

Diplomado de Actualización Profesional en Artes  
Visuales  
“Las artes visuales, el ego, la evolución y la  
decadencia”

Módulo III  
Hacia una reflexión de los medios alternativos  
Instructor: Vicente Razo  
Del 23 al 28 de abril 2012



## ENTROPÍA Y LOS NUEVOS MONUMENTOS

Al ponerme de pie y lanzar una mirada a través del verde resplandor del desierto, pude ver que el monumento contra el cual había dormido era sólo uno entre miles. Frente a mí se extendían largas avenidas paralelas, nítidas en el lejano horizonte de anchas y bajas columnas similares.

John Taine (Eric Temple Bell), *The Time Stream*.

Muchos conceptos arquitectónicos que encontramos en la ciencia ficción no tienen nada que ver ni con la ciencia ni con la ficción; por el contrario, sugieren un nuevo tipo de monumentalidad que tiene mucho en común con las propuestas de algunos artistas actuales. Pienso específicamente en Donald Judd, Robert Morris, Sol LeWitt, Dan Flavin y algunos integrantes del Park Place Group. Los artistas que construyen lienzos con estilo de estructuras y pinturas “tamaño mural”, como Will Insley, Peter Hutchinson y Frank Stella también se relacionan de forma indirecta con esa monumentalidad. Quienes trabajan el cromo y el plástico como Paul Thek, Craig Kauffman y Larry Bell son igualmente relevantes. Las obras de muchos de ellos alaban lo que Flavin llama “historia inactiva” o lo que un físico llamaría “entropía” o “energy-drain” [“desagüe de energía”]. Nos recuerdan la era de hielo más que la era de oro y confirman el comentario de Vladimir Nabokov:

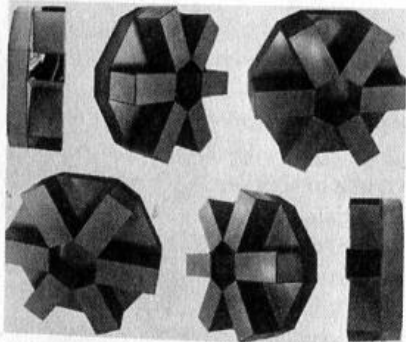
Robert Smithson

▷ “El futuro es lo obsoleto en reversa.” De manera indirecta, muchos de los artistas han proporcionado una analogía para la segunda ley de la termodinámica, la cual extrapola el sentido de la entropía al decirnos que la energía se pierde con más facilidad de con la que se obtiene, y que en el futuro lejano el universo experimentará una combustión y se transformará en una monotonía que abarcará todo.

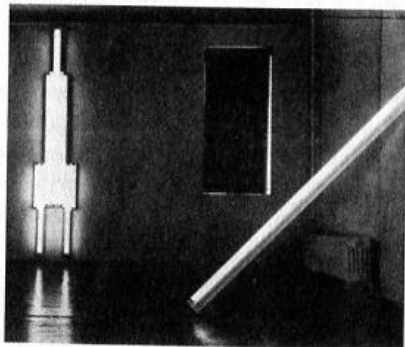
✦ El “apagón” que hace poco cubrió los estados del noroeste, puede considerarse como un anticipo de dicho futuro. Lejos de infundir temor, la falla eléctrica causó euforia. Una alegría casi cósmica se extendió por todas las ciudades oscurecidas. Quizá nunca se sabrá por qué las personas se sintieron de esa forma. ↵

En vez de hacernos recordar el pasado como los monumentos antiguos, los nuevos monumentos parecen hacernos olvidar el futuro. En vez de estar hechos de materiales naturales como el mármol, el granito u otro tipo de roca, los nuevos monumentos están hechos con materiales artificiales como plástico, cromo y luz eléctrica. No están contruidos para las épocas, sino en contra de ellas. Más que representar los largos espacios de los siglos, forman parte de una reducción sistemática del tiempo a fracciones de segundos. Pasado y futuro son reducidos a un presente objetivo. Esta temporalidad ocupa poco o nada de espacio; es estacionaria y no tiene movimiento, no va a ningún lado, es anti-newtoniana a la vez que instantánea, va en contra de las manecillas del reloj. Flavin hace “monumentos-instantáneos”; algunas partes del *Monument 7 for V. Tatlin* fueron compradas en la Radar Fluorescent Company. La “instantaneidad” hace que la obra de Flavin forme parte del tiempo más que del espacio. El tiempo deviene una especie de fórmula que expresa lugar menos movimiento. Si el tiempo es un lugar, entonces son posibles innumerables lugares. Flavin convierte el espacio-galería en tiempo-galería. El tiempo se fragmenta en muchos tiempos. Más que decir: “¿Qué hora es?”, deberíamos decir: “¿Dónde está el tiempo?”, “¿Dónde está el Monumento de Flavin?”. Por momentos, el presente objetivo parece faltar. Un millón de años está contenido en un segundo; sin embargo, solemos olvidarnos del

Robert Smithson, *Cryosphere [Criósfera]*, seis módulos, 43 x 43 x 15 cm., acero pintado con insertos de cromo, 1966.



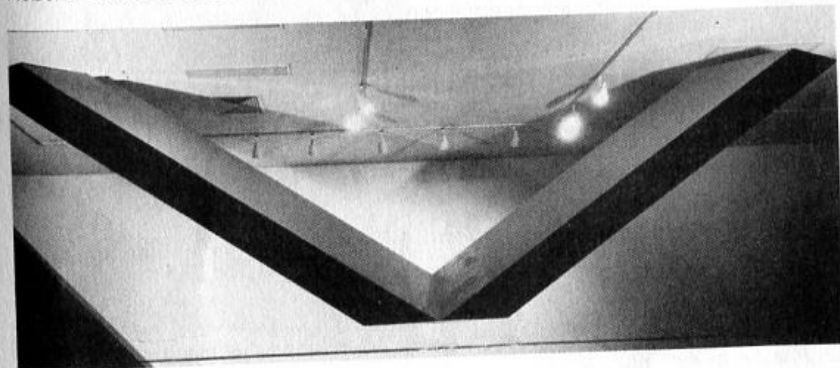
Dan Flavin, vista de instalación, noviembre, 1964.



instante apenas sucede. La destrucción del tiempo y el espacio clásicos, llevada a cabo por Flavin, se basa en una idea completamente novedosa de la estructura de la materia. Muchos de estos artistas eliminan la noción del tiempo como decadencia o evolución biológica; este desplazamiento de significado permite que el ojo vea el tiempo como una infinidad de superficies o de estructuras, o como una combinación de ambas, sin el peso de lo que Roland Barthes llama “la masa indiferenciada de sensación orgánica”. Las superficies ocultas en algunas de las obras de Judd son guaridas para el tiempo. Su arte se desvanece en una serie de intervalos inmóviles basados en un tipo de sólidos. Las superficies estructurales suspendidas de Robert Grosvenor, anulan la noción de peso e invierten la orientación de la materia dentro del estado-sólido del tiempo inorgánico. El valor de la noción artística de “acción” se ve casi aniquilada gracias a esta reducción del tiempo.

Con frecuencia, para estos artistas los errores y puntos muertos tienen más sentido que un problema resuelto. Las preguntas sobre la forma parecen tan desesperadamente inadecuadas como las preguntas sobre el contenido. Los problemas son inútiles, pues representan valores que crean la ilusión de un propósito. El problema “forma vs. contenido”, por ejemplo, conduce a una dialéctica ilusionista que, en el mejor de los casos, se traduce en una serie de reacciones formalistas contra el contenido. A la acción sigue una reacción hasta que, finalmente, el artista se “cansa” y se conforma con una inacción monumental. El síndrome acción-reacción es simplemente el desecho de lo que Marshall McLuhan llama “el estado hipnótico del mecanismo”. Según él, un adormecimiento o entumecimiento eléctrico ha reemplazado a la avería mecánica. La conciencia del colapso final de la tecnología, tanto mecánica como eléctrica, ha motivado a estos artistas a construir sus monumentos de acuerdo con la entropía o en contra de ella. Como señala LeWitt: “No estoy interesado en idealizar la tecnología.” LeWitt quizá prefiera la palabra “submonumental”; sobre todo si consideramos su pro-

Robert Grosvenor, *Transoxiana*, madera pintada, poliéster y acero, 320 x 945 x 91.5 cm.



puesta de colocar una pieza de la joyería de Cellini en un bloque de cemento. Una fascinación casi alquímica por las propiedades inertes es lo que aquí tiene lugar, sólo que LeWitt prefiere convertir el oro en cemento.

La muy denigrada arquitectura de Park Avenue, conocida como “frías cajas de cristal”, junto a la modernidad manierista de Philip Johnson ha ayudado a fomentar el humor entrópico. El edificio Unión Carbide tipifica a la perfección dicha entropía arquitectónica. En su amplio vestíbulo se puede ver una exposición llamada *El futuro*.<sup>\*</sup> Ésta muestra las inútiles manifestaciones “educacionales” de Will Burtin, “aclamado internacionalmente por sus dibujos tridimensionales”, los cuales retratan la “energía atómica en acción”. Si existe un ejemplo de acción entrópica, es este. La acción está congelada dentro de una colección de plástico y neón, y realizada por la música de Muzak que suena de fondo. A cierta hora del día se puede ver una película llamada *The Petrified River [El río petrificado]*. Una esfera azul de plástico translúcido [plexiglás] de 2.7 metros de diámetro, construida al vacío, es la maqueta de un átomo de uranio —“diez millones de trillones de trillones de veces más grande que el átomo real”. Luces en las puntas de las barras de acero flexible se mueven rápidamente dentro de la esfera. Partes de la película “clandestina”, *The Queen of Sheba meets the Atom Man [La reina de Sheba conoce al Hombre Átomo]*, fueron filmadas en esta sala de exposiciones. En este filme, Taylor Mead se mueve sigilosamente como un sonámbulo solitario y lame las maquetas de plástico representando la “reacción en cadena”. Las relucientes paredes y los altos techos le dan al lugar una siniestra atmósfera de tumba. Hay algo irresistible en semejante lugar, algo magnífico y vacío.

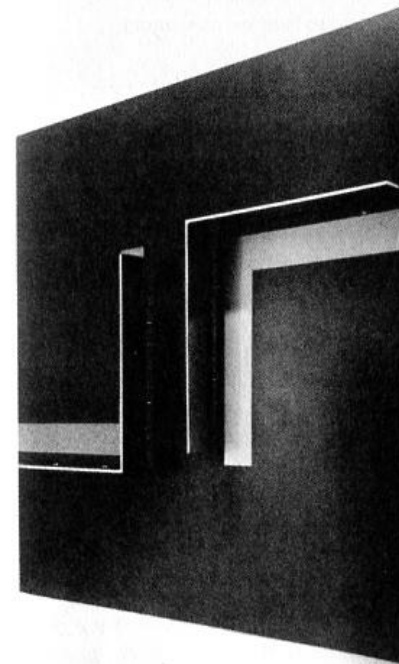
Este estilo arquitectónico que carece del “valor de los atributos agregados” es, si cabe, un hecho. De esta “indiferenciada” tendencia arquitectónica —como la llama Flavin— adquirimos una percepción clara de la realidad física liberada de las exigencias de “claridad e idealismo”. Sólo las mercancías pueden permitirse tales valores ilusionistas; por ejemplo, el jabón es 99 44/100 por ciento puro, la cerveza tiene más chispa y la comida de perro es ideal;<sup>1</sup> esto quiere decir que dichos valores no significan nada. Al desgastarse el efecto empalagoso de tales “valores”, se perciben los “hechos” del borde exterior, la superficie plana, lo banal, lo vacío, lo frío; espacio en blanco tras espacio en blanco. En otras palabras, se percibe esa condición infinitesimal conocida como entropía.

Los suburbios, la expansión descontrolada de las ciudades y el número infinito de urbanizaciones del *boom* de la posguerra han contribuido a la arquitectura de la entropía. Judd, al reseñar una exposición de Roy Lichtenstein, habla de “una gran cantidad de cosas visibles”, “sosas y vacías”, como “la mayoría de los edificios comerciales, las nuevas tiendas Colonial,<sup>2</sup> la mayoría de las casas, la mayoría de las vestimentas, las chapas de aluminio y el plástico con textura de

<sup>\*</sup> A lo largo del texto hemos optamos por respetar los títulos originales, excepto cuando la traducción es necesaria para la comprensión del mismo, cuando la versión en castellano es ampliamente conocida y cuando la traducción difiere del original, como en el caso de las películas [n. de la e.].

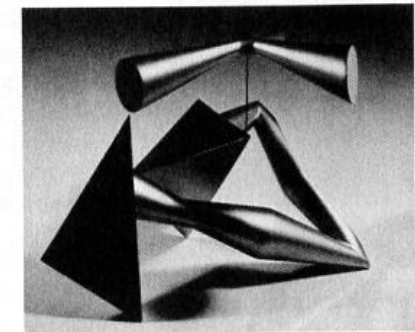
piel; la formaica imitación madera, los lindos y modernos diseños interiores de los aviones y droguerías”. Cerca de las súper autopistas que rodean la ciudad, encontramos los centros de descuento y los *outlets* con sus estériles fachadas. En el interior de esos lugares encontramos laberínticos mostradores con montones de mercancía cuidadosamente colocada; pasillo tras pasillo se convierten en consumismo inconsciente. La lúgubre complejidad de estos interiores le ha otorgado al arte una nueva conciencia de lo insípido y lo aburrido. Pero son esta misma insipidez y aburrimiento los que inspiran a muchos de los más dotados artistas. Morris ha destilado una gran cantidad de estos hechos aburridos y los ha transformado en artificios monumentales que simbolizan “ideas” particulares. De este modo, Morris restablece la idea de inmortalidad al aceptarla como un hecho del vacío; incluso ha llegado tan lejos como para crear un sostén de plomo. (Lo hizo para ayudar a su pareja de baile, Ivonne Rainer, a detener los movimientos durante sus ejecuciones.)

Esta clase de nulificación ha re-creado el “mundo no-objetivo” de Kasimir Malevich, donde ya no hay “aires de realidad ni imágenes idealistas, ¡sólo un desierto!”. Pero para muchos de los artistas contemporáneos este “desierto” es una “ciudad del futuro”, hecha a partir de estructuras y superficies nulas. Esta “ciudad” no posee función natural alguna, simplemente existe entre la mente y la materia, separada de ambas, sin representar ninguna. Está, de hecho, despro-



Izquierda: John Chamberlain, *Conrad*, laca automotriz, hoja metálica sobre formaica con cromo, 122 x 122 cm., 1964.

Abajo: Forrest Myers, *E/3*, aluminio y laca, 40.5 x 40.5 x 40.5 cm., 1965.

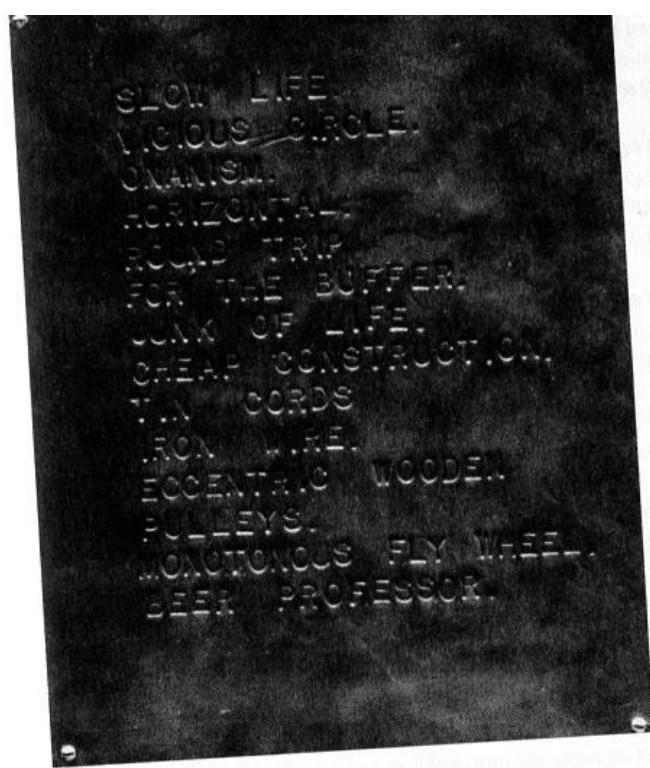
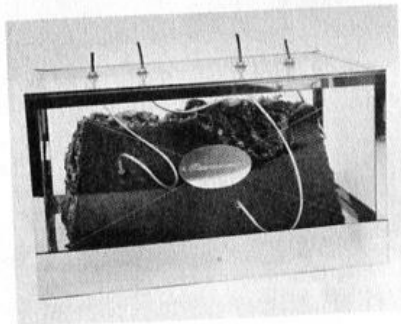
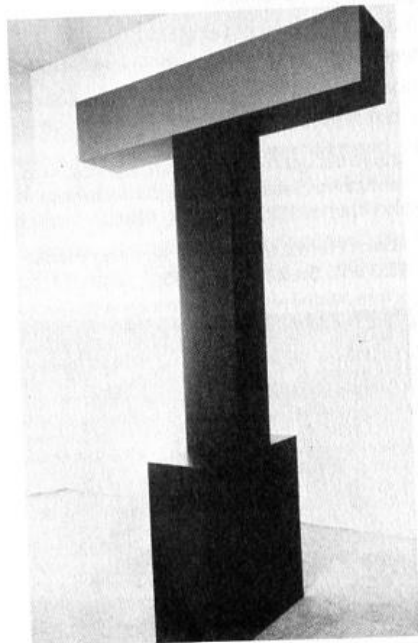


vista de todos los ideales clásicos de espacio y proceso. Se manifiesta por una condición estrictamente perceptiva más que por medios expresivos o emotivos. La percepción, como privación de acción y reacción, trae a la mente las desoladas pero exquisitas estructuras-superficies del "enrejado" o la "caja" vacía. En la medida en que la acción se reduce, la claridad de semejantes estructuras-superficies aumenta. En el arte, esto es evidente cuando toda representación de acción pasa al olvido. En este punto, el letargo es elevado a la más espléndida magnitud. En su novela de ciencia ficción *Beyond the Barrier*, Damon Knight describe de forma fenomenológica dichas estructuras-superficies: "Parte del panorama frente a ellos parece expandirse. Donde antes estaba una de las máquinas de flotación, ahora hay un tenue entramado de cristales que se torna más indefinido e insustancial conforme se hincha, luego hay oscuridad, luego un débil deslumbramiento de pequeños y luminosos complejos prismáticos en una enorme selección tridimensional, que se agrandan con un ritmo constante." Esta descripción no tiene ninguno de los "valores" de la novela "literaria" naturalista; es cristalina y consciente en virtud de estar fuera de la acción inconsciente. Esto bien podría ser un concepto incipiente para una obra de Judd, LeWitt, Flavin o Insley.

Parece que más allá de la barrera sólo hay más barreras. El *Night Wall* de Insley es al mismo tiempo una reja y un bloqueo; no ofrece escapatoria. Las luces fosforescentes de Flavin casi impiden la visión de un panorama prolongado; en última instancia, no hay nada que ver. Judd convierte la lógica de la teoría de con-

Izquierda: Lyman Kipp, *Andy's Carte Blanche* [La carta blanca de Andy], madera contrachapada pintada, 244 x 91.5 x 152.4 cm., 1965.

Abajo: Paul Thek, *Hippopotamus* [Hipopótamo], 50 x 28 x 28.5 cm., 1965.



Robert Morris,  
sin título, plomo,  
25.5 x 20 cm., 1963.

juntos en fachadas que aparentan estar hechas de bloques. Éstas no esconden más que el muro del que cuelgan.

La primera exposición individual de LeWitt en la Daniel's Gallery, ahora desahogada, presentaba a un grupo bastante intransigente de "obstrucciones" monumentales. Mucha gente se "quedó fría" ante ellas, o encontraron su acabado "muy lúgubre". Estas obstrucciones representaban indicios visibles del futuro. Un futuro de monótona practicidad ordenado en forma de edificios de oficinas estandarizados, contruidos con base en el modelo de Emery Roth. En otras palabras, un futuro "chafa", un futuro fingido, un futuro artificial parecido al que se representa en la película *The Tenth Victim*. La exposición de LeWitt ha ayudado a neutralizar el mito del progreso. También ha corroborado la reflexión de Wylie Sypher: "La entropía es la evolución en reversa." La obra de LeWitt contiene el humor persuasivo de Tennyson de Jasper John, de *Coran's Broadway Flesh* de Flavin y de *The Marriage of Reason and Squalor* de Stella.

Morris también revela este futuro retrógrado con "erecciones" y "vaginas" incrustadas en plomo. Estas obras suelen ilustrar la sexualidad fosilizada al mezclar los estados temporales o ideas de 1984 con los de *One Million B.C.* Claes Oldenburg logra una conjunción semejante del tiempo con sus prehistóricas "pis-

tolas de rayos". Esta sensación de pasado y futuro extremos, tiene parcialmente origen en el Museo de Historia Natural. Ahí, el "cavernícola" y el "cosmonauta" pueden verse bajo el mismo techo. En este museo toda la "naturaleza" está atiborrada y es intercambiable.

Esta Ciudad (pensé) es tan horrible que su mera existencia y perduración, aunque en el centro de un desierto secreto, contamina el pasado y el porvenir y de algún modo compromete a los astros.

Jorge Luis Borges, *El inmortal*.

Los tromaderianos consideran cualquier cosa azul extremadamente pornográfica.

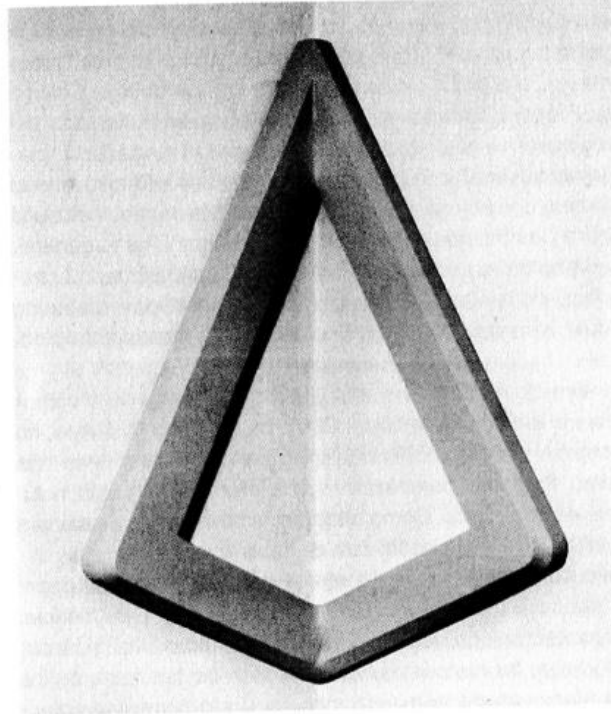
Peter Hutchinson, *Extraterrestrial Art*.

"Anhelo de vivir" es la historia del gran pintor sensualista Vincent Van Gogh, basada en las páginas apasionadas del inmortal *bestseller* de Irving Stone. Éste es el Van Gogh representado de manera impresionante por Kirk Douglas en la versión de la MGM, filmada a todo color en Cinemascope en los lugares reales donde Van Gogh luchó por sentir sentimientos que nunca antes sintió.

Copia de promoción, citada en *Vincent Van Gogh, The Big Picture*, de John Mulligan.

A diferencia del hiperprosaismo de Morris, Flavin, LeWitt y Judd, las obras de Thek, Kauffman y Bell comunican una hiper-opulencia. La sádica geometría de Thek está hecha de pedazos simulados de carne fresca desgarrada. Carne sangrienta en forma de pastel de cumpleaños, contenida debajo de un marco piramidal de cromo, con velas de acero inoxidable. Tubos para beber "cocteles de sangre" se insertan en algunos de sus nefastos objetos. Thek logra una delicadeza putrefacta, parecida a aquella revelada en *Nova Express* de William S. Burroughs: "*Flesh juice in festering spines of terminal sewage —Run down of Spain and 42nd St. to the fish city of marble flesh grafts*".<sup>3</sup> Los relieves de plástico moldeados al vacío de Kauffman tienen un pálido brillo superficial. En estas formas transparentes que emplea está implícita una sexualidad grumosa. Algo de la pesadilla primigenia existe tanto en Thek como en Kauffman. El espumajo escurridizo y burbujeante de la película *The Blob* [*La masa devastadora*] reptaba hasta nuestra mente. Tanto Thek como Kauffman han frenado el movimiento de la materia viscosa. Los reflejos espejados de Bell son contaminaciones de un orden más escurridizo. Sus entramados de cromo blindado contienen un caos pitagórico. Las reflexiones reflejan reflejos de forma excesiva pero prístina.

Algunos artistas ven un número infinito de películas. Hutchinson, por ejemplo, en vez de ir al campo a estudiar la naturaleza, iba al cine de la calle 42nd a ver películas como *Horror at Party Beach* [*Horror en la Playa Bikini*]; misma que veía dos o tres veces y que consideraba durante semanas y semanas. Las películas dan una pauta ritual a la vida de muchos artistas, y esto produce un cierto misticismo de



Peter Hutchinson,  
*Silver Highlight*  
[*Reflejo de plata*],  
luquitex cobre tela,  
68.5x18 cm., 1966.

"bajo presupuesto" que los mantiene en un trance continuo. "La sangre y las vísceras" de las películas de horror satisfacen sus "necesidades orgánicas"; mientras que el "acero frío" de las películas de ciencia ficción, satisface sus "necesidades inorgánicas". Las películas serias insisten mucho en los "valores", y por ello son descartadas por los artistas más perceptivos. Tales artistas tienen ojos de rayos x, y pueden ver a través de toda esa sustancia estúpida que en nuestros días es considerada como "lo profundo y serio".

Algunos hitos de ciencia ficción son: *Creation of the Humanoids* [*La creación de los humanoides*] (la película favorita de Andy Warhol), *The Planet of the Vampires* [*El planeta de los vampiros*] (una película sobre la entropía), *The Thing* [*La cosa*], *The day the Earth Stood Still* [*El día en que la Tierra se detuvo*], *The Time Machine* [*La máquina del tiempo*], *Village of the Giants* [*El pueblo de los gigantes*] (la primera película de ciencia ficción para adolescentes), *War of the Worlds* [*La guerra de los mundos*] (interesantes máquinas metálicas). Algunos hitos de los filmes de horror son: *Creature from the Black Lagoon* [*El monstruo de la Laguna Negra*], *I Was a Teenage Werewolf* [*El monstruo adolescente*], *Horror Chamber of Dr. Faustus* [*Los ojos sin cara*] (muy asquerosa), *Abbott and Costello Meet Frankenstein* [*Abbott y Costello conocen a Frankenstein*]. Los artistas a quienes les gustan las películas de horror tienden hacia lo emotivo, mientras que aquellos a los que les gusta la ciencia ficción tienden hacia lo perceptivo.

Un condicionamiento psicológico aún más importante que las películas es el cine mismo. En especial la "moderne" arquitectura interior de los nuevos "cines de arte" como el Cinema I y II, el 57th St. Lincoln Art Theatre, el Coronet, el Cinema Rendezvous, el Cinema Village, el Baronet, el Festival y el Murray Hill. En lugar del terrible barroco y rococó de los cines de la 42nd St., tenemos la moda de la "celda acolchonada", la moda "austera" o la moda del "buen gusto". El aislamiento físico del cuarto-caja oscuro condiciona de forma indirecta a la mente. Incluso al lugar en donde se compran los boletos se le llama "caja-oficina". Por lo general, los vestíbulos están repletos de aparatos-caja: máquinas de refrescos, mostradores de dulces y cabinas de teléfono. El tiempo está comprimido o detenido dentro de los cines, lo cual, a su vez, sume al espectador en un estado entrópico. Pasar tiempo en un cine es hacer un "hoyo" en nuestras vidas.

Últimamente se ha intentado formular una analogía entre la "teoría de la comunicación" y las ideas sobre la entropía de la física. Como ha señalado A. J. Ayer, no sólo comunicamos lo verdadero, sino también lo falso. A menudo lo falso tiene más "realidad" que lo verdadero. Por tanto, parece que toda la información, y esto incluye todo lo visible, tiene su lado entrópico. Como principio, la falsedad es, de manera inextricable, parte de la entropía, y está desprovista de implicaciones morales.

Al igual que las películas y los cines, el "material impreso" juega un papel entrópico. Los mapas, las tablas, los anuncios, los libros de arte y de ciencia; el dinero, los planos arquitectónicos, los libros de matemáticas, las gráficas, los diagramas, los periódicos, las historietas, los folletos y los panfletos de las compañías industriales funcionan de la misma manera. Judd tiene una colección laberíntica de "material impreso", parte del cual él, más que leer, "mira". De esta forma puede tomar una ecuación matemática y, con un simple vistazo, traducirla a una progresión mental de intervalos estructurados. En este contexto, es más adecuado considerar el "material impreso" de la forma en que Borges lo hace, como "el universo" (que otros llaman "biblioteca"), o como la *Gutenberg Galaxy* de McLuhan; en otras palabras, como una interminable "biblioteca de Babel". Este estado se encuentra reflejado en el comentario de Henry Geldzahler: "Estoy haciendo un libro sobre la pintura europea desde 1900 —un libro para droguerías. Dell va a publicar 100 mil copias". Es una lástima que Dell no vaya a publicar mil trillones.

La sensibilidad de Judd abarca la geología y la mineralogía. Tiene una excelente colección de mapas geológicos que ojea de vez en cuando, no por su contenido obvio sino por su exquisita precisión estructural. Su propio estilo de escritura tiene mucho en común con las descripciones lacónicas y fácticas que encontramos en su colección de libros de geología. Comparen este pasaje de uno de sus libros, *The Geology of Jackson County, Missouri*, con su propia crítica: "El intervalo entre Cement City y las piedras calizas de Raytown varía entre los tres y los siete metros. Los tres cuartos inferiores son un esquisto irregular de colores verde, azul, rojo y amarillo, que en algunos lugares contiene rocas calizas." A continuación, un extracto de la reseña de Judd de la primera exposición individual de Dan Flavin: "La luz que se atora directa y torpemente en el bloque

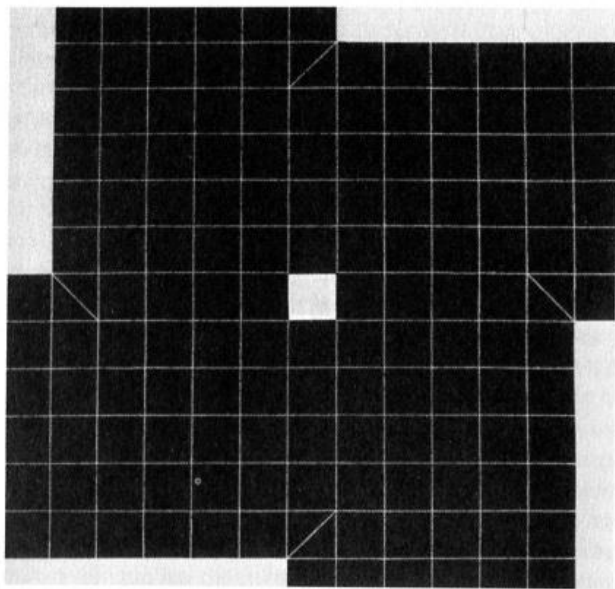
cuadrado, sobresale con torpeza. El rojo en el verde, unido al verde más claro es extraño como color y como secuencia."

Me gusta particularmente la manera en la que él [Robert Morris] subvierte la lectura 'purista' que normalmente se haría de tal arreglo geométrico. Barbara Rose, "Looking at American Sculpture", *Artforum*, February, 1965.

*Point Triangle Gray* —cantaba Faith, señalando una intersección ubicada más adelante. Esa es la sección médica. Análisis y enfermedades, heridas y —río traviesamente— "almacén de suministros para el banco de cuerpos". J. Williamson & F. Pohl, *Los arrecifes del espacio*.

Make a  
sick  
picture  
or a sick  
Readymade  
Marcel Duchamp, de la *Caja verde*

Muchas de las estructuras de pared de Morris son un homenaje directo a Duchamp; utilizan facsímiles de los *readymades* dentro de esquemas de referencia altamente manieristas. Extensiones de la mente cartesiana son llevadas por una anulación sistemática del movimiento, hasta los puntos sin retorno más atenuados. La cosmología de Descartes es paralizada. En las obras de Morris, el movimiento está envuelto por muchas formas de inmovilidad: acción retrasada, energía insuficiente, lentitud general y una pereza generalizada. Los *readymades* son, en realidad, juegos de palabras construidos a partir del concepto bergsonian de "evolución creativa", y de su idea de "categorías ya hechas [*readymade*]". Dice Bergson: "No obstante, la historia de la filosofía está dada, y nos muestra el conflicto eterno entre sistemas, la imposibilidad de meter de forma satisfactoria lo real en las prendas *readymade* de nuestros conceptos *readymade*, la necesidad de lo hecho a la medida." Pero es justamente esta "imposibilidad" lo que interesa a Morris y a Duchamp. Con esto en mente, las monstruosas estructuras "ideales" de Morris son unos *readymades* inconsecuentes o inciertos, que definitivamente quedan fuera del concepto de evolución creativa de Bergson. Si acaso, son no-creativas a la manera del alquimista-filósofo-artista del siglo XVI. *La materia prima* de C. G. Jung propone muchas pistas en esta dirección. La alquimia, aparentemente, es una forma concreta de abordar la monotonía. En este contexto, Duchamp y Morris pueden ser considerados como artífices de lo no-creativo o de-creadores de lo Real. Son como el artista Parmigianino del siglo XVI, quien "dejó la pintura para convertirse en alquimista". Esto puede ayudarnos a comprender el interés de Judd y de Morris por la geología. Recordemos también que tanto Parmigianino como Duchamp pintaron "vírgenes". Sydney Freedberg



Will Insley, *Night wall* [Pared nocturna], 24 m x 20 cm. de alto, óleo sobre masonite, 1964.

observó en la obra de Parmigianino “un montaje de superficies, nada está contenido dentro de estas superficies...” Dicha observación quizá también pueda aplicarse a las “vírgenes” huecas de Duchamp, con sus insidiosas, casi lascivas asociaciones. Las superficies “puristas” de algunos artistas contienen una “contaminación” que se relaciona con Duchamp y Parmigianino, si no de hecho, al menos en la idea.

La superficie impura-purista se halla de manera evidente en el nuevo arte abstracto, pero pienso que Stella fue el primero en utilizarla. Las superficies tornasoladas moradas, verdes y plateadas que siguieron a obras “todas negras”, comunican, por medio de sus simetrías, una presencia bastante espeluznante. Un exacerbado y magnífico color introduce un elemento escalofriante al contexto purista. Principios inmaculados están contenidos en relucientes finales. Como en el “Herodiade” de Mallarmé, estas superficies revelan “destellos fríos”; parecen “complacerse en el horror de ser vírgenes”. Estas inaccesibles superficies niegan de la manera más definitiva, cualquier significado definitivo. Aquí la belleza está aliada con lo repulsivo de acuerdo con reglas sumamente rígidas. La propia vista está abolida por el reino hermético de las superficies de Stella.

Las inmaculadas pero centellantes simetrías de Stella se encuentran reflejadas en los relieves *Kandy-Kolored* de John Chamberlain. “Son extremos, elegantes en el mal sentido, son excesivos.” Dice Judd: “Es también interesante que las superficies de los relieves son, sin duda alguna, superficies.” El uso que hace Chamberlain del cromo y de escamas de metal, nos recuerda las superficies de *Scorpio Rising*, elaborado filme zodiacal de Kenneth Anger sobre una cofradía de motociclistas. Tanto Chamberlain como Anger han desarrollado lo que podría-

mos llamar “superficies de California”. En una reseña sobre el filme, Ken Kelman habla de “la reducción absoluta de la experiencia máxima a la genial superficie cromática; Tánatos en Cromo, muerte artificial...”, de una manera que evoca a los mareados relieves de Chamberlain.

Judd compró un cristal Florite morado en la Feria Mundial. Le gustó la apariencia de “no-creado” y su color impenetrable. John Chamberlain, al enterarse del interés de Judd en dicho color, le sugirió que fuera a la compañía de motocicletas Harley Davidson y que consiguiera una laca de “alta fidelidad”. Judd lo hizo y él mismo pulverizó y roció con ella algunas de sus obras. Esta laca transparente permite que resalten las marcas de “barras y estrellas” de la chapa de metal, haciendo que las superficies parezcan mineral duro. Sus cajas cristalográficas normales vienen en una variedad de superficies desde saturninas orquídeas hasta azules y verdes de textura arrugada, una alquimia del año 2000.

No obstante, pienso que no nos sentimos totalmente cómodos al estar forzados a decir que el cristal es la sede de un desorden más grande que el del líquido primario.

P.W. Bridgman, *The Nature Of Thermodynamics*.

La lógica formal de la cristalografía, independientemente de cualquier contenido científico preconcebido, se relaciona de forma abstracta con el arte de Judd. Si



Sol LeWitt, vista de instalación, 1965.

definimos un cristal abstracto como un sólido atado con superficies agrupadas simétricamente, que poseen relaciones determinadas por un conjunto de líneas imaginarias llamadas ejes, tenemos, entonces, una clave de la estructura de la “caja rosa de plexiglás” de Judd. Dentro de la caja, cinco cables se conectan de forma muy parecida a la idea cristalográfica de los ejes. Sin embargo, los ejes de Judd no corresponden a ningún cristal natural. Sin la tensión de los ejes, la caja entera se desplomaría. Los cinco ejes se tensan entre los dos lados de acero inoxidable. Las superficies internas de los lados de acero se ven a través del plexiglás transparente. Cada superficie está a la vista, y esto provoca que el interior y el exterior sean igual de importantes. Como en muchas de las obras de Judd, las partes separadas de la caja se mantienen unidas por tensión y equilibrio, cualidades que ayudan a su existencia estática.

Al igual que la energía, la entropía es en primera instancia una medida de algo que ocurre cuando un estado se transforma en otro.

P.W. Bridgman, *The Nature of Thermodynamics*.

El Park Place Group (Mark di Suvero, Dean Fleming, Peter Forakis, Robert Grosvenor, Anthony Magar, Tamara Melcher, Forrest Myers, Ed Ruda y Leo Valledor) existe en un orden espacio-tiempo monástico; en el que sus integrantes investigan el cosmos de acuerdo con la concepción de Einstein. También han permutado los “modelos” de la geometría “vectorial” de R. Buckminster de la forma más asombrosa.

Algunos científicos le dijeron a Fuller que la cuarta dimensión era “já-já”; en otras palabras, que era risa. Quizá lo sea. Es fácil recordar que el mundo al revés revelado por Lewis Carroll surgió, en efecto, de una mente ordenada matemáticamente. En su *Alicia anotada*, Martin Gardner apunta que en el cuento de ciencia ficción “Mimosos se atristaban los borloros”, la autora, Lewis Padgett, presenta el jabberwocky como un lenguaje secreto del futuro que, si se comprende correctamente, explicaría una forma de entrar a la cuarta dimensión.

El “sinsentido” sumamente ordenado de Carroll, sugiere que quizá exista una forma similar de considerar la risa. La risa es, en cierto sentido, una especie de “verbalización” entrópica. ¿De qué manera podrían los artistas traducir esta entropía verbal, el “já-já”, a “modelos-sólidos”? Algunos de los artistas de Park Place parecen estar investigando este “curioso” estado. El orden y desorden de la cuarta dimensión pueden ubicarse entre la risa y la estructura-cristal, como un dispositivo para la especulación infinita.

Ahora definamos los diferentes tipos de risa generalizada, según los seis principales sistemas de cristalización: la risa ordinaria es cúbica o cuadrada (isométrica), la risita es un triángulo o pirámide (tetragonal), la risita tonta es un hexágono o un romboide (hexagonal), la risita ahogada es prismática (*orthorhombica*), la risa bajita es oblicua (monolínica), las carcajadas son asimétricas (triclínicas). Para dejarlo claro, esta definición sólo araña la superficie, pero creo que por ahora nos será de utilidad. Si aplicamos este concepto de “cristal já-já” a los

modelos monumentales que están produciendo algunos artistas del Park Place Group, podremos comenzar a comprender la naturaleza “cuatri-dimensional” de su obra. A partir de ahora, no debemos pensar en la risa como motivo de risa, sino en las “risas-como-motivo”.

La hilaridad del estado sólido, de la manera en que se manifiesta a través del concepto “cristal já-já”, aparece de una forma patentemente antropomórfica en el Gato Cheshire de *Alicia en el País de las Maravillas*. Alicia le dice al gato: “¡Haces que uno se maree!”. Este elemento antropomórfico tiene mucho en común con el arte impuro-purista. La “amplia sonrisa sin gato” indica “la cuestión de la “risa-motivo y/o anti-motivo/material”,<sup>4</sup> por no mencionar algo que se aproxima a un mareo sólido. Esta clase de mareo está reflejado en los dispositivos plásticos de Myers. Él coloca una fuerte risa ahogada contra una serie de risas suaves y pone fuertes carcajadas sobre bajas risas tontas. Un ataque de simpleza se vuelve un romboide, una descarga elevada de júbilo se vuelve prismática, un arrebató feliz se vuelve un cubo, y así sucesivamente.

Los observaste trabajando en tiempo nulo. Por tu descripción se hace evidente que estaban levantando un portal de trasbordo, uniendo la altura nula con su aspecto correspondiente de entropía normal —en otras palabras, con el *continuum* normal.

Keith Laumer, *Al otro lado del tiempo*.

A través de la observación directa, más que mediante explicaciones, muchos de estos artistas han desarrollado maneras de considerar la teoría de conjuntos, la geometría vectorial, la topología y la estructura del cristal. Los métodos diagramáticos de la “nueva matemática” han conducido a un extraño fenómeno. A saber, una matemática más visible que no se preocupa en sentido métrico por el tamaño o la forma. Las “operaciones de papel y lápiz” que se ocupan de la estructura invisible de la naturaleza, han encontrado nuevos modelos y han sido combinadas con algunos de los estados de conciencia más frágiles. La matemática es dislocada de manera personal por los artistas, de modo que se vuelve “manierista” o se separa de su sentido original. Esta dislocación de sentido otorga al artista lo que podríamos llamar “matemática sintética”. Charles Pierce (1839-1914), el filósofo estadounidense, habla de “gráficas” que “nos mostrarían imágenes móviles de pensamiento”. (Véase *Logic Machines and Diagrams*, de Martin Gardner.) Esta matemática sintética está reflejada en las piezas “acompañadas” de hilos caídos de Duchamp *Tres obstrucciones estándar*, en las superficies secuenciales estructuradas de Judd, en los vectores de colores de “cuatro dimensiones” de Valledor, en los hipervolumenes en el hiperespacio de Grosvenor y en las demoliciones del espacio-tiempo de di Suvero. Estos artistas enfrentan, con una nueva visión, la posibilidad de otras dimensiones.



## NOTAS

- <sup>1</sup> En estas últimas frases Smithson juega con conocidos eslogans de productos comerciales estadounidenses [n. de la e.].
- <sup>2</sup> "Colonial Stores" fue el nombre con que la compañía Pender Grocery rebautizó a su cadena de supermercados "Big Star", en los años cincuenta. El nombre "Colonial" sobrevivió hasta los primeros años de los años setenta. [n. de la e.].
- <sup>3</sup> Una traducción aproximada sería: "Agua de carne que supura por las vértebras y terminales de la cañería, traída desde España y la calle 42 a la ciudad pescado de injertos cárnicos de mármol" [n. de la t.].
- <sup>4</sup> Juego intraducible de palabras. "*Matter*" refiere tanto a "motivo" como a "la materia" o a "lo material". Una traducción aproximada sería: "motivo de risa y/o anti-motivo/material", ya que no hay gato (materia), sólo sonrisa (motivo)" [n. de la t.].