



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Artes y Diseño

APUNTES SOBRE INDICIALIDAD EN LA OBRA FOTOGRÁFICA
DE GABRIEL OROZCO

Tesis

Que para obtener el Título de:
Licenciado en Diseño y Comunicación Visual

Presenta: **Erick Flores Ramírez**

Director de Tesis: Licenciado Gerardo Medrano Mejía.

México, D.F., 2015



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.

A mi madre

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	09
_1 PRECISIONES Y APRECIACIONES EN TORNO AL CONCEPTO <i>ÍNDICE</i>	
1.1 La semiótica de Charles S. Peirce.	13
1.2 Indicialidad y fotografía.	30
_2 ORÍGENES HISTÓRICOS Y CONCEPTUALES	
2.1 Readymade, azar y la huella indicial.	35
2.2 Marcel Duchamp.	36
2.3 Robert Rauschenberg y John Cage.	44
_3 INDICIALIDAD EN LA OBRA FOTOGRAFICA DE GABRIEL OROZCO	
3.1.1 Los primeros años.	55
3.1.2 Lo macro en lo micro.	68
3.2 Lo constatativo y lo performativo.	82
CONCLUSIONES	95
BIBLIOGRAFÍA	98

INTRODUCCIÓN

EL CARÁCTER INDICIAL (ÍNDICE) DE LA FOTOGRAFÍA HA TENIDO UN LUGAR PRIMORDIAL EN LAS DISCUSIONES Y DEBATES SOBRE EL MEDIO EN LAS ÚLTIMAS DÉCADAS. La noción propuesta por el filósofo pragmático Charles Sanders Peirce, precisa que este tipo de representación se distingue de otros por la forma en que se relaciona con el objeto que denota: en virtud de una conexión existencial con él.

La primera parte de este trabajo busca explicar y ejemplificar la teoría propuesta por Peirce para, en primer lugar, poder entender su funcionamiento y con ello, posteriormente, poniendo particular interés en la noción de índice, aplicarla al estudio de dos aspectos de la obra fotográfica de Orozco.

La pertinencia de la aplicación de la semiótica de Pierce al estudio de esta obra en particular recae en el hecho de que, a diferencia de lo planteado por Saussure, enfocado al estudio del funcionamiento dicotómico (*significante - significado*) del lenguaje cuyos signos están establecidos por acuerdos culturales (Crow 18), ésta, más ampliamente, al concebir al signo como una tricotomía (*representamen – objeto – interpretante*), también considera significantes fenómenos no pactados. Dentro de este tipo de signos podemos encontrar cualquier manifestación de la realidad que nos permita establecer alguna información, por más pequeña que sea, de aquello que nos rodea. Una simple huella puede ser un signo que dé cuenta de la real ocurrencia de un fenómeno y esta simple certeza es significativa para la mente: la marca de un pie en la arena da cuenta de que alguien ha pisado ahí.

El ejemplo anterior es importante en dos aspectos primordiales. En primer lugar, porque son exactamente “huellas” los elementos más recurrentes dentro de las fotografías de Orozco, que generalmente indican una acción que ya ha tenido lugar, y en segundo, porque la fotografía-

misma es una huella de un fenómeno real en un soporte fotosensible (o capturada por un dispositivo fotosensible y almacenada en una *memoria* en el caso de la fotografía digital). Que, a su vez, también se encuentra afectada por el título que hace alusión a ella.

Con respecto a la primera cuestión, el segundo capítulo busca esclarecer cuestionamientos básicos que pueden surgir al acercarse a dichas fotografías: ¿Qué significan?, ¿Por qué son consideradas Arte?, ¿Quién lo determina?, etc., rastreando los orígenes históricos y conceptuales del trabajo del artista mexicano en figuras como Marcel Duchamp, Robert Rauschenberg y John Cage que con estrategias basadas en el empleo de huellas azarosas e impersonales, cuestionaron el concepto mismo de “Arte”, y supuestos que alineaban al artista a una capacidad técnica inimitable o a su irrepetible psicología.

Con respecto a la segunda cuestión, la última parte del estudio busca analizar la compleja relación existente entre las fotografías y sus títulos. En la teoría de Pierce, este par estaría existencialmente relacionado por el hecho de que el texto manifiesta estar aludiendo a la imagen para superar la falta de información que ella supone al no estarle asignado un significado pactado, como a las palabras y al sistema del lenguaje. Esto es importante porque en el vasto cuerpo de trabajo fotográfico de Orozco, que mezcla y confunde el nivel de intervención del artista en la imagen final, a través de los títulos se podría intentar dar a conocer si una imagen fue “encontrada” o “construida”. Sin embargo, éste no siempre busca una descripción “objetiva” del hecho, como generalmente sí lo hacen las imágenes, concentradas en el valor documental del medio y no en el expresivo, sino que, incluso alcanza niveles metafóricos y líricos. Por otro lado, habiendo evidenciado el límite de las certezas que puede implicar el medio y la arbitrariedad del título que la acompaña, también se busca explicar cómo la fotografía y cualquier texto suplementario, más que simplemente señalar la realidad, la describen; crean asociaciones e ideas con y sobre ella.

**_1 PRECISIONES Y APRECIACIONES
EN TORNO AL CONCEPTO *ÍNDICE***

1.1 La semiótica de Charles S. Peirce

Para Peirce, la semiótica “se propone el análisis de la dimensión significativa de todo hecho desde el momento en que se asigna su pertenencia; el régimen de determinaciones objetivas que hacen significativo lo real” (Peirce 12). Aquel hecho significativo es lo que se conoce como *Signo*, el cual está invariablemente conformado por tres componentes: *Representamen*, *Objeto* e *Interpretante*. Éste da cuenta de aquello que significa no en su totalidad sino sólo mediante un aspecto seleccionado para establecer la relación representacional, esto es: el *Fundamento* (ground) del signo.

En palabras de Pierce:

Un signo o *representamen*, es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o, tal vez, un signo aun más desarrollado. Este signo creado es lo que yo llamo el *interpretante* del primer signo. El signo está en lugar de algo, su objeto. Está en lugar de ese objeto, no en todos sus aspectos sino sólo con referencia a una suerte de idea, que a veces he llamado el *fundamento* del *representamen*. (22)

De esta manera, el *Representamen* es aquella parte del signo cuya función es la de *representar* al *Objeto*; estar en lugar de él. Aunque es un elemento individual, con propiedades intrínsecas, independiente de las relaciones que pueda llegar a establecer al estar en lugar de otra cosa.

El Objeto es aquello hacia lo que el Signo/*Representamen* se dirige; aquello que representa. Es acerca de lo cual el *Signo* presupone un conocimiento

para que sea posible proporcionar alguna información adicional sobre él. Puede ser *Inmediato*: tal como es representado por el *Signo*, y cuyo ser es dependiente de su representación en éste. O *Dinámico*: la realidad que, por algún medio, arbitra la forma de determinar el *Signo* a su representación.

El *Interpretante* es el efecto mental que el *Signo/Representamen* crea en la mente de una persona para quien el *signo* es significativo. Puede ser *Inmediato*: tal como se revela en la correcta comprensión del *Signo* mismo, comúnmente entendido como el significado del *Signo*. O *Dinámico*: el efecto real que el *Signo*, en tanto tal, determina ciertamente. Por último, Peirce llama *Interpretante Final* a la manera en que el signo se representa a sí mismo en tanto relacionado con su *Objeto*. Éste a su vez se vuelve a convertir en un *signo/representamen* generando un signo y otro, y otro, de manera indefinida, creando una semiosis ilimitada.

El *Fundamento* es el aspecto que el *Signo/Representamen* selecciona del objeto al que sustituye para representarlo. Este puede ser alguna cualidad, relación existencial o convención. Esta progresión es correspondiente a los conceptos de *Primeridad*, *Segundidad* y *Terceridad*, respectivamente, que constituyen lo que Peirce llama *Ideoscopía*, la descripción y clasificación de las ideas pertenecientes a la experiencia ordinaria o surgidas naturalmente en relación a la vida cotidiana, sin tener en cuenta sus aspectos psicológicos o su grado de validez (86).

Es así que, al ligar el *Fundamento* al *Signo/Representamen*, al *Objeto* y al *Interpretante*, consecutivamente, la *Primeridad* es una mera cualidad general independientemente de su realización concreta; el modo de ser de aquello tal como es, de manera positiva y sin relación con otra cosa. La *Segundidad*, un hecho individual donde la primeridad se materializa; aquello que es tal como es, con respecto a una segunda cosa (*Objeto*), pero con exclusión de toda tercer cosa (*Interpretante*). Y la *Terceridad* una conexión por convención o ley entre una *primeridad* y una *segundidad*; aquello que es tal como es al relacionar una segunda (*Objeto*) y tercera cosa (*Interpretante*) entre sí.

En otras palabras, la *Primeridad* es una idea o sensación indeterminada que se manifiesta a la conciencia como posibilidad capaz de actualizarse en la existencia. Sí esta idea o sensación realmente se materializa o se actualiza en la existencia, entonces pertenece a la *Segundidad*. Mientras que la *Terceridad* es una conexión entre una *Primeridad* y una *Segundidad* que sólo se puede establecer por ley o acuerdo.

Esta relación se puede ejemplificar utilizando la obra *Box – Cube – Empty – Clear – Glass* realizada en 1965 por Joseph Kosuth, donde se encuentran impresas exactamente estas cinco palabras (Caja – Cubo – Vacío – Claro – Vidrio) sobre cinco cubos de vidrio translucido. Cada una de estas palabras son cualidades o ideas generales que podemos imaginar (primeridad) independientemente de que, en este caso, estén realmente materializadas en dichos cubos (segundidad), las cuales, sin embargo, sólo aparecerán en nuestra mente si hemos aprendido, o convenido, que dichas palabras adquirirán tal significado (terceridad), porque, por ejemplo, para aquellas personas que desconozcan completamente el inglés, estas palabras sencillamente no significarán nada; no establecerán en su mente ninguna asociación, quedando como un mero índice de que alguien ha escrito algo ahí.



Fig. 1. Joseph Kosuth, *Box – Cube – Empty – Clear – Glass*, 1965.

Estas categorías también son conocidas como relaciones triádicas de: comparación, funcionamiento y pensamiento, respectivamente.

De forma similar, al ligar el *Signo/Representamen* al *Fundamento, Objeto e Interpretante*, se encuentran, recíprocamente, las ramas en las que Peirce considera está dividida la semiótica: La *Gramática pura* que determina qué es lo cierto del *representamen* para que pueda encarnar algún significado; La *Lógica*, la ciencia formal de las condiciones de verdad de las representaciones, que establece qué es verdadero del *representamen* para que pueda ser válido para un *objeto*; La *Retórica pura* que establece las leyes mediante las cuales un signo da nacimiento a otro signo y, especialmente, un pensamiento a otro.

Al combinar los correlatos de las ramas de la semiótica con la *Ideoscopia*, los signos pueden dividirse en tres tricotomías. La primera, que considera qué hace a un signo constituirse como tal, reconoce que el carácter significativo de un signo puede ser una cualidad poseída independientemente de cualquier manifestación (*Cualisigno*); una manifestación real del hecho (*Sinsigno*); o una asociación establecida por convención o ley (*Legisigno*). La segunda, que estima cómo el signo representa a su objeto, establece que puede hacerlo en virtud de un *parecido* (*Ícono*); de una *conexión existencial* o *asociaciones por contigüidad* (*Índice*); o por un *hábito* o disposición natural de su interpretante (*Símbolo*). La tercera, que observa cómo el signo concibe a su objeto, diferencia que un signo puede ser interpretado como una posibilidad (*Rema*); un hecho o existencia real (*Dicisigno / Dicente*); o un signo de un objeto (él mismo un signo) que tiene el poder de determinar un interpretante específico en virtud de una ley (*Argumento*).

IDEOSCOPÍA/ CORRELATOS	SIGNO - REPRESENTAMEN (Gramática)	SIGNO-OBJETO (Lógica)	SIGNO - INTERPRETANTE (Retórica)
Primeridad (Comparación)	Cualisigno	Ícono	Rema
Segundidad (Funcionamiento)	Sinsigno	Índice	Dicisigno / Dicente
Terceridad (Pensamiento)	Legisigno	Símbolo	Argumento

a) Primera tricotomía

Se formula con relación a la naturaleza material del signo; cómo el signo es en sí mismo.

Un Cualisigno es una cualidad que se constituye en signo. En cuanto que es una cualidad, no puede fungir como signo sino hasta que se le formule como tal. Por ejemplo, una sensación de color es una cualidad que se percibe aisladamente; sin embargo, se constituye en signo en el momento en que se detecta que es una cualidad común a muchas cosas y que, por lo tanto, puede representarlas o designarlas. Por ejemplo, gracias a que en repetidas ocasiones hemos encontrado el color azul en distintos objetos o fenómenos podemos imaginar esta idea o sensación independientemente de que esté a la vista en un momento particular.

Un Sinsigno es una cosa o evento real que se constituye en signo. Es signo, solamente a través de sus cualidades, de ahí que involucre a varios Cualisignos. Esos Cualisignos únicamente forman un signo cuando se encuentran efectivamente formulados o encarnados. Por ejemplo, el vidrio, que es un hecho real, es frágil, transparente y quizá liso. Estos ele-

mentos son Cualisignos y están encarnados en el vidrio. El vidrio, así, es un signo de aquello que sea frágil, transparente y liso.

Un Legisigno es una ley que es un signo. Por lo general, la ley, la establecen los seres humanos, de ahí que todo signo convencional sea un Legisigno (pero no al contrario). El Legisigno *es un tipo general que será significativa y no un objeto singular*. Cada Legisigno significa mediante una instancia de su aplicación; mediante una *Réplica* de él. Por ejemplo, el artículo “el” puede aparecer varias veces en una página, pero en todas esas ocurrencias o *réplicas* es un mismo Legisigno. La réplica es un Sinsigno; por tanto, el Legisigno requiere Sinsignos (aunque no ordinarios, como lo son los sucesos que son considerados significantes). La réplica es significativa en virtud de una ley que la convierte en tal.

Tanto el Cualisigno como el Legisigno no representan objetos singulares. Lo que los diferencia es que el último “posee una identidad definida, aunque admite una gran variedad de apariencias (&, “y”, y el sonido /y/ constituyen todos un legisigno, son la misma palabra)” (von der Walde 98), mientras que el primero, por el contrario, carece de identidad.

De esta manera podemos notar que el *Sinsigno* involucra a cualisignos, mientras que el Legisigno requiere de Sinsignos, habiendo una progresión regular que, además, se vera en cada tricotomía (von der Walde 98).

b) Segunda tricotomía

Formulada con relación de los signos con sus Objetos.

Un Ícono es un signo que “se refiere al Objeto que denota meramente en virtud de caracteres que le son propios, y que, posee igualmente *existir o no existir tal Objeto*” (Peirce 30, cursivas mías). El Ícono no puede actuar como signo si no existe un Objeto como tal pero esto no afecta de ninguna manera su constitución como signo. “Cualquier cosa, sea como fuere, cualidad, individuo existente o ley, es un Ícono de alguna otra cosa, en la medida en que es como esa cosa y en que es usada como signo de ella” (30).

Lo fundamental es que el signo se *parezca* de algún modo al objeto que representa, o bien que el primero ejemplifique alguna de las propiedades del segundo, ya que el ícono determina al interpretante en virtud de alguna de sus propiedades intrínsecas, no de la presencia del objeto. Como consecuencia “*no puede representar particulares, sino sólo universales o posibilidades*” (Atencia 13, cursivas mías). La semejanza puede ser muy sutil, o en extremo como en el caso de la fotografía, o bien, en un modo complejo como en una fórmula algebraica que, aunque pudiera parecer un signo convencional (símbolo), conserva la propiedad más distintiva del ícono “que por su observación directa, pueden ser descubiertas otras verdades que conciernen a su objeto, aquellas que bastan para determinar su construcción” (13).

Ejemplos son: las imágenes; simples cualidades como: el *azul* del mar; los diagramas, relaciones diácticas de las partes de una cosa por relaciones análogas con sus propias partes: las partes del diagrama de un motor de automóvil, corresponden a cada una de las partes del motor real; las metáforas, representan el carácter haciendo un paralelismo con otra cosa: (este niño) es un diablo, etc.

El concepto de Ícono no implica ni Índice ni Símbolo, a pesar que necesita un índice para experimentarlo y un Símbolo para concebirlo (como se ejemplificó con la obra de Kosuth). Contrariamente, el Ícono está presupuesto en el Índice y el Símbolo. De esta forma se puede decir que en la proposición “*Ilueve*” (Dicisigno) el Ícono es la imagen mental compuesta por todos los días lluviosos que el sujeto ha vivido; el Índice será cómo distingue este día en su experiencia, y el Símbolo, el acto mental por el califica este día de “*lluvioso*” (var der Walde 100).

Un Índice es un signo que “se refiere al Objeto que denota en virtud de ser realmente afectado por aquel objeto” (Peirce 30); Existe entre ellos una “conexión dinámica”. Al ser afectado por su objeto comparte con este una cualidad y en relación a ésta lo refiere. Así, implica un Ícono, aunque uno muy especial que no se reduce a la simple semejanza con

el objeto, sino que requiere ser modificado efectivamente por éste. Por tanto, su acción “depende de *asociaciones por contigüidad*, y no de asociaciones por parecido o de operaciones intelectuales” (61, cursivas mías).

El Índice se distingue de otros signos por tres rasgos característicos: “carecen de todo parecido *significativo* con su objeto; ... se refieren a *entes individuales*, conjuntos unitarios de unidades o continuidades individuales; ... dirigen la atención a sus objetos por una compulsión ciega” (61, cursivas mías). En otras palabras, su función principal es indicar o señalar el Objeto antes que cualquier otra cosa.

Los índices, a su vez, están divididos en: *genuinos*, cuando su segundidad es una relación existencial, y *degenerados*, cuando ésta es una referencia.

Ejemplos son: El sentido en el que una veleta está orientada por la acción del viento sobre ella (existiendo entre ellos una conexión real) refiere a la dirección hacia la que éste corre; un agujero de bala en una puerta, que denota que ahí hubo un disparo; un reloj; el humo que es producto del fuego; una huella en la arena; el caminar en *zig-zag* de una persona que da cuenta del nivel de su ebriedad; la exclamación “cuidado” que un peatón le dirige a otro para advertirle que será arrollado; el dedo índice utilizado por una persona para señalar algo, etcétera.

Un Símbolo es un signo que “se refiere al Objeto que denota en virtud de una ley” (30), Por consiguiente, depende de “una convención, de un hábito, o de una disposición natural de su Interpretante” (94). Ésta provoca que el Símbolo sea interpretado como referido al objeto. En otras palabras, es “un signo que es determinado por su objeto dinámico solamente en el sentido de que así será interpretado” (94). Ejemplos son los signos de un idioma (visuales y auditivos) que se vuelven significantes para un grupo en particular por haberlo convenido o aprendido así, pero que, sin embargo, pueden ser incomprensibles para otro; como un mexicano que encontrará indescifrable una conversación en chino, o un francés un texto en alemán.

Al relacionarse Símbolo y Objeto en virtud de una ley, hablamos de un Legisigno que actúa mediante una *réplica*. Por ejemplo, cuando se dice o escribe “hombre”, lo escrito o pronunciado es únicamente la réplica o corporización de la palabra, no el Símbolo en sí, “Hombre” es la secuencia de seis *representámenes* de sonido, que se convierten en signo sólo por el hecho de que una convención adquirida, hace que las réplicas del mismo (cada que se pronuncia o escribe “hombre”) sean interpretadas con el significado de hombre. En otras palabras, “La palabra en sí misma no tiene existencia, aunque tiene un ser real, que consiste en que los existentes se conformarán a dicho ser” (55). La palabra en sí no nos muestra a un hombre y cada vez que se escribe puede referir a un individuo diferente pero esto no lo imposibilita de crear la asociación de lo que se entiende por “hombre” en un mente determinada.

El Símbolo “no sólo es general en sí mismo; *también el Objeto al que se refiere es general*” (31, cursivas mías). “Hombre” no es este o aquel, sino toda clase de hombre. Su Objeto es el hombre pero no José, Carlos o Alejandro. Pero “aquello que es general, tiene su ser en las instancias que habrá de determinar” (31). Esto es, deben existir instancias de lo que el Símbolo denota.

Aunque el carácter significante del Símbolo no radica en su instancias (“hombre” significa hombre, independientemente que yo exista) cabe notar que, las instancias que indirectamente afectan al Símbolo, involucran Índices (el Símbolo hombre me involucra a mi que soy un índice).

Hasta ahora se ha utilizado la palabra “hombre” pero cualquier vocablo es un símbolo y, por consiguiente, aplicable a toda cosa que pueda realizar la idea conectada con la palabra. Sin embargo, en sí misma, no identifica esas cosas. Las palabras “dar”, pájaro”, “matrimonio” “no nos muestran al pájaro de que se trata, no encarna delante de nuestros ojos el acto de dar o el de contraer matrimonio pero implica que somos capaces de imaginar esas cosas y que hemos asociado las respectivas palabras con ellas” (57).

De la misma forma, todo Símbolo involucra a un Ícono; el tercer signo de la tricotomía involucra a los dos primeros en su constitución. Por ejemplo, con la palabra “amaba”, que es un Símbolo (que en el momento en que se dice o escribe es una réplica del mismo) se asocia una idea, la cual es el Ícono mental de una persona enamorada de otra. Pero la palabra “amaba” no significa por sí sola, entonces se hacen necesarios los Índices: José amaba a Ana. El efecto de la palabra “amaba” es que el par de Objetos denotados por el par de Índices “José” y “Ana”, “es representado por el ícono, o imagen que tenemos en nuestra mente de un amante y de su amada” (56).

Estos conceptos pueden encontrarse simultáneamente en un mismo fenómeno, de aquí la importancia del concepto de Fundamento, ya que, por ejemplo, si alguien en un paseo por el zócalo de la ciudad se encontrara con la Bandera de México, ésta en su totalidad sería un signo complejo que podría interpretarse de muchas formas. En primer lugar, el Escudo Nacional puede ser considerado una representación icónica de un águila sobre un nopal devorando a una serpiente, en el sentido de que ésta imagen no necesitó de un objeto específico para ser creado, ni necesita su existencia para establecer dicha conexión; estos elementos se parecen a cualquier águila, nopal o serpiente que permitan establecer estas relaciones de parecido y se refieran a ellos meramente en virtud de características que le son propias, por tanto, son imágenes de objetos generales o posibilidades (primeridad), y no un águila, nopal o serpiente particulares (segundidad). Al mismo tiempo, la dirección y el despliegue material de la bandera será un índice que permita determinar la velocidad, fuerza y trayectoria del viento, aportando información una del otro (bandera-viento) no por un simple parecido sino por una contigüidad en el presente. Por último, los colores verde, blanco y rojo son cualidades que podemos imaginar independientemente de que estén materializados en algo concreto, como en este caso en la bandera, pero que al hacerlo en esta instancia específica se ha convenido que simbólicamente se

interpreten como estandarte de nuestra patria. La misma águila posada sobre un nopal devorando a una serpiente, del mismo modo también es un símbolo, aquel que remite a la leyenda Mexica de la fundación de Tenochtitlán.

Peirce analiza la progresión regular del Ícono, Índice y Símbolo:

El ícono no tiene conexión dinámica con el objeto que representa; simplemente acontece con él que sus cualidades se asemejan a las de ese objeto, y excitan sensaciones análogas en la mente para la cual él es su semejanza. Pero, en realidad, está desconectado de ellos. El Índice está conectado físicamente con su objeto; ambos constituyen un par orgánico, pero la mente interpretante nada tiene que hacer con esa conexión salvo tomar nota de ella después de haber sido establecida. El Símbolo está conectado con su objeto en virtud de la idea de la mente utilizadora de los símbolos, sin la cual no habría conexión. (58)

Esta dinámica y compleja relación que se da en los signos también puede analizarse desde un punto de vista temporal:

El ser de un Ícono pertenece a la *experiencia pasada* [...] El ser de un Índice es el de la experiencia presente. El ser de un Símbolo consiste en el hecho real de que algo *será experimentado* si ciertas condiciones están realizadas; es decir, que influirá en el pensamiento y la conducta de su intérprete [...] El valor de un ícono consiste en el hecho de que manifiesta los rasgos de un estado de cosas considerado como si fuera *puramente imaginario*. El valor de un Índice es de asegurarnos un *hecho positivo*. El valor de un símbolo reside en lo que sirve para que el pensamiento y la conducta sean racionales y nos permitan *anticipar el porvenir*. (Citado por von der Walde 103, cursivas mías)

c) Tercera Tricotomía

El Rema es un signo que, para su Interpretante, es un Signo de posibilidad cualitativa, vale decir, se entiende que representa tal o cual clase

de Objeto posible. Un Rema puede, quizás, proporcionar alguna información; pero no se interpreta que la proporciona.

El Dicisigno o Signo Dicente “es un signo que, para su interpretante, es un Signo de existencia real [...] involucra, como parte de él, a un Rema, para describir el hecho que se interpreta que él indica” (31).

La manera más fácil para saber si un signo es un Dicisigno, es que éste se presenta como verdadero o falso. El Dicisigno remite explícitamente a algo, o está en relación con algo que tiene un ser real.

El Argumento es un signo que, para su Interpretante, “es un signo de ley” (31). Un signo de un objeto (él mismo un signo) que tiene el poder de determinar un interpretante específico en virtud de una ley.

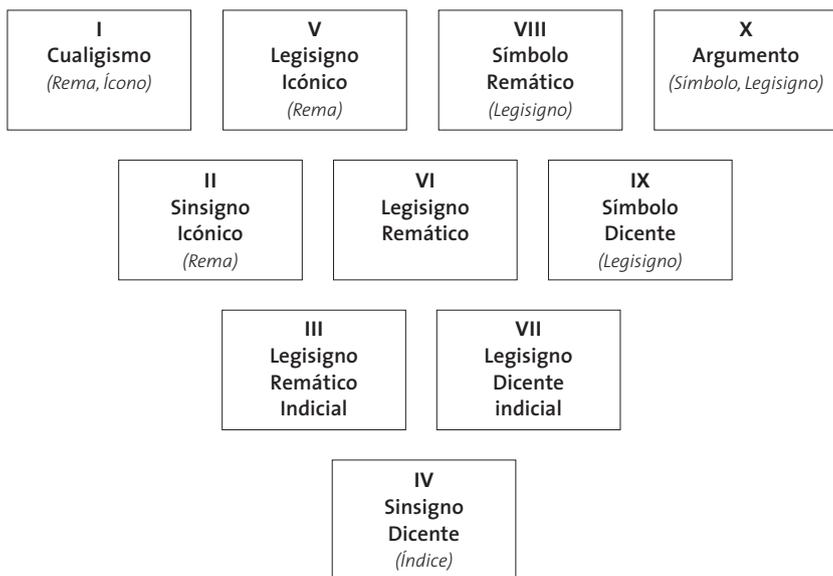
Por ejemplo, la oración “Esto no es una pipa” es, aisladamente, un Rema que no aporta ninguna información sobre ningún objeto, ya que solo describe una posibilidad que, al no existir realmente, no puede ser comprobada; es una proposición que puede ser o no ser enunciada y que no hace más que existir como posibilidad y no procura establecerse como verdad en sí misma. Sin embargo, al encontrarse en otro contexto o en relación con otros elementos, como en el caso de la obra *La Traición de las Imágenes* de Rene Magritte, (*Ceci n'est pas une pipe.*) podría interpretarse como un Dicisigno que está aseverando que la imagen que está sobre ella “No es una pipa” (Tal vez intentando prevenirnos que sólo se trata de una representación icónica de la misma y no el objeto real en sí). Al mismo tiempo, si se piensa que esta proposición no se dirige a la imagen de la pipa sino que es una reflexión sobre la misma frase, entonces se trata de un Argumento (que está aseverando no ser ella misma una pipa específica, sino una frase que habla sobre una pipa general que no existe) (Crow 20).



Fig. 2 Rene Magritte, *La Traición de las Imágenes*, 1929.

El ejemplo anterior demuestra la importancia del concepto de *Fundamento* en la teoría de Peirce ya que éste determina bajo qué pensamiento, expresión, argumento o contexto; sobre qué sistema o por qué razones, el signo representa al Objeto o al conjunto de Objetos que se refiere (24 Peirce). Así, la oración “Caín mató a Abel”, que es un Signo, se refiere tanto a Caín como a Abel (dos Símbolos Remáticos que en esta frase se transforman en Símbolos dicentes por suponer estar efectivamente relacionada con el objeto representado; un sujeto llamado “Caín” y otro “Abel”), también, bajo otro fundamento, puede tratar a “matar” como a un tercero (Símbolo remático). Del mismo modo, más ampliamente, puede considerarse que el conjunto de los tres constituye un único Objeto más complejo (Símbolo Dicente Particular).

Para Peirce, las combinaciones de los tres conjuntos de tricotomías hacen posibles diez clases de signos (37):



I. Cualisigno (tres elementos de primeridad). Es un signo que es una cualidad, puede únicamente “denotar a un objeto en virtud de algún ingrediente o similitud comunes” (33). Por ejemplo, la percepción de algún color, el sentimiento provocado por una nota musical; por tanto, un Cualisigno es forzosamente un Ícono. La cualidad en sí misma, es sólo una posibilidad lógica; únicamente se interpreta como un Rema.

II. Sinsigno Icónico (dos de primeridad, uno de segundidad). Es un signo en el que “alguna cualidad en él hace que determine la idea del objeto” (34). Por ejemplo, un diagrama individual; por tanto, es un Ícono, un signo puramente por similitud con toda cosa que se le parezca, puede ser interpretado sólo como Rema. En tanto Sinsigno, materializará un Cualisigno.

III. Sinsigno Remático Indicial (uno de primeridad, dos de segundidad). Es un signo que “dirige la atención a un objeto por el cual es causada su presencia”. Por ejemplo, un grito espontáneo; forzosamente, involucra a un Sinsigno Icónico, pero se diferencia de éste porque “llama la atención del intérprete hacia el propio objeto denotado” (33).

IV. Sinsigno Dicente (tres de segundidad). Es un hecho o cosa real que se constituye en signo por aportar información sobre su objeto; puede hacerlo por estar realmente afectado por él y “la única información que puede proveer es fáctica” (33). Por ejemplo, una veleta o una fotografía. Debe involucrar a un Sinsigno Icónico para dar cuerpo a la información y a un Sinsigno Remático Indicial para indicar el Objeto al que se refiere la información.

V. Legisigno Icónico (dos de primeridad, uno de terceridad). Es “cualquier ley o tipo general, en la medida en que requiere de cada una de sus instancias que encarne una cualidad definida que lo convierta en apto para evocar en la mente la idea de un objeto parecido”. Por ejemplo, un diagrama, independientemente de su individualidad de hecho. Es un Ícono, por tanto Rema y un Legisigno que gobierna a las réplicas individuales (o Sinsignos Icónicos).

VI. Legisigno Remático Indicial (uno de primeridad, uno de segundidad y uno de terceridad). Es cualquier ley general que “requiere de cada una de sus instancias que esté realmente afectado por su Objeto” (34) para meramente atraer la atención sobre él. Por ejemplo, un pronombre demostrativo. Sus réplicas son Sinsignos Remáticos Indiciales. El Interpretante lo representa como un Legisigno Icónico.

VII. Legisigno Dicente Indicial (dos de segundidad, uno de terceridad). Es cualquier ley o convención general que “requiere de cada una de sus instancias que esté realmente afectada por su Objeto” (35) para proveer información precisa con respecto a él. Por ejemplo, un grito en la calle (cada uno; individualmente). Involucra un Legisigno Icónico para significar la información y un Legisigno Remático Indicial para denotar al sujeto de dicha información. Su réplica es un Sinsigno Dicente.

VIII. Símbolo Remático o Rema Simbólico (uno de primeridad, dos de terceridad). Es “un signo conectado con su objeto por una asociación de reglas generales” (35) A través de su réplica produce un interpretante que es un concepto general. En tanto Símbolo es un Legisigno. Por ejem-

plo, un nombre común. Cada una de las réplicas del Símbolo Remático sugiere una imagen a la mente; esta imagen actúa sobre un Símbolo preexistente en dicha mente, para que aparezca el concepto (el interpretante). Lógicamente, las réplicas son Sinsignos Remáticos Indiciales. Su interpretante lo representa como un Legisigno Remático Indicial o como un Legisigno Icónico.

IX. Símbolo Dicente (uno de segundidad, dos de terceridad). También llamado Proposición Ordinaria es “un signo que represa a su objeto en virtud de una asociación de ideas y que actúa como Símbolo Remático” (36). Difiere de éste último por el hecho de que el interpretante lo representa como afectado por su objeto, de tal forma que la ley, hecho o cosa que representa está efectivamente vinculada con el objeto representado. Su réplica es un Sinsigno Dicente particular. El Símbolo Dicente es Particular o Universal y No-relativo o Relativo.

El Símbolo Dicente es particular cuando, en el interpretante, indica un hecho de existencia; por ejemplo, la proposición “algún cisne es negro”, que indica la existencia de un cisne de este color. Universal. cuando indica una ley real; por ejemplo, la proposición “ningún cisne es negro” señala que, por más que se investigue, nunca se hallará un cisne negro.

No-relativo, como en el mismo ejemplo de “ningún cisne es negro”, donde la proposición no atañe a la identidad de la clase de los cisnes y a la de los objetos negros. Si se observa un objeto de cualquier universo, o no será cisne o no será negro. Relativo Dicente, cuando “lo que atañe a la identidad de más de un individuo ... en una expresión como ‘tome cualquier individuo que le plazca, A, y después podrá encontrarse un individuo B, tal que si A es una ciudad ..., B será un lugar’” (41) A y B conciernen a la identidad de unas clases: ciudades y lugares.

Finalmente, Peirce habla de las proposiciones hipotéticas compuestas. Estas pueden ser: condicionales, definiformes o definitorias.

X. Argumento (tres de terceridad). Es “un signo cuyo interpretante , en virtud de una ley, representa al objeto (que es general) como ulterior

(signo no presente, pero en función del cual el signo está construido; por ejemplo, la ley que indica que el pasaje de las premisas a las conclusiones tienden a la verdad)” (von der Walde 111). Es un Símbolo y, como tal, un Legisigno. Su Réplica es un Signo Dicente. Se divide en Deducciones, Inducciones y Abducciones.

En una deducción, el interpretante del Argumento “representa que pertenece a una clase general de posibles argumentos exactamente análogos que se caracterizan por el hecho de que, a lo largo de la experiencia, la mayor parte de aquellas cuyas premisas son verdaderas tendrán conclusiones verdaderas” (Peirce 39) A su vez, se dividen en: necesarias y probables. Las primeras “pretenden ... que, a partir de premisas verdaderas, deben producir necesariamente conclusiones verdaderas” (39). Las segundas, de probabilidad, “están relacionadas con tasas de frecuencia” (39). Una Inducción, es un método en el que se forman Símbolos Dicentes sobre una cuestión. En éste, el interpretante representa que, si persiste en él, se aproximará o llegará a la verdad. Una Abducción, alentada por la inducción, “es un método para formar una predicción general sin ninguna verdadera seguridad de que tendrá éxito (40)”.

Es de suma importancia mencionar que Charles Sanders Peirce no alcanzó a estructurar totalmente su teoría de los signos; por el contrario, corrigió y reelaboró constantemente sus postulados y problematizó sus pensamientos hasta límites insospechados. Sin embargo, su semiótica, nunca concluida, ha sido de vital importancia para dicha disciplina y, como veremos, ha marcado la pauta para innumerables análisis sobre la práctica fotográfica y la Imagen en general.

1.2 Indicialidad y fotografía

Tal y como ya lo había considerado el propio Peirce, se puede decir que el objeto representado en la imagen fotográfica es siempre un índice, ya que éste es la huella, de algo efectivamente acaecido en el mundo. Aunque actualmente también se debate el status indicial de la fotografía con el advenimiento de las tecnologías digitales, debido a que su funcionamiento difiere en varios aspectos del proceso de la imagen fotográfica tradicional, es preciso decir que, final y necesariamente, ambas imágenes *apuntan* hacia el fenómeno real que las produjo y fueron producidas por una tecnología fotosensible (más allá de que el concepto de “huella”, resulte problemático al hablar de la fotografía digital al no quedar impresa literalmente en un soporte individual, único y material, como en el caso de la fotografía tradicional).

Obviamente, una única fotografía puede contener muchos Objetos; ser indicial en muchos aspectos según el Fundamento. Por ejemplo, encontramos que puede estar existencialmente conectada no solamente con el objeto que previamente se posó frente a la lente, sino también al fotógrafo que disparó la cámara (sin el cual no habría ninguna fotografía), los objetivos utilizados, la elección de la película (o la capacidad del sensor digital), un gusto estético de composición del individuo o de un movimiento artístico, a la calidad de la cámara, etcétera (Lefebvre 6).

Medios como la pintura, la escultura y el dibujo, por mencionar sólo algunos ejemplos, bajo determinados Fundamentos, también son indiciales: nos indican que efectivamente se ha aplicado pintura sobre un lienzo, pigmento sobre un papel, o moldeado algún material. En primer lugar, la presión o la forma de trazos puede indicar si han sido realizadas por un ser humano (y no, por ejemplo, por un animal) y quizá posteriormente, una calidad técnica extraordinaria, señalará que es más probable que fuera realizada por alguien que ha dedicado tiempo a perfeccionar sus destrezas que por un principiante. La composición y la técnica nos

puede referir a un lugar y momento histórico, a un autor o estilo. Incluso, las cualidades químicas del material empleado permitirían a un experto obtener información con la cuál determinar su edad e identificar, por ejemplo, si se tratara de un original o de una réplica.

Sin embargo, en la mayoría de los estudios sobre fotografía, se ha profundizado en la relación de la imagen fotográfica con el objeto que previamente apareció frente a la cámara para dejar su impronta. Esto se debe a que, bajo este Fundamento, la fotografía, a diferencia de las otras técnicas de representación antes mencionadas, no puede constituir únicamente una posibilidad (primeridad) ya que su imagen nos muestra un particular realmente ocurrido (segundidad). En otras palabras: aunque la iconicidad (el parecido) de la fotografía es extrema en relación al objeto que representa, esta similitud es causada efectivamente por ese objeto, y por lo tanto, es incapaz de constituir una posibilidad o idea general, como sí puede hacerlo una pintura, un dibujo, o una escultura, al representar un objeto que pudo nunca estar frente al creador para ser copiado. Si bien, de una forma más indirecta; más mediada por el autor, los otros medios de representación también pueden ser indiciales (las pinturas que se hicieron de una figura histórica como Napoleón Bonaparte conservan todas un parecido constante que haría absurda cualquier intención de desecharlas como documentos capaces de dar cuenta de la fisonomía del militar francés), también cabe la posibilidad de que el objeto en la imagen no haya estado presente al componer la imagen, y que en ella no se esté representando a un sujeto individual sino a una idea general de él, como cuando una escultura griega nos indica más los ideales estéticos de dicha cultura que la existencia de un individuo real que haya encarnado todas esas cualidades.

Lo mismo se puede decir de un modelo de anatomía (Legisigno Icónico), en el que, aunque se indican formas y relaciones corporales que se pueden aplicar a (casi) cualquier sujeto, no se está representando a un solo hombre (o mujer) sino a todo Hombre; a toda la especie (*homo*

sapiens sapiens) al que pertenece. Por lo tanto, un dibujo sería más capaz de representar esta idea general (La morfología humana), ya que, si se tratara de una fotografía, está estaría representando un objeto individual; un cuerpo humano particular.

Como se ha dicho, no se intenta sugerir que la pintura, la escultura, el dibujo y otros medios de representación estén condenados a la iconicidad y no puedan aplicar la lógica del índice en sus discursos. Si aplicáramos, por ejemplo, esta división a la obra escultórica de Rodin podríamos decir que la obra que hizo pública en vida “aboga por la transparencia de la escultórica como lenguaje” mientras que la privada, la que mantuvo oculta en su estudio hasta su muerte, “insiste en su opacidad, en su materialidad” siendo una especie de “catálogo de los procedimientos, accidentales o no, que constituyen el modelado o el vaciado.” (Bois 58 en Foster et al.). Esta “transparencia” y “opacidad” obedecen a la idea que se tiene sobre los materiales como medios para representar su Objeto. En la primera, las cualidades del material podrían ser consideradas incluso obstáculos a vencer para alcanzar mimetizar al objeto; para ser transparente a él. Mientras que en la segunda, son precisamente las cualidades de cada material las que se intentan subrayar, al desplazar o eliminar el interés hacia otros objetos y enfocarse a sí mismos.

_2 ORÍGENES HISTÓRICOS Y CONCEPTUALES

2.1 Readymade, azar y la huella indicial

La aplicación de esta lógica a la Pintura en la modernidad, trasladó la idea del lienzo como “ventana al mundo” hacia su concepción como un “objeto real”. Por consiguiente, a partir de ese momento, los materiales empezarían a motivar la forma, y no al contrario. Esta transformación se manifestó claramente en el Cubismo, que al preocuparse por <<garantizar la autonomía y la lógica interna del objeto del cuadro>> (Krauss 107 en Foster et. al.), pavimentaría el camino para prácticas como el *Collage*, tras la integración de recortes de papel en las superficies de las composiciones.

Dicha novedad no significó la simple inclusión de una libertad más en la evolución de esta vanguardia tanto como un sisma radical en su vocabulario, ya que, estos trozos de etiquetas, periódicos y partituras, pegados y alineados al lienzo “más allá de señalar la condición frontal de la superficie, también declaran que es delgada como el papel, sólo tan profunda como la distancia que media entre la hoja superior y las que están debajo de ella” (Krauss 112 en Foster et. al.). Esta práctica marcaba una ruptura con lo que podría considerarse la representación icónica, al desplazar el interés de una mera posibilidad o imagen general, hacía las cosas y fenómenos que se encuentran realmente en el mundo. Al mismo tiempo, este procedimiento implicaba un porcentaje de azar que impediría al artista trabajar desde cero, al estar condicionado a los elementos, formas, palabras y texturas encontrados en dichos recortes.

El interés en las características del lienzo era motivada por la búsqueda moderna de la especificidad del medio que, al tratar de encontrar el

grado último de lo que le era propio, propició la eliminación programática de las decisiones arbitrarias del gusto y la técnica del artista, y posteriormente un interés en el proceso y los elementos que intervenían en el ejercicio de cada práctica. En la pintura, esta reflexión avanzaría principalmente en la vertiente de los esfuerzos de la Abstracción Geométrica, pero al mismo tiempo, lo logrado por el *Collage* también supuso la adopción del azar en una práctica no limitada a la autorreflexión del medio. Esta última fue la línea sobre la que transitó Marcel Duchamp, artista francés nacido el 28 de julio de 1887, que tras haber recorrido los caminos del Cubismo brevemente, abandonó parcialmente la pintura al reconocer los convencionalismos que las normas sociales y culturales, y sus correspondientes entramados de poder ejercían en las “maneras de conocer y clasificar las cosas y los fenómenos, es decir, a su interpretación, y por tanto, al lugar que se le tenía reservado al arte y al artista en todo ello” (Moure 10).

2.2 Marcel Duchamp

Instalado en Múnich, comenzó a alejarse de las preocupaciones “retinales” (término con el que nombró a la pintura que se desentendía de la “materia gris” de la mente) (Foster 127, Moure 131) de la vanguardia parisina, desarrollando dibujos mecánicos y ensamblando o recolectando objetos prefabricados, posteriormente bautizados *readymades*, con los que enfrentaría radicalmente las convenciones que alineaban al arte y artista con su capacidad técnica y su inimitable subjetividad.

Esta inclinación por los objetos prefabricados y el dibujo técnico, fue tempranamente explorado en *Broyeuse de Chocolat n° 2* (*Moledora de chocolate n° 2.*) una composición diagramal donde el ilusionismo y la factura pictórica desaparecían súbitamente al momento en que las estrías de los tambores de dicho molinillo no se encontraban representadas sino cosidas literalmente al lienzo. Esta pieza, que pareciera la consecuencia

lógica del collage cubista, marcaba el temprano desplazamiento de la representación icónica a la indicial, en la búsqueda de “obras de arte sin un artista que las haga” (127), en el trabajo de Duchamp.



Fig. 3. Marcel Duchamp, *Broyeuse de Chocolate n° 2*, 1914.

En torno a ella, se pueden plantear preguntas de vital relevancia sobre la relación existente entre las mercancías y el arte; sobre las diferencias entre los objetos utilitarios y los estéticos; sobre las complejas relaciones entre el valor estético, valor de uso y valor de cambio, etcétera, de vital relevancia en el mundo del arte de nuestros días. Además, vislumbran reflexiones de elemental importancia en este ensayo. Por un lado, que el *readymade*, un producto apropiado y colocado como arte, desplaza las

antiguas cuestiones estéticas del oficio, el medio y el gusto, hacia otras relativas a la originalidad e intencionalidad; problemas relacionados con la elección, es decir, “del arte como proceso de propuesta por la autoridad de artista” (129). Por otro, que en prácticas como ésta, se traza un paralelismo entre el lienzo de la pintura (entre otros materiales) y la fotografía, como contenedores indiciales de objetos específicos.

Los avances más grandes que Duchamp alcanzó al respecto, coincidieron con su residencia en Nueva York a partir de 1915. Escenario que lo acogió de inmediato gracias al previo éxito de su *Nu Descendant un Escalier n° 2* (*Desnudo bajando la Escalera n° 2*), exhibido en el Armory Show de 1913, que lo vincularía a sus futuros mecenas Walter Aresberg y Katherine Dreier. El primero, le facilitaría el estudio donde por más de ocho años realizaría *La Mariée Mise à Nu par ses Célivataires, Môme*, también conocida como *Le Grand Verre* (El Gran Vidrio). La segunda, le encargaría una pintura larga, a modo de friso, para ubicarla sobre las estanterías de su biblioteca.

A primera vista resulta curioso que hacia 1918 Duchamp hubiera aceptado la encomienda de Dreier, ya que varios años antes había dejado de pintar, pero el resultado, titulado *Tu m'*, contiene varias de las preocupaciones posteriores a su etapa cubista.



Fig. 4. Marcel Duchamp, *Tu m'*, 1918.

Hacia la esquina inferior izquierda de esta obra se encuentra traspasado, utilizando al original como plantilla, un motivo que hace referencia a la obra anterior de 1913 titulada *Trois Stoppages-Étalon* (*Tres Interrupciones Estándar*) la cual consiste en una serie de configuraciones azarasas conservadas, producto de la acción de dejar caer un hilo de un metro de longitud desde esa misma altura. Acompañados con una regla de madera que mimetiza el contorno de cada unidad de medida, este conjunto de “«azar en conserva» y patrones de indeterminación” (Moire 57) se encuentra guardado en una caja que contrasta sus constituciones individuales con tiras rectas estandarizadas de un metro.



Fig. 5. Marcel Duchamp, *Trois Stoppages-Étalon*, 1913-1914.

De esta manera se subraya el sentido en el que este tipo de índice (Sigsigno dicente) -la huella *única* o canalización de un acontecimiento o, en este caso, de un hecho aleatorio-, al ser un mensaje no codificado, se distingue del lenguaje porque éste depende de que sus signos tengan la misma significación durante cualquiera de sus repeticiones “aun cuando un contexto determinado pueda reconfigurar la connotación o incluso el sentido (o significado) de una palabra, su forma (o significante) debe ser la misma para cada repetición de ella” (Krauss 156 en Foster et. al.). Esto es aún más cierto en las unidades métricas en las que todas sus características deben permanecer constantes de un contexto a otro.

Estas acciones no sólo exaltan la grandeza de lo mínimo, también descartan “el deseo del artista tradicional de componer su obra, de prepararla paso a paso” (Krauss 157 en Foster et. al.). Y al rescindir de la composición de la representación icónica, “el uso del azar también anula la idea de destreza que siempre se había asociado a la definición misma del artista” (157). Este patrón irónicamente no estándar, que cambia de longitud en cada caso, “desafía la codificación que da a la medición su precisión y su significado” (156).

Como hemos visto en el primer capítulo, la noción Peirciana de índice tiene que ver con una relación real con su referente, denotando la causa particular del objeto significado. Y eso es exactamente lo que se encuentra repetidamente en varias acciones azarosas contenidas desde *Le Grand Verre*: las siete formas cónicas de los tamices (la parte de la máquina de los solteros del módulo inferior) corporeizadas al fijar el polvo acumulado en el vidrio en el lapso de varios meses (índice del paso del tiempo); los nueve <<disparos>> (rayos del deseo que realmente penetran el módulo superior que representa a la novia) son rastros del sitio donde las cerillas disparadas desde un cañón de juguete impactaron en la superficie; las tres aberturas en *Esbozos de pistones*, la imagen con forma de nube, son siluetas conseguidas “colgando un cuadrado de tejido delante de una ventana abierta, fotografiando tres veces sus

deformaciones causadas por el viento, y utilizando después los perfiles registrados en las estampas resultantes como plantillas desde las cuales transferir las figuras al vidrio” (156), etcétera.



Fig. 6. Marcel Duchamp, *Le Grand Verre*, 1915 -1923.

Si bien en *Tu m'* se encuentran estrategias similares, también se puede interpretar como un panorama de la noción indicial en un sentido más amplio. Las sombras de *readymades* como *Roue de Bicyclette* y *Porte-chapeu* aparecen calcadas en el lienzo. La huella nos señala el lugar que ocupó la sombra de un *readymade* anterior, que a su vez, según una nota de la caja verde, indica el encuentro del artista con el objeto, como si de una fotografía se tratara. Incluso, según Rosalind Krauss, la representación de la mano señalando con el dedo índice podría ser un análogo del gesto «esto»; “la forma verbal del índice que finalmente se invoca en el título de la obra: “Tu m’” (Tú me ___)” (158).



Fig. 7. Marcel Duchamp, *Roue de Bicyclette*, 1913.

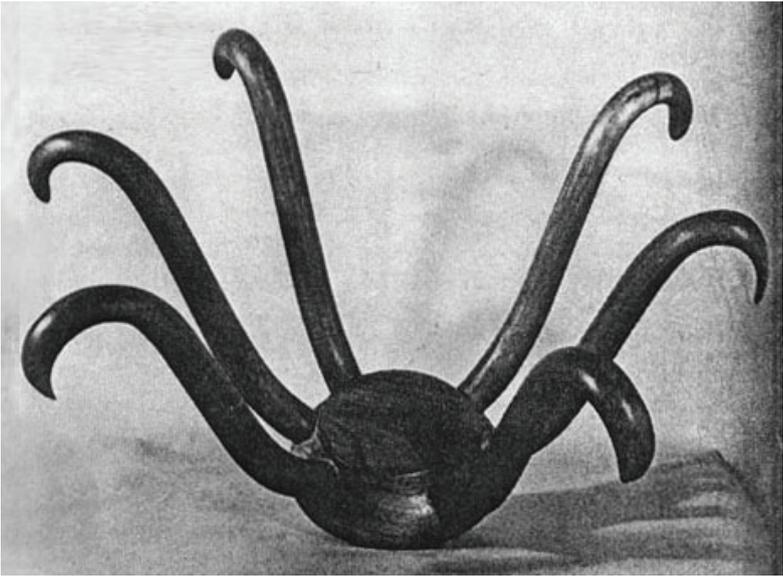


Fig. 8. Marcel Duchamp, *Porte-chapeau*, 1917.

Este tipo de índice (Legisigno Remático Indicial) se interpreta por convención, -en castellano podemos emplear la palabra *Yo*, en inglés *I*, en alemán *Ich*, en francés *Je*, en portugués *Eu*- pero está efectivamente determinado por su objeto, ya que cambiará dependiendo del contexto temporal en el que es empleado. Por ejemplo, aquel que funja como locutor utilizará el pronombre “yo” para referirse a si mismo y “tú” para señalar a su interlocutor, pero será identificado con el término contrario tan pronto asuma la otra parte de la conversación (158). Regresaremos más tarde a esta idea cuando analicemos la forma en que una obra y su título se encuentran existencialmente relacionados.

Por último, otra estrategia interesante del índice en *Tu m'* resulta la abertura central del lienzo y los respectivos sujetadores que parecen prevenirla de un mayor deterioro. Ambos son elementos indiciales en el sentido de que no representan una idea o un objeto general, como en el caso

de los elementos pintados, sino que su presencia en el cuadro es tautológica, esto es, en relación a sí mismos. Con ello se pone de manifiesto las cualidades específicas y materiales del lienzo, al tiempo que nos remite a dos estrategias utilizadas anteriormente, en primer lugar, los sujetadores cumplen una tarea similar a las cuerdas bordadas en *Broyeuse de Chocolat n° 2*, previamente mencionada, que eliminan el iluminismo de la pintura, y la capacidad técnica del creador que implica, y lo reemplaza por el objeto y la función que éste desarrolla en la realidad. Por otro lado, la forma rasgada del cuadro contiene el mismo caos azaroso encontrado en los cristales resquebrajados de *Le Grand Verre* cuya constitución final no fue premeditada por Duchamp ya que fue producto de la imprudencia del servicio de transporte que los llevó uno encima de otro sin la debida protección en un trayecto de 90 kilómetros de Brooklyn a Connecticut (Moure 125). Se podría decir que esta huella de la acción se incorporó a la obra final en el momento en que el autor decidió que así fuera, ya que los cristales pudieron ser reemplazados posteriormente en cualquier momento, y por elección permanecieron sin modificación.

2.3 Robert Rauschenberg y John Cage.

La figura de Duchamp cobró relevancia para muchos jóvenes artistas en los años venideros, especialmente en aquellos que a finales de la década de los cuarenta se sentían inconformes con la dirección que el arte de vanguardia había tomado en Estados Unidos. Uno de los más sobresalientes fue Robert Rauschenberg, artista estadounidense nacido en 1925 que cobró notoriedad en la década de los 50's, y su arsenal de estrategias que parecían tener en común un rechazo al Expresionismo Abstracto tan en boga en aquel tiempo. Y es que "la idea de la marca pintada como única huella del individuo que la realiza, junto con todo el bagaje conceptual de la autenticidad, la espontaneidad y el riesgo que acompañaba a esta ideología de la marca, se había convertido en una suerte de credo". Este

grupo, aún en lo heterogéneo de sus personajes y motivaciones, compartía un interés por lo que cabría llamar “el gesto autográfico”; el inimitable hilo de pintura a modo de firma “que trasladaría las sensaciones y las emociones privadas directamente al campo material del lienzo, sin la mediación de ningún contenido figurativo” (Krauss 368, 348 en Foster et. al.). Este arte había creado una figura heroica entorno al autor, que artistas como Rauschenberg se apresuraron a combatir con estrategias del azar.

Uno de los ejemplos más claros en donde, lo que aquí consideraremos la huella inicial, se desarrolla como una arma contra la marca expresiva, la conforma la exposición que en 1953 Rauschenberg inauguró en la Stable Gallery de Nueva York. En ella se expusieron tres obras particularmente opuestas a la empresa expresionista.

En primer lugar se encuentra *Automobile Tire Print*, una obra en colaboración con el también artista y músico experimental John Cage, quien comparte un interés muy similar por la obra de Duchamp, en la que sobre un rollo de casi siete metros de longitud se ha quedado grabada la huella negra de un neumático rodado sobre ella; en segundo, *Erased de Kooning Drawing (dibujo borrado de de Kooning)*, un papel de textura tenue con residuos de tinta y lápiz que, como su nombre lo indica, contiene la acción del artista tras eliminar la configuración originalmente concebida. En tercero, las *White Paintings* una serie de lienzos, dispuestos en dípticos o polípticos, pintados completamente de blanco.



Fig. 9. Robert Rauschenberg, *Automobile Tire Print*, 1953



Fig. 10. Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawing*, 1953.

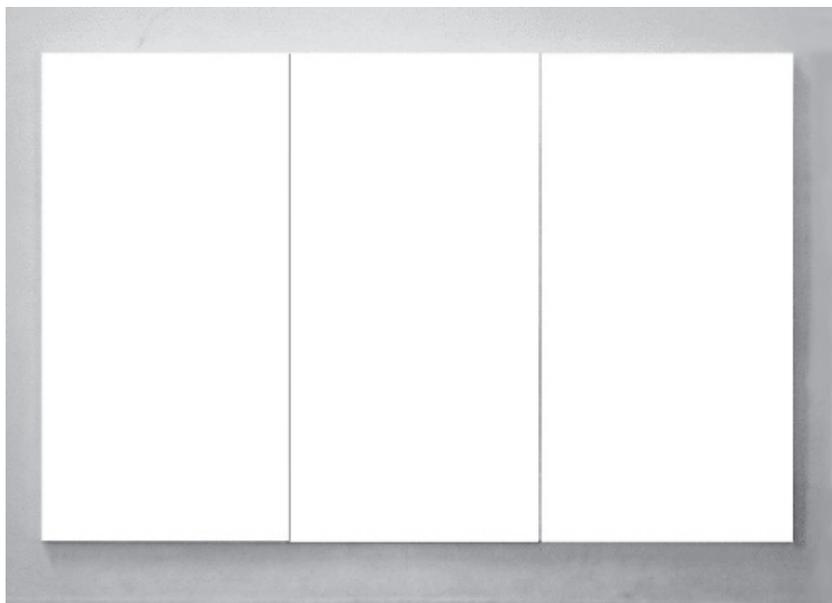


Fig. 11. Robert Rauschenberg, *White Painting*, De la serie: *White Paintings*, 1953.

Estas tres obras, que en principio podrían aparentar un simple nihilismo exacerbado contra el expresionismo abstracto: una huella de neumático plasmada tan mecánicamente que elimina la espontaneidad y el carácter del autor; series de lienzos idénticamente configurados pintados de blanco que contrastan con la idea del campo de acción de un individuo irrepetible; los reiterados pases de goma “cuya huella no registra la impronta de la identidad del creador sino que es un borrar mecanizado de las marcas del dibujo y de sus propios contrapases” (368), en realidad, también pueden comprenderse en sus aspiraciones positivas si se consideran alineadas a prácticas como las de John Cage, compositor estadounidense nacido en 1912, que influido por el estudio del budismo zen y otros sistemas de pensamiento asiáticos, pondera “la pasividad como algo contrario a la tensión y el empuje de la acción” (368).

Desde esta otra perspectiva las *White Paintings* eran obras que según el propio Rauschenberg “recogían las sobras de su entorno” (370), que con solo observarlas uno “casi veía cuantas personas había en la sala por las sombras proyectadas, o qué hora del día era” (Hunter 55) mientras que Cage, más ampliamente, se refería a ellas como “pistas de aterrizaje de las partículas de polvo, luz y sombra” (Krauss 370 en Foster et. al) en su idea de que “el azar y la aleatoriedad son modalidades universales que estructuran el universo” (368). Estos paneles, carentes de narración o marco de referencia, pretendían “atraer impresiones ambientales fugaces” (370) al igual que la música de Cage, abierta al sonido ambiental que se entretrejea aleatoriamente en los espacios de silencio.

Uno de los ejemplos más claros de este tipo de piezas es 4'33", una partitura carente de notas musicales donde se indica el tiempo de forma espacial en notación proporcional, la cual, puede ser interpretada por cualquier músico u orquesta ya que sólo implica permanecer presente en silencio ante el público durante 4 minutos y 33 segundos. Así “los únicos elementos sonoros de la obra eran los ruidos ocasionales realizados por el público y los procedentes del exterior de la sala de conciertos”

quedando los elementos negativos en un categoría idéntica que los positivos, de forma que el silencio cobrara la misma importancia que los sonidos producidos intencionalmente. Con esta pieza, las “«operaciones fortuitas» y aleatorias se consideraron tan significativas en el plano artístico como los eventos programados, tanto en las partituras como en su interpretación” (54 Osborne).

El espíritu de colaboración entre Rauschenberg y Cage también suponía un cuestionamiento de la autoría. Como lo atestiguan los comentarios a manera de broma que tanto el artista como el compositor intercambiaban al respecto de sus respectivos méritos en la creación de *Automobile Tire Print*. Mientras Rauschenberg argumentaba: “El hizo un trabajo precioso, pero yo considero que la huella o, si lo prefieres, la impresión de la rueda es mía” (Hunter 62). Cage, se negaba a renunciar a sus derechos replicando que era él quien conducía el coche.

En síntesis, esta lógica de no composición utiliza esta noción de indicialidad en el sentido de que este tipo de marca “registra una huella ... desde el mundo exterior a ella pero sin incorporar en parte alguna un significado simbólico, como en la supuesta vida interior de la marca <<expresiva>>” (Krauss 370 en Foster et. al.). Por supuesto esto no quiere decir que, bajo otro determinado fundamento, estas acciones carezcan de otros niveles simbólicos, que bajo otros contextos sus significados puedan cambiar, o que a través del tiempo, su carácter radical también pueda convertirse en una norma una vez que algún discurso institucional lo llegue a legitimar. Sin embargo, resulta evidente que todas estas manifestaciones comparten el mismo rechazo a la posibilidad de ser interpretadas en términos psicoanalíticos para descubrir los sentimientos y vida interior del autor a través de sus trazos o que se intente enaltecer su la habilidad manual.

Las nociones de huella y sombra ya habían sido exploradas tempranamente por Rauscheberg. En sus años de estudiante colocó papel en el suelo de la entrada a la Art Student League para registrar las huellas

de los pies de los transeúntes que configuraban la obra inadvertidos. Sin embargo, fue en 1949 cuando, con un cianotipo como *Female Figure*, trazó un paralelismo sumamente interesante entre las estrategias previamente mencionadas y la fotografía. Esta evidencia que la imagen fotográfica también es resultado de impresiones de luz en una superficie fotosensible. Mientras las pinturas blancas funcionaban como una pantalla en la que se proyectaban las sombras los cuerpos que se acercaban a ellas efímeramente, de manera similar, en estas grandes impresiones, la actividad de la sombra y del cuerpo también configuraban la obra, aunque por un mayor tiempo.

Esa misma relación, entre fotografía y luz/sombra fijada, Duchamp ya la había elaborado en el Gran Vidrio y en el muestrario de sombras de sus propios readymades capturados en la superficie de Tu m'. Como en estos trabajos de Duchamp, "donde el quid de la relación giraba en torno a la naturaleza indicial - compartida no sólo por la sombra y la fotografía sino también por la manera por en que el readymade es el «índice» del encuentro o el temporal de su selección-", así también, en el caso de Rauschenberg "la relación de las White Paintings con la fotografía se amplió en la huella del neumático y el dibujo borrado de De Kooning hasta una consideración general de la huella indicial" (370), donde los materiales de la obra son objeto de interés al encontrarse realmente en el mundo, y no un mero medio para representar icónicamente una mera posibilidad.



Fig. 12. Robert Rauschenberg, *Female Figure*, 1949.

**_3 INDICIALIDAD EN LA OBRA
FOTGRÁFICA DE GABRIEL OROZCO**

3.1.1 Los primeros años.

Aunque posteriormente problematizaremos esta idea, es conveniente comenzar apuntando que, en muchos momentos, y sobre todo en el inicio de su carrera, la producción fotográfica de Orozco se enlaza de manera inseparable con su producción escultórica y de intervención *in situ*, claramente en deuda con las prácticas basadas en el azar de artistas como Duchamp, Cage y Rauschenberg.

Gabriel Orozco nació en Xalapa, Veracruz, en 1962, en el núcleo de una familia inmersa en el ambiente artístico, su madre estudiante de piano clásico, y su padre, muralista. Su estancia en dicho lugar no fue muy prolongada ya que a los seis años se trasladó a la capital debido a que su padre, Mario Orozco, comenzó a trabajar para David Alfaro Siqueiros.

En 1981, siguiendo los pasos de su padre, inició sus estudios en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Aunque se graduaría de esta institución en 1986, para este tiempo ya le inquietaba la poca información que en México había sobre el arte hecho fuera del país. En palabras del artista, “México era muy nacionalista y muy cerrado. Esto era derivado de un poderoso aparato de Estado que creaba un ambiente autosuficiente que no se interesaba en el exterior” (Pobocha 46).

Fue por ello que ese mismo año se trasladó a Madrid para enrolarse en el Círculo de Bellas Artes donde por primera vez tuvo contacto con prácticas posminimalistas desvinculadas de las artes clásicas. Si bien mucha de esta información la obtuvo de sus maestros, la gran mayoría provenía de la visitas que él mismo realizaba a varias librerías y bibliote-

cas, con libros traducidos que atestiguaban un gran interés de España a abrirse culturalmente después del Franquismo (Morgan 9 y Pobocho 47).

De forma similar, su producción en este lugar no fue desarrollada dentro sino fuera de las aulas y talleres escolares. Puesto que no tenía dinero para comprar material, realizó improvisaciones en la calle con objetos encontrados, abandonados inmediatamente después de haberlos construido, de camino a sus cursos en Bellas Artes. Renunciando a las demandas de espacio que exigía la práctica de la pintura, adoptaría esta costumbre de caminar por la ciudad como su nueva estrategia de creación, previamente experimentada en la Ciudad de México al fotografiar las ruinas del terremoto de 1985.

A su regreso a México, en 1987, un grupo de artistas se acercó a él para que les compartiera su experiencia sobre el arte fuera del país. Fue así que surgió “El taller de los viernes” conformado en base por Damián Ortega, Abraham Cruzvillegas, y Gabriel Kuri, y que ocasionalmente, en los consiguientes cinco años de existencia, albergó el intercambio de ideas entre otros artistas, escritores y curadores.

Con solo dos excepciones: su participación en el salón de Espacios Alternativos del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México en 1987 y en la exposición colectiva *A Propósito* en el Museo de Ex Convento del Desierto de los Leones en 1989, no pudo exhibir ni comercializar su trabajo durante este periodo, ya que “no era figurativo y no tenía nada que ver ni con el surrealismo ni con el neomexicanismo, el estilo popularmente comercial de pintura que se producía en México en los ochentas tardíos” (Pobocho 55). No obstante, bajo la estrategia del índice, realizó varios trabajos importantes en esta época. *Naturaleza Recuperada*, una gran esfera de caucho vulcanizado inflada, producto de la separación y posterior unión de dos cámaras de llanta; *Mis Manos son mi Corazón*, una pequeña escultura de barro comprimido que evoca un corazón, acompañada de un díptico fotográfico que ilustra se proceso de creación; y *Mi Mano es la Memoria del Espacio*, una instalación de un gran cúmulo de cucharitas de

madera para helados extendida radialmente sobre el piso desde el trazo del contorno de la mano del artista.

En *Naturaleza Recuperada*, separó la circunferencia interna de cámaras de llantas de camiones encontradas en un basurero industrial de la periferia de la Ciudad de México y con ayuda de un mecánico las parchó para formar una gran esfera inflable. En este objeto encontrado en la realidad (fuera del estudio) “el recuerdo de la función anterior del material dejó huella en la superficie rasguñada y manchada de la obra” (62), característica que, su nueva encarnación como objeto artístico, continuaría atesorando por su propensión a conservar accidentes azarosos.



Fig. 13. Gabriel Orozco, *Naturaleza Recuperada*, 1990.

Mis manos son mi corazón y Mi mano es la memoria del espacio son portadoras de una huella similar: ambas se definen al revelar el cuerpo ausente del creador como un espacio negativo. Si bien ambas comparten la especificidad del panorama cultural del sitio donde fueron creadas, la

primera además, realizada con barro conseguido en una fábrica de ladrillos en Cholula, Puebla, conserva la memoria de la función previa del material a pesar de su nueva transformación como arte. De esta manera, como será una constante en la mayor parte de su trabajo, tanto las cualidades físicas como el aspecto cultural de los materiales empleados motivarán el resultado final de su escultura. Sin embargo, cabría diferenciar que mientras la primera constituye un Sinsigno Dicente; la huella directa de la mano de Orozco, la segunda, también podría ser considerada un Sinsigno Remático Indicial porque, aunque por contexto sabemos que es del tamaño de la mano de Orozco, este espacio en realidad es icónico, se parece a una mano, pero no solamente a la del artista sino a cualquier mano, y además nada nos asegura que verdaderamente éste la haya postrado en este lugar anteriormente o que así lo haga cada que esta pieza se monte en exhibiciones subsecuentes.

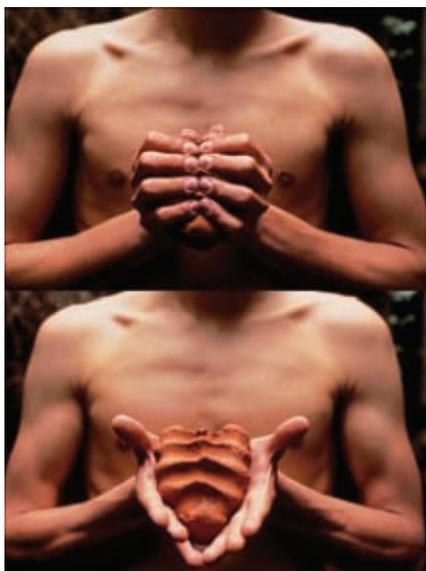


Fig. 14. Gabriel Orozco, *Mis manos son mi corazón*, 1991.

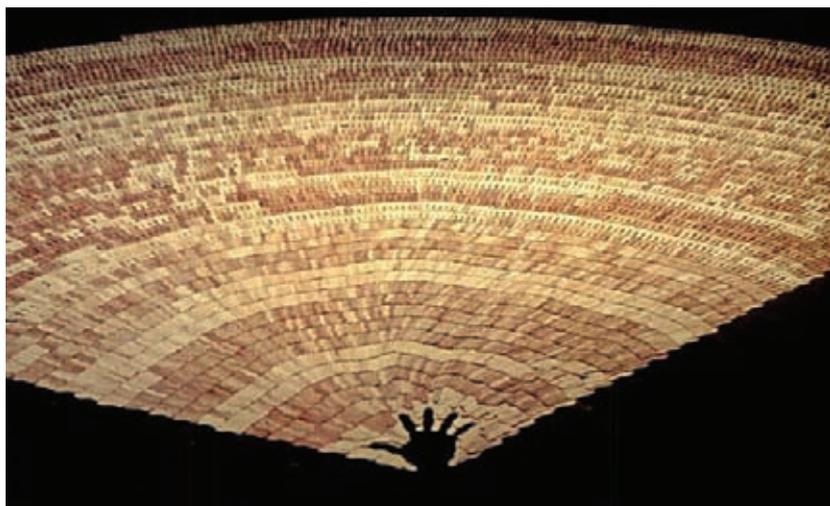


Fig. 15. Gabriel Orozco, *Mi Mano es la Memoria del Espacio*, 1991.

A principios de la década de los 90, el sistema cultural anquilosado de nuestro país, cuestionado fuertemente por muchos artistas de aquella generación, lo orillo a emigrar. Orozco recuerda: “No había una sola galería en México interesada en mi trabajo ... no había ningún curador que entendiera mi obra. Quería hacer muchas cosas, pero en México, con tan poco apoyo, no veía cómo hacerlas”. (64). En cambio, el panorama en Nueva York estaba más que preparado para recibirlo, deseoso de alternativas al neoexpresionismo que había dominado el mercado hasta el colapso de 1990.

En este nuevo ambiente concibió *Piedra que Cede*, la primera obra en que la lógica del índice se muestra influenciada directamente por Duchamp, Cage y Rauschenberg. Inseparable de su proceso de creación, esta bola de plastilina gris con el mismo peso del artista, rodada por las calles para adherir sobre su superficie la mugre, las piedras y la basura encontradas a su paso, funciona como una “pista de aterrizaje”, incluso al momento de ser albergada en la galería. Permitiendo “que lo escondido e indeseable se vuelva el sujeto mismo de la obra” (67) entrando en dia-

logo directo con piezas como 4:33 de Cage, *Le Grand Verre* de Duchamp, o *White Paintings* de Rauschenberg, cuya constitución física señalaba directamente fenómenos acaecidos realmente en el mundo y no una mera representación plenamente mediada de una posibilidad o idea general. Además, al tener el mismo peso que el autor, se nos invita a pensar que éste también es un sujeto vulnerable a los accidentes externos que entran en acción contra su voluntad y en el que, a igual que esta piedra, el flujo de la vida dejará marca a través del tiempo.

Al acentuar las propiedades inherentes al medio, el significado de la obra se funde en este. Como Orozco comenta: “El principio de la obra



Fig. 16. Gabriel Orozco, *Piedra que cede*, 1992.

es también su fin. Eso es todo lo que es: un montón de plastilina.” (74), similarmente que con *Línea Perdida*, otra bola de plastilina que rodó para atrapar una cuerda blanca en su circunferencia, el movimiento queda registrado en la superficie de la escultura y no supone otra cosa que lo que es en sí misma. Ambas, recuerdan piezas de la historia del arte anterior-

res, como *Subway Drawings* del Estadonidense, nacido en 1933, William Anastasi, donde, con cuaderno en una mano y lápiz empuñado en la otra, el artista se sentaba en uno de los vagones del subterráneo para graficar sus movimientos. El resultado era la memoria corporal capturada visiblemente en el papel, condensada en dos núcleos separados con respecto a la anatomía de ambas extremidades del artista. Los registros espontáneos de discretas proporciones presentan la temporalidad intrincada del viaje y sus cambios abruptos de aceleración. Aparentemente intrascendente de primer momento, “son en realidad huellas fenomenológicas que rescatan la vitalidad germinal del acto creativo como gestualidad corporal. Llamando nuestra atención hacia [...] nuestra existencia como un cuerpo sucediendo, expuesto a un entorno de variables, direcciones e impulsos complejos” (Quiroz 62). Años más tarde, el mismo Orozco realizaría una serie de dibujos muy similares donde graficaría ejercicios de respiración, que al realizar con los ojos cerrados, configuraban un resultado completamente diferente en cada ocasión.

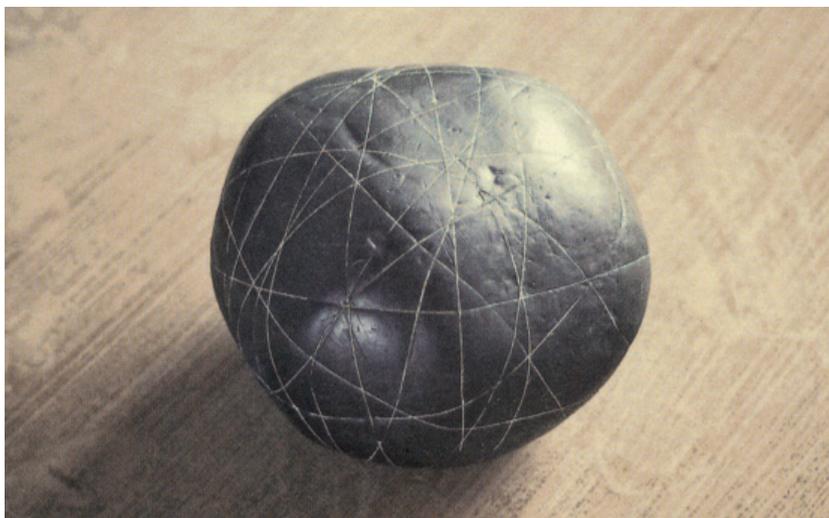


Fig. 17. Gabriel Orozco, *Línea Perdida*, 1993.

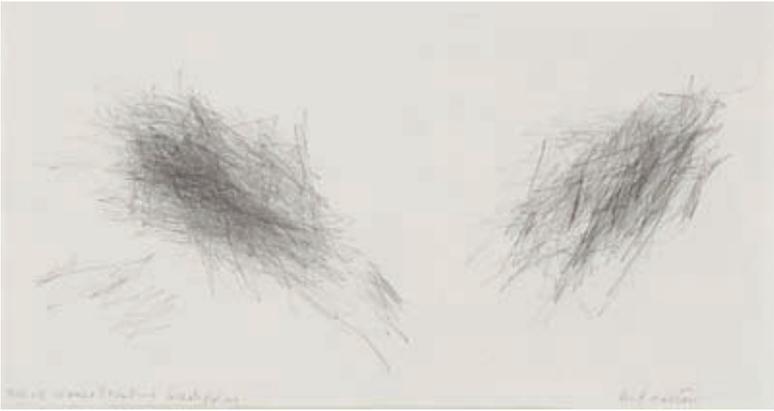


Fig. 18. William Anastasi, *De la serie: Subway Drawings*.

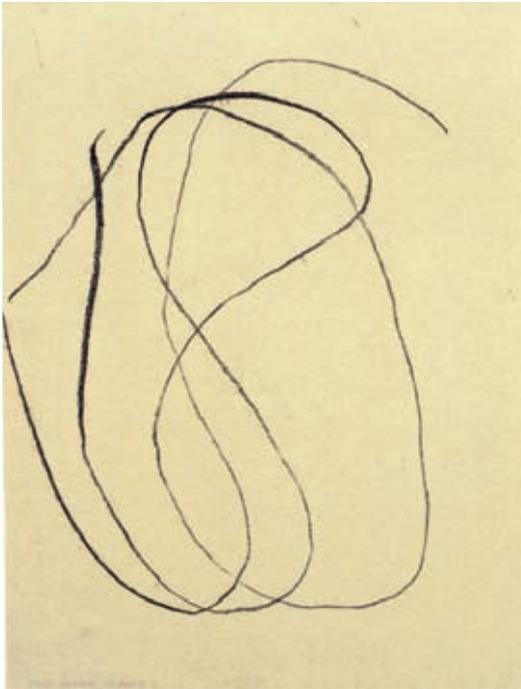


Fig. 19. Gabriel Orozco, *De la serie: Dibujos de respiración*, 2003.

Las imágenes fotográficas de *Piedra que Cede* cumplen una función documental que busca contextualizar el proceso al que fue expuesta la pieza antes de su exhibición en la galería. Sin embargo, la inseparable relación de su práctica fotográfica con la escultórica surge como consecuencia de aquellos ejercicios que no podían correr con la misma suerte de ser transportados físicamente a otro espacio, ya que su tiempo de vida, aunque variable, apenas era el suficiente para ser capturados por la cámara. Uno de los ejemplos más claros es *Aliento sobre Piano*, escena destinada a su pronta extinción que, gracias a la fotografía podrá transportarse y perdurar.

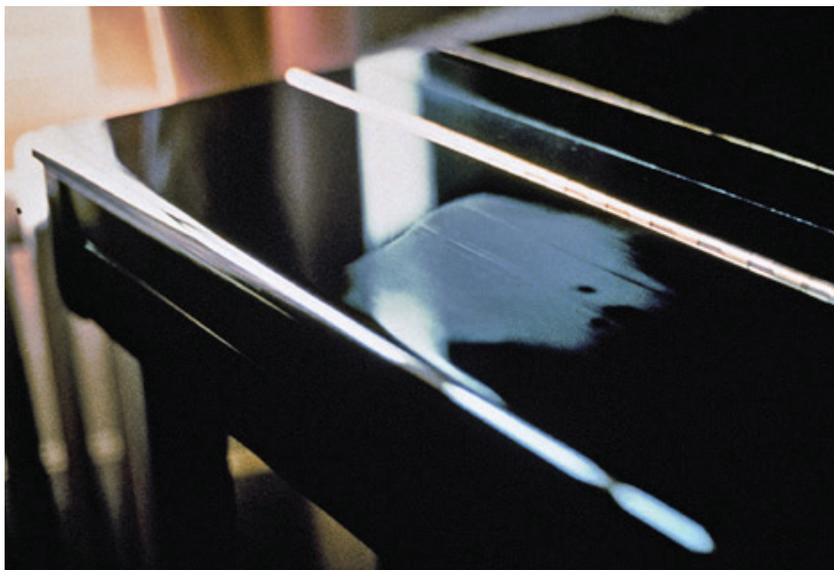


Fig. 20. Gabriel Orozco, *Aliento sobre piano*, 1993.

Esta capacidad de la fotografía es la que lo ha llevado a equipararla con la acción de guardar un objeto en una caja de zapatos, al fungir como contenedor capaz de transportar y conservar una experiencia a través del tiempo y del espacio (88, en entrevista con Benjamin H. D. Buchloh, en textos sobre la obra de Gabriel Orozco, y 61, en entrevista con

Briony Fer, en catálogo de exposición del Palacio de Bellas Artes). De manera casi metatextual esta idea se encuentra en caja de zapatos vacía una fotografía que, tal cual, muestra una caja de zapatos blanca sobre un fondo del mismo color, haciendo un paralelismo entre las funciones de ambos objetos.



Fig. 21. Gabriel Orozco, *Caja de zapatos vacía*, 1993.

Previamente este objeto ya había sido utilizado en una exposición en 1992 cuando en la Bienal de Venecia colocó únicamente una caja de zapatos vacía de color blanco en el espacio de exhibición que se le había asignado. Evidentemente, el emplazamiento de la pobre y efímera pieza, estaría a merced de las fuerzas del azar, ya que la muy poca información acerca de ella motivaba su deterioro por parte de los despistados asistentes que podrían patearla o pisarla en busca de muestras más claras de arte. Por otro lado, servía como elemento que transformaba en positivo

el carácter negativo del espacio vacío, ya que el espectador al no encontrar nada interesante en este objeto, desplazaría (en teoría) su atención al espacio y el ambiente que lo contenía. A diferencia de la escultura moderna en la que el espacio y el contexto eran sacados de la ecuación en busca de la especificidad del medio, aquí son precisamente éstos, todo aquello no ocupado por el objeto, los principales focos de atención.

El artista, utilizando la misma lógica de la escultura minimalista, explica que “Al quedarse abierta la caja de zapatos, el volumen se volvía real, dejaba de ser una representación” (Pobocho 78), no es otra cosa más que sí misma “y esto es exactamente lo que contiene: lo que falta” (Pobocho 78 citando a Miguel Gonzales Virgen, *De juegos, el infinito, y mundos*, 2003, p.105). Este objeto industrial y serial podía ser sustituido en cualquier momento por alguno de los varios repuestos idénticos en caso de su total deterioro, con el que, al igual que los *readymades* más programáticos de Duchamp, se podía rastrear “el cambio mismo de uso al valor de exhibición” (Pobocho 79 citando a Benjamin Buchloh, *Sculpture as reollection*, 2006, p.177).

Estas estrategias Cageanas de indicación del vacío, como contenedor ambiental y de eventos azarosos, en esta ocasión a través de objetos cotidianos encontrados, han sido recurrentes. Para su primer exposición individual en una galería comercial en Nueva York, en 1994, colocó cuatro tapas de yogurt, de borde azul y aun con la etiqueta de la fecha de caducidad y el precio sobre su superficie transparente, una en cada muro respectivamente. Con esta instalación continuaba la investigación de muchos de sus intereses más recurrentes: el espacio, el vacío, el cuerpo, el movimientos, etc, ya que, como constatan los esquemas y apuntes preliminares contenidos en sus cuadernos de trabajo, estos emplazamientos estáticos motivaban al espectador a desplazarse continuamente en la sala en busca de una aprensión total de la obra, fenomenológicamente siempre inabarcable al quedar alguna de la tapas fuera del campo de visión del sujeto.

Críticos especializados como Ann Temkin comentaban:

Era un poema sobre nada que, de manera muy hermosa, podía haber sido sobre cualquier cosa. Una presencia así fuera mínima, era la clave para ver el vacío del cuarto; se requería de un sonido aislado para poner de manifiesto el silencio. (Temkin 175)

En consonancia con la apreciación anterior y con lo percibido por Buchloch, Miwon Kwon señalaba:

Discretas casi al punto de la invisibilidad, estas *Tapas de yogurt* (1994) realizaban una modesta puntuación del espacio cúbico blanco y causaban perplejidad y desasosiego en casi todos los espectadores, quienes se veían forzados a contemplar la impresionante blancura del cuarto en ausencia de cualquier objeto de arte reconocible en el suelo o en las paredes. El gesto ha sido recibido por algunos como algo profundamente decepcionante y por otros como algo extremadamente valeroso, ¿una maniobra cínica y fácil o una crítica brillante del sistema comercial de las galerías? (Pobocho 98 originalmente en *The fullnes of empty containers*, Frieze, 1995)

La ambigüedad antes mencionada parece permear toda la obra de Orozco; conceptos como macro, micro, trascendental, insubstancial, brillante y cínico resultan casi siempre intercambiables. Así lo demuestra *Ventiladores*, una instalación de rollos de papel higiénico fijados sobre las hélices de dicho mecanismo cuyas cualidades físicas indican tanto la dirección y velocidad del aparato eléctrico como las cualidades y resistencia de los rollos en su acción dinámica contra el aire. Este gesto puede de primera considerarse simplemente absurdo e inócuo pero en un panorama más amplio también puede ser considerado como un recipiente que contiene cuestiones más serias sobre los materiales y el tiempo, y que indica aquellos otros elementos casi imperceptibles e incontrolables que configuran nuestro universo.

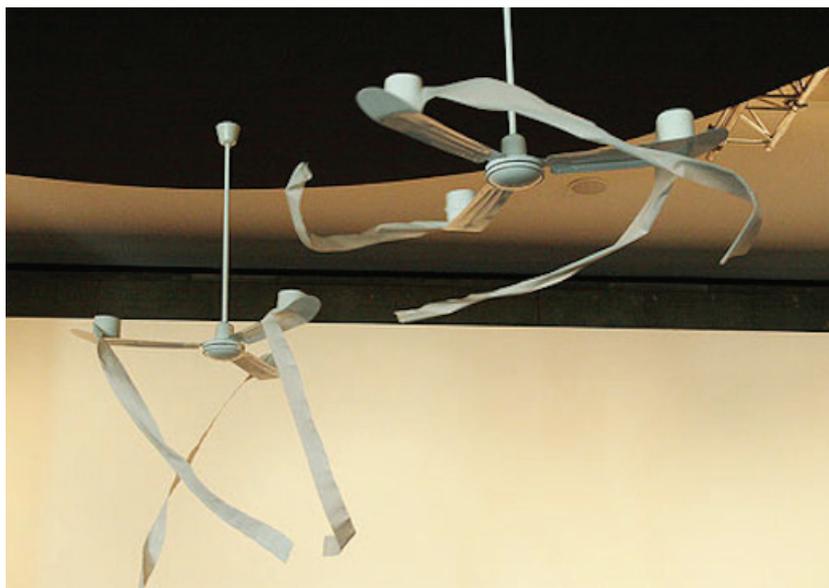


Fig. 22. Gabriel Orozco, *Ventiladores*, 1997.

Pero, como ha notado Jean Fischer, la ambigüedad de significado que conlleva la impronta del índice, lejos de ser gratuita o producto de una incapacidad del autor para articular un discurso, cumple la función vital de no “imponer al espectador un significado ya enmarcado y previamente empacado” (28) sino, por el contrario, las mínimas intervenciones sobre el objeto, buscan conservar el contexto del material y generar un espacio imaginativo donde varios significados sean posibles. La elección de las calles y la periferia de la ciudad como escenario para su práctica se enfila en la misma lógica, ya que, al dejar atrás las convenciones del trabajo en el estudio, resultan ideales para rastrear encuentros casuales con significados ambivalentes y fluidos. Si se toma a la realidad como Fundamento, el trabajo resultante en el estudio podría ser considerado de carácter icónico, resultado de un espacio delineado y controlado donde el autor puede dar vida a muchos mundos imaginarios, mientras que el trabajo en la calle, podría pensarse como de carácter indicial, al enfren-

tar al artista a situaciones fuera de su control, de una realidad existente independientemente de su voluntad, para “revelar las tramas y las leyes que subyacen en el acontecer de los más insignificantes eventos cotidianos y los más azarosos intercambios que se suceden en el acontecer del mundo” (González 17).

3.1.2 Lo macro en lo micro.

Otra de las estrategias utilizadas por el artista para contener el azar, evidenciarlo y no imponerle un significado definido, ha sido la constante creación de juegos que a primera vista resultan familiares pero cuyas variaciones formales imposibilitan aplicarles reglas previamente establecidas, incitando al espectador a imaginarlas o inventarlas para participar de una manera activa. Este es el caso de *Oval con péndulo*, una obra comisionada por Artangel, organización británica dedicada a comisionar proyectos artísticos temporales, que originalmente fue expuesta como parte de la exposición *Club Vacío*. La mesa ovalada, sin buchacas y con sólo tres bolas; dos blancas sobre su superficie y una roja flotando dentro y fuera de ella al momento de ser impactada, era uno de los varios juegos modificados que se encontraban en el edificio recuperado que antiguamente había albergado a un casino conocido como el *Temple of Chance* (Templo del Azar/Oportunidad) en el centro de Londres. Aunque la pieza apareció por primer vez en este contexto, era una idea que había comenzado a esbozar inspirado en la arquitectura de el Centre de la Vieille Charité, en Marsella, lugar que tuvo oportunidad de albergarla un año más tarde. Su nuevo emplazamiento dialogaba de manera muy evidente con las formas del interior de la iglesia creando asociaciones con nuevos significados, como el enorme parecido con el Péndulo de Foucault, creado en el siglo XIX para comprobar la rotación de la Tierra. Si bien en ambos casos, el acto de golpear la bola suspendida permanecía, con todo y las implicaciones del elemento caótico que la hacía flotar de manera

poco predecible, tornándose en un ejercicio de improvisación frente al azar, también se pone de manifiesto que al no tener un significado simbólico específico, éste cambiará con respecto al contexto que la enmarque. Como en este caso que lo que alguna vez tuvo un cariz recreativo y mundano fue investido de uno trascendental y cósmico. De esta manera se comporta de forma similar a deícticos del lenguaje, como los pronombres demostrativos, relativos y personales, “que solo adquieren significado si van acompañados de los matices de espacio y tiempo” (Green 61).



Fig. 23. Gabriel Orozco, *Oval con Péndulo*, 1996.

Otros juegos similares como Mesa de Ping Pond, juego de palabras que fusiona al famoso ping-pong con la palabra correspondiente a “estanque” en inglés, también evidencian que con Orozco, “la tensión entre las limitaciones de un sistema y su necesidad vital de improvisación

abre un espacio creativo extraordinariamente fecundo” (Rehberg 448). ya que los participantes tendrían que inventar sus propias reglas para poder experimentar la pieza, enfrentándose a una situación de improvisación similar a la afrontada por el artista al realizar sus esculturas e intervenciones.



Fig 24. Gabriel Orozco, *Mesa de Ping Pond*, 1998.

La producción fotográfica de Orozco muestra que, ya desde sus inicios, esta improvisación frente al azar constituía su principal estrategia de trabajo. Así lo atestiguan *Piedras en la Reja*, una intervención en el paisaje donde colocó una serie de piedras, presuntamente cercanas, sobre las comisuras de una reja hasta formar una línea horizontal; *Turista Maluco* donde acomodó una serie de naranjas abandonadas sobre las mesas de un mercado callejero en Brasil; y *Gatos sobre Sandías*, realizada en un supermercado en Nueva York, posando latas de comida para gatos sobre la superficie de dicha fruta. En estas obras, como en muchas otras, Orozco “renuncia en gran parte a intervenir en situaciones determinadas de antemano y utiliza su cámara principalmente para captar

la tensión entre sus propias intenciones y la realidad” (Hess 364). Todas ellas comparten dos características importantes: al igual que en su escultura, “el artista está presente de manera expresa y precisa. Pero sólo a través de la sustitución o la anulación que ... hace de su propia persona” (Temkim 77) y, del mismo modo, son el remanente de una acción que ya a tenido lugar, mas no el acontecimiento mismo. De esta manera, apuntan al Objeto (al creador y a la acción) indicialmente; son sinsignos dicentes que no se parecen a su Objeto pero que proveen información fáctica de él por la relación física que existe entre ambos.



Fig. 25. Gabriel Orozco, *Piedras en la Reja*, 1989.



Fig. 26. Gabriel Orozco, *Turista maluco*, 1991.



Fig. 27. Gabriel Orozco, *Gatos y sandías*, 1992.

Individualmente, ninguna de estas acciones pretende poseer un significado simbólico que por acuerdo represente un concepto específico, como la imagen de una mujer vendada con una balanza como alegoría de La Justicia o un esqueleto provisto de guadaña como La Muerte. Sin embargo, la acumulación de muchas de estas imágenes, junto a las fotografías de escenas en las que el autor no ha intervenido, constituye una especie de imaginario que parece sugerir que estas escenas dispersas implican alguna forma de conectividad entre las partes con un todo, dando lugar a constantes metáforas que insinúan lo *macro* en lo *micro*.

Nada parece contener más claramente esta idea como los constantes motivos circulares y elípticos encontrados a través de toda su obra. Quizá por su carácter efímero, y por las connotaciones que ella arrastra, el agua ha sido un elemento ideal para presenciar estas formas en su fotografía. *La Extensión del Reflejo*, realizada en Nueva York, documenta la huella de una acción creada por el artista al circular reiteradamente entre dos charcos para crear una especie de dibujo que intenta unirlos. El gesto mecánico, parecido a la impresión de llanta de Rauschenberg, nos recuerda que su significado no estriba en su expresividad y lo que pueda decirnos de la vida interior del autor, por el contrario, pareciera señalarnos el proceso de creación de la obra, así como los factores de gravedad, fuerza y velocidad con los que debió jugar para mantenerse en equilibrio. El reflejo, donde alcanzamos a vislumbrar una fracción de un árbol y del cielo, invierte los valores de lo que está arriba y abajo haciéndonos conscientes de que la posición que ocupamos dentro del mundo, y la que de éste dentro de nuestra constelación, está determinada por la misma fuerza centrífuga que sugieren las líneas negras del pavimento. Pensar que la iconicidad de estos charcos y coladera unidos fugazmente podría insinuarnos cuerpos celestes y su movimiento de traslación podría parecer exagerado aproximándose a la escena aisladamente, pero ésta es apenas una de las múltiples equivalencias sugeridas en la totalidad de su trabajo.



Fig. 28 Gabriel Orozco, *La Extensión del Reflejo*, 1992.

Una inversión similar se encuentra en *De Techo a Techo*, escena de un enorme reflejo del cielo proyectado sobre una enorme azotea inundada. El volumen cúbico de la casa y la forma rectangular con la que se recorta el firmamento podrían resumir la concepción que el artista tiene de la fotografía como una caja de zapatos capaz de contener una experiencia. Dicho reflejo, se encuentra ligeramente distorsionado por la irrupción de anillos en expansión producto del contacto directo de algún objeto su superficie, poniendo de manifiesto su materialidad y recordándonos que, independientemente de su capacidad de mimesis, se trata de un elemento distinto al que emparenta. La asociación podría alertarnos contra el valor epistemológico, equivocadamente equiparado con el de Verdad, que le hemos conferido a la fotografía por su estrecha relación con la realidad. Al mismo tiempo, podría también estar insinuando que en este ínfimo instante acaece un proceso similar al del *Big Bang*, título otorgado a otra escena encontrada donde el motivo circular aparece nuevamente, en la forma de la construcción instintiva de un nido que da cobijo a un huevo y un pequeño pájaro recién nacido.



Fig. 29. Gabriel Orozco, *De Techo a Techo*, 1993.



Fig. 30. Gabriel Orozco, *Big Bang*, 1995.

En su trabajo, existe una buena cantidad de escenas de encuentros “milagrosos” que, si bien, proporcionan el contexto dentro del cual se están llevando a cabo sus intervenciones, también en ellas, Orozco “parece encontrar literalmente una reflexión de su propio trabajo” o más bien quizás, descubrir “los orígenes de su propio pensamiento” (Morgan 66). Así, en la serie *Cementerio*, que documenta su encuentro con vasijas de cerámica que marcaban el lugar de los difuntos que yacían debajo de cada una de ellas en el desierto de Tombuctú, se encuentra, no solo con el motivo persistente del círculo, sino también, con el escenario arenoso y el emplazamiento irregular de *Ladrillos Frotados*, una intervención realizada más de diez años antes en México, donde la disposición de los elementos también estaba motivada su topografía.



Fig. 31 Gabriel Orozco, *Cementerio*, 2002.



Fig. 32. Gabriel Orozco, *Ladrillos Frotados*, 1991/2002.

Estas vasijas se van erosionando hasta fundirse en el terreno, creando una bella metáfora sobre el ciclo de la vida. Al igual que la escultura de Orozco “fusionan sus orígenes con su destino final”, y comparten un rechazo hacia la tradición occidental de escultura conmemorativa en su intento de sobreponerse al tiempo. Estos contenedores muestran el deseo común a muchas culturas de rememorar a sus integrantes pero “no aspiran a tener un significado único universal y eterno.” (Pobocho 171) señalando, además, la arbitrariedad de los pactos sociales y tradiciones que nos anteceden y cómo afectan nuestra percepción individual del mundo.

Durante su estancia en Mali, realizó otra fotografía que sugiere el macrocosmos por medio del microcosmos. *Percepción Total* retrata el oscuro interior de la mezquita que presume ser la más antigua de la historia, por donde pequeños círculos de luz se filtran para crear una escena similar a la que se podría encontrar en un planetario. La experiencia en este lugar inspiraría su siguiente proyecto, *Cazuelas*, su reinterpretación del tipo de cerámica sin contornos realizada directamente sobre la arena.

Instalado en Borgoña, en un taller que previamente funcionaba como fábrica de ladrillos, produjo un barro más espeso y poroso que el *mortero la cota* utilizado para hacer vasijas. Una parte del material era trabajado en un torno alfarero mientras otro era moldeado manualmente para elaborar pequeñas esferas destinadas a ser arrojadas al interior de la que se estaría transformando en vasija. La acción, conserva una similitud con los juegos de feria o el baloncesto, y con la forma en que un meteorito se estrella

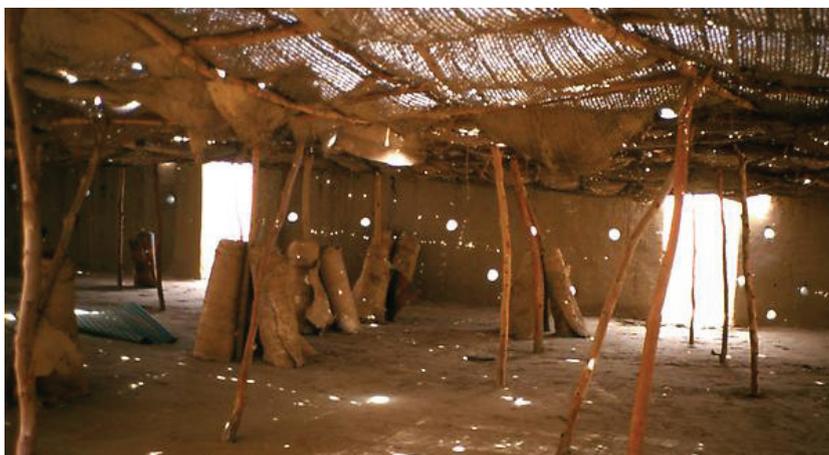


Fig. 33. Gabriel Orozco, *Percepción Total*, 2002.

contra un cuerpo celeste. A la “reflexión acerca de las cerámica, la erosión, el movimiento, el espacio planetario, etc” (Fer 120) le esperaba un largo proceso de secado sobre el que la fuerza de gravedad intervendría para deformar estas piezas antes de que pudieran hornearse a la leña y aportar los últimos accidentes encarnados en grietas y tonalidades desiguales.

Más tarde, realizó una segunda aproximación a dichas herramientas y materiales, aunque, ahora, más enfilado en la lógica de trabajo de piezas anteriores como *Mis Manos son mi Corazón*, experimentó con la manera en la que el barro se relacionaba con su propio cuerpo. Prescindiendo del torno, imprimió directamente sus manos, brazos y una pelota

de madera, sobre la masa del barro que absorbía la mezcla de impulsos orgánicos y geométricos. Una vez expuestas en la galería Chantal Crousel, el carácter ambivalente, entre lo biomorfo y lo matemático, de estas piezas, se vio reforzado con títulos como *Cola doble* o *Pi y Tri*. Similarmente, las dieciséis fotografías del desierto de Tombuctú que también las acompañaban, buscaban evidenciar sus orígenes conceptuales.

A finales de ese mismo año, de vuelta en Nueva York, presentó nuevamente las fotografías realizadas en Malí en la galería Marian Goodman. Es esa ocasión las imágenes no estaban acompañadas de sus esculturas sino de una serie de doce grabados al aguafuerte hechos con pelusa. Al resultado final, que implicaba la imposibilidad del control total del material, se le llegó a comparar con un paisaje extraterrestre que conversaba con el de las imágenes del desierto (Pobochoa 179). Del mismo modo, difícilmente sin que Orozco haya hecho conciencia de ello, señala la naturaleza indicial de ambos ejercicios. Asociación que Marcel Duchamp ya



Fig 34. Gabriel Orozco, *Cazuelas*, 2002.



Fig. 35. Gabriel Orozco, *Doble cola*, 2002.

había establecido de manera extremadamente similar cuando “coloreó” la parte de los *tamices* de su *Grand Verre* mediante la fijación del polvo que había dejado caer sobre la superficie horizontal del vidrio durante varios meses.



Fig. 36. Gabriel Orozco, De la serie: *Polvo Impreso*, 2002

3.2 Lo constatativo y lo performativo.

La acumulación que Duchamp conservó en la parte de los *tamices* fue bautizada como *Cria de polvo* (Elevage de poussière) y documentada por su amigo Man Ray para incluirla como uno de los tantas notas que acompañarían al *Grand Verre*. La fotografía resultante fue firmada por ambos, descentrando, como en el caso de Rauschenberg y Cage, la noción de autoría.



Fig. 37 Marcel Duchamp, *Elevage de poussière*, 1920.

Man Ray no sólo es relevante en este texto por haber colaborado con Duchamp en la realización de la película *Anémic Cinéma* y en los retratos de Rose Sélavy, alter ego femenino de Duchamp travestido, sino sobre todo, por ser el “inventor” del rayograma, (mejor conocido como fotograma), subespecie fotográfica que evidencia el carácter indicial del medio.

Estas imágenes que prescinden del negativo, e incluso de la ampliadora, son producidas al colocar objetos directamente sobre papel fotográfico y exponerlo a la luz antes de continuar el proceso normal de procesado y fijado en el laboratorio. El resultado, huellas espectrales de contornos difusos, pone de manifiesto el quid de toda fotografía: que la imagen final, independientemente de su parecido (iconicidad), conserva una relación indicial con el objeto que estuvo ahí. (Krauss 216)

Esta característica ya había sido notada por Peirce al mencionar que “el hecho que se sepa que ... es resultado de ciertas radiaciones procedentes del objeto hacen de ella un índice de alto grado de información” (Peirce 38). Y es precisamente en torno a qué tanta información provee la fotografía de su objeto, sobre lo que se ha debatido constante en las últimas décadas, porque comúnmente, este “tipo de icono, o registro visual, que actúa como índice de su objeto” (Krauss 216) ha llegado a ser considerado “árbitro de la verdad y patrón de la realidad”. (Green 49)

Esto podría entenderse como producto del intento de explicar el carácter ontológico del medio en contraste con otros como la pintura:

Después de todo, la pintura es una forma inferior de producción de semejanzas, un sucedáneo de los procesos de reproducción. Sólo una lente fotográfica puede ofrecernos un tipo de imagen capaz de satisfacer la profunda necesidad del hombre de sustituir el objeto por algo más que una mera aproximación ... La imagen fotográfica es el objeto en sí, el objeto liberado de los determinantes temporales y espaciales que lo gobiernan. No importa lo borrosa, distorsionada o descolorida que esté, no importa que carezca de valor documental; la imagen fotográfica comparte, en virtud del propio proceso de su gestación, la identidad del modelo al que produce: es el modelo”. (André Bazin “The Ontology of the Photographic Image”, citado en Krauss 217)

O al reflexionar sobre los cambios que ha sufrido con la llegada de nuevas tecnologías:

“Las grandes empresas de comunicación ... nos están acostumbrando ... a lo que se llama ahora “imagen artificial” o “imagen de síntesis”. Estos objetos, generados de manera electrónica, tienen la apariencia fotográfica, la textura fotográfica, y se imprimen, en ciertas ocasiones, sobre el soporte fotográfico (la hoja de papel sensible), pero son “compuestos” de datos visuales producidos en computadora a imagen y semejanza de la fotografía “natural”. Están a veces tan bien elaborados, que resulta difícil detectar su artificio. No obstante, se diferencian del medio, debido a que ya no “representan” nada, han perdido ese “estricto apego a lo real” que es (que era) el rasgo distintivo de la fotografía, su valor esencial. Como, perfectos trampantojos simulan lo real, y aunque no siempre lo logran, pretenden engañarnos” (Debroise 354)

No es propósito de esta tesis profundizar demasiado en las cuestiones anteriores -aunque sí se considera que en ambas apreciaciones se subestiman los múltiples niveles de manipulación por los que pasa una imagen fotográfica tradicional (en la elección de la cámara y el objetivo, sensibilidad y contraste del papel y el negativo, así como sus respectivos tiempos de exposición y revelado, retoque, etc), cuya constitución final difiere considerablemente del objeto al encontrarse, además, encuadrada, aplanada, reducida o ampliada- tanto como arrojar luz en torno a una tercera cuestión que igualmente pone a prueba nuestra relación y entendimiento de ella: El título, el texto, o información adicional que comúnmente la acompaña.

Como ya se ha visto, una fotografía es un Sinsigno Dicente porque en él se constituyen tres elementos de segundidad, esto quiere decir que aunque existe una relación de contigüidad, el signo como tal solo puede proveer una información fáctica de la existencia de un objeto singular, pero su significado no estará pactado previamente por convención al no pertenecer a la terceridad. Es justamente por esta característica que se le ha llamado “mensaje sin código” (Barthes 41), cuyo “déficit de significado” (Krauss 219) regularmente se intentará superar añadiendo un texto adicional, el cual se entenderá no sólo porque se ha acordado un significado específico para cada palabra (símbolo) sino porque además pertenece al sistema codificado del Lenguaje.

Obviamente, la función del título es crear asociaciones que de otra forma no podrían ser establecidas con respecto a la imagen a la que se dirige. Es por lo tanto, una Proposición Ordinaria o Símbolo dicente, en cuanto “manifiesta estar efectivamente afectada por el existente real o la ley real a los cuales se refiere” (Peirce 32). La conexión entre estos dos objetos (texto-imagen) es de vital importancia si consideramos que así como la imagen impide que el texto sea interpretado como un mero argumento, al mismo tiempo, el texto pretenderá particularizar lo representado en la imagen. Por ejemplo, en un libro de gramática podríamos encontrar la oración “ la silla es cómoda”, la cual es en sí misma un Argumento que se refiere a un objeto general; a la clase de posibles sillas que poseen la cualidad de la “comodidad”. Sin embargo, si se encontrara exactamente la misma oración al pie de una imagen fotográfica de una silla, o se empleara como su título, ahora se trataría de un Símbolo dicente que señala una cualidad específica (dentro de muchas otras) de esa silla en particular. De forma similar, cualquier nombre propio puede ser utilizado por cualquier persona, pero al titular así a un retrato específico indica que este individuo responde a ese nombre. En la pintura, esto es aún más importante porque manifiesta que el retratado es un individuo real y no una mera posibilidad o idea general de un Hombre (*homo sapiens sapiens*); establece que la imagen es un índice y no un mero ícono.

Todo esto es importante porque si bien las fotografías de Orozco se concentran en “su aspecto más puro de registro y conservación, pero no de expresión.” (Debroise 354), sus títulos, por otro lado, sí son propensos a ser líricos y metafóricos. Pero sobre todo, porque en el basto cuerpo de trabajo fotográfico de Orozco, donde se combinan las imágenes que el creador ha intervenido con aquellas en las que sólo ha fungido como testigo, se develan algunos de los límites documentales del medio al hacer indiscernible, en muchas ocasiones, cuando se trata de uno u otro caso.

Estas dos características difieren radicalmente de muchas de las prácticas de emplazamientos y performance de los años sesenta y se-

tenta que empleaban el texto y la imagen fotográfica con el único fin de dar cuenta objetiva de los eventos sucedidos. A diferencia de éstas, las fotografías de Orozco están subordinadas al acontecimiento escultórico inicial (Temkin 182), y sus títulos no pretenden, en toda ocasión, establecer con claridad el nivel de intervención del autor.

Con respecto a la primera cuestión, ésta es una particularidad que ha sido notada tanto por críticos como por Orozco mismo, quien desconfía de este tipo de documentación por considerar que terminaba convirtiéndose en reliquia; acabando por verse “como las sobras de fiesta” (Fer 57). Por ello, alejándose de la idea del archivo, sus imágenes buscan provocar una experiencia real, donde lo importante es “interactuar con un fenómeno, no representarlo” (57).

Con respecto a la segunda, es preciso señalar que no todos los artistas conceptuales de aquellas décadas aceptaron la noción de documentación sin someterla a la misma reflexión crítica con la que se cuestionaron, en general, los conceptos de arte y objeto artístico. Lo cual significó, entre otras cosas, el empleo de estrategias sistemáticas de deconstrucción de los aspectos técnicos del medio, para exponer el endeble control que mantenía con la realidad y su inestabilidad como registro objetivo, así como una revisión rigurosa de la forma en que el lenguaje y otros aspectos indiciales aluden al documento fotográfico. (Green 53)

Un ejemplo muy claro de la última cuestión, lo constituyen la serie de fotografías tituladas *Inert Gas Series* (Serie de Gas Inerte) realizadas por Robert Barry en 1969. Donde de modo irónico, el texto que las acompañaba explicaba que el artista había liberado gases invisibles en varios lugares desérticos, lo cual, por supuesto, no podía demostrarse viendo aquellos paisajes. Paradójicamente, este ejercicio llama la atención sobre el límite del potencial de la fotografía como prueba de que algo ha ocurrido, al mismo tiempo que nos invita a “creer en la existencia de este fenómeno invisible más que limitarnos a simplemente ser testigos del mismo” (Green 53); en este texto “no se pretende que la fotografía re-

presente al gas inerte invisible sino que se nos dirija a él y, mediante la acción de señalar, establezca su existencia”. (53)



Fig. 38. Robert Barry, *Inert Gas Series: Helium, Mojave Desert, California, 1969.*

Para analizar dicha particularidad, David Green y Joanna Lowry, aplican la teoría del discurso elaborada por J. L. Austin que distingue cierto tipo de enunciados conocidos como “constatativos” - que describen un acontecimiento, cuyo significado depende de sus relaciones denotativas implícitas con el mundo real y, por lo tanto, con una serie, también implícita, de supuestos como su valor de verdad.- de los “performativos”, aquellos no condicionados por la aceptación de la relación denotativa con el mundo real sino que, por el contrario, actuaban en él cambiándolo, produciéndolo - acciones como dar las gracias o pedir perdón -. Esto significa que, mas allá de “utilizar el lenguaje para transmitir información o hacer afirmaciones sobre el mundo, también los usamos para *hacer cosas*” (54).

Esta fue una de las muchas teorías, incluida la de Peirce, sobre las que se abrieron diversos debates filosóficos y artísticos en la segunda mitad del siglo XX, dentro de los que destacaban el del lugar del lenguaje en el plano

social. Junto a Wittgenstein, que “abandonaba el intento de descubrir la verdad a través del análisis de los enunciados lingüísticos” (55), Austin indagó los supuestos sobre la relación entre lenguaje y verdad, la cual, “quedaría definitivamente incrustada en una serie de relaciones sociales, un tipo de contrato en el que participan los usuarios del lenguaje” (55). Esta influencia se dejó sentir en movimientos como *Art & Lenguaaje* (arte y lenguaje), enfocado “en llevar el concepto de *readymade* de Duchamp a un punto de agotamiento cognitivo” (55) mediante estrategias declarativas con base textual, como la de Joseph Kosuth que, basado en una teoría positivista del lenguaje, manifestaba que “las obras de arte son proposiciones analíticas” (55), y que, “si alguien dice que su trabajo es arte, es arte” (55).

Si bien estas prácticas buscaban develar los complejos acuerdos sociales en los que se conciben el significado y la verdad, y por tanto, lo que se debía inferir de conceptos como “arte”, “artista” y “objeto artístico”, sus reflexiones, que en muchas ocasiones dieron como resultado textos acompañados de fotografías, resultaron un área fértil para analizar la relación entre imagen, texto y realidad. Así lo demuestran, las *Inert Gas Series*, donde coexisten las ideas de lo *constatativo* y lo *performativo* en las dos formas de indicialidad que coexisten en la misma imagen: La huella fotográfica de la escena del acontecimiento que se presenta como denotación pura y el gesto indicador que declara que el hecho se está produciendo (57).

Esta aproximación puede aplicarse perfectamente a *Monedas en la Ventana*, una fotografía realizada por Orozco en 1994, cuyo título actúa *performativamente* para establecer un hecho que sería difícil reconocer con sólo ver la imagen, ya que también podría inferirse que los puntos oscuros que aparecen sobre la catedral de San Basilio y sus alrededores, son algún tipo de manipulación hecha durante el proceso de revelado (similar a un rayograma), o que se trata de otros objetos y no precisamente monedas. De forma similar en *Paracaídas en Islandia*, se indica el lugar donde acontece la acción, el cual, nuevamente, tampoco podría reconocerse con solo ver la fotografía.



Fig. 39. Gabriel Orozco, *Monedas sobre Ventana*, 1995.



Fig. 40. Gabriel Orozco, *Paracaídas en Islandia*, 1996.

Con esto obviamente no se pretende decir que el matrimonio fotografía-texto permita autenticar que algo ha ocurrido, sino, por el contrario, evidenciar el complejo lenguaje deíctico mediante el cual se invoca lo real y las diversas formas en que se producen discursos sobre ello. En una obra como *Hasta encontrar otra Schwalbe amarilla*, el título permite interpretar que Orozco se autoimpuso una especie de juego en el que estableció manejar su motocicleta hasta encontrar *otra* idéntica por azar y que la serie de imágenes atestiguan cada encuentro. El resultado, sin embargo, no puede asegurar que estas imágenes se realizaron estrictamente bajo este procedimiento, y que alguna de ellas se tratara de una escena encontrada durante una de sus habituales caminatas, por ejemplo. Del mismo modo, sólo acudiendo a textos suplementarios como entrevistas, puede establecerse que la última imagen donde se encuentran no dos sino tres Schwalbes amarillas, corresponde al encuentro premeditado por el artista con dos desconocidos que acudieron al lugar atendiendo al llamado de numerosos panfletos repartidos por Orozco en Berlín para conmemorar el sexto aniversario de la reunificación de Alemania.



Fig. 41. Gabriel Orozco, *Hasta Encontrar otra Schwalbe Amarilla*, 1995.

Quizá sea por esto que Orozco prefiera evitar que sus obras sean interpretadas en un sentido narrativo o anecdótico (Pobocho 196) y que las utilice como vehículos para transportar sucesos de un lugar a otro con la intención de que sigan manifestándose en los distintos contextos espaciales en los que sean exhibidos. En palabras del propio artista:

En mis fotografías estás viendo algo que evidentemente ya pasó, pero no se está explicando como documento, no hay una intención de reliquia, sino de imagen, y en el momento en que es apreciado por el espectador se reactiva y sigue sucediendo de algún modo, en tiempo presente. (Santamarina 26)

De esta manera Orozco parece percatarse de otra paradoja esencial de la fotografía: que la anterioridad, la experiencia decisiva de lo que ya ha “pasado”, se experimenta simultáneamente con una fuerza compensatoria irremediable e inmediatamente “presente”. Donde la “ilógica coyuntura entre el aquí-ahora y el allí-entonces” (60), puede ser replanteada como: “Esto estuvo ahora aquí” (Green 60).

Por otra parte, aunque su principal interés sea el conservar y transportar un fenómeno a través de la fotografía “denotativamente”, esto no quiere decir que Orozco desestime la importancia de los títulos de sus obras para actuar “performativamente”. Lo cual se deja entrever en una entrevista posterior a la otorgada a Santamarina:

El objetivo es que la obra ya terminada muestre la evidencia de su propio proceso de creación. Cuando ves mi trabajo tienes la sensación de que estás viviendo el tiempo en que se hizo la obra: es decir, estás reviviendo en el tiempo presente el hacer de la obra a través de la evidencia de la misma obra terminada [...] Puedes imaginarte y vivir todo el proceso de creación sin muchas explicaciones o textos adjuntos. (Jáuregui 80, cursivas mías)

Si bien las explicaciones y los textos adjuntos no son *muchos*, esto no quiere decir que sean inexistentes. El mismo Orozco a mencionado que rara vez nombra a sus obras “sin título” porque finalmente trata de ofrecer un “paralelo lingüístico” (Cervantes 37) a cada imagen. De la misma

manera, Orozco es consciente que los títulos no se limitan a denotar la imagen sino que son capaces de modificar sus implicaciones:

Los títulos son lazos que crean conexiones con el espectador y que lo invitan a explorar otras implicaciones que brinda la pieza [...] El título a veces ayuda como puente, pero otras tantas puede ser una interferencia, un ruido blanco en la transmisión o una distracción. pero me gusta la idea de que se pueda jugar con ello [...] Las distracciones pueden funcionar para que el lector observe otras cosas y que después se detenga a observar la *esencia* de la pieza. (37, cursivas mías)

De esta manera, la idea de performatividad encontrada expresamente en todos aquellos títulos como *Mi manos son mi corazón*, y *Big Bang*, es utilizada no para constatar los hechos retratados sino para dotarlos de nuevos significados que evidencien las inquietudes subyacentes en toda su obra; para que su esencia quede explícita. Como cuando utilizó esta misma lógica, no sólo con el título, sino en la constitución final de la imágenes, al exponer primera vez *Hasta encontrar otra Schwalbe amarilla* en 1994, donde no simplemente mostró las escenas tal y como las había encontrando, sino invirtiendo algunas impresiones para que todas apuntaran de izquierda a derecha y formaran una gran línea recta al colocarlas contiguamente. Las fotografías no se interesaban en “constatar” objetivamente el suceso tanto como en “crear” un nuevo fenómeno de dirección y movimiento, preocupaciones esenciales presentes en toda su obra, que el espectador activaría al desplazarse a lo largo de la pieza, experimentándola fenomenológicamente en términos parecidos al de una de sus esculturas o una instalaciones.

Con esto, es indudable que Orozco ha aprovechado la fotografía para acercarse a la realidad, pero el complejo cuerpo que constituye su obra, lejos de afirmar dicho estatus, lo cuestiona sutilmente. Mas allá, se puede notar que el impulso imperante en esta práctica no es el de señalarla sino el de hacer cosas con ella.

CONCLUSIONES

El hecho de que la obra de Gabriel Orozco suscitara en nuestro país una polémica similar a la ocurrida, en su tiempo y contexto, con figuras como Duchamp, Cage y Rauschenberg, evidencia que el concepto “Arte” no es un fenómeno que haya sido descubierto en la naturaleza sino una construcción social relacionada con pactos y estructuras de poder de un lugar y tiempo determinados.

Estos artistas comparten un rechazo a la aproximación expresiva y psicológica del arte utilizando como vehículo estrategias que emplean el azar, la elección, y la recolección, como vehículos que resten importancia a las capacidades técnicas del creador. Esta antítesis del artista tradicional ha develado la relevancia del contexto que hace posible hablar de “Arte”, y ha devenido en una expansión y problematización de dicho concepto. Al mismo tiempo, particularmente en los casos de Cage y Orozco, con estas estrategias se ponderan la contemplación y la pasividad como actitudes positivas que permiten descubrir en el azar y la aleatoriedad las modalidades que estructuran al universo.

Aplicando la teoría de los signos de Peirce, el azar, la elección y los *readymades* constituyen un desplazamiento de los signos icónicos a los indiciales que conlleva un particular análisis de los fenómenos consustanciales de la realidad que rodean y anteceden al artista. En el caso de la obra temprana de Orozco, esto se ejemplifica con el abandono del trabajo de estudio por una predilección a transitar y crear en el espacio público, y por la preferencia a recolectar y transformar objetos cotidianos en vez de crearlos desde cero. En su obra escultórica posterior, se manifiesta en el interés de señalar el proceso de creación real del objeto y no ocultarlo para representar un objeto general icónico.

Las fotografías de intervención de Orozco muestran las huellas de una situación que ya ha tenido lugar, más no la situación en el momento en que está siendo creada. El hecho de que, en su mayoría, se muestren sin ninguna

explicación, al lado de sus fotografías encontradas; en las que no ha intervenido, devela la incapacidad del medio para constatar que una acción *ha pasado*: al hacer indiscernible en muchas ocasiones, cuándo se trata de una u otra, o en que nivel a intervenido para la obtención de la imagen final.

Toda fotografía es una huella de la realidad; un Sinsigno Dicente que provee información fáctica de un fenómeno singular, al existir entre ambos una relación de contigüidad. Por tanto, al tiempo que puede ser muy útil para dar cuenta de la verdadera existencia de un fenómeno al denotarlo, se enfrenta, por otro lado, a la limitante de no poder establecer otro tipo de relaciones para dar cuenta de qué está pasando exactamente en ella. Es por ello que se hacen necesarios otros tipos de índices que establezcan dichas conexiones, como los títulos o textos suplementarios (Proposiciones Ordinarias o Símbolo dicentes) que las acompañan, ya que éstos, al pertenecer a la terceridad, establecerán dichas relaciones por pertenecer al sistema pactado del lenguaje que se aproxima a la realidad no meramente denotándola sino describiéndola.

Del mismo modo, en una serie como *Hasta Encontrar Otra Scwhalbe Amarilla* se puede apreciar que el artista no se limita a señalar la realidad objetivamente, sino a manipular la materialidad del medio (invirtiendo el negativo en las impresiones) para crear las mismas relaciones de dirección, espacio y tiempo que, de alguna manera u otra, están presentes en toda su obra. Cualidad que hace inseparable su estudio por separado.

La obra fotográfica de Gabriel Orozco resulta un objeto de estudio ideal para ejemplificar el sistema propuesto por Charles Sanders Peirce. A través de ella pueden evidenciarse los distintos factores, procesos y elementos que intervienen en la constitución y recepción de fenómenos como el Arte, la Fotografía y diversas manifestaciones del Dibujo, por mencionar sólo algunas de tantas disciplinas consustanciales o relacionadas al Diseño y la Comunicación Visual, y con ello, facilitar la comprensión, el análisis y la creación de signos comunicables para participar más consiente y activamente en aquella “semiosis ilimitada” de la que habla Peirce.

BIBLIOGRAFÍA

- Atencia, Paloma. *Peirce y la Teoría de los Signos*. 2003. Web. (19/11/2014)
<http://unizar.es/arenas/Paloma_Atencia_Peirce_y_la_Teoria_de_los_Signos.Pdf>
- Barthes, Roland. *Lo Obvio y lo Obtuso. Imágenes, Gestos, Voces*. Barcelona: Paidós, 1986.
- Buchloh, Benjamin. "Entrevista a Gabriel Orozco". *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*. Ed. México: CONACULTA / Turner, 2005.
- Cervantes, Abel. "El Proceso Creativo: Gabriel Orozco" *Código 06140*. Jun.-Jul. 2013: 34-37. Print.
- Crown, David. *Visible Signs: An Introduction to Semiotics in the Visual Arts*. 2da ed. AVA, 2010.
- Debroise, Olivier. *Fuga Mexicana: Un Recorrido por la Fotografía en México*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- Fer, Briony. "Loco por Saturno. Entrevista con Gabriel Orozco". *Gabriel Orozco*. Museo del Palacio de Bellas Artes (cat). México: CONACULTA / Turner, 2006.
- Fisher, Jean. "El sueño de la vigilia". *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*. Ed. México, CONACULTA/Turner, 2005.
- Foster, Hal, et. al. *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad*. Madrid: Akal, 2006.
- Green, David (ed). *¿Qué Ha Sido de la Fotografía?* Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- González, Miguel. "El Arte como Filosofía de lo Contemporáneo." *Código 06140*. Dic.- Ene. 2010: 17-23. Print.
- Hess, Barbara. "Gabriel Orozco". *Art Now*. Ed. Uta Grosenick y Burkhard Riemschneider. Colonia: Taschen, 2002
- Hunter, Robert. *Robert Rauschenberg: Obras, Escritos, Entrevistas*. Barcelona: Polígrafa, 2006.
- Jáureguí, Gabriela. "Personaje de Estación: Gabriel Orozco." *Animal*. Invierno 2009: 78+. Print.
- Krauss, Rosalind. *La Originalidad de la Vanguardia y Otros Mitos Modernos*. Madrid: Alianza, 1996.

- Lefebvre, Martin. *The Art of Pointing: On Pierce, Indexicality, and Photographic Images*. Web. (19/11/2014) http://www.academia.edu/192769/The_Art_of_Pointing_On_Peirce_Indexicality_and_Photographic_Images
- Morgan, Jessica. *Gabriel Orozco*. Londres: Tate publishing, 2011.
- Moure, Gloria. *Marcel Duchamp: Obras, Escritos, Entrevistas*. Barcelona: Polígrafa, 2009.
- Osborne, Peter. *Arte Conceptual*. Barcelona: Phaidon, 2006.
- Peirce, Charles S. *La Ciencia de la Semiótica*. Trad. Beatriz Bugni. Buenos Aires: Nueva Visión, 1974.
- Pobocho, Paulina y Anne Byrd. "Cronología". *Gabriel Orozco*. Ed. Ann Temkin. México: CONACULTA / MoMa.
- Quiroz, Marcela. "Instinto por Destino" *Animal*. Primavera 2013: 58+. Print.
- Rehberg, Vivian. "Gabriel Orozco". 100 Contemporary Artists. Ed. Hans Werner Holzwarth. Colonia: Taschen, 2009.
- Santamarina, Guillermo. "Gabriel Orozco en Conversación con Guillermo Santamarina, Agosto 2004". Gabriel Orozco, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (cat.), CONACULTA, 2005.
- Temkin, Ann. "Fotogravedad". *Fotogravedad*. Ed. Gabriel Orozco. México: Alias, 2011.
- Von der Walde, Lilian. "Aproximación a la Semiótica de Charles S. Peirce." *Acciones Textuales* 1.2 Julio - Diciembre (1990): 89-113.