producción de objetos un momento decisivo para la creación, en cuanto que la misma realidad, con las mínimas intervenciones y temporalmente, puede siempre convertirse en obra.

El trabajo de Martin Creed *Work no. 300 (The whole world + the work = the whole world)* (2003) proporciona una más o menos atinada descripción de dicho procedimiento, resumiendo mediante una sola inscripción la ecuación entre la creación y el balance de su acción en el marco de la realidad: nada susceptible de modificar aquella última.

Y es que la evolución descrita por dicha fórmula equipara la producción artística a lo real hasta el punto de no suponerle cambio, lo que no contradice el hecho de que la obra se encuentre al servicio de algo o produzca algún otro tipo de modificación, como una percepción potencialmente expandida de las cosas podría serlo.

Así, las acciones se sitúan en la línea de una tendencia cuyo fin –muy en especial durante las décadas de los sesenta y setenta– pasa por evitar añadir elementos de cualquier tipo al orden de los objetos materiales existentes, con una nueva matización que en los casos expuestos además concierne específicamente al proceso de aprehensión de las obras: ¿hasta qué punto conviene a la práctica del arte contribuir al aumento de una hiperdensidad de estímulos físicos, visuales o sonoros, los cuales en razón de su excesiva proliferación no son, la mayoría de las veces, plenamente asimilables? ¿O es, de manera más exacta quizá, un ejercicio de conciencia lo que desde un nivel más básico ha de proponerse para poder, aun con dificultades, incitar a una nueva percepción posible de la continuidad poética, del potencial estético implícito en las situaciones tal como son cotidianamente vividas?

Los ejemplos propuestos –creemos– sirven por otra parte para reconfirmar la importancia del establecimiento de un sistema colaborativo entre artista y espectador, en el intento por explorar un número de vías alternativas a los clásicos procesos de producción y recepción de la obra motivados por el formato tradicional de la exposición.

Afirmaciones como aquella de Creed según la cual la obra “es un 50% lo que hago yo y un 50% lo que otros hacen de ella”⁴² son útilmente aplicables a los casos que estudiamos, algunos de los cuales, al abandonar el resultado de las producciones a su propia suerte, tienden a designar un modelo de acción en el que lo predecible no tiene cabida: la experimentación con el entorno, o las interacciones posibles con el espectador, de los que nunca se sabe a ciencia cierta qué forma tomarán, son elementos acogidos e incorporados como parte constitutiva de la naturaleza de las obras, cuyos usuales modos de distribución son de ese modo desmitificados.

– Un enfoque artístico de la ‘movilidad’ se revela inseparable de la configuración de los trabajos, la existencia de los cuales condiciona en varios niveles: [1] bajo la forma lúdica de una aproximación por parte del creador hacia objetos y lugares; [2] en lo que se refiere al transitar del observador cuya percepción procura alertarse, pues en la medida en que la intervención se hace menos patente, dichas propuestas exigen un mayor esfuerzo de atención que permita la percepción de sutiles modificaciones en el momento de su realización.

Estos elementos, lógicamente, cambian de expresión y de sentido cuando su aprehensión se produce con posterioridad a la ejecución del acto, a través de las especificidades del medio fotográfico o audiovisual, pero también de otro tipo de informaciones periféricas entre las que se incluyen esquemas o planos preparatorios y declaraciones textuales relativas al contenido de las obras, encargados de re-transmitir la información de la que son enlaces y re-formular la ‘invisibilidad’ original con el fin de garantizar su transmisión y su posible perdurabilidad en la memoria.

La recalificación del acto, por otra parte, determina la presencia de un segundo movimiento de desplazamiento que tiene lugar a través

42. VV. AA.: *Martin Creed. Things / Cosas, loc. cit.*, p. 9.

del registro, el cual, con posterioridad a la primera puesta en escena, genera un estadio espectral de la forma: desmaterializando el lugar de la obra, inaccesible e imperceptible en el momento de contemplar la imagen, el espacio de exhibición que no expone la situación descrita, y el documento mismo, que habida cuenta de lo anterior corre el riesgo de no ser considerado un original.

Estos dispositivos, al mismo tiempo, aparecen como una especie particular de transferencia y forma simbólica de posesión y enunciación velada de la autoridad del creador, del orden de la firma, la pedestalización o los enunciados de instrucción, signos ostensibles de pertenencia que se incluyen en las categorías del desplazamiento y la retirada, y sobre cuyas repercusiones más específicamente nos detendremos más adelante (4.4.3. *Imagen y corte temporal: Lógica fotográfica y lógica procesual*).

– Los ejemplos propuestos confirman la validez de la hipótesis que establecimos en la introducción de este apartado (4.2.3. *Prácticas indiciarias. Dos modelos de estudio*): que a medida que la radicalización de la elección de una determinada estructura se hace menos visible como gesto intencional, tiende el acto selectivo a recaer en mayor grado sobre las especificidades del medio fotográfico, el cual “sin ser un género de arte propiamente, tiene la capacidad peculiar de transformar todos sus temas en obra de arte”⁴³.

Así, resulta que en razón de sus características ontológicas, estéticas y mundanas, el fotográfico se afirma como un acto susceptible de conferir importancia y sentido a materias tan diversas como imprevisibles, induciendo significación formal, comunicacional y conceptual a los asuntos más irrelevantes, y gracias a un decretar notable lo que documenta, facilitando convertir cualquier cosa en el colmo sofisticado del valor⁴⁴.

En cuanto a las razones sobre las que reposa nuestra elección por destacar en este trabajo los atributos del modelo fotográfico –y

43. SONTAG, Susan: *Sobre la fotografía*, Debolsillo, Barcelona, 2013, p. 147.

44. Cfr. BARTHES, Roland: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona, 2011, p. 52.

por extensión, de la secuenciación cinematográfica—, relegando a un segundo plano la problemática relativa a la documentación textual o gráfica, podrán estas ir concretándose al hilo de la exposición de los propios casos.

Por ahora, una respuesta concisa a los motivos que permiten dibujar el suyo como un lugar de elección en el marco de acción de las prácticas que estudiamos apunta, primero [1], hacia la omnipresencia de la fotografía como medio cuya utilización se advierte en la mayoría de las experiencias artísticas basadas en la documentación; y segundo [2], hacia los puntos de fricción que es posible establecer entre un número de aspectos inherentes a la propia lógica de lo fotográfico y el campo de nuestro estudio, confluencia que toma su lugar en la compleja historia de una intrincada relación inaugurada por la fotografía que Alfred Stieglitz tomara de *Fountain* (1917) y que —esperamos— apartados próximos (4.4. *El modelo fotográfico*) podrán permitirnos comprender en profundidad.

Dos son por el momento los usos que bajo nuestro punto de vista confieren posiciones distintas a su recurso en la práctica:

[1] El que corresponde al registro a través del cual autentificar o dar a conocer un gesto previa y deliberadamente ejecutado por el creador. Incluiríamos aquí los señalamientos de Manzoni [138], Greco [140] o las intervenciones de N.E. Thing & Co. [146], por ejemplo.

[2] El que hace de este el medio de la selección de un fragmento de realidad respecto del cual desea señalarse su existencia o su posible potencial estético tras la inserción de gestos cuya intencionalidad resulta casi siempre ambigua —como sucede en ciertas obras de Orozco [159] [160] [161] [162], Alÿs [165], Ferrer [191] u Ondák [197]—, de manera que la imagen, cuyo énfasis parece recaer en su propia existencia independiente, no aparece en igual medida subordinada al acontecimiento inicial.

En relación con el último de estos planteamientos —en cuyo caso

no es sino la propia mirada que el objetivo registra⁴⁵, al rescatar mediante la selección situaciones insignificantes de su invisibilidad–, quisiéramos a continuación plantear la pregunta recientemente abordada por Barbara Fässler sobre la posible validez constitutiva de la fotografía como *readymade*, la cual encierra además una de las principales claves a partir de la cual fundar una inicial relación de proximidad entre las especificidades de lo fotográfico y el pensamiento de lo *infraleve*.

Procederemos así, seguidamente, al establecimiento de una comparación estructural entre ambas entidades, para luego llevar a cabo una equiparación de algunos de sus elementos concretos que podrá sernos de utilidad para proporcionar una visión más amplia y rica del complejo horizonte que las prácticas definen.

4.2.3.4_ Nota: El acto desplazado. La fotografía como *readymade*

Para sentar las bases de un razonamiento como el que a continuación proponemos conviene en primer lugar aclarar que si las entidades propuestas difícilmente pudieran –dada su pertenencia a muy distintas especies– parecer siquiera comparables entre sí en una primera impresión, sucede por otro lado que, pese a su evidente diversidad en el aspecto objetual y material⁴⁶, en su uso y en su función social, en su ubicación y su procedencia, ambas muestran un estrecho parentesco que no solo concierne a los mecanismos que rigen su producción,

45. El modo en que la intención de lectura del fotógrafo al capturar una determinada imagen es transferida al espectador, de manera explícita la enuncian las primeras palabras de *La cámara lúcida*, de Barthes, quien afirma poder ver “los ojos que han visto al Emperador” al contemplar en su caso una fotografía antigua del último hermano de Napoleón. Cfr. BARTHES, Roland: *La cámara lúcida, op. cit.*, p. 25.

46. No podemos olvidar que la fotografía aparece ante todo como un medio, un instrumento de reproducción y comunicación, con un fuerte predominio del aspecto técnico y una considerable importancia en el funcionamiento de la sociedad de información de masas contemporánea. Numerosas corrientes teóricas debidas a los más diversos autores, así como infinitas posibilidades de uso y aplicación a nivel técnico y visual, y de utilización social, se encuentran a sus espaldas, mientras que el *readymade* designa un modo de creación específico atribuido a un único individuo y encarnado por un cierto número de obras, restringido como sabemos por el mismo Duchamp en tiempo y cantidad.

sino también a ciertas de las condiciones que motivan su emergencia misma⁴⁷.

Varios son los pasos decisivos que, para Krauss, perfilan en un primer momento un movimiento de aproximación entre *readymade* y fotografía:

[1] Tenemos en primer lugar la (s)elección, a cuyas especificidades hemos venido aproximándonos a lo largo de estas páginas, y respecto de la cual creemos se hace necesario recordar los términos del artículo anónimo publicado en la revista *The blind man* con motivo de la primera exhibición de *Fountain* en la *Society of Independent Artists* de Nueva York en 1917, que subrayaban ya su importancia en la concesión de un estatuto de unicidad al objeto: “Si el Sr. Mutt construyó o no con sus propias manos la *Fuente* no tiene ninguna importancia. Él la eligió. Tomó un objeto de la vida diaria, lo reubicó de manera que se perdiera su sentido práctico, le dio un nuevo título y punto de vista y creó un nuevo significado para ese objeto”⁴⁸.

De forma paralela, respecto de la fotografía se ha mostrado hasta qué punto el sentido de una imagen lo constituye un acto selectivo, en cuanto que se concreta la elección del fotógrafo mediante el corte de un fragmento del flujo continuo del tiempo y el espacio, lo que implica un posicionamiento físico, la elección de una distancia y de una dirección de

47. Al margen de sus diferencias aparentes, no podemos olvidar que *readymade* y fotografía surgen por lo demás estrechamente vinculados a la era de la industrialización, y reflejan las problemáticas de la sociedad de masas y la sociedad de la información –la cuestión de la reproducibilidad técnica, por ejemplo–, al margen de las cuales ninguno de los dos fenómenos habría sido posible. Tanto la fotografía como el *readymade* son desde este punto de vista hijos de la modernidad, descendientes para Barthes de la era de “las revoluciones, de las contestaciones, de los atentados, de las explosiones: en suma, de las impaciencias, de todo lo que niega la madurez”. Por otra parte, mencionamos en las primeras páginas de este trabajo la influencia de la técnica fotográfica en el nacimiento de un interés por el estudio de fenómenos a simple vista inaprehensibles, lo que Walter Benjamin denominara un “inconsciente óptico” del cual la búsqueda de lo *infraleve* –inseparable de la propia formulación del *readymade*– aparece hasta cierto punto como sinónimo. Cfr. BARTHES, Roland: *La cámara lúcida, op. cit.*, p. 106.

48. DUCHAMP, Marcel: “The Richard Mutt case”, *The Blind Man*, nº 2, mayo de 1917, Beatrice Wood (ed.), Nueva York, pp. 5-6, cit. en MOTHERWELL, Robert (ed.): *The Dada painters and poets*, G.K. Hall & Co., Nueva York, 1981, p. 212.



204.
Ben Vautier, *Regardez moi, cela suffit*, 1962.

la mirada, es decir, de una perspectiva.

Ambos modelos, en última instancia, resultan sintomáticos de “la trasposición física de un objeto desde la continuidad de la realidad a la condición estable de una imagen artística, mediante un momento de aislamiento o selección”⁴⁹.

[2] El direccionamiento del elemento designado hacia un ‘uso’ y sentido nuevos, o en otras palabras, *el desvío*, supone un aspecto crucial para uno y otro.

La evidenciación del objeto en un marco diferente –el espacio expositivo en el caso del *readymade*, o el cuadro bidimensional que delimita el fragmento tomado por la cámara y seleccionado por el fotógrafo para dar lugar a la imagen– es el paso fundamental que podría definir estos como actos lingüísticos de renombramiento, cuestión que planea sobre la especificidad de las prácticas, a cuya manifestación y repercusiones concretas dedicaremos uno de los próximos apartados de nuestra investigación (4.5. *El modelo retórico*).

Acerca de este último punto nos limitaremos por el momento a recordar que lo que es válido para las imágenes o para los objetos puede igualmente, en efecto, servir para un escrito; basta suprimir una frase de un texto o combinarla con otra frase tomada de otro y el significado cambia, haciendo evidente un cierto proceso de fragmentación de lo real, sobre cuyas implicaciones en la práctica artística ligada a la mínima visibilidad ahondaremos en las páginas que siguen.

[3] De la mano de esta cuestión aparece el asunto del señalamiento que ambos dominios explicitan, pudiendo uno y otro hasta cierto punto confirmarse como una suerte de alerta a la mirada o, en palabras de Barthes, un “canto alternado de ‘Vea’, ‘Ve’, ‘Vea esto’”⁵⁰. A imagen del conocido retrato fotográfico que mostrara a Vautier sosteniendo la fórmula impresa “Regardez moi, cela suffit” (“Míreme, con eso basta”), esta parece constituir también la divisa de cada uno de dichos procedimientos, secuenciados por el poder de una mirada selectiva capaz de reconocer

49. Cfr. KRAUSS, Rosalind: “Notas sobre el índice. Parte 1”, en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza, Madrid, 1996, p. 219.

50. BARTHES, Roland: *La cámara lúcida*, op. cit., p. 27.

la particular existencia de un objeto o situación específicos.

[4] Nociones como las de fugacidad, instantaneidad o posesión, por otro lado, resultan familiares a ambos procedimientos, sintomáticos de una naturaleza apropiacionista –una mentalidad adquisitiva⁵¹– y un sentido de inmediatez en común.

La velocidad del medio fotográfico, su capacidad para capturar el instante, apropiárselo e inmovilizar el momento, extrayendo de golpe un trozo de continuidad espacial y temporal, bien podría corresponder al ritmo del *readymade* y la designación del objeto, y de hecho, no conviene olvidar que fue precisamente el nacimiento de la técnica fotográfica el que pudo poner en circulación la idea de un arte no producido por “concepción y parto” sino como resultado más bien de “una cita a ciegas”⁵².

[5] La unicidad o irrepitibilidad de la situación referencial en el momento de la elección supone otro importante punto de contacto entre *readymade* y fotografía, si tenemos en cuenta que cada acto de selección representa siempre un punto de vista individual, irrepitible y único, que en uno y otro caso determinan la originalidad –y en ese sentido el ‘aura perdida’ del objeto copiado industrialmente–, o aquello que ha tenido lugar una sola vez y “nunca podrá repetirse existencialmente”⁵³.

[6] Otro posible paralelismo reside en la preferencia por lo vulgar y lo banal. Si, ya en un primer momento, de la fotografía podía suponerse que no requería de habilidad técnica precisa⁵⁴, el *readymade* no cae bajo distinta sospecha, en la medida en que tal y como Franco Vaccari ha observado, tampoco Duchamp “construye ni exhibe habilidad”, limitándose a “escoger los objetos más neutros posibles, los productos más anónimos de la industria”, que “no llevan ningún rastro del trabajo que habría sido necesario para hacer visible en ellos una voluntad de

51. “Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que parece conocimiento, y por lo tanto, poder”. Cfr. SONTAG, Susan, *op. cit.*, Debolsillo, Barcelona, 2013, p. 14.

52. Cfr. *ibid.*, p. 130.

53. BARTHES, Roland, *ibid.*, p. 26.

54. “Usted aprieta el botón, nosotros hacemos el resto”, rezaba la primera publicidad de Kodak en 1888.

comunicación”⁵⁵.

“La desconcertante facilidad con que pueden hacerse las fotografías”⁵⁶, junto a la “inadvertida autoridad de los productos de la cámara”⁵⁷, perfilan los puntos de contacto de una evidente relación de proximidad entre los procesos de captación de la imagen y los elementos que intervienen en la designación del *readymade*.

Toda una serie de operaciones procedimentales concretas y aspectos conceptuales que habremos de tener en cuenta a la hora de abordar algunas de las cuestiones que sigan, permiten establecer la analogía entre *readymade* y fotografía a partir de problemáticas centrales a los dos ámbitos.

En vista de lo cual, y antes de embarcarnos en el estudio de los casos que puedan ponernos un paso más cerca de dicha aproximación, quedará concretar ciertas precisiones sobre la propia noción de ‘desplazamiento’, cuya presencia de uno u otro modo se detecta en el centro de muy diversos enunciados e incorpora además numerosos matices que convendrá estudiar y tener presentes en sus diferentes versiones para lo que prosigue.

4.3_ EL DESPLAZAMIENTO

4.3.1_ Consideraciones previas

Considerar la movilidad en su acepción más amplia será nuestro próximo objetivo, evitando reducir esta al mero traslado, al desplazamiento físico puro y simple, procurando más bien evaluar sus especificidades en relación con la producción del movimiento –incluido en sus dimensiones psíquicas y semánticas–, pues sospechamos que un enfoque que considera el desplazamiento la causa de un doble movimiento físico y psíquico o semántico y la clave de un proceso que reactiva la entrada de

55. VACCARI, Franco: “Photographie et ready-made”, en *La photographie et l'inconscient technologique*, Créatis, Paris, 1983, pp. 93-94.

56. SONTAG, Susan, *op. cit.*, p. 115.

57. *Ibid.*

los datos que inventa, efectivamente parece instalarse en el núcleo de las propuestas que estudiamos.

4.3.2_ Ciertas especificaciones sobre la interacción entre objeto hallado y registro fotográfico

Si existe una imagen capaz de catapultarnos al núcleo de la comparación entre dos dispositivos de vital importancia en la proliferación de los casos que constituyen el objeto del presente estudio –como lo son *readymade* y fotografía–, esa es sin duda la metáfora que sirve a Baudelaire para pintar al poeta moderno como un traperero, “un hombre encargado de recoger los restos de un día de la capital” y coleccionar “todo lo que la gran ciudad ha rechazado, todo lo que ha perdido, todo cuanto ha despreciado, todo *lo que ha roto en pedazos*”, pudiendo así llevar a cabo “una clasificación, una selección inteligente” de “las porquerías que, rumiadas por la divinidad de la Industria, se convertirán en objetos de utilidad o de disfrute”⁵⁸.

Esta imagen del *flâneur* que recorre las calles abandonándose al azar y que, guiado por el inconsciente, distingue con cuidado entre los objetos encontrados y los recoge con un gesto instantáneo resulta especialmente significativa para nosotros, en cuanto que hace surgir problemáticas centrales a los dos ámbitos a partir de un procedimiento analítico –en base a materiales empíricos ‘encontrados’ y escogidos, aparentemente al azar, y acto seguido apropiados y sintetizados en nuevos nudos o articulaciones de sentido– válido, como sabemos, tanto para la fotografía como para el *readymade*.

Por esta vía, no ha dudado Susan Sontag en equiparar la del fotógrafo con la actividad del paseante solitario que, como una “versión armada” de aquel, “explora, acecha, cruza el infierno urbano” descubriendo en la ciudad “un paisaje de extremos voluptuosos”⁵⁹, actualizando así una comparación a la que Victor Fournel hiciera mención mucho tiempo atrás,

58. BAUDELAIRE, Charles: “Sobre el vino y el hachís”, en *Obras I*, pp. 249-250, cit. en BENJAMIN, Walter: *Libro de los pasajes*, Akal, Madrid, 2007, p. 357.

59. SONTAG, Susan, *op. cit.*, p. 61.

205.
Brassaï, *Sculptures
involontaires*, 1933.

en la década de 1850, al describir al *flâneur* como un “daguerrotipo móvil y apasionado”⁶⁰.

Para lo que a nosotros nos interesa, creemos que fotografía y *readymade* se encuentran estrechamente ligados a la búsqueda del viandante, en la elección precisa, en la apropiación del objeto encontrado y en su enmarcamiento.

Un procedimiento dirigido a “atrapar” la vida, a preservar la vida en el acto de vivir⁶¹, algunas de cuyas especificidades –detectables en el marco de las intervenciones descritas con anterioridad (4.2.3.2. *El acto neutro. No ocultar, no mostrar*)– podrán permitirnos acometer el examen de una serie de prácticas que se sitúan más del lado de la observación y el encuentro que de la producción.

El fotógrafo-*flâneur* no se verá motivado tanto por las “realidades oficiales de la ciudad” como por “sus rincones oscuros y miserables, sus pobladores relegados, una realidad no oficial tras la fachada de vida burguesa” que aprehenderá “como un detective aprehende a un criminal”⁶².

Esta relación entre objeto encontrado y fotografía será crucial en nuestro intento por ir estableciendo de forma más precisa los aspectos que intervienen en la particular confluencia entre el discurso de lo fotográfico y lo *infraleve*.

A esa especial relación entre hallazgo y registro corresponde por lo demás un lugar reseñable en la práctica surrealista, en cuyo seno despierta cuestiones relativas al modo en que deseos inconscientes individuales y colectivos pueden encarnarse a su través.

Una selección de fotografías de Brassai con leyendas escritas por Salvador Dalí, aparecida en la publicación surrealista *Minotaure* en 1933

60. FURNEL, Victor: *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, París, Dentu, 1867, p. 268.

61. Citamos aquí las palabras de Cartier-Bresson en referencia al desarrollo de su propio proceso creativo: “Merodeaba por las calles todo el día, tenso y preparado para brincar, resuelto a [...] apresar en los confines de una sola fotografía toda la esencia de alguna situación que estuviera desarrollándose delante de mis ojos”. Cit. en SONTAG, Susan, *op. cit.*, p. 180.

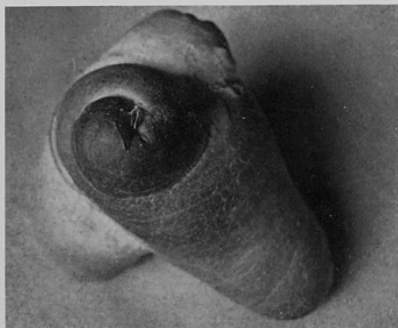
62. *Ibid.*, pp. 61-62.



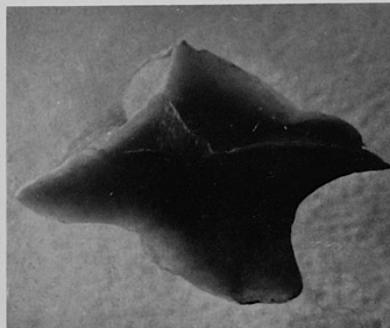
BILLET D'AUTOBUS ROULÉ "SYMÉTRIQUEMENT", FORME TRÈS RARE D'AUTOMATISME MORPHOLOGIQUE AVEC GERMES ÉVIDENTS DE STÉRÉOTYPE.



NUMÉRO D'AUTOBUS ROULÉ, TROUVÉ DANS LA POCHE DE VESTON D'UN BUREAUCRATE MOYEN (CRÉDIT LYONNAIS); CARACTÉRISTIQUES LES PLUS FRÉQUENTES DE "MODERN'STYLE".



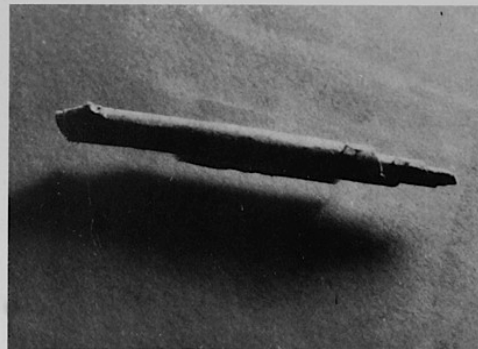
LE PAIN ORNEMENTAL ET "MODERN'STYLE" ÉCHAPPE À LA STÉRÉOTYPE MOLLE



MORCEAU DE SAVON PRÉSENTANT DES FORMES AUTOMATIQUES "MODERN'STYLE" TROUVÉ DANS UN LAVABO.



LE HASARD MORPHOLOGIQUE DU DENTIFIÈRE RÉPANDU N'ÉCHAPPE PAS À LA STÉRÉOTYPE FINE ET ORNEMENTALE.



ENROULEMENT ÉLÉMENTAIRE OBTENU CHEZ UN "DÉBILE MENTAL".

SCULPTURES INVOLONTAIRES

bajo el título de *Sculptures involontaires*, podrá servir para ofrecer una primera idea del alcance de algunas de las cuestiones que de este enfoque se desprenden, las cuales habrán de ser tenidas en cuenta en adelante.

El objeto del conjunto de esas seis imágenes lo constituyen desperdicios u objetos en el momento previo a su descarte, a los que el ejercicio de las manos distraídas o la simple casualidad parecen haber dado el aspecto específico de lo informe: una corteza de pan, un billete de autobús enrollado, una masa de pasta de dientes o los restos de una pastilla de jabón, retratados en planos cortos, como configuraciones escultóricas ‘automáticas’ [205].

Dos son los aspectos evidentemente destacables que podrán sernos útiles de cara a futuras observaciones:

[1] El papel decisivo de la fotografía en el momento de enmarcar la realidad y presentarla a la atención, pues tal y como Krauss ha observado, dichas esculturas solo existen a través de la actividad encuadradora y amplificadora de la cámara⁶³.

Yendo un paso más allá respecto del papel de lo fotográfico como participación en la introducción del objeto encontrado en un ‘régimen perceptual’ capaz de garantizar su significación como un encuentro con un sentido para el observador, Margaret Iversen ha comparado además el hallazgo casual del objeto al propio acto de la captura fotográfica, homología en la que entra en juego la discusión de Benjamin sobre el modo en que esta revela un inconsciente óptico, cuestión que retomaremos más adelante.

[2] La argumentación de Briony Fer acerca de “la escultura como resto” en *Part object part sculpture* (2005)⁶⁴.

Pues, por una parte, sucede que estos objetos, suspendidos en un

63. Para una visión más detallada sobre el tema, cfr. KRAUSS, Rosalind: “Los fundamentos fotográficos del surrealismo”, en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, op. cit., pp. 101-132.

64. Para una visión más detallada sobre el tema, cfr. FER, Briony: “The scatter: Sculpture as leftover”, en MOLESWORTH, Helen Ann (ed.): *Part object part sculpture*, cat. exp., Wexner Center for the Arts, The Ohio State University, Ohio, 2005, pp. 222-233.

espacio de transición entre la existencia y la desaparición, en el momento final de su vida social, y desprovistos de cualquier función utilitaria, al hallarse libres de las determinaciones impuestas por el funcionalismo suponen un impulso para la proyección de nuevos, distintos y más diversos significados.

Por otra, resultado del simple transitar o de acciones cotidianas llevadas distraídamente a cabo por individuos anónimos, los elementos retratados, en la línea de los dibujos sin intención trazados sobre “un billete de metro, el margen de un periódico, un paquete de cigarrillos, el dorso de un sobre, etc.”⁶⁵, en efecto, podrían poner en evidencia dimensiones psicológicas de la relación comúnmente establecida con los objetos y el entorno próximo, una suerte de eco del comportamiento ‘no pensado’ del que en última instancia pudieran constituir el reflejo más cercano.

En este sentido, y siguiendo de nuevo a Krauss, podríamos sostener que lo que de tal modo la cámara enmarca y hace visible es “la escritura automática del mundo; la producción constante, ininterrumpida, de signos”⁶⁶.

Las páginas que siguen tendrán por objeto explorar esta serie de cuestiones entrelazadas, en las que se incluyen la correspondencia entre la fotografía y la noción de ‘involuntariedad’, el concepto de automatismo y la relación con los objetos cotidianos, así como el énfasis en lo efímero, inevitablemente ligado a la búsqueda de lo singular y a una amplia variedad de operaciones ‘desmaterializadoras’ para las cuales el registro fotográfico se convierte en un medio de elección a través del cual ‘aligerar’ la práctica del arte.

Dichas ideas, y los interrogantes a que, a la luz de un análisis más amplio, puedan estas dar lugar en adelante, serán examinados al hilo de las especificidades de un conjunto de prácticas difundidas muy en particular en el arte del siglo XX, para las cuales el desplazamiento físico constituye o influencia fuertemente la configuración de la obra.

65. PEREC, Georges: *Especies de espacios*, Montesinos, Barcelona, 1999, p. 32.

66. KRAUSS, Rosalind: “Los fundamentos fotográficos del surrealismo”, en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, op. cit., p. 129.

Así, con vistas a futuras consideraciones sobre el tema, podría ser útil, creemos, hacer varias puntualizaciones en torno a la emergencia, el desarrollo y las diversas y muy distintas reverberaciones derivadas de un proceso de aprehensión del entorno cuyo origen se remonta a siglos atrás y que resume un mecanismo de la producción cultural de la modernidad que será habitual en la contemporaneidad: la marcha.

4.3.3_ Ciertas especificaciones sobre la marcha

Caminar ha sido durante siglos una de las formas más comunes de interpretar la realidad en directo; de hecho, la expresión *solvitur ambulando* (se resuelve caminando) se utilizaba en la Grecia Clásica para referir el nexo entre deambulación y claridad mental, al hilo de una determinada disposición psíquica directamente influida por el movimiento físico del individuo.

Y es que tal y como Merleau-Ponty ha señalado, la visión parece, al caminar, quedar “sujeta al movimiento”⁶⁷, habiendo de reorientarse la mirada constantemente en el campo de lo visual, en cuanto condiciona el desplazamiento la vista y de manera recíproca sucede que condiciona esta la orientación de aquel.

El cambio de decorado no solo incita a una mudanza de la mirada, sino que conduce a una intensificación de las capacidades perceptivas, motivada por la sensación de desorientación que acompaña el paisaje entre lo cotidiano y lo que es incierto o aún está por descubrir⁶⁸.

Las primeras tentativas de establecer una relación teórica y práctica entre el acto de pasear y el proceso de aprehensión del entorno por parte del individuo no se encuentran sin embargo hasta finales del siglo XVIII, cuando el paseo se convierte en objeto de reflexión filosófica de pleno derecho.

La publicación de *Las ensoñaciones del paseante solitario* (1782), de Jean-Jacques Rousseau, y, muy en especial, la aparición del libro

67. MERLEAU-PONTY, Maurice: *El ojo y el espíritu*, Paidós, Barcelona, 1986, p. 15.

68. Cfr. LABORATORIO STALKER: Manifiesto, “Stalker à travers les territoires actuels”. Edición digital en <http://www.digilander.libero.it/stalkerlab/tarkowsky/manifiesto/manifestFR.htm>.

El arte de pasear (1802), de Karl Gottlob Schelle, suponen muestras de un interés creciente por la materia, que podríamos situar en el origen de una nueva estética de los placeres ligados al paseo, según la cual las condiciones físicas del itinerario seguido repercuten directamente en las experiencias vividas por el paseante.

Solo a partir de ellas la manera de pensar el paisaje comenzaría a establecerse como fruto de un recorrido y una experiencia determinados, cuestionándose el énfasis tradicionalmente puesto en la relación entre aquel y el punto de vista único hasta entonces promovido y monopolizado por el canon pictórico.

Desde la nueva perspectiva, otra noción de paisaje podría conformarse a partir de una serie diferenciada y continuada de apropiaciones del espacio natural o social.

Movida por dichas contribuciones, la figura del *flâneur* baudeleriano supone a finales del siglo XIX un hito fundamental, por hacer del territorio urbano el objeto de una mirada extraviada, resultado de recorridos sin dirección ni objetivo a través de la urbe.

Muy de cerca sigue a esta la imagen del traperero, un tipo social nacido con la industrialización y dedicado al reciclaje de los desechos producidos por la sociedad de consumo. Una nueva percepción, suscitada por el entorno velozmente cambiante de las ciudades y la aparición de las nuevas tecnologías a principios de siglo, permite así explicar la superación de la preferencia por la estabilidad de la imagen fija, finalmente desplazada por “la agitación y [el] alivio de aquellos objetos [...] siempre en movimiento y deslizándose a los ojos”⁶⁹, antepuestos por la práctica generalizada del movimiento en el espacio como alternativa a las habituales vías de apreciación estética.

Tentativas de aplicación de las investigaciones freudianas al inconsciente de la ciudad serían contempladas por el entorno dadaísta como uno de los instrumentos de una recalificación del arte a partir de visitas a las localizaciones más banales de la urbe, elevando el acto de

69. ADDISON, Joseph: *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de 'The Spectator'*, Madrid, Visor, 1991, p. 141.

caminar al rango de operación estética.

Tal investigación, en el marco del surrealismo, partiría de la creencia en la posibilidad de explorar, deambulando sin objetivo, los espacios urbanos de idéntico modo que la mente, supuesta experiencia equiparable a una suerte de escritura automática, capaz de revelar las realidades no visibles de la ciudad.

Dichas búsquedas servirían a su vez como punto de partida a la deriva situacionista, elemento privilegiado de una transfiguración del contexto urbano, reivindicado nuevo y extraño, y materialización de un modo alternativo de habitar la ciudad, mediante el cual superar el tipo de desplazamiento puesto en práctica por el surrealismo, excesivamente centrado en los aspectos inconscientes de la existencia.

Basándose en una técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos, una propuesta nacida del deseo de repolitización del entorno impuesto por el régimen del urbanismo llevaría implícita desde este punto de vista la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo, en cuyo transcurso el abandono y la apertura del individuo a la aleatoriedad de las circunstancias jugarían un papel fundamental.

A propósito de lo determinante del azar en los procesos deambulatorios, la marcha confirma por esta vía su utilidad en cuanto instrumento mediante el cual desprender hasta cierto punto del 'sí mismo' al individuo, facilitando desasir al caminante del mundo conocido, cuya intensidad reactiva al desplazar la realidad rutinaria hacia zonas de incertidumbre.

Esta cuestión ha sido objeto de las observaciones de varios autores: De Certeau no duda en afirmar que "andar es no tener lugar"⁷⁰, mientras que Breton por su parte contempla la posibilidad de una liberación del principio de identidad a partir de la marcha⁷¹ y Baudelaire funda la descripción del "perfecto paseante" en la idea de un "yo insaciable del no-yo"⁷².

70. DE CERTEAU, Michel: *La invención de lo cotidiano*, op. cit., p. 116.

71. "¿Quién sabe, si de este modo, no nos estamos encaminando hacia nuestra liberación, algún día, del principio de identidad?". Para una visión más detallada sobre el tema, *cf.* BRETON, André: *Los pasos perdidos*, op. cit., p. 76.

72. BAUDELAIRE, Charles: "El pintor de la vida moderna", en *Salones y otros escritos sobre arte*,

Las primeras líneas de *El paseo* (1917), de Robert Walser, evocan una sensación afín a la descrita por estos autores, cuando el narrador comienza a recorrer la ciudad de buen humor y con facilidad, “como si viera el mundo matutino por primera vez”⁷³, lo que Virginia Woolf atribuye a la particularidad de que al caminar “nos liberamos del yo que conocen nuestros amigos y pasamos a formar parte de ese inmenso ejército republicano de vagabundos anónimos”⁷⁴.

Walter Benjamin se ha referido al procedimiento descrito por el protagonista de la novela de Alexandre Dumas *Los mohicanos de París* (1854), equiparándolo a la incierta motivación del callejeo, cuando el héroe del relato decide aventurarse a seguir los desplazamientos de un pedazo de papel azotado por el viento⁷⁵.

En tal constante, ciertos ‘consejos’ en un punto del relato de Walser alertan al caminante sobre el tipo de atención flotante y no selectiva que ha de desarrollarse durante el paseo, habiendo quien pasea de estudiar con idéntico interés “la más pequeña de las cosas vivas, ya sea un niño, un perro, un mosquito, una mariposa, un gorrion, un gusano, una flor, un hombre, una casa, un árbol, un arbusto, un caracol, un ratón, una nube, una montaña, una hoja o tan solo un pobre y desechado papel de escribir”⁷⁶.

Las cualidades procedimentales que estas reflexiones enfatizan, anticipan para nosotros uno de los aspectos fundamentales de un cierto número de propuestas insistentemente articuladas en torno al descubrimiento casual de aspectos capaces de sorprender al viandante en sus desplazamientos por la ciudad.

Y es que, bajo este punto de vista, el creador, en palabras de Iversen

Visor, Madrid, 1999, p. 359.

73. WALSER, Robert: *El paseo*, Siruela, Madrid, 1997, p. 2.

74. WOOLF, Virginia: “Ruta callejera. Una aventura en Londres”, en *La muerte de la polilla y otros escritos*, Capitán Swing Libros, Madrid, 2010, p. 38.

75. “Desde el principio, Salvator le dice al poeta Jean Robert: ‘¿Quiere escribir novela? Tome a Lesage, a Walter Scott y a Cooper...’. A continuación, como si de personajes de *Las mil y una noches* se tratara, lanzan al viento un trozo de papel y lo siguen, persuadidos de que va a conducirlos hasta un tema para una novela, lo que efectivamente ocurre”. Cfr. MESSAC, Régis: *El “Detective Novel” y la influencia del pensamiento científico*, París, 1929, p. 429, cit. en BENJAMIN, Walter: *Libro de los pasajes*, op. cit., p. 444.

76. WALSER, Robert: *El paseo*, op. cit., p. 18.

“obligado a vagar por el mundo de las cosas devaluadas, accidentales, heterogéneas, [...] dispersándose entre ellas y agrupándolas, recogiénolas”⁷⁷, describe con sus deambulaciones una actividad cuya razón de ser consiste en abrir su propia identidad a lo que es capaz de deparar acontecimientos o evoluciones en apariencia contingentes, motivo por el cual importará especialmente considerar la posibilidad de transferir la experiencia de este tipo a un determinado plano estético.

Así, veremos en adelante de qué modos y por qué motivos la exhibición de los recorridos con frecuencia acudirá al registro fotográfico o audiovisual, con una conciencia siempre clara, no obstante, de la imposibilidad de capturar aquella por completo o formularla íntegramente en idénticos términos a través de la representación.

4.3.4_ Tres ejemplos ilustrativos

Pese a lo temprano de su gestación, el signo de equivalencia entre desplazar y crear no supone un cambio de verdadera importancia hasta finales de los años sesenta y principios de los setenta, cuando el artista se torna “un individuo móvil, cuyas deambulaciones fundan, o al menos influyen fuertemente las realizaciones”⁷⁸.

Dicho enfoque, que hace de la movilidad un instrumento a través del cual interrogar tanto a la estabilidad de la forma como a la de las categorías que por lo general permiten aprehenderla, será –como veremos– ampliamente generalizado y metódicamente explorado también por artistas aparecidos de los años noventa en adelante.

4.3.4.1_ Richard Wentworth: *Making do, getting by* (1970) (Obra en curso)

La serie fotográfica de Richard Wentworth, *Making do, getting by*, que el artista ha desarrollado sin interrupción desde 1970, podría ser vista

77. IVERSEN, Margaret: “Involuntary photography”, en VV. AA.: *Found sculpture and photography from surrealism to contemporary art*, Anna Dezeuze y Julia Kelly (eds.), Ashgate, Londres, 2013, p. 171.

78. CRIQUI, Jean-Pierre: “Like a rolling stone: Gabriel Orozco”, *Art Forum*, vol. 34, nº 8, abril de 1996, p. 88.



como el antecedente de una serie de prácticas dirigidas a la apropiación del objeto hallado desde un enfoque para el cual la movilidad física resulta imprescindible.

206.
Richard Wentworth,
Making do, getting by,
1970.

Estas imágenes de Wentworth, en las que se muestran descontextualizaciones casuales de objetos –una silla que sostiene el palo de una escoba, una taza dispuesta sobre el alféizar de una ventana, un guante de piel calzado en la terminación de una valla metálica, una bota junto a una puerta–, en varios puntos recuerdan a las *Sculptures involontaires* surrealistas [205] que páginas atrás situamos en el origen de frecuentes estrategias descontextualizadoras en la práctica artística reciente.

Primero, puesto que *Making do, getting by* retrata los resultados de intervenciones cotidianas espontáneamente llevadas a cabo por sujetos anónimos en el contexto de la vida diaria, abriendo paso como aquellas a cuestiones relativas a la autoría, la delegación y la inscripción del gesto.

Dicha manera de concebir la actividad creativa es inseparable de un replanteamiento del espacio de existencia del arte y el lugar en el

que la obra se localiza, al presuponer un mundo ya repleto de objetos *readymade* e intervenciones tan compulsivas como insignificantes.

Segundo, dado que objetos residuales, suspendidos en espacios de transición entre lo útil y el desperdicio, entre la existencia y la desaparición, en ambos casos traslucen una suerte de precariedad característica del momento último de su vida social.

Para lo que a nosotros nos interesa, el caso de Wentworth pone además de manifiesto nuevas dimensiones que, en mayor o menor grado, caracterizan la práctica artística ligada a esta exploración de lo cotidiano en años posteriores.

Está, en primer lugar, el espíritu del fotógrafo o el artista moderno y contemporáneo, patente en una predisposición a recorrer el entorno urbano, abandonándose al azar y dejándose guiar por una curiosidad carente de ideas preconcebidas, que interviene como un instrumento clave en la reapropiación de la realidad.

Parte de la lógica asociativa que habita en los trayectos improvisados del caminante –una suma de desviaciones, finalmente–, parece después traducirla el desplazamiento semántico de los objetos, provistos de una función distinta de la original.

Ni el palo de la escoba sin cepillo, ni la silla sobre la que se apoya permiten barrer o sentarse, sirviendo en este caso su conjunción para reservar un espacio de aparcamiento.

Inhábil para su función más común, la taza se utiliza para sostener una ventana abierta y la bota, para impedir que la hoja de una puerta se cierre, mientras que un guante presuntamente perdido reclama la atención de su propietario, enfundado –en una posición similar a la de la mano articulada– en el punto más visible de una verja.

Este fenómeno de descontextualización –que por otro lado, conviene tener presente, los surrealistas desde muy distintas perspectivas explotaron al máximo–, en el caso de las *Sculptures involontaires* creemos más bien depende de las técnicas inherentes al propio medio fotográfico, mediante la ampliación e iluminación específica de los objetos desprovistos de cualquier otra referencia externa [205].

En contraste con las intensamente iluminadas y ampliadas *Sculptures involontaires*, las imágenes que forman *Making do, getting by* resultan

inusitadamente espontáneas, carentes de control “en lo que se refiere no solo a la iluminación sino también a los demás factores contextuales impredecibles”⁷⁹, lo que en adelante constituirá un rasgo distintivo del tipo de fotografía desarrollada por el artista-*flâneur*.

Ajenas a una lectura en clave de los posibles trastornos latentes tras los gestos efectuados –extendida interpretación en torno a las *Sculptures involontaires* que explica la conexión del interés surrealista por la teoría psicoanalítica–, las operaciones documentadas por Wentworth revelan, más específicamente, la gestación de una creatividad espontánea nacida en respuesta a la satisfacción inmediata de determinadas necesidades de los usuarios; dimensión que el propio título de la serie *Making do, getting by* pone de relieve⁸⁰.

4.3.4.2_ Cao Guimarães: *Gambiarra*s (2000) (Obra en curso)

Muy cerca en varios aspectos del enfoque propuesto por Wentworth, en *Gambiarra*s Cao Guimarães centra su atención en el potencial creativo de soluciones populares cuando los recursos son limitados.

El término que sirve de título a la obra fotográfica desarrollada por el artista desde comienzos de los años 2000, de hecho se traduce como *improvisación*, con una connotación añadida relativa a la resignación del usuario ante soluciones que, como las de Wentworth, revisten un fuerte carácter provisional y espontáneo.

En la línea de *Making do, getting by* [206], *Gambiarra*s muestra asociaciones casualmente descubiertas por el artista, recontextualizaciones de objetos cotidianos que, combinados entre sí o dispuestos en determinados lugares con el fin de ofrecer solución a problemas diarios –apagar un cigarrillo, sostener las facturas de los clientes en un local,

79. DEZEUZE, Anna: “Richard Wentworth’s *Making do, getting by* and the elusive everyday”, en VV. AA.: *Found sculpture and photography from surrealism to contemporary art*, Anna Dezeuze y Julia Kelly (eds.), *op. cit.*, p. 102.

80. En la lengua inglesa, la expresión “*Making do, getting by*” hace referencia al hecho de ‘conformarse’ (*make do*) y ‘arreglárselas’ (*get by*).



207.
Cao Guimarães,
Gambiarras, 2000.

sujetar unas gafas sin patillas, recoger el cable de unos auriculares—, traslucen la extraña tensión nacida del encuentro imprevisto entre varios objetos aislados de su contexto y función originales [207].

Estos despiertan, así, una serie de connotaciones anteriormente veladas bajo el peso de la funcionalidad primera, tornando lo conocido en extraño e inquietante.

Más allá de la función de las composiciones que aparecen en las imágenes, bajo nuestro punto de vista *Gambiarras* enfatiza la libre creatividad, despreocupada y espontánea de las situaciones fotografiadas, lo que se advierte en la descripción que el propio artista ha hecho de la obra: “*Gambiarra* es filosofía, religión y arte. [...] Una llamada a la reinención constante, al nuevo diseño de las leyes de la naturaleza”⁸¹.

Por otro lado, y conforme con la provisionalidad y la espontaneidad

81. Cao Guimarães, cit. en ASBURY, Michael: “Gambiarras, make do”, artículo escrito para la exposición del artista en el Pharos Centre of Contemporary Arts, Chipre, 2008. Edición digital en http://www.caoguimaraes.com/page2/artigos/article_05.pdf, p. 2.

de las configuraciones que constituyen el motivo de las fotografías, un proceso abierto a la arbitrariedad de hallazgos imprevistos en las deambulaciones del artista da lugar a la captura de las imágenes de Guimarães; quien como Wentworth, tampoco realiza intervenciones directas sobre los objetos, convirtiéndose en un mero observador que procura despertar una nueva mirada sobre lo encontrado para *a posteriori* presentar al espectador un fragmento de dicha realidad recalificada con la ayuda del registro fotográfico.

4.3.4.3_ **Gabriel Orozco: *Fotografías* (1992-1993)** **(Obra en curso)**

Semejantes a los descritos son los mecanismos que despliega la obra de Gabriel Orozco: el recurso al desplazamiento físico como condición inseparable de la configuración de las obras y el interés por procesos de descontextualización son elementos de primer orden presentes en ciertas intervenciones que por otros motivos ya conocemos [11] [161].

La misma mirada aguda que busca situaciones en apariencia insignificantes a partir de las cuales extrañar la percepción acostumbrada, se encuentra en el origen de imágenes para las que la línea entre la construcción premeditada y el hallazgo casual se torna difusa [159] [160]

Pero un impulso diferente –creemos– motiva el registro de los encuentros circunstanciales que por lo general interesan a Orozco, y es por ello por lo que decidimos dedicarle una sección independiente en estas páginas.

Mientras que los actos fotografiados por Wentworth [206] o Guimarães [207] tendían a subrayar el carácter improvisado de configuraciones hasta cierto punto marginales, realizadas por sujetos anónimos, la práctica de Orozco, más exactamente, amplifica la poética de por sí presente en aspectos inaparentes o por lo común desestimados en la relación cotidiana con el entorno.

Así, un pequeño charco de espuma sobre el asfalto constituye el motivo central de la imagen titulada *Foam* (1992), mientras que una



208.
Gabriel Orozco, *Foam*,
1992.

209.
Gabriel Orozco, *Dog
urine in snow*, 1993.

enfanzación del aspecto escultórico de la orina al depositarse sobre la nieve justifica el interés de la captura en el caso de *Dog urine in snow* (1993), o el sutil reflejo del cielo sobre la superficie de un tejado inundado acapara la atención de quien observa *From roof to roof* (id.).

Objetos o situaciones hasta el momento consagrados a un estado de semi-imperceptibilidad despiertan así de su latencia al ser observados con atención por el artista, que al margen de cualquier voluntad impositiva de nuevos significados o configuraciones formales, se limita a explotar las posibilidades semánticas inherentes a los propios elementos para, sin apartarse de ellos, tratar de descubrir otros sentidos posibles, nuevas dimensiones inusitadas o frecuentemente inadvertidas de la realidad circundante.

4.3.4.4_ Resumen y conclusiones parciales

La práctica de estos artistas confirma la emergencia del desplazamiento no solo en su utilización directa como movimiento, sino también a través de operaciones de transferencia como la efectuada por el propio medio fotográfico en su relación con lo real, al poner de relieve el desvío funcional que en un momento dado afecta a determinados objetos.

En cuanto al empleo de lo fotográfico, no podemos olvidar que la lógica del desplazamiento pertenece implícitamente al medio, al apartar el objeto del continuo de la realidad para mostrarlo en otro lugar siempre distinto del original.

Al tiempo que la fotografía señala una determinada experiencia, de



forma inevitable sucede que la reconfigura a través del propio límite de la imagen, cortando o disociando el elemento extraído de la realidad en su conjunto e indicando así una quiebra en la estructura continua de lo real.

Dicho mecanismo no es otro que el que, en un intento por caracterizar la producción fotográfica del surrealismo, Krauss define como *espacio divisorio*, una distancia generada por el marco de la cámara, el encuadre o las tomas extremadamente cercanas. A tal espacio, según la autora, se debe la consciencia de que “no estamos mirando la realidad, sino el mundo infestado por la interpretación o la significación, es decir, la realidad distendida por las grietas o los espacios en blanco, por las precondiciones formales del signo”⁸².

Un uso aparentemente desinteresado y casual de la cámara, apartado de cualquier intención estetizante susceptible de añadir un sentido complementario a la imagen en los casos expuestos, aparece, por otro lado, en concordancia con algunas de las claves que la propia práctica anticipa: si no existe manipulación de la imagen, la propia fotografía actuará como un *readymade*, recibiendo idéntico tratamiento que los objetos bajo su mirada, es decir, ninguno.

Esta neutralidad presente en la forma dada al trabajo, pero también en su sustancia misma, en la mayoría de los casos, creemos, contribuye a preservar –o a fabricar– la propia calidad de su impacto.

82. KRAUSS, Rosalind: “Los fundamentos fotográficos del surrealismo”, en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, op. cit., p. 123.

210.
Gabriel Orozco, *From roof to roof*, 1993.

Por esta vía, observamos cómo un número significativo de las reflexiones articuladas en torno a lo fotográfico, por su génesis automática, de hecho han tendido a concebir la fotografía como “el resultado objetivo de la neutralidad de un aparato”, formado “sin intervención creadora del hombre según un determinismo riguroso”⁸³ y la acción de fotografiar, como un “acto de no intervención”⁸⁴: para Sontag, la mayor parte de los fotógrafos depositan una confianza casi supersticiosa en el accidente⁸⁵, lo que conduce a la autora a la afirmación de que las fotografías, más que depender “de las intenciones del artista [...], deben su existencia a una cooperación libre [...] entre fotógrafo y tema, mediada por una máquina cada vez más simple y automatizada”⁸⁶.

Recelar del intelecto parece ser uno de los temas recurrentes de lo fotográfico, capaz de rescatar algo parecido al carácter “mágico-circunstancial”⁸⁷ que Breton atribuía a la “belleza convulsa”, propia de realidades naturales aún no descubiertas, algo así como “la verdadera vida ‘ausente’”⁸⁸, traída a la atención en una intensidad oculta a través de las imágenes.

Tales características son –para lo que nos interesa– especialmente significativas en el caso de la fotografía *amateur*, nutrida de la tradición documental y cuya adopción –crucial en el desarrollo de la fotografía de concepto durante la década de los sesenta y comienzos de los setenta– ha actuado con frecuencia como un mecanismo mediante el cual desarrollar “relaciones miméticas con otros procesos de producción

83. BAZIN, André: “Ontologie de l’image photographique” (1945), en *Qu’est-ce que le cinéma?*, tomo 1, Éd. du Cerf, París, 1975, p. 14, cit. en DUBOIS, Philippe: *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Paidós, Barcelona, 1986, p. 30.

84. SONTAG, Susan: *Sobre la fotografía*, op. cit., p. 21.

85. Cfr. *Ibid.*, p. 117

86. *Ibid.*, p. 59.

87. “La belleza convulsiva será erótico-velada, explosivo-fija, mágico-circunstancial o no será”. BRETON, André: *El amor loco*, Alianza, Madrid, 2008, p. 30.

88. André Breton, cit. en MALPARTIDA, Juan: “André Breton o el triunfo de Eros”, en BRETON, André: *El amor loco*, op. cit., p. 11.

social”⁸⁹, al objeto de desafiar la autonomía del arte⁹⁰.

Por cuanto a las imágenes de Wentworth [206], Guimarães [207] y Orozco [208] [209] [210] se refiere, podríamos decir que estas de algún modo corporalizan el punto en el que la fotografía surrealista, documental y *amateur* confluyen, si tenemos en cuenta que para Walker la fotografía surrealista la caracteriza un impulso documental, traslucido en la creencia de que lo maravilloso forma parte inherente de la realidad, por lo que solo necesita ser revelado⁹¹, apreciación similar a la de Julian Stallabrass, para quien desde el punto de vista del fotógrafo *amateur* “el ideal es traído desde el fondo de lo real, produciendo un mundo de belleza, maravilla y sentido”⁹².

Respecto del desplazamiento objetual que algunas de estas imágenes anticipan, no es de índole distinta al fenómeno del encuentro casual de Lautréamont: la facultad de atrapar dos realidades distintas y, acercándolas, lograr una chispa, un ‘como si’ específicamente producido por azar⁹³, que la fotografía mejor que ningún otro medio parece haber mostrado cómo reunir⁹⁴.

Al descontextualizar los objetos y pervertir su utilidad originaria, se les devuelve un papel desconcertante que no es sino su forma primera, de modo que se facilita el establecimiento de infinidad de significados y relaciones nuevas, tan pronto como la contradicción, el humor y el absurdo de la nueva alianza se presentan a la atención.

89. WALL, Jeff: “Marks of indifference’: Aspects of photography in, or as, conceptual art”, en GOLDSTEIN, Ann, y RORIMER, Anne: *Reconsidering the object of art, 1965-1975*, cat. exp., Los Angeles Museum of Contemporary Art, The MIT Press, Los Ángeles, 1995, p. 253.

90. Para una visión más detallada sobre el tema, *cfr.* WALL, Jeff, *loc. cit.*, pp. 247-267.

91. WALKER, Ian: *City gorged with dreams: Surrealism and documentary photography in interwar Paris*, Manchester University Press, Manchester / Nueva York, 2002, p. 23.

92. STALLABRASS, Julian: *Gargantua: Manufactured mass culture*, Verso, Londres / Nueva York, 1996, p. 23.

93. KRAUSS, Rosalind: “Corpus delicti”, en *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, *op. cit.*, p. 175.

94. “Es la fotografía la que mejor ha mostrado cómo reunir el paraguas con la máquina de coser, el encuentro fortuito que un gran poeta surrealista encomió como epítome de lo bello”.

SONTAG, Susan: *Sobre la fotografía*, *op. cit.*, p. 59.

La desorientación o el extrañamiento ante la privación de un sistema de referencias forma parte fundamental del proceso, y afecta tanto a las condiciones que determinan la captación de los fenómenos por parte del artista como a las especificidades propias de un proceso de recepción que confía en la interpretación diferida del fragmento.

Por otro lado, el papel del objeto y los modos de aproximarse a él despliegan todo un rango de lecturas alternativas con implicaciones significativas en lo que se refiere al 'automatismo', tal y como –de manera nada sorprendente– Wentworth se ha aventurado a definir en cierta ocasión su actividad fotográfica⁹⁵.

Pues los mismos vagabundeos pueden, en efecto, equipararse a la escritura automática, como forma de provocar el azar, convocando una actitud al mismo tiempo alerta y distraída⁹⁶.

La eliminación de la proyección del sujeto del objeto fotografiado, al mismo tiempo, describe una actividad 'activamente pasiva' que, como el automatismo, pasa por la renuncia voluntaria al control.

También sucede que, en sus diferencias, unos y otros creadores revelan su atracción por aspectos que escapan a la categorización: instantes marginales de la vida urbana consagrados al abandono, en el caso de Orozco, o urgentes reconfiguraciones de objetos que de forma espontánea anulan la red de codificaciones a partir de la cual asignar significados específicos a las cosas, en los encuentros documentados por Wentworth y Guimarães.

En todos los casos, podríamos estimar que estos indicios –inegables evocaciones de lo humano– vienen de algún modo a expresar el 'automatismo' del mundo en general, más que por traer al frente las dimensiones psicológicas de las relaciones individuales con los objetos, por dibujar otra cara de la vida social, habitualmente rechazada por el pensamiento o la actividad regular, a partir de detalles apenas insinuados

95. Richard Wentworth, cit. en DEZEUZE, Anna: "Richard Wentworth's *Making do, getting by* and the elusive everyday", en VV. AA.: *Found sculpture and photography from surrealism to contemporary art*, op. cit., p. 114.

96. Juan Malpartida anota este aspecto en su prólogo a *El amor loco* de André Breton; cfr. MALPARTIDA, Juan: "André Breton o el triunfo de Eros", en BRETON, André: *El amor loco*, op. cit., p. 11.

–gestos, en palabras de Wentworth, “‘momentáneos y fugaces’ [...] rara vez [...] ‘vistos’ sino más bien vislumbrados”⁹⁷– que tienden a permanecer, en su aparente trivialidad, semiocultos a la mirada.

Un aspecto interesante que, por esta vía, tiene que ver con el hallazgo del objeto es que en cierto modo este parece cumplir la función del sueño, en el sentido de que, como él, libera al individuo de escrúpulos afectivos paralizadores⁹⁸, lo que equivale a decir que el modo de aparición de los objetos recuerda a la plasticidad del sueño, no tanto porque estos la ilustren o representen, sino porque, más específicamente, parecen *inventarla*, en el doble sentido originario del término: a un tiempo, descubriéndola y produciéndola.

4.3.4.5_ Nota: Lo cotidiano y la dimensión del proceso primario

Llegado este punto, y antes de embarcarnos en un examen más preciso de los instrumentos que visualmente intervienen en la traducción del desplazamiento, parecen convenientes ciertas consideraciones relativas al tipo de atención que las obras sometidas a examen conceden a lo inadvertido, más aún habiéndose confirmado una relación de proximidad entre los mecanismos que motivan su existencia y determinados procesos típicamente sintomáticos de la emergencia del pensamiento no consciente en sus diferentes formas.

Vimos cómo la invisibilidad de lo cotidiano no lo es por oposición a lo visible en el sentido estricto del término (2.3.2. *Lo cotidiano como figura de la neutralidad*), confirmando así de nuevo lo que Merleau-Ponty ya definió al instaurar la relación entre los dos fenómenos –visibilidad, invisibilidad– lejos de cualquier enfrentamiento mecánico y antagónico⁹⁹.

97. Richard Wentworth, cit. en DEZEUZE, Anna: “Richard Wentworth’s Making do, getting by and the elusive everyday”, en VV. AA.: *Found sculpture and photography from surrealism to contemporary art*, Anna Dezeuze y Julia Kelly (eds.), op. cit., p. 102.

98. BRETON, André: *Los vasos comunicantes*, Joaquín Mortiz, México, 1968, cit. en BRETON, André: *El amor loco*, op. cit., pp. 41-42.

99. “Cuando digo que toda cosa visible es invisible, que la percepción es im-percepción, que la conciencia posee un ‘*punctum caecum*’, que ver es siempre ver más de lo que se ve –no

Lo que sucede es que el dominio de lo cotidiano, común escenario de actos sistemáticos y automatismos rutinarios, resulta muy especialmente indicado para señalar a su través la parte (de) invisible –en el sentido inadvertido a la percepción– que constituye lo sensible como tal.

Permítasenos traer de nuevo a colación la imagen del viso que fijamos con anterioridad (2.2.2. *Generalidades relativas a la suspensión conflictual del discurso*), pues podrá servirnos para ilustrar con claridad dicha cuestión.

Siguiendo el modelo barthesiano, vimos que la condición que más propicia tornaba la aparición de los matices sobre la superficie tejida se encontraba en la monocromía de la tela, en una homogeneidad que no solo no minimizaba, sino que acentuaba además la sutileza del efecto del luaré, imperceptible en el exceso visual de la tela estampada.

Algo semejante ocurre cuando se trata de la inscripción de las propuestas que estudiamos en el contexto de la vida diaria. Creemos que las presencias mínimas que aquellas designan parecen también susceptibles de amplificar la sensación cuando se perciben en el marco de un medio cuya diversidad de estímulos tiende a neutralizar el hábito y las prácticas seriales y mecánicas del día a día.

E iguales motivos nos llevan a pensar que así también podría razonarse el interés de la teoría psicoanalítica por localizar en la vida cotidiana el medio de ocultación de una realidad, bajo cuyo característico automatismo vislumbrar la latencia del proceso primario, manifiesto mediante signos no siempre perceptibles en el hábito verbal y conductual, actos fallidos capaces de sugerir de forma arbitraria el rasgo de nuevos elementos en la estabilidad de una estructura preexistente.

Lejos de pretender establecer una analogía estricta entre los procesos que intervienen en la formación de las obras y los mecanismos de irrupción del inconsciente en la conducta ordinaria –una tarea que

hay que entenderlo en el sentido de una *contradicción*–, no hay que figurarse que añado a lo visible perfectamente definido como en sí un no-visible (que no fuese más que ausencia objetiva) (es decir, presencia objetiva *afuera*, en un *afuera* en sí). Hay que entender que es la visibilidad misma la que comporta una no-visibilidad". MERLEAU-PONTY, Maurice: *Lo visible y lo invisible*, Seix Barral, Barcelona, 1970, p. 300.

rebase juntamente nuestra capacidad y nuestros propósitos y en términos de rigurosa correspondencia consideramos por lo demás inexacto y de dudosa eficacia metodológica—, creemos que varios aspectos condicionan, con todo, curiosas homologías entre ambas disposiciones, las cuales podrán servirnos para perfilar ciertos contenidos que hasta el momento habremos podido venir vislumbrando:

– Primero, si retomamos la anterior definición de Featherstone, que sugiere que el ámbito de lo cotidiano podría constituirse como una categoría residual a partir de los fragmentos disacordes para un pensamiento metódico o racional (2.3.2. *Lo cotidiano como figura de la neutralidad*), es en efecto posible localizar una correspondencia inicial, más o menos exacta, entre la labor del analista y el artista explorador de la imperceptibilidad cotidiana, a saber: mientras el psicoanálisis acostumbra a adivinar cosas secretas y escondidas a partir de aspectos subestimados —los actos fallidos aparecen como destellos cuyo análisis transparente la estructuración psíquica del sujeto, pudiendo por tanto cristalizar un contenido cierto de la verdad—, de forma paralela sucede como si, para los creadores, las fallas del contexto en el que operan pudieran no solo levantar su identidad más precisa, sino también relanzar una percepción refrenada por el hábito, en base a aspectos comúnmente descartados o inadvertidos en el entorno diario.

Ya entre 1930 y 1950, Brassai, por aquella época dedicado a fotografiar y archivar las formas de expresión ofrecidas por los graffiti encontrados en sus recorridos por los barrios marginales de la ciudad, parecía convencido de que esas manifestaciones de tan poca importancia eran en realidad una emanación del mundo onírico, una verdadera esencia de la realidad¹⁰⁰.

Nosotros hemos visto cómo ciertas obras cuyas claves esta tesis se propone dilucidar, efectivamente se revelan inseparables de una tentativa de exploración del residuo, “una mina de informaciones”¹⁰¹ que proporciona al creador el terreno de una acción posible.

100. Para una visión más detallada sobre el tema, *cf.* WALKER, Ian: “Brassai: Paris night and day”, en *City gorged with dreams. Surrealism and documentary photography in interwar Paris*, *op. cit.*, pp. 144-167, p. 155.

101. SMITHSON, Robert: *The collected writings*, Jack Flam (ed.), University of California Press, Londres / Berkeley / Los Ángeles, 1996, p. 107.

Mediante el proceder de este tipo, el artista describe una actividad inevitablemente próxima a la de la figura baudeleriana del trapero, cuya equivalencia metafórica con el procedimiento del poeta ha analizado Walter Benjamin, estableciendo un paralelismo según el cual el creador en el mundo moderno aparece como aquel capaz de dar sentido a lo que nadie quiere.

En esta línea, Christopher Jones menciona un aspecto que asimismo podrá importarnos tener en cuenta en relación con los trabajos y es que “los basurales consisten en cosas [...] liberadas de las ataduras de sus propósitos”, pues “una vez en la basura las cosas carecen de función, pierden sus nombres [y] somos libres de darles nuevos usos o hacer caso omiso de ellos”¹⁰².

En relación con este punto, hemos visto cómo, en efecto, aspectos descartados o en apariencia inútiles, por haber sido eliminados del discurso funcional y en consecuencia desprovistos de una caracterización sistemática, constituyen un estímulo particularmente útil para forjar nuevas percepciones inéditas, al hallarse libres de una determinación semántica concreta.

Así, diríamos que “cuando el objeto se percibe como único y singular, y no meramente miembro de una familia, cuando aparece independiente de cualquier noción general y como separado de la sensatez de la causa, aislado e inexplicable a la luz de la ignorancia, entonces, y solo entonces, puede ser fuente de encantamiento”¹⁰³.

Esa “fuente de encantamiento” la representan las intervenciones que estudiamos, mediante signos que en su caso inscriben o simplemente proceden a una selección de aquello que tiende a eliminarse de la estabilidad de lo ordinario para construir una coherencia semántica o funcional de las cosas.

– Una segunda homología reside en la importancia básica del desplazamiento hacia la equivocidad: se trata de mecanismos para los que el contenido ocupa un lugar secundario frente a la transformación y la invención de dispositivos que permitan multiplicar los desplazamientos, de manera que “[...] el nexo del significante al significado tiene mucha

102. JONES, John Christopher: *Diseñar el diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985, pp. 184-185.

103. BECKETT, Samuel: *Proust por Beckett*, Nostromo, Madrid, 1975, p. 23.

menos importancia que la organización misma de los significantes entre sí”¹⁰⁴.

Una dimensión creativa, lúdica, mutable –sabemos que es la capacidad de mutabilidad la que hace posibles las producciones del inconsciente, llámense chistes, sueños o síntomas, como una “movilidad desconcertante y retorcida”¹⁰⁵ característica de las manifestaciones que constituyen el objeto de nuestro estudio–, aproxima la naturaleza de ambos procedimientos, que en último término ejemplifican lo que Michel de Certeau denomina un arte del “escamoteo”¹⁰⁶.

Así, el vínculo entre la *flânerie* y el proceso onírico se ha explorado bajo la consideración de que “el conocimiento de las ciudades está ligado al desciframiento de sus imágenes proferidas como en un sueño”¹⁰⁷, lo que supone que el artista-*flâneur* se entrega a una particular modalidad de tiempo, a un desarrollo de formas y de visiones cuya estructura no difiere mucho de la de tal fenómeno psíquico.

Y es que, tal y como la formación del sueño “no piensa, calcula ni juzga; se limita a transformar”¹⁰⁸, la *flânerie* aparece como un proceso consistente en una construcción de imágenes cuya sucesión tiende una y otra vez a transformar el contenido.

En resumen, podríamos concluir estas líneas afirmando que el desarrollo onírico y la práctica del caminante comparten idéntica fluidez.

Para lo que prosigue, creemos que son dos modelos fundamentales de acción los que en la práctica dibujan más allá del simple paralelismo las comparaciones expuestas, encargándose del modo en que la propia materia de la obra es tratada, gracias al despliegue de una serie de

104. DELAHAYE, Michel: “El futuro del cine”, *Pensamiento crítico*, nº 18-19, La Habana, 1968, cit. en PUCHE, Rebeca: “Lacan: Lenguaje e inconsciente”, *Revista Latinoamericana de Psicología*, vol. 3, nº 002, Fundación Universitaria Konrad Lorenz, Colombia, 1971, p. 175.

105. DE CERTEAU, Michel: *La invención de lo cotidiano*, op. cit., p. 97.

106. Bajo tal expresión De Certeau se refiere a un conjunto de procedimientos basados en la introducción sorpresiva de una operación concreta dentro de un orden, “capaz de reorganizar así el lugar mismo donde el discurso se produce”, *Ibid.*, p. 9.

107. KRAKAUER, Siegfried: *Rues de Berlin et d'ailleurs*, Gallimard, París, 1995, p. 61.

108. FREUD, Sigmund: *La interpretación de los sueños*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1974, p. 472.

mecanismos a través de los cuales evitar la proyección de la conciencia o la intencionalidad del sujeto mediante la introducción de lo extraño.

Dichos modelos –bajo cuyo marco procederemos a la enumeración de ejemplos que por sus especificidades podrán acercarnos a la naturaleza desviante de las propuestas–, estimamos, permiten vislumbrar la faz de lo que acaso podría considerarse una vertiente oculta o reprimida en el seno de lo cotidiano.

Estos son: [1] el modelo fotográfico, y [2] el modelo retórico.

4.4_ EL MODELO FOTOGRÁFICO

4.4.1_ Consideraciones previas

“Desde el primer paso, el de la clasificación” –afirma Barthes en su *Cámara lúcida* (1980)–, “la Fotografía se escapa”¹⁰⁹. Este aserto naturalmente nos remite a una familiar inclinación sobre la que capítulos atrás realizamos las debidas precisiones, por constituir uno de los rasgos capitales de lo cotidiano (2.3.2. *Lo cotidiano como figura de la neutralidad*).

Observamos entonces cómo en vista de su resistencia a cualquier intento de categorización sistemática, el tipo de ‘esquema’ propicio para reflejar de un modo más o menos fiel la compleja diversidad de lo ordinario era aquel situado en un nivel carente de propósito y, en cierto modo, también inapresable, o cuando menos no sistematizable con facilidad.

De ello dedujimos que, siendo lo cotidiano una ciencia inexacta, no podían las imágenes de él nacidas constituir tampoco descripciones lineales.

No parece casual, entonces, que la fotografía –de la que por otro lado conocemos su reticencia hacia lo programático– se haya constituido como medio privilegiado de representación y percepción de los gestos simples, los acontecimientos, las vivencias y objetos rutinarios del día a día, definiéndose en una relación de significativa proximidad con el

109. BARTHES, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, op. cit., p. 26.

entorno de lo cotidiano, hasta el punto de que supone uno de los temas centrales en el panorama de los géneros fotográficos desde su invención¹¹⁰.

La única manera en la que parece la fotografía dejarse pensar es “por el medio indirecto de una teoría de las *desviaciones*”¹¹¹. Ahora bien, ¿en qué grado la convierte esto en un instrumento de excepción cuando se trata de reproducir la (in)esencia de lo cotidiano, o hasta qué punto puede por ello lo fotográfico transparentar el inapresable reverso de la vida ordinaria, sus movimientos menos perceptibles?

Estas son las preguntas que a lo largo de las páginas siguientes trataremos de responder, teniendo muy en cuenta las especificidades de un conocido vínculo de proximidad que su naturaleza desplazante describe con respecto a determinados procedimientos de emergencia del pensamiento no consciente.

Que la visión fotográfica supone una herramienta de excepción para rescatar del olvido o la desatención detalles de la vida corriente pasados por alto, no es nada nuevo.

Sontag ha señalado cómo entrañaba “una aptitud para descubrir la belleza en lo que todos ven, pero desestiman por demasiado común”¹¹², lo que no tardó en transformar “la búsqueda de cosas (especialmente lo que todo el mundo ya ha visto)” en “el sello del fotógrafo”¹¹³ para la imaginación popular.

Análogos motivos parecen ser los que conducen a Emmet Gowin a afirmar de sus fotografías que pretenden representar algo que no se ve pero que sin embargo “todos conocen”¹¹⁴.

110. Desde el rescate de la desatención de detalles de lo íntimo y lo ínfimo operado por el realismo fotográfico, pasando por la idealización de actividades o situaciones de la vida corriente propia del costumbrismo, o la acentuación de aspectos particulares y llamativos de personas, objetos, lugares u oficios exponentes de lo marginal al tratarse del tipismo, imagen fotográfica y cotidianidad con frecuencia han mostrado ser dos caras de la misma moneda.

111. KRAUSS, Rosalind: *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, op. cit., p. 17.

112. SONTAG, Susan: *Sobre la fotografía*, op. cit., p. 93.

113. *Ibid.*, p. 94.

114. *Ibid.*, p. 196.

El programa de lo fotográfico no solo implica por tanto la presunción de una realidad oculta o inadvertida a la atención, sino también –y muy en especial– la necesidad de *revelar* dicha ocultación: “basta mostrar algo, cualquier cosa, con la mirada fotográfica para mostrar que está oculto”¹¹⁵.

Y es que, a diferencia de otras técnicas, la fotográfica no construye: desvela, limitándose a “hacer ver” y “hacer hablar”¹¹⁶, a “sorprender a la realidad desprevenida en [...] los ‘momentos intersticiales’”¹¹⁷, tal y como ha de hacer el analista del instante de desequilibrio en la dicción o la memoria del paciente, el elemento a partir del cual descubrir un cierto contenido encubierto.

En razón de ello, no ha de extrañar que lo que la cámara registre, de manera inevitable tienda a aparecer como “un descubrimiento, trátese de algo imperceptible, movimientos fugaces y fragmentarios, un orden que la visión natural no puede captar, una “realidad enaltecida” [...], o simplemente una manera elíptica de mirar”¹¹⁸.

Desde este punto de vista, sería posible una aproximación a la fotografía como ‘dispositivo’ en el sentido deleuziano del término, entendiéndola como una especie particular de fisura que facilita, “al hacer nacer o desaparecer el objeto que no existe sin ella”¹¹⁹, la emergencia de lo nuevo, o mejor, de aquello que, aun conocido y familiar, es siempre susceptible de tornar novedoso y extraño¹²⁰.

La naturaleza disruptiva, inseparable de la propia lógica del medio, no hace sino amplificar tal efecto mediante el despliegue de un conjunto de mecanismos traspositivos que interrumpen o desplazan determinados

115. *Ibid.*, p. 121.

116. DELEUZE, Gilles: “¿Qué es un dispositivo?”, en VV. AA.: *Michel Foucault, filósofo*, Gedisa, Barcelona, 1990, p. 155.

117. SONTAG, Susan: *Sobre la fotografía*, *op. cit.*, p. 121.

118. *Ibid.*

119. DELEUZE, Gilles: *loc. cit.*, p. 155.

120. Esta frecuente sensación de extrañamiento en el contexto de las prácticas que estudiamos, bajo nuestro punto de vista podría entenderse a la luz de lo que Freud define como “la inquietante extrañeza”, un concepto que ya previamente mencionamos y que el autor utiliza con el fin de referir la emoción que produce la súbita aparición de “aquello que habiendo de permanecer secreto se ha revelado”. Para una visión más detallada sobre el tema, *cfr.* TRIAS, Eugenio: *Lo bello y lo siniestro*, *op. cit.*, p. 45.

fragmentos de la realidad.

Por otro lado, su particular emergencia en relación con los términos explícitos del pensamiento del inconsciente óptico impulsa la necesidad de un estudio capaz de facilitar un acercamiento a los contenidos expresivos y no meramente significativos de la imagen, que son los que de manera tanto más precisa ponen aquella en sintonía con las condiciones existenciales de lo imperceptible cotidiano.

Bajo esta perspectiva, abordaremos a continuación el enfoque de las diversas materializaciones fruto de la visión fracturada y desconcertante ofrecida por la cámara, a fin de aproximarnos al tipo de relación que su mirada establece con respecto de la realidad ordinaria.

En las páginas que siguen, nuestro examen de las especificidades del medio fotográfico –tomando prestada una de las más esenciales formulaciones de Dubois en *El acto fotográfico. De la percepción a la representación*– girará en torno a la noción de corte, sobre la que previamente instalamos su primera y quizá más importante analogía con la designación del *readymade* y su efecto interruptor (4.2.3.4. *Nota: El acto desplazado. La fotografía como readymade*).

A partir de dicho concepto, procederemos primeramente al estudio de los desafíos elementales que conciernen a la imagen en su relación con el espacio (4.4.2. *Imagen y corte espacial: fotografía, hallazgo, flânerie e inconsciente óptico*), para dedicarnos luego al análisis de los aspectos que ponen el modelo fotográfico en relación con el tiempo (4.4.3. *Imagen y corte temporal: lógica fotográfica y lógica procesual*), habiendo de tener siempre muy en cuenta que –tal y como Dubois explica– ambos cortes “tienen partes vinculadas que se constituyen absolutamente en el mismo movimiento: el del acto fotográfico”¹²¹.

4.4.2_ Imagen y corte espacial: Fotografía, hallazgo, flânerie e inconsciente óptico

Hemos observado hasta aquí que el acto fotográfico presenta curiosas homologías con la actividad del *flâneur*, siendo los actos de

121. Dubois, Philippe: *El acto fotográfico, op. cit.*, p. 141.

selección, apropiación y síntesis del hallazgo casual comunes a ambas modalidades.

Por este motivo, nos referimos con anterioridad al modo en que Fournel precisamente describiera al fotógrafo como un “daguerrotipo móvil” cuya mirada peripatética, en perpetua mudanza y habiendo de reorientarse constantemente para actualizar los fragmentos del entorno percibido en movimiento, fuera comparada con la propia de la cámara: “Es un daguerrotipo móvil y apasionado que guarda las menores huellas, y en el que se reproducen, con sus reflejos cambiantes, la marcha de las cosas, el movimiento de la ciudad, la fisonomía múltiple del espíritu público, de las creencias, de las antipatías y de las admiraciones de la multitud”¹²².

Ese reproducir lo cambiante, lo móvil, lo diverso, aproxima –creemos– la identificación de la modalidad de la cámara con la *flânerie*, igualmente sintomática de una visión fragmentaria y desviante que la propia velocidad del desplazamiento activa.

Y es que hay “en la vida trivial, en la metamorfosis cotidiana de las cosas exteriores” con la que el paseante tropieza una y otra vez, “un movimiento rápido que impone al artista la misma velocidad de ejecución”¹²³, un carácter efímero del que solo “trazos rápidos” pueden dar cuenta, por cuanto implican un similar punto de vista móvil del enunciador que callejea, y cuyo registro más pertinente Baudelaire identifica con la gestualidad propia del *croquis*, el cual según él impide “dejar escapar el fantasma” antes de que la síntesis haya sido extraída y captada¹²⁴, manifestando en tal punto idénticos valores semánticos a los de la fotografía.

Pero la inmediatez del disparo no solo proporciona una posibilidad única en el intento por asir un dinamismo nacido del flujo de las circunstancias con las que sintoniza. Esta cualidad, además, privilegia la condición elemental de lo fotográfico en cuanto dispositivo a través del cual evitar la intencionalidad o la proyección del sujeto sobre lo captado, facilitando hacer de la ejecución algo “tan inconsciente, tan natural como

122. FOURNEL, Victor: *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, *op. cit.*, p. 268.

123. BAUDELAIRE, Charles: “El croquis de costumbres”, en *Salones y otros escritos sobre arte*, *op. cit.*, p. 353.

124. Íd.: “El arte mnemónico”, *Ibid.*, p. 366.

lo es la digestión para el cerebro del hombre con buena salud que ha comido”¹²⁵.

Nosotros conocemos el valor indispensable de aspectos accidentales que condicionan la orientación de las tomas del fotógrafo, lo que en páginas anteriores nos permitió conducirnos a contemplar el fotográfico como un acto de ‘no intervención’.

Por esta vía, Walker ha anotado cómo se hace posible una siguiente comparación entre la velocidad de la toma fotográfica y la escritura automática surrealista, llevada a cabo tan aprisa para evitar ser pensada.

Que la fotografía fue una de las múltiples técnicas de las que el surrealismo se sirvió para evitar la intencionalidad permitiendo a la irrupción del azar provocar lo inesperado, lo han mostrado varios autores.

Para Sontag, la técnica fotográfica trabaja dentro de los términos de la sensibilidad de dicha corriente, en cuanto que ninguna actividad parece según ella encontrarse “mejor abastecida para ejercer la manera de mirar surrealista”, al tiempo que “todas las fotografías se miran de modo surrealista”¹²⁶.

Krauss ha discutido el caso de las conocidas *Sculptures involontaires* [205] –a las que Brassai denominaba “objetos automáticos”– como un típico uso de la cámara para acceder a la ‘surrealidad’ del mundo, en su caso enfatizando la excepcional naturaleza de la fotografía como medio a través del cual explorar lo no pensado.

Banfield ha estudiado este mismo aspecto, estableciendo que “aquello a lo que la fotografía es sensible puede estar fuera del ego, como un pensamiento no intencional y sin significado”¹²⁷.

Así, si la escritura automática aspiraba a constituir un modo de registro de la actividad no consciente, del puro ‘pensamiento impensado’, podría ser viable en términos visuales trazar un signo de equivalencia entre

125. *Ibid.*, pp. 366-367.

126. SONTAG, Susan: *Sobre la fotografía*, op. cit., p. 80.

127. BANFIELD, Ann: “L'imparfait de l'objectif: The imperfect of the object glass”, *Camera obscura*, 24, septiembre de 1990, p. 85. Cit. en VV. AA.: *Found sculpture and photography from surrealism to contemporary art*, op. cit., p. 174.

esta y la fotografía, en cuanto que la cámara, provista de una capacidad autónoma de organización de la imagen en formas estructuradas con independencia de la intervención del sujeto, podría así dar cuenta de una actividad productiva emancipada control de la conciencia.

Consiguientemente, la imagen fotográfica posibilitaría el acceso a material inconsciente por lo general accesible al automatismo y el sueño, confirmando la validez de una comparación posible que ya Breton enunció al referirse a la escritura automática como “una verdadera fotografía del pensamiento”¹²⁸.

Benjamin reavivó el interés por estas cuestiones al advertir sobre la importancia de los accesorios técnicos que “con su interrumpir y aislar el decurso, con su extenderlo y atrapararlo, con su magnificarlo y minimizarlo”¹²⁹ permitían explorar y hacer ver –a través de la imagen fija o la secuenciación móvil– “los aspectos que nuestra retina nunca registra”¹³⁰.

Su teoría de un inconsciente óptico a la que hicimos referencia en capítulos anteriores (2.1.2. *Origen, definición y aplicación del término*), y que durante mucho tiempo representó la frontera del análisis del acto fotográfico, se basa en el hecho fundamental de que “una es la naturaleza que se dirige al ojo y otra la que se dirige a la cámara” pues “en el lugar del espacio trabajado conscientemente por el hombre, aparece otro, trabajado inconscientemente”¹³¹.

Esto lo demuestra la fijación del instante no visto que la descomposición fotográfica del movimiento por ejemplo hace posible. Pues, como el propio autor indica, “no es cosa rara interpretar [...] el caminar de una persona, nada se sabe de la actitud de ese alguien en la fracción de segundo en la que aprieta el paso”¹³², momento en el que la imagen interviene revelando al ojo humano un mundo hasta entonces desconocido.

Y lo mismo es posible afirmar de las técnicas de ampliación

128. BRETON, André: *Los pasos perdidos*, op. cit., p. 75.

129. BENJAMIN, Walter: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, op. cit., p. 86.

130. RAY, Man: “Deceiving appearances”, en PHILLIPS, Christopher (ed.): *Photography in the modern era*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1989, p. 12.

131. BENJAMIN, Walter: op. cit., pp. 86-87.

132. *Ibid.*, p. 86.

fotográfica, gracias a las cuales aspectos inadvertidos a la sensación pueden hacerse presentes a la mirada.

Tal ampliación del horizonte de lo visible, como sabemos, se tradujo en nuevas convenciones sobre lo bello para las cuales lo no visto, lo imperceptible o aquello al borde de la desaparición pasaron a ocupar un lugar central¹³³.

Los experimentos de Marey o Muybridge –cuya relación explícita con el interés duchampiano por la naturaleza de lo no percibido y la búsqueda de lo *infraleve* conocemos desde las primeras páginas de este trabajo– suponen un claro ejemplo de la repercusión de lo fotográfico en la configuración de una suerte de visualidad alternativa que alcanza la práctica artística de nuestros días.

Esta serie de cuestiones entrelazadas llevó a Benjamin a establecer que solo gracias a la cámara “tenemos la experiencia de lo visual inconsciente, del mismo modo que, gracias al psicoanálisis, la tenemos de lo pulsional inconsciente”¹³⁴, confirmando así una estrecha relación entre los dos tipos de inconsciente en cuanto “los aspectos que el aparato de filmación puede sacar de la realidad se encuentran en su mayor parte solo fuera del espectro normal de las percepciones sensoriales”¹³⁵.

La exposición de lo que para Barthes constituye el *punctum* de la imagen, de igual manera guarda estrecha correspondencia con los aspectos involuntarios del medio, desde el punto de vista del impacto en su caso producido en el observador por el hallazgo de lo imprevisto que la imagen no mediada de la cámara trae a su atención.

En aquello pasado por alto, con lo que a través de la fotografía por casualidad topamos –un detalle que “aparece en el campo de la cosa

133. Cfr. SONTAG, Susan: *Sobre la fotografía*, op. cit., pp. 94-95.

134. BENJAMIN, Walter: op. cit., pp. 86-87.

135. Dicha analogía se fundamenta en la existencia de microestructuras fuera del alcance del ojo, y no en un conflicto del campo óptico de los fenómenos visuales con la conciencia, dictamen que desde el punto de vista del psicoanálisis sería simplemente incomprensible como Krauss ya bien señaló en *El inconsciente óptico*. Cfr. BENJAMIN, Walter: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, op. cit., p. 87; KRAUSS, Rosalind: *El inconsciente óptico*, Tecnos, Madrid, 1997, p. 194.

fotografiada como un suplemento inevitable y a la vez gratuito¹³⁶ – reside una fuerza perturbadora, bajo la forma de un azar que “*despunta*”¹³⁷, que “sale de la escena como una flecha”¹³⁸, y es capaz de crear un instante de *shock* debido al “daño directo” que penetra la protección anímica de la conciencia, idea esta última que sirve a Freud para reformular en términos orgánicos la noción de “inquietante extrañeza”¹³⁹.

Dicha fuerza de expansión tan propia del *punctum* es por lo general metonímica¹⁴⁰, lo que es lo mismo que decir que la turbación que infunde en el sujeto nace de una constitución basada en el fragmento.

Dicho lo cual, restará observar ahora cómo el conjunto de estos aspectos efectivamente se manifiesta en la práctica.

4.4.2.1_ Dos técnicas de desfamiliarización

Dos son las técnicas que a partir de una estructura fragmentaria de distintos modos tienen confirmado en la práctica el análisis de Barthes, por encarnar una sensación de desfamiliarización respecto de lo percibido: [1] el impacto en el detalle, y [2] la recepción en la distracción que la imagen en movimiento anima.

4.4.2.1.1_ El impacto en el detalle

“Muy a menudo” –comienza Barthes su exposición en torno al *punctum*– “el *punctum* es un ‘detalle’, [...] un objeto parcial”¹⁴¹.

Esta afirmación –creemos– parcialmente se confirma en la práctica en

136. BARTHES, Roland: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, op. cit., p. 65.

137. *Ibid.*, p. 46.

138. *Ibid.*

139. Ese golpe que para Freud perfora la protección externa de la conciencia a la que atraviesa hiriendo, bajo nuestro punto de vista corresponde bastante exactamente con los aspectos propios del *punctum*, para Barthes “casualidad” pero también “herida, pinchazo, marca hecha por un instrumento puntiagudo, pequeña mancha, corte”. Cfr. FREUD, Sigmund: *Más allá del principio de placer*, en *Obras completas*, tomo VII (1916-1924), Biblioteca Nueva, Madrid, 1974, pp. 2519, 2522; BARTHES, Roland, *La cámara lúcida*, op. cit., p. 46.

140. BARTHES, Roland: *Ibid.*, p. 63.

141. *Ibid.*, p. 60.

un número de imágenes, que, como las que a continuación proponemos, exhiben una estética de la fragmentación a través de la ampliación y el aislamiento de los elementos que retratan.

Un extremo plano contrapicado, así, muestra la extraña cualidad que la acumulación de mineral confiere a la cabeza de una ducha en *Shower head* (2008), mientras que los nudos del cordón de un collar de hilo recuerdan a un insecto al ser vistos de cerca en *Isadora's necklace* (2003) y el detalle de la superficie cuarteada del líquido en una taza revela un universo de ramificaciones complejas en *Chaos cup* (1997).

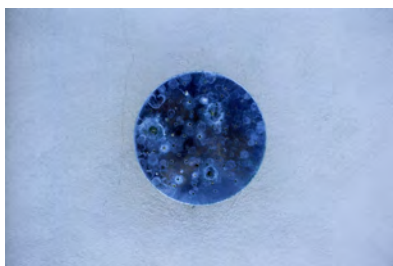
No será difícil reconocer que es gracias a la capacidad del primer plano fotográfico para registrar aquello a simple vista desapercibido como únicamente estas fotografías pueden mostrar nuevos aspectos, si bien ya de por sí presentes en los objetos fotografiados, la mayoría de las veces invisibles a la mirada en razón de las propias limitaciones del ojo o la mera falta de atención.

Por otro lado, no solo queda diluida a través de la ampliación toda relación de los objetos aislados de su propósito, sino que el detalle roba además su reconocibilidad, haciéndoles asumir sentidos enigmáticos,

211.
Gabriel Orozco, *Shower head*, 2008.

212.
Gabriel Orozco, *Isadora's necklace*, 2003.

213.
Wolfgang Tillmans, *Chaos cup*, 1997.



dotándolos, en palabras de Simon Baker, de “poderosos efectos alienantes”¹⁴², que aproximan su efecto al de esa potencia propia del *punctum* para despertar una gama de nuevas lecturas y sensaciones a partir de un significado depositado en lo parcial.

Dicho de otro modo, por restringir el campo de visión, el primer plano, inevitablemente incita a una intensificación de las capacidades perceptivas, a una captación renovada de lo que muestra, a la que Barthes se refiere en los términos de “un pequeño estremecimiento, un *satori*, el paso de un vacío”¹⁴³.

Por este motivo, Béla Balázs ha visto también en aquel un método privilegiado para actualizar la relación del espectador con la vida y los objetos, pues el primer plano “puede mostrarnos una cualidad en el gesto de una mano que nunca antes advertimos cuando aquella golpeaba algo. [...] Muestra proyectada la sombra con la que conviviste toda una vida y sin embargo apenas llegaste a conocer; [...] el rostro estupefacto y el porvenir de los objetos mudos que habitan a tu lado, cuyo destino se halla estrechamente ligado al tuyo propio”¹⁴⁴.

Al mismo tiempo, un énfasis puesto en la desfamiliarización de lo conocido por medio del impacto en el detalle no queda lejos de la constitución de forma a que la manifestación onírica incita: ambos procedimientos parecidamente resultan de una construcción metonímica que en última instancia caracteriza la ausencia de un punto de vista único estructurante de la escena.

Esta es, de hecho, una de las razones por las cuales el método de interpretación de los sueños se enfoca más bien en un análisis del detalle que del conjunto de su objeto¹⁴⁵, pues solo inclinándose a “deducir de

142. BAKER, Simon: “Watch out for life: The conceptual close-up, 1920-2006”, en ADES, Dawn, y BAKER, Simon: *Close-up: Proximity and defamiliarization in art, film and photography*, cat. exp., Fruit Market Gallery, Edimburgo, 2008, p. 95.

143. BARTHES, Roland: *op. cit.*, p. 66.

144. BALÁZS, Béla: *Theory of the film (Character and growth of a new art)*, Dover Publications, Nueva York, 1970, p. 55.

145. Las más aparentes nimiedades han confirmado ser para Freud indispensables a la hora de llevar a cabo el análisis. Cfr. FREUD, Sigmund: *La interpretación de los sueños*, *op.*

rasgos poco estimados o inobservados, del residuo –el ‘refuse’ de la observación– cosas secretas o encubiertas”¹⁴⁶ puede el analista extraer el sentido último de los jeroglíficos del inconsciente.

De igual manera, sucede para lo fotográfico que la vida cotidiana, “residuo [...] y producto del conjunto social”¹⁴⁷, “inconsciencia e inconsciente de la modernidad”¹⁴⁸, en la medida que “ignora sus propias leyes”¹⁴⁹ se perfila como un útil escenario a través del cual evidenciar la capacidad de la cámara para “ver”, desvelando así la riqueza oculta bajo la aparente pobreza de lo ordinario.

El impacto en el detalle, además, proporciona una representación de lo cotidiano que al tomar la parte por el todo elude hasta cierto punto la cotidianeidad, pudiendo en consecuencia representar un modo más o menos efectivo de ‘fijación’ –desviado y desviante– de su carácter naturalmente fugitivo¹⁵⁰.

Esta cualidad para arrastrar toda una lectura en torno a la imagen es otra de las características que Barthes hace notar a propósito del *punctum*, la cual permite ser aplicada a la presencia del detalle como hilo conductor de una mirada más amplia sobre los aspectos que obras como las que hemos visto consideran.

Y es que, como Jean Epstein ha indicado, una nueva y completa retórica se oculta tras el primer plano¹⁵¹, en cuanto efectivamente el conjunto de tales minucias proporciona un acertado resumen de las experiencias que configuran el día a día, un nivel de existencia,

cit., pp. 21-22.

146. FREUD, Sigmund: *El Moisés de Miguel Ángel*, en *Obras completas*, tomo V (1909-1913), Biblioteca Nueva, Madrid, 1974, p. 1883.

147. LEFEBVRE, Henri: *La vida cotidiana en el mundo moderno*, Alianza, Madrid, 1972, p. 45.

148. *Ibid.*, p. 148.

149. *Ibid.*

150. *Ibid.*, p. 15.

151. Cfr. EPSTEIN, Jean: “Magnification”, en ABEL, Richard (ed.): *French film theory and criticism: A History / Anthology, 1907-1939*, vol. 1, Princeton University Press, Nueva Jersey, 1988, p. 239.

intermedio y mediador que, más que lo histórico, la cultura, la sociedad en su conjunto o las superestructuras ideológicas y políticas, define el mundo humano¹⁵².

4.4.2.1.2_ La recepción en la distracción: La imagen en movimiento

Hemos anotado cómo el efecto de desfamiliarización producido por el impacto del primer plano fotográfico –fundamento de una aproximación al ámbito que evita reducirlo a visiones globalizantes o totalizadoras– recuerda a la técnica de desorientación presente en la deriva.

Dicha correspondencia adquiere nuevas y más exactas analogías cuando se trata de la producción y reproducción de las condiciones del entorno y la experiencia cambiante del sujeto a través de la imagen en movimiento, capaz de ilustrar las metamorfosis que constantemente se desarrollan ante los ojos del *flâneur*.

Sin embargo, si lo cinematográfico resulta ejemplar de un modo específico de aprehensión del entorno mutable de lo cotidiano, creemos que es en gran parte debido a que no dejan de ser sus especificidades reductibles a las propias del acto fotográfico: ya Barthes hizo hincapié sobre esta cuestión al detener la experiencia fílmica para estudiar por separado los fotogramas a propósito de la obra de Eisenstein, reconociendo que las técnicas propias del medio en efecto eran en esencia fotográficas.

Por este motivo, los aspectos que la imagen fija anticipa en su transcripción de lo real no pueden verse de manera aislada cuando se trata de abordar un análisis de lo fílmico, cuya estructura finalmente responde a un encadenamiento de visiones fragmentarias –“una interminable sucesión de fenómenos discretos”¹⁵³– que impide percibir de manera individual cada una de las fotografías estáticas que lo componen.

152. LEFEBVRE, Henri: *Critique of everyday life. Foundations for a sociology of the everyday*, vol. II, Verso, Londres / Nueva York, 2002, p. 45.

153. KRAKAUER, Siegfried: *From Caligari to Hitler: A psychological history of the German film*, Princeton University Press, Nueva Jersey, 1947, p. 7.

La definición de Lefebvre según la cual considerar lo cotidiano como “la suma de las insignificancias”¹⁵⁴ podría permitirnos ofrecer una primera idea aproximada de ciertas cualidades propias de la secuenciación cinematográfica, a través de la cual la práctica que estudiamos muy frecuentemente se expresa. Así, una adición de imágenes que sin cesar metamorfosea el tema ilustra la concatenación de visiones que configura la experiencia misma del caminante, ejercicio que de manera simultánea define una modalidad de acercamiento no restrictivo a las condiciones de emergencia de los fenómenos siempre escurridizos que conforman la cotidianeidad.

Y es que los recursos plásticos del lenguaje cinematográfico responden a la necesidad de abarcar múltiples puntos de vista de un entorno en rápida sucesión, poniendo de relieve la misma discontinuidad de la marcha a través de construcciones que son el resultado de una suma de desviaciones y cuyo desarrollo tiende asimismo a ser afocal.

La progresión constante del objeto móvil “con una cierta secuenciación óptica que configura una totalidad fragmentaria”¹⁵⁵ motiva una desorientación análoga a la propia de las técnicas de ampliación fotográfica, basándose en su caso en “el cambio de escenarios y de enfoques que se introducen, golpe tras golpe, en el espectador”¹⁵⁶.

En este sentido, y puesto que el modo de temporalidad así propuesto se opone a cualquier tipo de narrativa explícita, nos consta que una firme tradición de la teoría del cine se sirvió de los modelos psicoanalíticos para llevar a cabo sus investigaciones en torno a la manifestación fílmica¹⁵⁷, habiendo observado cómo precisamente la disrupción en la

154. LEFEBVRE, Henri: *La vida cotidiana en el mundo moderno*, op. cit., p. 39.

155. RAY, Man: “Emak Bakia”, *Close-up*, vol. 1, nº 2, agosto de 1927, cit. en McDONALD, Scott: *Art in cinema: Documents toward a history of the film society*, Frank Stauffacher (ed.), Temple University Press, Filadelfia, 2006, p. 46.

156. BENJAMIN, Walter: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, op. cit., p. 91.

157. Dicha tentativa pudo motivarla el hecho de que tanto el cine como el psicoanálisis nacieran del mismo momento histórico: la primera proyección de *El viaje a la luna* de Méliès (1902) y la publicación de *La interpretación de los sueños* de Freud (1900) tuvieron lugar con tan solo dos años de diferencia entre sí.

diégesis acercaba aquella al modo de aparición de las fisuras narrativas del inconsciente.

Dicho punto de vista hacia especial hincapié en la resistencia de la expresión de este tipo a la permanencia de la imagen, reveladora de una suma de visiones nacidas de improviso y con rapidez sustraídas a la mirada.

Y es que, tan pronto como la imagen alcanza su máxima resolución, desaparece para dar lugar a otra de inmediato, “fundiéndose entre sí, sucediéndose con una velocidad sorprendente en enormes multitudes”¹⁵⁸, negando siempre al sujeto cualquier intento de control o fijación de lo visto.

Una recepción fluctuante entre los estados de atención y distracción del observador, propia de la construcción temporal de un tipo que Gunning con acierto describió basada en un “ahora lo ves, ahora no lo ves”¹⁵⁹ y a la que Benjamin por su parte atribuye una cualidad “táctil”¹⁶⁰, tiene lugar “mucho menos en un atender tenso que en un notar de pasada”¹⁶¹, en un momento intersticial a partir del cual estimular, como hemos visto, un encuentro instantáneo con la conciencia.

Desde esta óptica, lo cinematográfico podría efectivamente pensarse como la pieza clave de un proceso orientado a despertar un conocimiento renovado respecto de lo percibido.

Para Benjamin, una mirada al psicoanálisis ilustra además esa capacidad desde otro lado, pues el cine, para el autor, “ha enriquecido nuestro mundo de lo significativo con métodos que pueden ilustrarse con los de la teoría freudiana”¹⁶², afirmación que concluye con la observación de que “un lapsus en una conversación pasaba más o menos inadvertido

158. VV. AA.: *Phantasms of the living*, vol. I, Cambridge University Press, Cambridge, 2011, p. 474.

159. Cfr. GUNNING, Tom: “Now you see it, now you don’t: The temporality of the cinema of attractions”, *The velvet light trap*, nº 32, otoño de 1993, University of Texas Press, Austin, p. 9.

160. BENJAMIN, Walter: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, op. cit., p. 91.

161. *Ibid.*, p. 94.

162. *Ibid.*, p. 84.

hace cincuenta años. Que abriera de pronto una perspectiva de profundidad en una conversación que parecía desenvolverse superficialmente, era algo excepcional. Esto ha cambiado desde la *Psicopatología de la vida cotidiana*. Se han aislado y vuelto analizables cosas que antes nadaban confundidas en la amplia corriente de lo percibido. El cine ha tenido como consecuencia una profundización similar de la percepción en toda la amplitud del mundo de lo significativo¹⁶³.

Este enriquecimiento de lo percibido lo explica Krakauer a la luz de ciertos métodos propios de la teoría freudiana, recalcando el interés de lo cinematográfico por lo habitualmente rechazado y su “misión innata desentrañando minucias”¹⁶⁴.

Un conjunto de vídeos realizado por Gabriel Orozco en las ciudades de Nueva York y Ámsterdam en el otoño de 1997 permite ilustrar en términos prácticos estas cuestiones.

Se trata de la serie *Recordings and Drawings*, cuyo proceso de realización consistió en varias marchas individualmente documentadas.

Para lo que nos interesa, hemos observado cómo la deambulación física en este caso resulta en una suerte de deriva óptica, bajo la forma de un encadenamiento de visiones en el que escenas usuales –peatones que circulan, obreros que trabajan, niños que juegan– se conjugan con microacontecimientos apenas perceptibles –un vaso de cartón atropellado, una bolsa de plástico que reposa sobre el sillín de una bicicleta, una gorra en el espejo retrovisor de un coche, el neumático desinflado de una bicicleta– en el ritmo del discurrir de la vida cotidiana.

El título de cada una de las grabaciones –*From green glass to Federal Express, From flat tire to airplane, From container to Don't walk, From cap in car to Atlas, From dog shit to Irma Vep*– constituye por lo demás una explícita declaración del método utilizado: la sucesión como principio de materialización plástica para, según el propio pulso del desplazamiento, dirigir la atención de una imagen y de un detalle a otro.

La mirada, así, en *From dog shit to Irma Vep*, se desliza sin

163. *Ibid.*, p. 85.

164. KRAKAUER, Siegfried: *From Caligari to Hitler: A psychological history of the German film*, op. cit., p. 7.



214.
Gabriel Orozco, *From green glass to Federal Express*, 1997.

aparente premeditación desde la imagen de una deposición a la de un par de colillas, para enfocarse seguidamente en los restos de comida incrustados en un neumático o en la bolsa de plástico que portan dos transeúntes, antes de concluir con el plano de un cartel publicitario.

215.
Gabriel Orozco, *From flat tire to airplane*, 1997.

La proyección alterna de secuencias móviles más o menos prolongadas e imágenes fijas visibles durante escasos segundos anula todo efecto de composición, sumergiendo al espectador en una concatenación de visiones y sonidos aleatorios que, como el artista ha expresado, insiste en la propia fluidez del proceso¹⁶⁵.

216.
Gabriel Orozco, *From cap in car to Atlas*, 1997.

Una propuesta de visualización ininterrumpida de las grabaciones al ser estas exhibidas amplifica por otra parte la sensación de desorientación del observador, cuyo control sobre lo visto resulta casi por completo anulado en el curso de cinco horas aproximadas de duración total.

217.
Gabriel Orozco, *From dog shit to Irma Vep*, 1997.

Algo semejante ocurre con la obra de Peter Fischli y David Weiss *The visible world*, proyecto hoy aún abierto desde su inicio en 1997.

Una serie de grabaciones individuales comprendidas entre los treinta y ciento veinte minutos de duración conforman en este caso el exhaustivo archivo de sucesos cotidianos documentados en el curso de un determinado número de desplazamientos efectuados por los artistas.

Waiting for the elevator, At the dentist's o Cutting through the Gottard tunnel son algunos de los títulos que forman parte de esta amplia colección de documentos fragmentarios, cuya naturaleza compilatoria trae a la mente el trabajo realizado por Maurice Rickards en su *Encyclopedia*

165. "Lo que me interesa es la liquidez de las cosas, cómo una cosa conduce a la siguiente [...], el flujo de la totalidad perceptiva, la fragmentación del 'río de fenómenos', que tiene lugar todo el tiempo". OROZCO, Gabriel: "On recent films, 1998", en VV. AA.: *The everyday. Documents of Contemporary Art*, Stephen Johnstone (ed.), Whitechapel Gallery, Londres, 2008, p. 134.



of *Ephemera*, catálogo de todo tipo de accesorios inclasificables que acompañan la existencia diaria (tarjetas de visita, recibos, billetes de metro, etiquetas, envoltorios...) ¹⁶⁶.

La exhibición de *The visible world*, por otra parte, consiste en la proyección simultánea de cerca de noventa secuencias en al menos una docena de pantallas que, por su orientación, obligan al espectador a desplazarse constantemente si desea abarcar de un solo vistazo –cosa difícil– la totalidad de las grabaciones.

Al efecto de distracción inducido de tal modo, se suma el desconcierto que la variedad de los distintos sonidos emitidos motiva en quien observa, inmerso finalmente en una especie de laberinto de piezas inconsistentes que, por su duración, resulta imposible ver en una sola visita.

Este tipo de investigaciones las prosigue a su manera la obra de Francis Alÿs *If you are a typical spectator what you are really doing is waiting for the accident to happen* (1997), en cuyo caso el artista, en la línea del protagonista de la novela de Dumas anteriormente aludida, movido por la curiosidad que en él despiertan las derivas de un papel impulsado por el aire se entrega al seguimiento, cámara en mano, de los desplazamientos de una botella de plástico vacía, golpeada por el viento

166. Tal y como el subtítulo de la obra de Rickards explicita, constituye este un índice ordenado de los más ínfimos y fragmentarios detalles de la vida cotidiana. Cfr. RICKARDS, Maurice: *The Encyclopedia of Ephemera: A guide to the fragmentary documents of everyday life for the collector, curator and historian*, Michael Twyman (ed.), Routledge, Nueva York, 2000.

218.
Peter Fischli y David Weiss, *The visible world*, 1997.



219.
Francis Alÿs, *If you are
a typical spectator what
you are really doing is
waiting for the accident to
happen*, 1997.

y el caminar de los transeúntes a lo largo de diez minutos de grabación ininterrumpida.

Y si bien es cierto que las connotaciones de un acto como el de Alÿs difieren en parte de las vistas en los trabajos precedentes –se trata fundamentalmente aquí de un registro lineal que da cuenta de un fenómeno concreto, más que de la concatenación de imágenes resultado de la suma de distintos sucesos próximos entre sí–, observamos que se trata también de un proceso de filmación en última instancia igualmente sujeto a la imprevisibilidad de las circunstancias.

Y es que la espera del accidente –a la que el propio título de la obra hace referencia (“*Si eres un típico espectador estarás esperando que el accidente ocurra*”)- respalda de igual modo la materialización de los anteriores proyectos: dado que la deambulación carece de propósito, la atención del creador en todos los casos aguarda ser atraída por lo imprevisto, sujeta a las modulaciones de los acontecimientos que casualmente entran a formar parte del campo de visión¹⁶⁷.

167. Orozco ha expresado explícitamente esta inclinación respecto de su propia práctica del modo que sigue: “Mientras camino [...] de pronto observo algo que me intriga –una bolsa de plástico, un paraguas de color verde, un avión que traza su estela en el cielo-. Es así como mi trabajo comienza”. Para una visión más detallada sobre el tema, *cfr.* Orozco, Gabriel: “On recent films, 1998”, en VV. AA.: *The everyday. Documents of Contemporary Art*, Stephen Johnstone (ed.), *op. cit.*, pp. 134-135.

Esta cuestión se advierte en el curso del primer minuto de la obra del artista belga, al apreciar el modo en que su mirada vaga distraídamente por el entorno, deteniéndose primero en los pies de un viandante o en la forma de caminar de un niño que arrastra una caja sujeta a un cordel, antes de localizar el que finalmente constituye el motivo central de la película.

Fischli y Weiss han afirmado, así, que “las cosas que pasivamente ocurren en el camino, que suceden por accidente” son en efecto “mucho más auténticas que las actividades planificadas para mostrar lo que ocurre en realidad”¹⁶⁸.

Ese “mostrar lo que ocurre en realidad”, presentando a la atención del espectador la circulación azarosa de las cosas tal cual suceden, hace de estos, trabajos que deliberadamente regresan a “la técnica del disparo único, que regía el despertar de la técnica cinematográfica”¹⁶⁹.

Y es que en todos los casos la postproducción parece evitarse, al objeto de preservar tanto la espontaneidad de la sucesión original como “la torpeza, la inseguridad y la ambigüedad presente en las primeras tomas”¹⁷⁰.

El resultado así obtenido tiende a relacionar los aspectos filmados por proximidad –al ‘poner juntos’ elementos pertenecientes a coordenadas espacio-temporales diversas– y no tanto por narrativa, introduciéndose un componente extraño en la superposición y conexión de imágenes y sonidos sin lógica aparente.

Este tipo de lectura ha sido asimilada a la propia de la sucesión de “una serie de *punctums*”¹⁷¹, en la medida en que las grabaciones podrían resumir una colección de puntos focales de atención –objetos parciales que de manera fortuita atraen la mirada del caminante–, cuyo conjunto en última instancia confirma una idéntica fuerza de expansión metonímica a ojos del espectador.

168. Peter Fischli y David Weiss, cit. en FREY, Patrick: “Outings in the visible world”, *ibid.*, p. 133.

169. WOLLEN, Peter: *Hollywood, Paris: Writings on film*, Verso, Londres / Nueva York, 2002, p. 234.

170. OROZCO, Gabriel: “On recent films, 1998”, *loc. cit.*, p. 134.

171. *Ibid.*, p. 135.

4.4.2.2_ Resumen y conclusiones parciales

“Lo cotidiano”, afirma Lefebvre, “se compone de ciclos y entra en ciclos más amplios. Nada en él es lineal”¹⁷².

Sobre esta premisa fundamos la necesidad de desarrollar un conjunto de dispositivos como los abordados, capaces de impulsar una mirada ecléctica a través de la cual favorecer un acercamiento posible hacia lo que a fin de cuentas no constituye también sino un idéntico territorio ecléctico.

Tales modos de aproximación perfilan una serie de analogías con los instrumentos propios de la técnica psicoanalítica, pues lejos de limitarse a la representación, se trata de mecanismos que abordan su objeto a partir de una traducción basada en un orden formal, plástico o signifiante similarmente fragmentario o enfocado en lo parcial. Dichas operaciones, por lo pronto, evitan la cosificación de las situaciones descritas en un estado fijo o una visión totalizadora, lo que les permite efectivamente traslucir el ritmo mismo de los desplazamientos.

Por esta vía, Deleuze y Guattari hacen referencia a un tipo de acercamiento a lo real que identifican con el *mapa*, cuyas especificidades describen por oposición al *calco*, y que a nuestro parecer ilustra muy pertinentemente las cuestiones más arriba expuestas.

Afirman los autores: “Si el *mapa* se opone al *calco* es porque está totalmente orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real. El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye [...]. [...] Es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social. Puede dibujarse sobre una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o una meditación”¹⁷³.

Este *mapa* que Deleuze y Guattari describen, parece en suma contradecir esa “terrible manía de fijación”¹⁷⁴ sobre la que se instalan los

172. LEFEBVRE, Henri: *La vida cotidiana en el mundo moderno*, op. cit., p. 13.

173. DELEUZE, Gilles, y GUATTARI, Félix: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, 2002, p. 18.

174. BRETON, André: *Los pasos perdidos*, op. cit., p. 107.

fundamentos de la tradición filosófica y estética occidental, permitiendo, por sus características, contemplar la experiencia en el propio acto de hacerse.

Los procedimientos hasta ahora descritos —el impacto en el detalle, la sucesión de imágenes en movimiento—, modos de desvelar más que de construir o reconstruir aspectos ocultos tras el rostro de lo familiar por provocar un estado de desfamiliarización respecto de lo percibido, facilitan una desestabilización de la tendencia programática del individuo, permitiendo desarticular las ideas preconcebidas que habitualmente estructuran los procesos de aprehensión del entorno, para, a partir de mínimas presencias inadvertidas a la sensación, impulsar una conciencia renovada de lo sentido.

4.4.3_ Imagen y corte temporal: Lógica fotográfica y lógica procesual

Habiendo prestado por ahora atención a las más típicas consecuencias asociadas al corte inducido por la fotografía desde un punto de vista espacial, restará a continuación realizar ciertas y necesarias puntualizaciones relativas al tipo de relación que la imagen establece con respecto a un determinado marco temporal, pues la disrupción manifiesta en el seno del acto fotográfico compromete una ruptura de la continuidad que decidimos enunciar en este capítulo en términos espaciales y temporales.

Ello quiere decir que, temporalmente, la fotografía también crea una interrupción, al separar e inmovilizar un solo instante de la duración.

A la imagen corresponde además una dimensión existencial fundamental, dada su capacidad para mostrar algo que en efecto estuvo pero que ya no volverá, pudiendo de manera casi automática servir para establecer una suerte de identidad entre el evento en curso y el dispositivo que lo fija.

Es por este motivo, quizá, por el cual el análisis con el que a finales de la década de los setenta Krauss indicia esta cuestión acude a confirmar

la presencia de la fotografía como modelo operativo dominante en un amplio número de prácticas procesuales¹⁷⁵.

Sobre las especificidades de esta conexión entre la emergencia de las actividades que implican una temporalidad del proceso y lo fotográfico, profundizaremos a lo largo de las páginas que siguen, al hilo de un tipo de operaciones con frecuencia situadas en el límite de la visibilidad y apoyándonos en planteamientos tocantes a las cuestiones de la huella y el signo indicial, la repetición y el retardo, de distintos modos resonantes en el núcleo de la problemática duchampiana de lo *infraleve*.

Así, comenzaremos por examinar primero la lógica del índice, a partir de la cual creemos posible introducir un planteamiento de las funciones que el acto fotográfico ha ido asumiendo en el marco de los procesos creativos para los que el problema de la mínima visibilidad de la obra resulta fundamental.

4.4.3.1_ Índice

La importancia de un componente indicial hemos podido entreverla ya a propósito de un número de propuestas que páginas atrás examinamos a propósito de lo que denominamos un proceso de “desmaterialización” de la práctica artística (3.2.3.4. *Desmaterialización*).

En la manifestación del indicio, pudimos entonces localizar un elemento a partir del cual referir y tornar de algún modo presente el objeto minimizado o en ocasiones ausente: la presencia del individuo podía sentirse tras la imagen del vaho depositado sobre la superficie pulida en *Aliento sobre piano* [98] y la forma aproximada de los objetos sustraídos de las peanas asimismo resultaba fácilmente imaginable a partir del polvo depositado en *Dust series* [135].

Este modelo no deja de ser –con matices– transversal a la práctica totalidad de los casos cuyo estudio proponemos en esta tesis,

175. Para una visión más detallada sobre el tema, *cf.* KRAUSS, Rosalind: “Notas sobre el índice” (Partes I y II), en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, *op. cit.*, pp. 209-225.



manifestándose su presencia, de forma no menos evidente, en un amplio número ejemplos que por otros motivos conocemos.

Parece claro, si de nuevo observamos *A line made by walking* [163], *Two little white piles* [6] o *Turista maluco* [161] que se trata ante todo de acciones triviales o 'instalaciones' de objetos tomados siempre en la proximidad del cuerpo del autor, los cuales se presentan como una suerte de extensión de su presencia lejana.

220.
Wolfgang Tillmans, *After the storm*, 2002.

221.
Wolfgang Tillmans,
Device control, 2005.

Otras veces, también puede tratarse de la documentación de un resultado indisoluble de la causa que lo produce, tal como la hojarasca dispersa en los intersticios de una alambrada remite a la intensidad del temporal en *After the storm* (2002) o los escombros sobre un andamio aparecen como un síntoma del desprendimiento de la fachada de un edificio en *Device control* (2005).

No obstante, tanto la imagen de la hierba hollada [163] como los montículos de polvo [6] o la distribución aparentemente aleatoria de las piezas de fruta sobre los puestos [161] y las hojas en la reja [220] o los baldosines desprendidos [221], contienen una idéntica presencia de la ausencia: la de una acción ya consumada y/o la del cuerpo o el agente que origina el efecto percibido.

Las manifestaciones de este tipo, cuyo origen con anterioridad situamos en la impresión de las huellas de las palmas o la delimitación de los contornos de las manos y las sombras, se enmarcan bajo la

categoría peirceana del índice, la cual refiere los vestigios de una causa que aquellos significan en base a una relación de conexión física, que permite prolongar la experiencia de la desaparición misma¹⁷⁶.

Partiendo de su cualidad de transferencia, de “calco de lo real”¹⁷⁷ de la superficie bidimensional, no es la naturaleza de la imagen fotográfica de condición diferente: la técnica del fotograma –como impresión que resulta de la superposición de elementos sobre un papel sensible expuesto a la luz y revelado de manera natural– supone la figura más emblemática de un procedimiento cuyas imágenes a menudo han sido descritas en términos que enfatizan su componente residual, que recuerda “el evento más o menos claramente, como las imperturbables cenizas íntegras de un objeto consumido por las llamas”¹⁷⁸.

Pero el caso del fotograma –al que Moholy-Nagy se refiere como “la esencia misma de la fotografía”¹⁷⁹– no hace sino resumir algo que sucede en toda fotografía: lo que se graba sobre la emulsión fotográfica y a continuación sobre la copia en papel no deja de ser una “impresión” física del orden del mundo natural, un tipo de registro que actúa como índice de su objeto en la medida en que en ciertos aspectos corresponde “exactamente a los objetos que representa”¹⁸⁰.

El propio sentido de la palabra *impresión* de hecho trae a la mente cualidades inseparables de la naturaleza del índice: en su acepción más extendida, dicho término suele utilizarse para designar la marca o la señal que algo deja en otra cosa al contacto entre las superficies, mientras que otros de sus significados se emplean para referir el carácter

176. Los primeros ejemplos de la entrada del cuerpo en el campo de la representación bajo la forma de las huellas impresas al interior de las cuevas en el Paleolítico, o el mito pliniano que en su caso situara el origen de la pintura en el acto de fijación de los contornos de la sombra proyectada, se explican bajo la influencia de una similar tentativa por producir y dejar una marca, característica del signo indicial.

177. KRAUSS, Rosalind: “Fotografía y surrealismo”, en *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, op. cit., p. 120.

178. RAY, Man: *Exhibition Rayographs*, 1921-1928, Stuttgart, L.G.A., 1963, cit. en KRAUSS, Rosalind: *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, op. cit., p. 115.

179. Cfr. MOHOLY-NAGY, László: *Malerei fotografie film*, Múnich, 1925; *Vision Motion*, Chicago, 1947; HAUS, Andreas: *Moholy-Nagy: Photographies, photogrammes*, Éd. du Chêne, París, 1979, cit. en DUBOIS, Philippe: *El acto fotográfico*, op. cit., p. 64.

180. DUBOIS, Philippe: op. cit., p. 60.

de una idea poco precisa –tener una impresión– o la alteración del ánimo producida por un factor externo –causar una impresión–.

Todos estos usos coinciden en un aspecto fundamental, que es el que aquí más nos interesa tener en cuenta: la misma voz *impresión* alude simultáneamente a la marca o el impacto producidos, y metonímicamente, al acto de producirlos, tendiendo de tal modo a volver la causa indistinguible de su efecto.

Más allá de las obvias repercusiones teóricas que de esta perspectiva del acto fotográfico se desprenden –lo suficientemente examinadas ya por diversos autores como para pretender llevar aquí a cabo un análisis exhaustivo de las mismas–, el desplazamiento del punto de vista sobre lo fotográfico –de imagen icónica hacia estatuto indicial– podrá sernos de utilidad para facilitar la comprensión de una categoría de fenómenos tan relacionados con el desarrollo experimental de las obras, como con ciertos aspectos constitutivos de una fenomenología de lo *infraleve*, en las páginas que siguen.

Vayamos por partes:

[1] Tenemos, de entrada, que un índice remite siempre a las condiciones de su producción, colapsando la distinción entre la causa y el efecto, lo que habrá quedado claro en las observaciones precedentes: el mismo sentido del término *impresión* parece impensable al margen de la existencia de un punto de contacto entre dos distintos dominios, lo que no deja de ser aplicable a la estructura misma del acto indicial.

Desde el punto de vista de lo fotográfico, las aplicaciones que de esta lógica derivan enfatizan el hecho de que una fotografía no se percibe tanto como el resultado obtenido, cuanto como el modo de obtenerlo, como una imagen difícilmente concebible fuera de las circunstancias y los dispositivos de su producción, o dicho de otro modo, una forma, que de manera inevitable designa el modo en que ha sido producida.

Si admitimos que la fotografía forma parte de la clase de signos que mantienen con su referente una relación basada en la asociación física, no es extraño que esta ocupe un lugar privilegiado en las prácticas que

enfatan el proceso a la hora de forzar una parecida emergencia de lo vivido en el campo de la obra.

Y es que, tal y como previamente tuvimos ocasión de señalar (3.2.3.4. *Desmaterialización*), a diferencia del lenguaje verbal, el mensaje fotográfico prescinde de una conexión con su referente mediada por la presencia de un código, produciendo, del mismo modo que la sombra o el reflejo, una imagen mimética que corresponde punto por punto con aquel¹⁸¹.

Por este motivo, el fotográfico con frecuencia se ha entendido como un acto pre-simbólico, aspecto en el que de manera inevitable perfila su más elemental relación de proximidad con la naturaleza de las propuestas de un tipo que anteriormente examinamos bajo la óptica de un principio de neutralidad.

Pudimos constatar entonces (2.2. *El principio de neutralidad*) cómo en su resistencia al conflicto opositivo del sentido inseparable de los propios códigos del lenguaje y así manifiesto en todo discurso articulado¹⁸², la declaración de lo neutro acudía a la expresión de sistemas no-representacionales que, de acuerdo con Jullien y su visión de lo insípido, instalamos en un plano más allá de lo simbólico (2.2.2. *Generalidades relativas a la suspensión conflictual del discurso*).

Por esta vía, vimos de qué modo, conforme con una visión de la eficiencia que concebía esta como el resultado de una maduración natural de los acontecimientos y el potencial implicado, el dualismo de una proyección individual quedaba prácticamente disuelto en los términos

181. Lo que para Barthes revela específicamente ese mensaje fotográfico es que, en efecto, "la relación entre significado y significante es casi-tautológica; por supuesto que la fotografía implica una cierta disposición de la escena (encuadre, reducción, aplanamiento), pero ese cambio no es una *transformación* (como lo sería la codificación). En este caso existe la pérdida de la equivalencia (propia de los verdaderos sistemas de signos) y el establecimiento de una cuasi-identidad. Dicho en otros términos, los signos de este mensaje no proceden de una reserva institucional; no están codificados, y nos enfrentamos con el hecho paradójico de un *mensaje sin código*". BARTHES, Roland: "Retórica de la imagen", en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Paidós, Barcelona, 1986, p. 33.

182. Nos referimos aquí al hecho de que la elección de un término es inseparable de la renuncia a otros vocablos que podrían sustituirlo, completarlo o constituir alternativas frente a él.

de una oposición causa-efecto.

El carácter indicial de la imagen, desde esta perspectiva, insinúa asimismo la trascendencia de la oposición de extremos tales como causa-efecto, acción-reacción u objetivo-meta.

Si además nos volvemos sobre conocidos aspectos concernientes a la ausencia de intervención del individuo en la configuración de la imagen –obviando, evidentemente, la toma de decisiones particulares relativas a la captura: encuadre, composición, etcétera, para remitirnos de forma exclusiva a la enunciación de procesos relativos a la gestación de la imagen según mecanismos internos de la cámara–, el fotográfico se confirma como un medio de elección para comunicar la naturaleza de una actividad desde varios puntos de vista igualmente emancipada de la intención.

[2] En cuanto a la persistencia del modelo del índice en la obra de Duchamp, constituye este un tema minuciosamente examinado por Krauss, quien atribuye una nueva interpretación de lo que constituye la imagen estética a la redistribución de las prácticas llevada a cabo por aquel según las reglas de indización¹⁸³.

Varios son los aspectos que en relación con este punto creemos permiten entrever las causas del impulso progresivo que la dimensión de una visualidad alternativa alcanza en el arte contemporáneo:

a) El primero se encuentra en los motivos que en un momento dado conducen a Duchamp a afirmar de la impresión fotográfica que efectivamente aquella “es *infraleve*” (“impresión tipo foto / etc. / *infra leve*”¹⁸⁴).

Por esta vía nos son conocidas ciertas obras del artista basadas en la manipulación del polvo o la sombra, de los que nos consta su proximidad en varios puntos a la lógica operativa de lo *infraleve* (3.2.3.4.

183. Para una visión más detallada sobre el interés de Duchamp por la naturaleza estructural del estatuto del índice, Krauss lleva a cabo un esclarecedor análisis de las obras más significativas del artista bajo este enfoque en “Marcel Duchamp o el campo imaginario”, en KRAUSS, Rosalind: *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, op. cit., pp. 76-93.

184. DUCHAMP, Marcel: *Notas*, op. cit., Nota 21, p. 25.



222.
Marcel Duchamp, *Tu m'*,
1918.

Desmaterialización).

La imagen del molde en el caso de un “pantalón llevado y / con pliegues / muy marcados. / (que da una expresión escultural / del individuo que lo ha llevado)”¹⁸⁵ a que Duchamp se refiere en una de sus notas con el propósito de clarificar ciertos otros mecanismos de manifestación de lo *infraleve*, también podrá servirnos de apoyo para justificar, desde el punto de vista del índice, la adherencia del medio fotográfico a la dimensión de lo apenas perceptible.

Detengámonos en primer lugar en la imagen que *Tu m'* (1918) proporciona, en cuanto materialización explícita de la intención de “hacer un cuadro con sombras proyectadas”¹⁸⁶, que desde varias ópticas diferentes permite adivinar un cierto número de las modulaciones de lo *infraleve*.

Señalamos de entrada que la presencia de la sombra de tres *readymades* confluye con la perspectiva de una serie indeterminada de figuras romboidales, en la que podría ser vista una ejemplificación posible del —así descrito— “*infraleve* ocasionado por la perspectiva”¹⁸⁷.

Seguidamente, tenemos que a la proyección de los contornos de la rueda de bicicleta y el perchero, conocidos *readymades*, se suma el perfil distorsionado de un sacacorchos, a diferencia de los anteriores elementos desprovisto de una designación específica, pero susceptible de ser aún considerado —en palabras del propio Duchamp— un “verdadero *readymade*”¹⁸⁸.

185. *Ibid.*, Nota 44, p. 37.

186. DUCHAMP, Marcel: “Sombras proyectadas”, en “El velo de la novia”, en *Escritos. Duchamp del signo, seguido de Notas, op. cit.*, p. 147.

187. Íd.: *Notas, op. cit.*, Nota 42, p. 37.

188. SCHWARZ, Arturo: *The complete works of Marcel Duchamp*, Thames & Hudson, Londres,



La sombra, respecto de este último punto, parece convertirse efectivamente en el medio posible de un juego dialéctico para el que el origen y la consecuencia, el punto de partida y el resultado adquieren, cada uno a su vez, una importancia relevante en la exploración de la morfología del objeto¹⁸⁹.

Tales basculamientos permiten imaginar una reversibilidad muy propia de la manifestación de lo *infraleve*, que permite indistintamente considerar uno y otro para reconocer la singularidad de las apariencias como parte de un proceso que vuelve la causa indistinguible de su efecto.

Así, la dialéctica morfológica presente a través de la proyección de la sombra –y de la cuestión de lo *infraleve* que la vertebra– resulta también aquella desde la que se expresa la posible inversión de los fenómenos.

Y es que la idea de lo *infraleve* se confirma “como ‘conductor’ de la 2^a a la 3^a dimensión”¹⁹⁰, en cuanto la proyección bidimensional

1997, p. 471.

189. Esta cuestión sería de otro modo formulada por Man Ray a propósito de la obra *Man* (1918), al atribuir a las cualidades de la sombra fotografiada “la misma importancia que [al] objeto real”. Cfr. NAUMANN, Francis: “Man Ray, 1908-1921: From an art in two dimensions to the higher dimensions of ideas”, en VV. AA.: *Perpetual motif. The art of Man Ray*, Abbeville Press, Nueva York, 1988, p. 77.

190. Para Duchamp el máximo ejemplo de este proceso lo proporciona la reflexión en el espejo, a la exposición de cuyas especificidades dedica la última de sus notas a lo *infraleve*. Cfr. DUCHAMP, Marcel: *Notas, op. cit.*, Nota 46, p. 39.

223.

Marcel Duchamp, *Ombres portées des readymades*, Fotografía de las sombras proyectadas por los *readymades* en el estudio del artista, 1918.

supone el medio a partir del cual fundar el conocimiento posible del objeto de tres dimensiones que precisamente se sitúa en el origen de su configuración.

Al mismo tiempo, sucede que la sombra de manera constante suele pasar de la diferenciación a la indiferenciación, pudiendo oscilar entre la huella pronunciada y la forma grisácea sin impacto visual, y a través de esa reversibilidad, participar también de la lógica propia de lo *infraleve*. Dicha fluctuación equivale para nosotros a una ausencia de pronunciamiento específico en favor de uno u otro estado, a una indiferenciación que –como sabemos– resuena en el centro mismo de la fenomenología de lo inadvertido.

b) El autorretrato titulado *With my tongue in my cheek* (1959) nos pone ante otros aspectos que podrá interesarnos considerar, por cuanto, creemos, facilitan determinadamente la comprensión de cualidades que los mecanismos del índice infunden a las creaciones.

Tenemos, en este caso, que la silueta contorneada del perfil ofrece primero una imagen mimética, como es de suponer –dadas las dimensiones de la composición– obtenida a partir de una relación de proximidad física que permite la transferencia de los rasgos al papel.

Seguidamente, está la superposición sobre el dibujo de un vaciado de escayola que reproduce el área maxilar de Duchamp, un acto de trasposición relacionado con los procedimientos de la huella, y la obtención de una “expresión escultural”, similar a la ofrecida por el pantalón llevado como molde en el interior del cual la pierna “trabaja como la mano del / escultor” para producir “un molde (en / lugar de un moldeado)”¹⁹¹.

El resultado de ambas operaciones de transferencia –el dibujo del contorno y el vaciado de una parte del rostro– ilustra una conexión que Duchamp enuncia en sus notas como la del contacto y lo *infraleve*¹⁹², que en modo alguno consideramos de índole distinta a la propia de la

191. *Ibid.*, Nota 44, p. 37.

192. *Ibid.*, Nota 38, p. 37.



naturaleza de la impresión fotográfica.

En primer lugar, dada la cualidad de un efecto cuya presencia se prolonga físicamente a través de los vestigios.

Después, puesto que tanto el calco del perfil respecto al rostro acomodado en la lámina como el vaciado con relación al molde caracterizan similares actos de reproducción mimética y desdoblamiento, que como la fotografía, establecen con su causa una relación de co-presencia, de la que se desprende cierta reflexibilidad entre el original y la copia.

Dichas cualidades por lo demás constituyen un reflejo más o menos exacto de ciertas típicas expresiones de lo *infraleve*: la extensión del efecto mediante el sedimento, la simetría de la reversibilidad, la reproductibilidad y la similitud o “analogía infraleve”¹⁹³.

Pero *With my tongue in my cheek* ha sido considerada además una de las obras más ilustrativas de la incompatibilidad entre índice y símbolo, lo que se debe primero a que, si interpretamos el sentido del título de la obra en términos literales, poner la lengua en la mejilla equivale “a

224.

Marcel Duchamp, *With my tongue in my cheek*, 1959.

193. *Ibid.*, Nota 2, p. 21.

perder toda capacidad discursiva”¹⁹⁴, viéndose de inmediato anulada la posibilidad de articular palabra.

A lo cual se suma el hecho de que el enunciado elegido para designar la obra corresponde con una popular expresión anglosajona (“with the tongue in the cheek”) mediante la cual suele referirse una intención irónica, humorística o insincera por parte del hablante, indicando que sus palabras no han de ser tomadas en sentido literal: a tal efecto, nos consta que la protuberancia que se percibe en el vaciado de la mejilla de Duchamp no la produce, tal como en el título se da a entender, su lengua, sino una nuez colocada a propósito en el carrillo para producir semejante impresión¹⁹⁵.

Más allá del juego irónico implícito en esta obra en particular, podría interesarnos constatar hasta qué punto y de qué modo la ironía –tan presente en el enfoque proyectivo de un amplio número de propuestas reticentes a la sistematicidad del discurso monosémico– acude a un idéntico “significado carente de sentido”¹⁹⁶ que los términos del índice instauran.

No parece casual, para empezar, que la misma alusión al gesto a través del cual se indica la presencia de un componente irónico en el mensaje –con la lengua en la mejilla– se traduzca, al ser puesto en práctica de forma literal, en la imposibilidad física del habla.

Y es que la manifestación de la ironía supone la misma renuncia al lenguaje, una quiebra en la capacidad de relación del signo, que al afirmar dos cosas distintas o aparentemente contrapuestas¹⁹⁷,

194. KRAUSS, Rosalind: “Notas sobre el índice. Parte I”, en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, op. cit., p. 220.

195. Cfr. PARCERISAS, Pilar: *Duchamp en España: las claves ocultas de sus estancias en Cadaqués*, Siruela, Madrid, 2009, p. 56.

196. KRAUSS, Rosalind: “Notas sobre el índice. Parte I”, loc. cit., p. 219.

197. La más ampliamente extendida definición de la ironía, según la cual esta pasa por “dar a entender lo contrario de lo que se quiere decir”, ha sido criticada por autores que, como Havertake, han considerado y mostrado a través de numerosos ejemplos que el concepto de contradicción no es suficiente para unificar todos los fenómenos irónicos. Por cuestiones meramente prácticas y de extensión, nosotros referimos aquí de forma genérica la primera definición comúnmente establecida a partir de los parámetros de la retórica tradicional, conscientes no obstante de sus limitaciones por cuanto la ironía no siempre necesariamente

introduce una arbitrariedad respecto del significado, motivo por el cual capítulos anteriores (2.2.3. *La intensidad paradójica de lo neutro. Eficiencia e invisibilidad: Una visión orientalista de la conducción de la acción*) atribuyeron al mensaje de este tipo la capacidad de suspender el conflicto opositivo del sentido.

Al prescindir del código y de su función mediadora de las cosas, una renuncia a la simbolización a la que la imagen fotográfica en su condición de signo indicial compromete, se perfila también en el caso de la ironía.

En esta cuestión tropezamos con un asunto conocido: si ni lo que se afirma al pie de la letra, pero tampoco lo que en un sentido figurado desea comunicarse, se hallan explícitamente presentes en el mensaje, de nuevo nos encontramos ante esa suerte de discurso oscilante e indeterminado tan característico de lo neutro.

El hecho de que el mensaje de tipo irónico utilice el mismo término para designar dos elementos de naturaleza diversa, plantea un fenómeno de índole similar al 'ni esto ni aquello'.

Y tal condición no es de índole diferente a la que la reversibilidad de los fenómenos del tipo de la proyección o el reflejo y –por extensión– la impresión fotográfica representan, pues todos ellos materializan el punto de contacto entre dos distintas categorías que coexisten en un mismo juego indeciso de idas y venidas entre lo real y lo aparente, entre lo ausente y lo presente.

c) Otra cuestión sobre la que importa nos detengamos aquí, concierne tanto a los motivos que permiten al campo de lo fotográfico garantizar una emergencia de la experiencia de lo vivido en el ámbito de la obra, como a las causas que hacen que cuando dicha emergencia tiene lugar la obra produzca una sensación de pasado temporal, cuestión sobre la que distintos autores han ofrecido las más diversas puntualizaciones¹⁹⁸.

ha de indicar un significado opuesto, sino diferente.

198. Barthes, por ejemplo, refirió una cierta cualidad de la presencia contemplada como pasado en los términos de una temporalidad diferente, motivada por la conjunción ilógica del aquí y el anteriormente, mientras que Sontag por su parte insistió sobre la tendencia de la imagen fotográfica a poner en circulación la percepción de "una belleza nueva en lo que desaparece". Para una visión más detallada sobre el tema, *cf.* BARTHES, Roland: *La cámara*

Todas las observaciones en esta dirección confluyen en un punto fundamental, y es que aunque la imagen aparezca como el resultado de una causa física –lo que por otro lado confiere a esta su innegable cualidad documental–, la huella, la impresión y la pista son vestigios de que dicha causa ya no está presente en el signo en el momento en el que la observamos.

Desde este punto de vista, una paradoja esencial define el lugar que a la fotografía corresponde en su posición con respecto de lo real: la de la presencia transformada en ausencia.

Pues aquello que la imagen muestra, en modo alguno se encuentra sino despojado de la condición de acto que pudo definirlo en el momento de su aparición primera, es decir, mediante la incalificable contradicción de estar físicamente presente siendo a la vez temporalmente remoto.

La imagen fotográfica emerge entonces como “una pseudopresencia y un signo de ausencia”¹⁹⁹, lo que al hilo de una lógica similar a la propia del mensaje de tipo irónico –afirmación simultánea de una cosa y la opuesta– es lo mismo que decir que esta no es en último término ni lo uno ni lo otro.

Dichas cualidades confirman la adhesión de la fotografía a un conjunto de dispositivos que por principio rehúyen los juegos dialécticos establecidos, situándose en la estela de una conocida “cointeligencia de los contrarios” (2.2.2. *Generalidades relativas a la suspensión conflictual del discurso*) a que páginas atrás aludimos en la introducción de planteamientos tocantes a las especificidades del ámbito de lo neutro (2.2.3. *La intensidad paradójica de lo neutro. Eficiencia e invisibilidad: Una visión orientalista de la conducción de la acción*).

Y es que mecanismos desviantes clave en el pensamiento duchampiano de lo *infraleve*, tales como la indiferencia o la ironía, determinan tal ausencia de pronunciamiento en una u otra dirección, que no es otra que la que a fin de cuentas la formulación del *readymade* –a medio camino entre el objeto cotidiano y la obra de arte y siempre

lúcida, op. cit., p. 91, y SONTAG, Susan: *Sobre la fotografía*, op. cit., p. 81.

199. Sontag, Susan: *Ibid.*, p. 25.

susceptible de debatirse en un doble movimiento indeciso que finalmente dificulta su remisión a un único sentido— resume.

En concordancia con lo expuesto, podríamos afirmar que, por salvar de la desaparición haciendo desaparecer²⁰⁰, el efecto paradójico de la fotografía sería posible inscribirlo en la línea de una concepción orientalista del acto que privilegia la construcción de intensidad por sustracción.

Esta cualidad —la misma que guía el mensaje irónico, amplificando el efecto de lo que se afirma a partir de la negación— configura el campo de la visibilidad procesual y el carácter de la acción en los casos que estudiamos, cuya eficiencia comprobamos mayor cuanto más discreto el acto (2.2.3. *La intensidad paradójica de lo neutro. Eficiencia e invisibilidad: Una visión orientalista de la conducción de la acción*).

Y curiosamente, la imagen fotográfica, en su condición de signo indicial, no puede pensarse fuera de semejante contradicción, pues forma parte de su naturaleza denotar cierta presencia de lo que está ausente, y en ese sentido camina en un terreno umbrátil que dibuja uno de los rostros posibles de lo *infraleve*.

Estos aspectos revelan al mismo tiempo otros puntos de contacto en los que se dibuja el campo de una segunda problemática que a continuación proponemos examinar: la de la repetición y la diferencia.

4.4.3.2_ Diferencia, repetición y aplazamiento

El acto de desplazamiento de la realidad transcrita en un registro distinto del de su manifestación primera, supone que la “repetición” que toda imagen fotográfica implica abra en cierto modo el acceso a “una nueva categoría del espacio-tiempo”²⁰¹.

Desde este punto de vista, el corte temporal que la fotografía introduce no solo supone la reducción de una temporalidad continua a un simple

200. Cfr. DUBOIS, Philippe: *El acto fotográfico*, op. cit., p. 149.

201. BARTHES, Roland: “Retórica de la imagen”, loc. cit., p. 40.

punto –lo instantáneo–, sino que puede definirse como el paso de ese punto hacia una nueva inscripción en la duración.

Dos notas de Duchamp a lo *infraleve* servirán para abordar la problemática que de la aplicación de lo fotográfico al conjunto de los casos que estudiamos se desprende en este punto, facilitando en las páginas que siguen el examen de sus repercusiones sin perder nunca de vista las condiciones de manifestación de lo inadvertido:

[1] La primera hace hincapié en el desfase temporal que es posible percibir entre un índice y el acontecimiento que lo origina, característica muy llamativa del mensaje fotográfico cuando este se concibe en su condición de signo indicial.

La referencia a la “separación infra leve entre / el ruido de detonación de un fusil / (muy cercano) y la / aparición de la marca de / la bala en el blanco – / distancia máxima / de 3 a 4 metros –Tiro de feria”²⁰², manifiesta cómo en efecto, una vez fijado, el índice se percibe como algo mediado y diferido respecto del evento que lo causa, algo que “ha estado allí, y sin embargo ha sido inmediatamente separado, ha estado presente y sin embargo diferido ya”²⁰³.

[2] La segunda ilustra a través de varios ejemplos la imposibilidad para un índice de repetirse, al tiempo que localiza en el mínimo valor diferencial inasimilable para la lógica de lo mismo, la expresión de lo *infraleve*.

“La diferencia / (dimensional) entre / 2 objetos hechos en / serie [sacados del / mismo molde] / es un infra leve / cuando la máxima / (?) / precisión es / obtenida”²⁰⁴, o “2 formas moldeadas en / el mismo molde (?) que difieren / entre sí / por un valor separativo infra / leve. Todos los “idénticos” por muy / idénticos que sean, (y, / cuanto más idénticos son) se / aproximan a esta / diferencia separativa infra / leve”²⁰⁵.

Esta inviabilidad de la repetición en cuanto reproducción rigurosa de lo repetido evoca la paradoja analizada por Gilles Deleuze en *Diferencia*

202. DUCHAMP, Marcel: *Notas*, op. cit., Nota 12, p. 25.

203. BARTHES, Roland: *La cámara lúcida*, op. cit., p. 91.

204. DUCHAMP, Marcel: *Notas*, op. cit., Nota 18, p. 25.

205. *Ibid.*, Nota 35 (frente), p. 35.

y *repetición* (1968), la cual apunta a que solo se repite la diferencia²⁰⁶, disimilitud infinitesimal o *infraleve*, sutilmente manifiesta a la percepción.

Dicha cuestión también la expresa con exactitud Massimo Cacciari, al afirmar que no es la fotografía “duplicación de la realidad, sino representación de la imposibilidad total de dicha duplicación, y por lo tanto, exhibición de una nueva realidad”²⁰⁷, lo que Clément Rosset por su parte atribuye a la imposibilidad de reducción de la estructura temporal a la fijación fotográfica del instante: el planteamiento de la imagen como doble fracasa permanentemente en el intento de capturar algo sin cambiarlo²⁰⁸.

Ambos aspectos descritos en las notas de Duchamp –desfase temporal e imposibilidad de repetición– son inseparables el uno del otro.

En este sentido observamos que la propia génesis del término alerta, de hecho, de una distancia temporal inevitablemente nacida en el acto de duplicación con respecto a la producción primera: ‘re-producir’ no es otra cosa que ‘producir de nuevo’, lo que supone la apertura del original al aplazamiento, a la presencia en sucesión, a la existencia de “una cosa tras otra”²⁰⁹.

Por este motivo, no resulta extraña la utilización del verbo ‘diferir’ para designar indistintamente la acción de dejar para más tarde –operación que implica una mediación temporal bajo la forma del desvío

206. Para una visión más detallada sobre el tema, cfr. DELEUZE, Gilles: *Diferencia y repetición*, Amorrortu, Buenos Aires, 2002.

207. MARRA, Claudio: *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni Sessanta a oggi*, Paravia Bruno Mondadori, Padua, 2001, cit. en FASSLER, Barbara: “La fotografía como ready-made—il ready-made como fotografía”, Seminario de Filosofía de la Imagen coordinado por Paolo Spinicci, Facultad de Filosofía, Universidad Estatal de Milán, 2006. Edición digital en http://www.lettere.unimi.it/Spazio_Filosofico/leparole/duemilasei/Faessler06.pdf, p. 5.

208. Para mayor información sobre el tema, Clément Rosset realiza interesantes puntualizaciones en las páginas dedicadas al análisis de la reproducción fotográfica en “Las reproducciones de lo real”, en ROSSET, Clément: *Fantasmagorías. Seguido de lo real, lo imaginario y lo ilusorio*, Abada, Madrid, 2008, pp. 11-51.

209. KRAUSS, Rosalind: “Los fundamentos fotográficos del surrealismo”, en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, op. cit., p. 124.

o la demora— y el hecho de no ser idéntico, de distinguirse de algo, de apuntar hacia una alteridad o cierta disimilitud, cuestiones ambas que la óptica duchampiana de lo *infraleve* deja traslucir.

Por esta vía, y a fin de compensar la pérdida de sentido que el empleo de la derivación lógica del término ‘diferir’ conlleva cuando se trata de aplicar la palabra ‘diferencia’, incapaz de remitir de manera simultánea a la configuración de las previas significaciones, inventa Derrida el neografismo *différance* —que aquí traduciremos como *diferancia*—, mediante el cual condensar los efectos derivados de los estadios de ‘temporización’ y ‘espaciamento’ inseparables en la práctica²¹⁰.

Un examen más detallado de la manifestación de estos efectos en la obra de Duchamp podrá, en las páginas que siguen, asistirnos en la comprensión de aspectos relativos a la formalización de las propuestas que por distintos motivos decidimos en este trabajo adscribir a una fenomenología de lo *infraleve*:

[1] Conocemos por ejemplo el alcance plástico y ontológico que la inacción adquiere para la lógica duchampiana y, de forma paralela, analizamos cómo una relación a un tiempo dilatado —rasgo inequívoco, si recordamos, de la neutralidad y la eficiencia indirecta en un nivel temporal— se inscribía en el seno de un número de propuestas de distintos modos, articuladas por una relación estructural con el *no hacer*.

Esta inactividad no deja de ser inseparable de un cierto régimen de la postergación o el retardo que merece la pena considerar con mayor detenimiento.

210. La sustitución de la letra ‘a’ en el lugar de la ‘e’ en el término *différance* sirve a Derrida para ejemplificar mediante una modificación gráfica típicamente *infraleve* —indetectable para su pronunciación en la lengua francesa—, que más allá de constituirse como un simple grafismo, la escritura cuenta con elementos de los que el habla no siempre dispone, premisa sobre la que el autor fundamenta un discurso en torno a la imposibilidad del signo de ser pensado salvo “a partir de la presencia que difiere y a la vista de la presencia diferida que pretende reapropiarse”. Cfr. DERRIDA, Jacques: “La *différance*”, conferencia pronunciada en Sociedad Francesa de Filosofía el 27 de enero de 1968, publicada simultáneamente en el *Bulletin de la Société Française de Philosophie* (julio-septiembre, 1968) y en *Théorie d’ensemble* (coll. Tel Quel, Éd. du Seuil, 1968), y recogida en DERRIDA, Jacques: *Márgenes de la filosofía*, Cátedra, Madrid, 1989, p. 45.

Para empezar ejemplificando este punto, nos remitiremos a la historia de la visibilidad pública de una de las más célebres piezas del artista francés.

Así, *Fountain* hizo su primera aparición en el *Salon des Indépendants* en el año 1917, exposición en la que su presencia no llegó a trascender dada la ubicación que de manera intencionada hacía su figura prácticamente invisible tras un tabique.

La auténtica visibilidad de la pieza, su verdadera inscripción en el espacio de la experiencia concreta, no tendría lugar en realidad hasta 1950, después de haber “dormitado más de treinta años en los limbos de la historia”²¹¹, años durante los cuales solo la fotografía tomada por Stieglitz visible en el segundo número de la revista *The blind man* (1917) pudo servir para registrar su existencia en el marco de la muestra, confirmando lo decisivo de la acción diferida para la identificación y el reconocimiento del primer impacto de la obra *a posteriori*.

Otro retraso a añadir al conjunto de las demoras de este tipo lo ilustra el procedimiento de redacción y publicación de las notas dedicadas a lo *infraleve*, a las que aquí nos hemos referido en varias ocasiones.

Por esta vía, se sabe que el artista comenzó el proceso de documentación en torno al tema que en esta tesis nos ocupa a principios de los años diez al menos, no siendo sin embargo hasta a partir de mediados de la década de los treinta²¹² cuando encontrara el medio adecuado para cristalizar en una serie de reflexiones a través de un único término, los interrogantes y las especulaciones que tiempo atrás habían sido de su interés.

A un similar principio del aplazamiento obedece la elaboración de *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* o el *Grand verre*, obra explícitamente subtitulada “retraso en vidrio”²¹³, así como la conocida



225.
Alfred Stieglitz, *Marcel Duchamp's Fountain*, 1917.

211. OTTINGER, Didier: “Fontaine”, en VV. AA.: *Marcel Duchamp dans les collections du Centre Pompidou*, cat. exp., Centre Georges Pompidou, París, 2001, p. 62.

212. En la última entrevista, publicada en el año 1945, en la que se abordaría explícitamente la cuestión de lo *infraleve*, Duchamp declararía encontrarse muy ocupado en la exploración de dicha idea desde hacía más de una década. Cfr. ROUGEMONT, Denis de: “Marcel, mine de rien”, entrevista a Marcel Duchamp, *Étant donné Marcel Duchamp*, nº 3, loc. cit., p. 144.

213. DUCHAMP, Marcel: “La novia desnudada por sus solteros, mismamente (la Caja Verde)”, en “El velo de la novia”, en *Escritos. Duchamp del signo, seguido de Notas, op. cit.*, p. 86.



imagen que Man Ray tomara de aquella, cubierta de polvo tras largos periodos de abandono del trabajo por parte de Duchamp [131].

A la inactividad y la demora, a la dilación en la realización, se suma en este caso la cuestión de la reproducción tras la cual se insinúa también una dinámica del retardo: el conjunto de las formas representadas sobre el panel del vidrio responde, conforme a una lógica del después, a la transcripción de elementos utilizados por el artista en una serie de obras anteriores a su ejecución.

Desde la más evidente figura del molinillo de chocolate, presente en varios de los primeros estudios pictóricos de Duchamp –*Broyeuse de chocolat n° 1, n° 2* (1913, 1914) [226]–, pasando por el perfil de las ondulaciones de los recortes de gasa sometidos a la corriente del aire en las imágenes fotográficas *Pistons de courant d'air* [68] [227], trasladados al margen superior de la composición, o las líneas aleatorias de los hilos arrojados en *Trois stoppages étalon* [132] –*Réseaux des stoppages* (1914) [228]–, cuya silueta se aprecia en el panel inferior de la obra, el *Grand verre* actúa como una suerte de inventario, un panorama del índice sobre cuya lógica implícitamente fotográfica Krauss ha realizado diversas observaciones²¹⁴.

226.

Marcel Duchamp,
Broyeuse de chocolat
n°1, 1913.

227.

Marcel Duchamp,
Estudio para aguafuerte
(Pistons de courant d'air),
1965.

228.

Marcel Duchamp,
Réseaux des stoppages,
1914; y *Estudio para*
aguafuerte (Réseaux des
stoppages), 1965.

Igualmente, la exploración de la fenomenalidad de las sombras, de la que por otros motivos confirmamos ya su relación de parentesco con lo *infraleve*, es posible adscribirla a una misma lógica del después que no es otra que la que a fin de cuentas articula toda transcripción, pues la sombra se da también como un fenómeno que solo aparece *a posteriori* y siguiendo una forma primera que la suscita, es decir, con retardo.

Un sentido de la acción diferida, en todos los casos confirma el impacto de la recepción, tal y como sucede cuando de la restitución fotográfica del acto que acompaña las prácticas que estudiamos se trata.

Recordemos así acciones modestas [4] [5] [6] [168] [169] [191] cuya imperceptibilidad en la mayoría de los casos tendía a magnificar y estabilizar su efecto en la demora, cuando en un estadio posterior

214. Para más información sobre el tema, *cfr.* "Marcel Duchamp o el campo imaginario", en KRAUSS, Rosalind: *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, *op. cit.*, pp. 76-93.



a su manifestación inicial la imagen permitía un nuevo acceso a las condiciones de su emergencia.

Esta lógica, según la cual un acontecimiento alcanza su máximo despliegue mediante la recodificación a través de otro acontecimiento que con posterioridad lo explica, se encuentra no por azar en la base de la noción freudiana de 'acción diferida', que Hal Foster aplica como modelo de análisis al estudio de los procesos de gestación de la vanguardia y la neovanguardia históricas²¹⁵.

Para lo que nos interesa, el hecho de que estas narraciones puedan clasificarse desde la entrada de una acción diferida no hace sino afianzar un nuevo paralelismo relativo a los modos de irrupción de aquello que,

229.
Marcel Duchamp, *La mariée mise à nu par ses célibataires, même (Grand verre)*, 1915-1923.

215. Para una visión más detallada sobre el tema, cfr. FOSTER, Hal: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Akal, Madrid, 2001.

permaneciendo oculto, solo un acto de reformulación puede desvelar haciendo de otro modo presente a la atención, de manera que la existencia del acontecimiento queda subordinada a su segunda aparición, aconteciendo solo “cuando acontece dos veces”²¹⁶.

[2] La cuestión del aplazamiento, por otra parte, se revela inseparable de una segunda operación fundamental; la repetición, activa en la noción de acción diferida misma y cuya aplicación, bajo nuestro punto de vista, determina una de las apuestas elementales de las propuestas cuyo estudio esta tesis plantea: la creación de una mínima disrupción en el marco de una continuidad dada.

Pero una puntualización es todavía necesaria, y es que tal y como una cualidad de lo que se repite se revela al parecer fundamental en la manifestación de lo *infraleve*, insistentes declaraciones escritas del artista desvalorizan por otro lado la presunta esencialidad de dicho proceso en la práctica, contradicción que –creemos– probablemente origina la problemática del gusto, concebido por Duchamp como “la repetición de una cosa ya aceptada”²¹⁷.

Una permanente “necesidad de cambio”²¹⁸ aplicada a impedir el asentamiento del gusto acostumbrado, justifica así la recurrente formulación de un deseo del artista de “no repetirse nunca”²¹⁹, aspecto que muy distintas referencias a la práctica de aquel han tendido a resaltar²²⁰.

Dicha cuestión nos pone, pues, frente a la presencia de un fenómeno de carácter aparentemente problemático, pues la repetición parece tanto

216. VIDAL, Carlos: “Simeón Sáiz Ruiz”, *Lápiz, Revista Internacional de Arte*, nº 157, Madrid, 1999, p. 41.

217. CABANNE, Pierre: *Conversaciones con Marcel Duchamp*, op. cit., p. 58.

218. JOHNSON SWEENEY, James: “Entrevista. Marcel Duchamp-James Johnson Sweeney”, en “M.D. Criticavit”, DUCHAMP, Marcel: *Escritos. Duchamp del signo, seguido de Notas*, op. cit., p. 227.

219. *Ibid.*

220. Arturo Schwarz atribuye el abandono de la pintura por parte de Duchamp a su reticencia a “cometer un suicidio creativo por repetición”, mientras que para Robert Lebel la aversión de aquel hacia “lo ineluctable de las leyes” se explica en cuanto que “nada se repite en él, nada se sustituye”. Cfr. SCHWARZ, Arturo: *The complete works of Marcel Duchamp*, op. cit., p. 22, y LABEL, Robert: *Sur Marcel Duchamp*, Mazzota / Centre Pompidou, Milán / París, 1996, p. 30.

favorable a la manifestación de lo *infraleve* como, de forma contrapuesta, al asentamiento de la costumbre rutinaria: ¿cómo conjugar entonces dos aspectos de lo que se repite tan aparentemente opuestos entre sí?

Para nosotros, una pertinencia de lo que se repite solo puede conciliarse con la fecundidad de lo que no se repite, sobre el fondo dialéctico de una transgresión de las oposiciones que sustenta el discurso duchampiano.

El principio de ‘cointeligencia de los contrarios’, a partir del cual examinamos la coexistencia simultánea de la presencia y la ausencia en el caso de la imagen fotográfica, o la negación y la afirmación en el mensaje irónico, designan efectos paradójicos de idéntico género al de la cuestión de la repetición desde esta perspectiva: repetir sin repetir o sin repetirse.

Algunas anotaciones ya referidas (“La diferencia / (dimensional) entre / 2 objetos hechos en / serie [sacados del / mismo molde] / es un infra leve / cuando la máxima / (?) / precisión es / obtenida”) confirman que, para Duchamp, la máxima precisión que la producción mecánica proporciona no se halla contraindicada con la posibilidad de una distinción entre las copias obtenidas: de hecho sus palabras parecen apuntar incluso a una afirmación de la singularidad irreductible del objeto, tanto mayor cuanto más ceñida la repetición (“2 formas moldeadas en / el mismo molde (?) que difieren / entre sí / por un valor separativo infra / leve. Todos los “idénticos” por muy / idénticos que sean, (y, / cuanto más idénticos son) se / aproximan a esta / diferencia separativa infra / leve”).

Desde este punto de vista, la repetición se convierte en un medio a través del cual aislar paradójicamente la diferencia, coincidiendo al pie de la letra con una de las aseveraciones deleuzianas: “cuanto más estandarizada, estereotipada y sometida a una reproducción acelerada de objetos de consumo aparece nuestra vida, más debe aferrarse el arte a ella y arrancarle esa pequeña diferencia que actúa por otra parte y simultáneamente entre otros niveles de repetición”²²¹.

221. DELEUZE, Gilles: *Diferencia y repetición*, op. cit., pp. 431-432.

Esta condición, además, confiere un valor muy particular a la manifestación del *readymade*, al que por otros motivos hemos atribuido la cualidad de materializar la textura de lo *infraleve*.

Y es que la cuestión de la reproductibilidad mecánica, según lo anterior, hace de este un medio de elección para la exposición del mínimo matiz diferencial, pudiendo de manera simultánea materializar con su presencia la repetición absoluta y la diferencia imperceptible, es decir, como la imagen fotográfica, haciendo posible una paradoja del tipo 'repetir sin repetir'.

No será difícil reconocer que esta característica permite distinguir vigorosamente un tipo de repetición, fundadora de la diferencia y la singularidad, de otra muy distinta categoría de lo que se repite, vinculada a la puesta en forma de lo mismo y la fabricación del gusto.

Dos ejemplos ya conocidos, cada uno de los cuales recurre a muy distintas expresiones de la repetición del primer tipo en la práctica de Duchamp, nos podrán servir para identificar las motivaciones capaces de guiar la aplicación de lo que se repite en la práctica artística más recientemente vinculada a lo imperceptible.

Se trata de *Trois stoppages étalon* [132] y el *Grand verre* [229].

En el primer caso, tenemos que la repetitividad se afirma como la condición *sine qua non* de una plasticidad abierta cada vez a un devenir nuevo y singular, al dejar caer un hilo de igual longitud sobre una superficie horizontal en tres distintas ocasiones.

Dicho gesto confirma un protocolo de elaboración de la obra mediante la repetición de un gesto idéntico en las mismas o muy parecidas circunstancias, cuestión que recientemente encontramos en el núcleo de un conjunto de acciones susceptibles de ser ejecutadas una y otra vez, pudiendo dar lugar a una interpretación distinta de las anteriores en cada ocasión.

Esta repetición del acto o de su secuenciación, cuyas especificidades fueron ya brevemente aludidas (4.2.3.2. *El acto neutro. No ocultar, no*

mostrar) la ilustra de manera ejemplar una obra de Gabriel Orozco, cuyo sentido resume un conjunto de imágenes que documenta la serie de desplazamientos llevados a cabo bajo muy precisas condiciones en el curso de un día: *Hasta encontrar otra Schwalbe amarilla* (1995) consistió en la documentación del encuentro con un cierto número de motocicletas iguales a la conducida por el artista, que detenía cada vez para fotografiar antes de reiniciar nuevamente la marcha en su vehículo.

230.
Gabriel Orozco, *Hasta encontrar otra Schwalbe amarilla*, 1995.



Tal procedimiento suele ser esencial a la visibilidad y la inteligibilidad en la obra de Ondák.

Operaciones en el límite de lo discernible, como *Good feelings in good times* (2003/2009) o *The stray man* (2006), han sido llevadas a cabo sucesivamente en distintos lugares, poniendo el acento, en cada caso, en la singularidad de la realización.

Las repercusiones de un gesto premeditado, pero indistinguible del acto espontáneamente llevado a cabo, al tratarse de las filas que en el caso de *Good feelings in good times* fueran instaladas frente a las entradas de un cierto número de edificios relevantes –tales como el Kunstverein de Colonia, el Frieze Art Fair o la Tate Modern londinense entre otros– serían muy distintas en cada oportunidad, dependiendo de las especificidades culturales y conductuales de cada una de las localizaciones.

Así, y pese a que en todos los casos dichas agrupaciones se modificaban a lo largo del curso de la jornada para finalmente terminar desapareciendo, se sabe que los ciudadanos de los lugares más inmediatamente familiarizados con la formación de este tipo de colas, en muchas ocasiones tendieron a unirse de manera natural a la espera, como por ejemplo sucedió en el Frieze Art Fair londinense, mientras que las aglomeraciones despertaron un mayor recelo en torno a la supuesta imprevisibilidad del acto al ser ejecutadas en lugares tranquilos y de menor concurrencia, como el Kunstverein de Colonia.

231.
Roman Ondák, *Good feelings in good times*, 2003/2009.

The stray man –por primera vez creada en Graz (Austria) y repuesta en el curso del mismo año en Trento (Italia) y Londres– consistió en otra





operación de inserción de una acción ficticia inaparente en los contextos propuestos, habiendo solicitado a un hombre que paseara diariamente frente a una galería de arte y se limitara a observar el interior a través de las aperturas acristaladas. La indistinción o el descubrimiento de la obra en el marco de las circunstancias y los acontecimientos diarios lo determinaba el grado de dilución de su presencia en la diversidad de estímulos ofrecidos por las distintas localizaciones elegidas para su ejecución.

232.
Roman Ondák, *The stray man*, 2006.

Tales acciones, para nosotros, se inscriben en el marco de una ley de la diferencia y la repetición: diferencia de los espacios y los efectos de la realización –pues cada repetición nunca tiene lugar sin una mínima adaptación de la forma a las nuevas condiciones de ejecución– y repetición de las herramientas para poner en práctica esa exploración, que permite experimentar la calidad y la pertinencia del proceso, singularizándolo cada vez, haciendo posible entrever la cualidad de sus ínfimas variaciones con respecto a lo que se repite y manifestando en cada caso su unicidad.

Muy distinta es la fórmula del *Grand verre* [229] –obra estructurada hasta tal extremo por la repetición que su propio título, como Suquet

indica, parece cerrarse con el mismo “símbolo verbal”²²² de aquella–, según cuya lógica proseguiremos la orientación de nuestro recorrido en las páginas que siguen.

Se trata de la manifestación de una disimilitud que en su caso fundamentalmente motiva la aplicación de una serie de técnicas, consistentes según el artista en “copiar algunos bocetos”²²³ hechos con anterioridad, es decir, de reproducir, y de hacerlo como sabemos y hemos visto ya, con retardo.

Lo interesante, desde el punto de vista de lo que se ha descrito como una suerte de “compilación de diferentes formas de reproducción mecánica”²²⁴, es que el acto creativo se reduce a un fenómeno de reformulación, inseparable de una cierta reticencia a la producción, por un lado, y de la afirmación de una singularidad, de una ‘diferencia separativa’ *infraleve* a la que toda transcripción en cuanto confrontación de idénticos se halla próxima, por otro.

Dichos aspectos dibujan además, para nosotros, los puntos de contacto que permiten ampliar el alcance de una analogía posible entre los mecanismos que intervienen en la ejecución del vidrio y la naturaleza de lo fotográfico.

Pues, en efecto, los procedimientos mecánicos de formación de la imagen, en uno y otro caso liberan al sujeto de la necesidad de una proyección individual sobre la obra, ahorrándole un cierto ‘trabajo’ o

222. El título original de la obra de Duchamp (*La mariée mise à nu par ses célibataires, même*) culmina con un sustantivo cuyo desdoblamiento –la duplicación de la sílaba ‘me’ con la introducción de una diferencia apenas perceptible en su pronunciación– no deja de ilustrar visual (me-mê) y semánticamente (la traducción exacta del término ‘même’ es ‘mismo’) la cuestión de la repetición en su estado puro. Dicho vocablo al mismo tiempo encarna la aparentemente contradictoria posibilidad de conclusión del título por una parte y la apertura a una multiplicidad de significados posibles por otra, pudiendo servir como una clara imagen al principio duchampiano de la cointeligencia de los contrarios. Para una visión más detallada sobre el tema, *cf.* SUQUET, Jean: *Le Grand Verre rêvé*, Aubier, Paris, 1991, p. 77.

223. CAUMONT, Jacques, y GOUGH-COOPER, Jennifer: “Ephemerides”, 27 de septiembre de 1961, en *Marcel Duchamp. Work and life*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1993, s.p.

224. JUDOWITZ, Dalia: *Unpacking Duchamp. Art in transit*, University of California Press, Berkeley / Los Ángeles / Londres, 1998, p. 58.

lo que en un momento dado podría calificarse como una 'producción' verdadera.

Por otra parte, el duplicado enuncia la añadidura de la copia al original de forma inevitable, dando cuenta de un salto diferencial entre ambos y confirmando así el poder de la repetición como medio a través del cual aislar la diferencia allá donde parece ser esta más implacable: en el marco de la reproducción mecanizada misma.

Y es que la reproducción técnica y la seriación posible de los ejemplares sumada al evidente desfase que la representación introduce respecto a la realidad de la que es reflejo, anticipa una cuestión en la que el principio de identidad resulta ser puesto en entredicho: la imposibilidad de que todas las imágenes de un modelo sean la misma, en la medida en que cada una de las copias podrá siempre desmarcarse del resto en razón de su otredad.

La enunciación de la repetición confirma, por tanto, la incapacidad de los sentidos para reparar en aquello que a cada una de las versiones de lo mismo constituye irreductiblemente en su identidad singular e irrepetible.

Una elaboración de lo único, una exploración de la singularidad bajo este punto de vista se afianza en el seno de lo fotográfico mediante una aparente repetición de lo mismo que, cuando la atención es suficiente, garantiza una aproximación a las modulaciones más discretas y menos sistematizables de los fenómenos.

Y es de tal modo como, por adhesión al régimen de operaciones de escasa incidencia visual, aplazamiento y repetición, creemos se erigen en calidad de elementos decisivos para la eficiencia de la obra, cuyo ritmo de aparición en el tiempo traducen pudiendo singularizarla cada vez.

4.4.3.3_ Resumen y conclusiones parciales

Este breve recorrido habrá permitido, conforme con la aplicación de una rejilla de análisis que fundamos en especificidades propias del modelo fotográfico, explicar y comprender más ampliamente un cierto número de los aspectos que tocan al régimen de aparición de las obras

que estudiamos.

Planteamientos relativos a la indicialidad de la imagen habrán hecho posible confirmar la idoneidad del medio y comprender los motivos de su influencia en cuanto categoría dominante en la materialización de las diversas modulaciones de lo imperceptible.

Hemos observado cómo, por sus condiciones de emergencia, lo fotográfico permite en primer lugar traslucir de forma efectiva la estructura latente del proceso evitando reducir aquel a visiones parciales.

En la medida en que el contenido de la imagen aparece como resultado de una conexión física que prescinde de la mediación de un código, y por tanto, de un sistema de equivalencias simbólicas, aquella se confirma como el fundamento de un acercamiento eficaz a los eventos cuyas propiedades contiene.

Lo fotográfico, en suma, define un modo de significación más próximo de la ejemplificación que de la descripción; un acto de registro que, por eludir la incorporación de un significado simbólico, se perfila como una modalidad de aproximación no restrictiva a la fluidez de los acontecimientos que representa, susceptibles en razón de su labilidad de ser expuestos, pero nunca codificados de manera efectiva.

Como punto de contacto entre dos distintas franjas de experiencia, a la naturaleza de lo fotográfico –como a toda intersección– corresponde una posición indecisa, que oscila entre el dominio original –el objeto real– y el dominio huésped –la superficie donde dicha realidad se inscribe–, pudiendo dar cuenta de una reversibilidad manifiesta entre la causa y el efecto que, a lo largo de este trabajo creemos efectivamente haber podido mostrar, corresponde con la trascendencia de los sistemas opositivos de la que lo *infraleve* es también sinónimo.

Por otra parte, la cuestión del aplazamiento es inseparable de la mínima visibilidad de la obra, de su aparición y su reaparición, y supone asimismo un rasgo estructural de lo fotográfico, en la medida en que tanto los procesos de obtención de la imagen como el tipo de percepción

a que aquella –una vez concluido el evento que documenta– anima se someten a una lógica temporal que constituye –desde el punto de vista de una aprehensión de los fenómenos siempre diferida– la materia misma de la obra.

Esta, creemos, podría ser por lo demás una ilustración exacta de esa “duración plástica”²²⁵ a la que Duchamp alude en una de sus notas de la *Caja Blanca*, a través de la cual según él significar “tiempo en espacio”²²⁶, o en otras palabras, dar forma a una temporalidad de la que lo *infraleve* en su aplicación fotográfica parece una de las versiones posibles.

La imposibilidad para un índice de repetirse, por otro lado, se desprende implícitamente de las condiciones en las que este es producido y permite pensar un traslado del énfasis de la perspectiva tradicionalmente enfocada en la multiplicación masiva de lo mismo – motivo de las más diversas argumentaciones en torno a la “*ciencia imposible del ser único*”²²⁷, característica de lo fotográfico en términos de reproductibilidad mecánica– a una aparición de lo único irreproducible en cada caso, y en ese sentido, a una restitución del componente aurático de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica²²⁸.

La autenticidad de la imagen –y en términos más amplios, de todo objeto producido de manera mecánica– se redefine desde esta perspectiva a partir de algo irrepitable en su naturaleza, un matiz diferencial cuya apreciación solo es posible para el ejercicio de la atención plena.

Un renacimiento de la originalidad del ejemplar se abre paso así de forma diferente a través de la imagen fotográfica: como el aura de la singularidad siempre única e irrepitable que rodea los fenómenos y las cosas.

De lo expuesto se infiere también que la forma manifiesta de la

225. DUCHAMP, Marcel: “*En infinitivo* (la Caja Blanca)”, en “El velo de la novia”, *Escritos. Duchamp del signo, seguido de Notas*, op. cit., p. 153.

226. *Ibid.*

227. BARTHES, Roland: *La cámara lúcida*, op. cit., p. 86.

228. Para una visión más detallada sobre el tema, cfr. BENJAMIN, Walter: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, op. cit.

contradicción característica de lo *infraleve* sustenta igualmente la estructura de lo fotográfico:

Primero, bajo la forma de una paradoja que define el campo de la visibilidad procesual. La imagen aparece al mismo tiempo como “marca y marca del borrarse de la marca”²²⁹, lo que le confiere una identidad poco precisa, cuyo rasgo más característico reside en su condición lábil y mutable, siempre susceptible de fluctuar entre uno y otro estado.

Seguidamente, en la naturaleza contradictoria de una repetición que constituye la condición *sine qua non* de la diferencia, no nacida tanto de la obvia inadecuación entre lo real y su representación como de una alteridad hacia la que la reproducción de la copia apunta cada vez, aspecto con el que la obra se inserta en una reversibilidad típica de lo *infraleve*, en su caso manifiesta bajo la forma de una condición vacilante entre la repetición mecánica de lo mismo y la elaboración de lo único apenas aprehensible.

Se trata de disposiciones que definen un tipo de experiencia a la que corresponde la posibilidad de ser algo y al mismo tiempo no serlo, por cuanto más que a un estado específico de las cosas remiten a su potencialidad misma, y la potencia, en calidad de posible, por definición se sustrae al principio de contradicción.

En este punto, el horizonte de lo *infraleve* confluye con una de las designaciones posibles de la *différance*, “ese impensable” para Derrida, capaz de “decir una operación que no es una operación”²³⁰.

Tal dinamización de las contradicciones resulta además ejemplarmente descrita desde el punto de vista de un enfoque orientalista de la conducción del acto (2.2.3. *La intensidad paradójica de lo neutro. Eficiencia e invisibilidad: Una visión orientalista de la conducción de la acción*), algunas de cuyas especificidades parecen reformulables desde el prisma de una condición indicial del signo fotográfico.

Así, en varios momentos pudimos referirnos a la capacidad

229. DERRIDA, Jacques: “La *différance*”, *loc. cit.*, trad. esp. en *Márgenes de la filosofía*, Cátedra, Madrid, 1989, p. 59.

230. *Ibid.*, p. 44.

inherente del índice para diluir la marca de la intervención individual de la composición, una de las claves que páginas atrás apuntáramos a propósito de ciertas estrategias encaminadas a la disolución de la identidad del sujeto.

La reformulación del acto, además, somete la consecución del efecto a una lógica del después, subordinando la calidad de su impacto a circunstancias no siempre previsibles, o cuando menos, ajenas a la tendencia programática del individuo.

El hecho de llevar a cabo acciones repetidas conforme a idénticos parámetros en localizaciones diversas también se relaciona con este punto, en la medida en que las resonancias posibles de la intervención, su eficiencia, no dependen tanto de la conducción individual del acto como de especificidades contextuales, susceptibles de modelar la obra de modo distinto en cada ocasión.

Esta repetición del acontecimiento concreto representa para la filosofía oriental un mecanismo a través del cual conducir a una comprensión viva del hecho, a partir de minúsculas variaciones que la reiteración permite poner cada vez de relieve y que facilitan la aprehensión de la identidad misma de lo acontecido.

La proliferación de lo singular se afianza así en el marco de una 'producción' hasta cierto punto limitada, por cuanto la creación se reduce a un acto de repetición de lo mismo que no hace sino confirmar la aplicación de una conocida lógica del 'menos es más', mediante la cual una aproximación a lo múltiple se procura "no añadiendo constantemente una dimensión superior, sino, al contrario, de la forma más simple, a fuerza de sobriedad, al nivel de las dimensiones de que se dispone, siempre $n-1$ "²³¹.

La exploración de las especificidades del carácter indicial del signo fotográfico, creemos, finalmente habrá permitido arrojar nueva luz sobre las condiciones de emergencia de un valor separativo que permite evitar las generalizaciones sobre las que la percepción acostumbrada se sustenta.

231. DELEUZE, Gilles, y GUATTARI, Félix: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, op. cit., p. 12.

Esa singularización que impide “aceptar cómodamente/ la generalización verbal / que hace asemejar / 2 gemelas a 2 / gotas de agua”²³² y por distintos motivos tiene confirmada su latencia en el seno del acto fotográfico, es el otro nombre de lo *infraleve*, cuya naturaleza apunta a “perder la posibilidad de reconocer 2 cosas semejantes –2 colores, 2 encajes, 2 sombreros, 2 formas cualesquiera [...]–”²³³ y facilita la sustitución del punto de vista de lo general, al alertar de la presencia de mínimas variaciones capaces de poner en entredicho la aparente evidencia de la identidad y la semejanza, a fin de cuentas solo debida a las limitaciones perceptivas de quien observa.

4.5_ EL MODELO RETÓRICO

4.5.1_ Consideraciones previas: La retórica como indisciplina. Grado cero, táctica y operatividad general del desvío

Comencemos admitiendo que la previa descripción de las coordenadas que permitían homologar *readymade* y juegos de palabras (2.3.2.1.2.2. *Los indicios de una práctica desviante. Sobre la extensión de la función retórica al modelo del readymade*) sirvió para asentar, al menos parcialmente, el umbral de congruencia de una analogía posible entre los funcionamientos que comparten lenguaje retórico e inconsciente.

La identificación de similares vías de descentramiento a ambos dominios –desplazamiento y condensación o sinécdoque, metonimia y metáfora, según el enfoque– hace de este uno de los postulados básicos del psicoanálisis, cuyos fundamentos será conveniente fijar y desarrollar a fin de acceder a la comprensión de los mecanismos que subyacen velada o manifiestamente a la formulación de los enunciados artísticos que nos ocupan.

Sabemos que partir de una afirmación de este tipo puede resultar problemático por varios motivos:

232. DUCHAMP, Marcel: *Notas, op. cit.*, Nota 35 (dorso), p. 35.

233. DUCHAMP, Marcel: “La novia desnudada por sus solteros, mismamente (la Caja Verde)”, en “El velo de la novia”, *Escritos. Duchamp del signo, seguido de Notas, op. cit.*, p. 92.

[1] Un primer obstáculo lo encontramos en la delimitación del objeto retórico, pues es imposible reconocer un lenguaje figurado o desviante salvo por oposición a uno que no lo sea. E identificar un lenguaje neutro resulta –desde el punto de vista retórico al menos– una empresa difusa²³⁴, pues la acotación de un grado cero respecto del cual constituye el desvío la alteración notada no se agota ni mucho menos en una única perspectiva.

Una aproximación ajustada a dicha empresa podría ser, por ejemplo, la propuesta por Jean Cohen, consistente en seleccionar, a modo de nivel referencial, un *grado cero relativo* ejemplificado por la objetividad y la correspondencia unívoca entre el grado concebido y el grado percibido en el caso del lenguaje científico²³⁵.

Que la construcción de este tipo actúa a la manera de un sistema anticipador a menudo referido como ‘norma’ no es nada nuevo: una relación normalizada respecto de un corpus de prescripciones y hábitos comunes en la utilización del lenguaje permite afianzar un principio de inercia que en todos los casos garantiza la satisfacción de la expectativa.

Una óptica como esta podría permitirnos referir un grado cero local concebible como “el elemento esperado en tal sitio de un enunciado, en virtud de una estructura particular de ese enunciado”²³⁶.

[2] Aplicar el esquema de la retórica a los casos que proponemos implica, por otra parte, trasladar un modelo estrictamente lingüístico, válido con propiedad en este campo, al dominio no solo de los objetos, sino también de las acciones y sus resultados.

Importará, por ello, interrogarnos sobre las posibilidades de considerar un proceso como sistema capaz de producir hechos retóricos, suponiendo la existencia de un grado cero de la acción a partir del cual detectar el desvío.

Obras como *Gatos y sandías* (1992) [233] o *Replaced car stoppers* (2001) [234], en términos visuales permiten confirmar que la impertinencia

234. Para una visión más detallada sobre el tema, *cfr.* GROUPE M: *Retórica general*, Paidós, Barcelona, 1987, p. 211.

235. Para una visión más detallada sobre el tema, *cfr.* RICOEUR, Paul: *La metáfora viva*, Cristiandad, Madrid, 1980, p. 194.

236. GROUPE M: *Tratado del signo visual*, Cátedra, Madrid, 1993, p. 238.



233.
Gabriel Orozco, *Gatos y sandías*, 1992.

semántica solo es perceptible al presuponerse una relación ‘normalizada’ ausente entre las circunstancias de la enunciación y el acto o la imagen percibidos.

234.
Gabriel Orozco,
Replaced car stoppers,
2001.

En el primer caso, la detección de retoricidad la facilita la violación de una distribución cualitativa de los productos: los de una categoría en un lugar, los de otro tipo en un área diferente, mientras que en el segundo se relaciona más con la interrupción de una secuenciación continua de elementos idénticos.

La extrañeza producida por el encuentro con lo imprevisto parece además hasta cierto punto retardar el cumplimiento de la función-significación habitual del objeto, dimensionándolo en el plexo de una significatividad más amplia, la cual no está determinada, pero sí abierta y orientada en su forma, tal y como sucede en el empleo retórico de la lengua.

Así, los tropos retóricos se definen como el empleo de las palabras en un sentido distinto del que propiamente les corresponde, habiendo de mantener con este alguna conexión, correspondencia o semejanza y ejemplificando un parecido proceso de suspensión del significado al que ilustran operaciones plásticas como estas.

Otra de las imágenes sin título que corresponden a la ya conocida serie de Erwin Wurm *Leopoldstadt* [187] [188] podrá asistirnos en el intento de concretización de las especificidades de un grado cero



concebido desde el plano de la acción.

Un hombre acostado en la calle –el cuerpo tendido sobre la calzada, la cabeza recostada sobre la acera– demarca el territorio del acto desplazado, alteración que una vez más se detecta gracias al conjunto de expectativas abiertas por el enunciado [235].

Estas, como es obvio, se relacionan con el acto de aparcar, sugerido en la redundancia de marcas aplicables a la idea del cuerpo como vehículo –la secuencia continua de coches estacionados que lo precede, la rima visual entre la parte delantera de aquellos y la cabeza del hombre, la orientación casi perpendicular de ambos con respecto al umbral de la calzada–, pero también con la disposición al descanso que la pose horizontal del individuo sugiere a quien observa.

Sin embargo, ninguna de las opciones sugeridas por el enunciado puede confirmarse de una manera lógica, dada la disfuncionalidad de los elementos contextuales. Así, tenemos que el cuerpo figura ser un automóvil pero su horizontalidad hace inevitable pensar el entorno en términos de descanso.

La identificación de lo que podríamos denominar un grado cero de la acción depende pues de la existencia de una regla general, en este caso definida por el código que reglamenta unas determinadas normas –las de conducción–, y la alta probabilidad de que, dadas unas circunstancias –las propias de un aparcamiento–, puedan cumplirse las expectativas sobre el tipo de relaciones esperadas entre los elementos que participan

235.
Erwin Wurm, *Untitled*
(*Leopoldstadt*), 2004.

de la constitución del enunciado.

Podría afirmarse, por tanto, que es en función de una regularidad estandarizada como se introduce la heterogeneidad que facilita la detección del elemento disacorde, productor de retoricidad.

Dicha detección implica contar con la complicidad de códigos establecidos por sistemas exteriores al acto y con las expectativas generadas por la propia cadena de acciones, factores que en general permiten entrever la validez posible de la trasposición del modelo retórico al estudio de los casos de los que esta tesis se ocupa.

No obstante, si es cierto que existe para nosotros un enfoque susceptible de afianzar y precisar la coherencia de las anteriores observaciones respecto al tipo de prácticas que estudiamos, ese es el que guía el estudio llevado a cabo por Michel de Certeau en *La invención de lo cotidiano* (1980).

Lo que más nos interesa de las teorías desarrolladas en dicha obra es que enfatizan la dimensión lingüística de las prácticas cotidianas partiendo de una naturaleza performativa del lenguaje, fructíferamente aplicable a las maneras de orientar operaciones diarias.

Análogamente a los modos en que cada hablante opera haciendo uso de un lenguaje común a la colectividad pero pudiendo apropiárselo y singularizarlo conforme a propósitos de comunicación particulares, en *La invención de lo cotidiano* De Certeau estudia una suerte de “producción secundaria” que corresponde a la creatividad de los consumidores y que se manifiesta en los modos alternativos e individuales de empleo, e incluso de elección y combinación de los productos de consumo impuestos por un orden económico dominante.

En estos, se presume una subversión de acciones o leyes que tiene lugar no tanto mediante el rechazo o el cambio como a través de las maneras concretas de emplear los productos y en función de referencias ajenas al sistema del cual no pueden huir.

Esta suerte de producción “invisible” sirve a De Certeau para, por oposición a una producción racionalizada y expansionista, confirmar la vigencia de una dicotomía de la misma índole que la que opera entre

la lengua y los modos individuales del habla²³⁷: la distinción entre ‘estrategia’ y ‘táctica’²³⁸, mediante la cual dar paso a un estudio de las relaciones entre productores y usuarios en el marco de las prácticas cotidianas, que el autor para empezar supone de tipo *táctico*.

La cuestión así tratada se refiere al esquema de acción de un tipo que debe “arreglárselas en una red de fuerzas y representaciones establecidas”²³⁹, no discernible por “productos propios sino por el arte de utilizar los que le son impuestos”²⁴⁰.

Sin perder de vista lo específico de los casos que nos ocupan, creemos que iniciativas como las documentadas por Wentworth [206] o Guimarães [207] en buena medida podrían verse como el equivalente plástico de las tácticas en el sentido que De Certeau atribuye a operaciones mediante las cuales, a través de un uso alternativo de los productos, lograr hacer, de un orden previamente establecido, el propio.

237. A partir de Saussure, el término *lengua* ha especializado su significación para oponerse al concepto de *habla*. La *lengua* es “la parte social del lenguaje, exterior al individuo, que por sí solo no puede crearla ni modificarla; no existe más que en virtud de una especie de contrato establecido entre los miembros de la comunidad”. “Existe en la colectividad en la forma de una suma de acuñaciones depositadas en cada cerebro, más o menos como un diccionario cuyos ejemplares fueran repartidos entre los individuos. [...] Es, pues, algo que está en cada uno de ellos, aunque común a todos y situado fuera de la voluntad de los depositarios”. El habla, un “acto individual de voluntad y de inteligencia”, aparece por el contrario como “la suma de todo lo que las gentes dicen” y comprende “combinaciones individuales, dependientes de la voluntad de los hablantes” y “actos de fonación igualmente voluntarios, necesarios para ejecutar tales combinaciones”. Para una visión más detallada sobre el tema, *cf.* SAUSSURE, Ferdinand DE: *Curso de lingüística general*, Losada, Buenos Aires, 1945, pp. 41, 42, 46.

238. La diferencia fundamental que, para el autor, separa la *estrategia* de la *táctica* la determina la presencia o la ausencia de un principio de poder. Mientras que la elaboración de sistemas y discursos totalizantes resulta típica de la *estrategia*, capaz de “producir, cuadrricular e imponer”, de constituirse como base administrativa de “las relaciones con una exterioridad de metas o de amenazas”, la *táctica*, por gestarse en el seno mismo del espacio estratégico desprovista de medios propios, se caracteriza por *valerse de* los elementos que configuran el sistema que se le impone, pudiendo reapropiárselos y organizarlos de distintas maneras. Para una visión más detallada sobre el tema, *cf.* DE CERTEAU, Michel: *La invención de lo cotidiano*, *op. cit.*, pp. 36-44.

239. *Ibid.*, p. 22.

240. *Ibid.*, p. 37.

No parece casual, que el título del tercer capítulo de *La invención de lo cotidiano* –“Valerse de: (usos y prácticas)”, en la traducción española– de hecho sea el mismo que da nombre a la conocida serie fotográfica de Wentworth –*Making do: (uses and tactics)*–, la cual el propio artista ha declarado concebir como una suerte de “espacio lingüístico”²⁴¹.

Prácticamente lo mismo –nos parece– podría ser dicho en relación con un número más o menos amplio de las propuestas descritas en este trabajo [7] [165] [205]: trátase de la documentación del encuentro con un gesto anónimo o del registro de una intervención premeditadamente llevada a cabo, el énfasis recae sobre las especificidades de un movimiento de constitución de forma que caracteriza el desplazamiento de las constantes reguladoras de una instrucción o serie de instrucciones a partir de las cuales concebir la normalidad.

Idéntica tentativa orientada a la superación de códigos semánticos preestablecidos parece asimismo dejarse sentir tras el conjunto de posibilidades y prohibiciones que el caminante actualiza al practicar desviaciones e improvisaciones del trayecto, pudiendo privilegiar, cambiar o abandonar determinados elementos espaciales, y de tal modo contribuir también a la creación de una discontinuidad en la que De Certeau establece los fundamentos de lo que denomina una “retórica del andar”²⁴².

Se trata, en todos los casos, de crear zonas temporales capaces de perturbar la regularidad de un espacio o un pensamiento metódicamente sistematizados, de producir, en términos deleuzianos, un espacio *liso* en el interior mismo del espacio *estriado*²⁴³, opción que se ajusta a las

241. DEZEUZE, Anna: “Richard Wentworth in conversation with Anna Dezeuze”, *Papers of surrealism*, nº 4, invierno de 2005, p. 16. Edición digital en <http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal4/index.htm>.

242. Trátase de las estructuras del lenguaje o de los recorridos en cada caso, un parecido “arte de dar la vuelta” para el autor justifica la dimensión retórica de los desplazamientos. *Cfr.* DE CERTEAU, Michel: *La invención de lo cotidiano*, *op. cit.*, pp. 110-111.

243. En *Mil mesetas*, Deleuze establece una oposición a partir de dos conceptos-imágenes centrales que son lo *liso* y lo *estriado*, sobre la que merece la pena nos detengamos brevemente. Bajo su enfoque, el *liso* se presenta como un terreno no codificado *a priori*,

claves de un tipo de relación como la existente entre las formas tácticas y estratégicas de la vida cotidiana en los escritos de De Certeau y que análogamente manifiestan aspectos productivos determinantes para las prácticas artísticas que estudiamos.

En relación con este punto, Ben Highmore, por ejemplo, ha dado un paso más al equiparar el vínculo explícito entre la táctica y la estrategia con “algo similar a la relación entre los modos conscientes e inconscientes en el psicoanálisis freudiano”²⁴⁴.

El planteamiento metodológico de este tipo permite al autor concebir la organización de las operaciones tácticas propuesta por De Certeau –por principio articulada al interior de las esferas del orden estratégico– a la luz de similares mecanismos a los del inconsciente en su intento por abrirse paso a través de la estructura consciente mediante lapsus verbales y psicopatologías no siempre detectables en la regularidad de la trama de lo cotidiano.

Dicho enfoque, al mismo tiempo, permite justificar el carácter

espacio de las multiplicidades y las variaciones continuas, del desarrollo incesante de la forma que antepone el trayecto a los puntos que lo definen, y cuya naturaleza, siempre susceptible de definir una indiscernibilidad limpia del devenir, puede verse en una relación de proximidad con los “objetos fractales” de Benoît Mandelbrot. Lo *estriado* aparece como un espacio cuya estructura previamente definida remite cualquier movimiento a unos códigos de organización funcionales. En esencia, las ideas sobre las que se funda esta distinción son la de un espacio *liso* y abierto, por un lado, y la de uno *estriado*, cerrado y de antemano estructurado, por otro. A partir de ellas se organizan una serie de oposiciones con figuras que de distintos modos corresponden a cada uno de los dos conceptos, de entre los cuales, las más destacables son para nosotros las que equiparan el *liso* a un espacio nómada, definido por “la variación continua de sus orientaciones, de sus indicaciones y de sus conexiones” en oposición a las particularidades de un espacio dominado por el sedentarismo y el control que es posible perfilar desde el punto de vista de lo *estriado*. Dicha analogía nos permite considerar que el tipo de operaciones que estudiamos, en efecto, se hallan comprometidas con la inserción o la detección de una serie de gestos, de acontecimientos desplazados, susceptibles de inyectar con su presencia una fluidez y ligereza –pensemos en la práctica de la *flânerie*, por ejemplo– características de lo *liso*, en el espacio mismo de lo *estriado*, donde por principio gobierna el sedentarismo y la tendencia a la sistematización. Para una visión más detallada sobre el tema, *cfr.* DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, *op. cit.*, pp. 483-506.

244. HIGHMORE, Ben: “Michel de Certeau’s poetics of everyday life”, en *Everyday life and cultural theory: An introduction*, Routledge, Londres / Nueva York, 2002, p. 164.

represivo de la estrategia en relación con la táctica, tal y como se produce la moderación de los impulsos no pensados desde el plano de la consciencia.

La perspectiva abierta por una concepción como la de Highmore, para nosotros es concluyente conforme con las observaciones previas, que podemos someter a la fórmula que sigue:

Admitiendo, primero, una común orientación hacia la tentativa de exteriorización de algo imposible de ser expresado de forma directa –trátase de ideas que encuentran en los giros del lenguaje su posibilidad de enunciación más inmediata o menos prohibida, o de actos de redireccionamiento como los descritos– no será difícil reconocer que unos y otros planteamientos sugieren el modo como la táctica se introduce sorpresivamente dentro de un orden, para insinuar, mediante la combinación de elementos, el rasgo de otra cosa en la cuadrícula de un sistema –sea el de la gramática, el de la consciencia, o la funcionalidad prevista para determinados elementos en un contexto normalizado–.

La representación indirecta del tipo que nos interesa estudiar, suele apoyarse en un cierto número de asociaciones contradictorias hasta cierto punto similar a la de los síntomas, los sueños y otras formaciones de tipo inconsciente, tendentes a la reunión simultánea de la expresión del deseo y su censura.

Recordemos que ya anteriormente tropezamos con una forma semejante de representación elusiva nacida de la necesidad de aproximación a la condición lábil y mutable de la realidad cotidiana, la cual equiparamos a cualidades formalmente constitutivas de la manifestación onírica, a propósito de técnicas de desfamiliarización como el impacto fotográfico en el detalle, o la sucesión aleatoria de imágenes en movimiento (4.4.2.1.1. *El impacto en el detalle*; 4.4.2.1.2. *La recepción en la distracción: La imagen en movimiento*).

Dichos procedimientos de representación por lo heterogéneo y aparentemente inconexo muestran, además, una amplia coincidencia y pueden explicarse a la luz de caracteres desviantes que Freud atribuye a la técnica del chiste, respecto a la cual importantes puntos de contacto

relativos a la formación de mecanismos de igual carácter a los de los dominios psíquicos no conscientes se han expuesto en *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905).

El aparato de figuras retóricas que asiste la tentativa de dilucidación de las claves que sustentan una homología entre los procesos que intervienen en la emergencia de lo inconsciente y los fundamentos que permiten explicar la procedencia del sentimiento de lo cómico cuando del chiste se trata servirá, con matices, de modelo al análisis de las maneras de hacer de los artistas, facilitando la diferenciación de varios tipos de distintas tácticas desviantes aplicables a la práctica del arte en lo que prosigue.

Nuestro propósito estribará en tratar de desarrollar estrategias operativas que permitan comprender, de forma más sistemática, ciertos procedimientos desviantes que las actividades que estudiamos soportan.

Una serie de mecanismos descritos por Freud en *El chiste y su relación con lo inconsciente*, y la revisión llevada a cabo por De Certeau en *La invención de lo cotidiano*, servirán así de diagrama a nuestro análisis.

No obstante, y dado que la finalidad de este capítulo es poner en evidencia los sistemas generales que modifican el sentido de un acto y/o sus resultados, y no establecer una taxonomía de los tropos retóricos traspuesta al análisis de aquellos, lo que propongamos en las páginas que siguen se parecerá más a una clasificación de ejercicios verbales en función de los mecanismos elementales que sirven para su elaboración.

Plantear y justificar la apropiación de los principales conceptos que determinan el funcionamiento del hecho retórico será fundamental para nosotros, habiendo de considerar la hipótesis de que “sus mecanismos son bastante generales, y por lo tanto, independientes del dominio particular donde se manifiestan”²⁴⁵.

Creemos, y hasta cierto punto será nuestro objetivo mostrar que, en todos los casos, los giros retóricos pueden ser vistos como un indicador de la actuación de un poder coercitivo –trátese de la gramática, de

245. GROUPE M: *Tratado del signo visual*, op. cit., p. 9.

la censura impuesta por el pensamiento consciente o determinados códigos de conducta social–, que es el que al mismo tiempo explica las condiciones de su particular emergencia.

Al estudio de los medios puestos al servicio de la representación de un tipo que hemos de denominar antinómica, procederemos considerando una estructura en lo fundamental articulada en torno a la incidencia del desvío en un nivel semántico-referencial.

A sus especificidades nos aproximaremos según tres distintas categorías de figuras literarias –contrarias, sustitutivas y comparativas–, partiendo siempre del hecho de que un carácter de contradicción de la significación, y un vaciamiento del sentido de los elementos que participan en el desplazamiento, es común al conjunto de todas ellas.

4.5.2_ La representación antinómica

4.5.2.1_ Figuras contrarias: La ironía y la paradoja

Las figuras denominadas contrarias se refieren al empleo de mecanismos asociativos consistentes en la articulación conjunta de referentes opuestos.

La ironía y la paradoja son los casos más ilustrativos de una categoría que constituye el modelo por excelencia de la representación antinómica, cuyas especificidades fundamentalmente determina la relación indirecta entre el nivel concebido y el nivel percibido.

La enunciación del mensaje por yuxtaposición de lo contrario permite a dichas figuras, de forma más evidente quizá que a ningún otro procedimiento, poner en entredicho el principio de contradicción y el conflicto opositivo del sentido que subyace a la articulación de todo discurso, en razón de lo cual pudimos previamente considerar su adhesión al ámbito de lo neutro y la posibilidad de materialización explícita, en su caso, del principio duchampiano de cointeligencia de los contrarios (2.2.2. *Generalidades relativas a la suspensión conflictual del discurso*).

Por el mismo motivo, no resulta extraño que ambos mecanismos suelen ser con frecuencia adscritos a la condición del humorismo, pues la capacidad para relativizar por medio de una oposición semántica la presunta validez de las categorías establecidas define uno de los rasgos de la comicidad por excelencia.

Y es que, al contrariar la equivalencia lógica de la cadena significativa, dichas disposiciones impulsan el establecimiento de nuevos nexos entre los elementos que participan de la construcción del discurso, soliendo suceder al extrañamiento una reacción de descarga a la que típicamente precede la aceptación de la irregularidad.

Ciertos aspectos relativos a las condiciones de manifestación de tipo irónico en las obras son conocidos ya en este trabajo. La mayoría de las puntualizaciones al respecto han procurado hasta ahora ceñirse a una explicación retórica según la cual el principal fundamento de dicha figura se encuentra en expresar lo contrario de lo que desea comunicarse.

No obstante, la probada insuficiencia de esta definición por Havertake para englobar el sentido general de ciertos enunciados de corte irónico exige, llegado este punto, la consideración por nuestra parte de un enfoque pragmático capaz de complementar, enriqueciéndolo, el primero de los planteamientos expuestos.

Uno de estos puntos de vista alternativos es el que subraya el hecho de que, para ser comprendida, la ironía requiere de la valoración de un contexto lingüístico, situacional –circunstancias externas– y sociocultural –conocimiento–, así como de ciertas vivencias compartidas por el emisor y el receptor del mensaje.

En este marco, la teoría griceana relaciona por ejemplo su aparición con la violación de una máxima que resulta en el incumplimiento de un principio de cooperación, mientras que para las teorías polifónicas, la existencia simultánea de dos significados justifica la consideración del mensaje irónico en cuanto fenómeno ecoico, en la medida en que alude a un significado ausente en el enunciado.

Respecto de sus indicadores en términos lingüísticos, varias son las investigaciones que coinciden en señalar los gestos, las maneras que son la realización de dichos gestos y las posturas con las que el

emisor los desarrolla, como los signos que más frecuentemente facilitan su detección²⁴⁶.

En el discurso o los enunciados de tipo plástico, hemos observado que los índices de la ironía tienden a apoyarlos los signos de una relación antifrástica entre el título y el contenido, así como ciertas marcas contradictorias derivadas de especificidades contextuales inseparables de la exhibición de las piezas.

La tentativa de establecer un catálogo completo de las señales que determinan su presencia no deja de suponer, en cualquier caso, un ejercicio vano en cuanto que “cada contradicción, cualquier hecho de estilo, puede constituir un indicador que conduzca al reconocimiento de la ironía”²⁴⁷.

Un ejemplo ya conocido podrá servir para facilitar aquí la identificación de algunas de las claves que garantizan un funcionamiento eficaz de los indicadores del enunciado de este tipo en la práctica artística.

Se trata de la “escultura invisible” que Warhol calificó como tal mediante una inscripción sobre la pared del lugar, una vez concluido el acto de subir y bajar de una peana en un club nocturno de la ciudad de Nueva York [143].

Varias son las marcas que permiten en su caso traslucir la presencia de un contenido irónico manifiesto en la estructura del mensaje:

Ante todo, la evidente contradicción que afecta no solo a la materialidad de la escultura sino a la naturaleza misma de las ‘artes-por-definición-visuales’, aludida aquí en términos de explícita invisibilidad.

246. “Cualidades no verbales y modificadores de la voz y sonidos y silencios independientes con que apoyar o contradecir las estructuras verbales y kinésicas simultáneas o alternantes” en el marco de la comunicación oral, así como ciertos signos de estilo y puntuación cuando se trata de la expresión escrita –exclamaciones, puntos suspensivos, repeticiones, yuxtaposiciones, simplificaciones, desvíos estilísticos, lítote (atenuación), hipérbole (exageración), oxímoron (conceptos contradictorios) constan entre las claves más significativas de la manifestación de este tipo para Fernando Poyatos. Para una visión más detallada sobre el tema, *cfr.* POYATOS, Fernando: *La comunicación no verbal*, Istmo, Madrid, 1994, p. 137.

247. SCHOENTJES, Pierre: *La poética de la ironía*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 135.

Dicha cuestión, que enunciamos en la introducción de nuestra tesis (1.2. *Tema y problemática de la investigación*) por constituir el núcleo mismo de la problemática que esta se propone abordar, la obra de Warhol –creemos– la plantea de un modo ejemplar: *Invisible sculpture* afirma lo que no resulta ser sino una evidente contradicción en los términos: la invisibilidad de la más visible y material por excelencia de las artes, la escultura.

En segundo lugar, se encuentra la contrariedad que la ejecución de un acto como este conlleva dada su resolución en la invisibilidad final de su autor-obra, si por un lado tenemos en cuenta el célebre y sobre-expuesto estatus del artista, su práctica calidad de icono de la sociedad del espectáculo y la exhibición mediática de la imagen, y por otro, las peculiaridades del lugar elegido para su puesta en práctica –un club, al que quien acude lo hace precisamente para ver y ser visto–, sin olvidar tampoco la brevedad de su pose junto a la superficie de una piana, paradigma de la exhibición por excelencia.

Tercero: está el hecho de que la única fotografía de la época que sirve de registro a la acción es aquella que lejos de testimoniar su calidad de ‘escultura invisible’ documenta la presencia de Warhol de pie junto al pedestal, lo que a falta de otros datos enfatiza una inadecuación entre el nivel concebido –dada la información que el título de la obra suministra– y el nivel percibido en los signos visuales de la imagen.

Esta serie de cuestiones entrelazadas hace de *Invisible sculpture* una obra que fluctúa entre visibilidad e invisibilidad, una suerte de registro simultáneo de lo visible y lo invisible, que no por casualidad su autor concibe como resultado de la aplicación de una “técnica mixta” (*Andy Warhol, USA/ Invisible/ Sculpture/ Mixed Media*).

Y es que, en efecto, podríamos decir, una configuración de carácter ‘mixto’ es la que en última instancia resulta de una intrincación de elementos contrapuestos (ausencia-presencia) característicos de la evidente naturaleza irónica del mensaje en este caso.

La obra de Warhol –creemos– permite además entrever el grado en que la ironía tiende a resolverse como un fenómeno de estricto carácter situacional: la eficiencia de su impacto en el receptor no depende

solo de su familiarización con el carácter exhibicionista del creador y la hipervisualidad de su imagen, sino que juegan también un papel fundamental las condiciones específicas del lugar en el que la acción se inscribe –uno de los más famosos clubes nocturnos de la ciudad de Nueva York–.

El conocimiento previo de dichos aspectos modifica incontestablemente el alcance del gesto efectuado para el observador.

Que entre las características de la ironía figura su exposición al riesgo de no ser comprendida o ser pasada por alto en razón de esta condición situacional que le es propia, no es por lo demás nada nuevo.

Su manifestación en el plano de la expresión oral o escrita permite quizá detectar más sencillamente el grado en que se requiere del receptor un ejercicio de agudeza perceptiva que permita inferir lo que no ha sido expuesto, a partir de claves periféricas que son las portadoras del sentido.

Todos habremos vivido experiencias en las que una recepción satisfactoria del mensaje de estas cualidades haya podido verse frustrada a causa de una falta de referencias contextuales o de la inconsistencia de las marcas proporcionadas por el emisor.

Esta particularidad pone de nuevo ante nosotros una conocida dimensión paradójica pertinente al marco de las prácticas que estudiamos: el continente se convierte en el contenido, adquiriendo su existencia *fuera de sí* y de los signos explícitos de su significado.

Una acción llevada a cabo por Claes Oldenburg permitirá ilustrar la perspectiva respecto a este último punto ya entreabierto por *Invisible sculpture*.

Se trata de *Placid civic monument* (1967), una intervención realizada por el artista en Central Park en el curso de una jornada, que consistía en excavar una fosa de unas determinadas dimensiones, para una vez concluida la tarea, “tras un breve intermedio”²⁴⁸, volver a cubrir la

248. HASKELL, Barbara, y OLDENBURG, Claes: *Claes Oldenburg. Object into monument*, cat. exp., Pasadena Art Museum, The Ward Ritchie Press, Pasadena, 1971, p. 61.



apertura con la misma cantidad de tierra extraída, procurando “limpiar los bordes y dejar el suelo limpio”²⁴⁹.

Será interesante precisar que Oldenburg ha descrito este como “un acontecimiento constituido [...] por la acción de la prensa y la burocracia”²⁵⁰, los cuales, de forma conjunta con el registro fotográfico y el protocolo de ejecución escrito y firmado por el autor, portan los únicos signos visibles de un gesto que no es “nada en sí mismo”²⁵¹, ya que su significado reside en una serie de marcas y condicionantes externos al propio signo.

Una contradicción de idéntico sesgo a la que la obra de Warhol nos permitió detectar –nacida en este caso de la inadecuación entre la enunciación textual del acto y las cualidades perceptibles en la imagen fotográfica que lo documentara– se plantea en *Placid civic monument* mediante la referencia a una monumentalidad que no es sino su inversión en términos prácticos y visuales.

Y es que la hipervisualidad monolítica y la imperturbabilidad típicas del monumento dan paso aquí a la invisibilidad de lo que Oldenburg denomina una “escultura subterránea”²⁵², una obra insignificante e imperceptible a causa de su más o menos inmediata desaparición en el entorno, hasta tal punto inalterado, que una vez concluido el acto, la tierra

236.

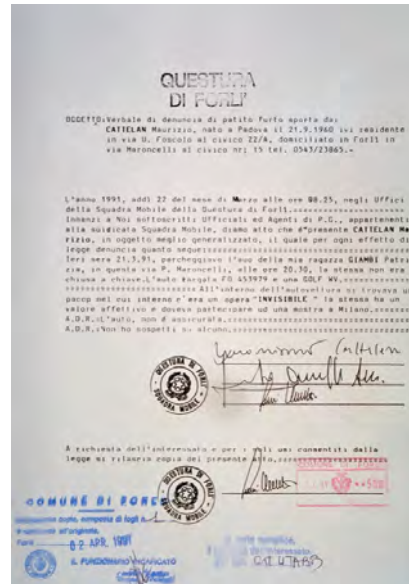
Claes Oldenburg, *Placid civic monument*, 1967.

249. *Ibid.*

250. *Ibid.*

251. *Ibid.*, p. 62.

252. *Ibid.*, p. 61.



237.
Maurizio Cattelan,
Denuncia, 1991.

podiera –en palabras de su autor– “volver a ser sembrada”²⁵³.

Si tenemos en cuenta, además, que la monumentalidad tradicionalmente ha tendido a implicar autoritarismo, no resulta extraño que *Placid civic monument* haya podido concebirse como un “acto antiautoritario”²⁵⁴, que no conmemora otra cosa que su propia y casi sistemática desaparición, su práctica ilegibilidad en cuanto monumento.

La detección de esta discrepancia entre el grado concebido y el grado percibido no depende tanto de una inadecuación explícita entre el título y el contenido de la obra en el caso de *Denuncia* (1991), de Maurizio Cattelan.

Esta consiste, tal y como se da a entender, en un formulario de la policía italiana, sellado y firmado por los estamentos pertinentes, a fin de documentar el hurto denunciado por el artista en las condiciones que el certificado enumera.

La incongruencia que nos conduce a considerar su enunciación en

253. *Ibid.*

254. *Ibid.*, p. 62.

los términos del mensaje de tipo irónico, en este caso la encontramos en la propia información textual que el documento proporciona: lo que se denuncia no es otra cosa que la desaparición de “una obra invisible”, inexistente en el momento de redactarse la declaración, y útil precisamente al encubrimiento de su ausencia.

Bajo nuestro punto de vista, la ironía, en esencia reside en la violación de la serie de expectativas que conducen al espectador a la presunción de un significado básico cuyo cumplimiento cabe esperar, y más en función de la oficialidad de un documento como el que en este caso se expone: que la denuncia denuncie, efectivamente, algo.

Pero la declaración de este tipo no concluye tampoco en la transcripción de los hechos, sino que un trasfondo absurdo, en parte debido a la aparente paradoja de crear una ‘obra’ que vertebraba la cuestión de la invisibilidad o la inexistencia en colaboración con un agente municipal dedicado a localizar pruebas visibles, tiene mucho que decir en su caso.

Eludiendo las dificultades de la expresión directa y la invectiva, esta cuestión permite plantear así la consabida problemática de la extremadamente lenta e incompetente burocracia en la administración pública italiana, aspecto que, como es lógico, gozará de mayor impacto en su recepción en el marco de un contexto familiarizado con tales circunstancias.

Otras connotaciones adquiere la cuestión de la inexistencia en el proyecto de Jay Chung, *Nothing is more practical than idealism* (2001).

Independientemente del contenido de la obra, su propia enunciación encierra de entrada una contradicción nacida de la conjunción de dos nociones contrapuestas, como el idealismo y la practicidad, y más aún, de la afirmación explícita, en su caso, del primero como paradigma por excelencia del segundo (“Nada es más práctico que el idealismo”).

A esto se añade la esterilidad de una imagen fotográfica cuya interpretación exige de las claves que adicionalmente proporciona la explicación escrita por el propio Chung en torno a la naturaleza de la obra.

Y es que solo dicha declaración permite efectivamente comprender



238.
Jay Chung, Reparto
y equipo técnico de
*Nothing is more practical
than idealism*, 2001.

que la imagen supone el único resultado de un proyecto fílmico escrito, producido y dirigido por el artista en colaboración con los miembros del reparto, ajenos durante el tiempo dedicado al rodaje a la inexistencia de película con la que filmar.

La afirmación implícita en el título de la obra –Nada es más práctico que el idealismo (*Nothing is more practical than idealism*)– adquiere así pleno significado, pudiendo inferirse de ella un cierto sentido de improducción que motiva la (no) ejecución de la pieza.

Al mismo tiempo, un valor similar al de la denuncia en la acción de Cattelan corresponde a la imagen, que en este caso se constituye en calidad de sustituto y prueba de la inexistencia de la obra que solo la presencia de ciertas marcas enunciativas permite suponer a quien observa.

En relación con este punto, Ralph Rugoff ha señalado cómo la película irrealizada en el caso de *Nothing is more practical than idealism* parece hacerse “más vívida en su ausencia que a través de la única pieza capaz de probar su existencia”²⁵⁵.

255. RUGOFF, Ralph: “A brief history of invisible art”, *loc. cit.*, p. 16.

Las especificidades del efecto de este último tipo, además, perfilan el horizonte de una dimensión paradójica del acto, que como en el caso de *Denuncia*, se realiza no siendo realizado y cuyo alcance de distintos modos afecta la práctica artística.

Acerca de la paradoja, que en el presente capítulo decidimos destacar junto con la ironía como uno de los paradigmas de la representación antinómica por excelencia, planteamos ya también ciertas consideraciones puntuales a lo largo de nuestro trabajo.

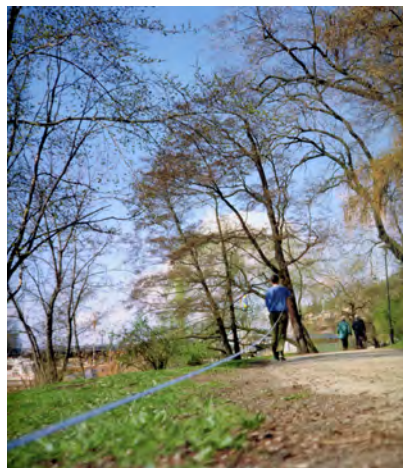
A su manifestación en las prácticas nos referimos al abordar el estudio de las características de un tipo de conducción del acto orientado a maximizar la calidad del efecto, minimizando los medios –conforme a una óptica orientalista de la eficiencia– hasta su práctica desaparición (2.2.3. *La intensidad paradójica de lo neutro. Eficiencia e invisibilidad: Una visión orientalista de la conducción de la acción*).

Sin dejar de tener en cuenta dichas aplicaciones –cuya validez creemos haber probado más que suficientemente–, y procurando ceñirnos a una perspectiva más estrictamente retórica del acto, quisiéramos en lo que sigue traslucir las disposiciones que en la organización de un determinado sistema de signos facilitan la detección de la presencia de un contenido paradójico en las propuestas.

Para ello, podrá sernos útil partir de una revisión de la acepción puramente lingüística del término, según la cual la paradoja designa el empleo de conceptos o ideas contradictorias cuya conjunción posee un cierto valor significativo en varios niveles.

La concreción de la condición de este tipo en el marco de la expresión plástica la estudiaremos partiendo de la observación de las especificidades de un proceso de bifurcación que simultáneamente configura y desfigura, y como resultado del cual la obra se constituye como archivo de su propia ausencia o, incluso, su destrucción.

Esta contralógica se haya implícita en obras por otros motivos ya familiares para nosotros, entre las que quizá sea *Erased de Kooning drawing* [41] la que más explícitamente ejemplifica un modo de elisión de lo visible que adquiere el valor positivo de la materialización o la



239.
Francis Alÿs, *Fairy tales*,
1995.

formalización propiamente dicha.

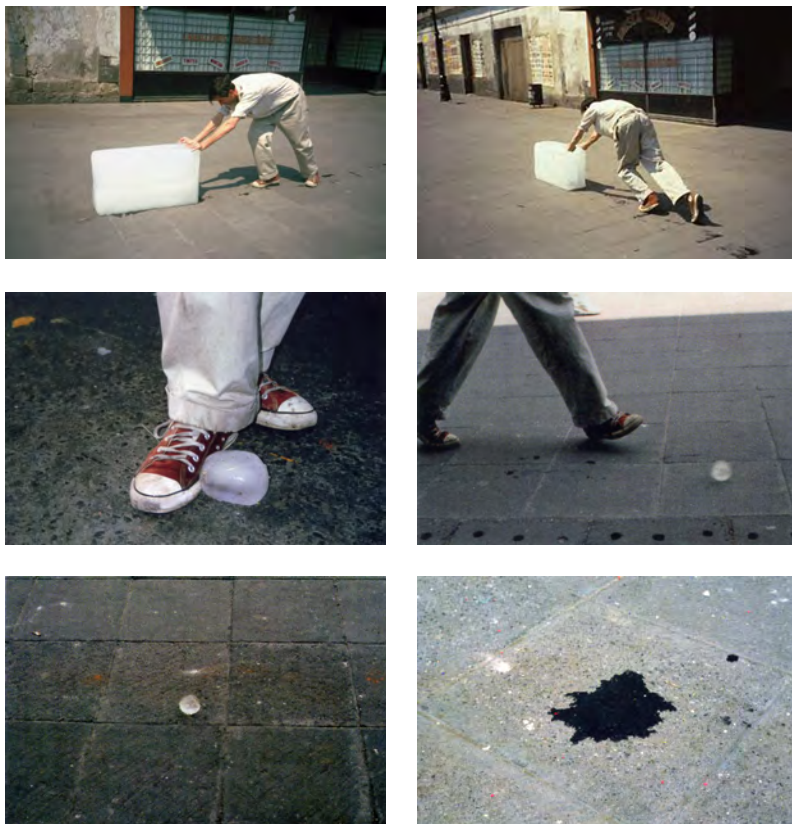
Dos distintas acciones llevadas a cabo por Francis Alÿs durante la década de los noventa podrán servirnos para introducir las características del mensaje de este tipo en la práctica artística.

Fairy tales (1995) consistió en la documentación fotográfica de una serie de desplazamientos que de manera directa repercutían en la descomposición del suéter del artista, enganchado en algún punto visualmente inaccesible para la imagen.

Una dimensión contraproducente del acto puesto en práctica adquiriría mayores proporciones en la que ha sido tenida por una suerte de versión complementaria de la conocida *Looking up* [13], *Paradox of praxis I* (1997).

En dicho caso, el subtítulo mismo de la obra (*Sometimes making something leads to nothing*) resumía el agotamiento de un acto en su cumplimiento, ejemplificado por el más que previsible derretimiento de la pieza de hielo que a lo largo del curso de una jornada Alÿs se limitara a empujar inútilmente por las calles, confirmando así que hacer algo, en efecto, puede en ocasiones no conducir a nada.

Paradox of praxis I informaría, en fin, de un atentado a la más elemental lógica de la eficacia mediante la aplicación de un máximo



esfuerzo traducido en un mínimo o inexistente resultado, o más bien, en un resultado paradójicamente existente gracias a su inexistencia.

Este manifestar presencia por acentuación de la ausencia también lo ilustra un proyecto ideado por Max Neuhaus en la temprana fecha de 1979. Se trata de *Silent alarm clock*, un despertador capaz de cumplir su función por medio del silencio y no del sonido. Un minuto y medio antes de la hora predeterminada, el despertador diseñado por Neuhaus emitía un sonido, cuya intensidad se iba amplificando progresivamente antes de desaparecer por completo al dar la hora fijada para detener el sueño.

El efecto sonoro de tal modo producido por el contraste acústico podía interrumpir el descanso, despertando al usuario gracias a la diferencia

240.
Francis Alÿs, *Paradox of praxis I (Sometimes making something leads to nothing)*, 1997.



241.
Max Neuhaus, *Silent
alarm clock*, 1979.

perceptiva producida por la repentina ausencia de sonido²⁵⁶.

No parece desencaminado afirmar, en vista de lo expuesto, que la manifestación de las disposiciones aquí descritas bajo la categoría de las figuras contrarias, podría concebirse efectivamente como un útil estímulo al pensamiento.

En la medida en que, mediante el despliegue de una serie de contradicciones inasimilables para la lógica, estas tienden a desvelar la inutilidad de las conexiones y los significados por lo común preestablecidos para un pensamiento metódico, tanto el mensaje de tipo irónico como la paradoja podrían adscribirse a la categoría de procesos cognitivos, pues ambos, de distintas maneras, suponen un impulso a la reflexión y el establecimiento de nuevos enlaces y vías de reflexión posibles, al revelar la invalidez de los existentes.

Al mismo tiempo, una relación de parentesco con el género de lo cómico se perfila en los casos descritos, y muy en especial en lo tocante a las especificidades de un carácter delator del enunciado que, mediante un cierto número de giros, permite entrever un contenido oculto o inaceptable para un sistema de pensamiento lógico u ordinario.

Pero las condiciones que fundamentan la analogía de este tipo iremos precisándolas a la luz de otras claves que el examen de las figuras

256. Dicho procedimiento Neuhaus lo ha descrito del modo siguiente: "Un sonido al principio inaudible / amplificándose de manera imperceptible / para desaparecer / evidente desde el momento que ha desaparecido". Cfr. NEUHAUS, Max: "Time pieces", en VV. AA.: *Max Neuhaus. Sound installation*, cat. exp., ARC Musée, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1983, París, s.p.

sustitutivas y comparativas puedan proporcionarnos.

4.5.2.2_ Figuras sustitutivas: La metonimia

Bajo el enunciado que corresponde a las figuras de carácter sustitutivo estudiaremos a continuación las claves de un recurso expansivo cuya enunciación acude a la sustitución de un referente por otro.

En el caso de las figuras de este tipo, la relación entre los elementos que intervienen en el reemplazo determina dos distintos fenómenos retóricos, cuyas manifestaciones responden a una parecida propensión a la maximización del significado o la expresión total de un carácter por medio de un dato parcial o insignificante.

Un nexo de contigüidad temporal o espacial, y una frecuente indistinción en la designación de la causa por su efecto o viceversa, se instalan en la base de la metonimia, mientras que una operación de inclusión, dada comúnmente por una relación de semejanza entre los elementos que participan de la sustitución, suele facilitar la detección de la sinécdoque.

Si los límites entre una y otra categoría son ya de por sí difusos en su aplicación retórica –tal y como lo confirma el hecho de que la sinécdoque haya tendido a ser por lo general adscrita en calidad de variante al propio fenómeno metonímico en los estudios más recientes–, una aproximación a las prácticas que constituyen el objeto de nuestro estudio en dichos términos carecería de sentido para nuestro propósito, motivo por el cual nos referiremos aquí a una relación de sustitución que genéricamente denominaremos metonímica, con el fin de designar las especificidades del enunciado de un tipo en términos operativos próximo al indicio, a partir de una relación asociativa basada en la contigüidad de sus signos y referentes.

Como la ironía, la noción de metonimia con frecuencia ha sido utilizada en territorios extra-retóricos. No podemos olvidar que la propia representación de la realidad lleva en sí inevitablemente una metonimia en la medida que hemos siempre de escoger “una parte de la ‘realidad’

para que represente el todo²⁵⁷.

En sus aplicaciones, entre las que destacan muy especialmente para nosotros el ámbito de la teoría psicoanalítica y los estudios relativos al campo de la imagen, la metonimia suele referirse a la emergencia del detalle en sus distintas formas: traza, indicio, síntoma, accesorio, marca, documento, fragmento o indicador.

En torno a la dimensión metonímica, que la manifestación del índice anticipa al permitir conocer o inferir la existencia de una causa no percibida con la que la huella mantiene una relación de copresencia, hicimos ya constar ciertas puntualizaciones previas:

– Un procedimiento sintomático de la construcción metonímica pudimos localizarlo en las técnicas de ampliación fotográfica, mediante las cuales aludir a una determinada generalidad sin necesidad de representarla. Esta probó ser además una útil herramienta a través de la cual potenciar un efecto de desfamiliarización de lo conocido, nacido de la ausencia de un punto de vista único estructurante de la escena.

– El recurso a marcas residuales tomadas en la proximidad del cuerpo del autor nos permitió detectar el origen de una relación velada con la presencia distante del individuo, fácilmente imaginable a partir de sus huellas, legibles en cuanto indicadores de la extensión del efecto.

– Análogos motivos pudieron conducirnos a pensar metonímicamente la problemática de la imagen fotográfica, en la medida en que los resultados obtenidos por medio de un procedimiento fotoquímico fueran vistos en calidad de su naturaleza intrínsecamente residual, es decir, de indicio.

La alusión simultánea a la marca producida y al acto de producirla en el caso del término 'impresión' sirvió para, en un primer momento, fundar el principio de congruencia de nuestras suposiciones al respecto: la relación entre fotografía y realidad puede explicarse conforme a la de los signos que mantienen o han mantenido una relación de conexión real, de copresencia inmediata o de contigüidad física con su referente,

257. FISKE, John: *Introducción al estudio de la comunicación*, Norma, Bogotá, 1984, p. 79.

pudiendo la imagen ser vista –en palabras de Dubois– como “la génesis por metonimia”²⁵⁸.

En todos los casos, mecanismos elusivos y desviantes confirmaron su eficiencia aproximativa a la representación de un contenido imposible de ser expresado de manera directa.

No obstante, solo algunos de estos modelos son útiles cuando se trata de impulsar un proceso de inferencia del dato ausente por parte del receptor.

Y es que el tipo de selección resulta crucial, por cuanto de la precisión de aquella depende el éxito o el fracaso de la construcción de una realidad desconocida para el receptor del mensaje.

Consideramos, así, que el efecto desfamiliarizador motivado por ejemplo en el caso de la técnica de ampliación fotográfica, lejos de estimular la inferencia de la cadena de conceptos o imágenes que constituye la totalidad de la experiencia de la que son fragmento, podría, de no ser la especificidad de la selección o ciertas marcas periféricas que acompañan la obra lo suficientemente concisas, en un momento dado infundir mayor desconcierto perceptivo en el espectador.

Obras como *Shower head* [211] o *Isadora's necklace* [212] permitirán explicar este aspecto, pues parece bastante claro que el motivo de cada una de dichas imágenes difícilmente podría reconocerse de no ser por el carácter enunciativo de sus títulos.

En relación con este punto, en la arbitrariedad de la selección involucrada en la metonimia Fiske ha localizado el fundamental rasgo diferenciador de aquella respecto a los indicios naturales, arbitrariedad que –señala el autor– tiende no obstante a disfrazarse o ignorarse con frecuencia²⁵⁹ de modo que “se hace aparecer como un indicio natural”²⁶⁰ por lo común dotado de un estatus de realidad incuestionable, lo que justamente supone una propiedad muy característica de la fotografía y parece aplicable a la naturaleza de ciertas marcas residuales como las que se aprecian en las imágenes a continuación.

258. DUBOIS, Philippe: *El acto fotográfico*, op. cit., p. 65.

259. Cfr. FISKE, John: *Introducción al estudio de la comunicación*, op. cit., p. 80.

260. *Ibid.*



242.
Roman Signer,
Switzerland, 2002.

Una única rueda dispuesta en el anclaje de un área para el estacionamiento de bicicletas permite, en el caso de *Switzerland* (2002), imaginar la totalidad del vehículo que, conforme a las expectativas abiertas por el enunciado y los códigos esperados en un contexto como el que a partir de la imagen se suponen, debiera encontrarse presente en el lugar que la fotografía de Signer muestra vacío.

243.
Mauricio Alejo, *Wraps*,
2003.

Coherentemente con las afirmaciones de Fiske, la condición autenticadora del indicio se confirma en la medida en que la presencia del neumático, de manera más o menos sistemática, acude en este caso a ratificar la previa existencia de un vehículo, más fácil de imaginar ausente en el instante de la captura fotográfica, que por otros motivos inexistente.

La presencia se supone asimismo en el caso de *Wraps* (2003), de Mauricio Alejo, imagen que muestra una serie de envoltorios de celofán, capaces, por encontrarse prácticamente intactos, de reproducir con exactitud el volumen de los productos en otro momento contenidos en su interior.

Una imagen sin título, procedente de la serie fotográfica *Paquerinhas* (2007), del artista brasileño Cao Guimarães, concluirá este breve examen de la manifestación del desvío de tipo metonímico en la práctica del arte.

El coloquialismo que en su caso designa el conjunto de dichas fotografías (*Paquerinhas*) hace referencia al propio acto del flirteo,



ocurriendo que, como en el anterior ejemplo, la especificidad del título determina en buena parte la interpretación posible de los vestigios que la imagen registra.

La fotografía de dos colillas –una portando signos visibles de carmín, la otra intacta– se encuentra así provista de una dimensión relativa al encuentro posible de dos individuos, confirmando de nuevo el poder enunciativo de una generalidad a través de la manifestación del fragmento.

En estos casos, indicios discretos o encubiertos se constituyen, al ser metonímicamente enunciados, en la base del proceso de comunicación: reemplazando la totalidad por la minucia, la continuidad es puesta en entredicho y la realidad aparece como una categoría susceptible de ser descompuesta y abordada en calidad de múltiples singularidades amplificadas²⁶¹.

Que tal tipo de alusión metonímica constituye uno de los mecanismos recurrentes de la manifestación onírica no es a estas alturas nada nuevo para nosotros.

Sabemos que la referencia a una globalidad por medio del detalle es, de hecho, uno de los más habituales procedimientos de que el inconsciente se sirve para insinuar de manera indirecta un contenido de otro modo inaccesible, o velado al pensamiento o la estructura de los actos conscientes.

244.
Cao Guimarães, *Sem título (Paquerinhas)*, 2007.

261. Cfr. DE CERTEAU, Michel: *La invención de lo cotidiano*, op. cit., p. 114.

La misma técnica supone además el principal fundamento de la mayoría de los chistes que según Freud acostumbran a ser introducidos en la conversación, en cuyo caso, el resultado de un cierto gasto intelectual motivado por la voluntad de comprender un movimiento que en el acto se revela exagerado o inútil, se evidencia como uno de los rasgos elementales del proceso de lo cómico²⁶².

Por esta vía, la hipótesis de un efecto interruptor resultante de la comparación de los distintos grados de atención requeridos por una determinada representación –en su caso fragmentaria– con otra globalizante y de carácter más familiar que intenta establecerse de manera simultánea, cobra para nosotros pleno sentido cuando de la recepción del mensaje de tipo metonímico se trata.

Desde tal punto de vista, habría de investigarse pues el valor disruptivo de la comparación misma, que parece uno de los medios de por sí capaces de hacer surgir lo imprevisto y revitalizar la sensación.

4.5.2.3_ Figuras comparativas: La metáfora degradante

La comparación de referentes que caracteriza las figuras de tipo comparativo suele ser posible esquematizarlo en un juego de similitudes y diferencias, cuyo fin se encuentra en evidenciar y tornar expresables aspectos ocultos o no siempre evidentes, que participan en la construcción de la realidad.

Entre los factores que determinan la naturaleza específica de los distintos tipos de figuras comparativas, nos limitaremos aquí al examen de aquella que para Ricoeur constituye el paradigma del signo poético: la metáfora.

A diferencia de la metonimia, que opera en base a un principio de contigüidad según el cual la asociación-sustitución de los elementos se produce en un mismo plano de significación, la metáfora actúa trasponiendo cualidades de un nivel de sentido a otro, con la consiguiente exigencia de una búsqueda de similitudes y puntos de contacto entre planos de

262. Para una visión más detallada sobre el tema, *cf.* FREUD, Sigmund: *El chiste y su relación con lo inconsciente*, *op. cit.*, pp. 1149ss.

realidad manifiestamente distintos para el receptor del mensaje.

Ello supone que, mientras la primera respeta inalterados los términos de que se sirve, la segunda en mayor o menor medida los modifica, estimulando la instauración de relaciones imaginarias independientes de los vínculos existentes entre los elementos que son objeto de la comparación.

Por este motivo, la acentuación de una vertiente inhabitual de la realidad suele ser típica del enunciado de tipo metafórico.

Y es que los componentes individuales del mensaje se muestran altamente susceptibles de adquirir un nuevo valor, siendo lo que cada uno de ellos aporta de ajeno a las connotaciones del otro lo que enriquece la calidad del mensaje.

La transferencia de significado suele producirse por vía de analogía, de acuerdo con una cierta similitud de aspectos visuales o coincidencias semánticas parciales que permiten afirmar una identidad entre dos cosas cuya aparente semejanza no hace sino acentuar la disimilitud real entre ellas.

Por otro lado, en la medida en que una enunciación en términos textuales precisos puede servir para clarificar la dimensión connotativa de una cierta metáfora visual, el lugar que corresponde al título de las obras cuando de la aplicación del recurso de este tipo se trata suele resultar fundamental.

Así sucede por ejemplo en los casos de *Cat in the jungle* (1992) [245] y *Owl* (1993) [246], que podrán servir para introducir en términos generales las claves elementales del enunciado de tipo metafórico en las prácticas.

Ambas imágenes fotográficas son el resultado de intervenciones consistentes en la alteración del orden básico y la asociación por yuxtaposición de determinados productos en el marco de lo que parecen las estanterías de distintos establecimientos comerciales.

La primera recurre a la explotación de un mecanismo típicamente disruptivo, como es la inserción deliberada de un elemento disacorde en la homogeneidad de una estructura dominada por la repetición de



245.
Gabriel Orozco, *Cat in
the jungle*, 1992.

idénticos productos.

La presencia de una lata de alimento para mascotas se impone así a la mirada, en razón de la inadecuación de su categoría en el conjunto de un amplio número de conservas de verdura, incongruencia que pronto revela, no obstante, las claves de una asociación posible entre los dos distintos tipos de elementos.

Y es que tras la primera impresión y tomadas en conjunto, las etiquetas que ilustran el contenido de los envases de verdura ofrecen una cierta sensación visual semejante a la de una densa vegetación, entre la que no es difícil imaginar la presencia de un felino a partir de la imagen de su mirada, que en este caso sirve de signo distintivo a la marca del pienso.

Observamos que la trasposición del significado opera, pues, permitiéndose relegar el valor real de los elementos que intervienen en la asociación a un segundo plano para, a partir de ciertas marcas accesorias, establecer un vínculo imaginario mediante el cual definir el horizonte posible de una nueva realidad.

La metáfora se confirma, así, bajo la forma de un enunciado que no es pertinente conforme con las referencias habituales y que genera una nueva referencia, pero también un nuevo sentido distinto del literal, a cuyo afianzamiento contribuye la especificidad de un título como este, dirigido a orientar la atención y clarificar la naturaleza de lo que por medio de la imagen desea evocarse.

Este último aspecto quizá resulte más evidente en el caso de la



segunda de las imágenes que a continuación proponemos.

Desprovisto de una enunciación textual adecuada, el resultado de una acción como *Owl* (1993) –la cual articula igualmente la introducción de un elemento discordante en la regularidad de una clasificación dada– podría interpretarse desde muy distintos ángulos, no necesariamente coincidentes con el que bajo nuestro punto de vista aporta el grado máximo de significación poética a la obra: el de su título, a la luz del cual nuevas dimensiones insospechadas irrumpen en el ámbito de significación de la imagen.

246.
Gabriel Orozco, *Owl*,
1993.

Para lo que nos interesa, ambos ejemplos confirman la eficacia de uno de los principales atributos del enunciado de tipo metafórico: el de su capacidad para llamar la atención sobre una coincidencia nacida de la combinación de dos objetos heterogéneos, cuya extrañeza motiva tanto un efecto de interrupción como un innegable placer derivado del desplazamiento de un círculo de representación –el contexto de un comercio y los productos que en él pueden encontrarse habitualmente– a otro muy lejano –la imagen de un felino entre la vegetación, o la figura de un búho– en cada uno de los casos propuestos.

Este último punto lo ilustran a la perfección una serie de enunciados cuyas especificidades delimitan con claridad el ámbito de lo que, en el marco de la manifestación plástica, corresponde a las cualidades de la variante metafórica de tipo degradante.

Dentro de la misma categoría de la metáfora, dicha tipología designa



247.
Cornelia Parker,
Drowned monuments,
1985.

248.
Gabriel Orozco, *Pelota
en el agua*, 1994.

específicamente la asociación de dos elementos pertenecientes a muy distintos rangos, cuya unión genera una representación por contrasentido, nacida de la aproximación de una realidad de tipo abstracto y elevado a otra de naturaleza concreta o susceptible de ser considerada perteneciente a un bajo género.

La obra *Drowned monuments* (1985), de Cornelia Parker, aparece como una más o menos evidente materialización explícita de dichos planteamientos, al sumergir la reproducción en miniatura de un cierto número de conocidos monumentos en el charco de un desagüe.

El resultado de un acto como este, fotográficamente documentado, resume una visión metafórica inseparable de una degradación de la idea de monumento, a cuya minimización de escala ha de sumarse la inclusión en el marco de una categoría cuyas connotaciones semánticas le son diametralmente opuestas y permiten pensarlo al margen de cualquier tipo de consideración o deferencia .

La relación asociativa a la que, por otros motivos, nos referimos a propósito de *Isla dentro de la isla* [11] corresponde a la misma categoría de la metáfora degradante a través de la cual relativizar, degradándola por comparación con una representación de distinto nivel, la grandilocuencia de una realidad en apariencia incuestionable.

Y otro tanto podría ser dicho de *Pelota en el agua* (1994), paradigma del efecto traslativo de la atención de uno a otro círculo de representación distantes entre sí, como resultado de una comparación entre dos términos

que poco o nada tienen en común.

El signo de equivalencia, en este caso, se traza entre las imágenes de la luna y la pequeña pelota de goma blanca que visualmente reemplaza su posición en el reflejo del cielo sobre el charco en el que flota.

Pelota en el agua, además, confirma la importancia de las marcas contextuales para que la sustitución se produzca de un modo eficaz: mientras que la iluminación de la imagen recuerda a la de la propia luz de la luna, la falta de un sistema de referencias que determine la dimensión aproximada de la pelota también facilita pensar aquella a su imagen.

Por otro lado, si las connotaciones asociadas a la monumentalidad del referente difieren aquí de las observadas en los anteriores ejemplos –inseparables de un notorio carácter político–, el efecto degradante se produce de forma similar como resultado de la comparación de una entidad inaccesible y digna al menos de una cierta consideración –la luna– con un elemento cotidiano –la pelota–, dotado de un carácter lúdico

249.
Gabriel Kuri, *Hanging
rainbow*, 2006.



fácilmente accesible e identificable para la experiencia concreta.

De otros medios se sirve Gabriel Kuri para presentar, minimizándola, su particular versión del arco iris en *Hanging rainbow* (2006), resultado de la superposición de dos papeleras de idéntico formato de cuyo interior pende una cinta de plástico coloreada [249].

El efecto degradante de la intervención en gran medida depende de una dimensión entreabierta aquí por el propio título de la obra. La vinculación del calificativo “colgante” obviamente atribuible a la pieza de plástico instalada entre las papeleras y la designación del arco iris, inseparable de unas ciertas características cromáticas presentes en la cinta, son fundamentales para confirmar la congruencia del símil metafórico.

Esta función del título, portador de una dimensión poética que completa el sentido de la metáfora visual enunciada, se detecta asimismo en el caso de *Isla dentro de la isla* [11], y podemos afirmar que, como recurso, sustenta las marcas visuales cuando la evidencia de aquellas no resulta, como en otros de los casos expuestos [247] [248], suficiente para inferir la globalidad del significado que desea comunicarse.

Comprobamos así cómo una tendencia a la minimización de la trascendencia semántica de los elementos que participan de la comparación, efectivamente, se constituye en el centro de los enunciados: la simbolización de un cierto número de monumentos en las figuras de los *souvenirs* sumergidos en el agua de un charco, el evidente paralelismo formal entre la disposición de los edificios que configuran la línea del horizonte de la ciudad de Nueva York y un modesto apilamiento de residuos, la sustitución de la imagen de la luna por la de una pelota o la evocación del arco iris en una cinta de plástico coloreado.

Todos estos gestos trasponen la cualidad de un signo para el imaginario colectivo por distintos motivos magnificado, a un plano de familiaridad o relativa trivialidad.

Dicho impulso de relacionar una entidad de carácter abstracto y de algún modo trascendente con elementos de corte concreto o incluso ordinario ha sido visto, al tratarse de la metáfora de tipo degradante,

bajo la forma de un acto de unificación mediante el cual facilitar una aproximación, rebajándolo a la condición de un contenido extraño o de más compleja asimilación para el intelecto.

Sin embargo, lo que a nosotros aquí más nos interesa en relación con la calidad del impacto que el enunciado de este tipo supone en el observador, reside en el hecho de que cada una de las comparaciones trae consigo una degradación y, según anteriormente apuntáramos respecto de la metonimia, un cierto ahorro, por tanto, del gasto de abstracción exigido para comprender las claves del mensaje que trata de ser comunicado.

Por esta vía, en relación con el efecto producido por ese tipo de comparación en el marco de producción y recepción del chiste, apunta Freud la emergencia de un sentimiento de lo cómico que motiva la diferencia de nivel de gasto de abstracción exigido por cada uno de los términos que intervienen en la comparación cuando algo importante o singular se equipara a lo trivial o bajo.

Tal planteamiento facilita el establecimiento de las claves sobre las que localizar en los casos que nos ocupan el origen del placer nacido de la interrupción que la metáfora degradante conlleva en el campo de lo visual.

Estas, es posible resumirlas como sigue:

[1] El ahorro de recorrido mental derivado de una comparación tendente a degradar lo elevado, al afirmar su coincidencia con algo vulgar cuya representación no precisa ejercicio de abstracción intelectual de ningún tipo. El efecto placentero, desde este punto de vista, será tanto mayor cuanto más alejados sean los círculos de representación y tanto más útil el atajo así procurado por el medio técnico, al reducirse significativamente las conexiones necesarias para aproximar por mediación de la lógica los elementos comparados.

[2] El ahorro de energía psíquica derivada de la solemnidad que el observador habría de imponerse ante lo eminente, dada la degradación, innecesaria. Reconocida la falta de necesidad de dominar la coerción

interna, la interrupción del impulso dirigido al mantenimiento de un cierto contenido inhibido, por lo general deviene en una distensión de los sentidos para quien observa.

En todos los casos, el contacto de dos referentes contrapuestos mediante la aplicación de la metáfora degradante genera un contrasentido, una significación, susceptible de amplificar por tanto, enriqueciéndola, la visión de la realidad.

4.5.3_ Resumen y conclusiones parciales

Dentro de los límites asumidos por nuestro estudio, creemos que los casos expuestos habrán servido para mostrar que la retórica es un proyecto que rebasa con mucho el dominio general del lenguaje:

[1] Primero, en términos prácticos, en la analogía que es posible establecer entre determinadas figuras verbales en el empleo retórico de la lengua y algunos de los desvíos específicos a que la emergencia del pensamiento inconsciente acude en una tentativa de enunciación elusiva de la realidad.

Por “inscribir en la lengua ordinaria los desplazamientos que la razón ha eliminado de los discursos operativos”²⁶³, los tropos retóricos pueden igualmente definirse como manipulaciones internas en el sistema de un orden construido, y por tanto –creemos–, dar cuenta convenientemente de las figuras de movimientos que aquí examinamos en los términos de una “simbología del inconsciente”²⁶⁴.

[2] Segundo, en la utilización de idénticos mecanismos desviantes en la práctica que constituye el objeto de nuestro estudio, para cuyo examen el campo de la retórica proporciona un aparato de figuras tipo al análisis de operaciones que podrían denominarse *tácticas* en el sentido enunciado por De Certeau.

Pues dicha clase de alteraciones, manifiestas en el tejido de las prácticas cotidianas de muy diversa índole, resulta también de la

263. DE CERTEAU, Michel: *La invención de lo cotidiano*, op. cit., p. 29.

264. *Ibid.*, p. 114.

aplicación de desviaciones en la configuración de un sistema organizado de antemano.

Destinados a “captar o cambiar la posición [...] del destinatario”²⁶⁵, a alertar su percepción acostumbrada, se trata de procedimientos que enfatizan utilidades particulares, excepciones o singularidades que disimuladamente emergen en el marco de un ámbito dominado por la propiedad de los términos y la necesidad de una adecuación entre el signo y el significado, capaz de garantizar el principio de congruencia del mensaje.

Desde este punto de vista, el interés por la creación y la designación de la singularidad aparece además bajo la forma de una exploración de dispositivos capaces de crear una ruptura en el marco de una continuidad dada o supuesta, por hacer a partir de ellos la diferencia y un medio de favorecer un extrañamiento a partir del cual eclipsar el criterio sistemático de las cosas.

Una transgresión del orden simbólico o del código resulta, por consiguiente, inseparable de procedimientos así organizados –al encontrarse su marco de acción limitado a los patrones previamente determinados por otro operador en un ámbito específico– por un principio de economía.

Bajo el signo de una inaparente modificación de la regularidad, una multiplicación del efecto inversamente proporcional a la disminución de los medios determina el más elemental funcionamiento de unos y otros mecanismos.

Clausewitz, quien no ha dudado en atribuir a dichos procesos –astutamente articulados para emerger de manera subrepticia en la estructura de un régimen impuesto– el lugar de “equivalentes prácticos de los chistes”²⁶⁶, de forma precisa describe aquellos como “rayas, brillos, cascaduras y hallazgos en la cuadrícula de un sistema”²⁶⁷, formulación que no queda lejos de lo que podría constituir un perfecto resumen de las cualidades que determinan la irrupción del pensamiento no consciente en la estructura de un entramado lógico o conscientemente construido *a priori*.

265. *Ibid.*, p. 46.

266. *Ibid.*, p. 44.

267. *Ibid.*

El desplazamiento y la representación por lo absurdo o en apariencia inconexo, el carácter lúdico, el “apareamiento de lo heterogéneo”²⁶⁸, el contraste de representaciones, el “sentido en lo desatinado”²⁶⁹ o la brevedad, son otros de los más comunes mecanismos inconscientes descritos por Freud en los que se manifiestan procesos análogos a los que aquí citamos.

Por esta vía, observamos cómo formaciones sustitutivas de idéntico sesgo son atribuibles a las especificidades de una representación de tipo antinómico, que en todos los casos se confirma susceptible de eludir las dificultades de la expresión directa: al afirmar con un mismo término dos elementos contrapuestos para la lógica o abarcar como resultado de un acto una posibilidad y su opuesta, cuando se trata de las figuras de tipo contrario como la ironía y la paradoja; al remitir al carácter global de una totalidad por referencia al fragmento o el detalle comúnmente inadvertido, en el caso de la metonimia, o al establecer la pertinencia de una comparación posible en la asociación de elementos procedentes de categorías semánticas diametralmente opuestas, cuando nos referimos a la metáfora degradante.

La confusión de lo heterogéneo que establece marcadas antítesis y la admisión como válidas de consecuencias que la lógica rechaza o evita en la unión de signos de cualquier tipo –lingüísticos, icónicos o performativos– de la condición de que forman un sentido, fundamentan la convergencia posible entre unas y otras figuras desviantes.

Un común empleo de la estructura preestablecida con el objeto de significar ‘otra cosa’ de lo que aquella normalmente establece, otorga al conjunto de operaciones que adscribimos a esta categoría la capacidad de devolver al signo a una relativa objetividad, al suspender los usuales criterios de asociación que aquel mantiene con el contenido expresivo que habitualmente le es reconocido.

Esta perspectiva, bajo nuestro punto de vista, sirve para:

[1] Por una parte, afianzar la condición de inseparabilidad del desplazamiento de una forma de destrucción del condicionamiento

268. FREUD, Sigmund: *El chiste y su relación con lo inconsciente*, op. cit., p. 1032.

269. *Ibid.*

perceptivo, que se constituye como el punto de partida hacia una renovación de las concepciones y la experiencia habituales.

[2] Por otra, anteponer, al contenido o al acto de enunciación mismos, la invención de dispositivos susceptibles de multiplicar las transformaciones, si tenemos en cuenta que la relación entre el plano concebido y el nivel percibido puede ser vista, en el marco de las propuestas que estudiamos, en los términos de una correspondencia siempre mutable, inconstante e inconsistente.

Este espacio variable de inadecuación entre lo que se espera y lo que se percibe, entre el uso vulgar y el efecto de extrañamiento que desautomatiza el lenguaje o las acciones, lo determina la presencia de circunstancias imprevistas por el código.

Al impulsar la puesta en equivalencia inesperada de dos o más unidades contradictorias, el cambio retórico del código se convierte en una forma automatizada de conocimiento, o cuando menos, en un modo de poner en crisis el conocimiento adquirido²⁷⁰, pudiendo servir de útil estímulo al establecimiento de nuevos nexos y articulaciones entre segmentos de realidad en apariencia inconexos.

Los procesos sometidos a examen funcionan, por lo general, como mecanismos de ruptura consistentes en la modificación de asociaciones rutinarias y previsibles, sirviéndose o poniendo de manifiesto medios de conexión con frecuencia rechazados por el pensamiento corriente.

En este sentido, entendemos la retórica como un procedimiento cognitivo, un modo de alterar la aprehensión de los fenómenos, cuyo fundamento reside menos en una transformación directa de los elementos que en la producción de un enunciado desviante –discurso, imagen o acción– susceptible de modificar la percepción a través de la mediación del pensamiento y del acto.

En otras palabras, podríamos decir que la impertinencia de la predicación motiva una nueva pertinencia semántica inédita, que al mismo tiempo cumple una función heurística.

Se trata, en definitiva, de engendrar un nuevo orden produciendo desvíos o destruyendo un orden anterior.

270. Cfr. Eco, Umberto: *Tratado de semiótica general*, Lumen, Barcelona, 2000, p. 398.

No obstante, habrá quedado claro que el nuevo nivel de significado no se revela tampoco a simple vista. Su carácter latente, su eficacia, suelen por el contrario depender más bien de lo inexpresado que de lo explícitamente manifiesto, a menudo requiriendo del observador la inferencia de lo que no se ha expuesto para construir el significado completo del mensaje.

Esta particularidad nos aproxima a los fundamentos de una lógica inseparable del fenómeno *infraleve*, para la cual la propia captación de los fenómenos puede concebirse en términos de ‘productividad’, y de la que Duchamp aparece como el máximo representante al afirmar que son “*los que miran* quienes hacen los cuadros”²⁷¹ y equiparar así el ejercicio de la percepción al acto de invención mismo.

Por este motivo, los procedimientos descritos confirman también en cierto grado su adhesión a la línea de una serie de dispositivos que tienen por fin estimular la emergencia de lo oculto, facilitando la supresión de coerciones internas y el alumbramiento en su caso de fuentes que las mismas habían cegado.

En razón de ello, tal como suele suceder respecto de lo que conduce a la identificación consciente de la presencia de un contenido latente, el efecto de las operaciones de este tipo tiende a resolverse en una distensión, entre cuyas más frecuentes traducciones se cuentan la perplejidad, el desconcierto o la risa, según el caso.

Una elemental satisfacción por esta vía parece proceder tanto del reconocimiento de la invalidez de las categorías establecidas –que la libre asociación de los elementos que participan en el desplazamiento de tipo retórico, desprovistos de sus ataduras semánticas y sus respectivas cargas simbólicas, motiva– como del alivio que la articulación y el consumo de un mensaje situado fuera de los márgenes del código produce, al liberar de la necesidad de una circunscripción estricta a los condicionantes que rodean la emisión y recepción del signo a los agentes

271. Consideraciones recogidas por Jean Schuster y publicadas en *Le surréalisme, même*, nº 2, primavera de 1957, París, pp. 143-145, bajo el título “Marcel Duchamp, vite”, en DUCHAMP, Marcel: “Alfa (B/CRI)tico”, en “M.D. Criticavit”, en *Escritos. Duchamp del signo, seguido de Notas, op. cit.*, p. 284.

que intervienen en el proceso.

Pero al “placer de disparatar”²⁷² y la remoción posible de coerciones se suman una serie de aspectos que, por analogía con ciertos mecanismos para Freud indispensables en la intensificación del sentimiento de lo cómico cuando de la técnica del chiste se trata, determinan la calidad del impacto producido en el receptor en el marco de las propuestas que estudiamos.

Así por ejemplo, las tres distintas categorías sometidas a análisis – figuras de tipo contrario, sustitutivo y comparativo– confirmaron el origen de un efecto placentero, en cada caso procedente de un ahorro de gasto psíquico en la interpretación, condición determinante de la efectividad del enunciado de corte cómico o chistoso.

La recepción de un impacto inversamente proporcional a la magnitud de la operación de alteración llevada a cabo, también aparecía como uno de los rasgos comunes a las modalidades descritas –cuyo alcance en las prácticas examinamos al abordar las especificidades relativas a la conducción del acto– y constituye asimismo una admitida garantía de la eficacia del chiste²⁷³.

En relación con este punto, Theodor Lipps ha observado cómo un cierto estado de la distribución de la energía, asociado a la percepción de lo desconcertante, intensifica la interrupción del efecto, siendo este, según él, tanto más fuerte cuanto más elevado sea el estancamiento anterior.

Dicha constatación pone ante nosotros la relación de paralelismo manifiesta entre la perplejidad que la percepción del rostro desconocido de lo familiar suscita en quien observa –trátese de las estructuras del lenguaje o del sistema de actos rutinarios y funciones normalizadas que organizan la vida diaria– y la calidad de un impacto que el sentimiento de lo cómico logra acrecentar “en los casos indiferentes, allí donde no

272. FREUD, Sigmund: *El chiste y su relación con lo inconsciente*, op. cit., p. 1099.

273. Cfr. *Ibid.*, p. 1044.

existen sentimientos intensos ni grandes intereses”²⁷⁴.

Y es que se trata de dispositivos que favorecen el “estancamiento psíquico” y la consiguiente amplificación del efecto a los que Lipps hace mención, en función de la previsibilidad de códigos instituidos que conducen a una disposición del ánimo no expectante, inseparable del advenimiento del desconcierto ante la manifestación del elemento ajeno a la norma.

Haciendo claro eco de la tesis kantiana según la cual no es lo cómico sino “una espera decepcionada”²⁷⁵, de manera más o menos justificada el placer cómico ha podido derivarse de la frustración de la expectativa²⁷⁶, planteamiento cuya fórmula podríamos trasponer a un enfoque capaz de asistir la comprensión de los condicionantes que determinan el alcance del efecto cuando de los fenómenos que conforman el objeto de nuestro estudio se trata.

Pues la decepción de la expectativa conlleva una lógica disminución de la carga psíquica cuya intensidad, súbitamente devenida superflua, tienden a redistribuir mecanismos ‘de descarga’ entre los que se cuentan fenómenos de excitación anímica como el asombro o la risa.

Con todo, creemos que el recorrido efectuado en estas páginas habrá podido mostrar cómo el desplazamiento del énfasis en un sistema normativo de los efectos del lenguaje cobra todo su sentido en el marco de una teoría general del funcionamiento del desvío, indisociable de la configuración del mensaje en los casos que estudiamos.

4.6_ CONCLUSIONES PARCIALES

El conjunto de las observaciones recogidas en este capítulo evidencia hasta qué punto la lógica del desplazamiento, en sus distintas versiones, sintoniza con un número de aspectos estructurantes del fenómeno *infraleve*, algunas de cuyas especificidades simultáneamente produce

274. *Ibid.*, p. 1157.

275. *Ibid.*, p. 1143.

276. Para una visión más detallada sobre el tema, *cfr.* LIPPS, Theodor: *Komik und Humor*, Echo Library, Londres, 2006.

y reproduce mediante el despliegue de una serie de aplicaciones cuya utilización en la práctica hemos explicado desde la óptica de dos modelos fundamentales: el modelo fotográfico y el modelo retórico.

En todos los casos, las tentativas de aproximación a la naturaleza de lo escasamente perceptible confluyen en un punto clave, que no es otro que el que justifica la necesidad de esta segunda parte de nuestro estudio: una tendencia a desestabilizar el condicionamiento perceptivo, solo pensable en relación con un acto de singularización que se instala en el origen de una renovación de las concepciones y la experiencia sensible habituales.

Dicha afirmación de lo singular, inseparable de la evidenciación de un elemento o estructura cualesquiera aislados de las referencias que en el conjunto de una significatividad normal regulan su sentido, confirma la importancia de un desplazamiento que no es diferente al propio de la operación de designación del *readymade* cuya influencia resulta fundamental en el conjunto de manifestaciones artísticas de cuyo examen esta tesis se ocupa.

Por descubrir lo existente extrayéndolo del fondo indiferenciado de la experiencia, el acto de separación de este tipo ha sido visto por Mijaíl Bajtín en términos idénticos a los de la invención, que para él no es “sino la expresión positiva del aislamiento”²⁷⁷ y por primera vez permite “la realización positiva de la forma artística, porque lo que se hace posible no es la actitud cognitiva ni la ética frente al acontecimiento, sino la libre modulación del contenido; se libera la actividad de nuestro sentimiento ligado al objeto, el sentimiento de contenido y todas las energías creadoras de ese sentimiento”²⁷⁸.

Las especificidades de la invención de estas características, creemos haberlas ilustrado cumplidamente mediante el examen de una serie de propuestas en las que lo fotográfico, ante todo, confirmó su función como principal operador del desvío y enunciación de la voluntad selectiva y autoritaria del creador, dada su cualidad intrínseca para dotar de valor al objeto de su selección.

277. БАЙТИН, Миаїл: *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989, p. 64.

278. *Ibid.*, p. 65.

La progresiva emergencia del papel asumido por la imagen fotográfica en los trabajos –algunas de cuyas propiedades permitieron dibujar los puntos de contacto de una analogía posible entre fotografía y *readymade* (4.2.3.4. *Nota: El acto desplazado. La fotografía como readymade*)– se revela tanto más congruente en la medida en que tiene lugar un desplazamiento del énfasis en las creaciones, desde la evidente visibilidad de la intención que motiva la ejecución del acto hasta la mera documentación del encuentro casualmente acontecido, operación de la que la imagen del *flâneur* baudeleriano –en varios aspectos ilustrativa del tipo de actividad desarrollada por un número de creadores en el panorama artístico de las últimas décadas– confirmó ser uno de los máximos ejemplos posibles.

Consustancial a la naturaleza misma de lo fotográfico, el desplazamiento determina, por otra parte, aspectos existenciales y técnicos propios de la imagen, lo que explica la lógica adecuación del medio a las particularidades de un ámbito lábil y huidizo como el de lo cotidiano, marco común de acción e inscripción de las propuestas.

Algunas de las ventajas que capítulos atrás anotáramos a propósito de la intervención del azar en los procesos creativos (2.2.3. *La intensidad paradójica de lo neutro. Eficiencia e invisibilidad: Una visión orientalista de la conducción de la acción*) resultan fácilmente aplicables a la lógica indicial del signo fotográfico: al no verse afectada por la mediación del sujeto, la obtención mecánica de la fotografía puede considerarse como una manera más o menos efectiva de presentar algo inmediato a la experiencia, no corrompido por la distancia y la exterioridad de los signos o la voluntad individual, lo que confiere a esta un lugar de elección en la materialización de la experiencia motivada por un tipo prácticas que, como la *flânerie*, contemplan un eclipse de la intencionalidad o el criterio subjetivo del individuo sobre lo visto o mostrado, en favor de un florecimiento de lo múltiple, imposible de repetirse de igual manera.

Al mismo tiempo, el hallazgo que primero se presenta a la atención bajo la forma del desconcierto encuentra en la fisura descrita por la imposibilidad de adecuación realidad-representación una vacilación capaz de sacudir la certeza representativa de la imagen²⁷⁹, induciendo un

279. Por esta vía ha precisado Dubois cómo en efecto, en la medida en que el intento de

parecido asombro, una suerte de convulsión que nace de la percepción alejada del *continuum* de la existencia natural en su observador, inevitablemente inmerso en un juego de desplazamientos entre la copia impresa y el original ausente.

A este efecto de desfamiliarización, por principio indisociable del acto fotográfico mismo, se suma –como decíamos– toda una serie de especificidades técnicas, que de distintas maneras amplifican el impacto de lo extraño cotidiano, al tiempo que favorecen una intensificación de las capacidades perceptivas.

La ampliación del detalle y la sucesión aleatoria de imágenes en movimiento tienden a dificultar en cada caso la reconocibilidad inmediata de los elementos que presentan a la mirada, viniendo a reforzar y traducir el efecto de discordancia y la pérdida voluntaria de control sobre el encuentro documentado, primero, y facilitando el establecimiento de nuevos y posibles significados y asociaciones sobre lo visto, después.

Por no poder pensarse fuera de los actos y las circunstancias que motivan su emergencia, a la fotografía corresponde disolver la distinción entre causa y efecto, entre proceso y producto, cuestión en la que reafirma su proximidad al conjunto de mecanismos que de distintos modos participan de formas específicas de desvelar, más que de construir o de reconstruir la realidad de la que son reflejo.

Los puntos de sutura que indican una relación de parentesco entre ciertas técnicas de enunciación de lo oculto comunes al psicoanálisis y al acto fotográfico, pueden dilucidarse por esta vía: ambos procedimientos se caracterizan por favorecer una aproximación similar al objeto de su estudio, siempre escurridizo, a partir de un orden formal, plástico o significativo, fragmentario y móvil que posibilita un acercamiento indirecto al contenido siempre mutable del que informan, pudiendo vehicular la expresión de los fenómenos de un tipo cuya enunciación por norma

reproducir lo diverso a través de la fotografía priva al objeto de una parte de su entidad física, de manera inmediata esta se convierte en un signo de la realidad que ya no posee. Para una visión más detallada sobre el tema, *cfr.* Dubois, Philippe: *El acto fotográfico*, *op. cit.*, pp. 85-91.

general se sustrae a los sistemas de codificación habituales.

La ausencia de un punto de vista único estructurante de la escena, la fluidez y la constante mutabilidad o la designación metonímica desde muy diversos puntos de vista constitutiva de lo fotográfico, sirven para dar cuenta de las especificidades de una categoría reticente a la clasificación, partiendo de la sola afirmación de la diversidad y el registro de algunas de sus marcas residuales, susceptibles de actuar como confirmación de una presencia de otro modo inaccesible.

En su función de fijación de un referente al cual es imposible acceder de manera directa, la complementariedad de lo fotográfico se afirma en cuanto reiteración de un mensaje incodificable pasado por alto la vez primera, destacando una dimensión de lo que solo parece ocurrir cuando ocurre dos veces, que cobra para nosotros pleno sentido a la luz de la noción freudiana de 'acción diferida', ilustrativa de las condiciones de emergencia y el impacto propios del trauma.

De acuerdo con dicha idea es posible explicar temporal y causalmente cómo un fenómeno en apariencia insignificante o vivido en una forma bastante neutra en el momento de su manifestación primera, adquiere un valor imprevisto al ser recodificado por un acontecimiento que puede posteriormente conferirle un nuevo alcance, lo que desde el punto de vista de las experiencias que estudiamos adquiere pleno sentido si:

– Consideramos que la mayoría de las veces son estas vividas sin producir un efecto inmediato notable en quien observa, y solo cuando se presentan a través del registro cobran nueva visibilidad, reforzando entonces su impacto bajo la forma de una alerta que parece instar a la agudización perceptiva del receptor: ¿cómo no haber advertido antes su presencia?

– Abordamos ciertas especificidades relativas a su configuración desde el punto de vista de un contenido cuya latencia se adivina bajo la irrupción de un elemento discordante en el marco de una homogeneidad, el impacto de cuya insinuación tienden a atenuar las restricciones impuestas a la percepción en el caso de un tipo de contextos que sirven

de escenario a un despliegue de automatismos y prácticas seriales características del día a día.

De este retorno del acontecimiento lógicamente se desprenden:

– Un característico desfase temporal, por definición inherente a los procedimientos del índice y –como sabemos– afín a la naturaleza de un tipo de propuestas estructuralmente inseparables de la inacción, en la medida en que la producción se limita a la reiteración y confía al efecto del tiempo la eficiencia posible de la obra.

– Un cambio estructural en el acontecimiento primero, imposible de repetirse en términos estrictos. Solo una ínfima diferencia se afirma y regresa cada vez en el marco de la repetición, cuestión que afianza la persistencia de lo variable en el seno de las propuestas, al tiempo que destaca la aptitud de lo fotográfico para resaltar la vigencia de lo oculto, no solo a través de lo que de la realidad desvela, sino mediante la evidenciación, también, de un valor separativo cuya presencia se afirma en una sutil diferencialidad nacida de la confrontación de lo aparentemente idéntico cuando de los procesos de reproducción mecánica de la imagen se trata.

– Una latencia de la desaparición, implícita en la lógica del signo indicial e indisociable de los procesos de obtención de la imagen – que una vez fijada pierde su referente–, y la conciencia que motiva las intervenciones –puesto que ha de reiterar el observador siempre en diferido la experiencia de la producción del signo, percibida como un proceso evanescente–.

Este aspecto lo subraya Peggy Phelan al referir la imposibilidad de “guardar, registrar, documentar” o, de otro modo, hacer participar la acción “en la circulación de las representaciones de representaciones”, pues en la medida en que “intenta entrar en la economía de la reproducción, trae y acota la promesa de su propia ontología”, asumida “a través de la desaparición”²⁸⁰.

280. PHELAN, Peggy: *Unmarked. The politics of performance*, Routledge, Londres / Nueva York, 1993, p. 146.

Y es que, en efecto, allí donde se encuentra el lugar de la obra no hay nada.

Su vacío suele ocuparlo la presencia de un doble que bajo la forma de la huella suplanta al original, lo que implica la única existencia de aquella en un segundo plano, fuera de sí o en el dominio de una relativa invisibilidad, despojada de los caracteres propiamente plásticos de su exposición.

Su horizonte se perfila a la luz de un juego de exportaciones y desmaterializaciones en el que se afirma una noción crucial: el desplazamiento, que viene en todos los casos a encubrir la ausencia.

Esta paradoja es una de las figuras que por lo general define el conjunto de las prácticas descritas: la obra se corporaliza sin renunciar a la incorporeidad, por erigirse la periferia en su centro mismo.

Digamos que el 'exterior' pasa a portar la carga significativa, convirtiéndose en el auténtico 'contenido', lo que nuevamente confirma una característica tendencia a la maximización del efecto minimizando los medios, al poder seguir el gesto exponiéndose o generando acciones sucesivas en el tiempo a través de la imagen, una vez ejecutado y concluido.

Obviamente, la determinación del espacio de inscripción de la obra también se complica de este modo, dificultándose la posibilidad de pensar aquella desde un único punto de vista.

Estos impulsos –la fijación fotográfica del acto, la confirmación de una presencia a través de las marcas residuales, la obsesión por la aleatoriedad del proceso como modo de configurar una experiencia irreplicable– son formas que afirman la copresencia temporal y espacial del referente en la obra de arte.

El sentido de esta se revela en todos los casos desviado y desviante, por tratar siempre de crear una suerte de incertidumbre o un efecto interruptor en quien observa, sea a partir de las especificidades del proceso, de la composición y las condiciones de emergencia de la imagen que con posterioridad lo reformula –ampliación, secuenciación, desfase

temporal, similitud y disimilitud de la reproducción—, o bien mediante la fluctuación del sentido entre los canales que finalmente participan del espacio de extensión de la obra.

Esta predisposición al cambio y la mutabilidad, esta producción de una nueva vitalidad, de un nuevo espacio-tiempo inscrito en el ritmo mecánico de los tiempos y los espacios de la costumbre, ilustrativa de esa desautomatización perceptiva conceptualizada por Shklovsky bajo la noción de “extrañamiento”, es el nexo en el que confluyen los propósitos del conjunto de los esquemas cuya lógica en estas páginas comenzamos por adscribir al modelo fotográfico.

Pero la inducción de un efecto interruptor motivado por tal juego de desplazamientos, aislamientos y singularizaciones, se revela como una clave a partir de la cual pueden asimismo las acciones pensarse como el equivalente plástico de una serie de figuras literarias, cuya introducción en el discurso garantiza de diversas maneras la innovación semántica y el descubrimiento de aspectos de la realidad adivinables en el marco de estructuras preestablecidas de muy diferente índole.

El enfoque de una dimensión retórica de la lengua, aplicable sin dificultad a las maneras específicas de orientar las prácticas, permite entrever hasta qué punto las especificidades de dicha disciplina exceden los límites del lenguaje, facilitando pensar las desviaciones que estudiamos en los términos de una producción marginal o de segundo grado, cuyo resultado —como el de los tropos, ajeno a la sistematicidad de códigos normativos—, más que la creación de nuevos sistemas y estructuras de acción o pensamiento, caracteriza el empleo de los existentes en un sentido distinto al que propiamente corresponde, frecuente motivo de un efecto cuantificable en términos de proporcionalidad inversa a la magnitud de la operación de alteración llevada a cabo.

El uso de una serie de marcas contradictorias, típicamente sintomática del intento de exteriorización de un contenido imposible de ser expresado de forma directa, aproxima, por otra parte, el funcionamiento de las figuras retóricas de tipo antinómico al de algunos de los más comunes mecanismos que facilitan la emergencia subrepticia del pensamiento no

consciente en la estructura sistemática del hábito o la costumbre.

Dichos recursos se revelan idénticos a aquellos cuya formulación intencional y posterior reconocimiento por parte de un receptor motiva un efecto cómico cuando de la técnica del chiste se trata. En todos los casos, la evidenciación de una vertiente inusual de la realidad, inasimilable para el orden categórico o funcional de los sistemas lógicos dominantes, produce de distintas maneras una satisfacción que puede responder tanto a la remoción de coerciones internas –cuyo mantenimiento exige siempre una cierta inversión de energía– como a la relativización del carácter absoluto de estructuras en apariencia incuestionables.

Los ejemplos expuestos habrán permitido ofrecer una idea aproximada del modo en que una nueva pertinencia puede surgir a partir de la no conveniencia o la impertinencia de una predicación extravagante: el sentido se expone como una falta de sentido, paradójicamente susceptible de revelar una significación inédita, dada su incompatibilidad con los términos que de modo directo intervienen en la enunciación, imposible de condensarse en reglas generales.

El signo se presenta así –en distintos grados según el tipo de operación dominante en cada caso– desprovisto de un significado unívoco, en la medida en que el acto de yuxtaposición, más o menos marcadamente contradictorio, de los elementos que participan en la construcción del mensaje –afirmación/negación, creación/destrucción, parcialidad/totalidad, concreción/abstracción– conduce a la fluctuación de aquel entre uno y otro extremo de significación posibles.

La suspensión de este tipo, de la que lógicamente se infiere una ausencia de pronunciamiento por parte del emisor del mensaje, explica la presencia generalizada de marcas periféricas –del orden del título o declaraciones textuales de carácter diverso– que, mediante la introducción manifiesta o velada de una tensión semántica entre nivel concebido y nivel percibido, facilitan indirectamente la inclinación más o menos definitiva del sentido en una u otra dirección.

Esta condición no deja de ponernos ante una intrincación de desplazamientos, de aparentes discordancias y oposiciones del sentido a la que la que el registro fotográfico, desde varios puntos de vista, describe en su relación con el evento que documenta.

Pues tal y como no parece aquel encontrarse en uno ni en otro

lugar, ni repetido ni sin dejar en cierto modo de hallarse sujeto a la repetición, la enunciación mediante una serie de giros es sintomática de una vacilación entre el sentido literal y el sentido figurado de lo que comunica e inseparable de la vertiente retórica de los actos.

El carácter de la recepción se revela por tanto prioritario en el marco de intervenciones que destacan el carácter fértil de la apreciación sensible, abierta en su forma al espectador, como una producción entre cuyas características son fundamentales la indeterminación y la ausencia de visibilidad que deriva de una puesta en entredicho de soluciones físicamente tangibles.

Digamos que la mutabilidad de un contenido inconsistente, variable según el punto de vista del observador, supone una cualidad elemental de la enunciación retórica.

Esta reticencia a la articulación de un discurso terminante y preciso no deja de ser común a ambos modelos propuestos: trátase de la fotografía o de los tropos de la retórica, nos encontramos ante disposiciones cuyo objetivo apunta a una restitución de la poética vivencial de la percepción, procurando conducir la atención hacia una presencia imprevista o poco frecuente en la continuidad de lo ordinario, bajo la forma de giros o desplazamientos que, de uno u otro modo, la razón ha tendido a eliminar de los discursos funcionales u operativos²⁸¹.

Sustituir el lenguaje articulado de la convención por un lenguaje indeciso y desviante mediante el cual superar las determinaciones impuestas por la significación, podría ser el *leitmotiv* de unos y otros mecanismos dirigidos a desestabilizar la percepción acostumbrada sobre la que la expectativa se sustenta.

Es por ello por lo que los dispositivos sometidos a examen presentan tal poder revitalizante. Trátase del lenguaje de la gramática o de la imagen, nos hallamos ante procedimientos creadores de sentido, portadores de una nueva percepción, de un orden insólito solo vislumbrable a través de las fracturas que producen en un sistema preexistente.

La capacidad para ofrecer visibilidad a la presencia de realidades inadvertidas a la atención parece inherente a ambos medios: procesos

281. Cfr. DE CERTEAU, Michel: *La invención de lo cotidiano*, op. cit., p. 29.

de formación mecánica de la imagen o recursos técnicos propios de lo fotográfico ponen de manifiesto aspectos en principio invisibles a la mirada, mientras que conexiones incongruentes en el marco de una comunicación normalizada revelan dimensiones semánticas ensombrecidas por el empleo funcional del código.

Idénticas vías de descentramiento se detectan en el seno de los procesos deambulatorios, el ámbito de la documentación fotográfica y determinadas formaciones lingüísticas, mecanismos todos ellos que, lejos de abordar su objeto frontalmente a través de sistemas descriptivos o simbólicos, procuran más bien eludirlo cada vez, pudiendo metonímicamente traslucir, desplazándolo, el ritmo de modulaciones y articulaciones de sentido ocultas o inusitadas.

Este tipo de aprehensión y formulación de los fenómenos, que en gran parte caracteriza la ausencia de mediación de un código, en cierta medida justifica la dilución de la marca del sujeto de los procesos de captación y enunciación que estudiamos.

Trátase de la renuncia o la alteración de las vías que habitualmente regulan los trayectos improvisados del caminante, de los procesos mecánicos de obtención de la imagen en su calidad de signo indicial, o las marcas de la expresión relativa a un contenido diferente del que propiamente corresponde al signo, un alejamiento de los sistemas normativos que asisten la codificación y apropiación de la realidad, cuyo establecimiento de por sí depende de la intervención directa y mediadora de un sujeto, determina las condiciones que rodean la apreciación y la transmisión en las propuestas que constituyen el objeto de nuestro estudio.

Digamos que la enfatización del desvío prevalece sobre la propia producción, incluida la de un código susceptible de traslucir el pronunciamiento individual del creador.

Una inmersión neutra y descentrada del sujeto en la corriente del proceso cuya resonancia en las prácticas capítulos atrás examinamos en los términos de una conducción característicamente orientalista del

acto (2.2.3. *La intensidad paradójica de lo neutro. Eficiencia e invisibilidad: Una visión orientalista de la conducción de la acción*), resulta así descrita de manera ejemplar por las características de una actividad para la cual “la experiencia de la vida predomina por completo sobre la experiencia artística”²⁸².

Esta disolución del sujeto autor y sus voluntades, de otro modo inseparables de los procesos de obtención de la imagen fotográfica o las circunstancias externas que independientemente del código determinan la apreciación del mensaje en el ámbito de la comunicación verbal, no puede pensarse al margen de una reticencia productiva, de la que la posibilidad de reproducción del acto por medio del registro fotográfico o audiovisual, o la tendencia a la repetición de un gesto idénticamente llevado a cabo en contextos dispares, advierten en el caso de las propuestas que estudiamos.

La trivialización de una noción de resistencia –a la producción, pero también a la imposición del código o la generalización de leyes de distintos modos reguladoras del sentido– que materializan operaciones diarias, es central a una serie de propuestas que transportan sobre las cosas la imagen que asombra.

Asimismo, la predilección por un ámbito cuyas especificidades neutraliza la acción de la costumbre facilita la localización de dichas prácticas en un lugar adimensional que sustrae la apreciación al característico binarismo del sistema, tal como precisamente parece lo cotidiano también existir sin forma, “más allá de las dimensiones”²⁸³.

Esta elusión del principio de contradicción, que de manera explícita conceptualiza la noción de *cointeligencia de los contrarios*, y que como sabemos supone la característica esencial de una neutralidad que vertebra el fenómeno de lo *infraleve* mismo, la ilustran asimismo una serie de efectos paradójicos, indisociables tanto de la aplicación del modelo fotográfico como de la dimensión retórica que puede detectarse tras

282. LUSSAC, Olivier: *Happening & fluxus. Polyexpressivité et pratique concrète des arts*, L'Harmattan, París, 2004, p. 206.

283. BRECHT, George: *Notebook VI, March-June, 1961*, Hermann Braun (ed.), König, Colonia, 2005, pp. 74-75.

algunos de los actos sometidos a examen, paralelismo que en esencia fundamenta un “desenvolvimiento discursivo” también organizado “a partir de la relación entre el lugar de donde sale (un origen) y el no lugar que producen (una manera de “pasar”)”²⁸⁴.

La generalización en la práctica de los aspectos descritos permite concluir las observaciones recogidas en estas páginas, confirmando la efectividad de la fórmula deleuziana resumible en la creación de un espacio *liso* en el seno del espacio *estriado*.

A la serie de aspectos entre los que anteriormente incluimos el intento por huir de la sistematización productiva, la repetición estandarizada o la generalización de leyes inamovibles (3. *Un primer momento: Hacia la desaparición objetual y la negación de lo visual. Estrategias de dificultad de la percepción*), el interés por la creación y el señalamiento de la singularidad en las propuestas habrá podido además, a lo largo de este capítulo (4. *Un segundo momento: Hacia la disrupción y el cuestionamiento de los límites perceptivos. Estrategias de singularización de lo percibido*), afianzar su impacto en cuanto desplazamiento susceptible de devolver al signo a su más entera objetividad, pudiendo, al suspender los habituales criterios de asociación que mantiene con los contenidos semánticos, replantear así una suerte de grado cero de la experiencia.

284. DE CERTEAU, Michel: *La invención de lo cotidiano*, op. cit., p.115.

5

CONCLUSIONES GENERALES

Ha llegado el momento de recapitular y considerar lo que esta investigación ha adquirido de sus reflexiones en torno al tipo de visualidad manifiesta en el panorama artístico occidental de las cinco últimas décadas; el momento también de resumir lo que ha quedado por hacer y recordar cuáles han sido los límites asumidos, a partir de cuyo reconocimiento dibujar el horizonte de otras vías de investigación futuras.

Iniciamos este viaje convencidos de la importancia que la función de un conocimiento más amplio en torno a las prácticas asociadas a la mínima visibilidad de la forma podría tener en la comprensión y la experiencia de la práctica artística contemporánea en general; convencidos de que el conocimiento profundizado sobre especificidades derivadas de la formulación del concepto duchampiano de lo *infraleve* y sus intersecciones con una serie de operaciones procedimentales y actitudes generalizadas en la práctica del arte, permitiría activar una visión más aguda sobre los procesos y enunciados que determinan el carácter de ciertas problematizaciones estéticas actuales.

Recordamos que esta tesis se pretende una profundización del desarrollo de conceptos y actitudes ligados a la mínima manifestación formal de la obra, cuya imperceptibilidad procura examinar no solo como experiencia perceptiva sino también como 'tropo' cultural, conscientes de la condición de ser que subyace a la articulación de todo alfabeto plástico de unas determinadas características (a)visuales.

Su principal motivación se ha encontrado en la reivindicación de las manifestaciones de un tipo por lo común relegado a un segundo plano en los discursos dominantes del arte, cuya presencia, estamos convencidos, tendría mucho que añadir en el caso de ser más consistentemente incorporada o tenida en cuenta en el marco de un régimen hegemónico de lo visual.

Contrariamente a la creencia general, nos parece que el pulso hacia lo invisible no puede ser concebido como algo estructuralmente distinto de la visión, sino como una iniciativa que nace y opera en su misma base.

La dicotomía opositiva –visible/invisible– sobre la que en términos más amplios ha demostrado fundarse el sentido, no hace sino confirmar la vigencia en la práctica de ciertas suposiciones que esta tesis en un momento dado se aventuró a estudiar: la restricción que una edificación dual de lo posible, basada en la estructuración de parejas de opuestos, impone sobre lo real solo resulta en una visión parcial e inexacta de sus aspectos.

Definir y contextualizar el concepto duchampiano de lo *infraleve* según las prácticas artísticas asociadas a una cierta noción de invisibilidad, y tratar de desarrollar herramientas analíticas capaces de secuenciar las prácticas vinculadas a una disolución del protagonismo de la forma visualmente aprehensible, se han encontrado igualmente entre los objetivos nucleares de la tesis.

Movida por dichos propósitos, nuestra investigación se ha arriesgado a sobrevolar el territorio de una sensibilidad nacida del conocimiento de las limitaciones del discurso y los inconvenientes de la generalización que de manera inevitable acompaña a la formulación de las nociones claras y precisas.

La contradicción inseparable de la tentativa de desarrollo de un trabajo de investigación sobre lo (in)específico de la existencia de una práctica que desde posicionamientos y modos de invención diversos construye y desarma los márgenes vacilantes de lo que podríamos denominar un arte contradictorio es, tal y como tuvimos ocasión de

precisar, evidente.

Conscientes de la inviabilidad de orden metodológico que nuestro proyecto conlleva al pretender hacer aventurarse a la teoría en un terreno que no ofrece cabida al discurso y cuya asistematicidad precisamente constituye su rasgo más elemental, hemos procedido de la siguiente manera:

[1] Una primera parte de la tesis (2. *Lo infraleve: Fundamentos de una fenomenología de lo imperceptible*) ha centrado las condiciones que rodean la formulación del término *infraleve*, procurando instalar las claves de una aproximación al carácter pluridimensional del fenómeno, sin olvidar los aspectos que resultan de una puesta en entredicho y denigración del ocularcentrismo, que son los que al mismo tiempo permiten explicar el entrelazamiento de la serie de contextos y actitudes procedimentales que configuran el campo de ensayo de las prácticas imbuidas de lo avistual en el panorama artístico más reciente.

[2] Una segunda parte, estructurada en dos secciones correspondientes a los capítulos tercero (3. *Un primer momento: Hacia la desaparición objetual y la negación de lo visual. Estrategias de dificultación de la percepción*) y cuarto (4. *Un segundo momento: Hacia la disrupción y el cuestionamiento de los límites perceptivos. Estrategias de singularización de lo percibido*) de la investigación, la dedicamos al estudio de operaciones centrales a los estadios de producción y apreciación de la obra, animadas por el común propósito de conducir, a partir de una atención depositada en la manifestación de la forma mínimamente apreciable, a una revitalización de lo sentido.

Al hilo de dos procedimientos convocados a través de la noción shklovskiana de *desautomatización*, secuenciamos primero los mecanismos creativos motivados por una complejización de la captación cuyo estudio acometimos desde el prisma de una ruptura de la tradición visual y una progresiva negación de la objetualidad (3. *Un primer momento: Hacia la desaparición objetual y la negación de lo visual. Estrategias de dificultación de la percepción*), para concluir observando después la interpenetración de procesos singularizantes dirigidos a

producir una interrupción en la continuidad de determinadas estructuras o marcos de acción normalizados (4. *Un segundo momento: Hacia la disrupción y el cuestionamiento de los límites perceptivos. Estrategias de singularización de lo percibido*).

Retomando el mismo orden con que dicha estructura se fue construyendo, damos cuenta ahora de los resultados obtenidos y exponemos las principales conclusiones:

En lo que se refiere al capítulo segundo (2. *Lo infraleve: Fundamentos de una fenomenología de lo imperceptible*) –que ha establecido el marco analítico y contextual de la primera parte de esta tesis–, las contribuciones de nuestro estudio se verifican en dos niveles: [1] El que corresponde a las causas que explican el origen de un interés por la fenomenología de lo inadvertido de la que lo *infraleve* es sinónimo; [2] El relativo a las repercusiones que un cambio en el régimen dominante del ocularcentrismo supone en el plano de la creación, confirmando el modo en que determinados procesos de conocimiento afectan a la producción de signos de un tipo que en este caso caracteriza la paradójica ausencia de signo.

La idea de que solo desde una interacción sensible y dialógica con las condiciones de su entorno puede gestarse un pensamiento como el de lo *infraleve*, permanece como sustrato fundamental del primer conjunto de las aportaciones de este capítulo.

Si el examen de las condiciones circunstanciales en él llevado a cabo algo enseña, es la imposibilidad de concebir la emergencia de una práctica como la de Duchamp al margen de la confluencia de un cierto número de distintos factores –teórico-científicos, experimentales y tecnológicos– que en la época habrían tendido a poner de relieve la insuficiencia de la visión, contribuyendo de manera determinante al afianzamiento de un descrédito de lo visible como causa y fundamento último de los parámetros de construcción de la sensibilidad y el conocimiento precedentes.

El fenómeno de lo *infraleve*, nacido de un presente que a comienzos del siglo XX portaba los signos evidentes de una progresiva denigración de lo visual, sirvió a Duchamp para explorar, mediante el despliegue de una serie de instrumentos reales y ficticios, una pluralidad de percepciones, intuiciones y acontecimientos en el límite de la aparición o la desaparición, en el umbral de la distinción o de la indiferenciación, de la visibilidad o de la ausencia.

Las imágenes posibles de esta heurística de la mínima expresión toman forma a la luz de un signo de equivalencia entre visibilidad y determinación o estabilización del sentido, que el examen de las cualidades de un estado transitorio y oscilante de lo neutro anticipa en un siguiente nivel de las reflexiones recogidas en la primera parte de nuestro trabajo.

Uno de los aspectos de vital importancia que de la exposición de las cualidades de la manifestación de la neutralidad han de retenerse, se encuentra en la emergencia de la invisibilidad de un tipo, más que de la oposición a lo visible, nacida de la indeterminación de aquello que se constituye en el umbral del signo, y puede con facilidad enfocarse desde el prisma de una condición de lo visible inadvertido, de la que lo *infraleve* ha demostrado ser una de las más precisas versiones posibles.

Un planteamiento como este confirma, por otra parte, la importancia de la disolución de la marca individual en la práctica de un arte imperceptible, algo que podría ser visto como síntoma de un desacreditado absolutismo de la visión y las capacidades perceptivas del individuo.

Si la tangibilidad de la manifestación depende de la edificación de un sentido que sustentan dualismos nacidos de una apreciación por lo demás siempre limitada y esterilizadora, la elisión de las marcas discursivas equivaldrá a una natural invisibilidad del signo, inadvertido en cuanto producto de una conducta indistinguible de la procesividad.

Dicha imbricación de actitudes, asunciones y argumentos revela una nueva y más amplia dimensión cuando la examinamos bajo la lente de especificidades propias de una conducción estratégica del acto orientalmente concebido, la eficiencia del cual resulta tanto mayor

cuanto más grande la sustracción de la experiencia a la coerción de sistemas lógicos opositivos, y cuanto menor, por ende, su visibilidad y su disposición a dejarse concretar.

La detección de circunstancias favorables al desarrollo del proyecto indeterminado en su devenir supone, así, la condición indispensable de procedimientos –próximos a los que por otro lado caracterizan los denominados sistemas creativos “relacionales” o “participativos”¹–, dirigidos a generar contextos renovados de intensidad, modos de pensamiento divergente, potencialidades inesperadas, efectos imprevistos, capaces de conformar ‘nuevas’ realidades, solo advertibles a partir de una interrupción de la tendencia programática del individuo.

Esta tentativa de activación de campos de fuerzas, que exceden la previsión y el autoritarismo inseparable de los signos del discurso voluntariamente articulado, encuentra su más fértil campo de ensayo en el ámbito que –habida cuenta de su inclasificable diversidad– ha demostrado perfilarse como una de las figuras de la neutralidad por excelencia: lo cotidiano, imagen de una invisibilidad que no resulta sino el reverso mismo de la insignificancia y la consecuencia directa de una anestesia perceptiva que la acción de la costumbre induce en el sujeto.

La problemática de la imperceptibilidad, y más allá, la de la creación misma, desde este punto de vista evidencian su indisociabilidad de una priorización de la experiencia y el re-descubrimiento de una determinada

1. Al utilizar aquí el término ‘relacional’ lo hacemos con una cierta reserva, partiendo del único reconocimiento del hecho de que una parte importante de los procesos que esta tesis estudia, manifiesta o veladamente responde a nociones interactivas, sociales y relacionales, al deseo, en palabras de Bourriaud, de poner en relación “niveles de realidad distanciados unos de otros”. Las ramificaciones que dicho concepto engloba, son no obstante mucho más amplias y complejas que las que a nosotros aquí nos ha interesado brevemente exponer, tratándose de hecho, la de Bourriaud, de una de las construcciones más polémicas en el tema de la colaboración en el arte contemporáneo, lo inexacto de cuya argumentación se ha debatido extensamente a partir de diferentes visiones, tanto estéticas como políticas. Cfr. BOURRIAUD, Nicolas: *Estética relacional*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2008. Para una visión más detallada sobre el alcance del debate crítico en torno a la estética relacional, cfr. PRADO, Marcela: “Debate crítico alrededor de la estética relacional”, *Disturbis*, Universitat Autònoma de Barcelona, nº10, otoño de 2011, pp. 1-13. Edición digital en http://www.disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/Indice_10.html.

faceta de lo preexistente, con frecuencia ignorada en sus rumores más sutiles.

Dichas obras confirman el papel central que John Dewey atribuye al descubrimiento en cuanto experiencia cuando de la práctica artística se trata, en cuyo caso “el propósito que determina lo estéticamente esencial es precisamente la formación de una experiencia *como* experiencia”², pues es el arte “la más directa y completa manifestación de la experiencia *como* experiencia”³.

El planteamiento de este tipo permite también, así, entrever una subversión de la más elemental lógica productiva, por minimización o invisibilización no ya solo del acto de ejecución, sino del producto mismo, objeto de una multiplicidad por sustracción cuyo perfil de manera inevitable asume la forma siempre cambiante, indeterminada e indeterminable del efecto que el acto de discernimiento produce en el observador, elemento indispensable para la activación y la existencia de la obra.

Una preferencia por lo circunstancial, por la incalificable singularidad de lo irrepetible, se revela central a la construcción de una sensibilidad cuya razón de ser solo puede equipararse a la potencialidad del tipo implícito en el interrogante, la apertura del cual disminuye la elección de una única vía de desenlace de la que la formulación de la respuesta o la materialización del producto portan los signos más evidentes⁴.

Considerando la transversalidad de estos aspectos en los ejemplos propuestos, concluimos que ciertas posiciones que identifican un proceso antivisual en el arte encuentran en un modelo proyectivo, lúdico y recreativo, inseparable de una tendencia a la neutralización del propósito, un corpus de enunciados posibles que de manera precisa convienen a la transmisión efectiva de las modulaciones de lo imperceptible.

Máximo exponente de motivaciones, construcciones y estrategias de acción elaboradas a partir de una interacción entre lo visible y lo ‘desapareciente’, el *readymade*, cuya identidad fluctuante alcanza la

2. DEWEY, John: El arte como experiencia, Paidós, Barcelona, 2008, p. 331.

3. Ibid., p. 335.

4. Cfr. BLANCHOT, Maurice: El diálogo inconcluso, Monte Ávila, Caracas, 1970, p. 41.

configuración de las propuestas contemporáneas, ha demostrado reunir un cierto número de aspectos estructurantes de lo *infraleve*, en su caso relativos a una quiebra de las expectativas de lo homogéneo que tiene su origen en una suspensión del cumplimiento de la significación, típica por otro lado del empleo retórico de la lengua.

En cuanto al objetivo de la segunda parte de esta tesis, lo resume –como dijimos– la tentativa de secuenciación precisa de los mecanismos que intervienen en un proceso de desautomatización perceptiva. El estudio de las implicaciones semánticas y cognitivas que de la recalificación de lo imperceptible se desprenden, constituye uno de los aspectos más significativos aportados por nuestro trabajo en este estadio.

El capítulo tercero (*3. Un primer momento: Hacia la desaparición objetual y la negación de lo visual. Estrategias de dificultación de la percepción*) ha pretendido caracterizar las posiciones desde las cuales plantear en la práctica una aproximación a un “oscurecimiento de la forma”, según Shklovsky indispensable para la revitalización de la sensación.

Su principal interés radica en la constitución de una lente lo suficientemente genérica para observar, desde prácticas específicas diferenciadas, las motivaciones y estrategias que desembocan en una complejización de la captación dirigida a la restitución de la capacidad perceptiva o la amplificación de lo sentido.

Reconociendo de antemano la imbricación en la práctica de los modelos de acción propuestos y la inexactitud, por tanto, de nuestro planteamiento metodológico –que basamos en una aproximación a las especificidades de cada una de dichas tipologías de manera aislada–, tres modos fundamentales de alejamiento del objeto se han detectado y analizado en las exploraciones asociadas a la mínima visibilidad de la forma: 1) Vaciamiento, basado en la desocupación del espacio exhibitivo; 2) Ocultación, basado en la disimulación a la mirada de determinados elementos, y 3) Desmaterialización, basado en la desolidificación de la materia.

La sustracción u omisión deliberada de claves visuales presupuestas o esperadas en virtud de circunstancias contextuales específicas constituye un aspecto central a los actos de vaciamiento y ocultación. Ambas estrategias paradójicamente confirman una posibilidad de agudización de la pulsión escópica por elisión de lo visible, al instalar la afirmación de una máxima apertura experiencial en la negación y la contravisualidad: confrontado con los signos del vacío o la nada aparente, al observador se le incita a la búsqueda, y tanto más, cuanto menos hay para ver⁵.

El recurso a la disolución física de la materia en el caso de las estrategias de desmaterialización evidencia, por su parte, el carácter constitutivo de una plasticidad en el límite de lo visible, de una concepción de sus aspectos y sus metamorfosis fruto de la fascinación por una "inagotable posibilidad de devenir"⁶ de la que la inmaterialidad de las configuraciones representa uno de los diagramas posibles.

El umbral de la fisicidad proporciona así un útil campo de acción a la dislocación de esa "manía de fijación"⁷, cuya amenaza Breton previno cernirse sobre la conciencia moderna y contra la cual los artistas han demostrado actuar mediante el despliegue y la priorización de una serie de experiencias alternativas a las más evidentes vías de objetualización e institucionalización del arte inseparables de la visibilidad del producto.

Los modelos sometidos a examen, en su conjunto conducen la frustración de la tendencia contemplativa del sujeto hacia una tanto más activa irrupción en el espacio de la experiencia de aquel, partícipe de la construcción y la extensión del sentido de las obras de un tipo cuya máxima expresión suele alcanzarse por la vía indirecta de una interferencia y fusión con otros ámbitos o niveles de experimentación distintos de los tradicionalmente entendidos como estéticos.

Se trata, en suma, de construir un nuevo código capaz de fracturar

5. Para una visión más detallada sobre el tema, cfr. KRAUSS, Rosalind: "The impulse to see", *Vision and visibility. Discussions in contemporary culture*, nº 2, Hal Foster (ed.), Bay Press, Dia Art Foundation, Seattle, 1988, pp. 51-58.

6. LEBEL, Robert: "Marcel Duchamp: Du rébus et de l'inframince au courant d'air (ou d'art) du Japon", *Les cahiers du Musée National d'Art Moderne*, nº 11, junio de 1983, Centre Pompidou, París, 1983, p. 127.

7. *Loc. cit.*, cfr. p. 318.

la constricción de una estructura artística que funda el supuesto de que “las cosas tienen propiedades estables, es decir, límites”, desde este enfoque entendidos como la mera “invención de nuestro deseo de detectarlos”⁸.

La consecución de dicho objetivo es inseparable, en los casos que estudiamos, de una sensibilidad fruto de criterios de observación y apreciación muy distintos de los que con frecuencia han tendido a ponerse en el origen de los análisis y las construcciones teóricas mayoritariamente dirigidos al estudio sistemático de la crisis de lo visual y la objetualidad en el arte.

Esto es en esencia debido a que su contravisualidad nace de una excedencia de las cualidades aprehensibles de lo constitutivamente visible, resultado de un impulso que dista de la más elemental propuesta de tipo conceptual, algunas de cuyas contribuciones proporcionan aún una clave útil para la interpretación y contextualización de operaciones que despiertan similares problematizaciones relativas al umbral de reconocibilidad de la obra y sus nuevos modos de distribución.

Un idioma documental, informativo, actúa por esta vía como el más frecuente vehículo de transmisión de apreciaciones deliberadamente obstruidas u oscurecidas, la complejidad de cuyas relaciones con los campos de acción que constituyen su punto de partida no agota ni mucho menos las tipologías examinadas en el capítulo tercero (*3. Un primer momento: Hacia la desaparición objetual y la negación de lo visual. Estrategias de dificultación de la percepción*).

Estas sí que permiten, no obstante, poner de manifiesto ciertas reiteraciones que los enunciados comparten como síntoma de su dimensión antvisual: el ejercicio de contrastar los modos de dificultación perceptiva que se plantean en la práctica –vaciamiento, ocultación, desmaterialización–, además de un claro planteamiento del límite como lugar a partir del cual la creación es posible, evidencia la presencia constante de procesos de redireccionamiento que facilitan el esbozo de

8. Mel Bochner, cit. en LIPPARD, Lucy R.: Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972, op. cit., p. 27.

una tipología del desplazamiento a cuyo estudio dedicamos el capítulo cuarto de la tesis (*4. Un segundo momento: Hacia la disrupción y el cuestionamiento de los límites perceptivos. Estrategias de singularización de lo percibido*).

Considerando la transversalidad de dichos procesos desviantes en los distintos enunciados que caracterizan desarrollos creativos basados en alfabetos plásticos de unidades mínimas, creemos que la constitución de una base a partir de la cual rastrear las infiltraciones del desplazamiento en las operaciones asociadas a la práctica invisibiliza de la obra representa una de las principales contribuciones del capítulo.

Sin pretender recapitular innecesariamente las implicaciones que resultaron de dicha aplicación –y que ya expusimos en 4.6. *Conclusiones parciales*–, señalaremos a continuación las principales consecuencias que deseamos rescatar por última vez del conjunto.

El modelo analítico que elaboramos, por lo pronto, evidencia la participación del desplazamiento en la dinámica procesual de lo *infraleve*, en cuanto que confirma su centralidad a los impulsos asociados a una desautomatización perceptiva resultado de actos de singularización que permiten descubrir en un hecho o en un acontecimiento aspectos hasta entonces ocultos, mudos o invisibles a la mirada.

Dicha dimensión desplazante, a menudo han demostrado activarla el contexto y los medios específicos de producción, los cuales facilitan la evidenciación de las implicaciones semánticas de una práctica que a través del acto pone en correspondencia expresión y contenido, forma y sustancia, enunciación y contexto.

Al hilo de una conexión entre las especificidades de un lenguaje bífido y desviante, indecible e indecidible, que desde el principio instalamos en la formulación del *readymade* (2.3.2.1.2.2. *Los indicios de una práctica desviante. Sobre la extensión de la función retórica al modelo del readymade*), y la emergencia subrepticia y frecuentemente inadvertida del lenguaje inconsciente en el tejido normalizado de los actos y las conductas cotidianas –ampliando una sugerencia del lingüista Roman Jakobson y basándonos en las especificidades de los fenómenos para

Michel de Certeau de un tipo *táctico*—, estudiamos una serie de procesos modeladores del sentido como *falta de sentido*, a menudo comprometidos con el despliegue de estrategias dirigidas a confundir la lógica y generar disfuncionalidad mediante su extensión hacia el absurdo.

Los esquemas que por esta vía resultan de la incidencia del modelo fotográfico y retórico en las prácticas, creemos, revelan algo más que una simple analogía entre sistemas significantes: se trata en todos los casos de formas genéricas de desplazamiento que encuentran estructuras de significación en la indeterminación del proceso y el arbitrio, así como en los mecanismos elusivos de una representación directa, que desde su campo de acción producen y reproducen, poniendo ante nosotros algunos de los fundamentos semióticos y cognitivos que identifican la manifestación siempre escurridiza de lo *infraleve*.

La interacción entre hallazgo y registro fotográfico, en el marco de una práctica generalizada como lo es la del desplazamiento físico en la configuración de las propuestas contemporáneas, permite, en un primer nivel del análisis, poner de relieve la importancia que la fotografía asume como fundamental operador del desvío de un énfasis puesto en la producción y la evidenciación de las marcas enunciativas de la intención de designación del autor, hacia una aparentemente más casual selección del encuentro y la enunciación velada de su autoridad.

La imagen fotográfica ha mostrado, en ese sentido, portar los signos evidentes de una versión desterritorializada y extensión posible del acto selectivo del *readymade* duchampiano en la contemporaneidad.

En cuanto a la práctica de la movilidad, creemos que una de las aportaciones más destacables que el examen de sus especificidades proporciona a nuestro estudio se encuentra en la posibilidad de comprensión más profunda del desplazamiento en cuanto 'proyecto indeterminado' y sus potencialidades —dada la singularidad y la extrañeza que su práctica de por sí suscita— con miras a la transfiguración de lo conocido. Y ello no solo en su significado de *dejarse llevar a la deriva*, sino también en un sentido más proyectual, como instrumento para generar

una dirección, una situación lúdico-constructiva, carente de fin concreto, a partir de la cual plantear modos diferentes de ver el instante.

La posibilidad de activación y desencadenamiento de la experiencia en base a lo insignificante es otro de los mecanismos potenciales de creación que la práctica de la marcha pone de manifiesto, y una cuestión no por casualidad central a las principales corrientes del pensamiento oriental, para las cuales la capacidad de derivar a partir del detalle se instala en el origen del desarrollo de casi cualquier tipo.

Esta fuerza de expansión contenida, asimismo, se plantea en la dinámica de los procesos creativos asociados a lo fotográfico a través del análisis barthesiano de lo que en la imagen constituye el *punctum* – íntimamente ligado a los aspectos involuntarios del medio–, pero también a las especificidades propias del impacto del detalle, como una de las más evidentes vías de corte y desautomatización de la experiencia operadas por el medio fotográfico.

La desarticulación del código y la negativa a significar, confirman su inseparabilidad de la voluntad de fragmentación y amplificación del detalle, cuyo aislamiento contextual es la causa de un efecto interruptor, tanto más grande en el caso de la secuenciación móvil de imágenes.

Por las funciones que le son inherentes, el modelo fotográfico facilita el esclarecimiento de especificidades procesuales que determinan la emergencia de lo oculto.

Asimismo, con el natural establecimiento de un nexo entre el medio y el contexto, permite este solucionar las dificultades para dar cuenta de enunciados cuyos procedimientos se realizan fuera de su sistema material.

Un acercamiento del acto a la ontología del desplazamiento influenciado por el modelo procesual de la fotografía, permite explicar también la relevancia que la lógica indicial adquiere en las prácticas que constituyen el objeto de nuestro estudio, muy en particular en lo que concierne a la visibilidad procesual y la temporalidad como categoría manifiesta de la condición de un arte progresivamente desligado del objeto, así como a la representación por contigüidad física y los efectos

de presencia que anuncia.

La imposibilidad para un índice de repetirse confiere igualmente a la fotografía un lugar preeminente como recurso en la fijación del evento, los signos de cuya singularidad transporta un enfoque de la ínfima diferencia que la repetición de lo aparentemente idéntico pone de manifiesto cada vez, cuando de la imagen reproducida de manera mecánica se trata.

Aparte de su función como recurso a la lógica de los protocolos e instrucciones para activar y orientar un proceso, la fotografía induce una sensación de pérdida de pasado temporal que estimula la reconstitución del evento en el aplazamiento, es decir, a la manera duchampiana, con retardo.

Pero la fotografía no solo actúa como un elemento empleado en la reconstitución *post factum* de las obras a que se refiere. Los análisis expuestos muestran que, más allá de documentar reproduciendo, la imagen en la mayoría de los casos puede también de por sí generar los contenidos de una fenomenología de lo *infraleve*.

El enunciado fotográfico participa de un espacio de extensión de la obra hacia la periferia, de una desterritorialización del sentido que, al exceder los límites del acontecimiento propiamente dicho, oscila entre polos de emisión y recepción diversos e incluso contradictorios, los cuales metonímicamente remiten a la globalidad del evento, la condición de ser del cual asumen a todos los efectos.

Esta dispersión semántica, este entrelazamiento de desplazamientos y fluctuaciones del significado, es el síntoma evidente de una aproximación de tipo indirecto a la especificidad de los fenómenos, que tiene lugar bajo la forma del despliegue de marcas contradictorias, resultado de procesos comunicativos elusivos y desviantes, transgresores del código y obstaculizadores de la estabilización del sentido, de los que el empleo retórico de la lengua ofrece una de las más precisas versiones a partir de cuyas especificidades es posible ampliar el conocimiento de los mecanismos que intervienen en la configuración y determinan la

recepción de las obras que estudiamos.

El carácter central de un principio de economía en la formulación de las propuestas por esta vía confirma su indisociabilidad de una producción de tipo *táctico* que no caracteriza tanto la existencia del producto como su utilización alternativa, bajo la forma de un acto en esencia marcado por el desvío, operador de una reestructuración del sentido, múltiple e indeterminado, que corresponde al receptor inferir a partir de la impertinencia de signos residuales o marcas periféricas inaparentes.

La complejización del cumplimiento de una significación preestablecida para los elementos que intervienen en un determinado proceso comunicativo, facilita la relativización de los supuestos cuya futilidad revela. Dichos dispositivos desviantes –cuyo examen acometimos al hilo de las figuras retóricas contrarias (ironía y paradoja), sustitutivas (metonimia) y comparativas (metáfora de tipo degradante)– constituyen, así, un valioso estímulo a la imaginación y el establecimiento de conexiones inéditas.

Esa revitalización de la captación la equiparamos a un avance cognoscitivo, mayor en su alcance e intensidad cuanto más grande la dificultad del previo acto de reconocimiento.

La investigación metodológica desarrollada en este segundo bloque de nuestra tesis permite caracterizar de manera más precisa la cadena de actos y circunstancias que componen el tejido de una práctica como la que estudiamos, clarificando intuiciones en torno a la relación entre singularización, desplazamiento e invisibilidad, con el estudio de la interpenetración entre desvío, discontinuidad y acto fotográfico: mediante la puesta en evidencia del funcionamiento de mecanismos desplazantes detectables en el marco de ciertas formaciones inconscientes, primero, y la importancia de la temporalidad en la reflexión y la experiencia ligadas a la mínima visibilidad de la forma en el arte, después, y por último, con el examen de las especificidades que fundan un paralelismo posible entre ‘táctica’ y tropos retóricos.

Globalmente, creemos que el conjunto de las reflexiones recogidas en este trabajo podrá contribuir a la reconstitución de parte de esa tradición comprendida dentro de los procesos asociados a la mínima visibilidad de la forma o el objeto artístico, a partir de los cuales se plantean nuevas posibilidades de actuación y vías de producción alternativa en la práctica del arte.

Nuestra investigación ha definido algunos ‘grandes conceptos’ que hemos complementado con historias o hechos concretos, el examen conjunto de cuyas especificidades bajo el común marco de un impulso antivisual e iconoclasta habrá permitido en líneas generales vislumbrar el pulso más elemental de un ‘fenómeno polisémico’, la unidad de cuyo carácter fragmentario, abierto y plural, diferente en cada ocasión, no determina tanto la homogeneidad de género o de estilo como la producción de un tipo, fruto de la misma mirada que bajo la forma de obras extremadamente leves atraviesa el arte de los siglos XX y XXI.

Aun sabiéndose limitado y parcial, creemos que el presente relato habrá podido aglutinar, con cierta consistencia al menos, algunas de las claves explicativas de la emergencia y desarrollo de un arte capaz de establecer nuevos criterios críticos para su contemplación y vitalización, a partir de un acento depositado en la búsqueda de la mínima visibilidad capaz de abrir el campo perceptivo a su propio devenir, e incentivar acciones que no acepten criterios de homogeneización sistemática, que faciliten quebrar lo solidificado y reconstituir permanentemente lo sentido, tentativa inseparable de un deseo de *infraleve*, que ha mostrado encontrar en las obras ecos inesperados a lo largo del tiempo.

Más que ofrecer una respuesta final y unificada, con esta tesis esperamos haber podido poner de manifiesto que el germen de una sensibilidad nacida de la conciencia y el reconocimiento de la propia incapacidad perceptiva –de la cual la obra de Duchamp encarna uno de los máximos ejemplos– se extiende más allá de alcanzar con sus ramificaciones el campo de la práctica artística contemporánea, pudiendo detectarse su presencia bajo la forma de una serie de operaciones de

resistencia emergentes en ámbitos que exceden las propias categorías del arte, lo que en última instancia evidencia el alcance de su apuesta más elemental.

Un último comentario se impone para proseguir el desarrollo de esta inacabada investigación, la totalidad de cuyas deducciones y las nuevas dimensiones que estas convocan hemos necesariamente de considerar una hipótesis, desprovista del carácter definitivo de la 'prueba' última, pues no están, como sabemos, los asuntos expuestos sometidos a un único procedimiento analítico ni una sola dirección capaz de conducir sin perturbaciones hasta el final.

Lo que aquí hemos desplegado es más bien una especie de cartografía, al hilo de la cual parece factible formular ciertos interrogantes eminentemente teóricos y pulsar, bajo la forma de un recorrido que facilita la lectura de cada caso con independencia de los demás y en un orden aleatorio, el ritmo de las aproximaciones y distanciamientos de lo imperceptible en la práctica artística.

Esperamos, finalmente, con esta investigación haber logrado dar como resultado un material capaz de dimensionar los contextos que explican la elección por parte de los artistas de un enfoque liminar de la forma como estrategia para (re)presentar los paradigmas de sus épocas y situaciones.

Una breve reflexión sobre los límites asumidos por nuestra investigación se hace necesaria después de lo dicho.

Primero –y esta es una de las más evidentes y ya de sobra conocidas dificultades que la tesis afronta– está la cuestión de las restricciones que la aplicación de una rejilla de análisis al tejido naturalmente inconsistente de los procesos que estudiamos impone.

Somos conscientes, como ya tuvimos ocasión de apuntar, de que el mismo filtro que nos permite abordar el examen de las especificidades del campo de nuestro estudio desde un enfoque alternativo al de los planteamientos conceptualistas que frecuentemente han tendido

a monopolizar el discurso sobre lo invisible en el arte de las últimas décadas, impone también restricciones considerables a la singularidad de una problemática que se resiste a ser pensada e insiste en ser vivida.

Los conceptos que a lo largo de estas páginas han sido expuestos no resultan de las obras que constituyen el corpus de la tesis, ni tampoco de la especificidad del contexto teórico donde su problemática empezó a dibujarse, por formar parte de un sistema más amplio cuyas especificidades solo permiten ser indirecta y temporalmente aprehendidas en la reverberación de desplazamientos, secuencias y cambios que acontecen en el marco de procesos periféricos.

Por otro lado, algunas de las categorías que por razones de pertinencia, espacio y tiempo nos hemos limitado en este trabajo a esbozar exigen otros desarrollos y profundizaciones, mientras que casos de estudio cuya inclusión por iguales motivos finalmente no consideramos hubieran podido, de haberse examinado con la debida atención, aportar nuevos matices sobre lo dicho.

Lejos de haber aprehendido el fenómeno en su integridad, creemos que nuestro estudio puede poner de relieve también la existencia de nuevas vías de acción posible, a partir de cuyas intersecciones con lo hecho plantear posibles relecturas y enfoques alternativos de lo conocido, lo que no dejamos de ver como un aporte útil de cara a futuras investigaciones.

Así, tenemos en primer lugar el caso de un posible estudio de las manifestaciones artísticas cuya formulación rebasa el ámbito de la plástica propiamente dicha –referencias literarias, musicales o cinematográficas–, y cuya consideración –de la cual decidimos finalmente prescindir– hubiera podido enriquecer considerablemente algunas de las precisiones aquí llevadas a cabo en el marco de una fenomenología de lo inadvertido.

Seguidamente, en lo que concierne a la noción de acción diferida

(4.4.3.2. *Diferencia, repetición y aplazamiento*) y su importancia en la comprensión de los fenómenos acoplados a lo *infraleve*, indisociables de una inactividad que en gran medida determina el carácter constitutivo de las propuestas, la natural implicación del concepto de Foster con un aspecto improductivo propio del acto de reformulación, creemos, podría –en una hipotética prosecución del estudio llevado a cabo– plantear esta como una útil lente analítica para observar de forma precisa las propiedades de las operaciones asociadas a la mínima visibilidad de la forma, desde la óptica más específica de una lógica del después y la postergación del efecto.

Asimismo, tenemos la sensación de que nuestras observaciones sobre la dimensión retórica del acto, que en lo fundamental basamos en el sistema de análisis de una representación antinómica, podrían beneficiarse del ejercicio de contraste de un corpus más extenso, que acaso pudiera, en un trabajo en extensión, facilitar la apreciación más nítida de especificidades tocantes al carácter eminentemente táctico de las propuestas.

Por otra parte, estimamos que una postura como la que los planteamientos expuestos en esta tesis convocan podría, de ser más ampliamente desarrollada su aplicación al ámbito pedagógico, tener un efecto saludable en el modo de examinar y desarrollar arte en escuelas y universidades, pudiendo desde un enfoque libre en lo posible de proyecciones o imposiciones individuales, servir de estímulo y apoyo a la creación y el desarrollo personal.

Es por eso por lo que restará insistir aquí en el interés de la aplicación de los procedimientos de este tipo al ámbito de la enseñanza, prestando especial atención a los filtros que estos imponen a la estimulación perceptiva en el marco de las prácticas acopladas a modelos procesuales.

Percibir y pensar de forma distinta equivale a hacer de forma distinta, a crear nuevos enlaces y conexiones dentro de un campo conceptual.

Y así, ejercicios de incitación al desequilibrio como los descritos habrán mostrado útilmente poder ampliar el conocimiento en torno a un dominio

y sus posibilidades de actuación, y por consiguiente conduciendo a una recalificación de la experiencia y una potenciación, desde la atención a lo imperceptible, de la forma como el individuo se percibe a sí mismo y a su entorno.

Esa conciencia del sujeto activo, de la que una forma de percepción atenta, inocente y vacía de memoria constituye la principal vía de acceso, no aparece sino como una modalidad de conocimiento expandido, en estrecha relación con la versatilidad y el cambio.

Desde un plano pedagógico, se trataría de vivir el fenómeno para comprenderlo, procurando favorecer el desarrollo de una conciencia no ya concebida como una apropiación sino como una intuición.

La necesidad de la estructura en la práctica podría también desde este punto de vista ser puesta en entredicho, habiéndose demostrado el efecto positivo de su disolución en la potencial ampliación del territorio encapsulado de lo artístico.

Quedamos a la espera de que el pequeño paso que la presente investigación supone, pueda –a la luz de nueva información surgida acaso del propio eco creado por su planteamiento– ser de cierta utilidad como medio de elucidación de las claves que configuran el plano procesual de una práctica artística comprometida con la mínima visibilidad de la forma.

6

BIBLIOGRAFÍA

6.1_ BIBLIOGRAFÍA CITADA

Ensayos, novelas y monografías

ABEL, Richard (ed.): *French film theory and criticism: A History/Anthology, 1907-1939*, vol. 1, Princeton University Press, Nueva Jersey, 1988.

ADDISON, Joseph: *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de 'The Spectator'*, Visor, Madrid, 1991.

ARAÑO, Juan C., y MAÑERO, Alberto: *La investigación en las artes plásticas y visuales. Actas Congreso INARS*. Fundación El Monte / Universidad de Sevilla, Sevilla, 2003.

ARDENNE, Paul: *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, Cendeac, Murcia, 2002.

BACHELARD, Gaston: *Les intuitions atomistiques: Essai de classification*, Vrin, París, 1975.

BAJTÍN, Mijaíl: *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989.

BALÁZS, BÉLA: *Theory of the film (Character and growth of a new art)*, Dover Publications, Nueva York, 1970.

BARBER, Llorenç: *John Cage*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1985.

BARTHES, Roland: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Paidós, Barcelona, 1986.

- *Lo neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977-1978*, Siglo XXI, 2004.
- *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona, 2011.
- BAUDELAIRE, Charles: *Salones y otros escritos sobre arte*, Visor, Madrid, 1999.
- BAUMAN, Zygmunt: *Arte, ¿líquido?*, Sequitur, Madrid, 2007.
- BECKETT, Samuel: *Proust por Beckett*, Nostromo, Madrid, 1975.
- BENJAMIN, Walter: *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, Ítaca, México, 2003.
- *Libro de los pasajes*, Akal, Madrid, 2007.
- *Sobre la fotografía*, Pre-Textos, Valencia, 2008.
- BERTALANFFY, Ludwig VON: *Teoría general de los sistemas. Fundamentos, desarrollo, aplicaciones*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
- BLANCHOT, Maurice: *El diálogo inconcluso*, Monte Ávila, Caracas, 1970.
- BOURRIAUD, Nicolas: *Estética relacional*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2008.
- BOZAL, Valeriano: *Necesidad de la ironía*, Visor, Madrid, 1999.
- *El gesto y la ironía*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2012.
- BRETÓN, André: *Los pasos perdidos*, Alianza, Madrid, 1987.
- *El amor loco*, Alianza, Madrid, 2008.
- BUCHLOH, Benjamin: *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Akal, Madrid, 2004.
- BURNHAM, Jack: *Hans Haacke: Wind and water sculpture*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1967.
- CAGE, John: *Para los pájaros: Conversaciones con Daniel Charles*, Monte Ávila, Caracas, 2010.

CAILLOIS, ROGER: *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

CALVINO, Italo: *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Madrid, 1989.

CANDELA, Iria: *Contraposiciones. Arte contemporáneo en Latinoamérica 1990-2010*, Alianza, Madrid, 2012.

CAUMONT, Jacques, y GOUGH-COOPER, Jennifer: *Duchamp. Work and life*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1993.

CAUQUELIN, Anne: *Fréquenter les incorporels. Contribution à une théorie de l'art contemporain*, Collection Lignes d'art, Presses Universitaires de France, París, 2006.

CERIZZA, Luca: *Robert Barry, Real.....Personal*, BSI Art Collection, JRP-Ringier, Lugano, 2005.

COLLIN, Philippe: *Marcel Duchamp parle des ready-made*, L'Échoppe, París, 1998.

CROW, Thomas: *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Akal, Madrid, 2002.

DAVILA, Thierry: *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*, Éditions du Regard, París, 2002.

— *De l'inframince. Brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nous jours*, Éditions du Regard, París, 2010.

DE CERTEAU, Michel: *La invención de lo cotidiano*, Universidad Iberoamericana, México, 2000.

DE DUVE, Thierry (ed.): *The definitely unfinished Marcel Duchamp*, Nova Scotia College of Art and Design / The MIT Press, Cambridge, Massachusetts / Londres, 1991.

DELEUZE, Gilles: *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Paidós, Barcelona, 1989.

— *Diferencia y repetición*, Amorrortu, Buenos Aires, 2002.

— y GUATTARI, Félix: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, 2002.

- DERRIDA, Jacques: *Psyché. Invention de l'autre*, Galilée, París, 1987.
- *Márgenes de la filosofía*, Cátedra, Madrid, 1989.
- *Dar la muerte*, Paidós, Barcelona, 2000.
- DEWEY, John: *El arte como experiencia*, Paidós, Barcelona, 2008.
- DEZEUZE, Anna y KELLY, Julia (eds.): *Found sculpture and photography from surrealism to contemporary art*, Ashgate, Londres, 2013.
- DOANE, Mary Ann: *La emergencia del tiempo cinematográfico. La modernidad, la contingencia y el archivo*, Cendeac, Murcia, 2012.
- DUBOIS, Philippe: *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Paidós, Barcelona, 1986.
- Eco, Umberto: *Obra abierta*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1984.
- *Tratado de semiótica general*, Lumen, Barcelona, 2000.
- ELKINS, James: *Photography theory*, Routledge, Londres / Nueva York, 2007.
- FEATHERSTONE, Mike: *Undoing culture: Globalization, Postmodernism and Identity*, Sage, Londres / California / Nueva Delhi, 1995.
- FERRANDO, Bartolomé: *Arte y cotidianeidad. Hacia la transformación de la vida en arte*, Ardora, Madrid, 2012.
- FISKE, John: *Introducción al estudio de la comunicación*, Norma, Bogotá, 1984.
- FOCILLON, Henri: *La vida de las formas y Elogio de la mano*, Xarait, Madrid, 1983.
- FOSTER, Hal: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Akal, Madrid, 2001.
- FOUCAULT, Michel: *La arqueología del saber*, Siglo XXI, México, 2003.
- FOURNEL, Victor: *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, Dentu, París, 1867.
- FREUD, Sigmund: *Obras completas*, tomos V (1909-1913), VII (1916-1924) y VIII (1925-1933). Biblioteca Nueva, Madrid, 1974.

- *La interpretación de los sueños*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1974.
- *El chiste y su relación con lo inconsciente*, en *Obras Completas*, vol. 5: *Ensayos XXI-XXV*, Orbis, Barcelona, 1988.
- GANDHI, Mahatma: *Sobre el hinduismo*, Siruela, Madrid, 2006.
- GIVONE, Sergio: *Historia de la nada*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2009.
- GRANEL, Gérard: *Le sens du temps et de la perception chez Edmund Husserl*, Gallimard, París, 1968.
- GREENBERG, Reesa, FERGUSON, Bruce W., y NAIRME, Sandy (eds.): *Thinking about exhibitions*, Routledge, Londres / Nueva York, 2002.
- GRUPE μ : *Retórica general*, Paidós, Barcelona, 1987.
- *Tratado del signo visual*, Cátedra, Madrid, 1993.
- HACKING, Ian: *Why does language matter to philosophy?*, Cambridge University Press, Cambridge / Nueva York / Melbourne, 1975.
- HAVRÁNEK, Vít (ed.): *Jiří Kovanda. Actions and installations 2005-1976*, Tranzit / JRP-Ringier, Zúrich, 2006.
- HEIDEGGER, Martin: *De camino al habla*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1987.
- HIGHMORE, Ben: *Everyday life and cultural theory: An introduction*, Routledge, Londres / Nueva York, 2002.
- HUIZINGA, Johan: *Homo ludens*, Alianza / Emecé, Madrid, 1998.
- HUMPHREYS, Christmas: *Budismo Zen*, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1962.
- *El Zen visto por Occidente*, Dédalo, Buenos Aires, 1972.
- JARRY, Alfred: *Gestas y opiniones del Doctor Faustroll, patafísico*, Libros del Innombrable, Zaragoza, 2003.
- JAUSS, Hans Robert: *Pequeña apología de la experiencia estética*, Paidós, Barcelona, 2002.
- JAY, Martin: *Ojos abatidos: La denigración de la visión en el pensamiento*

francés del siglo XX, Akal, Madrid, 2007.

JOHNSTONE, Stephen (ed.): *The everyday. Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery, Londres, 2008.

JONES, John Christopher: *Diseñar el diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985.

JOUFFRET, Esprit Pascal: *Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions et Introduction à la géométrie à n dimensions*, Gautier-Villars, París, 1903.

JUDOWITZ, Dalia: *Unpacking Duchamp. Art in transit*, University of California Press, Berkeley / Los Ángeles / Londres, 1998.

JULLIEN, François: *Elogio de lo insípido*, Siruela, Madrid, 1998.

— *Tratado de la eficacia*, Siruela, Madrid, 1999.

— *Conferencia sobre la eficacia*, Katz Difusión, Buenos Aires, 2006.

KRAKAUER, Siegfried: *From Caligari to Hitler: A psychological history of the German film*, Princeton University Press, Nueva Jersey, 1947.

— *Rues de Berlin et d'ailleurs*, Gallimard, París, 1995.

KRAUSS, Rosalind: *El inconsciente óptico*, Tecnos, Madrid, 1997.

— *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

KUSPIT, Donald: *Emociones extremas. Pathos espiritual y sexual en el arte de vanguardia*, Abada, Madrid, 2007.

LEBEL, Robert: *Sur Marcel Duchamp*, Mazzota / Centre Pompidou, Milán / París, 1996.

LEFEBVRE, Henri: *La vida cotidiana en el mundo moderno*, Alianza, Madrid, 1972.

— *Critique of everyday life. Foundations for a sociology of the everyday*, vol. II, Verso, Londres / Nueva York, 2002.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm: *Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano*, Editora Nacional, Madrid, 1983.

LIPPARD, Lucy R.: *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Akal, Madrid, 2004.

LIPPS, Theodor: *Komik und Humor*, Echo Library, Londres, 2006.

LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso: *Estética de la creatividad. Juego. Arte. Literatura*, Cátedra, Madrid, 1977.

LUCRECIO: *De la naturaleza de las cosas*, edición de Agustín García Calvo, Orbis, Barcelona, 1984.

LUSSAC, Olivier: *Happening et fluxus. Polyexpressivité et pratique concrète des arts*, L'Harmattan, París, 2004.

MARCADÉ, Bernard: *Marcel Duchamp. La vida a crédito*, Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2008.

MASHEK, Joseph: *Marcel Duchamp in perspective*, Englewood Cliffs, Nueva Jersey, 1975.

MATTALÍA, Sonia Liliana: *Onetti: una ética de la angustia*, PUV, Universidad de Valencia, Valencia, 2012.

McDONALD, Scott: *Art in cinema: Documents toward a history of the film society*, Frank Stauffacher (ed.), Temple University Press, Filadelfia, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice: *Lo visible y lo invisible*, Seix Barral, Barcelona, 1970.

— *El ojo y el espíritu*, Paidós, Barcelona, 1986.

MOTHERWELL, Robert (ed.): *The Dada painters and poets*, G.K. Hall & Co., Nueva York, 1981.

PAPINI, Giovanni: *Gog, Apolo*, Barcelona, 1951.

PARCERISAS, Pilar: *Duchamp en España: las claves ocultas de sus estancias en Cadaqués*, Siruela, Madrid, 2009.

PARVU, Ileana (ed.): *Objets en procès. Après la dématérialisation de l'art (1960-2010) / Objects in progress. After the dematerialisation of art*, MetisPresses, Ginebra, 2012.

PAZ, Octavio: *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Alianza,

Madrid, 1989.

PELTOMÄKI, Kirsi: *Situation aesthetics: The work of Michael Asher*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2010.

PEREC, Georges: *Especies de espacios*, Montesinos, Barcelona, 1999.

PHELAN, Peggy: *Unmarked. The politics of performance*, Routledge, Londres / Nueva York, 1993.

PHILIP JAMES, Nicholas: *David Medalla. Works in the world. Exploding galaxies. The Bubble machine*. CV/Visual Research Series 106, Interviews-Artists, Londres, 2012.

PHILLIPS, Christopher (ed.): *Photography in the modern era*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1989.

POINCARÉ, Henri: *Ciencia e hipótesis*, Espasa Calpe, Madrid, 2002.

POINSOT, Jean-Marc: *Quand l'oeuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Mamco, Ginebra, 1999.

POPPER, Frank: *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*, Akal, Madrid, 1989.

POYATOS, Fernando: *La comunicación no verbal*, Istmo, Madrid, 1994.

RAMÍREZ, Juan Antonio: *Duchamp: el amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, 2006.

REGUERA, Galder: *La cara oculta de la luna. En torno a la "obra velada": idea y ocultación en la práctica artística*, Cendeac, Murcia, 2008.

RIKOEUR, Paul: *La metáfora viva*, Cristiandad, Madrid, 1980.

RIOUT, Denys: *Yves Klein. Manifester l'immatériel*, Gallimard, París, 2004.

RORTY, Richard: *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1989.

ROSSET, Clément: *Fantasmagorías, seguido de Lo real, lo imaginario y lo ilusorio*, Abada, Madrid, 2008.

SALABERT, Pere: *Teoría de la creación en el arte*, Akal, Madrid, 2013.

- SAN MARTÍN, FRANCISCO JAVIER: *Piero Manzoni*, Nerea, Madrid, 1998.
- SAUSSURE, FERDINAND DE: *Curso de lingüística general*, Losada, Buenos Aires, 1945.
- SCHOENTJES, PIERRE: *La poética de la ironía*, Madrid, Cátedra, 2003.
- SCHWARZ, ARTURO: *Man Ray, The rigour of imagination*, Thames & Hudson, Londres, 1977.
- *The complete works of Marcel Duchamp*, Thames & Hudson, Londres, 1997.
- SHERINGHAM, MICHAEL: *Everyday life: Theories and practices from Surrealism to the Present*, Oxford University Press, Oxford, 1997.
- SHKLOVSKY, VIKTOR: *Theory of prose*, VWE, Dalkey Archive Press, Londres, 1990.
- SONTAG, SUSAN: *Sobre la fotografía*, Debolsillo, Barcelona, 2013.
- STALLABRASS, JULIAN: *Gargantua: Manufactured mass culture*, Verso, Londres / Nueva York, 1996.
- STOICHITA, VICTOR I.: *Breve historia de la sombra*, Siruela, Madrid, 1999.
- SUQUET, JEAN: *Le Grand Verre rêvé*, Aubier, París, 1991.
- TOMKINS, CALVIN: *Duchamp. A biography*, Henry Holt, Nueva York, 1996.
- TOPHAM, SEAN: *Blow-up: Inflatable art, architecture and design*, Prestel, Londres, 2002.
- TRÍAS, EUGENIO: *Lo bello y lo siniestro*, Debolsillo, Barcelona, 2006.
- VACCARI, FRANCO: *La photographie et l'inconscient technologique*, Créatis, París, 1983.
- VIRILIO, PAUL: *Estética de la desaparición*, Anagrama, Barcelona, 1988.
- VV. AA.: *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Akal, Madrid, 2006.
- VV. AA.: *Michel Foucault, filósofo*, Gedisa, Barcelona, 1990.

VV. AA.: *Perpetual motif. The art of Man Ray*, Abbeville Press, Nueva York, 1988.

VV. AA.: *Phantasms of the living*, vol. I, Cambridge University Press, Cambridge, 2011.

VV. AA.: *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*, Turner / Conaculta, Madrid, 2005.

WALKER, Ian: *City gorged with dreams: Surrealism and documentary photography in interwar Paris*, Manchester University Press, Manchester / Nueva York, 2002.

WALSER, Robert: *El paseo*, Siruela, Madrid, 1997.

WATTS, Alan: *Taoísmo*, Kairós, Barcelona, 1999.

WITTGENSTEIN, Ludwig: *Investigaciones filosóficas*, Altaya, Barcelona, 1999.

WOLLEN, Peter: *Hollywood, Paris: Writings on film*, Verso, Londres / Nueva York, 2002.

WOOLF, Virginia: *La muerte de la polilla y otros escritos*, Capitán Swing Libros, Madrid, 2010.

WURM, Erwin: *Erwin Wurm Expedition, Staubskulpturen = Dust sculptures*, Hatje Cantz, Nueva York / Colonia / Viena, 1994.

Artículos y entrevistas

BARRY, Robert, y DENIZOT, René: *It's about time/ Il est temps*, Yvon Lambert, París, 1980.

BIESENBACH, Klaus: "Measuring the Universe", entrevista a Roman Ondák, *Flash Art*, International Edition, vol. XLII, nº 268, Distributed Art Publishers, Nueva York, octubre de 2009, pp. 78-81.

BLANCHOT, Maurice: "The everyday: What is most difficult to discover", *Everyday Speech*, Yale French Studies, nº 73, Yale University Press, New Haven, 1987, pp. 12-20.

CABANNE, Pierre: *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, This side up, Madrid, 2013.

CHANDLER, John, y LIPPARD, Lucy R.: "The dematerialization of art", *Art International*, febrero de 1968, Lugano, pp. 31-36.

CHARBONNIER, Georges: *Arte, lenguaje, etnología. Entrevistas a Claude Lévi-Strauss*, Siglo XXI, México, 1975.

CRICQUI, Jean-Pierre: "Like a rolling stone: Gabriel Orozco", *Art Forum*, vol. 34, nº 8, abril de 1996, pp. 88-93.

DE LA FALAISE MCKENDRY, Maxime: "Robert Rauschenberg talks to Maxime de la Falaise McKendry", entrevista a Robert Rauschenberg, *Andy Warhol's Interview* 6, nº 5, mayo de 1976, Gerard Malanga, Paul Morrysey, John Wilcock, Andy Warhol (eds.), pp. 34-36.

DIDI-HUBERMAN, Georges: "L'image-matière. Poussière, ordure, saleté, sculpture au XVI^e siècle", *L'Inactuel*, nº 5, 1996, Circé, París, pp. 63-81.

GUNNING, Tom: "'Now you see it, now you don't': The temporality of the cinema of attractions", *The velvet light trap*, nº 32, otoño de 1993, University of Texas Press, Austin, pp. 3-12.

HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel: "(La) Nada para ver. El procedimiento ceguera del arte contemporáneo", *Debats*, nº 82, Valencia, 2003, pp. 56-65.

— "El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antvisual y lo siniestro", *Revista de Occidente*, nº 297, febrero de 2006, Madrid, pp. 7-25.

JAY, Martin: "Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa al ocularcentrismo", *Estudios Visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, nº 1, noviembre 2003, Cendeac, Murcia, pp. 60-81.

KRAUSS, Rosalind: "The im/pulse to see", *Vision and visibility. Discussions in contemporary culture*, nº 2, Bay Press, Dia Art Foundation, Seattle, 1988, pp. 51-58.

LEBEL, Robert: "Marcel Duchamp: Du rébus et de l'inframince au courant d'air (ou d'art) du Japon", *Les cahiers du Musée National d'Art Moderne*, nº 11, junio de 1983, Centre Pompidou, París, pp. 125-129.

McDONOUGH, Tom: "The crimes of the flâneur", *October*, vol. 102, otoño de 2002, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, pp. 101-122.

PUCHE, Rebeca: "Lacan: Lenguaje e inconsciente", *Revista Latinoamericana de Psicología*, vol. 3, n° 002, Fundación Universitaria Konrad Lorenz, Bogotá, 1971, pp. 167-181.

RATCLIFF, Carter: "Max Neuhaus: Aural spaces", *Art in America*, vol. 75, n° 10, octubre de 1987, Nueva York, pp. 154-163.

ROBERT, Francis: "I propose to strain the laws of physics", entrevista a Marcel Duchamp, *Art News*, vol. 67, n° 8, Nueva York, 1968, pp. 46-47.

ROUGEMONT, Denis de: "Marcel, mine de rien", entrevista a Marcel Duchamp, *Étant donné Marcel Duchamp*, n° 3, Association pour l'Étude de Marcel Duchamp, París, 2001, pp. 141-145.

VIDAL, Carlos: "Simeón Sáiz Ruiz", *Lápiz, Revista Internacional de Arte*, n° 157, Madrid, 1999, pp. 41-49.

VV. AA.: *Gabriel Orozco en Villa Iris. Conversaciones*, Fundación Marcelino Botín, Santander, 2005.

Catálogos, escritos y libros de artista

ACCONCI, Vito, y MAYER, Bernadette (eds.): *0 to 9: The complete magazine (1967-1969)*, Ugly Duckling Presse, Nueva York, 2006.

— y VOLK, Gregory: *Diary of a body 1969-1973*, Charta, Milan / Nueva York, 2004.

ADES, Dawn, y BAKER, Simon: *Close-up: Proximity and defamiliarization in art, film and photography*, cat. exp., Fruit Market Gallery, Edimburgo, 2008.

BRECHT, George: *Notebook VI, March-June, 1961*, Hermann Braun (ed.), König, Colonia, 2005.

CALLE, Sophie, y BAUDRILLARD, Jean: *Suite vénitienne. Please follow me*, Bay Press, Seattle, 1988.

CELANT, Germano (ed.): *Piero Manzoni*, cat. exp., Serpentine Gallery / Charta, Londres / Milán, 1998.

DA VINCI, Leonardo: *The notebooks of Leonardo da Vinci*, selección de la traducción de Edward MacCurdy, edición e introducción a cargo de

Robert N. Linscott, *The Modern Library* / Random House, Nueva York, 1957.

DIDI-HUBERMAN, Georges, y MANNONI, Laurent: *Mouvements de l'air: Étienne-Jules Marey, photographe des fluides*, cat. exp., Gallimard, París, 2004.

DUCHAMP, Marcel: *Escritos. Duchamp del signo, seguido de Notas*. Escritos reunidos y presentados por Michel Sanouillet y Paul Matisse, edición española dirigida por José Jiménez, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2012.

DUCHAMP, Marcel: *Notas*, Tecnos, Madrid, 2009.

GOLDSTEIN, Ann, y RORIMER, Anne: *Reconsidering the object of art, 1965-1975*, cat. exp., Los Angeles Museum of Contemporary Art / The MIT Press, Los Ángeles / Cambridge, Massachusetts, 1995.

HASKELL, Barbara, y OLDENBURG, Claes: *Claes Oldenburg. Object into monument*, cat. exp., Pasadena Art Museum, The Ward Ritchie Press, Pasadena, 1971.

JUDD, Donald: *Complete writings 1959/1975*, Nova Scotia College of Art and Design / New York University Press, Halifax / Nueva York, 1975.

KAPROW, Allan: *L'art et la vie confondus*, Centre Pompidou, París, 1996.

MOLESWORTH, Helen Ann (ed.): *Part object part sculpture*, Wexner Center for the Arts, The Ohio State University, Columbus, 2005.

REDON, Odilon: *À soi même: Journal (1867-1915)*, Librairie José Corti, París, 1961.

SCHARLIN, Kerri: *The Big Nothing or Le Presque Rien*, cat. exp., The New Museum of Contemporary Art, French Cultural Services, Nueva York, 1992.

SELZ, Peter, y STILES, Kristine (eds.): *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*, University of California Press, Berkeley / Los Ángeles / Londres, 1996.

SMITHSON, Robert: *The collected writings*, Jack Flam (ed.), University of California Press, Londres / Berkeley / Los Ángeles, 1996.

VV. AA.: *A brief history of invisible art*, cat. exp., CCA Wattis Institute for

Contemporary Arts, San Francisco, 2005.

VV. AA.: *Art conceptuel I*, cat. exp., Musée d'Art Contemporain, Burdeos, 1988.

VV. AA.: *Directions in kinetic sculpture*, cat. exp., University of California Press, Berkeley, 1966.

VV. AA.: *L'art conceptuel, une perspective*, cat. exp., Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París, 1989.

VV. AA.: *Lo cotidiano*, cat. exp., Photo España 2009, La Fábrica, Madrid, 2009.

VV. AA.: *Marcel Duchamp dans les collections du Centre Georges Pompidou*, cat. exp., Centre Pompidou, París, 2001.

VV. AA.: *Martin Creed. Things / Cosas*, cat. exp., Sala de Exposiciones Alcalá 31, Consejería de Cultura y Deporte y Portavocía del Gobierno de la Comunidad de Madrid, Madrid, 2011.

VV. AA.: *Max Neuhaus. Installations sonores*, cat. exp., Marie Louise Jeanneret Art Moderne, Ginebra, 1984.

VV. AA.: *Max Neuhaus. Sound installation*, cat. exp., ARC Musée, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París, 1983.

VV. AA.: *Muntadas: On translation: Paper BP / MVDR*, cat. exp., Actar, Barcelona, 2009.

VV. AA.: *Vides: Une rétrospective*, cat. exp., JRP-Ringier / Centre Pompidou / Écart Publications, Zúrich / Ginebra / París, 2009.

VV. AA.: *Yves Klein. Corps, couleur, immatériel*, cat. exp., Centre Pompidou, París, 2006.

Diccionarios y enciclopedias

RICKARDS, Maurice: *The Encyclopedia of Ephemera: A guide to the fragmentary documents of everyday life for the collector, curator and historian*, Michael Twiman (ed.), Routledge, Nueva York, 2000.

SOURIAU, Étienne: *Diccionario de Estética*, edición española revisada por Fernando Castro Flórez, Akal, Madrid, 1998.

Filmografía

AUSTER, Paul, y WANG, Wayne: *Smoke*, Miramax, 1955.

Recursos en línea

ALTEVEER, Ian: "Smoke connections", en <http://www.metmuseum.org/connections/smoke>.

ASBURY, Michael: "Gambiarra, make do", artículo escrito para la exposición de Cao Guimarães en el Pharos Centre of Contemporary Arts, Chipre, 2008. Edición digital en http://www.caoguimaraes.com/page2/artigos/article_05.pdf, p. 2.

BEALE, Jason: "Making something out of nothing: Yves's Klein *Le vide*", en http://www.academia.edu/2392813/Making_something_out_of_nothing_Yves_Kleins_Le_Vide.

CAGE, John: "Conferencia sobre nada". Edición digital en <http://es.scribd.com/doc/7347457/John-Cage-Conferencias-John-Cage>.

DAVIS, Fernando: "Prácticas 'revulsivas'. Edgardo Antonio Vigo en los márgenes del conceptualismo", en <http://servicios2.abc.gov.ar/lainstitucion/sistemaeducativo/educacionartistica/34seminarios/htmls/descargas/bibliografia/problematicas-arte/4-Davis.pdf>.

DEZEUZE, Anna: "Richard Wentworth in conversation with Anna Dezeuze", *Papers of surrealism*, nº 4, invierno de 2005, pp. 1-26. Edición digital en <http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal4/index.htm>.

FASSLER, Barbara: "La fotografía come ready-made—il ready-made come fotografía", Seminario de Filosofía de la Imagen coordinado por Paolo Spinicci, Facultad de Filosofía, Universidad Estatal de Milán, 2006. Edición digital en http://www.lettere.unimi.it/Spazio_Filosofico/leparole/duemilasei/Faessler06.pdf.

GRECO, Alberto: "Manifiesto Dito del Arte Vivo", en <http://albertogreco.com/Source/>.

HAACKE, Hans: "Condensation cube", *Leonardo. The International Society for the Arts*, vol. 36, nº 4, agosto de 2003, p. 265. Edición digital en <https://muse.jhu.edu/journals/leonardo/summary/v036/36.4haacke.html>.

HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel: "Cuando lo sólido se desvanece en el aire. Marcel Duchamp y las poéticas de lo inmaterial", *Revista Creatividad y Sociedad*, nº 19, diciembre de 2012. Edición digital en <http://www.creatividadysociedad.com/articulos/19/Cuando%20lo%20sólido%20se%20desvanece%20en%20el%20aire.pdf>.

LABORATORIO STALKER: Manifiesto, "Stalker à travers les territoires actuels". Edición digital en <http://digilander.libero.it/stalkerlab/tarkowsky/manifiesto/manifestFR.htm>.

LEBEL, Robert: "L'inventeur du temps gratuit", *Art & Literature, Tout-Fait: The Marcel Duchamp studies online journal*, vol. 1, nº 2, mayo de 2000. Edición digital en http://www.toutfait.com/issues/issue_2/Art_&_Literature/lebel.html.

N.N.: "Adolf Luther: Art, science, technology", Museum Haus Lange, 2011, en <http://www.kunstmuseenkrefeld.de/e/ausstellungen/ausstellung/hl20100711.html>.

N.N.: "Art Now...! Ideas, comentarios y reflexiones sobre arte moderno, contemporáneo y emergente. Vertical Earth Kilometer. Walter de Maria", en <http://contemporaryartnow.wordpress.com/2012/10/27/vertical-earth-kilometer-walter-de-maria/>.

N.N.: "Movimientos del aire. Étienne-Jules Marey (1830-1904), fotógrafo de los fluidos", Musée d'Orsay, 2004, en [http://www.musee-orsay.fr/es/eventos/exposiciones/archivos/exposiciones-archivos/browse/9/article/mouvements-de-lair-etienne-jules-marey-1830-1904-photographe-des-fluides-4216.html?tx_ttnews\[backPid\]=252&cHash=56192a17bf](http://www.musee-orsay.fr/es/eventos/exposiciones/archivos/exposiciones-archivos/browse/9/article/mouvements-de-lair-etienne-jules-marey-1830-1904-photographe-des-fluides-4216.html?tx_ttnews[backPid]=252&cHash=56192a17bf).

PERELLÓ, Josep: *Poincaré i Duchamp: rencontre a la quarta dimensió*, en <http://www.uoc.edu/artnodes/cat/art/pdf/perello0505.pdf>.

PRADO, Marcela: "Debate crítico alrededor de la estética relacional", *Disturbis*, Universitat Autònoma de Barcelona, nº 10, otoño de 2011, pp. 1-13. Edición digital en http://www.disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/Indice_10.html.

RODRÍGUEZ CUNILL, Inmaculada: *Multiplicidad y fragmentariedad en el arte contemporáneo a través de un análisis de instalaciones y videoinstalaciones*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2003. Edición digital de la tesis doctoral en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/multiplicidad-y-fragmentariedad-en-el-arte-contemporaneo-a-traves-de-un-analisis-de-instalaciones-y-videoinstalaciones--0/>.

VEGA, Amador: “La imagen desnuda de Dios”, en *Zen, mística y abstracción*, en <http://www.arsgravis.com/?p=50>.

VIDAL OLIVERAS, Jaume: “Mark Rothko. Experiencia religiosa”, *El Cultural*, 29 de noviembre de 2000. Edición digital en http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/3141/Mark_Rothko.

VV. AA.: *March 1969*, cat. exp. Edición digital en <http://www.primaryinformation.org/files/March1969.pdf>.

WEH, Vitus H.: “Conversation with Robert Barry”, entrevista a Robert Barry, en <http://www.mip.at/attachments/180>.

6.2_ BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Ensayos, novelas y monografías

ARGAN, Giulio Carlo: *El arte moderno: del ilusionismo a los movimientos contemporáneos*, Akal, Madrid, 1998.

ARNALDO, Javier: *Yves Klein*, Nerea, Hondarribia, 2000.

ARTAUD, Antonin: *El teatro y su doble*, Edhasa, Barcelona, 1978.

AUGÉ, Marc: *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona, 2008.

AZÚA, Félix DE: *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, Pamiela, Pamplona, 1991.

BAL, Mieke, y HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel (eds.): *Art and visibility in migratory culture. Conflict, resistance and agency*, Ámsterdam / Nueva York, 2011.

BACHELARD, Gaston: *La dialéctica de la duración*, Villalar, Madrid, 1978.

— *El agua y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2002.

— *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.

BÉHAR, Henri y CARASSON, Michel: *Dadá. Historia de una subversión*,

Península, Barcelona, 1986.

BOIS, Yve-Alain, y KRAUSS, Rosalind: *Formless. A user's guide*, Zone Books, Nueva York, 1997.

BOURDIEU, Pierre: *El amor al arte. Los museos europeos y su público*, Paidós, Barcelona, 2003.

BREA, José Luis: *Un ruido secreto. El arte en la era póstuma de la cultura*, Mestizo, Murcia, 1996.

BRETON, André: *Manifiestos del surrealismo*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1974.

BUSKIRK, Martha: *The contingent object of contemporary art*, The Mit Press, Cambridge, Massachusetts / Londres, 2005.

CAGE, John: *Escritos al oído*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Colección Arquitectura, Valencia, 1999.

CAMNITZER, Luis: *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*, Cendeac, Murcia, 2009.

CARERI, Francesco: *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Gustavo Gili, Barcelona, 2013.

CLAIR, Jean: *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Gallimard, París, 2000.

COOMARASWAMY, Ananda K.: *La transformación de la naturaleza en arte*, Kairós, Barcelona, 1997.

DAVILA, Thierry: *In extremis. Essais sur l'art et ses déterritorisations depuis 1960*, La Lettre Volée, Bruselas, 2009.

DEBORD, Guy: *La sociedad del espectáculo*, Castellote, Madrid, 1976.

DELEUZE, Gilles, y PARNET, Claire: *Diálogos*, Pre-Textos, Valencia, 1980.

DELEUZE, Gilles, y GUATTARI, Félix: *Rizoma. Introducción*, Pre-Textos, Valencia, 2005.

DUPUIS, Jules-François: *Historia desenvuelta del surrealismo*, Alikornio Ediciones, Barcelona, 2004.

DUVE, Thierry DE: *Nominalisme pictural: Marcel Duchamp, la peinture et la*

modernité, Minuit, París, 1984.

DUVIGNAUD, Jean: *El juego del juego*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982.

ELGER, Dietmar: *Dadaísmo*, Taschen, Colonia, 2004.

FERNÁNDEZ ALBA, Antonio: *Arte y escritura*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1997.

FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora: *Arte povera*, Nerea, Hondarribia, 1999.

FREUD, Sigmund: *Psicopatología de la vida cotidiana*, Alianza, Madrid, 1978.

FRIZOT, Michel: *Étienne-Jules Marey*, Centre National de la Photographie, Photo Poche, París, 1983.

FUENTES FEO, Javier: *Un contexto heredado. Friedrich Nietzsche y el arte del siglo XX*, Cendeac, Murcia, 2008.

GADAMER, Hans-Georg: *La actualidad de lo bello*, Paidós, Barcelona, 1998.

GROOS, Karl: *The play of man*, Nabu Press, Charleston, 2010.

HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel: *El archivo escotómico de la realidad. Pequeños pasos para una cartografía de la visión*, Colección de Arte Público & Fotografía, Ayuntamiento de Alcobendas, Alcobendas, 2007.

JOUANNAIS, Jean-Yves: *Artistas sin obra. "I would prefer not to"*, Acantilado, Barcelona, 2014.

KESSLER, Mathieu: *El paisaje y su sombra*, Idea Books, Barcelona, 2000.

LLENA, Antoni: *La pintura como experiencia*, Museo Patio Herreriano / Museu d'Art Jaume Morera, Valladolid / Lleida, 2005.

McEVILLEY, Thomas: *De la ruptura al "cul de sac". Arte en la segunda mitad del siglo XX*, Akal, Madrid, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1984.

MARCUSE, Herbert: *Eros y civilización*, Seix Barral, Barcelona, 1976.

- MARKSON, David: *This is not a novel*, CB Editions, Londres, 2010.
- MARZONA, Daniel: *Arte conceptual*, Taschen, Colonia, 2002.
- MINK, Janis: *Duchamp*, Taschen, Colonia, 2002.
- NADAL, Daniel H.: *Infraleve. Cuando el vidrio renovó la idea de límite*, Ediciones Asimétricas, Nueva Delhi, 2013.
- NIETZSCHE, Friedrich: *Ilusión y verdad en el arte*, Casimiro, Madrid, 2013.
- OYARZUN, Pablo: *Anestésica del Readymade*, Universidad Arcis, Santiago de Chile, 2000.
- PEREC, Georges: *Un hombre que duerme*, Impedimenta, Salamanca, 2009.
- PUTHOMME, Barbara: *Le rien profond. Pour une lecture bachelardienne de l'art contemporain*, L'Harmattan, Paris / Budapest / Turin, 2002.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Las ensoñaciones del paseante solitario*, Alianza, Madrid, 2008.
- SHELLE, Karl Gottlob: *El arte de pasear*, Diaz & Pons, Madrid, 2013.
- SAN MARTÍN, Francisco Javier: *Arte en el final del Estado de bienestar*, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2007.
- SCARRY, Elaine: *The body in pain: The making and unmaking of the world*, Oxford University Press, Nueva York, 1985.
- SHERINGMAN, Michael, y GRATTON, Johnnie (eds.): *The art of the project. Projects and experiments in modern French culture*, Berghahn Books, Nueva York / Oxford, 2005.
- TEMKIN, Ann (ed.): *Gabriel Orozco*, Tate Publishing, Londres, 2009.
- VV. AA.: *Cartas a jóvenes artistas*, Continta me tienes, Madrid, 2014.
- VV. AA.: *Claes Oldenburg: The Sixties*, Prestel, Londres / Nueva York, 2012.
- VV. AA.: *Erwin Wurm: I love my time, I don't like my time*, Yerba Buena Center for the Arts, Hatje Cantz, San Francisco, 2004.

VV. AA.: *Francis Alÿs*, Phaidon Press, Londres / Nueva York, 2007.

VV. AA.: *Homo ludens. El artista frente al juego*, Fundación Museo Oteiza, Alzuza, 2010.

VV. AA.: *Marcel Duchamp*, The Museum of Modern Art and Philadelphia Museum of Art, Prestel / Neues Publishing Company / Thames & Hudson, Gilching / Nueva York / Londres, 1989.

VV. AA.: *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente de Herman Melville, seguido de tres ensayos sobre Bartleby de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben y José Luis Pardo*, Pre-Textos, Valencia, 2011.

VV. AA.: *Una tirada de dados: Sobre el azar en el arte contemporáneo*, XIV Jornadas de Estudio de la Imagen de la Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura y Turismo, Madrid, 2008.

WINNICOTT, Donald Woods: *Realidad y juego*, Gedisa, Barcelona, 1995.

WISMER, Beat, y ZIMMERMANN, Peter: *Roman Signer. Travel Photos*, Steidl, Gotinga, 2006.

ZABALA, Horacio: *Marcel Duchamp y los restos del ready-made*, Infinito, Buenos Aires, 2012.

ZDENEK, Felix (ed.): *Wolfgang Tillmans. View from above*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2001.

Artículos

RODRÍGUEZ-DONIS, Marcelino: "Azar, naturaleza y arte en los atomistas y en Platón", *Anuario Filosófico*, nº 30, Madrid, 1997, pp. 21-70.

TERRÉ, Jordi: "Ojos rojos. Tientos sobre algunas fórmulas deleuzianas", *Archipiélago, Cuadernos de crítica de la cultura*, nº 17, otoño de 1994, pp. 42-51.

VILLASOL, Jesús S.: "Una poética de lo fugaz", en *Debussy*, Eds. El País, Madrid, 2004, pp. 9-22.

Catálogos

FOGLE, Douglas (ed.): *The last picture show: Artists using photography, 1960-1982*, Walker Art Center, UCLA Hammer Museum of Art and Cultural Center, Minneapolis, 2003.

VV. AA.: *Gabriel Orozco*, The Museum of Contemporary Art, Los Ángeles / Museo Internacional Rufino Tamayo, Ciudad de México / Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, México, 2000.

VV. AA.: *Hans Haacke. Obra social*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1995.

VV. AA.: *John Cage. Obra musical*, La Casa Encendida, Madrid, 2006.

VV. AA.: *Low Key*, Fundación Marcelino Botín, Santander, 2008.

VV. AA.: *Man Ray. Despreocupado pero no indiferente / Unconcerned but not indifferent*, La Fábrica, Madrid, 2007.

VV. AA.: *Revolutionen des alltäglichen. Zeitgenössische lateinamerikanische Kunst / Ordinary Revolutions. Contemporary Latinamerican art*, Museum Morsbroich Leverkusen Verlag, Nürnberg, 2009.

VV. AA.: *The uncertainty of objects and ideas. Recent sculpture*, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington DC, 2006.

VV. AA.: *Unmonumental. The object in the 21st Century*, New Museum of Contemporary Art, Phaidon Press, Nueva York, 2007.

VV. AA.: *Yamamoto Masao. Small things in silence*, RM / Verlag, Barcelona / México, 2014.

Diccionarios

AZÚA, Félix DE: *Diccionario de las Artes*, Nueva edición ampliada, Debate, Barcelona, 2011.

Tesis doctorales

FERREIRA DE ALMEIDA, Paulo Luis: *La dimensión performativa de la práctica pictórica. Análisis de los mecanismos de transferencia de uso entre*

dístitos campos performativos, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, Leioa, 2009.

ELORZA IBÁÑEZ DE GAUNA, Concepción: *Tras las apariencias: mirada sobre cierta especificidad de lo fotográfico*, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, Leioa, 1995.

ABALIA MARIJUÁN, Andrea: *Lo siniestro femenino*, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, Leioa, 2013.



