

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Investigaciones Estéticas
Especialización en Historia del Arte

Más allá de lo que se puede decir
El gesto entre el expresionismo abstracto y
el arte mínimo

Por: Daniel Montero
Asesora: Dra. Elia Espinosa



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

- Introducción	3
- Imágenes	8
1. Una pregunta por los comienzos del arte minimal	9
1.1 Un aparente proceso que lleva del expresionismo abstracto al arte minimal.....	11
1.2 Dos puntos en contra del minimal: Rosemberg y Greenberg.....	15
1.3 Morris y su vinculación a las artes del cuerpo.....	22
2. Más allá de lo que se puede decir	27
2.1 El problema de la ilusión vinculado al gesto.....	28
2.2 El gesto como dimensión del lenguaje (una definición) y el lenguaje como una dimensión del cuerpo	30
2.3 Gesto como producto vs Gesto como productor.....	34
2.4 El gesto como productor.....	38
3. Abriendo espacios: el caso del minimal	43
3.1.1 Morris y el <i>teatro</i>	47
3.1.2 El minimal como des-centramiento.....	51
3.2.1 El caso del expresionismo abstracto. <i>Allover painting</i> : sintiéndose en casa.....	58
3.2.2 La línea y el espacio.....	63
- Conclusiones	70
- Bibliografía	75

Introducción

En éste momento leo un texto¹ y ustedes escuchan las palabras que digo y mientras digo “ustedes escuchan las palabras que digo” me miran, o no me miran porque no es necesario justamente porque me escuchan. Para los que me ven directamente, ven mi boca, mi cara, mis manos y ven ese gesto que se produce, ese gesto que se da de manera simultánea a las palabras pero que es anterior a las mismas y que ya tiene un sentido por las palabras que digo en éste momento.

¿Y qué pasa si aislamos la palabra del gesto? ¿Qué pasa si ya no tenemos el sentido de la palabra y nos quedamos sólo con gestos o con-los-gestos? La pregunta inmediata sería, o por lo menos la pregunta que yo me haría es: ¿qué sentido tienen esos gestos? Las respuestas que ahora podría ofrecer son muy limitadas, respuestas que expongo en el trabajo escrito que presento como tesina para ésta especialización. Lo que he tratado de mostrar en varias exposiciones que parece tan complicado para muchos, y para mi sobre todo, es precisamente el problema que radica en poder hablar de obras que aparentemente no dicen nada, o mejor, de las que no podemos decir mucho porque hay dificultades de lectura, problemas de decodificación y que en ambas el gesto se da, o de manera necesaria en la producción (expresionismo), o de manera contingente en la observación (mínimal). La cuestión que he planteado es que el gesto se encuentra presente como problema importante en la polaridad del expresionismo abstracto y el arte mínimo.

Pero ¿por qué problema importante? Antes de responder a eso diré que mis motivaciones para la realización de éste trabajo son variadas, o mejor, varias preocupaciones se reunieron para escribirlo: en primer lugar, desde mi práctica artística, siempre había tenido afinidad con las formas simples, que me precían al mismo tiempo las más complejas: siempre preguntaba qué es eso que está ahí, que no me dice nada pero que me lo está diciendo todo simultáneamente; bloques de madera, me llevaron a una investigación teórico-práctica con una afinidad formal a las columnas de madera de Carl

¹ Éste texto introductorio se leyó para una presentación parcial de éste trabajo. Decidí incluirlo como parte del mismo porque, a mi parecer, desarrolla abiertamente la problemática que trato de exponer.

Andre. Me di cuenta en esa investigación de que algunas de las columnas de bloques de madera que Andre acomodaba en la galería ya tenían esa configuración en otros dos lugares: el bosque y el acerradero; había entonces un momento previo de orden, una predeterminación de la forma del bloque le daba su orden al conjunto.

Asimismo la forma standard de tres metros con la que se se corta el bloque me hizo pensar en que no solo la forma sino el tamaño determinaban el orden: era un orden que tenía relación con el cuerpo humano (para su organización, para su utilización como viga, como tabla). A través de eso llegué a las preocupaciones de Robert Morris por los problemas que le planteaba el “espacio escultórico” en relación a su “escultura” y la definición de formas *simples* y *completas*, además de las relaciones que éste artista planteaba en relación a la percepción de los objetos por parte del espectador, cuestiones que se abordarán en éste trabajo. ¿Y en dónde entra el expresionismo abstracto en todo eso? La inquietud por la forma simple me llevó a contemplar su contrario como una posible explicación de su simpleza: ¿qué tiene lo *simple* para que sea simple en relación a lo complejo? Me propuse entonces hacer un contraste entre el expresionismo y el arte mínimo, particularmente la forma más compleja² formalmente de expresionismo que es el *dripping* de Jackson Pollock.

Yo sabía que había una afinidad histórica entre los dos: el mínimo negaba conscientemente la complejidad formal del expresionismo. Sin embargo me di cuenta de que el expresionismo de Pollock también estaba en relación con el cuerpo del artista y de una forma mucho más clara que el mismo arte mínimo: es el gesto del artista el que hace la pintura, es su cuerpo el generador del cuadro. Aunque el cuerpo en el arte mínimo también estaba presente pero de forma velada en la relación del gesto del espectador con la obra. En mi instalación de bloques de madera, cada una de las partes se ponía en relación directa con las otras pero además la obra tenía un sentido por el gesto del

² Hago evidente en éste punto que la palabras *simple* y *complejo* son difíciles de definir y que en el contenido del trabajo se hará una aproximación a lo que puede querer decir cada una. Por el momento diré que la simpleza del mínimo (que para mí ya era una complejidad) se refiere a sus formas sencillas, fáciles de aprehender, formas geométricas por lo general, en contraposición a la formalidad de las obras de Pollock cargadas de pintura, con dificultades para aprehenderlas de una sola mirada.

espectador, que gesticulaba delante de los bloques. Intenté entonces formalizar esas relaciones; éste trabajo es el resultado de dicho intento.

Vale decir que para resolver dicha cuestión he explorado terrenos que conocía previamente de manera parcial y que, como en una constelación más bien arbitraria que se va creando cada vez que se traza una línea aleatoria conectando puntos intermitentes y que no siempre vuelven a aparecer, se ha creado un texto que no se sabe muy bien qué es: tratando de encontrar una genealogía para el arte mínimo y sabiendo que dicha genealogía estaba relacionada con el expresionismo abstracto se escribió el primer capítulo en una combinación entre la historia y la crítica del arte tratando de dar un contexto pero teniendo en cuenta que ese contexto es necesario porque es allí donde se da el gesto como continuidad o por lo menos como presencia. En el segundo capítulo me alejo de la postura histórico-crítica como continuidad procesual, para fijarme sólo en los extremos considerando dos obras particulares: la de Pollock y la de Morris. Es en esta polaridad donde es preciso definir lo que es el gesto desde la semiótica y pensar en cómo se da o por qué se da. Por último, en el capítulo 3, trato de pensar una de las posibles consecuencias del gesto tanto en el expresionismo abstracto como en el arte mínimo articulando algo de teoría del arte.

¿Qué queda entonces al final de todo esto? Si se piensa en términos culinarios, como muchas y malas revistas de farándula lo hacen, el resultado de éste trabajo es un sabor de interdisciplinariedad en varios platos que por momentos es exitosa y por momentos no lo es, interdisciplinariedad que no sólo trata de mostrar por qué el arte mínimo es importante como fenómeno coyuntural entre la vanguardia y la neo-vanguardia artística como lo hace Hal Foster, sino que, y por lo menos en éste caso estudiado, la idea de público participativo no es posible sin la idea anterior del artista como actor, o mejor, como performer; esa idea lleva a diferentes consecuencias estéticas, una de ellas, y quizá la más importante, es que acá se trata con la idea de cuerpo, pero no como la *res extensa* cartesiana en el sentido de tener un cuerpo o ser un cuerpo, sino en el sentido de cuerpo arrojado como sentido por el gesto.

Ahora bien, yo sigo preguntándome si éste trabajo tiene una argumentación lógica después de verlo por lo menos en su primera versión. La respuesta que doy (respuesta también parcial) es que está incompleto porque hay una serie de conceptos entendidos a medias. Esa es la mayor complicación de lo que se llama interdisciplinariedad y es de lo que adolece éste trabajo. No se trata por supuesto de ser eruditos porque de nada sirve *el saber* sino hay una articulación para aportar algo a lo que sea eso que se llama conocimiento. Pero tampoco se trata de decir, de manera aún más arrogante que no se nada y que por eso pueden dudar de todo lo que digo o de lo que escribo. La idea es que esa interdisciplinariedad hace ver cosas donde no las hay, como en un juego de *tangram*, partiendo de una generalidad, no se pueden ver como se articulan de manera coherente las diferentes partes del todo. Adicionalmente, el mismo carácter interdisciplinario de los textos referenciales me llevaron por rumbos extraños, por ejemplo, dando saltos de la semiótica al psicoanálisis a veces de manera indiferenciada.

Volvamos ahora a lo que antes quedó incompleto y digamos que el problema del gesto es fundamental por una razón: en general, y poniéndolo en términos algo abusivos, se piensa que el arte dice cosas y que su razón de ser es justamente descubrir esas cosas que se nos presentan planteándose así una cuestión de sentido que parece demasiado restrictiva. Por el contrario, y sobre todo en el arte del siglo XX en el que el público se ha vuelto tan importante, y para ponerlo en términos claros, se ha vuelto participativo hasta cierto punto, es posible pensar en las relaciones que existen entre el artista, la obra y el espectador y entendiendo a éste último como ente activo en éste conocido triángulo. Pensar, por ejemplo, que la obra sólo puede existir si hay una participación activa del espectador es algo que se inaugura en el siglo XX y que asimismo hace reevaluar el arte que ha entrado a la historia por tal o cual razón. La idea de espectador activo es importante porque es precisamente esa actividad la que hace que el sentido sea, del mismo modo, móvil.

La movilidad del sentido o la relatividad del mismo se hace evidente en el arte mínimo cuando el espectador enfrenta la obra y gesticula ante ella. Lo interesante, más allá de anotar el fenómeno de la gesticulación y de la participación, está en que precisamente esa

gesticulación está en otro ámbito del conocimiento que no es metafórico sino real. Por primera vez la obra significa un afuera y no un adentro; es el cuerpo el que interactúa de manera directa con la obra y es la obra como cuerpo la que permite que esto ocurra. La palabra, la descripción del fenómeno es sin embargo necesaria para explicar lo que ocurre, pero en principio, ese enfrentar-gesticular es ya un sentido disperso y público de lo que es la obra.

Por el contrario, la gestualidad del expresionismo abstracto plantea un problema que es anterior al del minimal pero que está relacionado. Obviamente el gesto en el arte expresionista es productor del cuadro. Sin embargo la idea explícita del *acción painting* es que el sentido está adelante pero también atrás de la obra en el gesto creador. El expresionismo abstracto no puede (y no quiere) dejar el lastre del artista como creador. En éste sentido, el artista aparece como *performer* antes que el público. El salto se da justamente porque es Morris el que concibe que el artista no es el único que puede actuar para crear un objeto sino la obra también lo puede hacer, para crear otra *cosa*, otro sentido. Ese movimiento es justamente de lo que se trata éste trabajo y es en esta dirección en que lo he llevado. No obstante, las preguntas que lo orbitan de manera excéntrica quedan como satélites amenazantes.

Éste trabajo, antes de estar cerrado, es una abertura dispersa que yo intento recoger partiendo de una ocurrencia que siempre ha sido una idea vaga: el arte siempre está más allá, o más acá de lo que se puede decir o por que no, lo que se puede decir esta mas acá, o más allá de lo que se nos presenta como obra. Una idea vaga que aún lo atraviesa en su misma vaguedad y que a veces vuelve a aparecer en forma de pregunta.

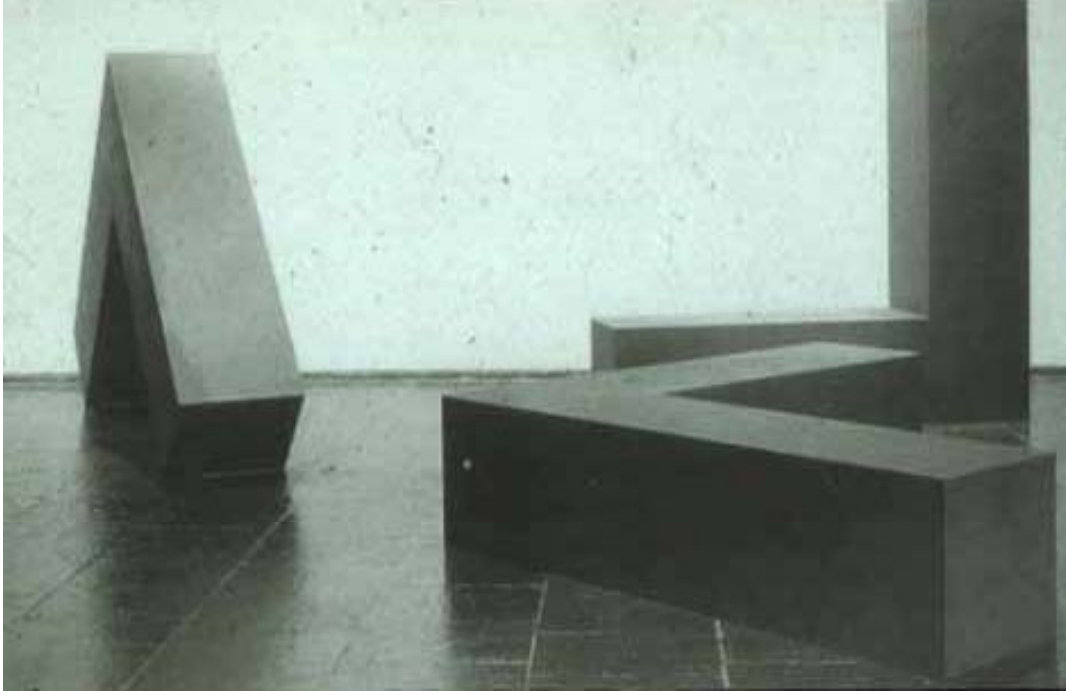


Fig 1. Robert Morris, *Sin Título (L-Beams)*, 1967

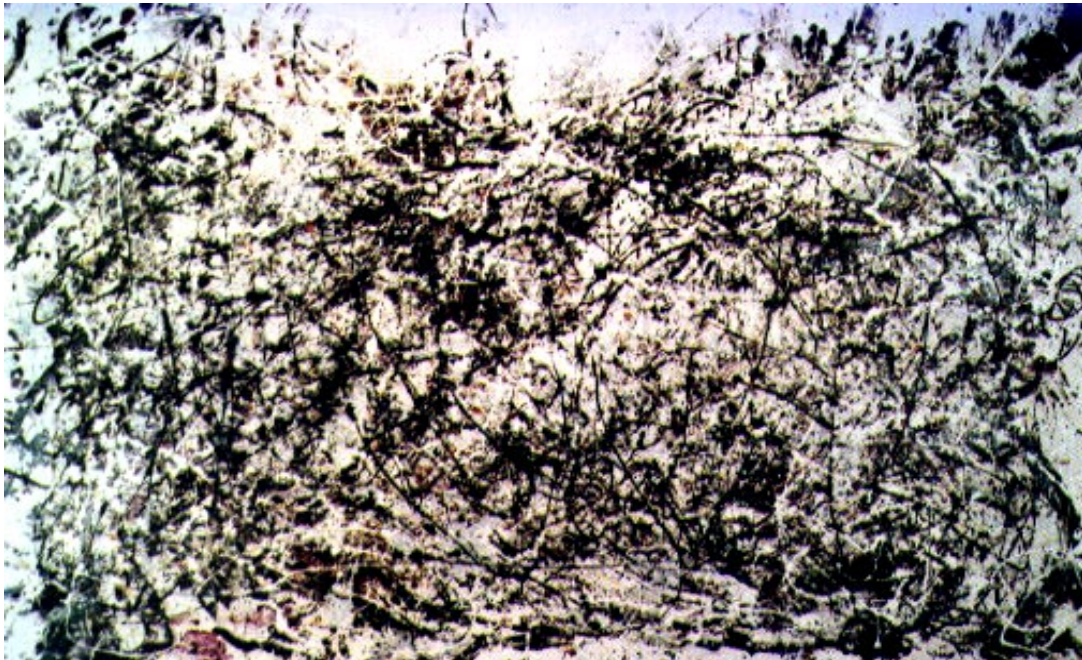


Fig 2. Jackson Pollock, *Sin Título*, 1950

1. Una pregunta por los comienzos del arte mínimo

Es muy difícil encontrar el principio. Mejor dicho, es difícil empezar por el principio y no tratar de volver a empezar otra vez.

Wittgenstein

El problema del expresionismo abstracto, el arte mínimo, y todo lo que está involucrado en los puntos medios entre estos dos “movimientos artísticos” está lejos de cerrarse. La complejidad radica en la cantidad de factores involucrados allí, factores que van desde lo político hasta lo puramente estético. Las reconsideraciones del arte mínimo con un carácter positivo que se hicieron en la década de los 90 han hecho que, en general, se piense actualmente en el arte mínimo no como algo precario y absolutamente incidental que se dio en la década de los 60, sino más bien como un fenómeno coyuntural entre la vanguardia y la neo-vanguardia del siglo XX. Sin embargo, a pesar de que se ha hecho esta reconsideración valorativa hacia lo que se puede llamar las consecuencias de dicha revaloración en lo que fueron los movimientos posteriores al mínimo, no se piensa con frecuencia en cómo dicha revaloración influye en la historia anterior al arte mínimo, en particular a la del expresionismo abstracto.

Una pregunta por la genealogía del arte mínimo puede llevar por varios caminos, plurales todos, y de diferente índole que a veces están vinculados de manera directa al expresionismo y a veces no tanto, como trataré de argumentar más adelante. Uno de los caminos (que sugiere una dialéctica hegeliana), y tal vez el más aceptado, es que el arte mínimo surge como pura negación a lo que se había convertido el expresionismo como teoría artística y como propuesta estética. Ante un movimiento pictórico ya institucionalizado como el nuevo arte representativo de los Estados Unidos³, hay una reacción que se da de manera frontal creando obras en tres dimensiones. El contraste

³ Es necesario decir que, como lo ha anotado S. Gilbaut, existen varias relaciones entre el arte y la política en los años 60 en Estados Unidos. La idea de un interés nacional por promover una política cultural en donde se encuentran propuestas artísticas de extracción “puramente” norteamericanas está expuesta con claridad en S. Guilbaut, *De cómo Nueva York se robó la idea de arte moderno*, Mondadori, Madrid, 1990.

obviamente no se limita a esto sino que, de manera evidente, la pintura expresionista es justamente eso, pintura de una complejidad formal que es pura acción en su hacer y que, digamos, ha estado asociada tradicionalmente como la exteriorización gestual de un movimiento interior del artista. Por otro lado está el arte mínimo que en general presenta objetos tridimensionales “construidos” con materiales que tradicionalmente no se consideran escultóricos sino que más bien están relacionados con la producción industrial como por ejemplo plásticos, ladrillos etc., y que tienen un carácter impecable en su fabricación eliminando cualquier vestigio de lo que podría considerarse un trabajo manual del artista.

Llevada al campo de la crítica, esta discusión nos permite ver diferentes posturas de los detractores del mínimo, en particular Clement Greenberg, Harold Rosenberg y Michael Fried quienes lo consideran un arte teatral -en el mal sentido de esa palabra-, ilusionista, y cuyos objetos no son diferenciables de la experiencia que se podría tener frente a cualquier objeto cotidiano, por ejemplo, una mesa o una puerta. Asimismo, algunos de los defensores de las propuestas minimalistas, entre los⁴ que se encuentran Bárbara Rose, afirmaban que la simplificación del arte mínimo es una forma de rechazo de lo complejo del expresionismo abstracto para llegar a una limpieza formal que supone un nivel más elevado de autoconciencia y, de la misma manera supone una superioridad espiritual, epistemológica, y ética.

Esa postura, sin embargo no explica mucho de la genealogía del mínimo y tampoco revalora al expresionismo abstracto frente al mínimo. Lo único que hace es, en general, separarlos de manera tajante y por el contrario acentúa las diferencias que en un primer momento son fundamentales pero que por su contundencia no permiten reconsiderar los posibles puntos medios y, de manera menos obvia, los puntos en común entre uno y otro.

⁴ Es interesante que entre las mayores defensoras del arte mínimo, al que pertenecen casi en su totalidad hombres, se encuentran mujeres: Barbara Rose, Rosalind Krauss y Lucy Lippard.

1.1 Un aparente proceso que lleva del expresionismo abstracto al arte mínimo

Otro de los caminos que se ha explorado tratando de superar esa dialéctica y que se ha presentado como opción a esta contradicción evidente por lo menos en el plano formal entre un movimiento y otro es que sí existe un cambio evidente entre el expresionismo abstracto y el arte mínimo, pero que éste cambio es más un proceso que una negación tajante (tanto formal como conceptual) entre uno y otro. Tal vez el argumento más claro en éste sentido lo ha expresado Francisca Pérez Carreño en el capítulo *Orígenes* del libro *Arte mínimo, Objeto y sentido*. Para ella, uno de los dos grupos que conforman el expresionismo, el llamado *colour-field* integrado principalmente por Clifford Still, Barnett Newman, y Mark Rothko, influye directamente en los minimalistas en un proceso que va del cuadro monocromo hacia tres diferentes direcciones: del monocromo a la acción, el caso de Yves Klein, del monocromo al concepto, el caso de Ad Reinhardt y del monocromo al objeto, el caso de Frank Stella.

Asimismo, para Pérez, uno de las principales influencias es justamente Newman por tres razones:

primero, porque éste artista es uno de los más interesados en la afirmación del americanismo y en la diferenciación respecto de la vanguardia europea, visión compartida con los otros expresionistas abstractos; en segundo lugar, y en éste punto ya hay una distancia en relación con los otros expresionistas, Newman rechaza el gestualismo y el existencialismo individualista; por último, Newman influye en la concepción no estética, sino conceptual del arte, insistiendo en el carácter abstracto *versus* sensible, del contenido del arte y la interpretación, digamos, filosófica de la obra. El arte se concibe como una actividad intelectual, teórica, de investigación de los temas fundamentales: la vida, la muerte, el absoluto⁵.

Obviamente, el argumento que le interesa a Pérez es el proceso que va de desde un cuadro monocromo a un objeto tridimensional. Para ella, el proceso se da desde que el cuadro se comienza a asumir como objeto en sí mismo y no como superficie en la que se deba representar algo, pasando de un espacio ilusorio a uno real. Adicionalmente, la transformación de los límites de la pintura con la pérdida del marco, así como las variaciones del formato del rectángulo regular a polígonos u otras figuras geométricas,

⁵ Francisca Pérez Carreño. *Arte mínimo. Objeto y sentido*, Visor, Madrid, 2003, p 87.

hacen pensar justamente en el exterior de la pintura, en las relaciones del plano pictórico con lo que se ve.

Para ejemplificar esa situación se toman como referencia paradigmática a Frank Stella y a Ad Reinhardt.

Justamente, un cuadro sin marco es una pintura que irrumpe en el mundo de los objetos, un objeto en el mundo físico. Un objeto que es plano y que se cuelga contra una pared, pero que enfatiza sus valores críticos y exige una percepción, digamos, no ilusionista. Stella persigue la creación de una experiencia primeramente visual y corporal, pero no ilusionista, con ello entiende que no se trata de crear la imagen de un objeto en la superficie de un cuadro sugiriendo el fondo en receso. El espacio del cuadro no es un espacio imaginario en la mente del espectador. Por el contrario, la pintura es un objeto que se afirma en su tamaño, en su forma, en su materialidad⁶.

Esa afirmación de la materialidad de la pintura hace que ésta entre en relación con su entorno de manera directa, o por lo menos con la pared *en* la que se encuentra. Si se comienza a preguntar ahora por la materialidad de la pintura se puede afirmar que esa relación con la pared hace que la pintura pierda su cualidad de ente cerrado, de continente, y se convierta entonces en un objeto real que se relaciona con otros objetos de su entorno. Así, la pintura llega a convertirse en un tema escultórico más.⁷

Esa “salida” de la pintura al espacio real es entonces otra de estas explicaciones por la genealogía del arte mínimo. Sin embargo, esta explicación más satisfactoria que la que se ofrece en la de la dialéctica por negación, no considera al objeto mínimo dentro de un contexto escultórico al cual pertenece, o por lo menos del que se trata de desprender como noción de “lo escultórico”. Los objetos mínimo sean considerados esculturas⁸ o no, sí están dentro de una “tradicción” escultórica o de producción de objetos y sí se cuestiona de manera directa lo que es “escultura” y no sólo lo que es “pintura” como espacio ilusionista, aunque, ese punto va a ser fundamental, en particular en la propuesta

⁶ *Ibid*, p 105-106.

⁷ En esa misma dirección para David Batchelor, los artistas definitivos que ponen en crisis las “categorías” de pintura y escultura son Rauschenberg y Jones al incluir elementos “escultóricos” en sus “pinturas”. David Batchelor, *Mínimalism*, Cambridge University Press, Londres, 1997.

⁸ Se puede ver que hay una dificultad en la terminología. Por ejemplo Donald Judd se niega a llamar a sus obras esculturas y prefiere el término *objetos específicos* para referirse a ellas. Por el contrario, Morris sigue usando el término *escultura* con otras connotaciones que se verán más adelante.

artística de Morris. Creo que lo que ocurre en realidad es una mezcla de tres factores, y de ahí la dificultad para trazar una única genealogía para el arte mínimo: en primer lugar la negación expresada del mínimo hacia el expresionismo abstracto, en segundo término esa salida al espacio real de la (desde la) pintura, y, del mismo modo, una crítica particular o una aproximación singular de cada uno de los artistas que se consideran como mínimo al arte vanguardista. De manera general se ha asociado al arte mínimo con el constructivismo y suprematismo rusos, y con el dadaísmo duchampiano. Sin embargo, y se ha insistido varias veces en eso, el arte mínimo no es una repetición de lo que podrían ser estos tres movimientos artísticos.

Es por esta razón que el minimalismo no es sólo el epítome del arte vanguardista sino también una ruptura con éste, como considera Hal Foster. El punto está en cómo cada artista se aleja de dicha modernidad, o mejor, la recoge para romper con ella; esa ruptura obviamente tiene que ver con lo que se había vuelto la primera vanguardia norteamericana (expresionismo) de la cual se separa de manera completamente consiente. En definitiva, para el caso de éste trabajo, el punto está en cómo Morris se apropia y desecha esas propuestas y cómo se aleja o no de lo que era ese expresionismo.

Según Donald Kuspit el mito del artista vanguardista tiene que ver con la creencia de que éste ha sido iniciado en los misterios de una experiencia primordial; su obra es compleja porque, en general él se identifica de manera directa con ella y la complejidad de su ser es traspasada a la obra haciendo que ésta sea asimismo compleja. El artista moderno, a diferencia del científico y del filósofo, cuya espontaneidad y sensibilidad están inhibidas por la comunicación de un conocimiento, es capaz de expresarse a sí mismo de manera espontánea, objetivando su creatividad en un medio. Éste es sin lugar a dudas el caso de Pollock. La idea de Pollock de estar *dentro* de la pintura, además de entenderse de manera literal como “pintar dentro de un cuadro con todo su cuerpo”, es asimismo asumir que él *está* en la pintura o que su Ser es asimismo el de la pintura. Así, esta última puede ser “considerada como un medio que se convierte en un objeto interno y externo al mismo tiempo, un modo de relación en sí misma. Del mismo modo, el misticismo del

medio significa fusionarse simbióticamente con él, estableciendo una unidad de valores internos y externos”⁹.

Cuando uno ve la obra expresionista de Pollock es difícil no pensar en cómo la hizo y por qué la hizo. Esta dirección de la misma materialidad de la obra hacia sus orígenes se encuentra justamente en la evidencia del gesto del artista como huella, como firma. En general, el *action painting* es una técnica pictórica que nos permite asociar directamente al que hace la obra con la materialidad de la misma, básicamente porque es una pintura directa, esto es, sin mediación de un representante y sin mediación de utensilio alguno.

Es interesante ver que las características del artista moderno que describe Kuspit se cumplen casi en su totalidad para el caso de Pollock. Además de esa relación del adentro y el afuera en las obras, además de afirmar su subjetividad en los cuadros, está presente la idea de reciprocidad del arte moderno. Esa idea de reciprocidad tiene que ver para Kuspit con una identificación entre el artista y el público en la cual hay una pretensión de, precisamente, hacer que el público se identifique de manera íntima con el artista a través del objeto artístico. Ya que el artista puede “poner todo su ser” en la obra, se pretende y se desea una transfiguración del espectador que la observa, que de manera directa, observa también lo que es el artista. A ese movimiento Kuspit le llama el triunfo de lo *terapéutico* y que sin lugar a dudas en la obra de Pollock tiene otro sentido. Ese otro sentido terapéutico del *dipping* tiene que ver más con una autoterapia. Más allá de si Pollock pintaba o no borracho, o si pintaba para no caer más en un estado depresivo profundo, es verdad que el interés del artista tenía que ver sobre todo con expresar sentimientos (sentimientos que para el caso no importa cuales son). En palabras de artista: “Mi pintura es directa (...). El método es el del desarrollo natural de una necesidad. Quiero expresar mis sentimientos antes que explicarlos. La técnica no es sino un medio para llegar a una afirmación”.¹⁰

⁹ Donald Kuspit, *The cult of the avant-garde artist*, Cambridge University Press, Londres, 1993, p 8.

¹⁰ Pollock citado en Chipp H.B, *Teorías del arte contemporáneo*, Madrid, Akal, 1995, p 582.

Se puede ver como en esas frases Pollock juega con los términos antes referenciados por Kuspit, a saber, una pintura directa con la cual él se identifica porque es allí donde *pone* sus sentimientos de manera necesaria, donde más que ponerlos los expresa a un público que debe ser capaz de comprenderlos sin necesidad de una mediación conceptual. La obra de Pollock es entonces terapéutica en los dos sentidos expresados más arriba: necesidad de expresión como forma de liberación a la vez necesaria y como reciprocidad de recepción de dicha afirmación de sentimientos en la obra.

La idea de terapia implícita en el arte de Pollock es en contra de lo que está el minimalismo, en particular la obra de Morris. No obstante, creo que hay una conexión velada en la que se puede encontrar el vínculo planteado en relación con el cuerpo en acción. Esa idea de “la acción”, acá tan importante, plantea una relación de un movimiento del cuerpo frente a un objeto, cuyas consecuencias trataré de exponer en los capítulos siguientes. Por el momento diré que esa relación con el *movimiento* es, para el espectador que observa un cuadro expresionista, representativa¹¹, en el sentido de que lo que ve no es un movimiento en sí mismo sino la *huella* de dicho movimiento que se ha dejado allí. Ese carácter consistiría en la reconstrucción del movimiento del artista sobre el lienzo. Por otro lado, en el caso del minimal, el espectador celebra la *presencia* del objeto que se muestra en relación a un espacio real.

1.2 Dos puntos en contra del minimal: Rosemberg y Greenberg

Ese sería el punto fundamental –el de la presencia- que ataca Rosemberg en su momento y que es justamente tan rico de explotar; es asimismo de gran relevancia en el texto de Clement Greenberg porque es en esa idea en la que se basa para atacar al minimal. Para Rosemberg, en *Defining Art*, el arte minimal reduce la noción de arte a experiencias que se limitan a problemas formales redefiniendo la pintura en términos de tamaño, y forma, *canvas*, la densidad de la pintura, líneas, los bordes de la pintura como un objeto, o sea,

¹¹ Es claro que ese carácter representativo de la imagen de un cuadro de Pollock lo es de un movimiento pero no es sólo eso. Sin embargo, por el momento me limitaré a exponer esta postura parcial.

en términos generales, es una apuesta por obtener una respuesta puramente estética. No obstante, esa idea de obtención de una respuesta estética está cargada para Rosemberg de un intento de cancelación de lo que podía ser considerado arte hasta ese momento. Para él, el minimal no es otra cosa que una crítica del arte mismo con elementos puramente formales que tratan, al estilo de lo que ya había hecho Dadá, de llevar el problema de la representación del artista al espectador; la cuestión acá es cómo el minimal reduce los elementos y los lleva al terreno de lo real como estamentos que pertenecen a la vida (como una silla o una mesa como se dijo más arriba).

La cuestión no es tanto la reducción como tal sino la idea que está detrás de esa cancelación de un elemento artístico que para Rosemberg está en la facultad que tiene el arte de remitirse, desde lo formal, a otros elementos de una manera simbólica. Así “el reductivismo es tan operativo en la pintura concebido como un gesto como una línea simple o un cuadrado. Tradicionalmente, la reducción, incluso en su forma más extrema, ha sido para aumentar a través de la comprensión los aspectos emocionales o intelectuales”¹². Es así como el arte minimal es considerado por Rosemberg como negativo o como crítico en la medida en que toma aspectos del arte y los vacía de significado, eliminando cualquier experiencia formal e incluso “resonancias de experiencia” al convertirlos en puras “cáscaras” que se llenan con elementos conceptuales desde lo discursivo, elementos que pertenecen no tanto al quehacer mismo del arte sino a la crítica del arte.

El arte minimal en una visión rosembergiana no funciona como símbolo porque no tiene la facultad de remitirse a otras cosa por fuera de él y en esa aparente tautología -como lo dirá Didi-Huberman¹³- tiene que remitirse a sí mismo permanentemente. Ese carácter discursivo que para algunos artista minimal es circunstancial -por ejemplo en el caso de Judd- reduce la experiencia artística porque aparece como si la experiencia misma del espectador estuviera por fuera de los ámbitos del cuerpo, de *su* cuerpo, y se limitara al

¹² Harold Rosemberg, *Defining Art* en G. Battock, *Mínimal art. A critical anthology*, California University Press, California, 1995, p 304.

¹³ El libro de Didi-Huberman es importante opara la argumentación que se va a seguir en los capitulos posteriores. G. Didi-Huberman, “*Lo que vemos, lo que nos mira*”, Manantial, Buenos Aires, 1997.

arte como una forma de pensar o de sentir únicamente. Rosemberg es consciente que lo que ocurre ante una “instalación de arte mínimo” es una interacción corporal del espectador con los objetos instalados, algo que aparentemente no era el objetivo del arte mínimo pero que en el caso de Morris es justamente, una circunstancia de sus *objetos actuantes* y que sin embargo él no planeaba de esa manera tan directa.

El mismo Rosemberg asume que la diferencia entre el Dadá y el mínimo radica en qué percepción tiene el espectador de la obra. Éste considera fundamentalmente que al reducir los elementos formales y al poner los objetos en el espacio real, la obra depende necesariamente del público que la ve y le quita la independencia representativa, es decir, el público no puede tomar una distancia. Así, el mínimo sigue siendo ilusionista en ese sentido ya que el espectador siempre asume una postura corporal frente a la obra (gesto), una sensación o un remitirse a algo.

En ese sentido Rosemberg tiene razón. El arte mínimo sí se reduce a elementos formales pero, por lo menos en el caso de Morris que es el que me interesa, es a través de una crítica de la representación, favoreciendo las relaciones que pueden existir entre un elemento y un espectador, o entre la obra y el artista. En ese caso Pollock y Morris se parecen. A Pollock le importa lo que es esa representación directa con su obra o, para decirlo de otra manera, en cómo se puede meter allí, cómo es la relación de su cuerpo con la tela, y no le interesa tanto que su *psique* esté representada en los manchones. Pollock se siente identificado con su tela porque es su cuerpo el que *está* allí. Ese meterse en el lienzo es anular una distancia que presupone el objeto de arte (que en éste caso sería su pintura) con su cuerpo. El “performance” que lleva a cabo para hacer la obra identifica a su cuerpo con un *hacer* y en ese sentido él se encuentra *adentro*. Es una afirmación del cuerpo del artista en detrimento del cuerpo del público.

Por otro lado Clement Greenberg en su artículo *Recentness of Sculpture* de 1967 contrapone de manera directa al mínimo y al expresionismo, haciendo evidente que para él no hay conciliación entre los dos, favoreciendo al segundo. Para Greenberg el arte mínimo es un arte vacío que es poco interesante y que busca maneras intelectuales e

intelectualizadas para sustentarse como forma artística. Su argumento se basa en la idea de que el arte mínimo, en una búsqueda por la originalidad, termina por encontrarse en la esfera del no-arte. Sacando a la pintura de la dimensión del no-arte y afirmando que hasta en los casos más extremos, en donde se ha perdido la imagen y el color y se presenta tan sólo una tela preparada, la pintura conserva su estatus de arte, el límite entre el arte y el no-arte se debe pensar en las tres dimensiones donde los objetos reales interactúan, así como ya lo había visto Duchamp. Es en contra de ese carácter de *arte* en la pintura, en la bidimensionalidad, con lo que Morris pelea y llama *ilusionismo*.

Para Greenberg la tercera dimensión aparece como un espacio real en donde el arte comparte “el espacio” con objetos reales es decir, con objetos no-artísticos. Así, “lo que parece definitivo es que (los minimalistas) se entregan a la tercera dimensión porque ésta es, entre otras cosas, una coordenada que el arte tiene que compartir con el no-arte”.¹⁴ Del mismo modo, el arte mínimo falla en su intento por ser completamente “limpio” formalmente – arte geométrico, sin texturas, liso, de colores grises, blancos, etc.- y, aunque no tiene elementos “interesantes” conserva las relaciones y las interrelaciones de superficie, contorno, e intervalo espacial. “Los trabajos mínimo son legibles como arte, casi como cualquier cosa puede serlo hoy en día – incluyendo una puerta, una mesa, o una hoja de papel”.¹⁵ Esa conciencia de “realidad” en las tres dimensiones que tiene Greenberg es precisamente lo que le interesa a Morris en su investigación artística. Son precisamente esas relaciones reales las que le interesan porque es allí donde existen los objetos.

Es evidente con lo que se dijo más arriba que a Morris lo que le interesa, más que el objeto en sí mismo, son las relaciones que éste puede tener con sus partes, en el caso de Sin título (*L-Beams*) (Fig.1) por ejemplo. Lo particular del discurso de Greenberg es que más adelante enuncia el carácter idealista del arte mínimo, después de afirmar ese carácter de realidad en las tres dimensiones. La pregunta que me hago es ¿cómo un objeto que se afirma en la “realidad” o en esas tres dimensiones se remite más a una idea que a

¹⁴ Greenberg, *Recentness of Sculpture* en G. Battock, *Mínimal art. A critical anthology*, California University Press, California, 1995, p 183.

¹⁵ *Ibid*, p 183.

un objeto, justamente, real? El argumento greenbreriano apunta a decir que el arte mínimo ha de ser deducido más que descubierto y sentido. ¿Qué quiere decir acá que una forma geométrica simple ha de ser deducida y otra forma, la que él privilegia que es la del expresionismo, sí es entendida y descubierta? Lo que yo creo es que el mínimo para Greenberg no permite que el espectador participe de la obra más que en un sentido intelectual, no así el expresionismo donde sí se deben descubrir cosas, sentir cosas, o sea, es un arte que se actualiza cada vez que lo vemos porque ninguna de nuestras ideas va a coincidir perfectamente con lo que vemos y siempre esa idea puede cambiar, cosa que en el mínimo no ocurre, porque al ver la obra, la idea intelectual que se nos presenta es única y siempre va a ser la misma.

Eso es a lo que llama Greenberg *sorpresa estética*. En ese sentido, el arte mínimo no tiene sorpresa estética y el expresionismo sí. La “sorpresa estética depende del *para siempre (hangs on forever)* y las ideas solas no lo pueden conseguir”.¹⁶ La *adecuabilidad* de la idea al objeto se plantea como una necesidad que se va a repetir cada vez que uno se aproxima al objeto. Pero si el mismo Greenberg ha dicho que los objetos mínimo no son objeto de interés, pero que, asimismo plantean problemas de relaciones como se dijo más arriba, ¿cuál puede ser esa necesidad ideal de la que habla? El problema que encuentra Greenberg es que, y citando a Darby Bannard, “el significado de una obra mínimo existe por fuera de la obra en sí misma. Es parte de la naturaleza de estas obras actuar como *gatillos* para el pensamiento preexistente en el espectador... Es justo decir que estos estilos (él incluye al Pop y al Op) se han alimentado por la pregunta ubicua: pero, ¿qué significa?”¹⁷.

Para el crítico, una pintura de Pollock aparece como un objeto que tiene su significado en sí mismo, que lo *contiene* (y yo agregaría, *contiene* a Pollock). Es la pintura la que me da qué pensar y es ella misma la que me daría la respuesta de qué es, pero esa respuesta puede ser siempre diferente y en ese sentido tiene la facultad de sorprenderme estéticamente. Por otro lado, la respuesta del espectador a una obra mínimo se encontraría

¹⁶ *Ibid*, p184.

¹⁷ Bannard citado en *Ibidem*.

por fuera de los ámbitos del arte, o mejor, estría del lado del no-arte. La pregunta por el significado de lo que se ve estaría entonces por fuera de la obra y esa búsqueda comienza por el pensamiento del espectador; una vez uno adecúe una interpretación, esta permanecerá invariable cada vez que uno vea la obra, agotándola. Así como una mesa es una mesa¹⁸ un cubo es, asimismo, un cubo y no puede ser otra cosa.

El concepto de *sorpresas estéticas* está relacionado asimismo con otros dos que son *inspiración* y *sensibilidad*. Si una obra no es hecha con estas dos características no es posible que el espectador tenga una sorpresa estética. Así, una obra que ha sido hecha con inspiración y sensibilidad es *sentida* y *descubierta*. Se espera entonces que la obra produzca sensaciones y que uno se involucre con ella de esa manera; el espectador estaría completamente ajeno a la obra y se acerca a ella pasivamente.

Por otro lado, según Greenberg, las obras mínimas tienen dos características negativas: *presencia* (*presence*) y *tamaño* (*size*). ¿Por qué negativas? Es verdad que todas las obras de arte tienen una presencia. Sin embargo, las obras mínimas se esconden detrás de ella. ¿Qué quiere decir que una obra se esconda detrás de su presencia? O reformulando, ¿qué quiere decir que una obra tenga *presencia*? Estas preguntas se tratarán de responder a profundidad en el último capítulo de éste trabajo. Sin embargo diré de manera provisional y limitándome al texto de Greenberg, que una obra se esconde detrás de su presencia cuando su ser no se manifiesta en su presencia sino que su presencia la remite a una idea y no a lo que está allí justamente presente.

Lo que llama Greenberg *presencia* es esa característica de la obra que nos permite extrañarnos cuando estamos en frente de ella y sólo en esa condición. El ejemplo que él pone es el de Ann Truitt: “la sorpresa de las piezas en forma de cajas en su exposición en Nueva York, en 1963, fue como a la que el arte mínimo apuntaba. A pesar de estar cubiertas por zonas rectilíneas de color, fui detenido por su *primareidad* (*primarieness*) inexpresiva, y tuve que mirar una y otra vez, y tuve que regresar, para descubrir su poder

¹⁸ Por supuesto en éste punto hay un planteamiento ontológico importante. Por ahora no resolveré eso sino que me parece que el ejemplo es válido como comparación.

de *mover* (*move*) y *afectar* (*affect*). Lo extraordinario estaba afirmado (*was stated*) más que meramente anunciado y señalado; era difícil decir si el éxito de las mejores obras de Truitt fue primeramente escultural o pictórico, pero parte de ese éxito consiste precisamente en hacer de esa pregunta irrelevante”¹⁹. En éste ejemplo la apariencia es formulada como una condición positiva en la medida en



Anne Truitt, *Sin Título*, 1962 (Fig.3)

que *afirma* y no sólo enuncia y señala como en el caso del minimal. Las características formales dependen del mismo objeto. Por el contrario, un objeto cuya presencia depende de su talla o tamaño, formula otros problemas, por ejemplo, hacer conciente la necesidad de relaciones exteriores a sí, así como relaciones con otros objetos que estén a su alrededor, o incluso con el público. Para Greenberg las obras minimal no son estéticas sino fenomenológicas y en ese sentido remitirían a problemas filosóficos.

Escondese detrás de su presencia en relación a la talla o tamaño (*size*) es escondese detrás de sus cualidades y no afirmarlas en lo que se ve. Si vamos atrás en las reflexiones sobre el texto de Greenberg, es importante ver que la idea de sorpresa estética estaría relacionada con esto. La sorpresa estética depende de las cualidades del objeto en sí mismo en primer lugar, y en su facultad para hacernos sentir y buscar, en segundo lugar. Un objeto que tiene la facultad de sorprendernos es asimismo un objeto que se actualiza cada vez que lo vemos en su presencia, o mejor, un objeto cuya presencia nos hace sentir y buscar “cosas”. De la misma manera, un objeto que no posee ese tipo de sorpresa se oculta detrás de su presencia porque, digámoslo bruscamente, se esconde detrás de lo que se ofrece a la vista, por que, en ese sentido el “objeto” no estaría allí presente sino en la posibilidad que tenemos de “pensarlo” de conceptualizarlo. Más adelante veremos como esa idea de la *presencia* va a ser importante para el argumento de la gesticulación.

¹⁹ *Ibid*, p 185.

1.3 Morris y su vinculación a las artes del cuerpo

Si bien es cierto que analizando los puntos expuestos por Rosemberg y Greenberg con características negativas y que para mí son tan imperantes para conceptualizar elementos que ya estaban presentes en el expresionismo y que se trasladan al arte mínimo pero obviamente con variaciones fundamentales (sobre todo la idea de acción representada en el **gesto**), no he dicho aún en que sentido debe ser entendido el arte de Morris en relación al expresionismo y viceversa.

Como David Batchelor lo expone, Morris niega la presencia de la pintura en la génesis de la escultura mínima. Obviamente el mínimo sí tiene una referencia histórica en el arte monocromo tanto en el que le es inmediatamente anterior, los llamados *color field* del expresionismo, como en el arte geométrico de las primeras vanguardias. Sin embargo esa referencia es circunstancial en el trabajo de Morris. Para él, “la tradición autónoma de la escultura moderna comenzó con Vladimir Tatlin y en el Constructivismo Ruso y sólo podía ser continuada si ésta abandonaba cualquier característica que pudiera compartir con la pintura”²⁰. Así, como para otros artistas -en particular para Donald Judd-, Morris se interesaba en la concepción de una obra como un todo aprehensible, “formas que son tomadas por una totalidad, en oposición a las que se tienden a separar en partes y recomienda el uso de formas simples que crean una fuerte sensación de *gestalt*”²¹. Está en contra de cualquier propuesta cuyo objetivo sea representar la percepción fragmentada, que es el caso de cubismo. Pero sin duda, más que cualquier otro artista del grupo, Morris se interesa por las relaciones exteriores: aquellas que se dan entre la obra, el espacio en el que se encuentra ésta, y el espectador. “El mejor trabajo establece relaciones por fuera de sí mismo y las convierte una función del espacio, de la luz, y en el campo de visión del espectador”²².

²⁰ Morris citado en David Batchelor, *Mínimalism*, Cambridge University Press, Londres, 1997, p 23.

²¹ Morris citado en *Ibidem*.

²² Morris citado en *Ibidem*.

Esto restablece la atención de una dinámica interna a unas relaciones exteriores que se establecen desde la escultura, o sea, hay un paso de lo privado autocontenido, a lo público participativo. Esa idea de las relaciones entre los elementos *espectador, obra y espacio* tienen sus raíces en un interés fenomenológico fundamentado en particular por *La fenomenología de la percepción* de Merlau-Ponty.

Esa idea de las relaciones supone entonces que el espectador ya no es pasivo sino activo en las relaciones con la obra y con el espacio. Para Morris, la contingencia del lugar y la variabilidad de la perspectiva implican una clase diferente de espectador. Por lo menos, en relación con las teorías que entienden la percepción del arte como instantáneo y *descorporizado*; estas obras implican un espectador diferente: un espectador *incorporado*, cuya experiencia existe a través del tiempo y el espacio. Las obras de Morris son una investigación de ese carácter de presencia que ya había descrito Greenberg y la relación con el espectador ante dicha presencia.

Del mismo modo, Morris reconoce la influencia de Duchamp y de algunos trabajos de Jasper Jones²³ (no de los que éste realizó en pintura) pero no acepta que el expresionismo haya influido en algún caso en su obra²⁴. No obstante, los orígenes de su trabajo están más directamente relacionados con el TEATRO y la DANZA que con el constructivismo ruso y con el *ready-made* duchampiano. Desde 1950 Morris se había involucrado con la danza experimental. En 1960 se unió al Hudson Dance Theatre, un grupo al que pertenecían Raushemberg e Ivonne Reiner entre otros. De la misma manera le era familiar el trabajo en danza de Merce Cunningham y las colaboraciones de John Cage en el trabajo de éste último, así como de sus obras individuales. El primer trabajo de madera pintada de Morris fue hecho en 1961 y titulado *Column*. En primera instancia esa obra no fue mostrada como una escultura sino como parte de un *performance* para el Living Theatre en Nueva York. En el transcurso del evento de siete minutos, primero la

²³ Batchelor David, *Op. Cit*, 1997, p 26.

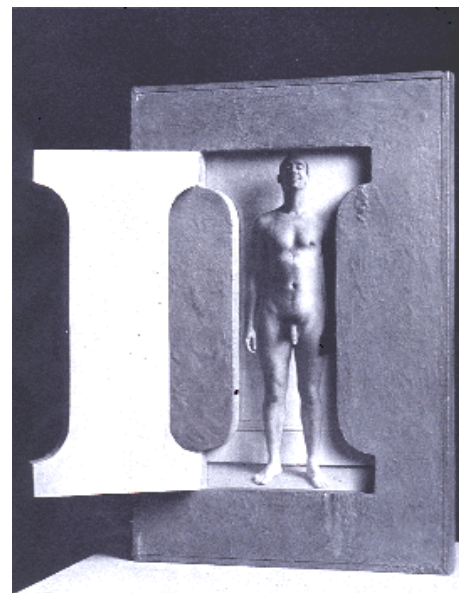
²⁴ Después se verá que Morris si conoce el problema pictórico del expresionismo abstracto, en particular lo que él llama *ilusionismo* en la pintura y es evidente que trata de atacar esa noción con un arte anti-ilusión. En ese sentido Morris no puede renegar de la influencia del expresionismo y de la pintura en general como *fundamento histórico* de su trabajo.

columna se mantenía erecta y quieta por 3.5 minutos en el centro de un espacio vacío. Luego caía y se quedaba en la posición horizontal por otros 3.5 minutos. En los ensayos de la obra Morris había intentado estar dentro de la columna y hacerla caer él mismo; al final se usó la columna vacía y se movió con una cuerda. *Columna* es, en un primer nivel, una clase de figura abstracta; en un segundo nivel, el *performance* es una reducción de la danza a un simple y elemental movimiento, sin ningún tipo de expresividad o gestualidad exagerada. En éste contexto, una obra como ésta, así como en otras en las que podemos ubicar a *Sin Título (L-Beams)*, toman un inevitable antropomorfismo y rol narrativo²⁵.

Originalmente *Columna* fue hecha para un evento *fluxus*. Un año antes, Morris había escrito un manifiesto para la propuesta *Fluxus An Anthology*. Discutía la idea de una escultura “Forma Blanca”, y daba algunos ejemplos:

1. Una columna perfectamente suave, de superficies rectangulares, 2 pies por 8 pies, pintada de gris.
2. Una pared perfectamente suave y pintada de gris, que mide 2 pies por 8 pies por 8 pies.
3. Un gabinete de construcción simple, pintado de gris, que mide 1 pie por 2 pies por 6 pies – un gabinete de un tamaño justo para caber²⁶.

Con éste mismo carácter, la obra *I-Box* de 1962 continúa los temas de la *presencia* y la *narrativa*. Esta obra consta de una pequeña caja con una abertura en forma de I con una puerta que tapa la abertura. Si se abre esta puerta se puede ver una foto



Robert Morris, *I-box* 1962 (Fig. 4)

²⁵ Es importante anotar que el concepto de *antropomorfismo* está presente en uno de los textos más importantes que se escribió sobre el minimal: *Art and Objecthood* de Michael Fried. Éste concepto es, del mismo modo, fundamental para el tercer capítulo de éste trabajo.

²⁶ Morris citado en Batchelor, *Ibid*, p 26. Es interesante ver en la reflexión de Morris las posibilidades que él propone como Escultura de Forma Blanca. Todas las formas rectangulares no son para el efecto Blancas sino grises justamente como las “L” a las que me refiero en éste trabajo. Asimismo, las posibilidades siempre se refieren a la misma forma rectangular con variaciones en sus tamaños, pero siempre lisas y sin irregularidades. Adicionalmente, en la tercera opción se nombra un gabinete como posibilidad escultórica, un objeto que es traído del mundo de los objetos de la cotidianidad. De la misma manera se piensa en que el gabinete está hecho para caber, o sea, una comparación directa con el cuerpo humano.

de Morris de cuerpo entero desnudo. El análisis completo de esta obra es bastante complejo para desarrollarlo en profundidad; por ahora diré que el problema del antropomorfismo es más que evidente: en primer lugar, hay una comparación del cuerpo del artista con la caja y su puerta en forma de “T”; en ese sentido la caja es asimismo cuerpo del espectador, caja antropomorfizada. En segundo lugar, el está adentro de la caja: eso indica una medida precisa para caber, medida que da el cuerpo *del hombre*.

¿Cómo pensar ahora el trabajo de Morris, en particular el de la segunda mitad de la década de los 60? Es evidente que las obras que se reúnen con el concepto de *mínimal* tienen elementos en común. Sin embargo es un error pensar que todos los artistas llegaron a conclusiones parecidas desde búsquedas similares. Para ver la diferencia en los procesos sería necesario hacer una comparación por lo menos entre varios de los artistas más importantes del movimiento, tarea que excede los límites de éste trabajo. Sin embargo citaré



Tony Smith, *Die*, 1962

el caso de Tony Smith. Éste artista enseñaba y estudiaba arquitectura, practicaba también la pintura y sólo a los 50 años, en 1962, creó su primera “escultura” mínima -llamada en principio *The Black Box* pero después renombrada como *Die*- y, como lo explica Didi-Huberman, llegó a ella de una manera bastante fortuita: a través de una experiencia casi “mística” con un fichero negro que se encontraba en el despacho de su amigo E.C Goosen²⁷. Lo interesante está en que tanto Smith como Morris llegan a la misma conclusión por vías diferentes: sus objetos actúan en el espacio porque tienen presencia.

²⁷ Para leer la narración completa de la historia de Smith así como algunas consideraciones teóricas sobre su obra ver G. Didi-Huberman, *Op. Cit*, pp 49-75.

Es así como no se puede hablar de una única génesis del arte mínimo y tratar de encontrar una fuente común de creación para todos es una tarea inviable. Hay que pensar en una cosa adicional: la revaloración del Mínimo como cruce (*crux*) entre la vanguardia y la neo-vanguardia, así como su relación con el expresionismo no están en cuestión (así sea una relación negativa). Lo que está por ver es que la continuidad del gesto y del *cuero* son “elementos” esenciales de esa continuidad, por lo menos entre las obras *dripping* de Pollock y en general las obras de columnas de Morris. Yo diría, hay tanto *gesto* del *cuero* de Pollock como lo hay del *cuero* del público en la obra mínimo de Morris.

2. Más allá de lo que se puede *decir*

The spontaneous gesture is the True Self in action. Only the True Self can be creative and only the True Self can feel real. Whereas a True Self feels real, the existence of a False Self results in a feeling unreal or a sense of futility.

W. Winnicott

Cuando nos enfrentamos a una obra *dripping* de Pollock o a las *L bemas* de Morris se presenta un problema en lo que podemos decir de ellas porque hacer una interpretación de dichas obras, hacer una decodificación verbal o escrita de lo que se nos presenta ahí aparece en muchos casos como una redundancia verbal de lo visual: una descripción; la exégesis de cada una es difícil porque es complicado exponer *que me dice a mí* cada una de ellas.

Hagamos por ejemplo el ejercicio de describir cada una de las obras: en el primer caso (Fig. 2) hay una pintura de gran formato (4m x 5m) hecha solo líneas (chorriones) blancas y negras; las líneas pintadas allí no tienen una forma definida, son irregulares y no delimitan nada, no son líneas de contorno.; tanto las líneas de color blanco como las de color negro se entrecruzan pero siempre se mantiene una distinción de los colores; el cuadro en general se ve como un juego abstracto de líneas de diferentes calidades que no representan nada. La escultura de Morris (Fig. 1) está compuesta por tres columnas en forma de “L”, todas miden lo mismo (243.8 x 243.8 x 60.9) y están pintadas de gris. La posición de cada una de las piezas que conforman la totalidad de la escultura es diferente: hay una que se encuentra de pie, otra en ángulo y la última está acostada. ¿Qué nos dice cada una de estas obras, de qué nos hablan? Y en relación a eso, ¿cómo se vincula el gesto a cada una?

Lo que he podido encontrar es que el gesto expresivo de la pintura de Pollock, el gesto que hace posible la pintura, ya no se encuentra en la creación de la obra mínima o en la ejecución de la misma, sino que ahora se ha transferido (digámoslo así de manera provisional) al espectador, cuya reacción ante la obra, antes que reflexiva

intelectualmente, es “actuante”. Lo que apunta Hal Foster al respecto en la introducción de su libro *El retorno de lo real* es bastante revelador: él y su amigo frente a la obra de columnas horizontales de Morris tratando de conceptualizar(la), mientras la hija de su amigo “jugaba” en la instalación de la obra. El gesto ha cambiado operativamente: antes lo producía el artista (el cuerpo del artista), ahora lo produce el espectador (asimismo, el cuerpo del espectador). ¿Es éste vínculo gestual un verdadero vínculo o es más bien circunstancial? La respuesta a esa pregunta se encuentra, creo, en los límites de las consideraciones y por ahora dejaré de lado los medios “procesuales” e históricos si es que se les puede llamar así, para comenzar en un punto tratado en el capítulo anterior: una pintura es ilusionista y no así una escultura mínimal.

2.1 El problema de la ilusión vinculado al gesto

¿A que se refiere eso de la “ilusión” y por qué es tan importante para el argumento? Una de las críticas que hacen los artistas mínimal, en especial Donald Judd y Robert Morris al expresionismo abstracto es que es un arte ilusionista, así como toda la pintura en general. Lo que ocurre, es que la pintura marca el pasaje de un espacio real a un espacio pictórico, llama la atención sobre un espacio que no está “acá” sino sobre algo que está siendo representado “allá”; es, si se quiere, la creación de un espacio virtual sobre un superficie material y lo que se hace es engañar al espectador porque exige de éste una interpretación remitiéndolo a algo que no está realmente ante sus ojos. ¿Y a qué nos remite el expresionismo abstracto, en dónde está o cuál es su ilusión?

Sabemos que la palabra ilusión²⁸ puede ser entendida en dos sentidos: en primer lugar como engaño y representación de objetos y en segundo lugar simplemente como apariencia de las cosas; éste segundo sentido es más bien una derivación del primero porque en una tradición platónica tenemos en cuenta que nuestros sentidos, aunque nos permiten orientarnos de manera razonablemente buena en el mundo, la información que

²⁸ Éste punto, por ser fundamental para las consideraciones, se tratará con más precisión en el próximo capítulo.

recibimos a través de estos pueda no corresponderse con el estado ideal de las cosas o, asimismo, la información que recibimos de un sentido puede parecer contradictoria con la de otro sentido. La crítica minimalista del expresionismo abstracto está en que, aunque esta última no representa un objeto de la realidad, sigue estando presente en él una ilusión, primero como subjetividad del artista expresada en la tela, y segundo como elementos relacionales ficticios, el color y la línea sobre todo, que se ponen sobre una superficie bidimensional. En otras palabras, lo que pretende en general el minimal es, a través de esa conciencia de ilusión, presentar un objeto en un espacio que es asimismo “real” (lo que quiera que eso pueda significar); la ilusión en el arte minimal es la percepción del objeto tal como aparece. Así, la experiencia que se tiene de un objeto comparte la estabilidad conceptual y la inestabilidad (o la dependencia) de los factores subjetivos o las circunstancias ambientales. En sus obras no hay un conflicto entre la visualidad y la materialidad sino que interpone de relieve las relaciones entre una cosa y otra volviendo así a una experiencia adecuada del mundo sin ofrecer excesos de subjetividad.

Para ser concretos, uno de los sentidos de ilusión se ajusta a la presencia de “algo” que está detrás en el expresionismo abstracto, y ese algo sería la presencia (como fantasma) del artista, del gesto del artista. La evidencia de ese gesto del artista (todo lo que ese gesto implica) se cree superada en el objeto minimal (y esto es evidente en general en toda la obra de Morris) reduciendo al mínimo el esquema perceptivo: un objeto y un sujeto perceptivo. En realidad se trata de un objeto artístico y un sujeto que pertenece al público artístico, pero que reproducen la situación básica de enfrentamiento al entorno.

Sin embargo esta “presencia del objeto”²⁹ en un espacio real plantea otros problemas fenomenológicos: por el momento diré que uno de esos problemas es que se pone en relación dos cuerpos “reales” en un espacio real. El espacio se comienza a volver fundamental en la obra minimal ya que la obra no se puede considerar separada de su entorno pero tampoco es parte del entorno; la escultura se encuentra ahora en un “campo

²⁹ La idea de pensar el arte minimal como un objeto con presencia es desarrollada a profundidad por Georges Didi-Huberman. *Lo que vemos, lo que nos mira*, Manantial, Buenos Aires, 1997, cuestión que se tratará mas adelante.

expandido” como dice Rosalind Krauss, desde el momento en que pierde su plinto y deja de ser representativa o ilusionista, para usar los mismo términos que veíamos en el capítulo anterior. Según Francisca Pérez Carreño, “el arte mínimo toma conciencia de la relación misma entre la obra y el espectador y en ocasiones entre la obra, el espectador y el espacio creando una colaboración que incluye un comportamiento corporal. Mientras que un pintor espera que su imagen provoque una experiencia visual e imaginativa de cierto tipo y, desde luego, no sólo la dirige sino que la provoca, el artista mínimo esperaría una respuesta corporal”³⁰, no solo un movimiento en torno o una aproximación, como la imagen de ese movimiento o gesto y sobre todo, la conciencia de la relación del sujeto y del objeto en ese movimiento.

Lo anterior supone que el “trabajo” se ha delegado, por decirlo de alguna manera, del artista expresionista al espectador de la obra mínimo. No obstante, esta consideración, común en varios textos sobre el mínimo y expresionismo abstracto³¹, no tiene en cuenta lo que es un *gesto*, o cómo se puede definir, y a partir de esto tratar de crear un vínculo o, si no es así, desechar en éste sentido cualquier tipo de relación entre un movimiento artístico y otro. Es preciso pensar además qué papel desempeña el gesto en estas obras de arte en relación a los cuerpos que lo producen.

2.2 El gesto como dimensión del lenguaje (una definición) y el lenguaje como una dimensión del cuerpo.

Comencemos por lo que es obvio: el gesto del expresionismo de Pollock no es igual al gesto que hace el espectador ante una escultura de Morris porque el primero es un gesto “productivo” que “hace” una pintura; por el contrario, el gesto del espectador ante una obra mínimo no produce nada (no produce un objeto), y en particular no produce ningún sentido más que su propio hacer. Las cosas se complican si se considera que las

³⁰ Francisca Pérez Carreño, *Arte mínimo. Objeto y sentido*, Visor, Madrid, 2003, p163.

³¹ En general podría citar el texto de Francisca Pérez Carreño *Op. Cit.* y el capítulo “El quid del mínimo” en Hal Foster, *El retorno de lo real*, Akal, Madrid, 2001.

investigaciones que se han hecho sobre el tema de la gestualidad son relativamente recientes y como dice Kristeva³², están sustentadas en fundamentos que no les son propios y que se creían análogos como los de la semiótica fonética general. ¿Cómo poder hallar un punto en común a pesar de estas vicisitudes? Empecemos entonces por una definición general de lo que es gesto para ver qué se puede encontrar allí sin perder de vista la diferencia anotada más arriba y si es que las repuestas no están ya expuestas en la superficie.

Tres definiciones básicas³³ me permiten afirmar que el gesto está en la dimensión del lenguaje o es el eje de la comunicación pero es anterior a la significación inscrita en un discurso porque es justamente anterior a dicho discurso. Esto quiere decir que el sentido del gesto es posterior a su producción y por lo tanto ha de ser estudiado como la productividad anterior a un producto y, asimismo, anterior a la representación como fenómeno de significación en el circuito comunicativo³⁴. Como fenómeno de *gasto*³⁵, el gesto no es comunicación en sí mismo pero si transmite un mensaje, o sea, es más bien la elaboración de dicho mensaje, es un trabajo que precede a la construcción del signo. Es, como diría Agamben, comunicación de una comunicabilidad;

no tiene propiamente nada que decir porque lo que muestra es el ser-en-el-lenguaje del hombre como pura medialidad. Pero, puesto que el ser-en-el-lenguaje no es algo que pueda enunciarse en proposiciones, el gesto es siempre, en su esencia, gesto de no conseguir encontrarse en el lenguaje, es siempre *gag*, en el significado propio del término, que indica sobre todo algo que se mete en la boca para impedir la palabra, y después la improvisación del *actor* para subsanar un vacío de memoria o una imposibilidad de hablar.³⁶

³² Julia Kristeva, *Semiótica I*, Espiral, Madrid, 1981, p 120.

³³ La definición de Giorgio Agamben “Notas sobre el gesto” en: *Medios sin fin*, Pre-textos, Valencia 2003, la de A.J Greimas, “Condiciones de una semiótica del mundo natural” en *Del sentido, ensayos sobre semiótica*, Gredos, Madrid, 1989. y la de Julia Kristeva, “Gesto: Práctica o comunicación” en *Semiótica I*, Espiral, Madrid, 1981.

³⁴ Julia Kristeva, *Op. Cit*, p 121.

³⁵ Para Agamben, el gesto se encuentra en un tercer género de acción: no *poiesis* como los fines relacionados al hacer mismo (hacer) y tampoco *praxis* como una acción que lleva en sí mismo su fin (actuar) sino “presencia de unos medios que *como tales* se sustraen al ámbito de la medialidad sin convertirse por ello en fines; *el gesto es la exhibición de una medialidad, el hacer visible un medio como tal*. Esta exhibición de una medialidad puede ser equiparable a lo que Kristeva llama el gesto como fenómeno de un *gasto* o sea, productividad anterior a un producto y por lo tanto anterior a la representación como fenómeno de significación en el circuito comunicativo.

³⁶ Agamben Giorgio. “Notas sobre el gesto” en : *Medios sin fin*, *Op. Cit*, p 55.

Asimismo, si se considera el gesto como una práctica de designación ya que es anterior al signo, se puede decir que en ese carácter indicativo (también en el sentido de apuntar el dedo, por lo general el índice, para señalar) vincula entidades que anteriormente estaban separadas englobando un mismo *espacio*. Así no se sigue una dicotomía significado/significante sino que por el contrario el sujeto, el objeto, y la práctica no se pueden entender como entidades separadas sino que se incluyen en una relación vacía (el gesto=mostrar) o sea, no significativa, y que no significa más que en un “después”, el de la palabra (fonética) y sus estructuras³⁷.

Ahora bien, si tenemos en cuenta el gesto como función anafórica³⁸ como lo hace Kristeva y si dicha función instaaura relaciones y elimina entidades entonces podemos decir que el gesto en general plantea la distancia, como algo relacional. ¿Qué relaciona? Un cuerpo con algo que señala dicho cuerpo, y en esa relación el *cuerpo* ha de ser considerado como soporte de un código de expresión³⁹, como un significante cuya configuración es su movilidad que asimismo es creadora de diferencias de posición (movimiento). El cuerpo humano es entonces la *superficie* en donde se da la significación pero en su calidad de superficie solamente lo que se encuentra sobre ésta tiene un sentido. No es que el cuerpo configure su sentido desde una interioridad sino que hace explícita una interioridad desde una superficie. Así “el *cuerpo* quiere decir, pero un querer-decir al que le hace falta entonces retirarle la dialéctica significante: cuerpo no puede querer decir un sentido real del cuerpo fuera de su horizonte real. ‘Cuerpo’ debe pues tener sentido en la misma extensión. Esa dimensión ‘significante’ es inaceptable pero es justamente esa condición real/areal de todo sentido posible para un mundo de cuerpos”⁴⁰.

Se puede ver que la relación del gesto con el cuerpo existe en primera instancia porque el primero no se puede dar sin el segundo, esto quiere decir que el gesto se “da” en el

³⁷ Julia Kristeva, *Op. Cit.*, p124.

³⁸ Según Kristeva, la función anafórica= gestual del texto semiótico general constituye el fondo donde se construye un proceso: la producción semiótica que no es aprensible en tanto que significación cristalizada y representada, más que en dos puntos, el habla y la escritura. Adelante y detrás de la voz y la grafía está la anáfora: el gesto que indica, instaaura relaciones y elimina las entidades.

³⁹ A.J Greimas, *Op. Cit.*, p 66.

⁴⁰ Nancy Jean-Luc. *Corpus*, Arena libros, Madrid, 2003, p 36.

cuerpo, esto es, cuerpo arrojado a “un” mundo por el gesto. El cuerpo siempre está abierto y por lo tanto siempre esta “al límite” como dice Nancy. El sentido consecuentemente está sobre ese límite (cuerpo), pero nunca se podría decir que el cuerpo y el sentido están ajenos, que son dos cosas separables de manera autónoma porque sin el cuerpo no habría *sentido*. ¿Qué pasa si buscamos allá adentro, en las profundidades? Además del dolor nos encontramos con el límite; nunca hay un “detrás de” o una significación “por fuera de”. Perdemos el tiempo buscando explicaciones porque lo que se ex-plica siempre es desdoblar, desplegar ese CUERPO DEL SENTIDO; si continuamos así, sólo comprobamos que no estamos “dentro de” sino que somos cuerpo arrojado, y el gesto, eso incontenible y que puede surgir por la represión, estará expuesto. Que se entienda bien: no es que el gesto esté separado del cuerpo sino que el cuerpo se relaciona (Kriteva) y se expone⁴¹ (Nancy) justamente por la gestualidad. Un cuerpo expuesto sólo puede ser tal por el gesto relacional. El gesto sale del circuito y de la superficie y siempre pide una formalización nueva de tipo espacial.

Ahora bien, recordemos que, como dijimos más arriba con Agamben, el ser-en-el-lenguaje no es algo que pueda enunciarse en proposiciones, y que el gesto es siempre, en su esencia, gesto de no conseguir encontrarse en el lenguaje. Siguiendo esa idea, Nancy nos dice que el cuerpo enuncia también en el lenguaje:

hay la boca, lengua, los músculos, vibraciones, frecuencias, o bien manos, teclados, grafos, huellas, y todos los mensajes son largas cadenas de sellos e injertos materiales. Pero se trata precisamente de que, del lenguaje ya no interesa el mensaje sino su excripción. El cuerpo enuncia –no es ni silencioso ni mudo, que son categorías del lenguaje. El cuerpo enuncia fuera-del-lenguaje (y es lo que del lenguaje se excribe). El cuerpo enuncia de tal manera que, ajeno a todo intervalo y a todo desvío del signo, él enuncia absolutamente todo (él se enuncia absolutamente) y su anuncio para él mismo es el obstáculo, absolutamente. *El cuerpo enuncia, y él se enuncia, impidiéndose como enunciado* (y como enunciación). Sentido del rechazo del sentido⁴².

⁴¹ Según Nancy, expuesto no es la puesta a la vista de lo que primero estuvo oculto, encerrado. Aquí la exposición es el ser mismo (léase: existir). O todavía mejor: si el ser tiene por esencia la autopoición es ella misma, en tanto que tal, por esencia y por estructura, la exposición. Auto= ex = cuerpo. El cuerpo es el ser expuesto del ser, *Op. Cit*, p 30.

⁴² Jean Luc-Nancy, *Op. Cit*, p 87.

El cuerpo no tiene nada que decir pero siempre lo dice (*I have nothing to say but I'm saying it*, aforía esta de John Cage) porque siempre está expuesto. Sin embargo éste decir no proposicional, no discursivo, es su *ex-cripción*. Éste “no conseguir encontrarse en el lenguaje” es enunciar fuera del lenguaje, delante y detrás del habla y de la escritura, o sea, la anáfora=gesto (anáfora = atrás (*ana*) + cargar (*phorein*) = llevar a costas) de Kristeva. La gestualidad no es, sin embargo, *el* cuerpo. Esta connota una *apertura*, una *extensión*⁴³, la del cuerpo.

Pensemos ahora en cómo es posible articular esta definición de gesto tanto en el caso del expresionismo abstracto como en el del arte mínimo, si en los dos nos encontramos con el gesto, en el primero de forma explícita, en el segundo de forma implícita. Volvamos a decir que sí hay una diferenciación en la gestualidad entre los dos movimientos artísticos. En el primero el gesto produce una pintura y en el segundo no hay producción de “nada”, no se produce objeto alguno. Comencemos por el arte mínimo en donde se ajustan de manera más directa las definiciones de gesto que he tenido en cuenta para la argumentación y luego abordaré el problema el gesto como productor de una pintura.

2.3 Gesto como producto vs Gesto como productor

En el arte mínimo el espectador es el que gesticula. La pregunta es por qué gesticula y qué sentido tiene esa gesticulación. La respuesta rápida (incompleta, provisional) podría ser que el espectador gesticula porque, en primer lugar no tiene nada que decir más que la afirmación verbal de lo que ve (una descripción de la obra) y en esa imposibilidad del habla, le quedaría responder con una acción corporal (gesto) que en éste sistema (obra-espectador) aparecería como una relación; en segundo lugar se podría pensar que la obra mínimo es puro *cuerpo* y en su consideración como *extensión corporal*⁴⁴, no se deja

⁴³ Julia Kristeva, *Op. Cit.*, p 125.

⁴⁴ Para Nancy las artes plásticas sobre todo se presentan como cuerpo expuesto.

aprehender como objeto que tiene que decir en su atrás sino que su sentido está siempre adelante, o sea, no es ilusionista. Es precisamente en ese adelante en donde el sentido de obra es operativo y por esta razón, nuestra relación con la exterioridad de la obra es asimismo exterior como manifestación relacional (gesto).

Lo que aparece constante en éste punto es que el gesto establece una relación entre la obra y el espectador. Esta relación gesticular sólo se puede dar en un tiempo real, o sea, frente a la obra *viéndola*. Enfrentar, agacharse, caminar al rededor, levantar la cabeza, etc son acciones que se relacionan directamente con la objetualidad de la obra y que no se pueden diferir⁴⁵. La reflexión que se puede hacer *a posteriori* sobre estas acciones es una reflexión conceptualizada de lo que vi, o una reflexión de mi experiencia con el objeto. Sin embargo esta verbalización es, como se dijo, *a posteriori* y es evidente que ya no cabe en el ámbito de la gestualidad porque en su calidad de anáfora el proceso de la gestualidad no se puede aprehender ni por el habla ni por la escritura. Las acciones que se desarrollan en el presente de la obra son “presentes” pero como se ha dicho, no producen nada como acciones que modifiquen “algo” en un sentido de trabajo productivo⁴⁶. Es interesante pensar que el gesto del espectador “en acción” nos lleva a otra forma de aprehensión de la obra que no tiene que ver justamente con esa conceptualidad o “lo que se puede decir de la obra” sino más bien como la evidencia de que la obra está presente no sólo para ser “hablada” sino para *verla* en primer lugar, y en segundo lugar para *estar “con ella”*. Ya veremos esto más adelante.

Ahora bien, Greimas distingue tres tipos de gestualidad: una *práctica* que estaría en el ámbito del *hacer*, una *mítica* que estaría en el del *desear*, y una mixta en la que lo mítico

⁴⁵ Para Greimas al hablar del intervalo posible de los gestos naturales, se insiste en la necesidad de despojar estos gestos de toda significación reduciéndolos a figuras. La significación se pega a ellos fatalmente cuando se les verbaliza.

⁴⁶ Para Kristeva, uno de los conceptos a los que lleva la función anafórica es el de *negatividad*, de aniquilamiento de los diferentes términos de la práctica semiótica (considerada a la luz de su anaforicidad), que es un proceso de producción incesante pero se destruye a sí misma y no puede ser detenida más que *a posteriori*, por una superposición de palabras... el gesto es el ejemplo mismo de una producción incesante de muerte. En su campo el individuo no puede constituirse. *Op. Cit*, p129.

estaría difuminado con lo práctico y viceversa⁴⁷. La gestualidad mítica -que es a la que yo creo que pertenece la gestualidad del espectador ante una obra mínima- no intenta comunicar un sentido ni tampoco es un quehacer objetivo sino una intencionalidad que como tal *desea*. ¿Qué es lo que *desea* el espectador/gesticulador⁴⁸? Obviamente no sería como en pintura, deseo de producir una imagen, sino más bien *deseo* del espacio que plantea la obra entre mi cuerpo y su corporalidad como superficie antropomórfica. Una obra mínima siempre plantea problemas de espacio⁴⁹ en el instante de *verla*, espacio que no está adentro sino afuera⁵⁰. La pregunta por la distancia que se presenta entre la obra y mi cuerpo, una cuestión que plantea LA MIRADA y que Didi-Huberman relaciona con la manifestación de una lejanía por cercana que pueda estar en un aquí y en un ahora irrepetible o sea, con la definición benjaminiana de *aura*, es una pregunta por *mi deseo* del espacio frente (cuando enfrentamos) a una obra mínima.

El deseo del espacio expresado en el gesto se da por una frustración de la visibilidad, en la que interviene el espacio abierto siempre. No es que sólo sea una imposibilidad del habla-agotada (*gag* de Agamben) que impide enunciar lo que se ve enfrente; es también un deseo de la mirada a la que no le es suficiente un “vistazo” porque así no puede aprehender el objeto en su totalidad. Pero recordemos, el espacio no es lo que está alrededor de la obra sino que se dá por mi presencia. Como dice Merleau-Ponty “la definición del espacio es ser *en sí*. Cada punto del espacio es y es pensado ahí donde está, uno aquí y otro allí, el espacio es la evidencia del dónde. Orientación, polaridad, envoltura, son fenómenos derivados en él, ligados a mi presencia”⁵¹.

⁴⁷ Greimas , *Op. Cit*,p73.

⁴⁸ Es importante pensar que ante una obra mínima el espectador ya no es “espectador” en el sentido de quién ve una pintura para encontrar su sentido “detrás”, si no actor que improvisa sus acciones siempre.

⁴⁹ Al respecto de la cuestión del espacio se tratará de hacer una disertación en el capítulo siguiente. Es importante anotar en éste momento algunos puntos que se tendrán en consideración más adelante.

⁵⁰ Incluso si uno se pregunta que podría haber *dentro* de alguno de estos volúmenes, de estas “cajas” en forma de “L” la respuesta estaría siempre referida al espacio de la visión. Si deseo saber que hay “adentro”, en caso tal de que se formule esa pregunta, debo ver en el interior y por lo tanto mi respuesta será siempre – en el sentido de que no voy a poder abrir la caja- una pregunta por el adentro, será una pregunta por el “que hay *ahí* adentro”.

⁵¹ M.Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, Barcelona, Paidós, 1986, p 36.

Ya que deja de haber un señalamiento con la desaparición del plinto que separa y del carácter representacional (figurativo), desde que la escultura se problematiza como tal, una vez que se involucra con el espacio natural y con la arquitectura no sólo de manera negativa, la “escultura” es únicamente un término en la periferia de un campo en el cual hay otras posibilidades estructuradas de diferente manera⁵². Esa expansión de la escultura es la expansión del espacio, de *su* espacio y del mío, no porque el espacio no estuviera siempre *ahí*, sino porque ese involucrarse en el espacio que desde éste momento plantea la obra de arte, hace que asimismo yo me involucre con él y con ella⁵³. Tratar de aprehender el espacio que se da en éste *ahí pero que siempre esta más allá o más acá*, es lo que se desea pero esa misma imposibilidad de cumplir ese deseo, desear permanentemente esa aprehensión hace surgir el gesto desde la visión⁵⁴.

Digamos, resumiendo, que la gestualidad del cuerpo ante una obra mínima no produce nada en su quehacer mismo, o mejor, es una gestualidad que expresa todo su propio ser⁵⁵ como gasto; ¿qué pasa entonces en el caso del expresionismo abstracto de Pollock (esto en general para cualquiera de sus pinturas hechas con la técnica del *dripping*) cuando un gesto *se hace* pintura y *hace* pintura? Para las consideraciones, la gestualidad ante una obra mínima estaría en el campo de lo que Greimas llamaría una *gestualidad no pictórica o teatral* aunque no se hasta qué punto gesticular así, frente una obra mínima, sería un comportamiento natural. Sin embargo, lo que no sería natural es, por lo pronto esa gestualidad productora o práctica que se refiere al hacer, problema entonces del expresionismo abstracto.

⁵² Véase al respecto Krauss R, “Sculpture in the expanded field” en *The anti-aesthetic*, Bay Press, Seattle, 1983.

⁵³ No es que primero me involucre con el espacio y después con la obra sino que ante una obra mínima estas cosas ocurren de manera simultánea.

⁵⁴ Según Didi-Huberman, el espacio es distante, el espacio es profundo. Sigue siendo inaccesible cuando está siempre ahí, al rededor y delante nuestro. Entonces nuestra experiencia fundamental será sin duda experimentar su *aura*, es decir la aparición de su distancia y el poder de esta sobre nuestra mirada, sobre nuestra capacidad de sentirnos mirados. Didi-Huberman, *Op. Cit*, p107.

⁵⁵ Gadamer es claro al decir que lo que el gesto dice como gesto es todo su propio ser. De ahí que todo que gesto esté a la vez cerrado de una manera enigmática; revela tanto como contiene de su secreto. Pues es el ser del sentido lo que déstella en el gesto y no el saber del sentido. Gadamer H. “Imagen y gesto” en: *Estética y hermenéutica*, Tecnos, Madrid, 2001, p 250.

2.4 El gesto como productor

Antes de hacer cualquier afirmación sobre el expresionismo abstracto, es preciso decir que el gesto en la pintura de Pollock se mueve en la misma definición de gesto que se dio más arriba pero que tiene otro comportamiento y que opera de diferente manera. El gesto en el expresionismo es *ejecutado* por el artista para *hacer* su pintura. Esta obviedad es problemática si se piensa en la pregunta de cómo es posible percibir el gesto del artista en la pintura. Hay primero que hacer una distinción. Si nos fijamos bien, el gesto de Pollock como tal,



Jackson Pollock pintando

el gesto que tantas veces ha sido fotografiado, no dice nada antes de que la pintura llegue a la tela. El gesto aparece como arbitrario y sin-sentido en esas fotos, y del mismo modo Pollock aparece como *aportando su cuerpo*, pero no se sabe en general a qué. El *dripping* de Pollock se refiere justamente a esa acción de su cuerpo sobre la tela que es lo que se ve en la foto; en éste primer momento que capta la foto, el gesto aparece sobre todo como la danza-juego de carácter mítico que describe Greimas. Sin embargo éste documento fotográfico del *hacer la pintura* es documento de un hacer y no es la pintura en sí misma. Tener acceso a dichas fotos, poder verlas, es para mi circunstancial porque a lo que llama la pintura, entre otras cosas, es a la pregunta de cómo fueron hechas y, por supuesto, por quién fueron hechas, o sea, una pregunta por el hacer del cuadro.

Consideremos que es el artista el que hace la pintura con gestos. Según Pere Salabert⁵⁶, y siguiendo a Jean-François Lyotard

si se considera a la pintura desde el punto de vista del 'deseo', se puede pensar en el potencial que éste deseo aporta al trabajo, al gesto pictórico que cristaliza y toma cuerpo en el material cromático. Interés, pues, en un **transparentar** del deseo como fuerza en las imágenes, íconos y figuras, que constituyen el dispositivo pictórico: 'hay que pensar el deseo como UNA ENERGÍA QUE TRABAJA'. Energía, aún, como el campo de una transformación continua, eterno conflicto que provoca el significar de los cuadros: 'energía en tanto que METAMORFOSIS, METAMORFOSEANTE Y METAMORFOSEADA'.⁵⁷

Esa transparencia del deseo-fuerza tiene asimismo dos sentidos a considerar: primero el aparato ficcional que promueve aquello que representa, es decir un *detrás* del soporte figurativo como visión, espejismo, etc. y un segundo sentido como productividad, la operación, el proceso: "la infiltración del sujeto que pinta en la materia / el lenguaje que él pervierte para representarse *en* o incluso *contra* el representar del cuadro. (...) Mientras que lo primero puede ser considerado como una *con-versión* lo segundo se genera precisamente en la *per-versión*."⁵⁸ Dicha perversión es la que está relacionada con la gesticulación como elemento deformador/deformante de lo representado. Ahora bien, si se considera el *texto como trazo*⁵⁹ como lo ha hecho Derrida, el gesto que "hace pintura" es también, en la superficie objeto de exploración (como se verá mas adelante), imagen parcial de una acción que estructura la materia, una evidencia del sujeto significándose a través de la palabra pictórica. Pero ese carácter energético no es posible enmarcarlo en un sentido a menos de que tome cuerpo en algo que *no es él*, o sea, se vuelva texto, cuadro. Por lo tanto, si se considera el gesto como lo que está detrás del hacer de la pintura, su escritura resulta identificable con la trama del significante, siendo su exterioridad la red o el diagrama representado. Es así como puede ser aislado en un cuadro cuya imagen constituye la *diferencialidad de la superficie en la representación*⁶⁰. El cuadro ha de ser considerado entonces en relación a lo textu(r)al como trazo o como escritura.

⁵⁶ Desde éste punto tengo en cuenta el argumento seguido por Pere Salabert en el capítulo "Escenas" del libro P. Salabert, *(D)efecto en la pintura*, Antrhopos, Barcelona, 1985.

⁵⁷ J-F. Lyotard, "La peinture comme dispositif libidinal", *Des dispositifs pulsionnels*, París, 1973, p 240, citado en P. Salabert, *Op. Cit.*, p 213.

⁵⁸ P. Salabert, *Op. Cit.*, p 214.

⁵⁹ J. Derrida, *La escritura y la diferencia*, p. 215

⁶⁰ J. Baudrillard, *Crítica de la economía Política del signo*, México, 1974, p 108.

En las posibilidades del análisis, y siendo esquemáticos, un cuadro primero es una cosa manual, es hecho por alguien de manera *artesanal*; en un segundo nivel de análisis, un cuadro es una cosa en donde incide el sujeto y por lo tanto la consideración manual ha quedado atrás. Sin embargo, y ya no siendo tan esquemáticos, se sabe que al leer un cuadro el sistema se rompe y la acción de leer la imagen es más bien un ir y venir del análisis del aspecto manual/conceptual de ésta. Ahora bien, si consideramos el pintar como el cubrir una superficie de color (obviamente en términos muy generales) se ha de tener en cuenta también el sujeto que hace dicha acción siendo esta superficie un lugar donde se afirma dicho sujeto. En el cuadro (en la materia del cuadro) está pues *la firma* como texto del artista. Es en la materia donde se encuentra ese sujeto.

Vemos entonces que en la pintura de Pollock la *costra pictórica*, el material-significante, aparece como una estructura que se va construyendo a través de una temporalidad. El dibujo (la línea como incisión) es la signatura; el blanco y el negro de las líneas está redistribuido-precipitado en un efecto referencial, pero a través de la trama caligráfica de su estructura. Así, el lugar de la significación debe hallarse en el *trabajo*: el trabajo es el que modifica la materia, del cual depende la imagen; es una marca que agita la imagen, lanza todo su proceso a un movimiento de representar/retorno a la materia. Es de esta manera que el significante depende del hacer. ¿Qué será en éste sentido el cuadro? El cuadro es un significante en donde aparece un trabajo que es *anterior* y también es parcialmente exterior a dicho cuadro.

El gesto pictórico no es analizable, sin embargo, como un gesto corporal sin el intervalo de la materia porque en la acción de pintar hay un traspaso de códigos. Lo que se da es un salto desde un lenguaje de *proyección* a un lenguaje de *producción* como sentido. “El cuerpo en el gesto se proyecta, pero no produce a no ser su propia corporalidad como sentido; el cuadro, en cambio, es producción objetual de ese cuerpo: se deja examinar en su ausencia, y por ello, ajeno a él, acaba por destruirle. Así las cosas el cuadro ya no se puede analizar en los detalles del representar sino en la propia productividad escritural de esa trama, continuum metaespacial con el que el cuadro alude, excedencialmente, (cae

en lo simbólico), a la profundidad escénica. Lo superficial del texto viene a ser entonces el método perspectivo del cuadro, imagen codificada de esa dimensión que a la pintura le falta para ser practicable”⁶¹.

Vemos ahora que en estas condiciones, el cuadro no es tanto ya imagen de un objeto sino imagen de un *trabajo*, de un *producir* la imagen del cuadro. Vale la pena preguntarse entonces cuál es el elemento que liga el trabajo (Signación) y la figura (Designación): el elemento que los vincula es justamente lo *temporal de la productividad*. Es el paso de lo gestual a su detención en la materia del/en el cuadro. “La obra es la imagen de un TIEMPO inscrito en la movilidad del trabajo/en el dispositivo donde es fijado”⁶².

Ahora bien, repitamos que la imagen del cuadro de Pollock no tiene un referente natural y lo que se fija no es una imagen exterior al cuadro. Esta dificultad hace que también sea considerado el trabajo en aquello que es figurado: en el objeto de la designación, nombrable, o sea, el cuadro. Es en esa operación del nominar en donde aparece un *exceso* de la imagen en la inscripción (signación) porque el referente que está detrás/delante de la obra no es otro que el gesto. Es entonces el trabajo que produce la imagen ese *exceso* que es descriptible pero no nombrable, siendo su representar lo que se ve en el cuadro, o sea las líneas blancas y negras entramadas. El contenido narrativo del cuadro de Pollock aparece, en lo que respecta a los tiempos de producción, como una imagen superpuesta que son las líneas entramadas; así, se libera la materia en los fondos sugiriendo lo que será el cuadro posteriormente. En Pollock no existe la distinción de objeto representado y el espacio forma-fondo. “*El fondo es acá la superficie pidiendo el cuadro por el recorte del vasto soporte en que la pintura se produce proyectada*”⁶³; el fondo de la pintura es por lo tanto él como autor y no como espacio, él pero sin hablar, él sin decir nada: solo está. El cuadro es el que habla por él como si Pollock estuviera ausente.

⁶¹ P. Salabert, *Op. Cit.*, pp 220, 221.

⁶² *Ibid*, p 228.

⁶³ *Ibid*, p 231.

Ahora bien, el tiempo es el que condiciona al signo incidiendo en el cuerpo del lenguaje. El tiempo es lo que constituye, mejor que el medio matérico, la región específica del discursar. Es por esto que en esta pintura lo que está adelante también está atrás: el gesto que en un principio arroja pintura adquiere sentido sólo en la superficie matérica de la pintura y no antes. Es entonces ese remitirse al gesto temporal en el *atrás*, lo que nos permite aproximarnos a la superficie del cuadro en un *en frente*, o sea, para ser precisos, se cumple el carácter anafórico del gesto como gasto.

En éste momento surge una pregunta importante: ¿qué tipo de gesticulación será esta, que *desea* un cuadro y que a la vez *produce* dicho cuadro? Dejemos esta pregunta pendiente y consideremos por lo pronto lo que nos ha dicho Kristeva sobre el gesto como vínculo entre entidades separadas. El cuerpo de Pollock *hace* una pintura y no sólo el gesto por el gesto. Pero, ¿es posible separar las entidades cuerpo-pintura si hay un gesto involucrado que *pinta*? En general no, porque en éste aportar su cuerpo a través del gesto, Pollock es cuerpo arrojado y abierto *en* la pintura. El gesto entonces vincula de manera necesaria las dos entidades porque el cuadro no puede ser ni más ni menos que lo que gesticula Pollock al pintar. Que se entienda bien que el cuadro no *es* el gesto porque como nos ha dicho Salabert hay un traspaso de códigos de un lenguaje de proyección a uno de producción y no se puede analizar el gesto pictórico en sus efectos de modo equivalente a como es analizable el gesto corporal sin el intervalo de otra materia que no sea la del propio actor. Sin embargo, el *gasto* que se ve implicado acá, o sea el tiempo que es tan importante en la obra expresionista que es carácter práctico (productividad anterior a un producto) sólo puede ser leído en el texto del cuadro. Toda la incidencia del artista sobre el lienzo es idéntica a la pintura arrojada y en el quehacer del cuadro y esto es así por lo que Kristeva llama *intervalo* en donde el gesto no se opone a la *materia*, es decir a la representación acústica o *visual*, sino que le es idéntico⁶⁴. Éste intervalo supondría entonces, y para contestar la pregunta que se hacía más arriba, que el acto de pintar o el pintar en acto pertenece a una categoría de la gestualidad práctica: del *hacer*, censor del *deseo*.

⁶⁴ Kristeva, *Op. Cit*, p 128.

3. Abriendo espacios: el caso del minimal

So much of what is positive in giving to shapes the necessary but non-dominating, non-compressed presence has not yet been articulated.

Robert Morris

Es difícil tratar de retomar la idea de Didi-Huberman sobre el espacio que se genera al abordar el problema dialéctico de la mirada cuando se confronta el objeto minimal. Y aún más complicado (por no decir riesgoso, peligroso) tratar de pensar una forma similar de dialéctica abierta en las pinturas dripping de Pollock (aunque se sabe que siguiendo el argumento de Benjamin se podría hacer coincidir la ideas del arte que éste maneja con cualquier tipo de arte). En las relaciones (siempre abiertas) que plantea Didi-Huberman sobre la mirada, se privilegia el espacio del “entre” que se genera al ver una obra minimal. Cuando se ve una obra como Sin título (*L-Beams*) de Morris ya no se establece una relación tautológica, ni una de creencia, para usar los términos del autor, sino que se toma en cuenta lo que ocurre en el espacio “entre” el espectador y la obra, “superando la oposición de lo visible y lo legible en una puesta en obra -en el *juego*- de la figurabilidad”⁶⁵. Sin embargo, vale la pena anotar que la dialéctica de la mirada de Didi-Huberman se restringe porque al pensar el espacio que se abre, que abre la mirada, al pensar ese “entre”, no considera que hay una afección real en el espectador. Para hacer extensivo el problema del gesto y, como he tratado de mostrar, la dialéctica de la mirada es también un problema de la acción del cuerpo en general que se manifiesta como gesto, en el caso del minimal, y por consiguiente, un problema de lenguaje (que le incumbe al lenguaje) siguiendo la definición de Agamben.

La dialéctica de la mirada que se describe en relación al arte minimal, no es sólo una desidentificación en la abertura sino un problema del cuerpo “como abertura”. Asimismo, en las pinturas de Pollock, hay un problema similar que es mucho más evidente si hablamos de gesto. Tratar de vincular al expresionismo abstracto y al minimal es por lo tanto pensar en las relaciones del cuerpo y del sentido que se producen, por un lado, en la

⁶⁵ G. Didi-Huberman, *Op. Cit.*, p 77.

relación del artista con su obra (expresionismo), y del espectador con el objeto (mínimal) por el otro, y considerar además que hay una relación dialéctica cuando se habla del cuerpo y del gesto como generadores de espacio. En éste capítulo trataré entonces de describir como se *abre el espacio* en la escultura de Morris a partir de varios conceptos base: en primer lugar, guiado por Didi-Huberman, plantearé a la obra mínimal como antropomórfica para luego pensar en cómo ésta *actúa* en el espacio; dicha actuación se pone en relación con el espectador en forma de *teatro*; es la consideración de la obra mínimal como *teatrera* (actuante) la que abre una distancia que se evidencia en el espectador en forma de gesto. La distancia entre la obra y el espectador es una distancia doble que acerca y que aleja por la característica de presencia de la obra que se experimenta (que se siente porque es algo que se presenta). Describamos entonces como se lleva todo esto a cabo.

En su capítulo *Antropomorfismo y Desemejanza*, Didi-Huberman en primer lugar pone en relación al objeto de arte mínimal con el cuerpo del espectador y con una referencia del tiempo que “aparece” cuando se contempla una escultura mínimal. Para que aparezca el efecto de la mirada dialectizada, es necesario quedarse unos pocos segundos frente a la obra, y no despacharla de una vez por todas: hay que dejar que, y siguiendo la palabras del autor, aparezcan los cristales de evidencia. Cuando esto ocurre, aparecen las diferencias evidentes de las *L-Beams*, y uno se puede fijar que ya no son todas iguales,

“se hunde la estabilidad temporal de la obra porque se la siente condenada a un arte de la memoria cuyo contenido, para nosotros (como para el artista, por lo demás), seguirá siempre siendo defectuoso, nunca narrativizado, nunca integrado. La repetición en obra ya no significa exactamente el dominio serial, sino la inquietud heurística en torno de una pérdida. La inexpresiva obra, con su rechazo consiguiente de todo expresionismo estético, tomará finalmente el color plomizo de algo que requiere un yacimiento de sentido, juegos de lenguaje, juegos de imágenes, afectos, intensidades, casi cuerpos, casi rostros. En suma, un *antropomorfismo* en obra”⁶⁶.

⁶⁶ *Ibid*, p79.

El desarrollo del concepto de antropomorfismo, se empalma con lo que Michael Fried percibía, como *teatro*⁶⁷ (que es lo que denomina Didi-Huberman como *creencia*) y es lo que pone al espectador a *distancia*, es lo que al fin de cuentas lo inquieta. Entre líneas, el tiempo es un elemento especialmente inquietante en las obras porque se puede percibir si uno entra en el *juego*. El tiempo no sólo plantea el problema del “demorarse en” para el “jugar con” sino que pone a la obra es una primera instancia en relación con el espectador. Una obra que es “antropomórfica” comparte un tiempo que se supone, se abre espacialmente aunque, como veremos más adelante, la distinción espacio-tiempo en el sentido del *teatro* del arte mínimo y como lo percibía Michael Fried, es difícil de establecer.

La relación de la *creencia* (dar el lugar a dudas, o desplazar ese lugar a otra parte, no ver lo que *está presente*, ver en ese volumen un vacío) con el teatro es necesaria para Didi-Huberman en éste caso.

Un teatro que es la asociación impura de un objeto *facticio* –fatalmente inerte- con una fenomenología tendida en su totalidad a la palabra *presencia*, fatalmente tendida hacia una problemática de lo viviente (al menos tendida hacia una pregunta formulada a lo viviente). Así, pues, hemos aquí llevados de nuevo al problema esencial, el problema que sigue siendo problemático: a saber, el de comprender en el fondo qué quiere decir verdaderamente la expresión según la cual un objeto sería específico en su propia presencia⁶⁸.

Esa idea, que ya había planteado Greenberg en su ensayo y que ya habíamos visto en general en el primer capítulo es lo que en definitiva quiere desarrollar el autor.

El problema se desplaza entonces hacia una pregunta más original y se cuestiona la idea de *forma con presencia* a la que remiten los objetos mínimo. La noción de

⁶⁷ Según Michael Fried las obras mínimo son un antropomorfismo en obra porque frente a ellas “aparece la capital experiencia de una puesta a distancia por la obra; el espectador sabe que está en una relación indeterminada, abierta, y no obligatoria, de sujeto con el objeto inerte en la pared o en el suelo. De hecho, ser puesto a distancia de tales objetos no es, creo, una experiencia radicalmente diferente de la que consiste en ser puesto a distancia o invadido por la presencia silenciosa de otra persona. El hecho de toparse de improviso con unos objetos literalistas en unas habitaciones más bien sombrías puede revelarse perturbador, aunque sea momentáneamente”. Es justamente a esa presencia a la que llamaba Fried teatro. M. Fried, “Art and Objecthood” (1967) en G. Battcock, *Mínimal Art: a critical anthology*, California University Press, 1995. p

⁶⁸ G. Didi-Huberman, *Op. Cit.*, p 80.

antropomorfismo que para Didi-Huberman es indispensable y que ve tan claramente desarrollada en el discurso de Fried sobre una “presencia”, a saber, un silencio doble, en primer lugar el de la persona, el silencio humano, la *boca cerrada* (¡y si que es fácil ver como uno no puede decir nada más que una afirmación de lo que ya es una evidencia!) y en segundo lugar el de la *caja cerrada*, el de la *tumba*.

El escultor pone en obra esos dos silencios a través de los paradigmas complementarios de la *estatura* y la *tumba*. La estatura, carácter esencial de las estatuas, es el estado de mantenerse de pie, y algo que se dice en primer lugar de los hombres vivientes, a diferencia de todo el resto de la creación –animales, cosas- que se mueve, se arrastra, o simplemente está frente a nosotros. La estatura se dice de los hombres vivos, de pie, y designa, ya en latín, su talla de hombres (*stare*): por lo tanto, se refiere fundamentalmente a la escala o a la *dimensión humana* (...) En esos primeros objetos minimalistas, efectivamente, era preciso *confrontar* al hombre con el problema –y con la representación figurativa –de su propia estatura.⁶⁹

El asunto de la estatura se plantea de forma fundamental⁷⁰ porque es ésta la que pone en relación, digámoslo así, a un *cuerpo* con *otro* haciendo evidente lo que Fried llamaba antropomorfismo. La estatura, la comparación cuerpo a cuerpo, es siempre en el arte minimal la potencialización del espacio, justamente porque es la que hace posible dicho espacio. La relación sí es muda, pero no en el sentido que lo plantea Didi-Huberman. El silencio ante la *tumba muda* es interrumpida por el gesto que no se calla y que no se puede callar, pero que siempre estaría callado. Esto quiere decir que es el gesto el que abre la relación de los cuerpos pero de una manera in-mediata. El antropomorfismo sí es la puesta en obra de una relación y dicha relación sólo es posible en la presencia del objeto y nunca antes. El espacio aparece pues, cuando el gesto aparece. Sí es verdad que en la dialéctica de la mirada de Didi-Huberman está implícita la cuestión y también es verdad que abordar el concepto de *aura* de Benjamin como fenómeno dialectizante de la mirada cuestiona el fenómeno del espacio pero de manera limitada porque su pregunta, la pregunta fundamental es *qué es una forma con presencia*. Digamos, a grandes rasgos, que la respuesta que él ofrece es: aquella que dialectiza la mirada en aquello que vemos por lo que vemos y lo que nos mira como presencia, un punto que no es ni tautología ni creencia, un punto móvil que va performativamente de un lado para otro de los

⁶⁹ *Ibid.* p 81-82

⁷⁰ Éste punto también lo veía Greenberg: “Minimal art can also hide behind presence as size”. Clement Greenberg en Battock *Op. Cit.*, p 185.

“extremos”, si es que cabe esta palabra acá. En términos generales, un punto no-fijo e inaprehensible.

Esta dialéctica de la mirada es, sin embargo, incompleta porque al tener un objeto con “presencia” en frente (y solamente se puede si se tiene “en frente”) aparece el espacio, no el que contiene a la obra y al espectador, sino el espacio que es dicha distancia. No hay virtualidad allí pero sí extrañamiento. Éste extrañamiento se manifiesta en el gesto del espectador como fenómeno actuante. El *aura* benjaminiana como fenómeno de distancia es evidente como fenómeno de lenguaje que no se puede articular, o sea, gesto. *La presencia de la doble distancia es clara como gesto.*

3.1.1 Morris y el teatro

Volvamos otra vez a la noción de *teatro* en Morris, a la idea de una obra que actúa en el espacio (una obra antropomorfa) para ver cómo es que se puede ver o mejor, sentir esa doble distancia; es preciso ver cómo es que sólo ante la presencia del objeto, el espacio aparece en la relación con el gesto del espectador. En *Notes on Sculpture*⁷¹ Morris hace algunos apuntes sobre esto y comienza su argumento haciendo una crítica a la pintura que a su parecer es *ilusionista*, en particular, la pintura que estaba de moda en las décadas de los años 40 y 50 en Estados



Byron Browne, *Retrato* (Fig. 5)

Unidos, o sea el expresionismo abstracto y el neo-cubismo como el de Byron Browne. Para él, la escultura no tiene que ver con éste ilusionismo porque siempre ha estado relacionada con otros elementos que no pueden ser considerados ilusionistas, a saber, forma (*shape*), espacio (*space*), luz (*light*), y materiales (*materials*), siendo estas

⁷¹R. Morris “Notes on Sculpture” en G. Battock, *Mínimal Art: a critical anthology*, California University Press, 1995, p 222.

características *concretas y literales*. Según Morris, las alusiones o las referencias de la escultura no han sido medidas con las mismas características de la pintura. “Si la pintura ha intentado aproximar el objeto, igualmente ha intentado desmaterializarlo en alguna forma. Las claras distinciones entre las escultura cuya naturaleza es esencialmente táctil y la sensibilidad óptica involucrada en la pintura deben ser hechas”⁷².

Para Morris, la experiencia del espectador con la “escultura” establece una relación de verdad, o para decirlo con otras palabras, es una *verdadera experiencia*, y no una experiencia virtual que reside en el carácter ilusionista de la pintura: ante una escultura se produce una experiencia concreta de conocimiento. “Una de las condiciones para conocer un objeto es dada por el sentido de la fuerza de gravedad que actúa en el (su) espacio. Esto es, espacio con tres y no con dos coordenadas. El plano del piso y no la pared, es el soporte necesario para el máximo conocimiento del objeto. Una objeción más es la limitación del número de posibles vistas que la pared impone, junto con las constantes arriba, abajo, derecha e izquierda”⁷³.

Como se puede ver, la “escultura” para Morris está en un espacio real y comparte las mismas propiedades de los cuerpos. Una escultura sería un objeto “real” porque se puede poner en relación con mi cuerpo en la tridimensionalidad estableciendo relaciones espaciales entre los dos: compartimos el mismo espacio y esto nos hace poseedores de similares características sin las limitaciones que proporciona la virtualidad de las dos dimensiones. Hacer real un objeto es interactuar con él de manera real, percibirlo en un espacio real dejando atrás la virtualidad (idealidad) pictórica. Las cualidades de la escultura (escala, proporción, forma, masa,) son físicas y “cada una de estas cualidades se hace visible por su ajuste a una persistencia, la masa. El color, no posee esta característica. Es aditivo. Obviamente las cosas existen coloreadas. La objeción está en contra del uso del color que enfatiza en lo óptico y asimismo subvierte lo físico.”⁷⁴ Obviamente no es que Morris diga que la luz no es importante; sin embargo, sí afirma

⁷² *Ibid*, p 224.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Ibid*, p 225.

que la escultura está relacionada con problemas de forma y no de color, o sea, con problemas de espacio y no de pura visualidad. Es por esta razón que muchas de sus obras están pintadas de gris, ya que para él éste no era un color en realidad. Pintando una columna de gris se enfatizaba en la forma y no en el color del objeto.

Para él, lo más importante es sin lugar a dudas la formas simples (*simple forms*) que son las que se ofrece como la propiedad que produce las más intensa sensación de la *gestalt*, o sea, es la que permite una relación directa con el espectador. Cuando uno observa una escultura mínima por ejemplo las *L-Beams*,

uno inmediatamente ‘cree’ que el patrón que uno supone corresponde con el hecho existencial del objeto. ‘Creer’ en éste sentido es a la vez un tipo de fe en la extensión espacial y una visualización de esa extensión. En otras palabras, ‘creer’ significa que esos aspectos de aprehensión son coexistentes con el campo visual pero más que todo, son el resultado de la experiencia del campo visual (...) Poliedros simples e irregulares como columnas, paneles inclinados, pirámides truncas, son relativamente más fáciles de visualizar como un todo.⁷⁵

Es evidente que la preocupación en esta última frase es pretender que el espectador tenga una sensación de completud del objeto a través de la mirada. El objeto existe entonces completo a través de su forma simple. “Visualizar” para Morris es establecer una relación real entre el cuerpo del espectador en un espacio perceptual que se abre a través de la mirada. Vale decir que la mirada no es solamente un “vistazo” sino la percepción total de la figura en un recorrido. Se vuelve a la experiencia del tiempo a la que se había hecho referencia más arriba.

Asimismo, el tamaño de la pieza es fundamental porque es lo que se pone en relación con el cuerpo del espectador. No se hace ni un “monumento” ni un “objeto ornamental”⁷⁶; se hace una forma que se encuentra en la mitad de esta polaridad. El tamaño es importante porque, además de la forma del objeto, es lo que propicia la experiencia de la *gestalt*. “El tamaño específico es una condición que estructura las respuestas en los términos de más o

⁷⁵ *Ibid*, p 226.

⁷⁶ Es famosa la respuesta de Donald Judd al preguntarle por el tamaño de sus objetos: ¿Por qué no lo hizo más grande? – No estaba haciendo un monumento. ¿Por qué no lo hizo más pequeño? –No estaba haciendo un objeto.

menos público o más o menos privado (...) La importancia de la escala es una función de la comparación que se hace entre la constante del cuerpo del observador y el objeto. El espacio entre el objeto y el sujeto está implicado en esa comparación”⁷⁷. Es entonces cuando la participación física del espectador entra en “juego” porque sólo así se puede percibir una obra de estas características.

Es claro que una obra minimal, *L-Beams* en éste caso, solamente se puede percibir cuando ésta ya existe en frente de nosotros y no antes. El tamaño de una obra minimal sólo se puede percibir estando frente a la obra y no se puede concebir imaginativamente. Por ésta razón es que Morris rechazó más de una vez diversas piezas porque no se ajustaban al espacio que se supone las iba a contener, o no tenían la correcta relación con la escala del espectador⁷⁸. El objeto minimal existe en el espacio sólo si el espectador está en relación a con su “mirada” y más que eso, con su “experiencia”; en consecuencia es siempre público porque su sentido está evidentemente afuera en esa relación. La explicación que da Rosalind Krauss al respecto es bastante satisfactoria, no sólo porque permite ver las contradicciones entre pintura y escultura que ya había anotado Morris, sino que ayuda a pensar el problema del sentido de la escultura como escritura en el gesto (un problema de lenguaje que a Didi-Huberman no le interesa), cuestión que se tratará más adelante.

¿Cuál es definitiva el problema de la actuación en la escultura *L- Beams* de Morris? Esta obra por ejemplo plantea un problema particular al identificar a una de las “L” como caída. Esa pieza de la obra está *caída* en relación a las otras que la acompañan, pero está *caída* también por la relación que yo propongo con mi cuerpo. Una vez esa pieza pudo estar erguida como una de las que la acompañan pero en éste caso “ha caído”. Esa acción de caerse es una acción que ya había propuesto Morris en su obra *Column* para el evento *fluxus*, sólo que en ésta hay una simultaneidad: es la misma forma pero no es la misma imagen porque se desplaza. Esa experiencia de la *caída* sólo puede tenerse en un espacio real: no es la representación de una caída como se podría hacer en una pintura sino que

⁷⁷ R. Morris, Op, Cit. pag 227.

⁷⁸ Para ver esto en detalle remitirse a la entrevista hecha por David Silvestrer a Robert Morris, en D. Sylvéster, *Interviews with american artists*, Yale University Press, Londres, 2001.

esa “L” está caída, es la evidencia de la experiencia la que se hace presente. Esa escultura es de una gran complejidad a pesar de su aparente simpleza formal. Toda la escultura está actuando porque yo la pongo en relación con mi cuerpo a través de mí gesto y de mí experiencia *real* con ella.

3.1.2 El minimal como des-centramiento

Krauss, en su ensayo *Doble Negativo: una nueva sintaxis para la escultura* piensa que la escultura minimal responde a una negación del “adentro” para favorecer una relación siempre exterior con el espectador, o en otras palabras, “negar esa presencia de una cosa detrás de otra como estrategia compositiva”. Hay una idea fundamental en toda la escultura minimal y es que no hay manufactura por parte del artista. No hay evidencias de un trabajo manual y eso evita que sobre todas las cosas uno piense que ese objeto ha sido fabricado por un “artista”.

La idea de que no los fabricó el artista sino que se hicieron para otro uso social en sentido amplio –los ladrillos por ejemplo en el caso de Carl Andre y su obra *Palanca*- confiere a los elementos una opacidad natural. Es decir, que será difícil leerlos de manera ilusionistas o ver en ellos una alusión a una vida interna de la forma (como una piedra erosionada o cincelada podría, en un contexto escultórico, aludir a fuerzas biológicas internas). Por el contrario, los ladrillos refractarios permanecen obstinadamente externos más que vehículos de expresión⁷⁹.

Una no-referencia al atrás de una obra es siempre un sentido arrojado por fuera de ésta hacia la mirada, una im-posición. Ese es el sentido aparente de la mirada –un sentido impuesto-, lo que critica Didi-Huberman en *Lo que vemos, lo que nos mira*. Es interesante sin embargo, cómo ubica Krauss el sentido externo de la escultura minimal en la superficie. Para ella, la diferencia clara entre una obra minimal y un *redy made* está en que la organización de las partes del objeto minimal⁸⁰ hace que la obra arroje su sentido a

⁷⁹ R. Krauss, *Pasajes in modern sculpture*, The MIT Press, Cambridge, 1999, p 247.

⁸⁰ Se puede pensar que esto no se puede aplicar a las obras más radicales del minimalismo como por ejemplo *Die* de Tony Smith en donde sólo se presenta un objeto individual. Sin embargo la singularidad del objeto es ya “ejemplar”, o sea, puede remitirse a sí mismo sólo porque éste puede ser ya “la referencia”. Un objeto con estas características, o una obra que se presenta en esta singularidad “simple” permite pensar en la *posibilidad* de otras como ella.

esa distancia benjaminiana llamada *aura*. La organización serial de las obras minimal hace que se disperse el sentido de una manera muy particular.

Los órdenes compositivos que estas unidades parecen demandar son los de la repetición a la progresión serial: órdenes sin focos lógicamente determinados *ni límites externos impuestos desde dentro*. Ya hemos visto cómo a los minimalistas les atraía la repetición pura y simple como una manera de interrumpir las interferencias de la composición relacional. Juntar los elementos sin ningún realce ni terminación lógica excluye cualquier idea de centro o foco al que las formas apunten o construyan. Se llega entonces a un modo de composición del que se ha eliminado la idea de necesidad *interna*: la idea de cualquier explicación de una configuración particular de formas o texturas en la superficie de un objeto ha de buscarse en su *centro*. En términos estructurales o abstractos, los procedimientos compositivos de los minimalistas niegan la importancia lógica del espacio interior de las formas; un espacio interior por el que se había interesado mucho gran parte de la escultura previa del siglo XX⁸¹ (la cursiva es mía).

En otras palabras, una obra minimal no tiene un *interior* sino un *centro*. La palabra *centro* en el texto de Krauss inquieta un poco en el sentido de que permite la articulación sujeto-objeto porque el “centro” de la escultura minimal está *des-centrado* a través del gesto corporal del espectador. Hay que considerar que el objeto minimal entonces no es nunca un *centro* y -eso es lo que se ha encargado de mostrar Didi-Huberman- en el sentido tradicional de la palabra, o sea, no es un objeto que se deje aprehender desde *un* centro.

El objeto minimal en éste sentido no es un objeto trascendental porque el centro está afuera, en sus relaciones mas exteriores, en las superficies que se ordenan (y por supuesto que se desordenan). El centro está más acá y no más allá. Es innegable que desde esta perspectiva el objeto minimal entra en contradicción con la pintura expresionista de Pollock porque a ésta se le ha adjudicado un valor trascendente, en particular los críticos de la época, Clement Greenberg y Harold Rosenberg; éste último por ejemplo, describió el significado del expresionismo abstracto como la *trascrición* de las emociones internas de un artista por medio de un *acto* pictórico o escultórico. “Una pintura, que es en un acto es inseparable de la biografía del artista. La pintura misma es un ‘momento’ en la impura

⁸¹ R. Krauss, *Pasajes in modern sculpture*, The MIT Press, Cambridge, 1999, p 248.

complejidad de su vida”. Y también “el arte vuelve a la pintura pasando por la psicología. Como Steven Wallace dice de la poesía, ‘es un proceso de la personalidad del poeta’”⁸².

Según Krauss, lo que hace Rosenberg en la cita anterior es identificar a la pintura misma con el cuerpo del artista que la realizó.

Lo mismo que el artista se compone de un exterior fisiológico y de un espacio psicológico interior, la pintura consiste en una superficie material y, detrás de esa superficie, un interior que se abre ilusionísticamente. Esta analogía entre el interior psicológico del artista y el interior ilusionista del cuadro hace posible ver el objeto pictórico como una metáfora de las emociones humanas que afloran desde las profundidades de esos dos espacios internos paralelos. En el caso del expresionismo abstracto Rosenberg ve cada marca sobre el lienzo, cada orientación de una placa de acero en el contexto de una intensa experiencia interna. Para él, la superficie externa de la obra demandaba que se la considerara como un mapa en el que podrían leerse las contracorrientes internas de la personalidad, una especie de testimonio del yo íntimo e inviolable del artista. Como la escultura o el cuadro se entendían como sucedáneos del artista, el cual se sirve del lenguaje de la forma para informar sobre su experiencia, los significados que se leían en el expresionismo abstracto dependían de la analogía entre la inaccesibilidad del espacio ilusionista y una intensa experiencia íntima del yo individual⁸³.

Si la pintura expresionista es considerada como la *expresión* del artistas que está “detrás”, una pintura como la de Pollock es entonces la gramática privada de su “ser”, o sea, es Pollock contándonos quién es él, y mientras esta especie de manifestación de Pollock surge, la pintura se desvanece *como tal*, para convertirse en “lo que dice Pollock”. Es entonces una manifestación privada que se nos comparte en forma de pintura. Es la manifestación de un “yo” privado; es en definitiva, un gesto privado el que genera esa manifestación privada en la pintura de Pollock.

Es curioso ver como ese gesto privado que se abre en la pintura de grandes dimensiones crea una magnificación de lo “interior” y no de lo exterior. La pintura de Pollock es en éste caso la posibilidad de entrar (casi literalmente porque las grandes dimensiones de la pintura lo permiten) a un espacio que está en otra parte, que está en la acción de Pollock, que está en su gesto privado. Esto es contra lo que está el arte mínimo y a lo que se

⁸² H. Rosenberg, *The American action painters, the tradition of the new*, Nueva York, Horizon Press, p 27. Reimpreso en Art News, LI (diciembre de 1952), citado en R. Krauss, *Pasajes in modern sculpture*, The MIT Press, Cambridge, 1999, p 251.

⁸³ R. Krauss, *Pasajes in modern sculpture*, The MIT Press, Cambridge, 1999, p 252, 253.

opone radicalmente: al valor de signo del expresionismo tratando de agotar las posibilidades de significado⁸⁴ en una escultura casi autorreferencial.

Para evitar esa autorreferencialidad, los escultores minimal comenzaron por afirmar la exterioridad del significado justamente al reaccionar en contra del ilusionismo que convertía un material en el significante del otro, “un ilusionismo que saca al objeto escultórico del espacio *literal*, para instalarlo en uno metafórico. Estos artistas se negaron a utilizar bordes y planos para configurar un objeto, de modo que su imagen externa sugiriera un principio subyacente de cohesión, orden o tensión. Como la metáfora, éste orden se situaría más allá de los rasgos externos del objeto –su figura o sustancia- y dotaría a ese objeto de una especie de *centro* intencional o privado”⁸⁵.

El ejemplo que utiliza Krauss para demostrar lo anterior es precisamente el de las Sin Título (*L-Beams*) de Morris. En esta obra las tres “eles” que aparentemente son la misma figura se con-forman para ser siempre formas diferentes en la percepción inmediata del objeto. Sabemos que la “L” acostada es igual a la “L” que está de pie⁸⁶ pero cuando las vemos en el espacio, la percepción que se tiene de cada una de las piezas es de una “diferencia”. Las tres “L” son idénticas pero es imposible verlas como la misma.

Por lo tanto Morris parece estar diciéndonos que el ‘dato’ de la semejanza entre los objetos pertenece a una lógica que existe *antes* que la experiencia; porque en el momento de la experiencia, o *en* la experiencia, las eles contradicen esta lógica y son ‘diferentes’. Su ‘mismidad’ pertenece solamente a una estructura ideal, a un ser interno que no podemos ver. Su diferencia pertenece a su exterior, al punto en que emergen al mundo público de nuestra experiencia. Esta ‘diferencia’ es su significado escultórico; y éste significado depende de la conexión de estas figuras con el espacio de la experiencia⁸⁷.

⁸⁴ Es posible ver, con Didi-Huberman que la dialéctica de la mirada evita que esto ocurra.

⁸⁵ R. Krauss, *Pasajes in modern sculpture*, The MIT Press, Cambridge, 1999, p 260. (la cursiva es mía).

⁸⁶ Es evidente que las posiciones de las “L” de la obra de Morris se refieren a posturas humanas. Como Francisca Pérez Carreño dice, la obra no está realmente de “pie” o “tumbada” sino que hace referencia a posiciones como estar de pie o tumbado, es decir, las ejemplifica. Frente a la obra percibimos que se trata de dos objetos idénticos, y a la vez percibimos una diferencia entre ambos. Una diferencia que no es puramente óptica, debida a la diferencia del punto de vista, puesto que la identidad formal es evidente, sino al valor de la diferencia en la orientación.

⁸⁷ R. Krauss, *Op. Cit.*, p 261.

Lo que dice Krauss es evidente: es la relación con nuestro cuerpo la que hace posible una percepción de la escultura en su afuera público. El arte mínimo siempre es público porque su “significado” está afuera o es un significado que se da de manera simultánea a la experiencia con él. El arte mínimo es el arte del gesto exterior, es el arte del gesto “del” público (o del gesto público también) que confronta la obra.

Como dice Krauss, para completar el argumento,

en la medida en que la escultura no deja de establecer una analogía con el cuerpo humano, la obra de Morris remite al significado proyectado por nuestros propios cuerpos e interroga a cerca de las relaciones de éste significado con la idea de una privacidad psicológica. Él está sugiriendo que los significados que producimos – y expresamos a través de nuestros movimientos y nuestros gestos- dependen enteramente de los otros seres a quienes nos dirigimos y de cuya visión de esos signos dependemos para que tengan sentido⁸⁸.

Fijémonos en como los objetos mínimo son productores de gestos en la medida en que, al arrojar el significado hacia afuera de sí, también arrojan al espectador a la confrontación. Una escultura mínima, en éste caso las *L-Beams* de Morris, sólo puede ser entendida en el campo de la experiencia, como ya lo habíamos visto más arriba. Así, esta obra es productora de experiencias corporales relacionales. Signo afuera, gesto público afuera. No tiene sentido buscar un atrás de la obra cuando sabemos que es en la experiencia con nuestros cuerpos que la obra adquiere dicho sentido.

Resumiendo: un objeto mínimo es un objeto que paradójicamente en su carácter de objeto simple nos invita a demorarnos en su contemplación, pero más que una contemplación, más que un tiempo en el demorarse en la mirada, nos produce un extrañamiento corporal que se hace evidente en forma de gesto público del espectador. Ese gesto es producido por la relación siempre exterior que tenemos con el objeto mínimo que no permite que nos preguntemos por un *centro* de la obra (el signo está pervertido) sino que es la distancia que existe entre el objeto y yo, lo que produce esa reacción corporal. El centro de la escultura mínima no existe porque es la repetición de sus formas la que hace que nos *fijemos* en una relación exterior del objeto.

⁸⁸ R. Krauss, *Op. Cit.*, p 261.

Ahora bien, esas relaciones corporales, mi cuerpo frente al “cuerpo” de la obra,⁸⁹ producen una *desemejanza* que Didi-Huberman describe como un *parecido secreto*: “un debate esencial, de naturaleza antropológica y ya no antropomórfica que enfrenta la semejanza con la ausencia. Un debate en que el aspecto mimético de los seres humanos, en la producción de una imagen, en cierto modo se borrará ante el poder abismal, y sin embargo tan simple, de la humana estatura”⁹⁰. El concepto de *desemejanza*, fundamental en el argumento de Didi-Huberman para entender el abismamiento de la mirada en esa dialéctica abierta, que además está relacionada con el problema de la *estatura*, del lugar en donde tiene cabida dicha dialéctica abierta, es para mí importante porque creo que es el que permite pensar al arte mínimo como una relación manifiesta con el gesto del espectador, o sea, es el que permite pensar la relación como una cuestión del lenguaje, y, asimismo, el gesto como generador del espacio.

Para Didi-Huberman, frente a una obra mínima no hay ya un contenido que descubrir sino que se debe pensar en un proceso de *vaciamiento* que es cuando el interior se presenta bajo *una especie de vacío*. Cuando en el interior no *hay nada* ¿qué hay entonces? Hay un *proceso de vaciamiento* -que para mí es un proceso del vaciamiento del sentido o mejor, una dispersión del sentido en el gesto del espectador. La *desemejanza* de Didi-Huberman, el proceso de vaciamiento del objeto (o cuando el objeto se presenta vacío) parece -él mismo lo dice- una ilimitación del objeto mismo porque éste capta y recoge *en sí -sobre sí*, diría yo- las imágenes de un espacio, incluso de los cuerpos espectadores que están en torno de él. Éste espaciamiento o esta referencia al espacio es también un espaciamiento del tiempo, digamos, un desfase. Existen como objetos colocados, o sea, son objetos *contemporáneos* a nosotros en la medida en que “están en frente de nosotros” y por otro lado remiten a nuestra memorias, porque se *erigen* ante nosotros: se convierten en estaturas antes que en objetos, se transforman en estatuas, “hacen signo de una memoria en obra, que es al menos la memoria de todas esas obras esculpidas y erigidas que desde siempre se denominan estatuas. Adquieren esa

⁸⁹ Según Didi-Huberman es una reacción del hombre, del *anthropos* “que está presente en la simple presentación de la obra, en el cara a cara que esta nos impone: pero por su parte no tiene forma propia, no tiene la *morphé* de su representación. Está enteramente consagrado a la desemejanza de una elección geométrica. G. Didi-Huberman, *Op. Cit.*, p 84.

⁹⁰ *Ibidem*.

disposición como estatura, una suerte de espesor antropológico que sin duda habría perturbado su crítica (de arte) o su consideración como historia (del arte); porque éste espesor imponía a todas las miradas posadas sobre ellos la sensación soberana de un anacronismo en acción”⁹¹. Pensar el proceso de vaciamiento es lo importante acá. Una escultura mínima no es un objeto ya vacío sino que se vacía permanentemente así misma, agota su signo en su misma representatividad como lo dice Krauss. Éste agotamiento permanente del signo es lo que propicia la exterioridad del objeto, abre el espacio y, también, hace posible el gesto del espectador.

⁹¹ G. Didi-Huberman, *Op. Cit*, p 90.

3.2.1 El caso del expresionismo abstracto. *Allover painting*: sintiéndose en casa

Ver bien un cuadro es verlo haciéndose.

J. Ortega y Gasset

Demos una vuelta y regresemos, por lo menos donde el gesto es evidente; el gesto de Pollock en las pinturas es evidente en la superficie pictórica más allá de si se ven las fotografías de Pollock haciendo la pintura. Digamos que la *acción* del artista está presente en *toda* la pintura. El cuadro está completamente “pintado” o es una *allover painting*. Éste término es interesante si se piensa que si hablamos de pintura (históricamente hablando), el color cubre la superficie del un lienzo de manera total o casi total. Con algunas excepciones, desde el renacimiento hasta la mitad del siglo XIX, la pintura cubre totalmente al lienzo y si no es así, se consideraba inacabada.

¿Qué es entonces una *allover painting* o una *allover composition*? Digamos que, en general, las pinturas figurativas son sobre algo o que si no reconocemos el tema presente, por lo menos podemos hacer una descripción de las figuras que se nos muestran en la representación, en términos de Panofsky, podemos por lo menos llegar a un primer nivel de interpretación o preiconográfico. En otras palabras, podremos hacer identificaciones de lo representado. En una pintura abstracta las cosas funcionan de manera diferente porque el signo presente se articula de otra forma, problema del que hablaré más adelante. Retengamos, no obstante, que el señalamiento en las pinturas figurativas es poder hacer una lectura, y que dicha lectura es sobre lo representado ahí, o sea, se presenta un centro de atención y a partir de esto se produce la lectura, hay una distinción entre el fondo y la figura. En las pinturas abstractas⁹² y en particular en las de Pollock, el centro está descentrado (esto es lo que históricamente se ha señalado como una continuidad entre el expresionismo abstracto y el arte mínimo) y que la pintura no tiene un centro fijo, o sea, está *completamente pintada*.

⁹² Es claro que también esto ocurren en particular en el llamado *cubismo analítico*.

Una *allover painting* es una pintura que no tiene un centro de atención o mejor, es una pintura cuyo centro de atención circula sobre la superficie. Según Cernuschi, “la estrategia visual que el expresionismo abstracto lleva a cabo es la eliminación, no así, la acentuación de la diferencia. Su efecto no es de armonía sino de conflicto⁹³ (...) En lugar de construir un campo no jerárquico y unificado, la estrategia visual de estos artistas es crear oposición”⁹⁴. En éste sentido, una *allover painting* es una pintura que está completamente pintada (valga la redundancia) porque la pintura no sólo se “aplica” sobre toda la superficie, sino que sus elementos constitutivos, que son en general la línea y los campos de color son completamente abarcadores; están, o *son*, mejor, toda la pintura.

El cuadro del cual nos ocupamos (Sin título) cumple con esa primera característica a cabalidad. Si ésta es una pintura *allover*, es una pintura que ha “sido hecha por todas partes”. La consecuencia directa de esto es que si la pintura está en todas partes sobre/en la superficie, es el gesto del artista el que está sobre toda la superficie. Es en definitiva un gesto abarcador. ¿Por qué no podemos ver ese objeto fijo, o mejor, por qué no podemos fijar un “objeto” como en otras obras abstractas? Porque el gesto que generó la pintura es una dispersión del sentido.

Para hacer evidente ese gesto abarcador, es necesario otro recurso: **la escala**. Para Cernuschi, otra cualidad visual que fue introducida para compensar la aparente reducción de significado y simplicidad en la composición del expresionismo abstracto fue incrementar la escala. Según él “el desarrollo del gran formato fue central en la maduración artística de la escuela de Nueva York. La escala no sólo provee el espacio suficiente para recibir el gesto del artista sino que también magnifica el impacto visual de un vocabulario pictórico esencialmente limitado⁹⁵”. El elemento de escala no es entonces una arbitrariedad. Hacer un cuadro grande trae una doble ampliación: se amplía el

⁹³ Claude Cernuschi, *Jackson Pollock: Meaning and significance*, Harper Collins, New York, 1992, p 226.

⁹⁴ *Ibid*, p 230.

⁹⁵ *Ibid*, p 237.

espacio en donde el artista “trabaja” y también se amplía el espacio perceptivo del espectador. Pollock trabaja en éste formato porque le permite una mayor expresividad (no nos detengamos a definir expresividad de qué); dicho de otra manera que se ajusta más a mi argumentación, un gran espacio permite un gesto pictórico más expresivo y asimismo, permite una mayor percepción del gesto pictórico. Así, “una gran superficie de color (*expanse of color*) será más poderosa que una simple pincelada (*stroke*). Para los expresionistas abstractos la calidad era directamente proporcional a la cantidad”⁹⁶.

Entonces, a mayor tamaño de la tela mayores posibilidades expresivas del gesto, a mayor tamaño de la pintura, mayor afección del espectador. Una pintura de grandes dimensiones no puede pasar desapercibida porque el tamaño ya es un elemento, en sí mismo, de expresividad. Pintar en un gran formato no sólo resuelve los problemas prácticos proveyendo suficiente espacio para que el gesto del artista opere sino que también crea un espacio que dominará el campo de visión del espectador, efecto que se incrementa, como dice Cernuschi, si las obras se exhiben simultáneamente y en gran número en un sólo espacio. *Sin título*, es de manera obvia un gran ejemplo de *allover painting* y de pintura de gran formato en donde el gesto del artista es evidente. Cuando un espectador está en frente a esta pintura lo que probablemente ocurra es que se vea “absorbido” en su gran tamaño y en su “imagen” que no se deja aprehender y que circula por toda la superficie. Lo que sucede es que hay un control del artista sobre el espectador, una especie de imposición. “Los expresionistas abstractos en general quieren controlar la presentación de su trabajo al público. Éste interés dual en una gran escala y en una gran número de obras exhibidas juntas, sugiere que el expresionismo abstracto probablemente quería ser público más que privado”⁹⁷.

Veamos lo siguiente: el expresionismo trata de “expresar” (de nuevo vuelvo con las redundancias) en su carácter gestual. El gesto del artista es en principio privado, digámoslo de manera directa, porque no lo “vemos en acto”. Lo que vemos es la pintura

⁹⁶ *Ibid*, 237.

⁹⁷ *Ibid*, 238.

del artista como registro de esa gestualidad⁹⁸. El gesto que es en principio privado se ha vuelto público en el gran formato de la pintura y en la indicación pictórica de dicho gesto. Recordemos, el gesto siempre es público porque se hace público en su forma de pre-lenguaje. Lenguaje del cuerpo siempre abierto pero de diferentes maneras. Si se vuelve al problema en el arte mínimo se verá que el gesto del mínimo es siempre un gesto público del espectador porque no sólo la obra es la que “actúa” sino el cuerpo del espectador se involucra. Eso es evidente. Gesto del espectador como gesto público.

Haciendo referencia a Rosalind Krauss “no somos una serie de significados privados que podemos escoger o no para hacerlos públicos a los otros. Somos la suma de nuestros gestos visibles. Estamos tan disponibles a los otros como los otros lo están a nosotros. Nuestros gestos están formados ellos mismos por el mundo público, por sus convenciones, su lenguaje, el repertorio de sus emociones, de los cuales aprendemos los nuestros”⁹⁹.

Sin embargo el gesto del expresionismo abstracto, es en principio privado porque se presenta una manifestación de la subjetividad del artista (romanticismo), pero se vuelve gesto justamente por la parte que no representa esa subjetividad, que paradójicamente, también deja escapar el artista en el chorrión. La pintura que se “pone” (chorrea) es pintura que se ex-pone y ahí está el gesto. La exposición de la pintura es la exposición del gesto como tono, como color local que vibra. Gesto entonces como esa vibración del color-línea.

El gesto en el expresionismo abstracto siendo público en una segunda circunstancia cuando la obra se expone es, no obstante, controlador, situación que no ocurre en el arte mínimo (situación que apenas es esbozada por Morris). Esta pintura de Pollock, hecha con sus gestos, no permite que el espectador participe con su cuerpo, o mejor, anula el gesto del espectador para llevarlo a un campo de interacción diferente, a una especie de

⁹⁸ Es interesante ver como es insuficiente la pintura como explicación de su propia génesis y es indispensable mostrar cómo fueron hechos los cuadros en fotografías, como si se necesitara corroborar la idea del cuerpo del Pollock en “acción”.

⁹⁹ R Krauss, *Op. Cit.*, p 263.

introspección psicológica. Así “la ambición combinada del artista a controlar espacios exhibitivos y aumentar la escala de las pinturas puede parecer tiránica, como si deliberadamente quisieran sobrecoger (*overwhelm*) al público y volver al espectador insignificante. Pero, paradójicamente, su intención era inducir una gran proximidad física – y asimismo psicológica- entre el espectador y la obra”¹⁰⁰.

Se hace aparecer al espectador pequeño frente a la obra y se le quiere controlar. Y para Pollock, frente a una de sus pinturas, uno puede “sentirse más despreocupado... más en casa”¹⁰¹. Sin embargo estando frente a la pintura el espectador se siente entrando a una casa ajena, en una casa que no es propia. Si se toma en serio una de las frases de Pollock más conocidas y que ya he citado anteriormente, “*I’m in my painting*”, se puede inferir que si Pollock está/es en su pintura, el espectador es invitado desde la pintura a entrar a un lugar privado, un lugar que está hecho para la contemplación. La pintura de Pollock es una pintura que se habita con la mirada.

Volvamos a una idea importante: Pollock hace esta pintura en el piso y con su cuerpo, no sólo con brochazos en la pared. Al ejecutar esta *acción* parece que hay una mayor identificación del artista con sus obra; con palabras de Pollock, “mi pintura no es de caballete. Raramente extendo la tela antes de pintar. Prefiero sujetarla, sin abrirla, a la pared o al suelo. Necesito la resistencia de una superficie dura. Trabajo más a gusto en el suelo. Me siento más cerca de la propia obra, pues de éste modo puedo andar a su alrededor, trabajar por los cuatro lados y, literalmente, estar *en* el cuadro”¹⁰². La pintura está tan próxima a su cuerpo (la pintura en sí misma también es ya cuerpo) que parece haber una identificación recíproca. Como respuesta, se pretende hacer pública esta situación a los espectadores ocupando todo su campo de visión en una obra abarcadora de gran formato. Así, “haciendo que la pintura aparezca más cercana que remota, el artista asegura una proximidad psicológica a través su proximidad física con el cuadro. Afirmaciones como ‘es como sentirse en casa’ y ‘ser más intimista y humano’ sugieren

¹⁰⁰ Cernuschi, *Op. Cit.*, p 240.

¹⁰¹ *Ibid*, p 241.

¹⁰² H. Chipp, *Teorías del arte contemporáneo*, Madrid, Akal, 1995, p 582.

una sensación de calma, como si el artista quisiera que el espectador se aproxime al trabajo en una contemplación callada e introspectiva”¹⁰³. Yo sugeriría que ver una de estas pinturas es como entrar a un recinto sagrado, o, como ya dije, entrar a una casa ajena por primera vez¹⁰⁴. La actitud es la misma. En silencio y dispuesto recibir más que a dar, ante una pintura de Pollock y en particular a la que nos ocupa, el público *se queda ahí* contemplando.

Pero esta contemplación receptiva de *algo* que el artista expresa debe ser también experimentada por el que la recibe, y no como una entidad autocontenida o como un efecto a producir. Acá se comienza a ver uno de los problemas más comunes (y que no me interesa desarrollar) del expresionismo abstracto, a saber, qué significa esa pintura o qué representa sino hay referentes representados; y en seguida otra pregunta que sí me interesa, a saber, qué significa abrir el espacio en relación con la línea en una doble vía, desde la obra hacia Pollock y desde la obra hacia el espectador.

3.2.2 La línea y el espacio

De manera contraria a la posición de Susan Sontag de que una pintura abstracta no puede ser interpretada porque no tiene significado alguno, tanto Robert Steiner como Cernuschi proponen encontrar el significado de una obra abstracta de estas características comenzando por sus elementos constitutivos para mostrar como ésta sí ha de tener un significado que se propone pero los referentes sólo se encuentran en la misma pintura y no en una *mimesis* que implica un referente externo. Incluso los mismos artistas expresionistas tuvieron problemas para definir con palabras precisas lo que hacían. El problema de la articulación de las palabras para definir el acto pictórico (en el caso de

¹⁰³ Cernuschi, *Op. Cit.*, p 241.

¹⁰⁴ Se pude ver la relación directa entre pintura y arquitectura en esta pintura de grandes dimensiones. Tratando de presentar a la pintura también como un lugar, Pollock continuó pintando cuadros grandes así no fueran “prácticos” o sea, así no cupieran dentro de un espacio. Esa relación entre arquitectura y espacio pictórico es muy interesante, no obstante, no será tratada en éste trabajo. Con la frase *painting is architecture* Pollock pensaba su pintura no como un objeto sino como un espacio en el que él se *mete* y en el que el público ha de entrar también.

Pollock el gesto pictórico) y el resultado de tal gesto o la pintura es bastante claro cuando Pollock afirma que “no trabajo a base de dibujos o bosquejos en color. Mi pintura es directa (...). El método es el desarrollo natural de una necesidad. Quiero expresar mis sentimientos antes que *explicarlos*. La técnica no es un medio para llegar a una afirmación. Al pintar, tengo una idea general de lo que estoy haciendo. Puedo controlar el ritmo del pintar: no es un accidente, de igual modo que no hay ni un comienzo ni un final”. Y también “no tengo cuidado (*aware*) de lo que hago. Es sólo después de un periodo de tiempo (*a sort of get acquainted period*) que veo de lo que se trata”¹⁰⁵. Hay entonces una evidente diferencia entre el acto inicial de creación de la pintura y la reflexión que se puede generar *a posteriori* después de ver lo que se ha hecho. Es evidente entonces que la acción de la producción de la pintura y la pintura misma están relacionadas pero hay un tiempo, un desfase en el sentido adjudicado a esta última.

Que el artista no esté necesariamente conciente de lo que hace mientras pinta indica que el significado está implicado en el acto mismo de crear pero su *sentido* sólo se puede ver en un producto. Ese *ver* es, asimismo, una preconceptual del “signo” presente en la pintura. El problema grande es definir cuál es el “signo presente en la pintura”, y como pregunta anexa, qué sentido tiene. Es evidente que el signo en esta pintura no funciona de la misma manera que en una obra figurativa donde se puede reconocer el referente representado allí. No es un ejercicio de cotejo ni de “parecerse a” aunque éste es el primer ejercicio que se emprende a falta de un referente común entre el artista y el espectador. Las palabras de Pollock en éste punto parecen convenientes: “el espectador no debe buscar un significado sino más bien mirar pasivamente y tratar de recibir lo que la pintura tiene que ofrecer y no traer un tema o una idea preconcebida de lo que están buscando”¹⁰⁶. Hay que comenzar a buscar precisamente por los elementos que constituyen la pintura.

¹⁰⁵ H. Chipp, *Op. Cit.*, p 582.

¹⁰⁶ J. Pollock, citado en Cernuschi, *Op. Cit.*, p 244.

El problema está evidentemente en el dibujo¹⁰⁷ que forman las líneas (dibujo constitutivo de todo el cuadro). La línea de Pollock ocupa un espacio visual diferente que la línea pictórica en general. Según Robert Steiner

“es un dibujo intransitivo, el cual consideramos abstractamente expresivo, porque ostensiblemente mueve sensaciones privadas en un público. Desde lo que, por lo general, podemos considerar como una pintura, una pintura naturalista por ejemplo, está basada en lo que ya sabemos y conocemos; la línea de Pollock viola nuestra gramática de la función pictórica de lo que se considera una línea. Así se llame escritura, caligrafía etc, o interpretemos la relación de Pollock con la línea, se debe entender como una acto de producción”¹⁰⁸.

La idea de Steiner de seguir a la línea como el principal argumento en la pintura de Pollock es significativo porque en lugar de preguntarse que significa tal o cual línea, en lugar de pensar que la línea es expresión de tal o cual sentimiento del artista, se hace la pregunta de porqué no simplemente consideramos la sensación como el significado o la función de la línea. Cada vez que el espectador experimenta una emoción después ver la pintura, es mas preciso decir que un sentimiento acompaña la sensación, o que la línea es algo en lo que poner emociones. “Sin embargo, una vez consideramos la línea como **un gesto**, indicamos que su significado es más refinado que un sentimiento o una sensación, que toma su lugar en relación, no solo a otros usos de la línea sino a otros tipos de gestos. Como gesto, debemos considerar la línea, asimismo, como un *síntoma*”¹⁰⁹.

Siendo *síntoma* del gesto, la línea que evidentemente no constituye a un objeto representado, aparece más bien como una intención sin objeto justamente porque no circunscribe ninguna representación exterior. Esto quiere decir que las líneas no están en relación a objetos exteriores a la pintura sino que más bien están en relación unas con otras “dentro” de la pintura sin re-presentar nada; entonces, las líneas que se encuentran contiguas se determinan unas a otras entre sí. No hay un límite preciso porque todas la líneas son límites de las otras. En el caso de Pollock, las líneas aparecen como extremos

¹⁰⁷ Es importante ver que Pollock, antes que pintor se considera un dibujante. Según él, “se aproxima a la pintura en el mismo sentido en que uno se aproximaría a un dibujo, esto es, directamente” Pollock citado en K. Sandler, *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*, University of California Press, Los Angeles, 1996 ,p 24.

¹⁰⁸ R. Steiner, *Toward a Grammar of abstraction*, Pensilvania University Press, Pensilvania, 2003, p 22.

¹⁰⁹ *Ibid*, p 22.

(*extreme*) que inscriben -que hacen inscripción-, que determinan la posición, no de la alteridad pero si de lo mismo con otro: “cada línea es única pero todas comparten el mismo origen. Cada una tiene diferente historia particular pero todas hacen parte de la misma historia. No distinguimos el afuera o el borde porque eso es todo lo que vemos.”¹¹⁰

Una línea sólo se puede afirmar en relación a otra, o sea, su identidad depende de su interacción general en el cuadro. Si la identidad de las líneas “sólo ocurre” en la superficie del cuadro, cómo es posible hacer una lectura de esas líneas. Digamos que haciendo una disociación entre la línea y su producción en el tiempo, tomando cada una como un producto: un producto de un gesto. Según Steiner, lo que ocurre es la sobreposición entre un *anasema* (el objeto como tal nunca aparece, pero la historia de su no-apariencia puede ser recobrada) y un *alosema* (acción lingüística como el palíndromo, anagrama, acróstico, homografía, pantografía). Dicha sobreposición da la pauta para la re-lectura de las re-marcas, no para leer su significado, pero si, como en la caligrafía, para leer en la línea la evidencia de que su movimiento empezó después de que la superficie fuera tocada y sólo terminará justo antes de que haya dejado dicha superficie. Esto quiere decir que el tiempo está de manera implícita en el *gesto caligráfico*.

¿Son entonces separables las líneas de las pinturas de los gestos que las generaron? En un primer sentido, y si se entiende el cuadro como la disputa entre la línea como **un signo** de una lógica temporal y la línea como el **signo** de lo irracional, no. Asimismo, dicha separación entre la pintura y el gesto de Pollock no se puede hacer porque como lo formula Steiner, la “físicidad de Pollock nunca está lejos de la consideración de la obra”¹¹¹. La línea de Pollock es causada directamente por los movimientos del artista que afectan así el carácter de la línea. Una línea no puede ser más rápida o más lenta que otra, una línea no puede ser más violenta que otra, sólo tiene la capacidad de remitirse a dicha lentitud o a dicha violencia. Por otro lado, si se entiende al cuadro separado de los gestos generadores, se ha de pensar en que, si las líneas no son aislables en campos separados

¹¹⁰ *Ibid*, p 25.

¹¹¹ *Ibid*, p 32.

como se dijo más arriba (cada una determina a la otra en un sistema), ellas mismas afirman su identidad como signo en un sistema de signos. El *status* de la línea es, por lo tanto, variable, expectante, multiplicativamente transitivo¹¹².

Ahora bien, ese “significar para mí”, o esa conciencia de la *línea* (rápida, violenta, etc.) depende del espectador. El espectador en la obra, y haciendo referencia a algo que ya se dijo, no es que sea pasivo pero su cuerpo sí lo es. Lo que el espectador recibe es una impresión visual. Dicha impresión es, y como dice Cernuschi, un *efecto*.

En frente de la obra, el espectador es (en cierto sentido) engañado, llevado a seguir las líneas y a imaginar el tipo de movimiento y los gestos necesarios para crearlas. En éste sentido el movimiento es experimentado no por el reconocimiento de un símbolo codificado sino a través de una identificación física. Simplemente porque el artista le permite al espectador ‘experimentar’ más que reconocer el movimiento, no implica que el artista esté comunicando un significado sin asumir un nivel básico de experiencia del espectador. Aunque asociar efectos específicos con una característica de la línea no se puede describir como un reconocimiento de las convenciones en un sentido estricto, Pollock depende de esa asociación para que se haga efectiva la ‘comunicación’. Habiendo experimentado el movimiento alguna vez en sus vidas, los espectadores pueden reconstruir la ‘ilusión’ dejada por el artista¹¹³.

La intención del artista, como el elemento que define la interpretación, es el elemento visual en sí mismo, en el cual uno ya no piensa en una impresión visual. La pintura es otra cosa que la impresión visual cuando está aislada de la intención que por definición no es interpretable. La imposibilidad de lectura, en sus variantes, ocupara un espacio en la gramática igual a los diversos modos de lectura, y no como una oposición desde que la iliterabilidad y la literabilidad permanecen en el mismo camino del conocimiento.

Y que tiene ¿qué ver esa referencia del signo lingüístico con una abertura del espacio en el expresionismo abstracto? Pues, se puede ver que el espacio se abre en ese ir y venir del

¹¹² Hay que considerar, como lo hace Steiner, que las líneas no son propiamente líneas en un sentido tradicional en el cual una línea *comunica* un punto con otro o une a una cosa con otra, que es, al fin de cuentas, una imagen de la razón. Por otro lado, las líneas de Pollock no son propiamente líneas o mejor, pueden ser consideradas como otro tipo de línea (en ese sentido ésta consideración abre la posibilidad a la pregunta: qué es una línea). La solución que ofrece Steiner es que las líneas de Pollock no son líneas sino garabatos (*scribble*). El garabato no es carente de significado (*meaningful*), es un detonante del conocimiento del mundo. El garabato limita el mundo entre algo que significa algo para todos y sigue significando otra cosa para mí.

¹¹³ Cernuschi, *Op. Cit.*, p 250.

gesto del artista como un estar *detrás* de la pintura pero también en un estar *delante* de la pintura. El tratamiento de la línea, o mejor, del garabato como grafía (que es lo que he venido haciendo de manera implícita) sin un significado adjudicado de antemano hace circular las diferencias implícitas en la pintura y entre las mismas líneas si estas se consideran dentro del sistema que ellas mismas crean.

La línea/garabato de Pollock puede ser considerada como una *línea primitiva* porque en un principio el sentido no se le ha adjudicado. *La línea/garabato no va a ninguna parte*, al menos en un principio. Según Derrida, la primera manera de escribir no es representar sonidos sino los objetos mismos. “La representación pura, sin desplazamiento metafórico, la pintura puramente reflejante es la primera figura. En ella, la cosa más fielmente representada ya no está propiamente presente”¹¹⁴. Digamos que en la pintura que nos ocupa ya no hay dicha cosa representada porque ya no hay referente; es ella misma en primer lugar como presencia sin “desplazamiento metafórico”. Sin embargo el desplazamiento en ese “remitirse a” que es ideal también se produce en el expresionismo abstracto así no haya ese referente figurativo re-presentado. Lo que se re-presenta en el expresionismo abstracto es el cuerpo de Pollock en acción (*action painting*) que ese sentido sería un *suplemento*. “La posibilidad original de la imagen es el *suplemento*: que se añade sin añadir nada para colmar un vacío que dentro de lo pleno pide dejarse reemplazar”¹¹⁵.

El espacio se abre entonces por lo que Derrida llama *suplemento*. Ante esa pintura uno es invitado (no se puede olvidar que es una invitación a un lugar privado) a *entrar* a una pintura de gran formato. La invitación a dicha especialidad es propuesta por las líneas que sin embargo nos remiten a dos cosas: al cuerpo del artista y las líneas de las cuales son parientes. Remitirse a otra línea, remitirse al cuerpo de Pollock, es asignar un sentido, así el gesto con el que Pollock hizo la pintura no lo tenga. De manera general el espacio se abre en el expresionismo porque el circular de la mirada, el seguir la línea es también seguir un *suplemento*. Dicho suplemento abre el espacio porque permite “remitirse a”

¹¹⁴ J. Derrida, *De la gramatología*, Siglo XXI Editores, México, 1998, p 367.

¹¹⁵ *Ibid*, p 367.

entrando en la pintura. Recorrer la superficie de la pintura no sólo es recorrer el espacio *dentro* de la pintura. Recorrerla quiere decir ver lo que está detrás que es el gesto de Pollock, pero también ver lo que está adelante, que es asimismo el gesto del artista proyectado en mí como ilusión (de velocidad, de fuerza, etc.).

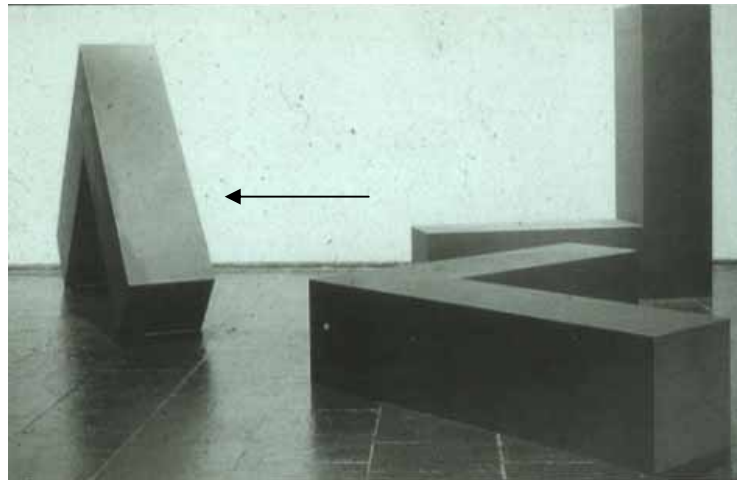
Conclusiones

Hace poco, en el Coloquio de Historia del Arte organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, *Estéticas del des(h)echo*, escuché la ponencia de Lourdes Morales Mendoza. Esa ponencia, que trataba de problematizar el concepto de minimalismo en la obra *The Indian House* de Leonel Ventura, me hizo pensar directamente en ésta tesina no sólo por las coincidencias temáticas sino porque me di cuenta de que mi preocupación acerca del arte minimal y del expresionismo es actual por lo menos en dos sentidos de esa palabra: está en *acto*, y es, asimismo *contemporáneo*. Aunque parezca extraño, esa ponencia anticipó la conclusión sobre algo que yo había pensado pero que estaba más bien diluido en una serie de conceptos complicados: siempre se está hablando de la *presencia*.

Evidentemente el problema de éste trabajo comenzó por la cuestión del gesto que se apuntaba ya en el expresionismo abstracto de Pollock de manera directa, radical y necesaria, pero que en el arte minimal aparecía en un principio de manera circunstancial, como contingencia, y que sin lugar a dudas, como se ha visto, tal contingencia no es más que una necesidad del sentido del arte minimal. Sobre el concepto del gesto gira éste trabajo como eje; desde la introducción eso ya era evidente. No obstante creo que la discusión se desplazó a otra cuestión, a saber, qué es una forma con *presencia*. Esa es la pregunta que se hace Didi-Huberman en todo su libro *Lo que vemos lo que nos mira* -y que asimismo anotaba ya Morales Mendoza es su exposición a través del argumento de la totalidad o *wholness* en las obras de Robert Morris- y que es fundamental cuando se habla del arte minimal; lo que podría hacer en esta conclusión es entonces ver cómo el *gesto* y la *presencia* se articulan. Sin embargo, esa pregunta es más complicada de resolver en esta tesina porque yo también trato de construir un argumento sobre el gesto en el expresionismo de Pollock que asimismo involucra una pregunta por la totalidad o *wholness* (ya hemos visto que la pintura de Pollock es una *all-over painting* y en ese sentido también es una totalidad).

¿Qué hacer entonces, si lo que intento es buscar un vínculo entre el expresionismo abstracto y el arte mínimo y no volver a separarlos dialécticamente, por lo menos no de manera tan tajante? Comencemos por el arte mínimo cuya relación entre la presencia y el gesto es más evidente. Ya Greenberg y Fried anunciaban que el arte mínimo se escondía detrás de su presencia (Greenberg), presencia que actúa (Fried). Esa presencia se da por varios fenómenos involucrados: el tamaño de la escultura en primer lugar, que se pone en relación con el cuerpo del espectador en un acá-ahora. La forma, el tamaño y las partes de la obra mínima desplazan las relaciones del objeto hacia algo que ya no es solamente visual y que tiene que ver con un problema perceptivo de la completud (*wholness*), de la *gestalt* que tanto le interesaba a Morris. El arte mínimo en ese sentido es un **juego de cuerpos**: el de la obra y el del espectador. El *juego* es la evidencia de un sentido que se da por el gesto del espectador en su *performance* frente a la obra: el desplazamiento que se da es fenomenológico como ya lo había anotado también Greenberg en un sentido absolutamente negativo; pero, asimismo, y esto debe quedar claro, se involucra un problema del lenguaje implícito en la noción del gesto performático del espectador.

El gesto, vincula al cuerpo del espectador a la obra porque éste último *la señala* no solamente para hacer notar que está allí, sino que ese *estar allí* de la obra modifica corporalmente al espectador cuando está, la obra, actúa; es evidente, como también ya se



ha dicho, que el gesticular no es arbitrario sino que se da por una *guía* (por decirlo de alguna manera aunque la palabra es imprecisa) que depende de las propiedades físicas de la obra. Esto se puede ejemplificar fácilmente en las L-Beams de Morris como se ve en la imagen: si uno quisiera pasar a través de agujero de la “L” que es colocada con el ángulo hacia arriba, debe entonces agacharse “apropiadamente” para caber; ese

“apropiadamente” lo da el tamaño del agujero, o sea, las características mismas de la obra. El gesto señala esa característica en el cuerpo del que está pasando a través.

Ahora bien, hay “claridad” de la noción de presencia en el minimalismo pero no del gesto, las cosas se invierten en el expresionismo abstracto: hay claridad del gesto pero no de la presencia. Es claro que las obras de Pollock son hechas con su gesto sobre la tela que está en el piso. Sin embargo, el gesto no se da en el espectador porque como ya se ha visto, la experiencia es visual o por lo menos siempre está vinculada a la experiencia del ver y no tanto con un inter-actuar. Lo interesante es que, a pesar de que estas obras son abstractas, no han perdido su referente, o mejor, su referente no es ya una “figura exterior representada” sino está relacionada con ese “alguien” que ha hecho el cuadro. La pintura expresionista de Pollock habla también del cuerpo del artista. Las cosas así, ¿habría también *presencia* en la obra de Pollock? Creo que no, o por lo menos no en el sentido que una obra minimalista como *L-beams* de Morris sí la tiene. La presencia de la obra de Pollock está detrás de la imagen, para ponerlo como lo diría Greemberg. Yo afirmaría, ese carácter representativo de la pintura hace que su presencia esté oculta, o donde debe estar, que es atrás, para usar de nuevo la idea de Greemberg.

No obstante, la noción de *whollness* también está presente en esta obra pictórica. Esa condición de totalidad de la obra expresionista ¿hace que se pueda hablar de presencia? Bajo esta condición la respuesta sigue siendo negativa. La pintura expresionista sí es una totalidad en el sentido de que no puede ser fragmentada visualmente en su superficie; la mirada circula libremente sin discriminar ninguna parte porque no se ha privilegiado ningún fragmento de dicha superficie; en ese sentido, todo el cuadro tiene la misma “validez” formal. Sin embargo, el espectador tiene que mantener la mirada activa para confirmar la totalidad de la obra; comprada con el minimal, la experiencia perceptiva del expresionismo es diferente porque en éste último, la noción de totalidad es brindada por una forma simple (*simple forms* para Morris dan la mayor sensación de la *gestalt*) en un espacio real y en la presencia del cuerpo del espectador, un cuerpo radicalmente activo, y por el contrario, en el primero siempre va a haber una ilusión que proporciona la pintura, un atrás, una sorpresa estética, etc. La totalidad del expresionismo hace que se

acentúe su carácter ilusionista y por lo tanto la retirada de la presencia a otro lugar, a otra parte. La ausencia del cuerpo gesticulador del espectador frente a un cuadro expresionista y la primacía de la mirada, hace que no exista esa *presencia* que aparece justamente en un ámbito real articulada por el juego de cuerpos, el del espectador y el de la obra (la totalidad del cuerpo de la obra).

¿Cuál sería entonces la relación que estoy tratando de presentar en éste trabajo? Para responder de manera directa, lo que he tratado de hacer es mostrar que la relación que existe entre el expresionismo de Pollock y el minimalismo de Morris es que tanto en el uno y en el otro la obra gira en torno al cuerpo, pero en el primero el cuerpo es el del artista y en el segundo el del espectador. Ese desplazamiento de cuerpos, se debe a un desplazamiento de la concepción del “cuerpo de la obra”. En el cuadro de Pollock, el cuerpo de la obra está relacionado directamente con el artista y por lo tanto no se pueden desprender tajantemente. En el segundo, el desplazamiento del cuerpo del artista a otra cosa, a una obra ajena a su cuerpo vinculada de manera necesaria al cuerpo del espectador (espectador actuante) al espacio de exhibición.

Aún habiendo dicho todo esto, las reflexiones que he presentado me siguen pareciendo demasiado abiertas, demasiado generales para los lectores; creo que esa situación se puede explicar por dos circunstancias que están implícitas en éste trabajo: la primera es metodológica, y la segunda surge de una incapacidad personal de desligarme del trabajo, de tomar distancia. En cuanto a lo metodológico, ya se había hecho referencia en la introducción que el pasaje de un tema a otro y de una disciplina de investigación a otra daban un carácter interdisciplinario, que a veces tenía éxito y a veces no. Dicho carácter genera una especie bucle argumentativo que hace que algunas explicaciones queden pendientes y se resuelvan mucho después, así como hay afirmaciones que se hacen en un segundo momento cuya explicación estaba ubicada en un argumento anterior; esto se debe, creo, a que todas las cosas están ligadas de manera íntima y surgen como una simultaneidad: presencia-cuerpo, gesto-cuerpo, cuerpo-espectador, talla(*size*)-obra, deseo-espacio etc. Todos esos conceptos se revuelven y se mezclan unos con otros.

¿Cómo separar uno de otro sin que haya una carencia? La evidencia de esa dificultad es lo que se ha escrito.

Por otro lado, y esto ya lo anotaba Elia Espinosa con mucha agudeza, éste trabajo se hizo con un interés personal de contestar inquietudes particulares: escribo tratando de contestarme a mí mismo, antes que a cualquier otro, cómo me puedo apropiiar de un objeto artístico como una “L” de Morris por ejemplo. La respuesta que he dado a grandes rasgos es que antes de que me pueda apropiiar de la “L” en una condición argumentativa del lenguaje para describir lo que vi, o como me sentí, o sea cual sea la respuesta que pueda surgir cuando se ve una de estas figuras, ya hay un intento de apropiación corporal que se efectúa por el gesto frente a la obra. Esa afirmación, entre otras cosas, es lo que he tratado de presentar. Lamento no haber podido “desprenderme” de mí mismo o por lo menos *disimularme*. Sin embargo, y para terminar, éste trabajo lo he escrito porque me compete de manera directa, porque surgió de una preocupación personal y que aún no ha sido desarrollado en su completa potencialidad. Para darle un lugar correcto, lo pongo en un comienzo, en una preocupación que sigue siendo preocupante.

Bibliografía

- Agamben G. Kommerell or On gesture en : *Language*, Pre-textos, Valencia 1997.
- Agamben Giorgio. “Notas sobre el gesto” en : *Medios sin fin*, Pre-textos, Valencia 2003.
- Anscombe G.E.M, *Intention*, Basic Blackwell, 1979.
- Battock G. *Mínimal art. A critical anthology*, California University Press, California, 1995.
- Batchelor D, *Mínimalism*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.
- Baudrillard J., *Crítica de la economía Política del signo*, México, 1974.
- Benjamin W. “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica” en: *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1980.
- Buchloch B.M, *Neo-avantgarde and culture industry, Essays on European and American Art form 1955 to 1975*. The MIT Press, Cambridge, 2000.
- Bürger P, *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 1987.
- Cernuschi C, *Jackson Pollock: Meaning and significance*, Harper Collins, New York, 1992.
- Chipp H.B, *Teorías del arte contemporáneo*, Madrid, Akal, 1995.
- Cortazar J. *Rayuela*, Ed Suramericana, Buenos Aires, 1966.
- Danto A. *The transfiguration of the commonplace*, Harvard University press, Cambirdge, 1981.
- Derrida J, *De la gramatología*, Siglo XXI Editores, México, 1998.
- Derrida J, *Límites de la filosofía*, Cátedra, Madrid, 1989.
- Didi-Huberman G. “*Lo que vemos, lo que nos mira*”, Manantial, Buenos Aires, 1997.
- Foster H. *El retorno de lo real*, Akal, Madrid, 2001.
- Gadamer H. “Imagen y gesto” en: *Estética y hermenéutica*, Tecnos, Madrid, 2001.
- Greimas A.J, “Condiciones de una semiótica del mundo natural” en *Del sentido, ensayos sobre semiótica*, Gredos, Madrid, 1989.

- Guilbaut S, *De cómo Nueva York se robó la idea de arte moderno*, Mondadori, Madrid, 1990.
- Krauss R, "Sculpture in the expanded field" en *The anti-aesthetic*, Bay Press, Seattle, 1983.
----- *Pasajes in modern sculpture*, The MIT Press, Cambridge, 1999.
- Kristeva J. *Semiótica I*, Espiral, Madrid, 1981.
- Kundera Milan. *La insoportable levedad del ser*, Tusquets, Bogotá, 1989.
- Kuspit D, *The cult of the avant-garde artist*, Cambridge University Press, Londres, 1993.
- Merleau-Ponty M., *El ojo y el espíritu*, Paidós, Barcelona, 1986.
- Nancy Jean-Luc. *Corpus*, Arena libros, Madrid, 2003.
- Pérez Carreño Francisca. *Arte minimal. Objeto y sentido*, Visor, Madrid, 2003.
- Salabert P, *(D)efecto en la pintura*, Antrhopos, Barcelona, 1985.
- Sandler I, *El triunfo de la pintura*, Alianza Editorial, Madrid, 1996.
- Steiner R, *Toward a Grammar of abstraction*, Pensilvania University Press, Pensilvania, 2003.
- Sylvester D, *Interviews with american artists*, Yale University Press, Lóndres, 2001.
- Vattimo Gianni. "La poesía como ocaso del lenguaje" en: *Más allá del sujeto*, Paidós, Barcelona 1992.