COLECCION METROPOLIS

Directores: JOSÉ JIMÉNEZ y RAFAEL ARGULLOL

Rosalind E. Krauss

El inconsciente óptico

Traducción de
J. Miguel Esteban Cloquell

709.04
K71i

tecnos

Título original:
The Optical Unconscious

Diseño de cubierta:
Joaquín Gallego

Impresión de cubierta:
Gráficas Molina

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes, reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© Massachusetts Institute of Technology, 1993
© EDITORIAL TECNOS, S.A., 1997
Juan Ignacio Luca de Tena, 15 - 28027 Madrid
ISBN: 84-309-2983-5
Depósito Legal: M-13350 -1997

Printed in Spain. Impreso en España por Rigorma Gráfica, S.A.
Pol. Alparrache, Navalcarnero (Madrid)

A Denis Hollier

Índice

AGRADECIMIENTOS ..... *Pág.* 11

UNO 13

DOS 43

DOS MENOS UNO 85

DOS BIS 89

TRES 107

CUATRO 161

CINCO 211

SEIS 257

SEIS BIS 327

BIBLIOGRAFÍA 349

RELACIÓN DE ILUSTRACIONES 357

ÍNDICE DE NOMBRES 365

ÍNDICE DE CONCEPTOS 369

Agradecimientos

La extensión lógica de esta obra se remonta aproximadamente a una década, al reexamen del nexo entre Giacometti y el primitivismo que venía practicando el grupo centrado en torno a *Documents* y a la fotografía surrealista. Este libro contrajo una considerable deuda los dos promotores de esos proyectos iniciales: William Rubin, quien me invitó a colaborar en el catálogo de su *«Primitivism» and Twentieth Century Art*, y Jane Livingstone, quien tuvo visión y tenacidad para convertir una investigación sobre fotografía surrealista en una exposición, colaborando conmigo en *L'Amour Fou: Photography and Surrealism*. Las cuestiones que esos dos proyectos suscitaron parecían exigir una investigación más detenida, por lo que me embarqué en la presente obra.

Para ello he recibido la ayuda de muchas personas, muy particularmente de mis alumnos en *The Graduate Center* de la *City University of New York*, quienes prestaron oídos a todo este ensayo conforme lo iba desarrollando en mis clases. He de dar también las gracias a la cátedra Getty de la *University of Southern California*, que me brindó la oportunidad de presentar los primeros capítulos del libro ante una audiencia sagaz y abierta al debate. A la hora de escribir el libro conté además con una beca de investigación de la CUNY. El aliento y el consejo de amigos y colegas que leyeron el manuscrito han tenido para mí extraordinaria importancia. Quiero agradecérselo aquí, pese a que muchos de ellos comprobarán cuán frecuentemente me he obstinado en desoír sus consejos: Leo Bersani, Yve-Alain Bois, Anne Boyman, Benjamin Buchloch, Robert Cornfield, Hubert Damisch, Teri Wehn-Damisch, Georges Didi-Huberman, Ulysse Dutoit, Hal Foster, Anne Hollander, Denis Hollier, Martin Jay, Molly Nesbit, John Rajchman, Margit Rowell, Julia Strand, Mark Strand, Holly Wright. Mi agradecimiento hacia Roger Conover, mi editor en la *MIT Press*, es sólo una muestra de lo que le debo por cuanto ha hecho por mi obra.

Uno

Las artes ópticas nacen del ojo y solamente del ojo.

JULES LAFORGE, «Impresionismo».

¿Y qué decir del pequeño John Ruskin, con sus bucles rubios y su cinturón de tela azul a juego con sus zapatos, pero sobre todo con su silencio sumiso y su mirada fija? Privado de juguetes, roza suavemente la luz reflejada por un manojo de llaves, le fascinan las nervaduras del suelo de madera, cuenta los ladrillos de la casa de enfrente. Deviene niño fetichista de los retazos. Respecto a sus cosas de jugar, confiesa: «La alfombra y todos los dibujos que pudiera hallar examinando cubrecamas, ropajes o papeles pintados constituían mis principales recursos.» Este consuelo infantil se convierte pronto en su talento, en su gran talento: esa capacidad de atención tan pura y desinteresada por la que Mazzini atribuye a Ruskin «el espíritu más analítico de Europa». Ello llega a oídos de Ruskin, quien, con modestia, afirma: «Una opinión que, por lo que conozco de Europa, estoy enteramente dispuesto a compartir.»

Por supuesto, resulta bastante fácil reírse de Ruskin. El espíritu más analítico de Europa ni siquiera sabía cómo articular un argumento coherente. El espíritu más analítico de Europa produjo *Modern Painters*, un libro que pronto iba a ser conocido como uno de los peor estructurados que jamás haya merecido el nombre de literatura. Prolijo, con un sinfín de digresiones, un amasijo de descripciones, de teorías que se desvanecen inconclusas, tomo tras tomo, un torrente de contradicciones internas.

Con todo, queda la imagen del niño, con su pasividad física y su incontenible ardor visual. Pienso en él, agachado en el sendero del jardín, encogido sobre sus rodillas, mirando fijamente las hormigas que bullen a lo largo de las fisuras entre las losas, inmovilizando toda esta actividad miniaturiazada en el más puro ornamento lineal. Se trata de la relación de la mirada con el dibujo, de la anulación en ésta de toda intencionalidad. La relación que con el mar guardaba cuando era niño

es tan sólo un ejemplo más de lo que sólo cabe llamar la vocación modernista de dicha mirada.

Escúchenle decir: «Pero ante todo, por aquel entonces, advino el placer que me deparaba la simple contemplación del mar. No me dejaban remar, y menos aún navegar, o pasearme solo cerca del puerto; de manera que lo ignoraba todo de la navegación o de cualquier otra cosa de utilidad, pero me pasaba cuatro o cinco horas al día mirando el mar y maravillándome ante él; una ocupación que, hasta los cuarenta años, jamás me ha decepcionado. Siempre que podía acceder a una playa, me bastaba con tener olas que contemplar, escuchar, seguir y perder.» Y, claro está, no olvida asegurarnos que nada había de útil ni de instrumental en esa mirada, pues acto seguido añade: «Jamás me ocupé de la historia natural de las conchas, de los camarones, de las algas ni de las medusas.»

Imagino a alguien preguntarse: ¿es posible ubicar a Ruskin —quien nunca pudo dar lugar a un pensamiento sobre arte que no fuese al mismo tiempo un sermón— en el mismo universo que el modernismo? Ruskin, para quien los cuadros del Alto Renacimiento eran malos debido a la escasa moral de sus pintores; quien nunca pudo dejar de acosar, de predicar, de obsesionarse por la educación.

Y, pese a todo, Ruskin no puede apartar sus ojos del mar, que cumple para él la misma función que para Monet en *Impression: Soleil Levant* o para Conrad en *Lord Jim*. El mar es un medio privilegiado para el modernismo, por su aislamiento perfecto, su separación de lo social, su efecto de repliegue sobre sí mismo y, por encima de todo, su apertura a una plenitud visual que es en cierto modo elevada y pura, a una uniformidad ilimitada que se pierde en la nada, en el no-espacio de la privación visual. Lo óptico y sus límites. Observad a John observar el mar.

Después llega el momento en que John tiene cuatro años y posa para su retrato. «Como me azotaban siempre que incordiaba, me había impuesto una serenidad que complacía mucho al viejo pintor; pues posaba inmóvil sin quejarme, contando los agujeros de su alfombra o viéndolo sacar pintura de sus tubos —lo que, a decir verdad, constituye una bella operación, a mi entender— mas no recuerdo que me interesase la manera en que Mr. Northcote aplicaba sus pigmentos sobre el lienzo.» Forzoso es comentar aquí la abstracción de la mirada del campo de la intención, pero un toque final y perfecto se añade ahora para redondear el todo, de modo que el sujeto de la mirada, inmóvil, silencioso, desencarnado, deviene su objeto, igualmente desencarnado, es decir, deviene él mismo una imagen: «Mi calma complacía tanto al anciano que suplicó a mi padre y a mi madre que me dejasen posar para el rostro de un niño en un cuadro de estilo clásico que estaba pintando; de manera que soy yo quien figura tendido sobre una piel de leopardo, con un aborigen de los bosques quitándome una espina del pie.»

He aquí ese niño, sin juguetes, a quien pegan si llora o «incordia», sin ningún tipo de caramelo, ni siquiera panecillos blandos —si bien su padre, que está en el comercio del *sherry*, es sumamente exigente en cuanto concierne a la mesa—, al que todo movimiento le está prohibido no sea que se haga daño, que se pasa los días leyendo y releyendo de cabo a rabo las Sagradas Escrituras, memorizando los versículos que su madre le señalaba. Su única evasión: el placer preferido de la familia, el exquisito lujo de viajar. Mamá y Papá en el coche magníficamente equipado, con el pequeño John en el asiento trasero y Salvador de cochero. París, Bruselas, la Selva Negra, el lago de Uri, el paso de San Bernardo, el lago de Como, Milán. Por supuesto, es el cochero quien hace las reservas en los albergues, dispone el cambio de caballos, encarga las comidas y discute los precios. Pues los Ruskin, quitando algunas palabras en francés, no hablan más que inglés.

El viaje no es pues una evasión, sino una profunda entrega a la mirada intensa en la que se instala la vida cotidiana de Ruskin. Se abandona a ella, hablando de su manera de atravesar países extranjeros como un modo de «abstracción contemplativa del mundo». Naturalmente, no puede sino alabar los méritos de esa abstracción: «¡Hay algo particularmente encantador —o más bien inconcebiblemente encantador para un turista moderno, chapado a lo alemán y refinado a la francesa— en atravesar las calles de una ciudad extranjera sin comprender ni una palabra de lo que se dice! El oído se vuelve absolutamente imparcial ante todo sonido de voces; como el sentido de las sílabas ya no distrae, se puede reconocer su calidad puramente gutural, líquida o melosa, al tiempo que los mismos gestos del cuerpo y las expresiones del rostro toman el valor que tienen en una pantomima; cada escena se convierte en una ópera melodiosa, o una especie de *pulcinella* desarticulada de manera pinturesca.»

Recuerdo *El silencio*, la película de Bergmann en la que hay gente que viaja a una ciudad extranjera, donde parece haber una revolución, sin entender una palabra del idioma que allí se habla. Se asemeja al uso que Ruskin hace de la vieja imagen, manoseada y novelesca, del teatro —el despliegue del drama ante sus ojos sirviendo de metáfora a la unidad de la gran escena del mundo—, salvo en que él es sordo y mudo y

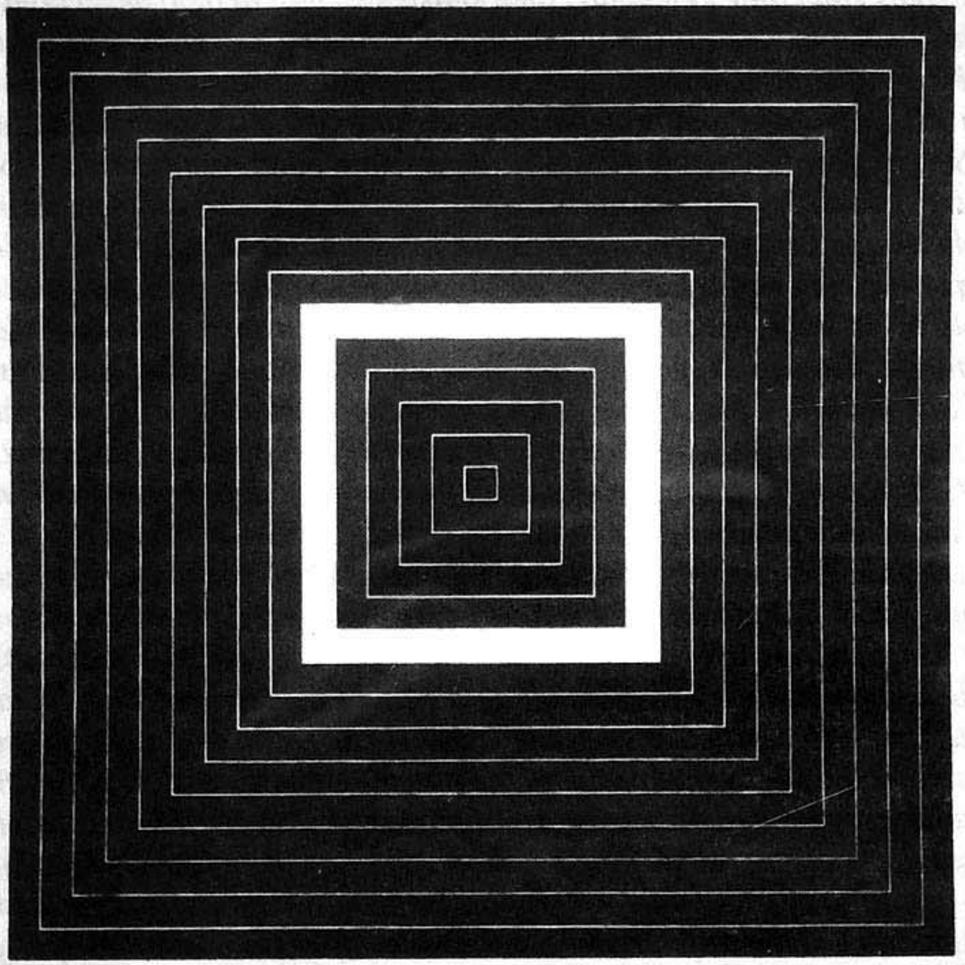
sólo puede ver en la escena un conjunto de líneas y colores. El continuo teatral se desintegra y cada sentido sigue su propia dirección. Cada cual tiene su imagen. Cada imagen es independiente, bascula libremente: la autonomía puesta en funcionamiento.

Así es como termina este pasaje: «No digo que nuestro aislamiento fuese encomiable, ni que por lo general la gente no deba conocer más idioma que el suyo. Con todo, esta mansa ignorancia tiene sus ventajas. No viajábamos en busca de aventuras, ni de compañía, sino para ver con nuestros ojos..., e incluso en mi propia tierra, las cosas que menos me han defraudado son aquellas que he aprendido como Espectador.»

Aún hoy puedo oír objeciones, tanto las de «ellos» como las mías. Todo esto está muy bien; esta caza de lo visual es para Ruskin un medio de transformar toda la naturaleza en una máquina productora de imágenes, estableciendo así lo visual en un campo autónomo, caracterizado, precisamente, por esas dos cualidades sobre las cuales se abre únicamente el sentido óptico: lo infinitamente múltiple, por una parte, y lo simultáneamente unificado, por otra. Un campo que constituye un continuo siempre divisible en partes cada vez más pequeñas, en detalles cada vez más minuciosos —el límite imposible de todas y cada una de las hojas en los álamos temblones de Fontainebleau— al tiempo que está estructurado según un motivo. *Modern Painters* persigue demostrar la superioridad de la pintura paisajística sobre cualquier otro arte debido a que su campo es precisamente el dominio de lo puramente visual. Pero lo que nos deja parados —¿no es cierto?— es que la forma no sea lo único que entra en el campo de la contemplación gracias a la aprehensión de una especie de ley de coherencia estética. Dios entra en este campo abstracto y contemplativo. Pues Ruskin insiste en que la coherencia es la manifestación de su ley y en que, por consiguiente, lo que ha de desprenderse del campo visual es la gracia.

Recuerdo haber leído la última sentencia de Michael —«La presencia es la gracia»— con una incredulidad un tanto turbadora. Parecía subvertir todo lo que hasta entonces creía haber entendido. Un desprecio sano, ilustrado, hacia la piedad, y en su lugar la fe en el movimiento del intelecto hacia un control de sí mismo más y más puro, el juramento que el modernismo había prestado para con el racionalismo. Y, para demostrar que esa última sentencia en modo alguno era accidental, Michael Fried había ido preparándola desde un principio, con el pasaje acerca de la fe de Jonathan Edwards en que cada instante nos sitúa ante el mundo como si asistiésemos al acto de su creación por Dios. No veía cómo todo aquello podía cuadrar con las tesis radicales que Michael defendía con respecto al modernismo. Como el día en que hablábamos de Frank Stella y Michael me preguntó: «¿Sabes quién es, según Frank, el americano más grande en vida?» Naturalmente, yo no tenía ni idea. «Ted Williams». Mi silencio ante dicha respuesta provocó su regocijo. «Ted Williams ve más velozmente que cualquier otro humano vivo. Su visión es tan rápida que cuando la pelota sobrevuela la base —a 90 millas por hora— es capaz de distinguir los puntos que la cosen. Y envía la pelota fuera del estadio. De ahí que Frank piense que es un genio.» Sobra decir que ésta era su manera de introducirme en el equipo, el equipo de Michael, de Frank, de Greenberg, los protagonistas de la formulación del modernismo en los años sesenta.

Disponer de una rapidez visual tal que esa borrosa mancha blanca pueda ser desintegrada en contacto puro, en pura simultaneidad, en puro esquema óptico: la visión en contacto con sus propios recursos. Rápido, muy rápido. Esa velocidad recogía la idea de una visualidad abstracta e intensificada, en cuyo seno el ojo y su objeto entran en relación con tan asombrosa rapidez que ninguno de ambos parecen seguir estando sujetos a un soporte meramente carnal: ni al cuerpo del bateador ni al sustrato esférico de la pelota. La visión ha sido reducida, por así decirlo, al fulgor del puro instante, a un estado abstracto sin un antes ni un después. Pero esa misma explosión inmóvil de pura presencia englobaba asimismo la relación de la visión con sus objetos, representada también en forma abstracta, como momento de pura emanación, de pura transparencia, de puro conocimiento de sí. Con su regocijo, Michael manifestaba toda su admiración por Frank. Por la asombrosa adecuación de la metáfora de Frank. Pues, naturalmente, la imagen de la visión intensificada que Williams proponía evocaba todas las aspiraciones hacia lo que, casi al mismo tiempo, Clement Greenberg daba en llamar la dimensión autocrítica de la pintura moderna: su participación en una cultura modernista que ambicionaba racionalizar cada una de sus disciplinas asentándola en la esfera de la experiencia que le es propia, consiguiéndolo gracias a la aplicación del método característico de dicha disciplina con el fin de «acotarla y de anclarla más firmemente en el área que le compete». En el caso de la pintura, ello suponía descubrir y explicitar las condiciones de la visión, tal y como se concebían, abstractamente. «La intensificación de la sensibilidad sobre el plano pictórico puede que ya no per-



Frank Stella, *Louisiana Lottery Company*, 1962.

«Y envía la pelota fuera del estadio. De ahí que Frank piense que es un genio...» (p. 17).

mita la ilusión escultural, o el trompe-l'oeil *—nos dice— pero permite y tiene que permitir la ilusión óptica. La primera marca hecha sobre una superficie destruye su lisura virtual, y la configuraciones de un Mondrian siguen sugiriendo una especie de ilusión de tridimensionalidad. Solamente aquí se halla una tercera dimensión estrictamente pictórica, estrictamente óptica [...] a la que mirar, y por la que viajar, sólo con el ojo.»*

Georg Lukács, aun lamentándose de dicha tecnificación del cuerpo, de esa necesidad de abstraer, de reificar cada uno de los sentidos sometiendo la subjetividad humana al modelo de la ciencia positivista, no habría encontrado nada objetable en semejante análisis. Sólo habría puesto objeciones a su tono, al supuesto —que Greenberg compartía con Adorno— por el cual el confinamiento de cada disciplina en su propia esfera de experiencia sensorial encerraba algo positivo, utópico. Pues este modernismo utopista insistía en que ese estrato sensorial, concebido ahora como algo discreto, autosuficiente, autónomo, en que esa misma estratificación posibilitaba una experiencia de salvación y retiro, una instancia enaltecida y no contaminada por el instrumentalismo del mundo del trabajo y de la ciencia, un refugio lúdico y por tanto un modelo de libertad. Quizá fuese la insistencia en la autenticidad de dicho sentimiento lúdico la que deparase el placer que, en ese período de los años sesenta, ambos sentíamos al alegorizar las ambiciones de la alta cultura en la figura del jugador de béisbol.

Pero entre el carácter secular de un jugador de béisbol y la metafísica de la gracia hay un verdadero salto, un salto que representa la singular proeza de poner todo el modernismo utópico en manos del escritor de Sesame and Lilies*, demostrando que la velocidad visual que ocasiona la mirada inmaterial no es la de un atleta, sino la de un cristiano evangélico, o la de Dios. Es como un escalofrío, como una prodigiosa epifanía que desenmascara los entresijos ideológicos.*

Y aquí entra en escena el mar, el mar de Conrad, el mar de *Tifón*, por ejemplo, cuando se avecina la tormenta:

> Al ponerse, el sol tenía un diámetro reducido y una candencia broncínea, extinguiéndose y sin rayos, como si desde la mañana millones de siglos hubieran ido acercándolo a su fin. Un denso cúmulo de nubes se iba divisando hacia el norte; tenía un color verde oliva, siniestro y oscuro, y yacía

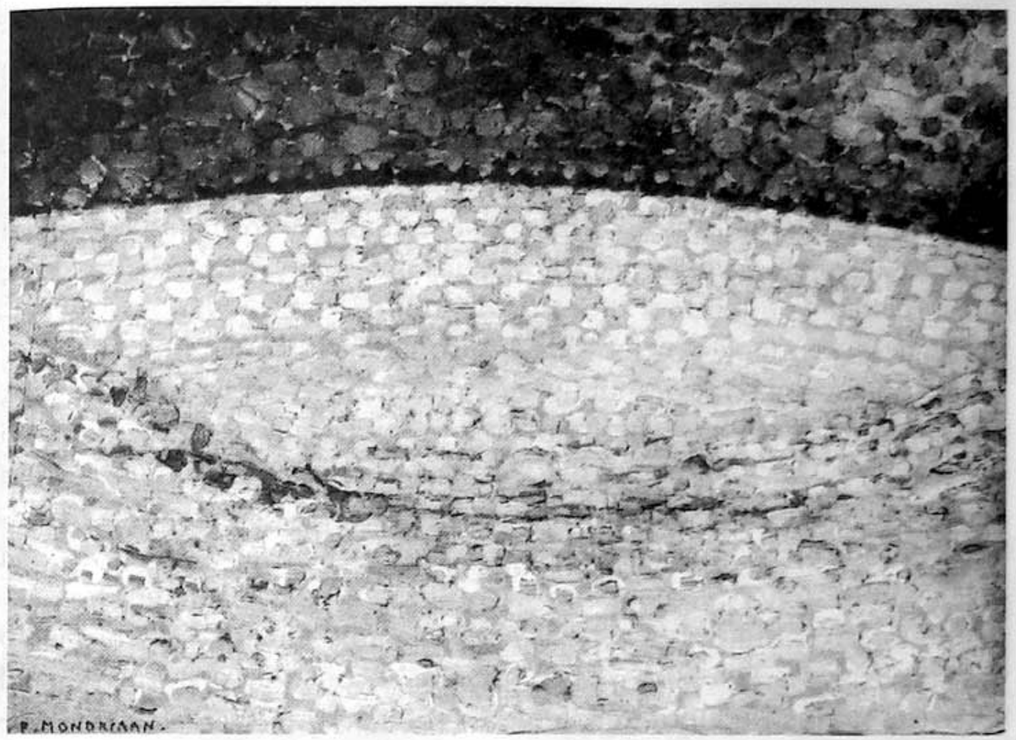
> sobre el mar, bajo e inmóvil, a semejanza de un obstáculo sólido en el trayecto del barco, que avanzaba hacia éste como una criatura falleciente hacia su muerte [...]. La remota negrura enfrente del barco era como otra noche vista a través de la noche estrellada de la tierra, como la inmensidad de la noche sin estrellas más allá del universo creado, revelada en su aterradora quietud por entre una fisura en el inferior de la esfera brillante cuyo núcleo es la tierra.

Cuando describe el impresionismo del estilo de Conrad, su minuciosidad al despojar del mundo los datos sensoriales y rehacerlos en pura imagen, Fredric Jameson se siente obligado a citar este pasaje. Y afirma: «En su punto culminante, lo que llamaremos el *sensorium* de Conrad reconstruye virtualmente sus objetos, refractándolos virtualmente a través del vehículo totalizador de un único sentido, y lo que es más, de una única "iluminación" o coloración de ese sentido. A buen seguro, la posibilidad de este tipo de abstracción se da ya en el objeto —en el carácter no terrenal del mar— al que acto seguido vuelve para hacer de éste algo nuevo y jamás soñado, ni en el cielo ni en la tierra.»

Pero que volvería a ser soñado —añadiría yo— por Mondrian. Ese otro espacio sin límites, allende olas y estrellas, la quietud absoluta de ese espacio y su turbadora transparencia, sería el envés de la naturaleza, girando de dentro afuera en los cuadros *Plus et Moins* de Holanda. El impulso hacia la abstracción se manifestaría en la pasión por rehacer el objeto, puesto enteramente bajo la óptica del *continuum* visual, toda la experiencia condensada en un único rayo luminoso.

O más bien, un único rayo incoloro.

Si Mondrian partía del divisionismo, de la idea positivista de hacer de la imagen un mosaico de sensaciones cromáticas —siendo cada mota el registro de un punto de luz reflejada por el campo de los objetos— de manera que la pintura deviene la recreación de la superficie del mundo sólo por ser ante todo la reconstrucción de la superficie del ojo, su punto de partida era la teoría óptica de fines del siglo XIX. Su entrada en el modernismo tuvo lugar justo cuando la pintura era racionalizada en términos de las leyes de la teoría del color y de la fisiología de la visión, en el momento en que la ciencia iba por fin a desmitificar la composición y la armonía pictórica para hallar su fundamentación en una serie de teoremas abstractos, teoremas que llevaban el nombre de grandes fisiólogos y físicos como Fechner, Young, Helmholtz, Hering. Contraste simultáneo, tiempo de reacción del teji-



Piet Mondrian, *Dune III*, 1909.

«Tuvo lugar justo cuando la pintura era racionalizada en términos leyes de la teoría del color...» (p. 20).

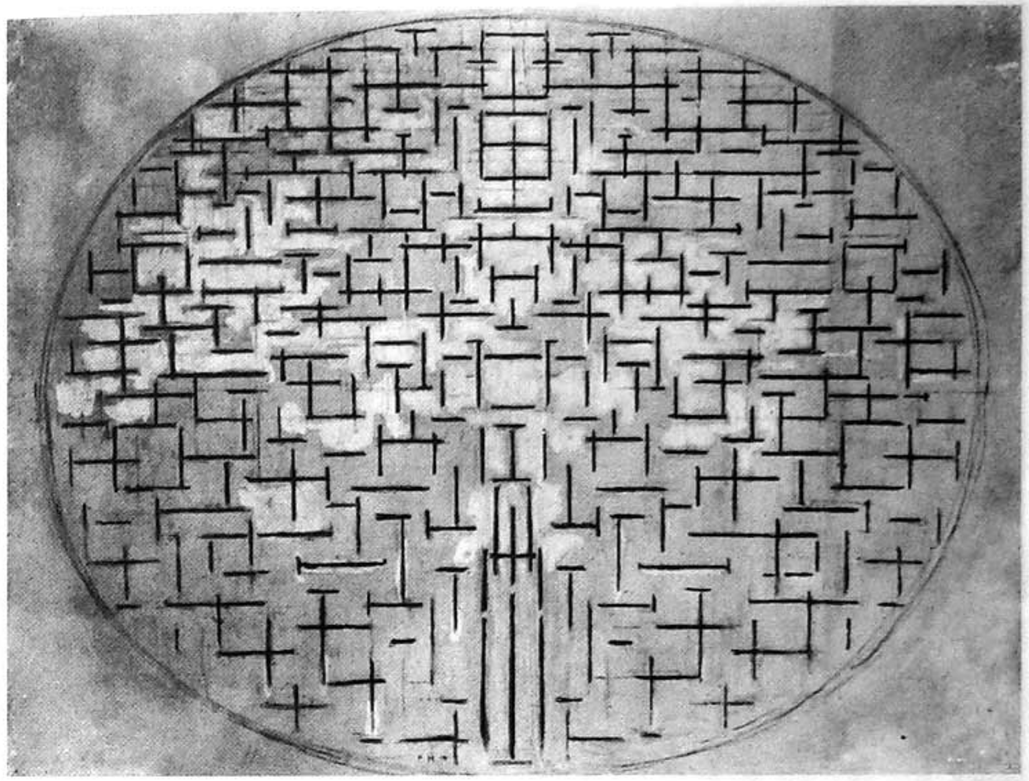
do nervioso. Los dos planos —el del campo de la retina y el del cuadro— pasaban a ser considerados isomorfos: las leyes del primero generaban la lógica y la armonía del orden del segundo; e, indiscutiblemente, cada uno de estos campos —el retiniano y el pictórico— estaba configurado como un plano.

Pero los cuadros *Plus et Moins* iban a tomar la forma reducida del mosaico cromático para hacerle dar un paso más en la abstracción; pues, después de todo, el mosaico de colores aún presupone la existencia de un campo empírico «afuera», que sería su estímulo sensorial; si ese mosaico abstrae el mundo en «puras» relaciones de opticalidad, no es menos cierto que está fundado empíricamente en el naturalismo del color y —por muy refinada que sea su granulación temática— en la estimulación punto por punto de un ojo que percibe. Como Seurat en Honfleur, Mondrian construye sus *Plus et Moins* partiendo de una extensión de cielo y de mar, dos inmensos campos horizontales únicamente interrumpidos por la proyección de un pequeño dique. Mas no transgrede los códigos de los momentos ópticos de esa inmensidad convirtiéndolos en puntos de color. Imagina que las mismas leyes ópticas están sometidas a un código, digitalizado por escalas superiores del intelecto, traducido en el más y el menos de un momento que no es sensitivo sino cognitivo, es decir, en el momento puramente relacional. Su campo estaba pues estructurado por tales señales —negro sobre blanco— los signos del más y del menos, fragmentos de una retícula abstracta que trata de apresar la totalidad del mundo externo para introducirlo en la conciencia. Para pensarlo.

La totalidad del mundo. Imagino a los historiadores sociales protestando por esa exageración. Es el mar y el cielo, o las dunas, el mar y el cielo, lo que han sido segmentados, separándolos del resto del mundo, de todo lo social, lo económico y lo histórico, convertidos a su vez en una abstracción de ese mundo. Después de todo, la Primera Guerra Mundial acontecía en 1916, y no se luchaba muy lejos de ese mismo mar y de ese mismo cielo.

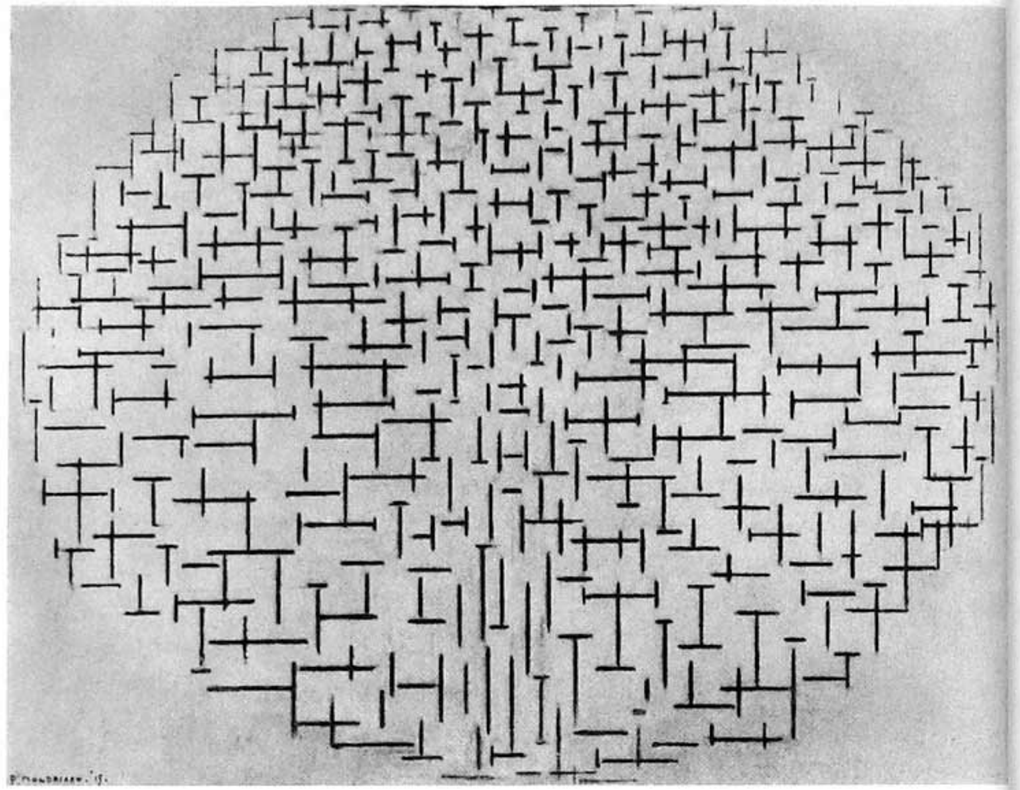
Y tendrían razón, claro está. El mar y el cielo son una manera de aglutinar «el mundo» en una imagen totalizadora, en una imagen de la completud, en un campo constituido por la lógica de su propio marco. Mas su marco es un marco de exclusiones y su campo un constructo ideológico.

Vuestro modernismo, seguirían diciendo, no se contenta con levantar un muro entre el arte y todo lo referente al campo histórico, sino que también supone selecciones de lo más arbitrario dentro de su propio



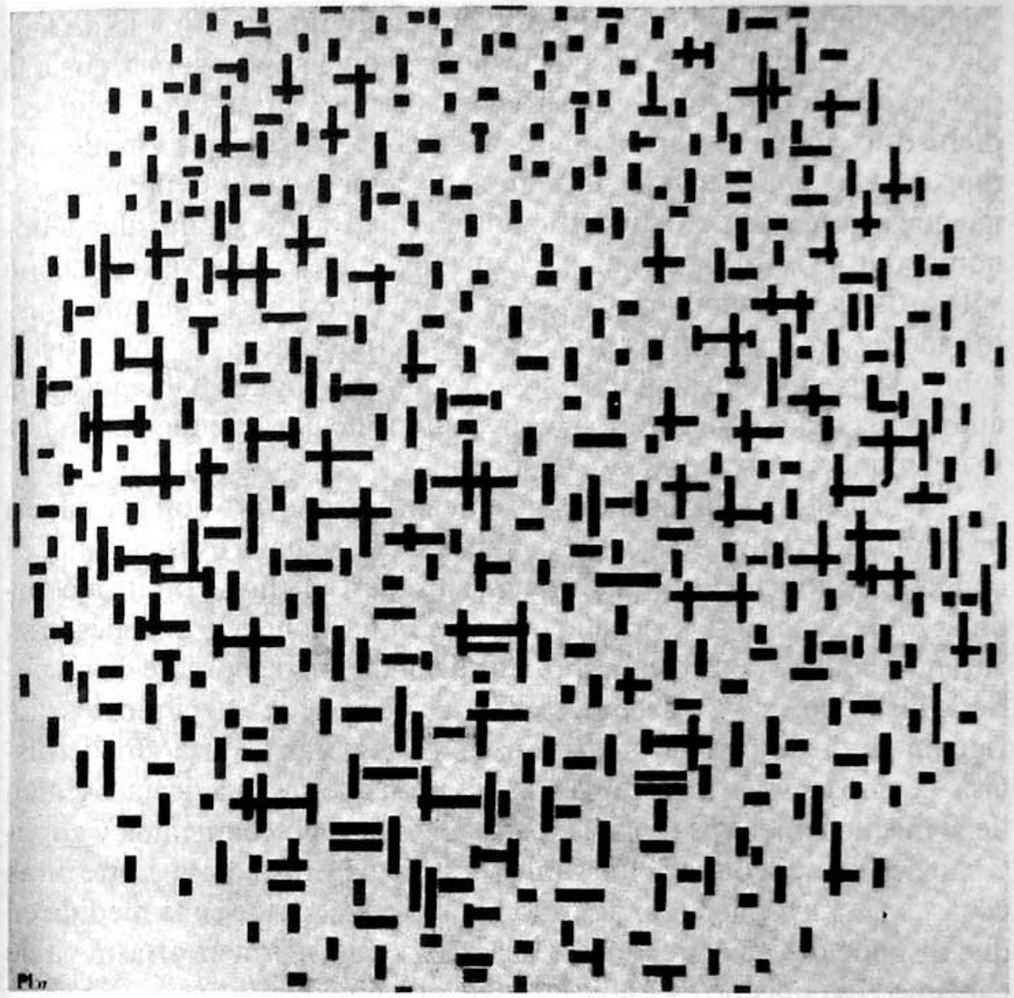
Piet Mondrian, *Pier et Océan*, 1914.

«Dos inmensos campos horizontales únicamente interrumpidos por la proyección de un pequeño dique...» (p. 22).



Piet Mondrian, *Pier et Océan (Composition No. 10)*, 1915.

«Traducido en el más y el menos de un momento que no es sensitivo sino cognitivo, es decir, en el momento de la puramente relacional...» (p. 22).



Piet Mondrian, *Composition des Lignes (Noir et Blanc)*, 1916-1917.

«Una retícula abstracta que trata de apresar la totalidad del mundo externo para introducirlo en la conciencia. Para pensarlo...» (p. 22).

recinto. Opta por incluir esto y esto otro, pero no aquello y lo de más allá. Y los elementos de los que se ocupa son a su vez sometidos a la prueba de *sus* conceptos. Vuestro modernismo, dirían ellos. Aun así, dicho esto, ¿qué estarían en realidad diciendo? Dirían que «modernismo» designa una ideología, un campo discursivo cuyos ocupantes creían que el arte podía existir como una realidad aparte, como algo autónomo, que se justifica de por sí. Ocupantes entre los que se cuentan no sólo artistas, sino también ideólogos: teóricos, críticos, escritores, historiadores. Y no sólo historiadores contemporáneos de los artistas sobre el terreno, sino aquellos otros que aún hoy siguen hablando de la autonomía del «modernismo», convencidos de que pueden deslindarlo del mundo, de su contexto, de lo real.

No lo niego. «Mi» modernismo es, ciertamente, otro nombre dado a un campo discursivo que, como cualquier otro, se halla estructurado. El conjunto de conceptos que estructura su superficie no se limita a coordinar los hechos en su seno sino que determina incluso lo que, desde su enfoque, contará como un hecho. En su condición de nombre de un período histórico, no sólo hace referencia a la serie de acontecimientos que figuran en dicho período —los artistas o las obras de arte «modernistas»—, sino también a la propia comprensión que sus practicantes tenían de sí mismos mientras tomaban parte en esos acontecimientos y adoptaban decisiones con relación a tales conceptos y no a otros. Entre otras cosas, un campo puede ser atacado por sus adversarios en la medida en que dispone de esa estructura. Y así Dada podía afirmar: «Basta ya de cubismo.¡El cubismo es sólo especulación comercial!»

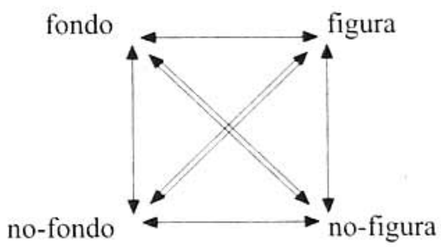
¿Cómo hemos de entender ese ataque? ¿Procede del exterior del campo? ¿O del interior?

Un día se me ocurrió que era más interesante concebir el modernismo como un esquema o un cuadro que como una historia (la historia que va desde el impresionismo al neoimpresionismo, al fauvismo, al cubismo, a la abstracción [...]; la historia de una opticalidad cada vez más abstracta y abstractiva), que algo ganaríamos al explorar su lógica a modo de topografía en vez de seguir su hilo narrativo. Sin detenerme en todas las ventajas que posteriormente hallé en este esquema, voy a limitarme a esbozarlo.

Parto de un cuadrado. A la derecha, en su ángulo superior, inscribo figura *y a la izquierda inscribo* fondo. *Mi intención es que este cuadrado represente un universo, un sistema de pensamiento en su totalidad, que será circunscrito y generado por un fundamental par de*

oposiciones. Sobra decir que se trata del universo de la percepción, perfilado por la distinción entre figura y fondo, distinción tan básica que cabría afirmar que dicho universo no podría imaginarse si esa distinción no fuese posible. Los psicólogos de la Gestalt *nos recuerdan que sin una figura destacada sobre un fondo no hay visión.*

*Mas el universo que estoy perfilando no consiste simplemente en una oposición binaria, ni en un eje; es un campo cuádruple, un cuadrado. Su lógica se basa en la posibilidad de que la oposición generadora rija uniformemente sobre toda la superficie del esquema, extendiéndose a sus otros dos ángulos. Para que ello ocurra, sólo necesito aplicar la lógica de la doble negación. La simetría del cuadrado se mantendrá, por tanto, como el producto de una inversión especular en cuatro partes. Podría escribir la narrativa de estas dobles negaciones: cómo la no-no-*figura *(en este universo en el que la no-*figura *es igual a* fondo*) también puede inscribirse fácilmente como no-*fondo*; y cómo el no-no-*fondo *puede expresarse (siguiendo la misma lógica) como no-*figura, *pero resulta menos pesado y más claro mostrarlo:*



Lo que vemos es pues el carácter completo de la simetría. Figura versus fondo. No-figura versus no-fondo. *Pero también* figura versus no-figura *y* fondo versus no-fondo. *De modo que cada lado del esquema mantiene la misma oposición, sólo que reinscrita. En cada vértice del cuadrado se halla la misma cosa escrita y reescrita* —figura versus fondo— *aunque nunca exactamente igual. En ello radica la belleza del cuadro. Evidentemente, el esquema es un Grupo de Klein. Para Lévi-Strauss, para Greimas y, en general, para los estructuralistas, el interés del Grupo de Klein reside precisamente en esta posibilidad de reescritura que permite que lo que aparentemente son detalles fortuitos de una práctica cultural —como las variaciones abigarradas de episodios que impiden reconocer un mismo mito bajo diferentes versiones— emerja como una serie de transformaciones regladas o de reformulaciones lógicas de un mismo par de oposiciones generadoras.*

Lo que la reescritura dejaba claro es que cada absoluto social —posi-
tividad del matrimonio, negatividad del incesto— tiene un correlat
más flexible, más difuso: un quizá, el quizá del eje de la doble negación
el quizá que la posibilidad abierta por el naranja introduce entre lo
absolutos del sistema vial: rojo para detenerse, *verde para* vía libre. *Lo*
estructuralistas denominaban al eje superior positivo/negativo *«eje*
complejo», sirviéndose del término «eje neutral» para los quizás.

Por ende, figura versus fondo. *Los fundamentos de la percepción*
La posición sin la cual no cabe visión alguna: la visión se produce
precisamente, en la dimensión de la diferencia, de la separación, de
los objetos ligados que se destacan, que contrastan con el medio o e
fondo en el que aparecen. La lógica modernista es una lógica visual
por lo que debe incluirse en los términos de la percepción visual. Per
también debe incluirlos.

Así pues, no-figura versus no-fondo *como formulación de dich*
inclusión. La no-figura/no-fondo *es en el «eje neutral» esa peculia*
conversión de la distinción figura/fondo de la visión empírica qu
parece haber generado los iconos modernistas uno tras otro: la re-
tícula, el monocromo, el all-over *y el* color-field, *la* mise-en-abyme *de*
collage *clásico, los núcleos de cuadrados o de círculos concéntricos*
Aunque cada uno de ellos tiene su particular manera de neutralizar l
distinción originaria, ninguno borra los términos de dicha distinción
Muy al contrario. Los términos son tanto preservados como anulados
Y tanto mejor preservados cuando son anulados.

La visión empírica ha de ser anulada, en provecho de algo equi-
parable a la precondición de la misma apariencia del objeto ante l
visión. Ante una instancia de la visión más elevada, más formal, ant
algo que cabría denominar la estructura del campo visual como tal
Pues la estructura del campo visual no es, y no puede ser, del orden de
campo perceptivo. Después de todo, este último siempre se encuentr
detrás *de sus objetos; es su trasfondo, su soporte, su medio. Empero, l*
modalidad del campo visual —de la visión como estructura, de l
visión «como tal»— no tiene ese carácter trasero, posterior, sucesivo
Pues, como matriz de una simultaneidad absoluta, su estructura deb
señalarla con la perfecta sincronía que hace de la visión una forma d
conocimiento. Más allá de la sucesividad de la figura y el fondo de
espacio empírico, debe haber una globalidad inmediata y simultáne
que reestructure la sucesividad en visión.

La visión como una forma de conocimiento. En tanto que forma
reelabora la idea misma de fondo. El fondo no es algo pospuesto; e

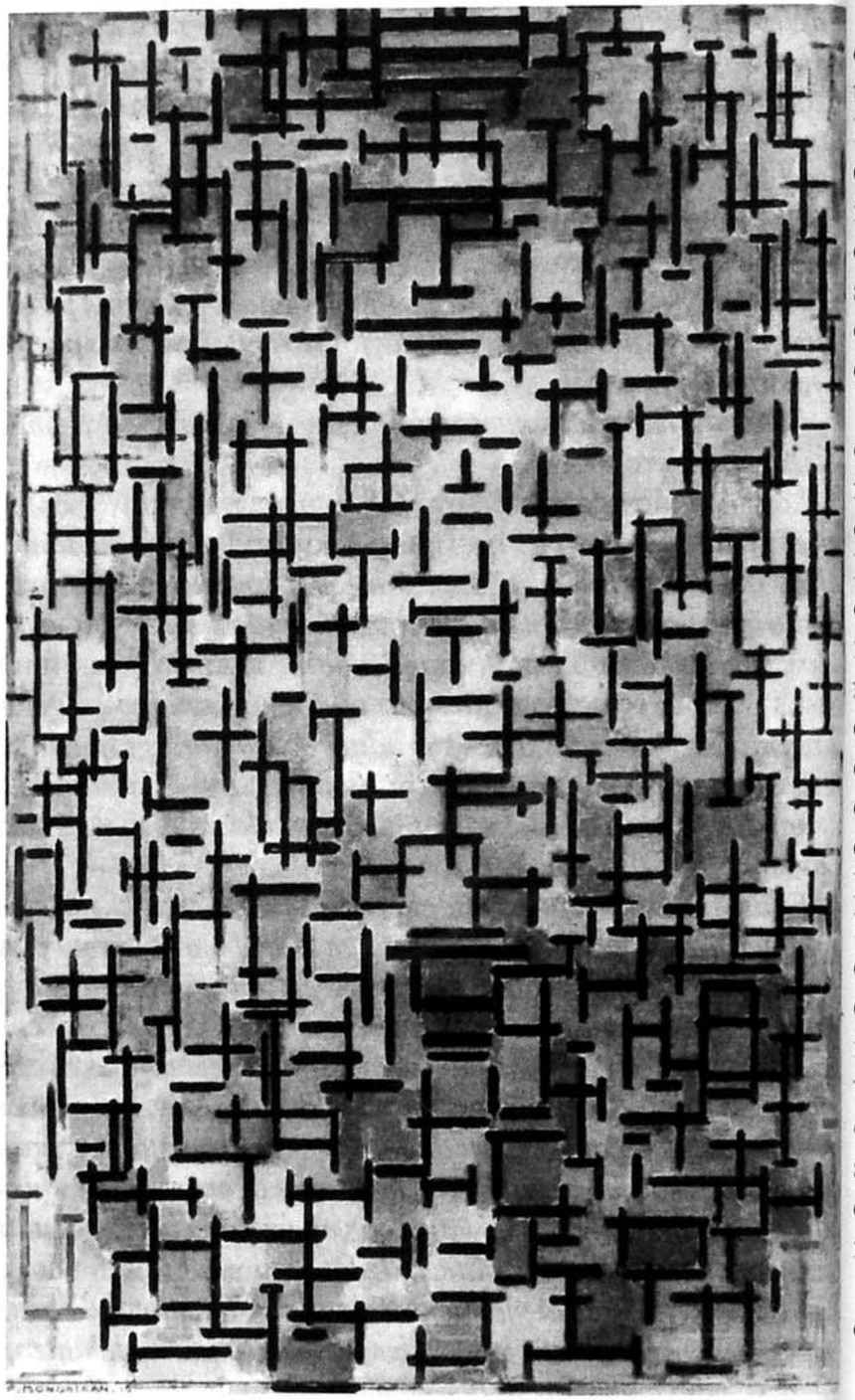
aquello en que la visión consiste. También la figura queda reelabora-
da. La percepción categoriza como «pura exterioridad» la figura que
el ojo destaca: la desmarca del campo en el cual aparece, y con
mayor seguridad si cabe, de mí, *del espectador. Pero el conocimiento*
—en la visión— aprehende la figura de otra manera, capturándola en
su pura inmediatez y dando lugar a una experiencia que nos permite
saber de golpe que si esas percepciones son vistas ahí *presentes, es*
porque son vistas por mí*; que es mi presencia para mis propias repre-*
sentaciones lo que las asegura, de forma refleja, como presentes para
mí mismo.

Por ende, tampoco una no-figura, sino un caso límite de autoimbrica-
ción.

Los términos perceptivos quedan pues anulados y categorizados
por esta anulación como no-figura *y* no-fondo. *Mas, en tanto que anu-*
lados, quedan también preservados. La lógica de esta preservación
queda clara en el esquema. La circularidad del esquema mantiene
todos sus términos en mutua oposición: figura versus fondo*;* fondo
versus no-fondo*;* no-fondo versus no-figura*;* no-figura versus figura.
Con todo, sus ejes diagonales producen relaciones especulares o, más
bien, reformulaciones especulares (la inversión del opuesto, las dobles
negaciones de los estructuralistas), de modo que, en este caso la figu-
ra *deviene «idéntica» al* no-fondo.

Es así como el despliegue lógico del esquema capta la forma de la lógi-
ca modernista. Pues, en el momento en que el modernismo niega el tras-
fondo del espacio perceptivo —con su estatuto previo de reserva o segun-
do plano— en favor de la simultaneidad, concebida como precondición de
la visión, la lógica de esa inversión en no-fondo *determina ya ese otro esta-*
tuto gracias a su relación especular —o deíxica, sirviéndonos del término
estructuralista— con el polo diagonalmente opuesto: la figura. *Lo que*
equivale a decir que el no-fondo *no se abre al artista modernista al albur*
de una pluralidad de modas, sino por un único cauce, articulado lógica-
mente: como una nueva instancia de la «figura». El no-fondo *modernista*
es un campo en el que el plano posterior ha sido remontado a la superficie
de la obra para coincidir perfectamente con su plano delantero, un plano
que, desde ese momento, la obra ingiere como figura.

En 1919, los *Plus et Moins* dieron lugar a los cuadros romboidales que Mondrian por entonces organizaba sirviéndose de cuadrículas completas y regulares. La dispersión y las discontinuidades del campo natural acabarían siendo corregidas por la absoluta regularidad del



Piet Mondrian, *Composition 1916*, 191

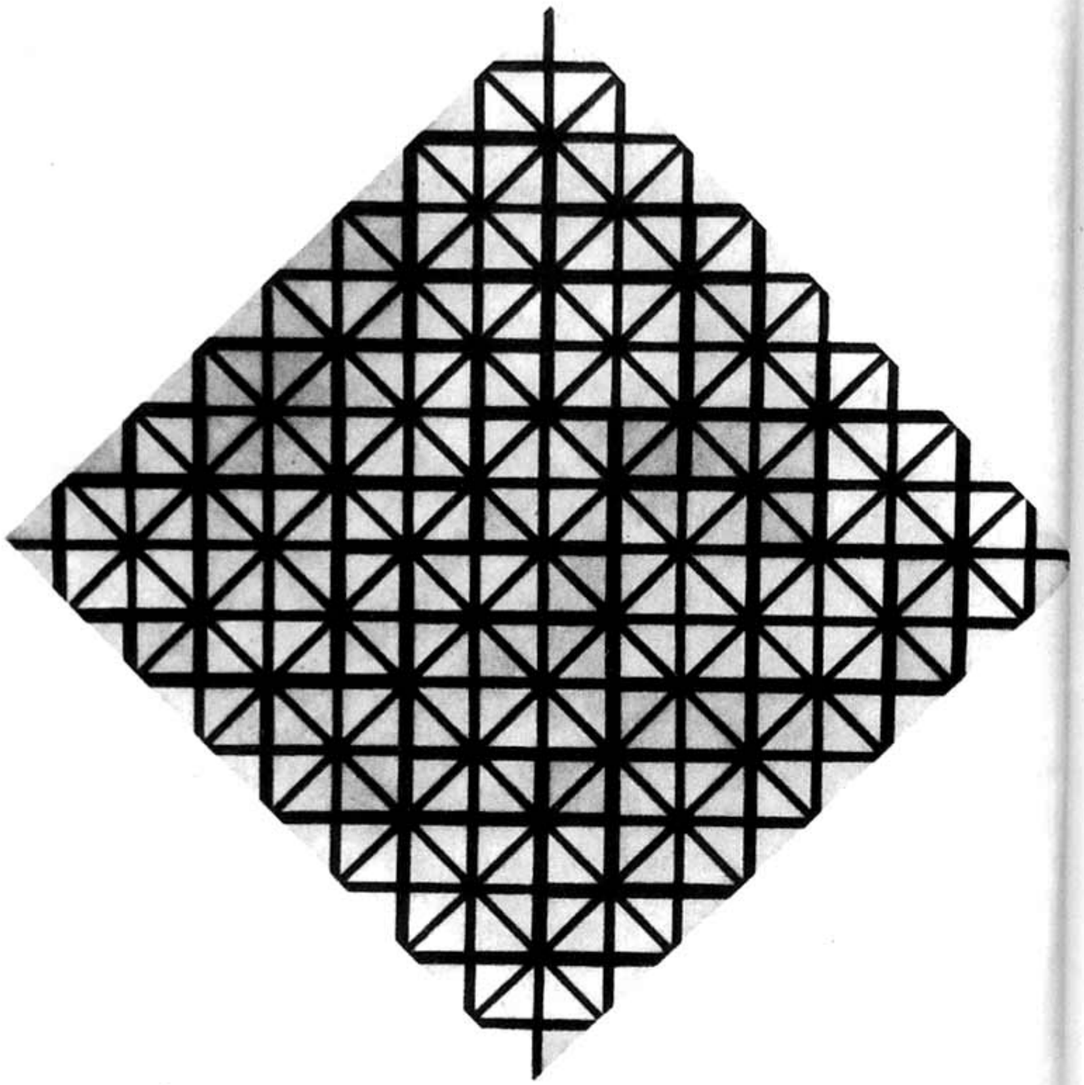
«El no-fondo *modernista es un campo en el que el plano posterior ha sido remontado a la superficie de la obra para coincidir perfectamente con su plano delantero, un plano que, desde ese momento, la obra ingiere como figura...» (p. 29).*

orden aritmético. Es ahora, por vez primera, cuando Mondrian encontrará la condición enteramente abstracta de la visión. La cuadrícula logrará que la sucesividad se desvanezca de ese espacio, como el agua evaporada de un lago seco. Dejando únicamente atrás las huellas de la infraestructura del campo, que marcan y cruzan su superficie como otras tantas reformulaciones de sus determinaciones geométricas. Su simultaneidad debía estar prefigurada en esa concepción brillante y obsesiva. Habría de ser su primera reinvención sistemática del fondo como figura.

Y, si tuviésemos que imaginar el otro término —en donde el deseo de resistir a la «figura» alienante de la visión empírica y realista genera la *no-figura*, la cual, en todo caso, recibe su estatuto lógico de *su* condición de espejo, de «fondo»—, bastaría pensar en las *Fenêtres* de Matisse, o en cualquier otra estructura *en abyme*: en algunos collages de Picasso, por ejemplo, en los que la parte frontal de la guitarra o el fragmento de la partitura devienen *figura* para el conjunto de la lámina sobre la cual están pegados, o en los cuadros concéntricos de Stella, como en *Jasper's Dilemma* o *Hyena Stomp*. El uso del marco-dentro-del-marco es una manera de hacer entrar la figura en el campo pictórico y de negarla al mismo tiempo, ya que se halla en el interior de ese espacio sólo como imagen de su exterior, de sus límites, de su marco. La figura pierde su estatuto lógico de objeto en un campo continuo que la percepción habría seleccionado y por tanto enmarcado; y el marco deja de concebirse como el trazado de los límites naturales o empíricos del campo perceptivo. Como figuras recíprocas, el exterior y el interior mantienen una mutua relación deductiva; la figura del marco transforma el propio marco en un mapa de la lógica de las relaciones y de la topología de la inclusión propia. Todo lo que se halla *en* el campo se encuentra allí porque está ya circunscrito *por* el campo, prefigurado, por así decirlo, por sus límites. Es, por tanto, la imagen de una pura inmediatez y de una propia y completa clausura.

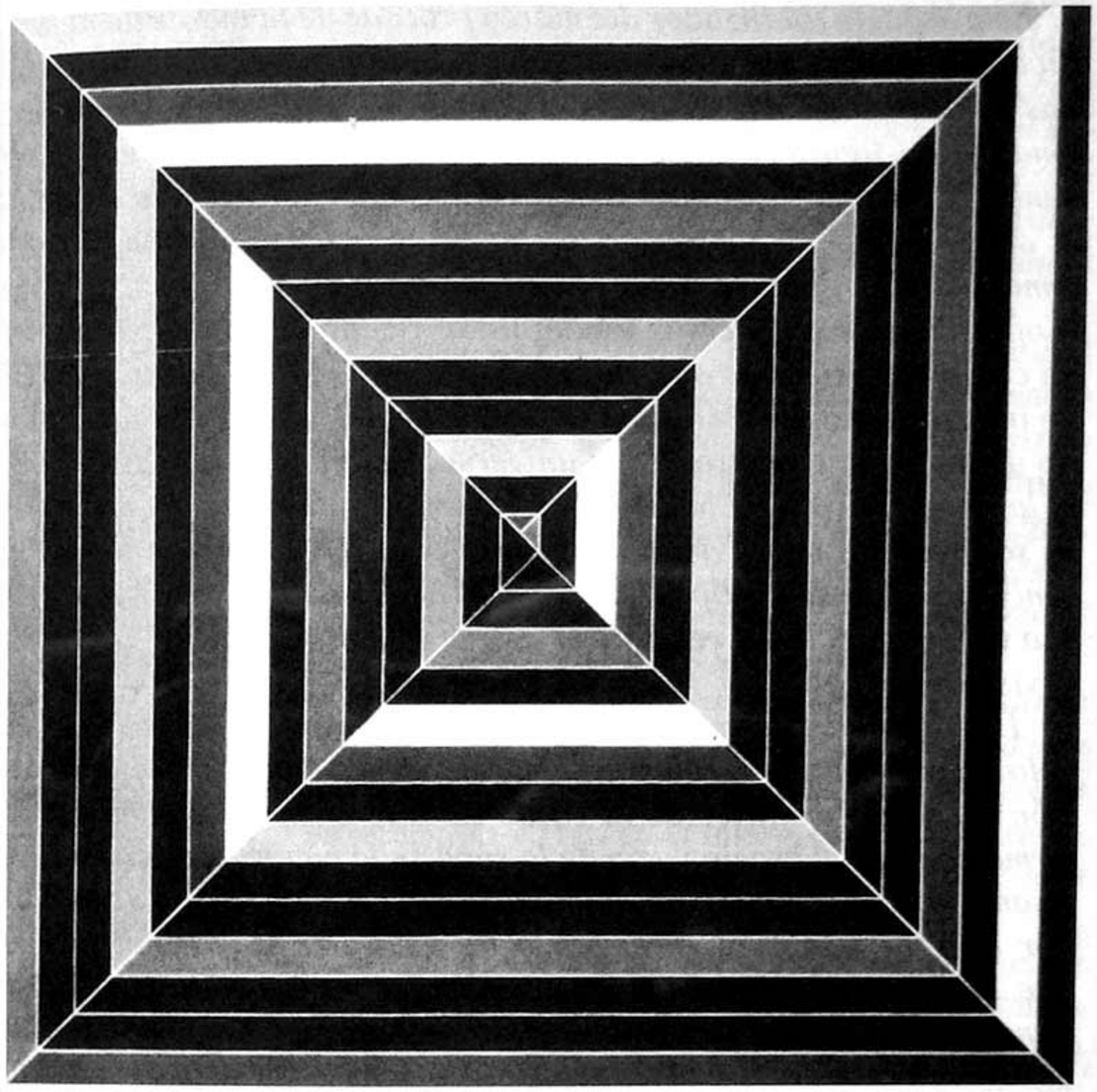
El propio esquema es asimismo una imagen de pura inmediatez y de absoluto repliegue sobre sí.

Primera ventaja del esquema. Prescinde de la narración. Captura la lógica interna del arte moderno en su propio terreno: el de los términos de la visión. Nos ofrece la lógica bajo la forma de transparencia, simultaneidad e inclusión en un marco. En tanto que lógica funcional, justifica a priori *su propia clausura; siempre ha estado dentro de sus límites.*



Piet Mondrian, *Composition avec Lignes Grises*, 191

«La cuadrícula logrará que la sucesividad se desvanezca de ese espacio, como el agua evaporada de un lago seco...» (p. 31).

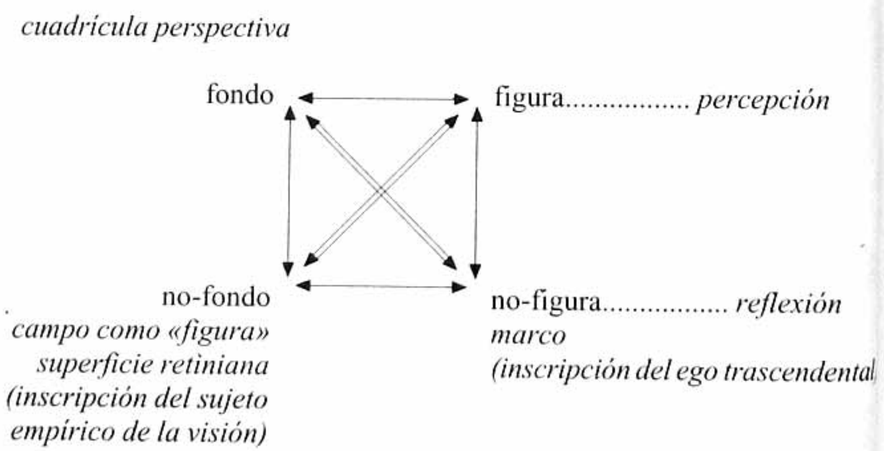


Frank Stella, *Hyena Stomp*, 1962.

«La figura del marco transforma el propio marco en un mapa de la lógica de las relaciones y de la topología de la inclusión propia...» (p. 31).

Este aspecto totalizador del marco procede de la índole de la justificación conceptual de las relaciones entre los cuatro términos. Mas también se genera a partir del polo del eje inferior del esquema, donde la no-figura se constituye en la «figura» de la que se deduce el marco. De ahí la segunda ventaja del esquema. Revela la dinámica de esta lógica, oponiendo ambos ejes —superior e inferior— como distintos tipos de visión. El eje superior es la forma simple de la oposición: figura *versus* fondo. *En el Grupo de Klein éste era el eje complejo, mientras que yo vengo denominándolo* percepción. *El eje inferior* —no-figura versus no-fondo— *es el que el estructuralismo denomina* eje neutro. *En el universo visualista del modernismo es la demostración de la visión en su forma reflexiva: sus términos no son sólo los de la visión en cuanto acto, sino también los de la conciencia que se explica a sí misma el hecho de que ve. Es el eje de una visión redoblada: ver y saber que se ve, una especie de* cogito *de la visión.*

Los dos polos de este eje son, con todo, distintos. Por un lado, el polo del no-fondo *será el lugar donde acontezca dicha visión, la situación del sujeto empírico de la visión en el esquema, marcada por la forma con que el espejo vacío de la superficie pictórica se constituye en analogía de la superficie retiniana del ojo en su apertura al mundo. Por otro, la* no-figura *es el punto de vista totalizador del «sabe que...». Marca el lugar del Sujeto absoluto, impersonal, de la visión, el punto donde ésta se ubica en el esquema bajo una doble condición, como corpus de leyes y como relación del ego trascendental con esas leyes. El* no/no *del eje inferior no es pues la anulación de* figuras *y* fondos, *sino su «sublación». No es algo* informe, *sino una explicación de la forma.*



La segunda ventaja del esquema reside, a mi modo de ver, en que desprende cierta energía triunfante y racional en su aplicación de la lógica modernista, en la derivación de esas reducciones máximas, casi eliminativas, como abnegaciones: la cuadrícula, el monocromo, el all-over, *las figuras concéntricas. Pues el sentido de ruptura, de descubrimiento, la exaltación que esta lógica provoca, bastaba para justificar seguir reelaborándola toda una vida. Varias vidas. La elegancia del modelo. La emoción de manipularlo.*

Tercera ventaja del esquema. Explicita la finitud del sistema. Las relaciones reflexivas de sus términos sólo pueden generar un número dado de soluciones, de transcódigos. Más de un par, claro está, pero no un inmenso número. Cuadrícula, monocromo, all-over, mise-en-abyme... *Su finitud también es histórica. Cualquiera que sea su dinámica interna, es un sistema estático. Sus posibilidades internas pueden explorarse, colmarse. Pero su sistema no permite ninguna evolución. Podemos simplemente llegar a su límite exterior, para después detenernos.*

La relación del esquema con el tiempo es ahistórica. La historia aparece cuando uno se sitúa en su exterior y ve cómo esquematiza una serie de preocupaciones reales, para después afirmar: «De modo que en esto consistía el modernismo.» Pero en el interior sólo existe repetición. La solución a un mismo rompecabezas, abordado una y otra vez, reelaborado, refigurado.

Con lo cual llegamos a la cuarta ventaja del esquema, la que, en mi opinión, adquiere un cariz más personal. Al mostrárseme en su totalidad, el esquema me muestra mi exterioridad respecto de él. Pero también me facilita imaginar en qué consistiría estar dentro, cuando sus opciones parecían constituir todo un universo: el universo de la «visión». Al fin y al cabo, tan sólo desde el interior pude sentir placer al captar por qué Frank Stella consideraba que Ted Williams era un genio y hacer oídos sordos a las presunciones viriles que dicha metáfora comportaba. Hacer oídos sordos al hecho de que, conforme a la lógica de esa metáfora, todo atributo material cae por su propio peso, de manera que, tal y como aventuraba la metáfora, la naturaleza física del bate, de la pelota y de su contacto se habían volatilizado sin más, habían adquirido una racionalidad tan lúcida como efímera, pasando a ser las condiciones límite de la visión.

El cuadro semiótico, o el esquema de los estructuralistas, es una manera de plasmar gráficamente un universo cultural tomado en su conjunto, limitado por dos opciones opuestas, dos posibilidades incompa-

tibles. La producción cultural es la creación de un espacio imaginario en el cual esos dos elementos pueden guardar relación. El conflicto no desaparece, aunque, por así decirlo, queda suspendido: elaborado y reelaborado en el espacio del mito, por ejemplo. La resolución en lo imaginario, según conceptúa Lévi-Strauss, de conflictos existentes en el mundo real. Althusser le sigue. Y Jameson sigue a Althusser. El esquema de los estructuralistas se transforma en el espacio autoinclusivo de la ideología, y la producción cultural en la imposible tentativa de construir un espacio imaginario en cuyo seno solventar las contradicciones insostenibles que el campo de la historia vivida genera. En dichas contradicciones, reprimidas, se ubica *El inconsciente político* de Jameson.

La quinta ventaja del esquema acudió a mi mente más tarde. Tras haber comenzado a dar contenido al espacio de una historia alternativa, desarrollada en contraposición a la opticalidad modernista, de una historia que emergía en el propio ámbito del modernismo sólo para desafiar su lógica, para producir un cortocircuito en sus distintas categorías, para desairàr sus nociones de esencia y purificación, para despreciar su ansia de fundamentación, y sobre todo de una fundamentación presuntamente ontológica de lo visual. *¿De cuándo data esa otra historia, esa oposición a la lógica óptica del modernismo dominante?*

Es difícil ponerle una fecha, levantarle un monumento, invocar un suceso, dar una demostración concreta. ¿Tendríamos que hablar de Duchamp, de ese día de 1918 ó 1919, en Buenos Aires, en el que la metáfora mecánica del Grand Verre *de pronto deja de interesarle y troca el aparato del mancebo por un ingenio óptico, por una lectura de la óptica tras la que iría durante los quince años siguientes? Una lectura a la que paradójicamente llamará «Óptica de precisión», opuesta a la visión modernista, racionalizada. ¿O quizá tendríamos que hablar de los sobrepintados* (overpaintings) *de Max Ernst, de sus* collages *dada's que tanto sorprenderían a Breton, realizados aproximadamente en aquellas fechas?*

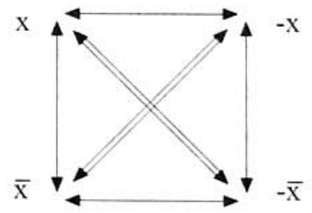
Cuando quiera que comenzase, el terreno de esta contra-historia fue pronto jalonado por diversos indicadores conceptuales que, pese a no haberlo acotado —cosa harto imposible—, han puesto de manifiesto que los fundamentos del modernismo estaban socavados por miles de oscuras oquedades, por el espacio ciego, irracional, del laberinto. Conceptos como lo informe, *el mimetismo, lo inquietante, la* bassese, *la escena del espejo, la* Wiederholungszwang: *figuras como el acéfalo, el minotauro, la mantis religiosa. El terreno se amplía en los años veinte y treinta, entrando en juego Giacometti, Dalí, Man Ray y Bellmer. Los teóricos de esa oposición fueron Bataille y Breton, Caillois y Leiris, con Freud de fondo y, en primer plano Lacan, cogiendo con un brazo a Dalí y con el otro a Caillois.*

Di en pensar que Lacan ofrecía una clave para dicha oposición, una manera de darle nombre.

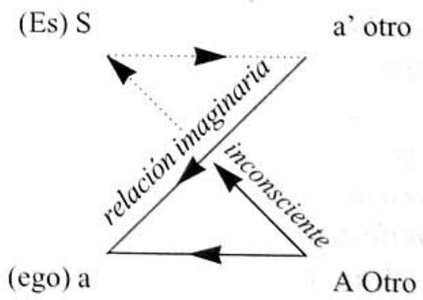
Cabría pues decir que es el lenguaje, el texto, el que rechaza la visión. Es lo simbólico, lo social, la ley. Mas habría que añadir que ello carece de sentido, dado que la visualidad modernista sólo aspira a ser la manifestación de la razón, de lo racionalizado, de lo codificado, de lo abstracto, de la ley. La oposición que enfrenta el lenguaje a la visión no cuestiona en modo alguno la lógica modernista. Pues el modernismo, al ponerlo todo en función de la forma, obedece a los términos de lo simbólico. No nos afecta, dirían los modernistas.

En un principio, di en llamar antivisión *a la liebre que perseguía por entre dicho terreno histórico. Pero ese* anti *sonaba en demasía como lo opuesto de un* pro, *entre los cuales el* pro-texto, *sin duda, era el que parecía venir al caso. Nada más lejos, no andaba tras esa pista. El nombre que poco a poco iba imponiéndose era el de* inconsciente óptico, *nombre que empieza a evocar la quinta ventaja del esquema.*

El esquema del estructuralismo, el esquema que yo había adoptado, manifiesta el siguiente trazado:



Cuando Lacan elabora su Esquema L, su esquema del sujeto como efecto del inconsciente, lo presenta del siguiente modo:



El Esquema L de Lacan, una meditación sobre el esquema del estructuralismo, da muestra del placer que Lacan sentía al sembrar el sujeto psicoanalítico sobre un campo organizado por un conjunto de términos de los cuales el sujeto sólo puede ser el efecto, el resultado de la dinámica de contradicción interna propia de la estructura. De modo que el Esquema L, en rima con el Grupo de Klein, y el esquema que yo misma construía para poner de manifiesto la lógica del modernismo, son isomorfos.

Contiene, por ejemplo, el eje complejo: S *a la izquierda,* objeto a *a la derecha: por una parte el sujeto, por otra sus objetos. Y sobre el eje neutro, bajo el sujeto, se encuentra el* moi, *y bajo el objeto, el* Autre. *A modo de instancia de la relación interior/exterior, ese eje traza la sumisión del sujeto a lo social, a la Ley. Además, el esquema expone las relaciones diagonales, en espejo —los ejes deíxicos del estructuralismo— que señalan cómo el* ego *se identifica con sus objetos:* a *deviene lo «mismo» que* a', *el ego que refleja y es reflejo del objeto* a. *No es posible confundirlo, pues está visible en el Esquema L como la «rélation imaginaire»: la relación en espejo.*

Sin embargo, con esta relación en espejo Lacan efectúa, a nuestro entender, una singular transferencia entre dos términos estructuralistas bien distintos: lo deíxico *y lo* deíctico. *Recoge el primero a partir de la operación lógica que expresa la «mismidad» en tanto que inversión de lo opuesto, la doble negación. El* ego *es lo «mismo» que sus objetos. Mas el segundo da inicio a una explicación sobre cómo queda constituida dicha «mismidad», de qué forma lo* deíxico *se deriva de lo* deíctico *para la constitución del sujeto. En la lingüística (más que en la lógica) estructuralista,* deíctico *hace referencia a una forma de designación verbal: a la determinación del significado mediante una serie de coordenadas existenciales:* yo, aquí, ahora... *Estos términos, también llamados* de referencia transeúnte, *reciben el nombre de «signos vacuos», pues operan como receptáculos dentro del lenguaje, como sedes vacantes que esperan ser ocupadas por un sujeto que acuda a darles su voz: «yo», «aquí», «ahora». De manera que cabe imaginar el lenguaje a modo de juego de naipes, de reglas fijas e inmutables, en una mesa cuyos puestos pueden ir ocupando sucesivos jugadores. Sentándose en esa mesa y participando en ese juego, el hablante deviene* sujeto: *lo que la lingüística estructural denomina «sujeto de la enunciación», quien confiere al pronombre «yo» su significado (existencial) en el acto de proferirlo. Ahora bien, Lacan hace del «sujeto de la enunciación» el sujeto* tout court. *Ve que la identidad, con todo su poder y con todos sus ecos, emana de la posibilidad de irrumpir en este circuito de reglas impersonales y sumarse a él diciendo, y queriendo decir, «yo». Mas también cree —de ahí la transferencia entre lo* deíctico *y lo* deíxico— *que el gesto de indicar con el dedo, el «esto», que en principio individualizaba al sujeto y lo instituía como aquél que puede identificarse como «yo», que ese gesto procedía de fuera del sujeto. Es una designación primaria del niño por alguien o algo, constituida, por ejemplo, por la mirada de la madre, mirada que nombra al niño por sí y para sí mismo. La identidad del niño ha de encontrarse en esa mirada, así como su terror a perder dicha identidad se entrevé ya cuando esa mirada se aparta.*

En esta transferencia entre lo deíctico *y lo* deíxico *se establecen pues tanto la relación lógica de la doble negación como la relación causal de la historia del sujeto. Es aquí, por tanto, donde el isomorfismo entre el Esquema L y el Grupo de Klein comienza a desdibujarse.*

Pues el Esquema L no está concebido como un cuadro estático, sino más bien como un ciclo: primero el sujeto, después sus objetos, tras estos su ego, más tarde... Las relaciones se hallan en permanente circulación, en continuo flujo. Su dinámica es productiva, produciendo la repetición. Y el circuito rompe la perfecta simetría del esquema. La relación imaginaria secciona el cuadrado, atravesándolo en diagonal con un conducto de visibilidad, reflejando al sujeto sobre sí mismo en la superficie lisa de su espejo y hundiendo la otra mitad del esquema en la oscuridad. La transacción del sujeto con el inconsciente se va perdiendo de vista. Algo obstruye la transparencia del esquema, irrumpe en su centro, levantando un muro entre sus relaciones. Ruskin ve el dibujo en la alfombra, en el mar, en los álamos temblones. Ve su forma, su «imagen». Lo que no ve, lo que no puede ver es cómo ha quedado preso de esas imágenes.

El inconsciente óptico reivindicará para sí esta dimensión opaca, repetitiva, temporal. Se desplegará sobre la lógica modernista sólo para atravesar su núcleo, para deshacerlo, para refigurarla de otra manera. Como ocurre con la relación entre el Esquema L de Lacan y el Grupo de Klein, que no es de rechazo, sino dialéctica. Lacan no describe la relación del inconsciente con la razón, con la consciencia, como algo diferente, extrínseco a esta última, sino como algo que yace en la conciencia, socavándola desde su interior, subvirtiendo su lógica, corroyendo su estructura, aun cuando parezca dejar intactos los términos de esa lógica y de esa estructura.

La ventaja del esquema como imagen y de su lógica visualista es su perfección. Perfección en tanto que descriptor y en tanto que blanco de burlas. ¡Qué maravilla! Su marco, que es un marco de exclusiones, es tan fácil de leer como un sistema ideológico cerrado. Allí donde lo político, lo social y lo económico convergen, nada penetra desde afuera. Mas tampoco afluye nada en el esquema desde abajo. Su transparencia, la lógica de sus relaciones, crea un campo diáfano, que se agota en su superficie, sin recoveco alguno. Este libro hará suyo el problema de mostrar que sí hay recovecos, que la transparencia del esquema es mera apariencia, que enmascara lo que se halla debajo, o que lo reprime, por hacer uso de un término más enfático.

*La relación entre el Esquema L y el grupo de Klein podría configurar esta represión. Y no porque el Esquema L muestre algún otro lugar, una «exterioridad» respecto del sistema, sino porque manifiesta la lógica represiva de este último, su dotes para reprimir. Es decir, dicho esquema puede prefigurar el «debajo» del sistema, si bien la figura de éste tiene sus propias particularidades, por supuesto. Su forma no puede adaptarse por las buenas a una figura, pues es una figura que está siendo atacada, una forma cualificada por la lógica ilógica de ese debajo, la cualidad imposible que Jean-Francois Lyotard intenta fijar cuando denomina la relación del inconsciente con la imagen visual inventando el quiasmo:«*fiscurso/digura*». Con ello dicha relación puede dar cuenta de dos cosas a un tiempo: de la estructura de las operaciones del material reprimido y de las razones inherentes al período histórico del modernismo que han provocado su represión. Sirve pues de ayuda a la hora de perfilar los objetos —*La alcoba del maestro*, los* Rotorrelieves, *la* Bola suspendida, *etc.— y de explicar por qué un modernismo hegemónico tuvo que evacuarlos de su campo.*

Por ello este libro se titulará *El inconsciente óptico* (*The Optical Unconscious*). ¿Que si este título rima con *El inconsciente político* (*The Political Unconscious*)? No es casual. Es una rima compuesta por la estúpida simplicidad de un esquema artificioso y extravagante.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

Los pasajes de la autobiografía de John Ruskin, *Praeterita*, 1885-1889 (Oxford University Press, Oxford, 1979) corresponden a las siguientes páginas: sobre la opinión que

de él tenía Mazzini, p. 49; sobre la carencia de juguetes en su niñez, p. 14; sobre sus sesiones de pose para Mr. Northcote, p. 16; sobre su permanente relación con el mar, p. 86; sobre las ventajas de viajar ignorando otras lenguas, p. 38.

«La presencia es la gracia» es la última sentencia del ensayo de Michael Fried «Art and Objecthood», publicado en 1967 en *Artforum* y reimpreso en Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art* (Dutton, New York, 1968). La articulación de una «tercera dimensión estrictamente óptica» se debe a Clement Greenberg, «Modernist Painting», 1965, reimpreso en Gregory Battcock (ed.), *The New Art* (Dutton, New York, 1966).

Georg Lukács analiza la división en compartimientos del *sensorium* humano, relacionándola con la racionalización y la reificación en «Reification and the Consciousness of the Proletariat» [*History and Class Consciousness*, trad. de Rodney Livingstone (MIT Press, Cambridge, 1971), parte I, sección 3] [Trad. cast., *Historia y consciencia de clase*, Sarpe, Madrid, 1984.] Con respecto a las posibilidades liberadoras del arte según Adorno, véase «Commitment», en Andrew Arato y Eike Gebhardt (eds.), *The Essential Frankfurt School Reader* (Urizen Books, New York, 1978).

Fredric Jameson discute la autonomización de los distintos sentidos, vinculándola con la racionalización de la vida y del trabajo bajo el capital en *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (Cornell University Press, Ithaca, 1981). Con respecto a la especial atención que presta al estilo de Conrad, véanse pp. 225 ss. y su cita de *Tifón*, p. 230.

Sobre el Grupo de Klein, véase Marc Barbut, «On the Meaning of the word "Structure" in Mathematics», en Michael Lane (ed.), *Introduction to Structuralism* (Basic Books, New York, 1970). Claude Lévi-Strauss hace uso del Grupo de Klein en su análisis de la relación entre las máscaras Kwakiutl y Salish en *The Way of the Masks*, trad. de Sylvia Modelski (University of Washington Press, Seattle, 1982), p. 125; y en relación con el mito de Edipo en «The Structural Analysis of Myth», en *Structural Anthropology*, trad. de Claire Jackobson y Brooke Grundfest Schoepfl (Basic Books, New York, 1963) (*Antropología estructural*, trad. de J. Almela, Siglo XXI, México, 1979). En «The Interaction of Semiotic Constraints», en *On Meqning* (University of Minessota Press, Minneapolis, 1987), p. 50, A. J. Greimas transforma el Grupo de Klein, desarrollando el cuadrado semiótico, el cual, según su descripción, «formula con pequeñas diferencias la misma estructura». James emplea el cuadrado semiótico en *The Political Unconscious* (veánse pp. 167, 254, 256, 277), al igual que Louis Marin en «Disneyland: A Degenerate Utopia», *Glyph*, n.º 1 (1977), p. 64. Jameson aborda además la concepción del mito de Lévi-Strauss como resolución en lo imaginario de las contradicciones en lo real (*The Political Unconscious*, p. 79) y la noción althusseriana del arte como presentación de la ideología desprovista de sus contradicciones internas (p. 56). De Althusser, véase su «Letter on Art», en *Lenin and Philosophy*, trad. de Ben Brewster (Monthly Review Press, New York, 1971). De Lévi-Strauss, véase *Tristes Tropiques*, trad. de John Russell (Atheneum, New York, 1971), pp. 176-180.

Me he ocupado de la retícula como uno de los paradigmas de composición modernista estructurados por repetición en «Grids», *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (MIT Press, Cambridge, 1985). Sobre mi interés en dar respuesta a la opticalidad modernista, véase «Anti-Vision», *October*, n.º 36 (primavera de 1981); «No More Play», un ensayo sobre la escultura surrealista de Giacometti y su relación con el primitivismo, en *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* [escrito originariamente como capítulo en William Rubin (ed.), *Primitivism and Twentieth-Century Art* (Museum of Modern Art, New York, 1986)]; y «Corpus Delic-

ti», un estudio de la fotografía surrealista, en *L'Amour Fou: Surrealism and Photography* (Abbeville Press, New York, 1986).

Lacan ha publicado dos versiones del esquema L, la primera en 1955, «On the Possible Treatment of Psychosis» [*Écrits: A Selection*, trad. de Alan Sheridan [Norton, New York, 1977), en la que *a'* es la posición del sujeto y *a* la de los objetos], y la otra en la Introducción de 1966 al «Seminar on The Purloined Letter» [*Écrits* (Éditions du Seuil, Paris, 1966), p. 53], donde el *a* es el ego y *a'* representa el *objeto a*. Lacan caracteriza el eje *aa'* como un «doble alternante» (ibid., p. 55).

Dos

> Eso mismo hace la carta robada, como un inmenso cuerpo de mujer, extendido a lo largo del despacho del Ministro cuando entra Dupin. Pero así esperaba hallarla, y sólo tiene que [...] desnudar ese descomunal cuerpo.
>
> JACQUES LACAN

¿Y qué pensar de la «mirada retrospectiva» que Theodor Adorno lanza al surrealismo, y nada menos que en 1953, cuando André Breton, vivito y coleando, aún contempla su porvenir? Cierto es que, en 1953, son muy pocos los que ven las cosas como Breton. La importancia del surrealismo radica en el pasado, admitámoslo. Y aun así, resta cierta acritud en la mirada de Adorno. No es muy dado a compartir el inveterado entusiasmo que Walter Benjamin sentía hacia las «energías embriagadoras» que, en su opinión, el surrealismo puso al servicio de la libertad. Adorno hallaba absurdos muchos de los pronunciamientos surrealistas, de los pronunciamientos de Breton. «Nadie sueña con eso», espeta Adorno, no hay más que hablar.

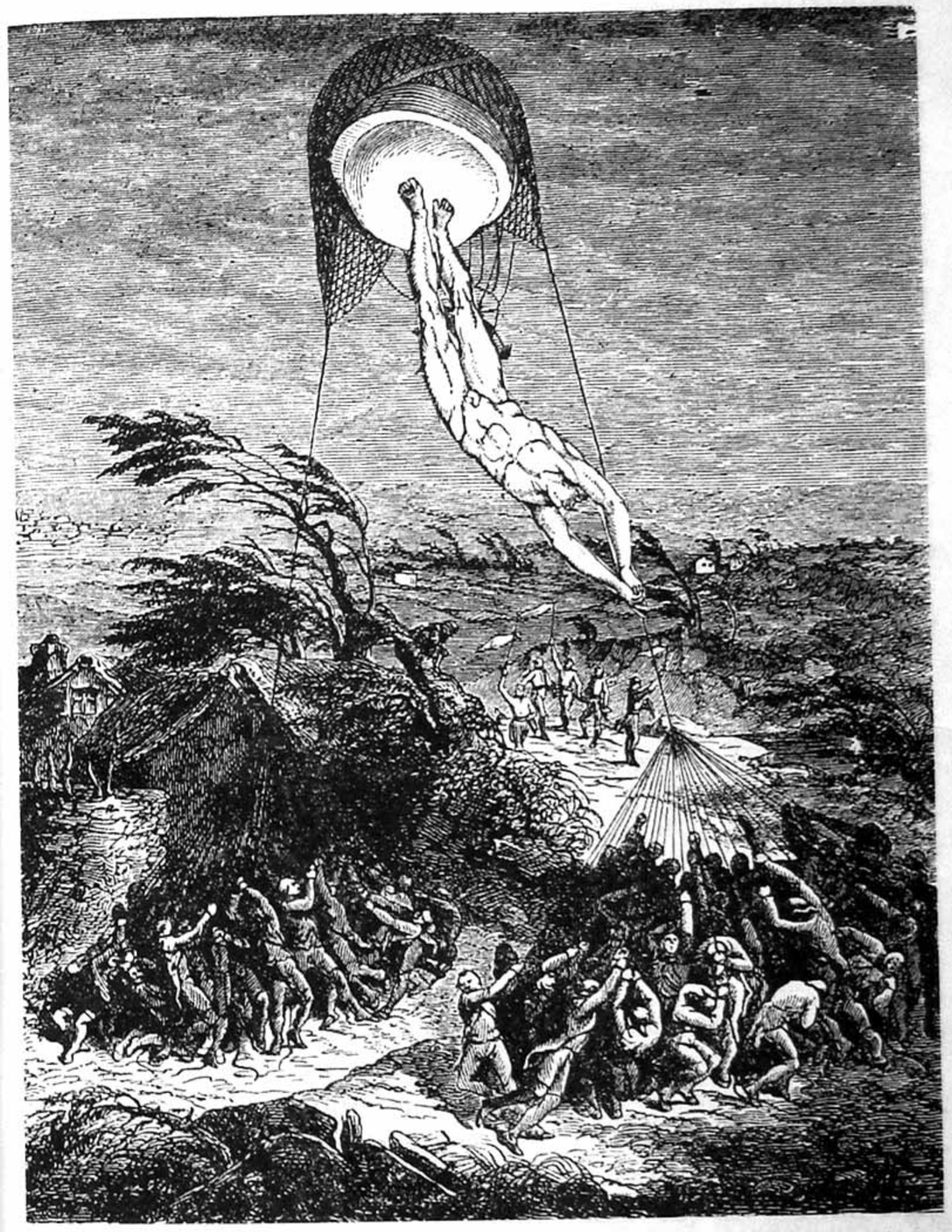
Pero aún hay más. Adorno comienza a formarse una imagen dialéctica, basada en una serie de planos geométricos, blancos: la arquitectura austera, aerodinámica, del racionalismo de la Bauhaus. *Sachlichkeit*. La nueva objetividad. La tecnología en cuanto que forma. Adorno recuerda lo que Loos dejó dicho: «La ornamentación es un crimen.» Y esta arquitectura, nueva y reluciente, no admitiría crímenes ni desviaciones. Sería una máquina desguazada y habilitada para vivir. Y hete aquí que, súbitamente, sobre el cemento de una de sus paredes, empieza a notarse una protuberancia. Algo empuja hacia afuera, levantado una ampolla en la piel de la casa. Por ahí asoma, bien fea, absurda y decimonónica, una ventana salediza con sus cornisas de volutas y sus celosías. La casa tiene un tumor, piensa Adorno. Es el talón de Aquiles del tecno-racionalismo de preguerra, el inconsciente de la *Sachlichkeit* modernista. Es el surrealismo que, de la mano de lo irracional, nos planta en la otra cara del progreso, con

sus desechos, sus residuos, sus excreciones. El progreso como obsolescencia.

Quizá por ello Adorno está mirando retrospectivamente al surrealismo con una copia de *La femme 100 têtes* sobre sus rodillas, rumiando imágenes hechas con recortes «de ilustraciones de fines del siglo XIX, imágenes sumamente familiares para los padres de Max Ernst y los de su generación», pero que a Ernst, ya de niño, debieron parecerle arcaicas, extrañas y maravillosas. Y si el niño se deja arrastrar por esas imágenes, si éstas le traen a la memoria su más tierna infancia, es porque hay en ellas una fuerza potencialmente opuesta a la uniformidad abstracta y roma de un mundo tecnificado, de un mundo en el que el tiempo casi ha desaparecido. Adorno pierde la paciencia ante la concepción psicoanalítica de la historia, la que siempre está con la misma canción, la canción de Edipo. La historia que le interesa no es la del individuo privatizado, sino la historia de la modernidad, o más bien el simple hecho de que ésta tenga una historia, siendo tan reciente. La historia que desgasta el núcleo de una uniformidad abstracta y burocratizada, de un mundo tecnológicamente racionalizado. El surrealismo nos conmociona —reflexiona Adorno, mientras examina esos cuadros— porque nos acerca a esa historia, porque la hace nuestra.

«Debemos reconstruir pues la afinidad de la técnica surrealista con el psicoanálisis —decide Adorno— y no como un simbolismo del inconsciente, sino como el intento de descubrir experiencias de la infancia provocando su estallido. El surrealismo aporta a la interpretación pictórica del mundo de las cosas lo que perdimos tras la infancia: de niños, esas ilustraciones, ya arcaicas, debieron asaltarnos, tal y como las representaciones surrealistas nos asaltan ahora. El gigantesco huevo del que, en cualquier momento, puede salir el monstruo del juicio final, nos parece tan grande por lo pequeños que éramos la primera vez que nos estremecimos ante un huevo».

Adorno contempla la primera lámina de la *Femme 100 têtes*, o quizá la última, ya que ambas son idénticas. «Crimen o milagro», reza el primer pie, «un hombre consumado». Cuando la imagen aparece por segunda y última vez, recibe simplemente el título «Fin y continuación». Pero en cada una de esas láminas idénticas, el ángel Gabriel de Blake, sin clarín, adherido a un cielo tormentoso, desciende desde el centro de la inmensa forma ovoide de algo que podría ser un globo en ascenso. Pero puede que, más que descender, él también se eleve, como las almas que arrastra al juicio final. Bajo, en ese espacio barrido por la ventisca, tan propio del grabado en madera decimonónico, se haci-



Max Ernst, *La femme 100 têtes*, 1929:
«Crimen o milagro: un hombre en su totalidad».

«Pero puede que [...] él también se eleve, como las almas que arrastra al juicio final...» (p. 44).

nan homúnculos que, de hecho, podrían ser esas legiones de muerto
que vagan despiertos en los tímpanos medievales. Y lo son, al meno
en la cadena de asociaciones de Adorno.

*¿Y en la imaginación propia del historiador del arte? Esa imagina-
ción está decidida a «leer» la novela de Ernst, a convertirla en narra-
tiva, a darle forma, una línea argumental. Después de todo, se divid
en capítulos, ¿no? Y se trata de un* Bildungsroman, *así que la cosa s
explica. La concepción, la infancia, la adolescencia, la madurez, l
senectud. Es el ciclo de la vida, trazado con paciencia, laboriosamen-
te, devuelto a sus orígenes. En consecuencia, se practican excavacio-
nes en todas y cada una de las novelas de Ernst, en busca de su «prin-
cipio compositivo».* Une semane de bonté *se sitúa a continuación d*
Los 120 días de Sodoma *de Sade o de* Les chants de Maldoror *de Lau-
tremont, y todo ello tejido en el telar de los siete días de la creación.
«Es una novela alquímica», insiste uno de ellos. Para que otro contes-
te que la única alquimia en cuestión es la «Alquimie du verbe» de Rim-
baud, ya que el hecho de que cada sección del libro reciba una tonali-
dad recuerda el bautismo imperioso y colorista que el poeta da a las
vocales: «A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert».*

*El historiador del arte piensa al modo escolástico. Tipologías.
Recensiones. El mundo visto con los ojos de los antiguos, con esa
mirada siempre vuelta hacia atrás que pretende hallar los peldaños d
lo pretérito, peldaños por donde escalar, lenta y penosamente, hasta l
experiencia del presente. De un presente que será estable desde el
momento en que ya ha sido predicho.*

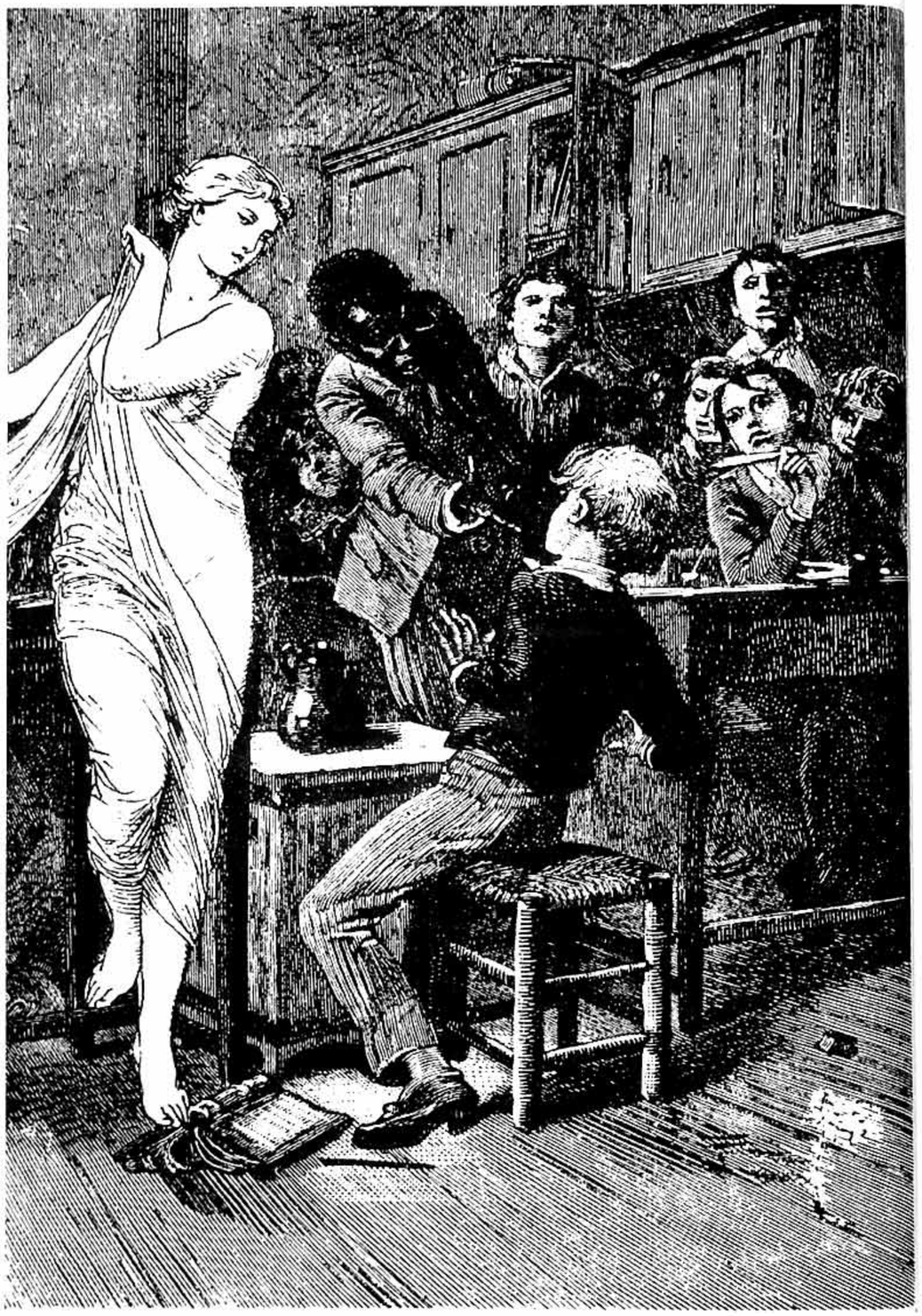
Mientras pasa las hojas de la novela de Ernst, Adorno mira con
ojos de niño, pero no con los del niño Ruskin: no ve los dibujos de éste
cuando jugueteaba con las formas. El niño Adorno, lejos de sufrir pri-
vaciones, cuenta con una amplia gama de espacios fabulosos a los que
asomarse. Son los espacios que envuelven los grabados en madera del
siglo XIX con los que se ilustraban revistas de divulgación científica,
como *La Nature*, o de comercio, como *Magazine pittoresque*, o fábu-
las ilustradas, como *Amor und Psyque*, o novelas baratas, como *Les
damnés de Paris*. El estilo de éstas es indudablemente arcaico, *passé*;
los espacios que crean son laboratorios, pampas, depósitos, vagones,
calles laceradas por la guerra, mares embravecidos, barcos cargue-
ros...; espacios habitados por una amplia variedad de personajes,
demasiados para ir nombrándolos. Pero cuando el polvo que levantan

al actuar se posa en torno suyo, el niño comienza a notar una recurren-
cia que le excita y que a la vez le apacigua. Ante *él*, que no ante *ellos*,
se encuentra un inmenso cuerpo —por lo general, una parte de ese
cuerpo— que flota en un espacio que, de no ser por este cuerpo, sería
el de la cotidianedad. Para *ellos* pasa desapercibido. Y ahí está, como
un almohada grande y acogedora, de extraña blandura y, habitualmen-
te, más pálida que lo que la rodea. En la cuarta lámina, sobresale de un
aparato de laboratorio manipulado por dos científicos: dos piernas
blancas voluptuosamente entrecruzadas, diez veces más grandes de su
tamaño natural. Embelasador, un objeto-parte embelasador.

Se halla recostada, lánguida. Un brazo, una pierna, un torso. Casi
siempre desnuda, casi siempre fémina. Los actores de tal o cual esce-
na casi nunca reparan en ella, de modo que parece estar en el frontis
mismo del escenario, muy cerca de los ojos del espectador. Pero, desde
el momento en que se experimenta como algo recurrente, este cuerpo,
este objeto-parte, esta *femme sans tête*, pasa a ser el hilo que recorre
esas mismas escenas. Vista así, se asemeja más a un único y grandio-
so telón de fondo que sustenta todo lo demás. Un primer plano que, por
ende, también es último, un frontis que también es fondo.

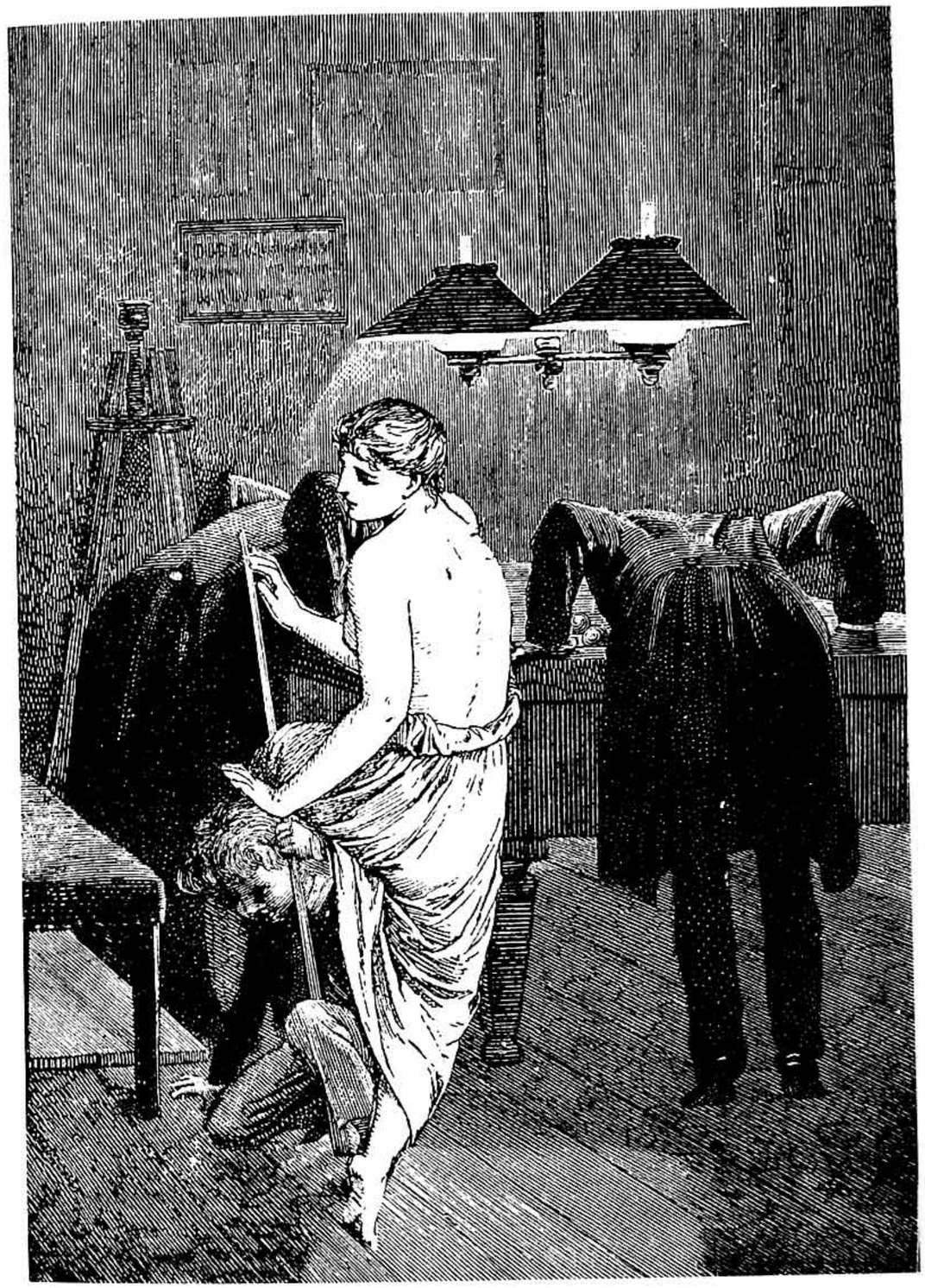
*Tenía por costumbre enseñar una foto de ella... a sus allegados,
pero también a personas que acababa de conocer, a personas a las
que empezaba a tomar gusto. Como muestra de ello, exhibía una foto-
grafía extraída de su cartera con los dedos índice y corazón de sus
aristocráticas, huesudas y frágiles manos. Y entonces su presencia
—desde su frente, amplia y alta, y su nariz, vivazmente escarpada,
hasta la elegante dejadez con que lucía sus ropas— era todo un monu-
mento a la languidez. «Es Gala —diría—, mi esposa.» Y bajo su vi-
brante voz, llena de desdén, podía oírse el discurrir de otra cosa, casi
siempre algo insinuante. Habría sido difícil no quedar boquiabierto,
estupefacto, aún en compañía de alguien que se jactaba de ser licen-
cioso, de despreciar la propiedad, la moral y los modales de los bur-
gueses. «¿De qué se trata?», se preguntarían algunos. «¿Pura jac-
tancia? ¿Nada más? ¿O se trata de una especie de proposición? ¿De
ella? ¿O de él mismo?».*

*Nada podía decirles la fotografía de Gala Éluard, elocuente y las-
civa, exhibiendo su desnudez, sus tersos pechos, la vertiginosa longi-
tud de su torso, la delicada articulación de sus rodillas, de sus tobillos,
de sus muñecas. Salvo que era bella. Y que portaba su cuerpo con alar-
de, como una arma de seducción perfectamente estudiada.*



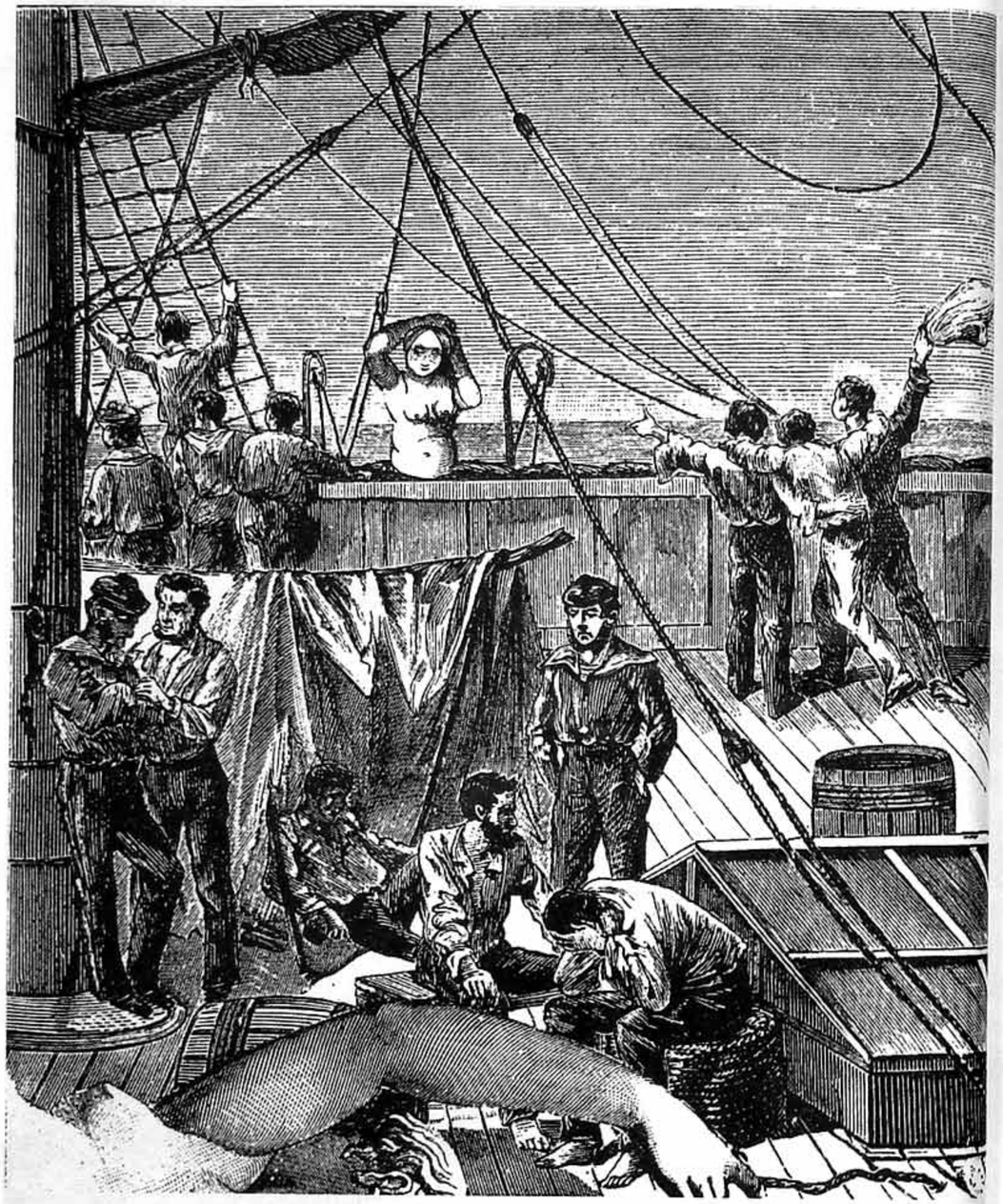
Max Ernst, *La femme 100 têtes*, 1929: «Continuación».

«Una recurrencia que le excita y que a la vez le apacigua...» (p. 47).



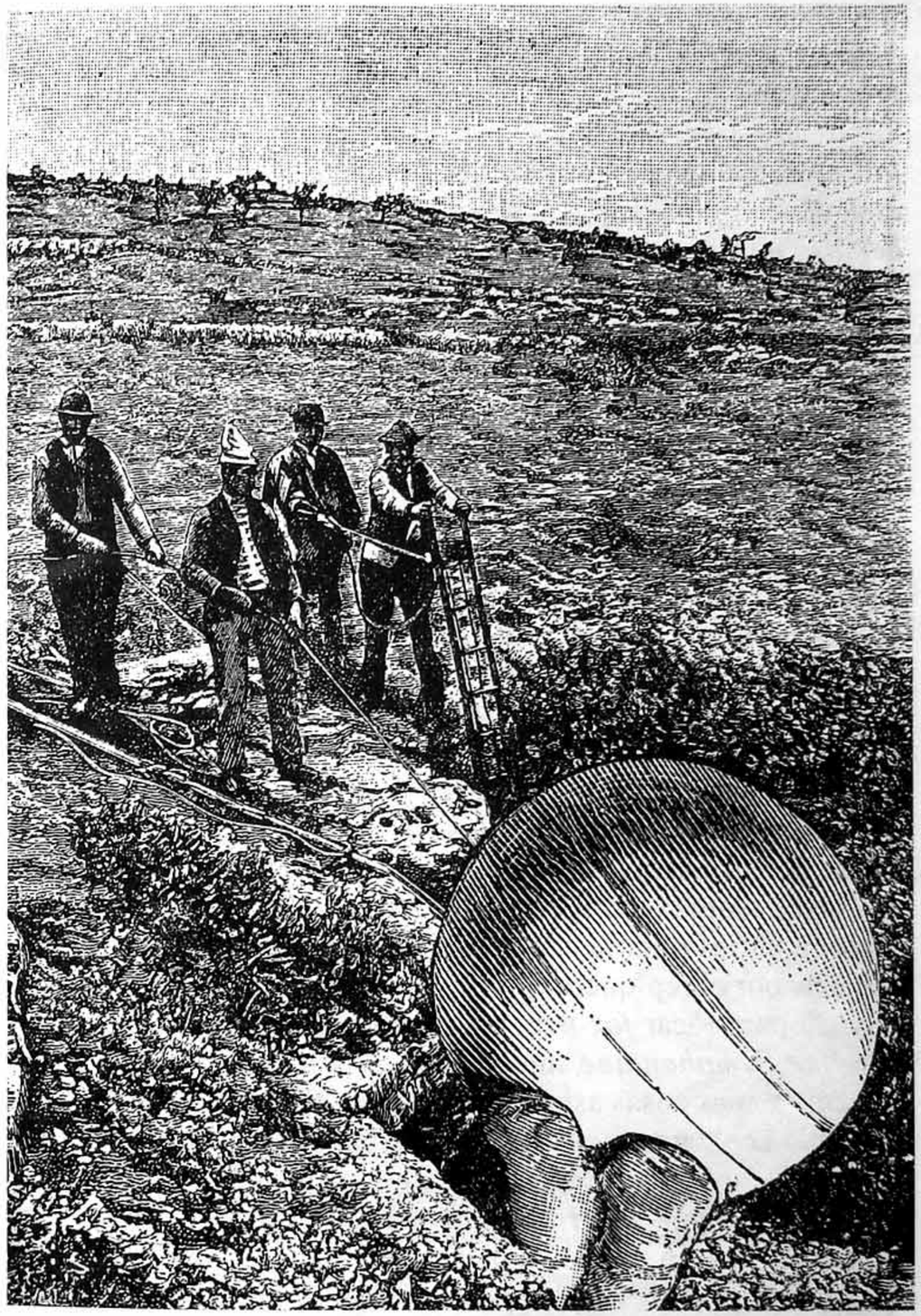
Max Ernst, *La femme 100 têtes*, 1929:
«Continuación de la mañana, crepúsculo y juegos nocturnos».

«Ante él, *que no ante* ellos...» *(p. 47).*



Max Ernst, *La femme 100 têtes*, 192
«He ahí la sed que conmigo guarda parecido

«Una parte de ese cuerpo, que flota en un espacio que, de no ser por este cuerpo, sería de el de la cotidianedad...» (p. 47).



Max Ernst, *La femme 100 têtes*, 1929:
«Y su espectral globo nos remontará...».

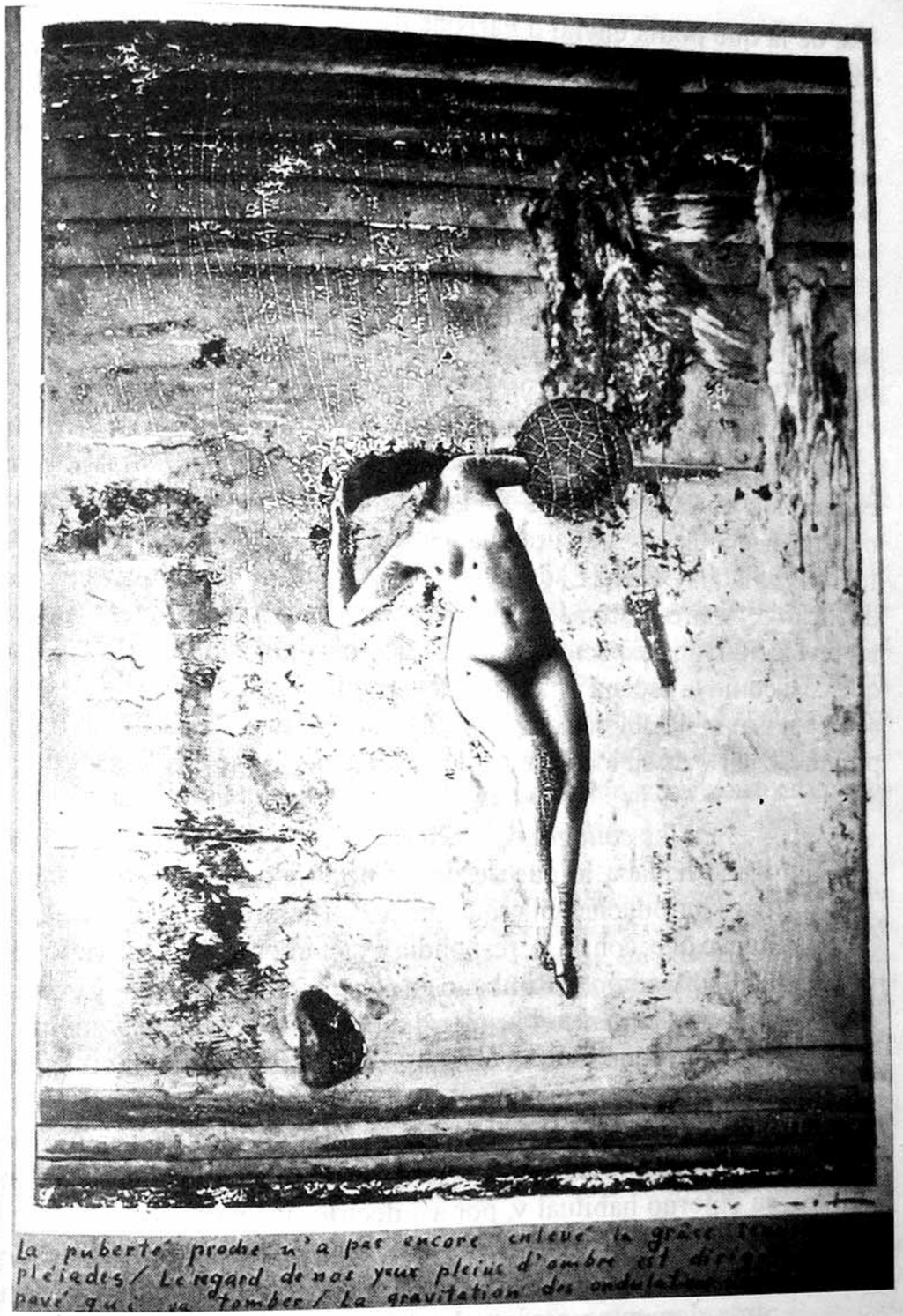
«Un frontis que, en consecuencia, también es fondo» (p. 47).

Me pregunto si le habría enseñado la fotografía a Ernst. Después de todo, Gala se hallaba presente, junto a Paul Éluard, aquel día d primeros de noviembre en el que por fin, tras lo que debieron parece largos meses de espera, de aplazamientos, de desencuentros, se encon traron en Colonia; ambos habían llegado de Viena sólo para acudir ese encuentro. No había necesidad de enseñar la copia en presenci del original.

Dado lo que ocurrió acto seguido, creo que lo más probable es qu si se la enseñara. Y que dicho gesto obedecía a todos los motivos qu cabría haber sospechado: jactancia ***y*** *proposición; de sí mismo* ***y*** *d ella. Y que le mostró la fotografía para que no hubiera más desen cuentros. Pero ya por entonces era un gran manipulador, capaz d jugar al menos con tres o cuatro vidas, si no con más.*

Aún hay otro motivo. A fines de 1921 Ernst creó una obra par celebrar el inicio de la relación entre los tres, el advenimiento de s pubertad, como con su título sugeriría. Y esa obra se inspiraba en l fotografía de una mujer desnuda. No de ella, a buen seguro. Pero dedi có «a Gala» la obra, obra que, vista desde su eje sexual, es suscepti ble de una lectura radicalmente ambivalente.

Tzara estaba en París desde enero de 1920, difundiendo el dadá Difundiéndolo, entre otros sitios, en la revista *Littérature*. Breton, e editor de la revista (junto a Soupault y Aragon), a quien el dadá l fascinaba tanto como le repelía, preparaba su jugada. Tzara copó e año con varias manifestaciones dadá. Lecturas periodísticas acom pañadas por el repiqueteo de campanas. Cosas así. Alquilar la Sall Gaveau para tocar *fox-trots* en su célebre órgano, interpretando s *Vaseline Symphonique* mientras la audiencia lanzaba chuletas d ternera. Y más cosas así. Pero de alguna forma, tras la provocación estaba la constante *mondaineté*. Estaba la inauguración de la expo sición de Picabia, por ejemplo, cuya elegancia ofendió el sentid que Breton tenía del rigor. De modo que, a comienzos del añ siguiente, Breton movió su pieza, llamando a Ernst. Había visto s obra en revistas dadá y había leído varios recortes de prensa sobr su exposición en Colonia. Breton podía esperar de Ernst algo dis tinto, algo enfrentado al dadá, pero por entonces Ernst juraba su má devota lealtad a Tzara. Su carta a Tzara del 28 de diciembre de 192 en la que incluía una fotografía de su esposa Louise (a quien habí rebautizado como Rosa Bonheur, la dadá) y su hijo Jimmy, y le pre guntaba a Tzara si podía organizar una exposición de su obra gráfi



Max Ernst, *La puberté proche...*, 1921.

«Pero dedicó "a Gala" la obra...» (p. 52).

ca, de la que podía enviar a París de treinta a sesenta piezas, acababa así:

W
———
3

¿Quién da la bienvenida a Tzara? La Rosa Bonheur de los dadás
¿Quién da la bienvenida a Tzara? Baargeld
¿Quién da la bienvenida a Tzara? Job
¿Quién da la bienvenida a Tzara? Jimmy
¿Quién da la bienvenida a Tzara? Max Ernst
Falta la Dama dadá de Orleans

Pero la invitación que Ernst andaba buscando vendría de Breton, pues, efectivamente, para mayo de 1921 se habría organizado una exposición en la librería Au Sans Pareil. Breton saldaba con éxito cuantas negociaciones emprendía. Cincuenta y seis collages de Ernst fueron enviados a París. El desembalaje de las obras tuvo lugar en casa de Picabia. André Breton describe el encuentro con estos objetos como un revelación, una especie de advenimiento originario, podría decirse que casi como la escena primaria del surrealismo. Y es que había presente un grupo de objetos que haría que el naciente surrealismo comprendiese parte de su identidad y de su arte. Breton lo explica:

> En los *collages* de 1920 [de Ernst], de hecho, el surrealismo hallaba lo que desde un principio anduvo buscando, pues introducían un esquema de estructura visual totalmente nuevo que, con todo, respondía exactamente a las intenciones de Lautréamont y Rimbaud en el campo de la poesía. Recuerdo perfectamente el primer día que les puse la vista encima: coincidió que Tzara, Aragon, Soupault y yo estábamos en casa de Picabia en el mismo momento en que los *collages* llegaban de Colonia. A todos nos embargó un sentimiento de admiración sin precedentes. El objeto externo había roto con su entorno habitual y, por así decirlo, las partes que lo integraban se habían emancipado de éste, de forma tal que, desde entonces, podían entablar relaciones totalmente nuevas con otros elementos, escapando al principio de realidad pero preservando toda su importancia en ese plano.

¿Por qué las autoridades británicas a cargo de Colonia etiquetaron a Ernst de bolchevique y le negaron el pasaporte? ¿Por haber servido

en el ejército alemán, o por ser un célebre dadá? Sea como fuere, se perdió su explosivo *vernissage* en la Au Sans Pareil, celebrado en un sótano con las luces apagadas, con Breton mascando cerillas, Aragon sin parar de maullar y alguien lanzando improperios a los invitados desde dentro de una despensa. Pero, con luces o sin ellas, los efectos de su obra eran bien palpables. Breton quedó anonadado. Hasta el punto de que, en septiembre, de camino a Viena, donde visitaría a Freud, pasó primero por el Tirol para encontrarse con Ernst. ¿Para rendirle homenaje o para reafirmar su autoridad, la autoridad de Breton? Porque, habiendo llevado consigo su volumen de Lautréamont, Breton insistió en leer los *Chants de Maldoror* de un vez y durante horas *a* un desconcertado Ernst.

Éluard no había estado en casa de Picabia para desembalar los collages. Sólo los vería en la inauguración de la exposición de Ernst. Pero su entusiasmo alcanzó cotas incluso más altas que el de los demás. «A quien más le impactó fue a Éluard», nos cuenta su biógrafo. «De repente, se dio cuenta de que acababa de ser agraciado con un hermano.» En realidad, la experiencia de Éluard fue tan intensa que, hacia fines de verano, no esperó a Breton en Viena como habían planeado, sino que corrió a las montañas en busca de Ernst. Mas Ernst, en compañía de la Rosa Bonheur de los dadás, ya estaba de vuelta en Colonia.

Éluard envió una avalancha de frenéticas postales al artista en retirada. Y le escribió a Tzara:

> El día 1 del mes que viene partiré hacia Múnich, donde estaré dos o tres días, y de allí a Colonia. A ver si para entonces Ernst está allí ¿Podrías preguntárselo? [...] Vamos a Colonia expresamente para verle. Faltaría más. Mis postales no han recibido respuesta. Temo que no las haya recibido. No veo por qué privarme de lo que me depara placer. Dame de nuevo su dirección, por favor. PARTO EN 9 DÍAS.

El 4 de noviembre, Gala y Paul llegan a Colonia. Se van el día 13. Ernst relató este hecho a Tzara:

> Cher Tzara (bis) Cher Tzara (bis)
> Los dos Éluards se han ido, los dos Ernst han vuelto a la infancia. *Quién portará para nosotros la flamante bandera que ella llevaba en su pelo, que traerá al ciervo idílico, etc.*, da capocaspar. *Tras su partida todo está cada vez más triste.*

¿De veras pudo la Rosa Bonheur de los dadás haber sentido tristeza al verles partir? ¿Es posible que, envuelta en la excitación de su

alegre y frenético cuarteto, su revoloteo en los parques de atracciones, los trompos en las salas de baile, la poesía leída de buena mañana y empapada de eau de vie, *ella no sintiera algo que para los otros tres estaba manifiestamente ahí, haciendo que el aire de todas y cada una de las habitaciones pareciese crepitar con la estática de la excitación sexual? ¿Dónde estaba ella cuando Gala, entrando al estudio de Max a altas horas de la noche, se expuso de lleno en el rayo luminoso lanzado por el atenuado deseo sexual de ambos hombres, quitándose las ropas con la grácil ligereza que caracterizaba todos sus movimientos, para volver a posar como en la fotografía? ¿O es que Gala nunca hizo una cosa así?*

Los documentos que lo atestiguan son sólo imaginarios. La puberté proche, *ese «sobrepintado» de dolorosa belleza que Ernst le dedicó y que ejecutó en las seis semanas comprendidas entre la partida de Gala y fin de año, es todo un monumento a su desnudez, sea a su verdadera desnudez o a la de sus fantasías. Y el poema de Éluard «Max Ernst», escrito en el mismo período que la nueva obra que abriría su serie* Répétitions, *finaliza «describiendo» esa escena: «A la luz de la juventud / Lámparas encendidas hasta muy tarde / La primera enseña sus senos muertos por rojos insectos.» Ahora bien, ¿está recordando o fantaseando?*

A la hora de realizar *La puberté proche*, Ernst se encontró con que había vuelto al medio que él mismo había creado dos años atrás, a la técnica que a veces recibe el nombre de «collage» pero que Ernst llamaba *Übermahlung*, *overpaintings* (sobrepintados). Pocas de las obras desembaladas ese día en casa de Picabia eran *collages* convencionales, aunque la mayoría eran de hecho sobrepintados. Lo que equivale a decir que en vez de seguir el proceso aditivo propio del *collage*, en el que se pegan retazos dispares sobre una página pasiva, neutral, los sobrepintados operan por sustracción. Borran, quitan. Para su composición, Ernst había seleccionado una lámina comercial impresa, y, sirviéndose de tinta y de guache, había tapado distintas partes del original para generar una nueva imagen. Ese sustrato foliar, esa matriz o infraestructura de elementos que posteriormente podrán verse en la obra, iba a fascinar tanto a Breton como a Aragon. Ahí irían dirigidos todos los comentarios que ambos tendrían que hacer sobre los *sobrepintados* desde que los vieron por vez primera. En 1923, Aragon escribe: «Los elementos que Max Ernst recoge proceden sobre todo de dibujos impresos, anuncios, ilustraciones de diccionario, imágenes

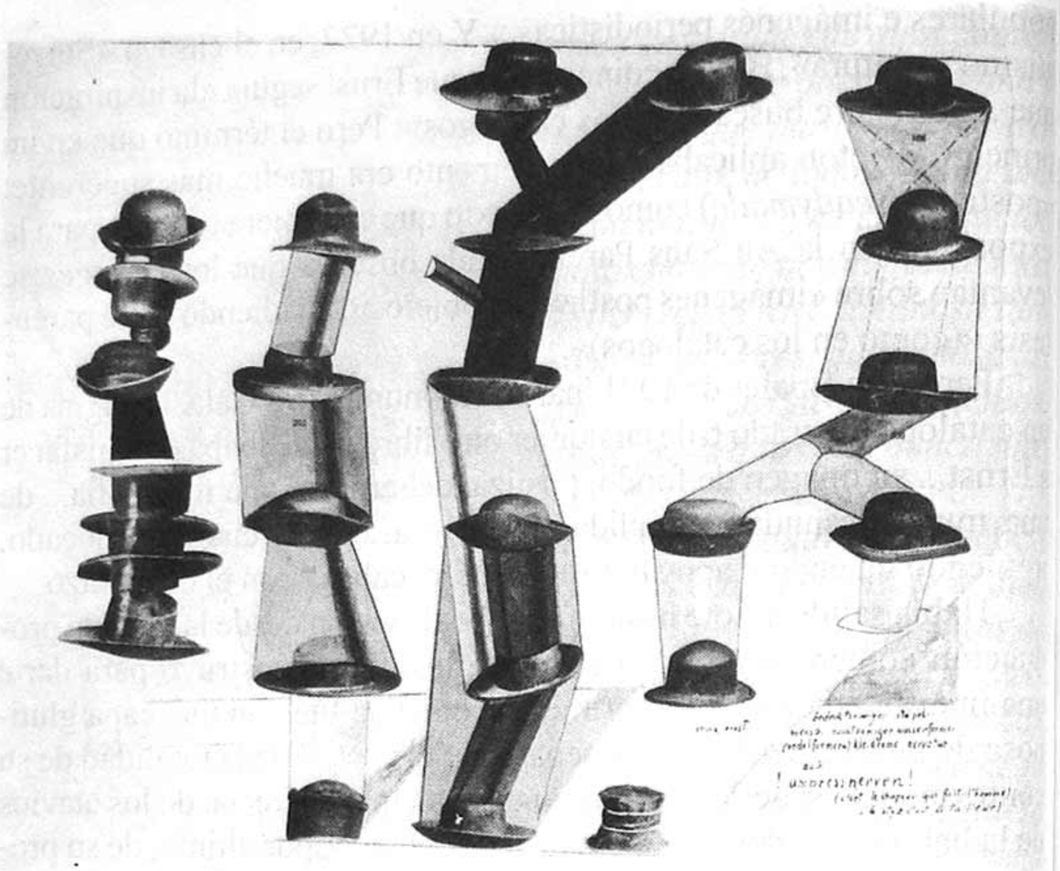
populares e imágenes periodísticas.» Y en 1927, en el ensayo «Surrealismo y pintura», Breton coincidía en que Ernst seguía «la inspiración que Apollinaire buscaba en los catálogos». Pero el término que en un principio Breton aplicaba a este elemento era mucho más sugerente: «postizo» (*readymade*) como en el texto que escribiera en 1921 para la exposición en la Au Sans Pareil, donde observa que los *collages* se levantan sobre «imágenes postizas de objetos», añadiendo entre paréntesis «(como en los catálogos)».

Pero para finales de 1921, para su monumento a Gala, la página de un catálogo ilustrado o de cualquier otro libro no acababa de satisfacer a Ernst... su imagen de fondo, postiza, debería ser una fotografía... de una mujer desnuda, extendida en un sofá, con el cuerpo arqueado, irguiendo un codo y apoyándose desde su cabeza con el otro brazo.

Había salido a flote hasta su campo de visión desde la ingente producción comercial erótica de entresiglos. La reconstruyó para darle una nueva dedicatoria. Su primera acometida fue con una capa glutinosa de guache azul cobalto, separando el cuerpo de la totalidad de su contexto, del espacio en el que en un principio aparecía, de los atavíos de la habitación, del sofá, del brazo de apoyo, y, por último, de su propio rostro. Extrañamente descabezada y descontextualizada, la forma desnuda adquiere un aspecto aerodinámico peculiar: parece *calva*, por aplicar un término casi inimaginable con relación a este objeto.

Pero más tarde gira la fotografía y, por ende, también el cuerpo; de manera que, con una rotación de 90 grados, vuelve nuevamente a pender, como un vertical ingrávida suspendida en un extraño material, el éter aterciopelado del guache que cubre la superficie de la fotografía como una piel tersa. Erecto y sin cabeza, el desnudo aparece dentro de este campo espeso convertido en la mismísima imagen del falo, esto es, transformado en sujeto y objeto de esa inconfundible fantasía edípica, tener y ser el sexo de la madre. Ernst enmarca este espacio con una inscripción que invoca la espuma del placer con las palabras «la grâce tenue de nos pléiades»: al igual que la idea de Vía Láctea evoca la antigua iconografía de la secreciones corporales que dejan su escritura en la página de los cielos.

Aunque de este cuerpo-de-mujer (ingrávido, suspendido, fálico, parte de su escena y sin embargo, separado en cierto modo de ella) iba a partir el hilo que, a fines de década, recorrería las imágenes de la novela-*collage Femme 100 têtes*, también es posible entenderlo en términos retrospectivos. De hecho, toda su importancia y su estructura residía en la retrospectiva. Lo que viene a ser decir que el desplaza-



Max Ernst, *El sombrero hace al hombre*, 1920.

«"Imágenes postizas de objetos", añadiendo entre paréntesis "(como en los catálogos)"...» (p. 57).

miento temporal del deseo hasta la adolescencia, mediado por la noción de «pubertad», es sólo un eslabón más en una impliación serial de desplazamientos temporales de un origen que refluye ininterrumpidamente bajo la mirada del artista. Y es que Gala entró a formar parte de la imaginación de Ernst acompañada de las palabras «mi hermana perturbación», el nombre de un *collage* que había realizado al mismo tiempo que *Puberté proche*. Ésta sería la frase iría emergiendo cada vez más claramente, palabras que evocaban las fantasías adolescentes relativas a su hermana pequeña Loni, tantas veces inscritas en *Femme 100 têtes*. Pero así como Gala encubre a Loni, Loni encubre sentimientos aún más tempranos. La mujer en cuanto falo reviste estos sentimientos con una especie de halo, un halo que se enciende en el momento en que la mujer concentra esos sentimientos en el reconocimiento del hecho de la diferencia sexual.

Y la versión que Éluard daba del encuentro. Me pregunto si también se movía dentro de la lógica de la regresión, dado que su poema «Max Ernst» está estructurado, cómo no, sobre la cuádruple repetición de la frase «dans un coin». Primero dice: «En un rincón el ágil incesto ronda la virginidad de una pequeña prenda.» Después es el cielo el que está «dans un coin»; más tarde es un coche cargado de verduras; y una vez es él mismo, el foco de las miradas de todos lo demás. Cabría apuntar que cuatro veces «dans un coin» hace referencia al juego que, en francés, recibe el nombre de le jeu de quatre coins. *A ver quién pierde la silla cuando para la música, eso es. La evocación de la infancia por parte de Éluard. Y no jugando «a médicos», por ejemplo. Más bien por un juego de exclusiones. Cada uno va dando vueltas en círculo; cada uno cambia de lugar; siempre queda alguien fuera. Éluard está en un rincón, enrojecido porque está siendo mirado. Éluard está en un rincón, ha quedado fuera y está mirando.*

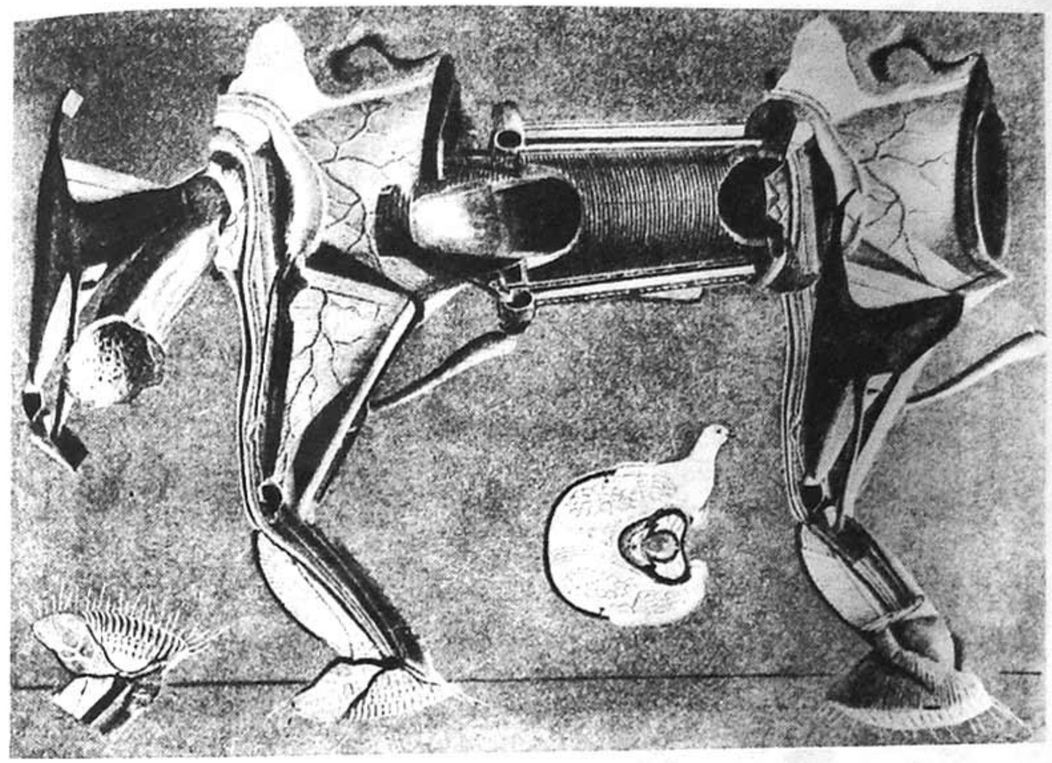
Cierta lectura crítico-literaria del poema de Éluard, sumamente plausible, nos brinda esta derivación del juego sexual de *le jeu de quatre coins*. El crítico añade un segundo análisis. En los cuatro «rincones» del poema, nos dice, Éluard reconoce que el medio artístico de Ernst tiene algo que difiere del suyo, algo cuya condición pictórica se basa en una página que no es susceptible de lectura, sino de visión, una página definida por su forma, por su espacio, por ser un cuadrilátero. Algo que pone el toque final, modernista, en la interpretación, podría decirse.

Este impulso a retrotraerse siempre a las bases del medio artístico, a su soporte, a las condiciones objetivas del quehacer, es una obsesión del modernismo. La visión jamás debe pasar por alto dicha tarea. Debe poner de manifiesto una y otra vez cómo hasta las elementos físicos dados en el soporte pictórico —la lisura de la lámina, la rectangularidad del marco— reflejan los rasgos esenciales de la misma visualidad: su simultaneidad, su reflexividad. No ha de haber concesiones a la ilusión de transparencia. No cabe el autoolvido. Las cuatro esquinas de la lámina son algo más que un límite puramente físico, son una premisa lógica. Son las condiciones de posibilidad. Como las cuatro esquinas del Grupo estructuralista de Klein, de cuyas relaciones lógicas es posible deducir todo un sistema, las primeras construyen un marco que genera a la vez que contiene un universo.

Si Éluard impone sus propias condiciones al mirar, al observar y al ser observado mientras se observa, condiciones conformadas por el deseo y no por la lógica, cabe preguntarse si el poeta imaginaría la visión de Ernst en otros términos. ¿Le asignaría esa forma incorpórea de maestría que asociamos con el modernismo?

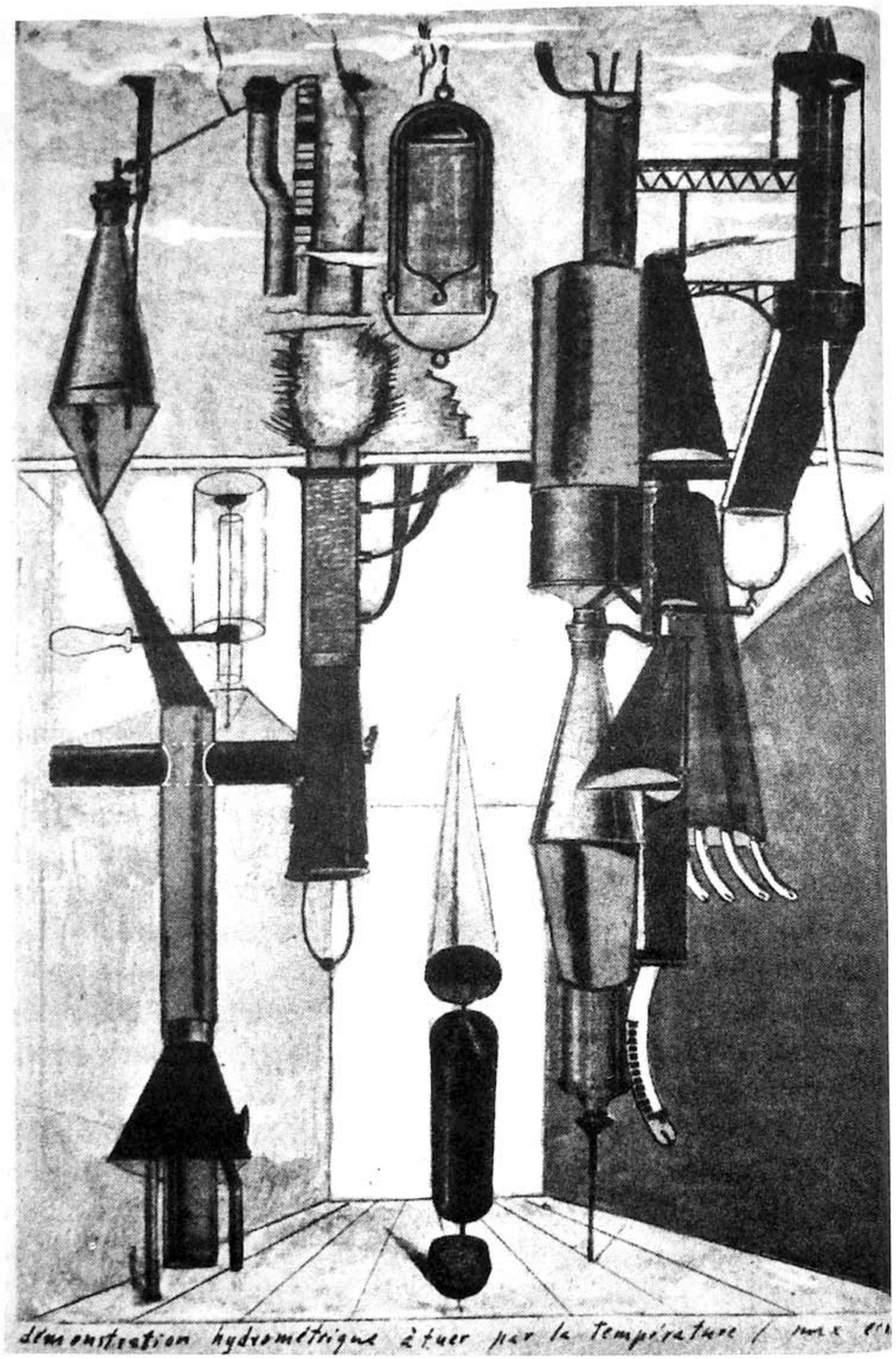
El día en que se abría el paquete de los *collages* de Ernst, Picabia, cuenta con sorna Breton, estaba muerto de envidia. Parece difícil de imaginar algo así de buenas a primeras. La mayoría de estos objetos, siendo caprichos delicados, siendo de efímero encanto dadá, no parecen muy capaces de despertar algo tan intenso. Y menos aún en Picabia. Por lo que a los sobrepintados respecta, la mayoría están montados sobre las páginas de un catálogo de ilustraciones de enseñanza primaria y secundaria, frecuentemente desplegadas en subsiguientes planos cromáticos para proyectar un espacio cuasiescénico, romo, dentro del cual los matraces, los alambiques y los tubos catódicos pueden encarnarse en los personajes mecanomorfos que el mismo Picabia venía perfeccionando durante años. El objeto de producción comercial (que, como tal, manifiesta abiertamente su carácter prefabricado, postizo, abunda en la obra de Picabia en cuanto vehículo del retrato —como en *Ici, c'est ici Stieglitz*, de 1915— o en cuanto medio de irrisión a lo dadá, como *Infant Carburetor* (1919).

Cierto es que algunas de estas imágenes van mucho más allá de la idea picabiana de ese ser mecánico al que los dadá veían como resultado robótico de la técnica moderna. En lugar de esto, algunos sobrepintados de Ernst parecen erigirse en paradigma de la idea de *visión* mecánica, una idea que, en 1920, carecía de precedentes: un motor automático haciendo girar desde dentro el mismo campo visual. Esta



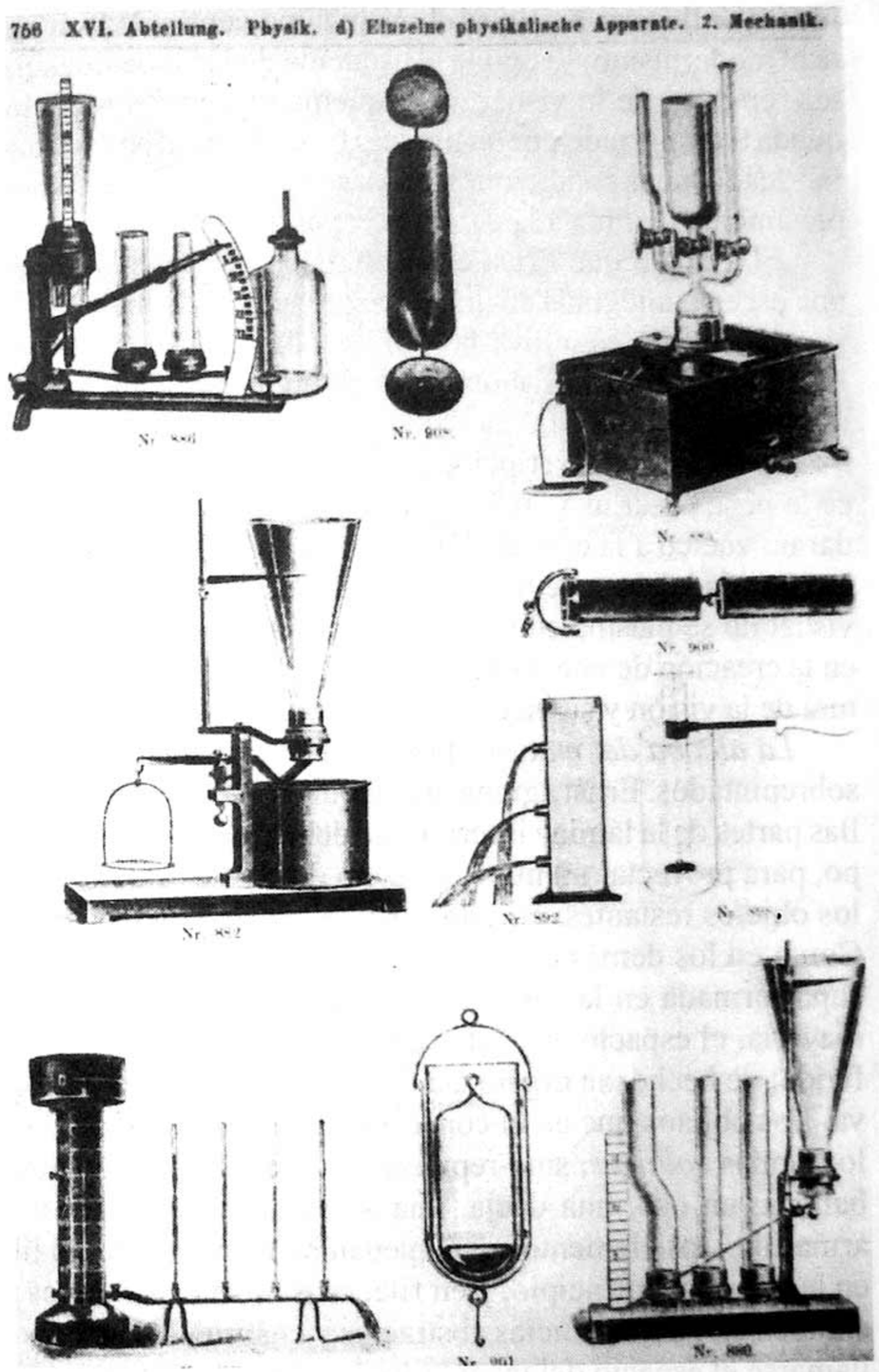
Max Ernst, *El caballo está enfermo*, 1920.

«Picabia, cuenta con sorna Breton, estaba muerto de envidia...» (p. 60).



Max Ernst, *Démonstration hydrométrique à tuer par la température*, 192

«Siendo caprichos delicados, siendo de efímero encanto dadá...» (p. 60).



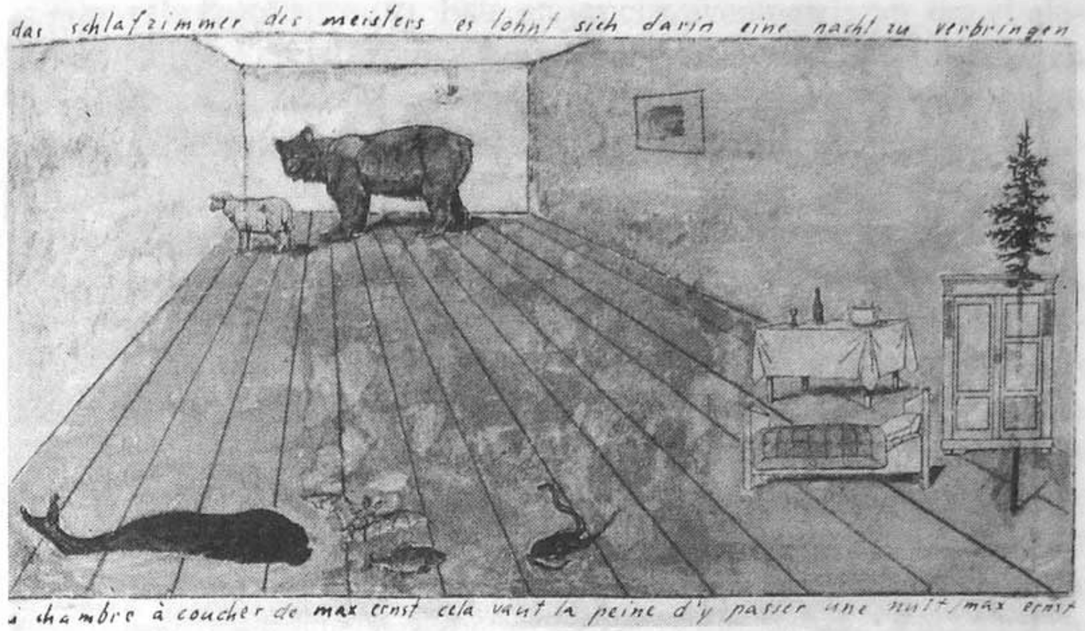
Catálogo Kölner Lehrmittelanstalt, p. 756.

«Montados sobre las páginas de un catálogo de ilustraciones de enseñanza primaria y secundaria...» (p. 60).

idea, que llegaría a ocupar el mismísimo centro de la crítica surrealista al modernismo, se opone al esquema de la autoevidencia e inmediatez reflexiva de lo visual, un esquema propio del modelo óptico que queda reemplazado por un modelo basado en las condiciones de lo prefabricado, unas condiciones que, a su vez, reproducen una escena completamente distinta a la del modernismo.

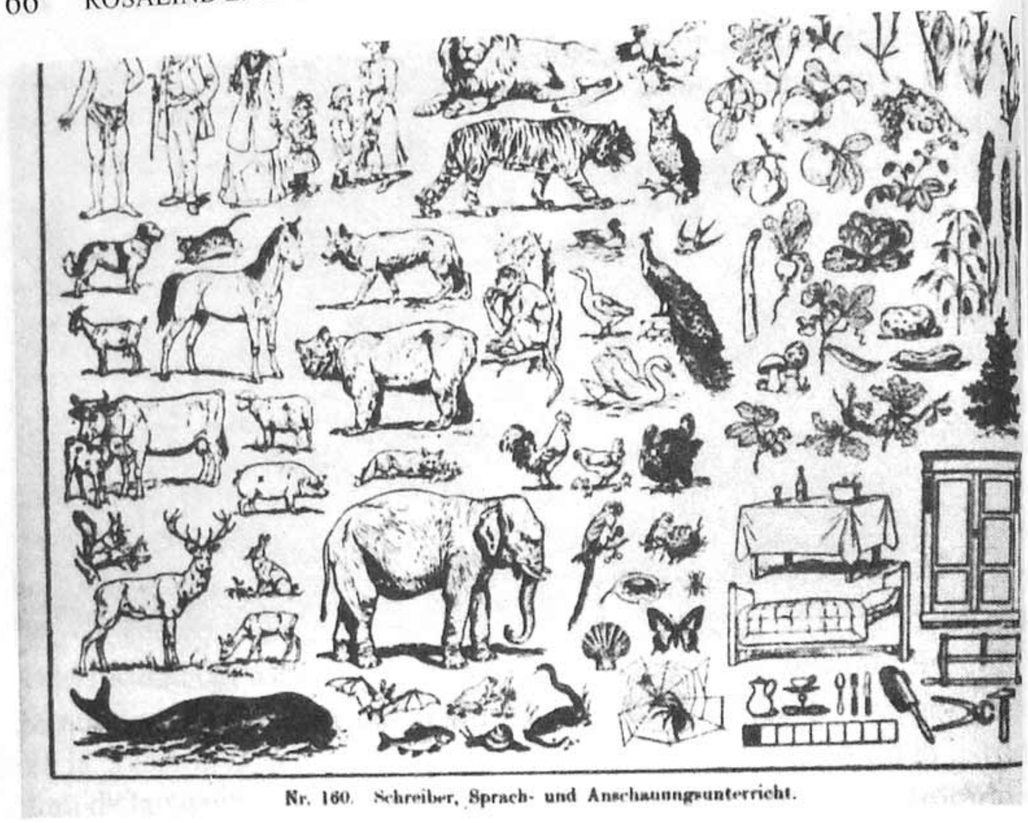
El modelo que Ernst construye tiene en realidad la estructura de una escena, integrada en un marco proscenio, de manera que se asemeja a la imagen cognitiva proporcionada por el Grupo modernista de Klein. Pero la comparación con el modelo visual del modernismo no da más de sí. Este paradigma se hace más patente en *La alcoba del maestro* (obra con una inscripción en alemán y en francés que reza: «Merece la pena pasar una noche aquí») y genera una escena dispuesta para dar un vuelco a la concepción que uno mismo tiene de la exterioridad-interioridad del espacio, por lo que la relación del automatismo con lo visual no se plasma en una rara mezcolanza de objetos —y, por ende, en la creación de nuevas imágenes—, sino en una función de la estructura de la visión y su incesante regreso a algo previamente conocido.

La alcoba del maestro tiene una estructura semejante al resto de sobrepintados. Ernst agrega una nebulosa de guache para ocultar aquellas partes de la lámina inferior que deben suprimirse y, al mismo tiempo, para proyectar un nuevo espacio en el que se colocarán en su sitio los objetos restantes; en este caso, animales y unos cuantos muebles. Como en los demás casos, el guache parece como de piel, como una capa formada en la superficie de la imagen. Pero, a diferencia de la mayoría, el espacio que esta capa proyecta es insoslayablemente profundo; de hecho, su organización es abiertamente la de una perspectiva. Los objetos que en él concurren no son los singulares híbridos de los demás *collages*, sino representaciones nada excepcionales de una ballena, un oso, una oveja, una serpiente, una cama, una mesa, un armario..., los elementos que quedan de la lámina de un libro de texto en la que en un principio, y en fila, esos mismos animales y objetos se exhiben en circunstancias abstractas y cuadriculadas, en lo que podría llamarse el espacio del inventario. La naturaleza muerta, inerte, de las poses; la yuxtaposición de los elementos en fila; el incumplimiento de las exigencias de la perspectiva, por las cuales los animales más alejados tendrían que ser de menor tamaño que los más próximos; la supuración del fondo del inventario sobre algunas zonas de la piel de guache: todos estos elementos hacen que el cuadro apaisado de la lámina-soporte siga estando presente a través de la redefinición de los



Max Ernst, *La alcoba del maestro*, p. 55.

«La estructura de la visión y su incesante regreso a algo previamente conocido...» (p. 64).



Nr. 160. Schreiber, Sprach- und Anschauungsunterricht.

Catálogo Kölner Lehrmittelanstalt, p. 142, detalle

«En circunstancias abstractas y cuadriculadas, en lo que podría llamarse el espacio del inventario...» (p. 64).

términos de la perspectiva. Esta presencia, aventuraría yo, era el elemento decisivo en la originaria experiencia surrealista de la imagen como revelación. Pues el campo visual que aquí se proyecta no es algo latente, un resurgimiento constante de la pura potencialidad de lo externo, sino un campo lleno desde un principio, o, por hacer uso del término, postizo. O prefabricado. Cierto es que nada tiene de prefabricado el liso lienzo del pintor, ni la lámina en blanco del dibujante, aunque podría decirse que una y otra superficie está previamente organizada, estructurada por la cuadriculación en la que la perspectiva trasladará las coordinadas del espacio externo. Ello es debido a que cada una de estas superficies lisas y blancas es no obstante el índice de un tipo de vaciedad, de una lisura básica, la lisura del campo visual en cuanto campo proyectivo. Representa, digámoslo así, el postulado de la apertura espontánea de la visión al mundo externo, a un más allá sin límites, a un horizonte en perpetuo retroceso, una reserva con la que se cuenta desde un principio, pero que jamás está ocupada de antemano. El que, en la perspectiva tradicional, el punto de fuga y el punto de mira, la línea del horizonte y la superficie del lienzo, acaben por reflejarse entre sí en una cómplice reversibilidad, se debe a que representan dos reservas de pura potencialidad, dos ubicaciones de lo nunca lleno y siempre por ocupar: por un lado, el horizonte que la visión persigue y, por el otro, la emanación de la mirada.

El que la base de *La alcoba del maestro* no sea algo latente sino un receptáculo ocupado de antemano, de manera que la mirada parece estar colmada en cuanto se lanza, el que la sensación que la proyección en perspectiva depara no corresponda a una apertura transparente al mundo, sino a una piel, membranosa, densa y, por extraño que parezca, aislable de los objetos que a ella se adhieren, son rasgos que introducen un modelo visual que es el reverso mismo de la perspectiva tradicional al tiempo que la negación absoluta de su alternativa modernista.

¿Cómo caracterizar el modelo visual aquí presagiado? ¿Cómo describir algo que no se ajusta a la oposición entre fondo y figura ni a su sublimación modernista? ¿Serviría de algo pensar en el reducido aparato que tanto fascinara a Freud y sobre el que escribió «El bloc maravilloso»? Mejor no entrar en una disputa sobre fuentes. El modelo del *Wunderblock* nos ayuda a analizar la particular estratificación de la experiencia que aquí se localiza.

En el modelo freudiano, la lámina superior del mecanismo —la que registra la impresiones trazadas sobre éste— es análoga al sistema

que Freud denomina *Pcpt.-Cs.*, es decir, la parte del aparato mental que recibe los estímulos (bien del mundo exterior o del interior del organismo) bajo la forma de un conjunto de impresiones que, no obstante, no son elementos permanentes en ese estrato del sistema. En el *Wunderblock*, esta lámina superior mantiene la marca visible sólo en la medida en que está en contacto con una tabla de cera a la que se halla temporalmente sujeta por la presión de una aguja; las marcas desaparecen una vez se separan ambas superficies, con lo que el *Wunderblock* cobra la presencia de una pizarra borrada. Pero de hecho, aunque han dejado de ser visibles, las líneas trazadas quedan preservadas en la base de cera, donde forman un haz de surcos permanentes. Freud establece una analogía entre este proceso, las operaciones mentales de la memoria y, en consecuencia, la parte de su modelo topológico cedida al inconsciente.

En *La alcoba del maestro*, la tabla de cera del *Wunderblock* tiene su contrapartida en la lámina inferior, en la página del libro de texto, en su concatenación de objetos a modo de inventario, los contenidos que la memoria inconsciente alberga; por otro lado, la lámina superior del aparato es aquí el plano en perspectiva del recubrimiento de guache, cuya textura membranosa parece señalar cómo esta superficie receptora puede desadherirse de su base. Dicha implicación entre desadherencia y readherencia es afín a otro punto que Freud señala con respecto a la estructura del *Wunderblock* y a su funcionalidad como modelo de la naturaleza misma de la estimulación sensorial. Esta estimulación, nos dice, es de naturaleza periódica. Es algo pulsátil, «la intermitencia de la conciencia, su ir y venir en el proceso de la percepción». A partir de dicho parpadeo o pulso, a partir de la conexión y desconexión dentro del campo perceptivo, la teoría neurofisiológica colige que, como dice Freud, «los nervios catéticos se activan y se desactivan con impulsos periódicos, rápidos e internos» hacia un sistema perceptivo «absolutamente permeable». «Como cuando —continúa Freud— el inconsciente, a través de un medio como el *Pcpt.-Cs.*, proyecta los órganos sensoriales hacia el mundo externo, retrayéndolos inmediatamente después de que han recogido muestras de éste, las estimulaciones que de él proceden.»

La alcoba del maestro no ilustra este movimiento pulsátil. De hecho, una de las cosas más impactantes del *collage* es su particular hieratismo, el sentimiento de escisión que produce, el desprendimiento, la escisión que resulta del pulso. Pulso, hieratismo, aparato visual proyectado dentro del espectáculo mismo a modo de recubrimiento

exfoliable y contenidos visuales que sobresalen del espacio óptico sólo por su carácter prefabricado, son evidentemente los elementos de la escena que estructura *La alcoba del maestro*. Era precisamente esto lo que hacía posible que este objeto les hablase a Breton, Éluard y Aragon tan rotundamente como lo hizo en 1921. Bien podría ser que Ernst la presentase como su propia alcoba, me oigo decir, pero sólo llevando a cabo una evidente identificación con el Hombre de los Lobos, paciente de Freud, evocando así el célebre sueño de los lobos y, tras ellos, la primitiva escena del hombre lobo. Lo cierto es que todo ello se halla presente: la inmovilidad de los animales, la ventana enfrente de la cama; el telón que aparece en escena bajo la forma de ventana abriéndose sola, la figura onírica que representa el momento en que el niño, abriendo los ojos, comienza a ver; y, finalmente, el sustrato común a todos estos elementos, la repetición, la ansiedad que produce la extrañeza de la experiencia, el hecho de que vuelva algo que ya está presente, y que vuelva bajo la forma de un objeto que sólo puede significar pérdida, de un objeto cuya identidad reside precisamente en el hecho de que se ha perdido. El sueño que encubre la escena primitiva y que permite la reaparición de una primera extrañeza —la castración percibida con distorsión a través del plano del acto sexual entre padre y madre— mediante el resurgimiento de una segunda extrañeza. En ésta, el objeto perdido es invocado como la primera de una larga serie de sustituciones —lobo, mariposa, dedo cortado— que repiten la señal de ese mismo objeto perdido. Esa repetición no significa el reencuentro con el objeto, su vuelta al presente, sino la reiteración de su propia ausencia.

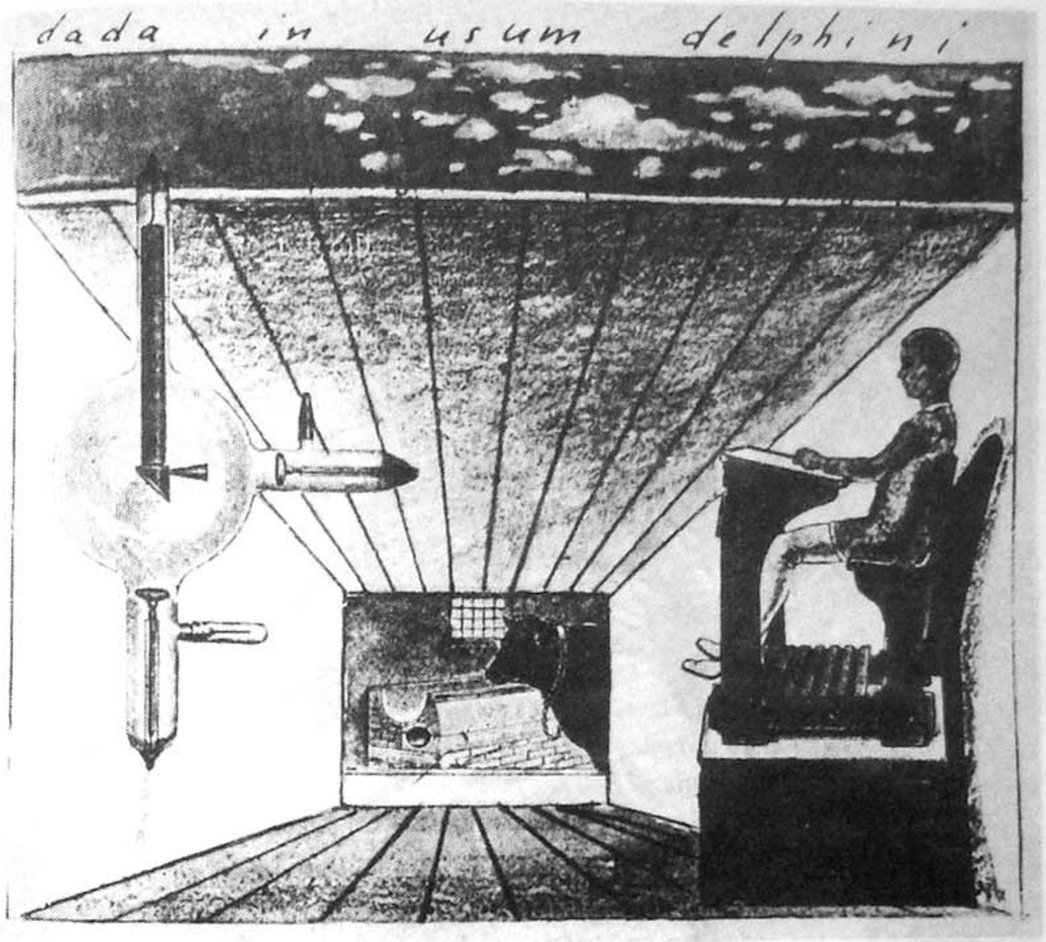
Sí, fue Karl Otten quien le había enseñado los libros aquel día. Ocurrió en Bonn, en 1912, en la Universidad. Jamás lo podría olvidar. Los había leído con voracidad, acopiando imágenes, ejemplos, análisis. Pájaros. Sombreros. Cañas. Parasoles. Piscinas. Volar. Caer. Y siempre soñando, siempre. Tenía que confesar que aún podía traer a la memoria largos pasajes de la Interpretación, *casi al pie de la letra. También del libro sobre* El chiste. *Y de* La psicopatología de la vida cotidiana. *Desde ese momento, supo lo grande que sería un pintor* freudiano, *capaz de convertir todo esto en arte. Pero supo asimismo que carecía de medios para hacer algo más que plasmarlo tenue e insuficientemente. Y que los libros, las ideas, eran demasiado valiosos para hacer sólo eso. No importaba. Ya entonces sabía que podría esperar.*

Lo que hizo más llevadera su espera fue contemplar sus dibujos y sus pinturas, las cosas que ellos deshacían o unían con trozos de tela, las imágenes que confabulaban en una profusa miscelánea de detalles, cabezas hechas de minúsculas cabecitas, cuerpos compuestos por centenares y centenares de plumazos. Pensó que podía escribir un libro sobre estos extraños productos de la ilusión, sobre la concurrencia de estos parajes mentales a donde le habían llevado sus estudios de psicología.

Más tarde, tras haber conocido la obra de De Chirico, viendo que sí que era posible incorporar esta suerte de afectos en una imagen, había empezado a enhebrar en su obra todos los temas sobre los que tanto había pensado. En 1920, su collage *en el que aparece un niño sentado en un pequeño pupitre y enfrentado a un tubo de vacío, violador y priápico, recibió el título* Dada in usum delphini, *recordando que, en sus* Lecciones introductorias, *Freud había manifestado que no haría referencia a los genitales* in usum delphini, *como nos dirigiríamos a los niños, sino que les llamaría por su propio nombre*. Les malheurs des immortels, *el* collage *que hizo en 1921 para el libro que escribió con Éluard, está basado en los ejercicios para niños que el padre del juez Schreber había ideado, publicados como* Kallipädie. *La extravagante locura de Schreber logró motivarle, de modo que seguidamente realizó* Nada sabremos de este hombre *y* Revolución de noche. *Pero el caso del Hombre de los Lobos le hizo llegar aún más lejos. Y no sólo por* Souvenir de Dieu, *obra en la que quiso plasmar la omnipotencia y la licantropía de su padre. Lo cierto es que fue viendo cómo el Hombre de los Lobos iba a ser el armazón de su propio texto surrealista, la indispensable elaboración onírica que uno tenía que presentar a la revista para, por así decirlo, hacerse acreedor de galones en la revolución.*

En 1969, Robert Level entrevistó a Ernst, preguntándole qué le parecía, tras el tiempo transcurrido, lo que he dado en llamar su texto del Hombre de los Lobos. Lebel siente curiosidad:

> En octubre de 1927, en los números 9-10 de *La Révolution Surréaliste*, publicó sus «Trois visions demisommeil», donde explicaba por vez primera el concepto de automatismo y de la técnica del *collage* y del *frottage*. ¿Cómo tuvo lugar esta manifestación, de tan excepcional interés, en la que declaraba su originalidad y su supremacía en este campo, aceptada por el grupo surrealista y, particularmente, por Breton? ¿Le había dicho ya algo a Breton o la reacción de éste respondía a algo completamente nuevo para él?
>
> *Max Ernst*: Jamás le dije nada antes de decidir publicarlo, pero André Breton, con quien por entonces tenía relaciones más que cordiales (con algunos



Max Ernst, *Dada in usum delphini*, 1920.

«Enfrentado a un tubo de vacío, violador y priápico...» (p. 70).

Max Ernst, *Souvenir de dieu*, 192

«La omnipotencia y la licantropía de su padre...» (p. 70).

altibajos), demostró franco interés. Incluso me ayudó a corregir ciertos giros en francés.

Robert Lebel: ¿No resultaba curioso que usted, perteneciendo a un grupo que manifestaba tanto interés en los sueños, jamás hubiera hecho alusión a éstos?

Max Ernst: Sí, tiene razón, es posible que resultase algo extraño [...].

Claro está, resultaba tanto más extraño por cuanto Ernst había participado en una amplia gama de experimentos —con drogas, hipnosis, escritura automática— desarrollados en 1923, cuando Breton, en el período conocido la *époque des sommeils*, trataba de inventar el nuevo sistema que iba a denominar *surrealismo*. Jacques Baron lo recuerda:

> Las primeras sesiones tuvieron lugar en casa de Breton, *rue* Fontaine. Si no me falla la memoria, en ellas participaban Crevel —en un principio como maestro de ceremonias—, Breton y Simone, cómo no, Aragon, Éluard, Peret, Desnos, Morise, Vitrac (muy rara vez), probablemente Fraenkel, y Limbot en una o dos ocasiones. Disculpen si olvido algunos nombres. Quizá el de André Boiffard [...]. Soupault, no recuerdo bien [...]. ¿Y Man Ray? ¿Y Max Ernst? Seguro que sí. Gala Éluard acompañaba a Paul. Janine todavía no. Sí estaba Queneau y Denise, poco después Naville, y algunos más.

Pregunta: Quien te da la mano es Ernst. ¿Le conoces?
Desnos (en trance hipnótico): ¿Quién?
Pregunta: Max Ernst.
Desnos: Sí.
Pregunta: ¿Vivirá por mucho tiempo?
Desnos: Cincuenta y un años.
Pregunta: ¿Qué hará?
Desnos: Jugar con lunáticos.
Pregunta: ¿Será feliz con ellos?
Desnos: Pregunta a la dama de azul.

«El sueño del Hombre de los Lobos», escrito para La Révolution Surréaliste. *Lo compuso revolviendo sus recuerdos de la cabecera de la camita que tenía en Bruhl, una tabla de madera, laboriosamente entreverada, en la que, de niño, y antes de irse a dormir, proyectaba visualmente rocas imaginarias y montañas remotas, minúsculos jinetes abriéndose paso de uno a otro promontorio. Fue precisamente esta tabla lo que le vino a la memoria tras darse cuenta de las enormes posibilidades que encerraba el* frottage. *Así que es en el frontis de esta tabla donde emplazaría a su padre, haciendo «gestos obscenos» con*

un «grueso lapicero» que extrae de sus pantalones antes de, según la lógica que opera en el sueño, convertir todo su cuerpo en un cántaro, en una peonza, en un objeto que gira frenético y cuyo nombre sólo puede ser el de esa presencia ausente de la fantasía, el falo. El nexo con el Hombre de los Lobos se establecería por medio de esta referencia a su padre, haciendo el amor mientras que el «pequeño Max» observaba. Su padre, a quien volvía a ver en el sueño encubridor. Un encubrimiento dentro de un recuerdo encubridor. Sí, algo así sería.

Y, con todo, la prueba más palpable y decisiva de que Ernst se identificaba con las historias clínicas de Freud no involucra directamente al Hombre de los Lobos. Se trata más bien de una proyección del propio Ernst en la narración freudiana sobre Leonardo. Por ejemplo, en el cuadro *La Virgen castigando al Niño Jesús delante de tres testigos (A. B., P. E. y el artista)*, de 1926, dicha relación irrumpe en forma de chiste privado, en la sombra que un ave arroja sobre las vestimentas de la Virgen. La aparición de este fantasma, con unos perfiles propios de las innumerables palomas que Ernst iba a pintar a finales de los años veinte, es una mimesis del diagrama que Oskar Pfister hizo del buitre oculto en *La Virgen y Santa Ana* y que acompañaba a la edición de 1919 del ensayo de Freud sobre Leonardo. Pero la identificación de Ernst con Leonardo iba a tener un alcance sistemático mucho mayor. Al postular a Loplop, el «Ave-Superior», como su *alter ego*, esta criatura, que fue objeto de tantos cuadros, a la que llamaba «mi fantasma particular, unido a mi persona», adquiría resonancias totémicas. A otro nivel, a nivel iconográfico, regiría las relaciones de Ernst con el reino de la historia natural, ora en sus primeros *collages*, ora en el ciclo de dibujos a brocha frotada, que pretenden seguir la línea de los estudios de Leonardo, tanto por su hechura como por su alcance. Pero en *La alcoba del maestro* y en «Tres sueños de duermevela», la relación de Ernst con el caso de Leonardo se decanta hacia la misma función del *recuerdo encubridor*, como núcleo del análisis freudiano: el recuerdo como encubrimiento, es decir, no como donante de contenidos sino en cuanto que condición estructural de éstos. Pues en la acción que Freud pondría en escena, el protagonista no es el ave misma, sino el ave en cuanto ausencia básica.

Leonardo decía recordar que un ave había visitado su cuna y había batido su cola entre los labios del pintor. Freud interpreta ese recuerdo como un encubrimiento, como un telón sobre el que se proyectan bajo algún disfraz las reminiscencias de la excitación sexual que una madre

Max Ernst, *La Virgen castigando al Niño Jesús delante de tres testigos* (A. B., P. E. y el artista), 1926.

«Una proyección del propio Ernst en la narración freudiana sobre Leonardo...» (p. 74).

Oscar Pfister, *Puzzle pictórico*, 1919.

«La sombra que un ave arroja sobre las vestimentas de la Virgen...» (p. 74).

cariñosa en exceso despertaba en el niño. Éste es aún muy pequeño para racionalizar esos sentimientos, pero la impronta de esta experiencia queda en él, como un recuerdo cuyo significado permanece latente, aguardando una interpretación que sólo le será dada con el tiempo, un significado que, por consiguiente, está en función de lo que Freud denomina acción diferida. Freud explica el hecho de que el objeto que consuma el contenido perceptivo de este recuerdo sea un ave de manera análoga a como explica que, en el caso del Licántropo, sea un lobo. Lo cierto es que establece paralelismos entre los distintos objetos presentes en los recuerdos encubridores de muchos de sus pacientes.

El sujeto recibe estos elementos ya elaborados, establece Freud, a partir de trozos sueltos de conversaciones que, de niño, oyó por casualidad, de imágenes con las que tropezó en los libros, de lo que vió y de lo que le contaron del comportamiento de los animales. La propia curiosidad sexual del niño le incita constantemente a emprender una búsqueda que saca a la luz estos datos, los cuales, tras ser descubiertos, se proyectan en un pasado informe a modo de «recuerdo». Son referentes enteramente facticios que llegan *ex post facto* para unirse a los significantes flotantes de algo que, para Freud, había pasado de ser una escena primitiva a ser propiamente una fantasía originaria.

Según la reconstrucción freudiana del caso de Leonardo, el ave procede del relato de una anciana madre que augura reiteradas veces la futura grandeza de su hijo; posteriormente, conjetura Freud, el ave se concreta en un recuerdo gracias al dato que los buitres no se aparean y son fecundados por el viento. El recuerdo encubridor es pues un aparato de retro-proyección *ex post facto* de la visión sobre un campo saturado de imágenes prefabricadas.

Debemos darnos cuenta de que el Leonardo del recuerdo encubridor o pantalla mnemónica no es el mismo que el Leonardo de la pantalla proyectiva, las manchas que cubren el célebre muro veteado o las brasas en las que enseñaba a los jóvenes pintores a dejar volar su imaginación. Cuando se habla de Ernst, siempre se trae a colación la segunda, la pantalla concebida como escenario para el libre juego de la imaginería, una potencialidad latente que permite la aparición de relaciones dentro del proceso creativo. Porque, deduce el historiador del arte, sólo la segunda es característicamente surrealista. Cosa que hasta el propio Ernst parece admitir. En su ensayo *Más allá de la pintura*, Ernst tiene la cortesía de citar el análisis que Breton hacía de «la lección de Leonardo, instando a sus alumnos a representar en sus cuadros lo que cada cual creía ver en las manchas de un viejo muro». A conti-

nuación, Ernst yuxtapone su relato sobre cómo descubrió el *frottage*. Comienza así: «El 10 de agosto de 1925, una incontenible obsesión visual me llevó a descubrir los medios técnicos que han consumado en la práctica la lección de Leonardo.» Ernst nos cuenta que inventó su procedimiento proyectivo tras reparar súbitamente en las arboledas que podían verse en el suelo de madera de su alcoba, en una posada que daba al mar. A nadie se le oculta que la referencia a la pantalla proyectiva de Leonardo tiene por fin dotar al *frottage* de un pedigrí brillante como pocos.

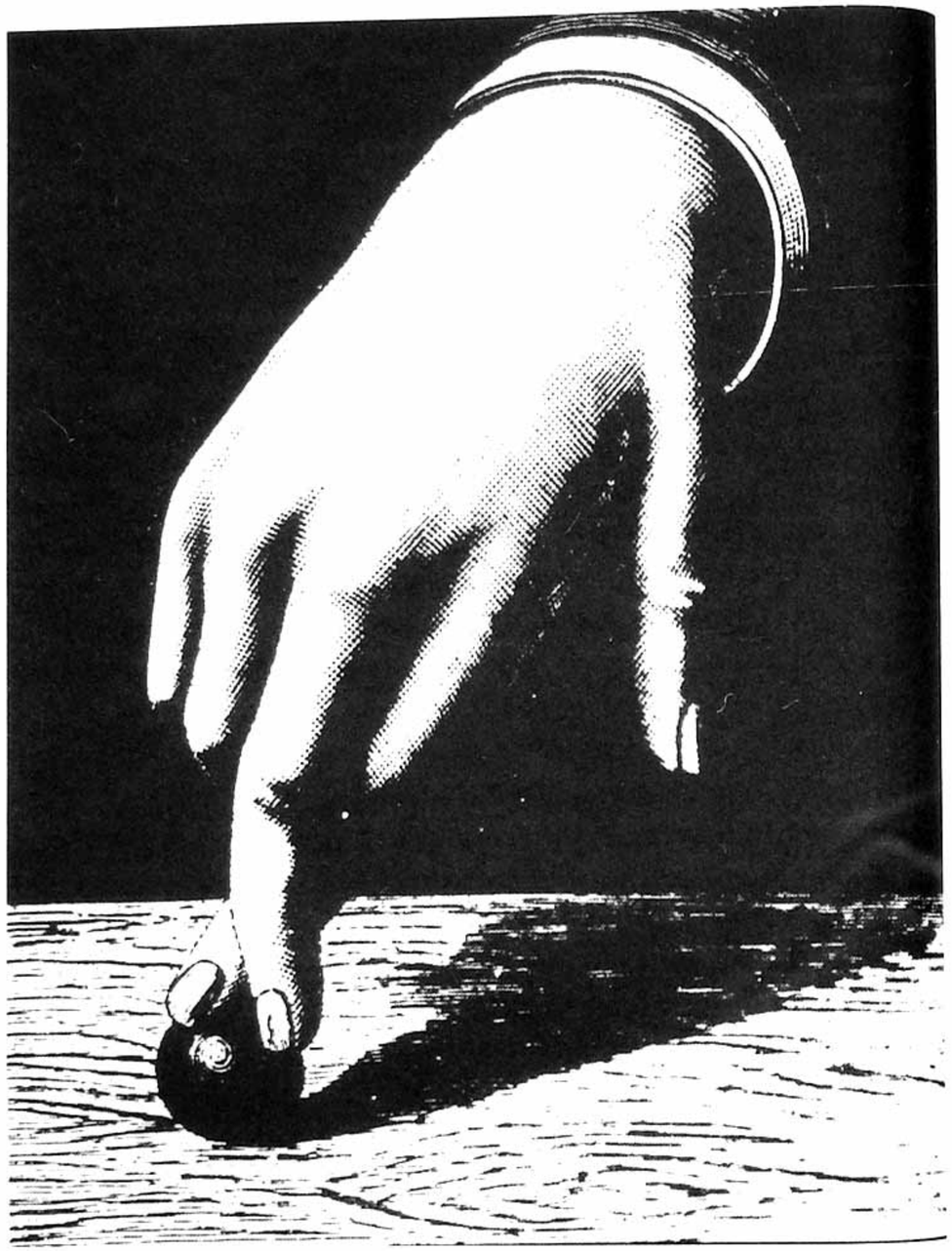
Pero, poco después, Ernst afirma que, cuando la pantalla proyectiva se concibe a modo de potencialidad latente, como el lienzo en blanco de la pintura convencional, resulta inexplicable que puedan trazarse analogías entre dicha pantalla y el campo visual entendido a la manera tradicional. Su tesis es que el *frottage* y el *collage* (o el *collage* tal y como lo practicaba Ernst, diciendo «ce n'est past la colle qui fait le collage») son metodológicamente indistinguibles, por lo que no es de sorprender que las circunstancias que le inspiraron en ambos casos fuesen casi idénticas. «Son tan semejantes —escribe Ernst— que puedo describir el descubrimiento de uno casi en los mismos términos que anteriormente empleara para el otro.» Acto seguido comienza a relatar cómo descubrió el *collage*: «Fue en un día de lluvia del año 1919, me hallaba en una villa del Rin y me vi preso de una obsesión que me hacía mantener mi mirada en las páginas de un manual con ilustraciones de objetos diseñados para pruebas antropológicas, microscópicas, psicológicas, mineralógicas y paleontológicas».

Para que el hermanamiento de ambas invenciones fuese posible, Ernst tuvo que fundir ambas pantallas, la proyectiva y la mnemónica, las manchas del muro de Leonardo y el relato freudiano del recuerdo del buitre. Tuvo asimismo que entender la estructura de visión configurada en una en términos de la retroactividad mnemónica de la otra. El artista concibe dicha fusión como una operación del inconsciente; esos dos procesos están destinados a copar la misma escena perceptiva por mor de algo que, según Freud, es común a los sueños y a las alucinaciones, a saber, una regresión hacia lo visual. Así pues, en *Más allá de la pintura*, Ernst asimila el espacio matriz del *collage* y del *frottage*, el plano de lanzamiento común a ambos, con su propia pantalla mnemónica, esmeradamente elaborada; con el panel de caoba veteada de la cabecera de su cama, montada en el drama de un sueño crepuscular donde el propio Ernst proyecta su tierna infancia. Es el panel donde imagina a su padre copulando y donde se acumula todo un almacén de imágenes: «el ojo amenazador, la larga nariz, la enorme cabeza de un pájaro de negras y gruesas plumas, etc.».

Cuando se mudaron —ellos cuatro, Paul, Gala, Max y Cécile, una niña de seis años— de Saint-Brice a otra villa de los suburbios, a Max se le ocurrió pintar la habitación de la niña con dibujos fantásticos, maravillosos. Pero de un modo u otro, como siempre ocurría, Gala pasó a ser el objeto de su atención. Y serían ahora las paredes de todo el apartamento las que cubriría con profusión de imágenes. La misma idea de pintar ese ciclo le recordaba las casas de Pompeya. De ahí estableció una relación con Gradiva y con el escrito de Freud «El delirio y los sueños en la Gradiva de Jensen», donde analiza un relato que, a decir verdad, transcurre entre aquellas ruinas. Gradiva, la joven pompeyana de la antigüedad, encubre a la joven Zoë, la imagen presente de una Gradiva en vida que acabará dando una interpretación a los apetitos sexuales adolescentes, hasta entonces en el limbo de la memoria. Gradiva la encubridora.

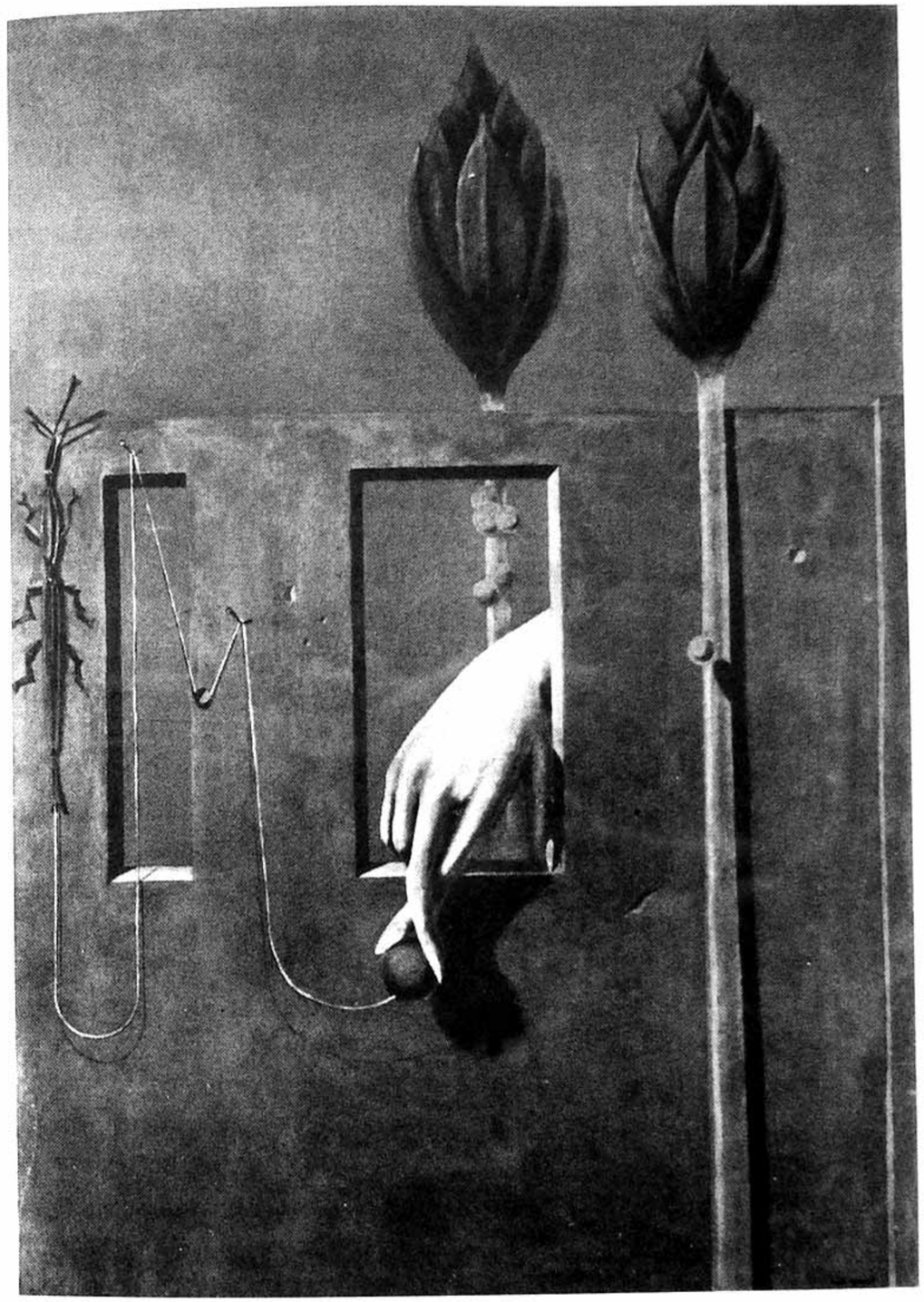
La mano que representaría «Gradiva» en este enorme mural procedía de una imagen que Ernst había encontrado en la revista La Nature, *ilustrando un breve ensayo sobre las ilusiones sensoriales. Se trataba de una mano con los dedos índice y corazón cruzados el uno sobre el otro y con una bolita colocada entre ambos dedos, en contacto con sus yemas. La mano, de indescriptible languidez, era sumamente sugerente; la membrana carnosa y fláccida que unía sus dedos cruzados se convertía en un hermoso pubis, semioculto, en el nacimiento feminizado de un objeto que, a partir de ahí, sería un par de piernas voluptuosamente suspendidas. Pero lo que llamó su atención no fue simplemente que la mano se transformase en «mujer». Como puede verse, la bola llevaba las cosas mucho más lejos. La verticalidad de los dedos, con la bola en sus puntas, reproducía una imagen fálica de la que emanaba un significado que, al final, refluía sobre los pliegues del impenetrable secreto genital; allí podía ver la llamada del cuerpo de la mujer, con todo el terror y el placer de la excitación que nace de la experiencia de la diferencia sexual. Ello convertía a la mano, con su verticalidad, su inercia al caer y sus reminiscencias edípicas, en otro de los avatares de* La puberté proche.

Pero en esta ocasión la mano sale de un muro pompeyano para hacer su gesto seductor frente a una superficie de terracota, y le llama a él, a Max Ernst, absorto ante la pantalla que encubre la fantasía de Gala, la Gala de La puberté proche, *quien a su vez, encubre la foto-*



«Ilusión táctil», *La Nature* (1881), p. 584.

«Pero lo que llamó su atención no fue simplemente que la mano se transformase en "mujer"...» (p. 79).



Max Ernst, *At the First Clear Word*, 1923.

«La mano sale de un muro pompeyano para hacer su gesto seductor...» (p. 79).

grafía de ella que Éluard guardaba en su cartera, fotografía que, por último, encubre una larga concatenación de imágenes largo tiempo dormidas, imágenes de sirenas con el nombre de «Max» dibujado en sus labios mientras, entre susurros, le decían la verdad sobre los deseos de su infancia.

La letargia actúa en lo que Freud denomina la «otra escena» de la visión, aquella hacia la que el inconsciente regresa cuando se sueña, se fantasea, se alucina o se tienen recuerdos encubridores. Esta acción diferida, o *Nachträglichkeit*, o *après-coup*, es de máxima importancia para el funcionamiento del objeto prefabricado, el cual, por estar siempre a mano, canaliza una experiencia pretérita, una experiencia que, cuando se tuvo por vez primera, carecía de sentido. Y es importante a la hora de transformar la visión del sujeto en un horizonte perceptivo único y originario. Freud describe este aspecto en relación, por ejemplo, con la revisión secundaria, ese proceso de la elaboración onírica destinado, *après-coup*, a levantar una fachada para el sueño: la que creemos recordar al despertar, la que reagrupa el caos de representaciones oníricas, dándoles la coherencia relativa de una narrativa. Esta fachada, afirma Freud, no es una creación original. Antes bien, es una fachada prefabricada: una narrativa que yace ahí, esperando ser interpolada en el material onírico. Esta narrativa prefabricada, precisamente por ser tal, puede ser interpolada en ese preciso instante que separa sueño y vigilia. En uno de sus muchos ejemplos de dicho *modus operandi*, Freud se pregunta: «¿Sería muy inverosímil que el sueño [de Maury] representase una fantasía conservada en su memoria desde mucho tiempo antes y despertada —o «aludida», podría decirse— en el momento en que el sujeto percibe el estímulo interruptor del reposo?» Con todo, la revisión secundaria no añade sola y simplemente una trama artificiosa a la superficie del sueño. De hecho, la fachada que la revisión secundaria erige y el deseo que opera en el núcleo del sueño se reflejan mutuamente. Es más, el núcleo interno es algo con hechuras previas, una función de ensoñaciones o sueños diurnos (*Daydream, Tagträume*), elaborados durante la infancia o la pubertad «en el nexo de los pensamientos oníricos». Para Freud, como es sabido, esos sueños diurnos advienen a su vez en el sujeto como algo elaborado de antemano, en ese regreso infinito que desplaza una y otra vez el referente desde su supuesta conexión causal hasta la fuente de toda fantasía. Estaban ya ahí, esperándole en hilos sueltos del discurso de sus padres y de sus abuelos, de las leyendas que la familia narra sobre sí

misma y sobre él, de sus anécdotas predilectas, de sus propias mitificaciones, tejidas a partir del material prefabricado de habladurías sociales y de aspiraciones culturales, en resumen, de las narrativas que escucha en los demás y que hace suyas.

Ahora bien, la posibilidad de que el sujeto que tiene sueños diurnos reproduzca como algo propio estos estímulos colaterales, de que aparezcan en su pantalla mnemónica como experiencias personales, se debe a una estructura específica de la percepción visual que Lacan ha llamado «el *para mí* de las representaciones». Esta experiencia fenomenológica de un objeto que, estando fuera del sujeto, también es *suyo*, transforma dichas anécdotas en marcadores deícticos del propio ser de ese sujeto, en jalones que aparecen ante él como índices de su propia historia, de su propia identidad, como las piedras de toque de sus más estrechos vínculos con lo real. Lo cual es más asombroso si cabe por cuanto las elaboraciones previas que el sujeto identificará como «suyas» son hitos erigidos *ex post facto* para conmemorar un acontecimiento que nunca sucedió, un encuentro que traumatiza al sujeto precisamente porque estuvo ausente, un encuentro que para él siempre será un desencuentro, una cita a la que no acude. La sexualidad del niño, nos dice Freud, nunca dejará de ser traumática, pues siempre será un desencuentro, una cita a la que siempre llegará demasiado pronto o demasiado tarde. El acontecimiento traumático, el desencuentro, la cita incumplida, la *tuchē* de Lacan, no produce excitación sino que se siente como pérdida. Para ser exactos, lo que el trauma provoca es la excitación *de la* pérdida, de la automutilación, de la desmembración de una parte del cuerpo. El trauma dispara un mecanismo de repetición automática que, desde ese momento, se dispondrá a restaurar el consabido objeto, ese objeto desconocido e incognoscible, intentando hallarlo al otro lado de la cesura que el trauma ha abierto en el lugar donde no se produjo el encuentro esperado. De ahí que la estructura del trauma no dependa de la compulsión repetitiva que activa, sino del sentido que adscribe a la cesura —la ocasión perdida, el encuentro frustrado— que el propio trauma origina: la apertura a un espacio fuera de los límites de ese otro espacio donde pensamos que reside lo que determina la visión. Porque es al otro lado de la divisoria visual donde aparecerá el significante, el objeto susceptible de representar lo que el sujeto ha perdido, ese objeto que el niño se afana en encontrar, un objeto que abastece de una serie interminable de sustitutos, sustitutos que se le presentan en el mundo que hay más allá de la cesura.

Lacan decide llamar *automate* a esta reserva o inventario de dobles o suplentes, evocando así esa sensación de extrañeza que impregna el hallazgo de cada uno de dichos objetos. Extrañeza que no obedece tanto a la ansiedad que el encuentro provoca como al aura de aleatoriedad que rodea ese mismo encuentro: un encuentro para el que uno no estaba preparado: un encuentro que, repitámoslo, siempre tiene lugar por casualidad. Ahora bien, el término *automate* también incide en la inexorabilidad que gobierna esta serie y origina la lógica de las sustituciones que tendrán lugar en su seno. El *automate* se instala en la cesura abierta por el encuentro frustrado, señalando así la ubicación del hueco que intentará cubrir con materiales de relleno, con todo un inventario de artículos prefabricados pero que el sujeto cree hechos a la medida de su propio deseo.

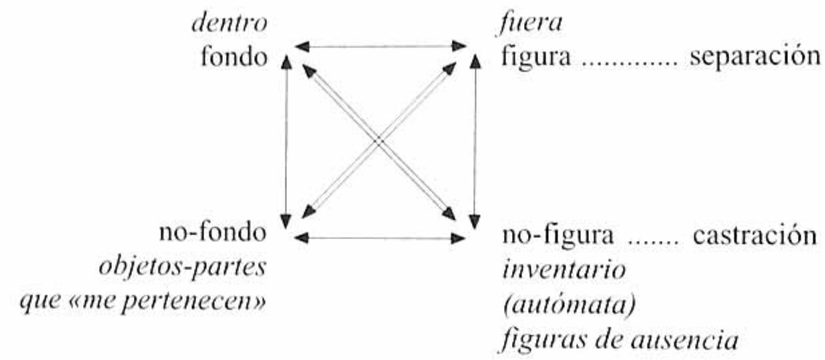
Dos menos uno

En el turno de intervenciones que siguió al seminario de Lacan «*Tuchē* et automate», alguien le preguntó por qué, al describir el proceso de formación de la inteligencia hasta los tres o cuatro años, parece haber abandonado el concepto de desarrollo fásico —primero oral, luego anal y más tarde edípico— y haberlo reducido todo al miedo a la castración. Lacan responde como sigue: «El miedo a la castración es como un hilo que recorre todas las fases del desarrollo. Orienta relaciones que anteceden a su aparición real: ablactación, control de micción y defecación, etc. Cristaliza cada uno de esos momentos en una dialéctica centrada en un encuentro negativo. Las fases son consistentes en la medida en que puedan registrarse en términos de encuentros negativos.»

Anteriormente, Lacan había impartido un seminario sobre las «relaciones de objeto» dentro de una estructura freudiana, en el que hacía referencia a la condición castrante de la paulatina ablactación. «¿Qué ocurre —se pregunta— cuando la madre ya no actúa en respuesta a un deseo, sino conforme a su propia voluntad? Deviene real, deviene poderosa. Súbitamente, el acceso a los objetos toma un derrotero bien distinto: los objetos que hasta entonces sólo eran fuente de satisfacción devienen dones concedidos por una fuente de poder. Observamos, en suma, que la situación se invierte. De ser simbólica, la madre pasa a ser real, y los objetos, de ser reales, pasan a ser simbólicos».

Imaginémonos tratando de hacer un gráfico de esta relación. Podríamos empezar caracterizando la aparición originaria del objeto en el campo perceptivo del sujeto infantil como el advenimiento de algo que se deslinda de un fondo hasta ahora indiferenciado para distinguirse como figura. *Sobra decir que ese objeto, el pecho materno —y, por extensión, la madre— se convierte en figura al interrumpir bruscamente la continuidad del campo perceptivo del niño, haciéndole que deje de ser el sujeto informe y omnipresente del placer para transfor-*

marse en el sujeto de la frustración y el anhelo, esto es, en el sujeto del deseo. La coyuntura que hace visible el objeto también lo pone en suspenso: lo convierte en un objeto sometido a las condiciones de la ausencia. Como tal, esta «figura» se halla condicionada por su propia contradicción, por la no-figura. Pero la figura, como imagen que es, vuelve a su vez a reflejarse en el niño, quien la percibe y la asimila como representación no de un objeto común sino de un objeto que es de su exclusiva propiedad, un objeto que ha sido creado para su satisfacción y su placer y que, al pertenecerle, lo distingue como un ser único, reproduciéndose deicticamente —«éste», «aquí», «tú»— y deixicamente —el reflejo de un término en otro, su implicación— como parte de la propia identidad del niño. Como ocurría con los términos del Grupo de Klein, opuestos diagonalmente, o con la identidad a=a' del esquema L, también aquí la «figura» de la imagen equivale al «no-fondo», un no-fondo en el que el niño se autodiferencia en cuanto ego.



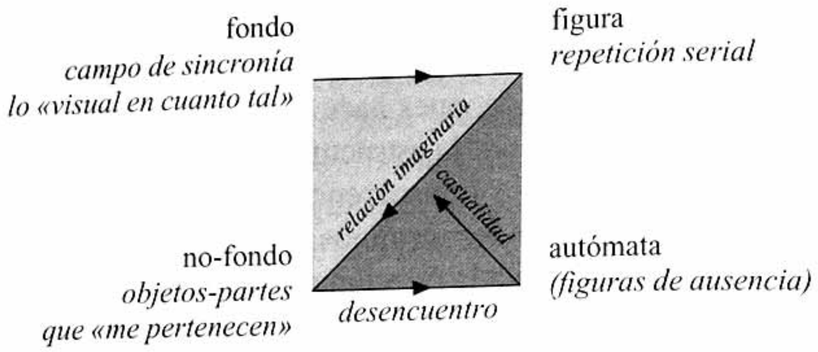
Así modificada, la aparición del objeto en cuanto que función de separación, psicoanalíticamente construida, empieza a sugerirnos un esquema con el que estamos familiarizados. La lógica visual del modernismo puede construirse sobre la base del Grupo de Klein. A su vez, este mismo modelo estructuralista sirve de base para el Esquema L. Dicho esquema, como ya sabemos, ubica el sujeto del inconsciente por contraposición a sus objetos, a los que Lacan denominará *objetos a* (u objetos del deseo). De esa contraposición inicial parten dos derivaciones. En primer lugar, los *objetos a* se duplican a lo largo del pliegue especular del eje deíxico, estructurando allí el campo del ego propio del sujeto. En un segundo momento, es la ausencia la que proyecta esos mismos objetos en el inconsciente, cuyo campo, Lo Simbólico, es también el *locus* del Ello.

Al igual que en el Grupo de Klein, al igual que en el gráfico visual del modernismo, en el Esquema L puede reconocerse el impulso estructuralista hacia la claridad lógica, pues hace suya la sincronía y la inmediatez cognitiva características de la estructura. Pero con ello el Esquema L sólo persigue cuestionar la transparencia que el propio diagrama estructuralista proclama, pues los términos de la lógica que rige dentro del diagrama —y que posibilita la relación especular del eje de la visualidad— hacen que *a* y *a'* sean reversibles. Y esta reversibilidad no es síntoma de claridad, sino de lo que Lacan denominaría «reconocimiento fallido». Permanente y opaco, este obstáculo se instala en el corazón mismo de una claridad diagramática que, a partir de ese momento, ejemplificará tanto las pretensiones de la visión como sus fracasos.

La transparencia es uno de los rasgos de la estructura. La sincronía es el otro. Pues es la exposición sincrónica de relaciones la que, reuniendo los elementos de un sistema en el campo de una imagen única, permite pensar en el control epistémico. Por consiguiente, la sincronía pasa a ser el otro término en el que Esquema L fundamenta su declaración de guerra lógica. Construido a modo de circuito, más que de diagrama o de tabla, el Esquema L dispone estratégicamente los efectivos movilizados por la compulsión repetitiva que el trauma origina. Al proyectar esta circularidad sobre la estabilidad de la estructura, del esquema se deduce que lo que dota al sistema de cáracter homeostático y apariencia atemporal es precisamente la incorporación en su núcleo de la secuencialidad y del tiempo.

¿Sería posible modificar el Esquema L para que sirviese de base para la proyección de una visualidad que subyazca a la vez que subvierta el campo de la visión modernista, de la misma manera que el circuito psicoanalítico de Lacan revienta desde dentro las relaciones estructuralistas? Sucede que, si bien la relación especular representada en el Esquema L separa el sujeto del inconsciente, levantando un muro opaco a lo largo de la diagonal del gráfico, no es menos cierto que el sujeto es el efecto del inconsciente, o de lo que ahora deberíamos llamar «sujeto-efecto».

De manera parecida, el posible gráfico de una visualidad autómata mostraría cómo la cacareada transparencia cognitiva de lo «visual en cuanto tal» no es un acto consciente, sino el efecto de algo reprimido: a saber, el efecto de la serialidad, de la repetición, del autómata. O, lo que es lo mismo, es el efecto de una cesura en la visión, de una brecha:



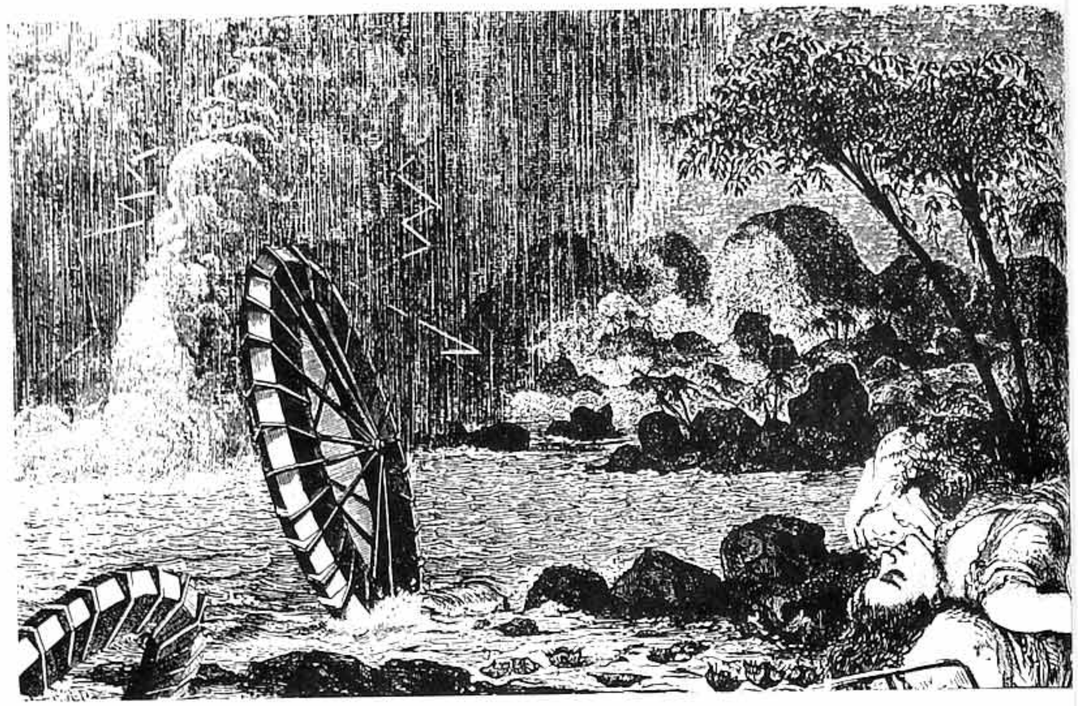
La figura, constituida por separación, se reduplica deícticamente como no-fondo*: como aquellas partes del propio cuerpo del sujeto que se identifican con el objeto externo. Pero, teniendo en cuenta que el objeto es externo precisamente por ser aquello que se retrae o se separa, los objetos-parte que pertenecen al sujeto son también partes que éste pierde. De ahí que, en el gráfico, queden inscritas a lo largo del eje de la castración. En el polo extremo de este eje, en la* no-figura*, se acumula una serie potencialmente infinita de sustitutos del objeto perdido. La aparición de estas figuras tras la barrera del encuentro frustrado, desde el campo del inconsciente hasta el campo de la percepción, impactará por sorpresa en el sujeto, a quien le parecerá el resultado de una casualidad.*

Dos bis

> Pues lo que embarga el ánimo del jugador no es otra cosa que esa pregunta del significante, hecho figura en el *automate* de la casualidad.
>
> «¿Qué eres, figura del dado al que me enfrento cuando sales al encuentro (τύχη) de mi fortuna? Nada, salvo esa presencia de la muerte que hace de la vida humana un indulto obtenido cada mañana en nombre de los significados de los que tu cayado es signo [...]».
>
> LACAN, Seminario sobre «La carta robada»

En el verano de 1929, Max Ernst estaba disfrutando de un largo período de descanso en una granja de Ardèche, donde, según contaba a uno de sus biógrafos, tuvo que guardar cama durante varias semanas. El que esta cama tuviese o no una cabecera, y que, de ser así, ésta fuese de caoba veteada, o el que ese obligado reposo en cama llegara incluso a producirse, probablemente carece de importancia. Ernst estaba reformulando algo fácilmente identificable como sus «condiciones para el *collage*»: la fórmula del sueño de duermevela, de la alcoba del maestro, del espacio en perspectiva que, sin aparente esfuerzo, se extiende hacia su horizonte, un horizonte prefabricado. Esas pocas semanas de febril actividad dieron por fruto su novela *collage Femme 100 têtes*.

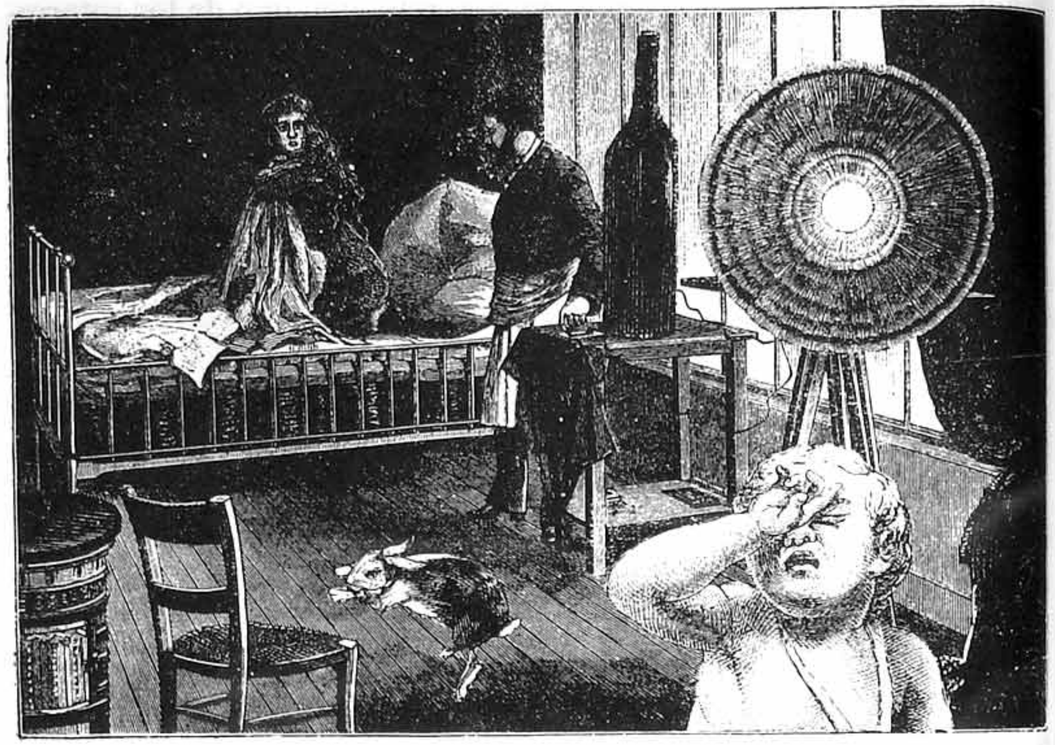
Los paisajes de tormenta, las plazas urbanas, las aulas surcadas por las líneas de los pupitres, el pasillo del comedor en el vagón del ferrocarril..., en el mundo de esta novela cada plano queda seccionado por una aparición que ocupa una parte del espacio y que a la vez obstaculiza el reflujo. Lo que más frecuentemente aparece es un perfil blanco, de aire espectral, el clásico dibujo de una figura de mujer, a veces desnuda, a veces cubierta, emplazada en un entramado de luz y de sombras que muestra la banal solidez del espacio circundante. En ocasiones, la aparición viene acompañada —cuando no sustituida— por una forma redondeada que evoca la figura de un disco giratorio. En la segunda lámina de la novela, ese círculo cobra cierto parecido con una de las



Max Ernst, *La femme 100 têtes*, 1929: «Y, en su sencillez, la verdad prevalecerá y gigantescas ruedas domeñarán las encarnizadas olas»

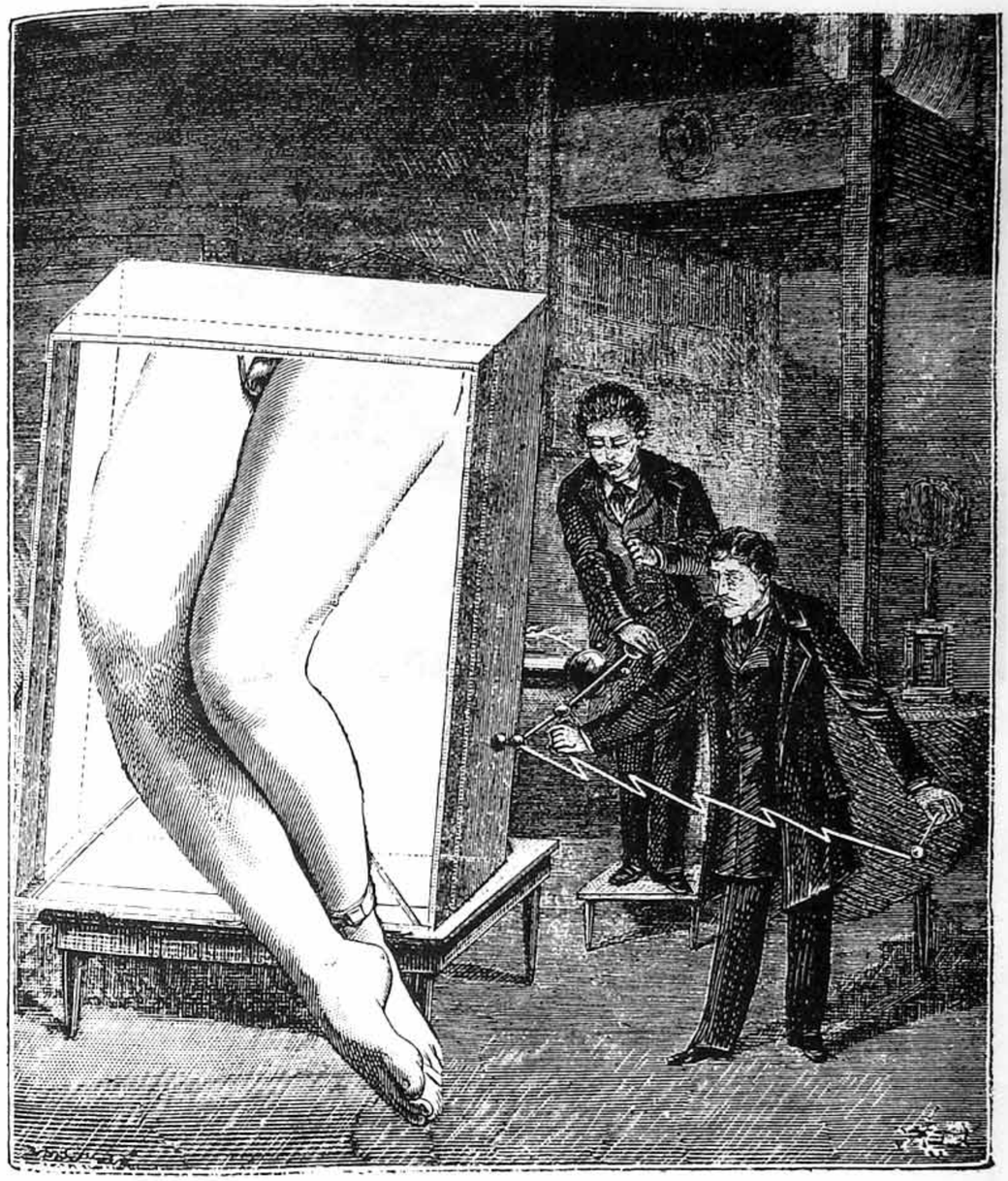
«Los paisajes de tormenta, las plazas urbanas, las aulas dominadas por las líneas de los pupitres...» (p. 89).

máquinas ópticas de Duchamp, y en concreto, con uno de los rotorrelieves que aluden abiertamente a los objetos-partes: pecho, ojo, vientre, útero. En la cuarta lámina del libro, la que narra cómo la inmaculada concepción se pierde o se viola por tercera vez, podemos asimismo confirmar cómo el continuo visual queda roto por una cesura ya anticipable. Dicha brecha o cesura se manifiesta aquí en la silueta de dos enormes piernas blancas, con las rodillas juntas, la una apretada sobre la otra, los tobillos enlazados, emergiendo de un aparato en forma de caja que dos científicos manipulan en el lúgubre interior de su laboratorio. Dos piernas que se truncan justo encima de los muslos, que concluyen en la cara superior de la caja, con un pliegue de ropa apenas observable indicando su punto de unión. Por su postura, por su función, por su afección, las piernas evocan una imagen que ya conocemos. La hemos visto en *La puberté proche*; la vimos en el mural de «Gradiva», en Eaubonne; y cabe sospechar que volveremos a verla: puede que su destino final sean las rodillas prietas y los tobillos enlazados del desnudo que Ernst sacará del *Nacimiento de Venus*, de Cabanal, para enterrarlo justo debajo de la superficie apantallada de su propio *Jardín de Francia*. Y como ocurría con el ave, sea de Ernst o de Leonardo, lo que cuenta no es tanto el contenido perceptivo de la figura como el modo en que ésta estructura el campo. Saliendo de la caja, como la mano que colgaba del hueco del muro en Eaubonne, la figura penetra en el campo de visión como algo radicalmente descorporalizado. El efecto que produce una parte del cuerpo —ojos, torso sin cabeza, y muy a menudo, manos— que emerge truncada en el campo de visión es un *leitmotiv* en la obra de Ernst: la mano que hurga por la ventana de *Oedipus Rex*, o las dos manos que sostienen el globo ocular, en la cubierta de *Répétitions*, o las manos que apuntan hacia el espectador en las muchas versiones de *Loplop Presents*. Unas manos que parecen hacer gestos, señalar, enseñar, siempre incitando a acercarse a ellas, estableciendo así un orden íntimo, casi personal, de relaciones entre el espacio de la imagen y el del espectador. Por eso es importante observar que este gesto (mostrar, señalar, atraer) es el gesto más manifiestamente prefabricado en toda la obra de Ernst. Aparece una y otra vez en las páginas de *La Nature*, donde las manos, que alcanzan la imagen desde un punto situado justo detrás de su marco, están muy ocupadas demostrando simples principios físicos, o haciendo juegos mágicos, o enseñando cómo funcionan ciertos instrumentos científicos. Ernst parece indentificarse al máximo con este gesto, con el gesto que parece sostener un marco en torno a una ausencia. Porque lo que la mano ofrece al observador —a Ernst— es



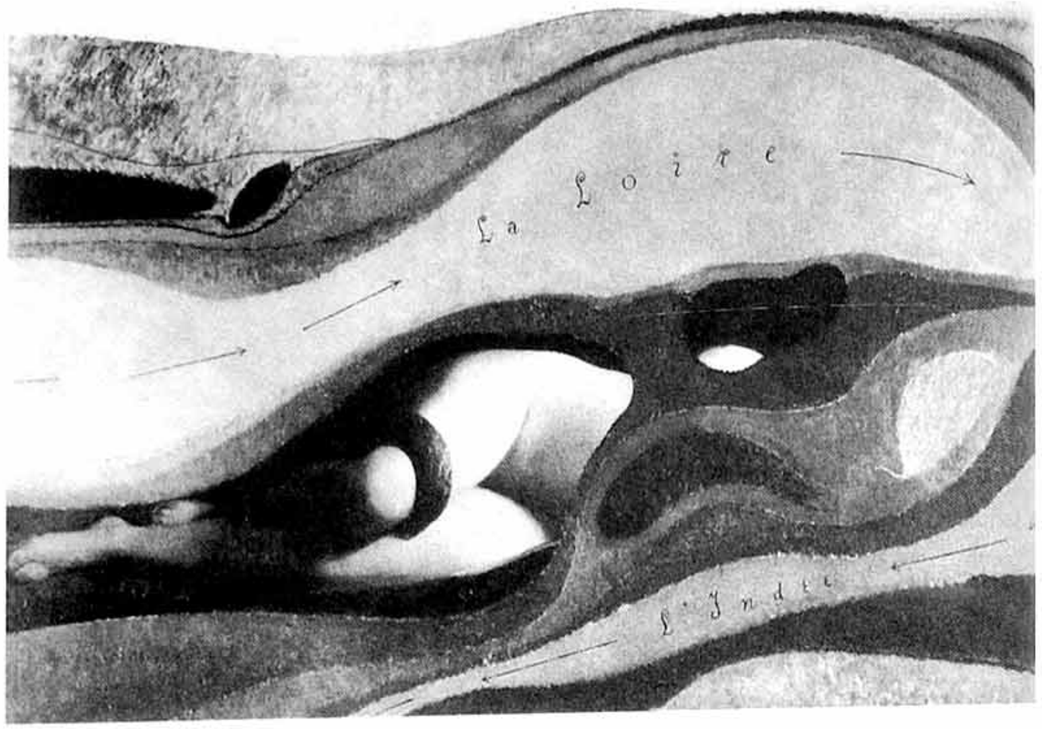
Max Ernst, *La femme 100 têtes*, 1929
«Lo que podría haber sido la Inmaculada Concepción».

«Aluden abiertamente a los objetos-partes: pecho, ojo, vientre, útero...» (p. 91).



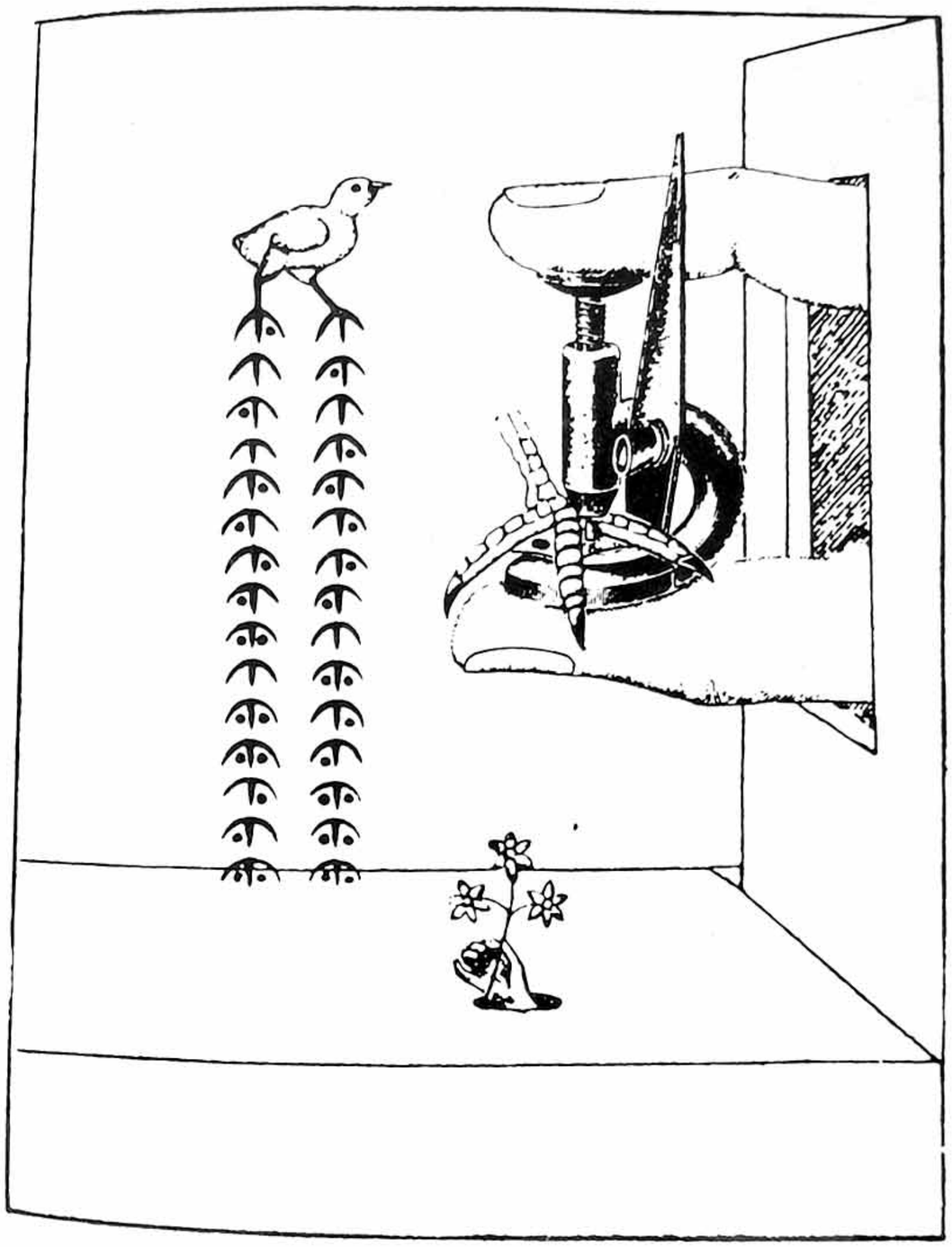
Max Ernst, *La femme 100 têtes*, 1929: «...y a la tercera no fue la vencida».

«Por su postura, por su función, por su afección, las piernas evocan una imagen que ya conocemos...» (p. 91).



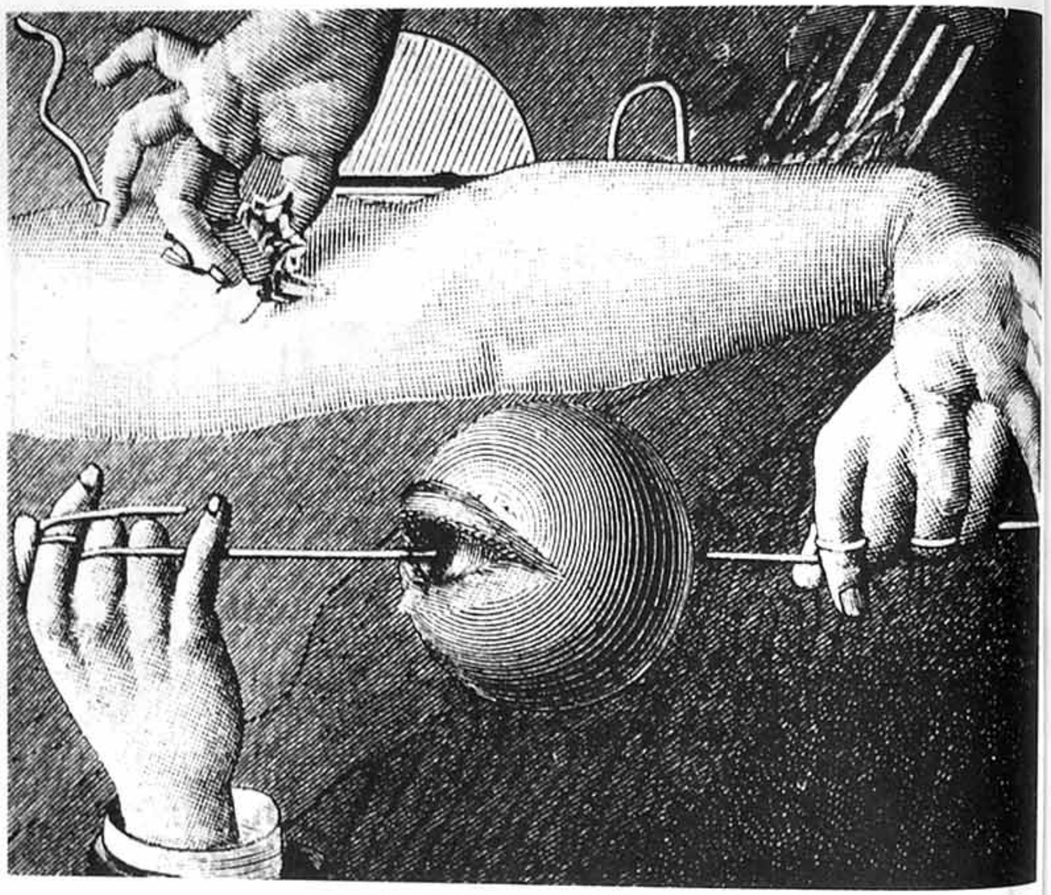
Max Ernst, *El jardín de Francia*, 196

«Puede que su destino final sean las rodillas prietas y los tobillos enlazados del desnudo...» (p. 91).



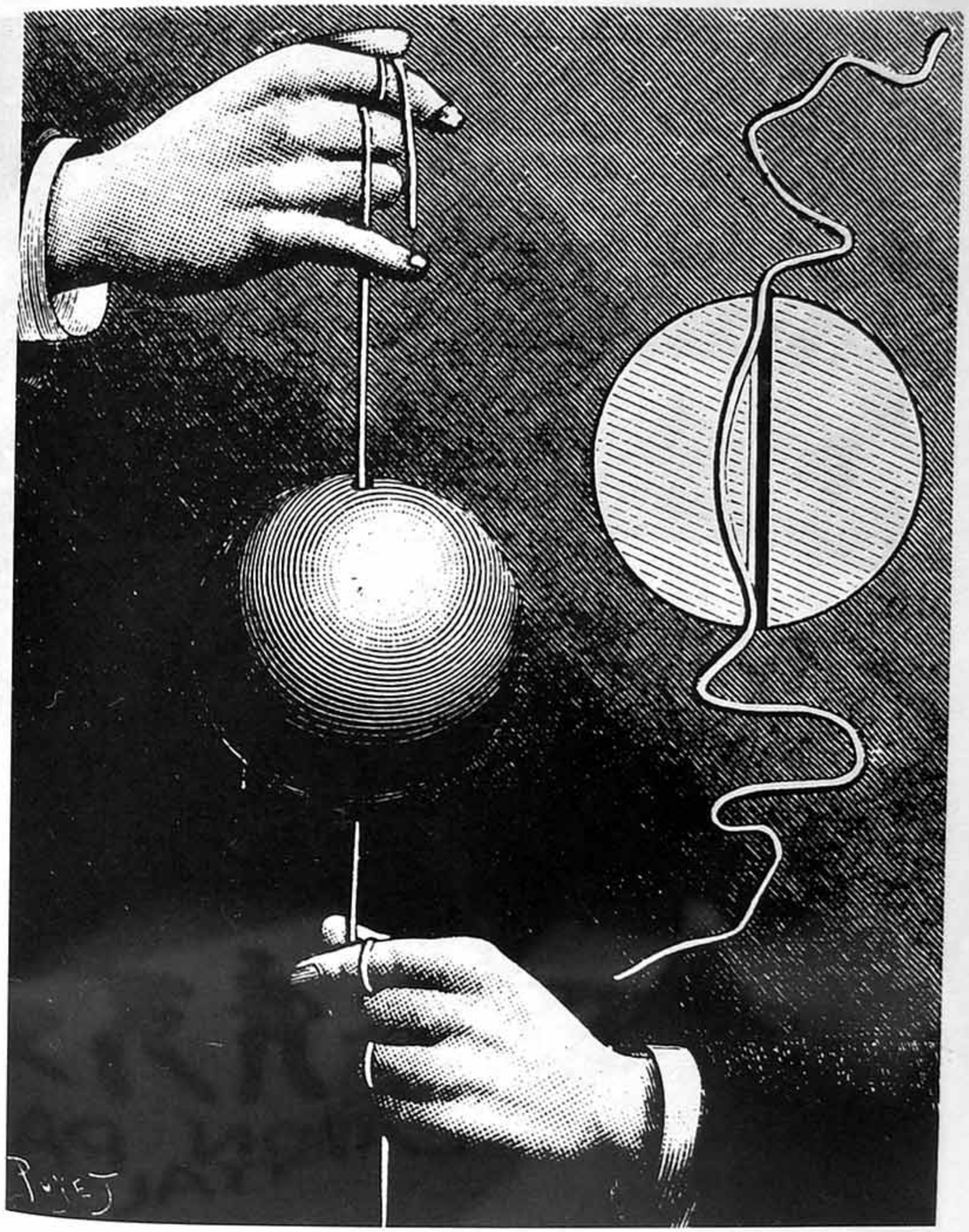
Max Ernst, *La invención*, 1922.

«Manos, que emergen en el campo de visión...» (p. 91).



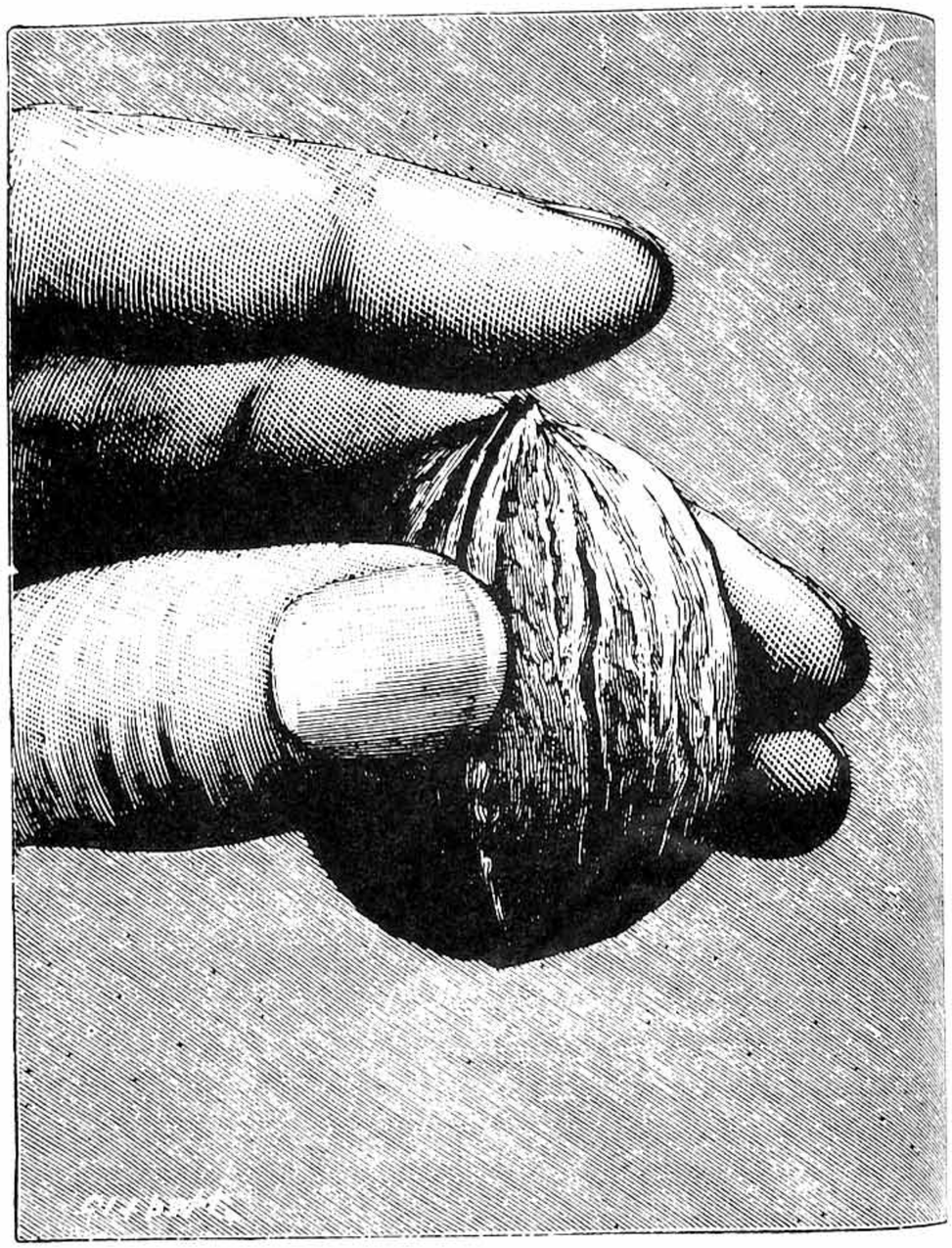
Max Ernst, *Répétitions* (*collage* de portada), 1922

«Este gesto de mostrar, de señalar, de atraer...» (p. 91).



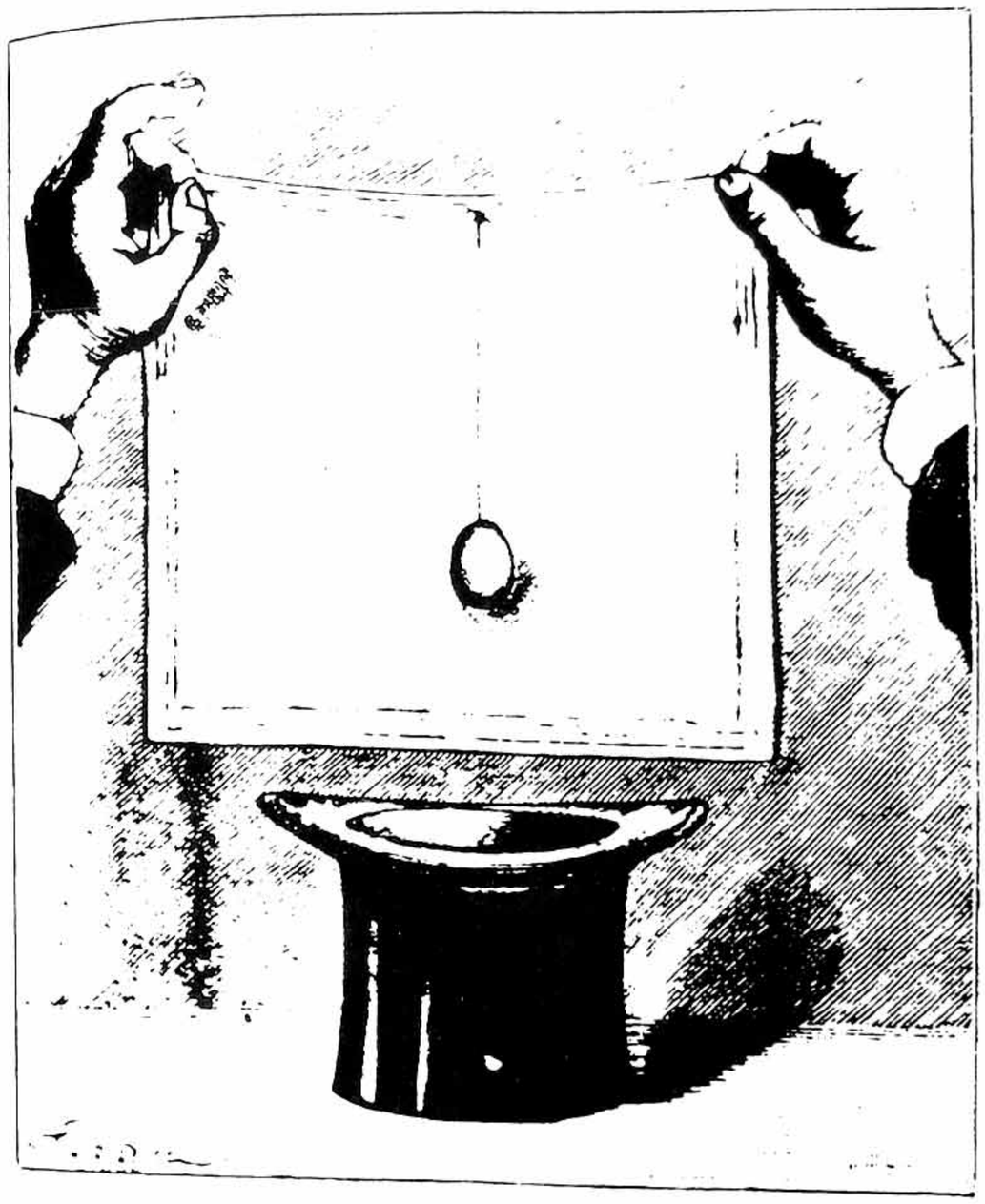
«La bola mágica», *La Nature* (1887), p. 144.

«Es el gesto más manifiestamente prefabricado de toda la obra de Ernst...» (p. 91).



«Experimento eléctrico, realizado con una nuez», *La Nature* (1981), p. 27.

«Aparece una y otra vez en las páginas de La Nature*...» (p. 91).*



«La multiplicación de los huevos, truco del mago Albert», *La Nature* (1881).

«Un gesto [...] que parece sostener un marco en torno a una ausencia...» (p. 91).

invariablemente una especie de agujero en la visión: y es que el espacio de la sustitución es siempre algo ya dado, es siempre una pantalla, un campo en el que entra el *automate*. La mano es el *objeto a* de Ernst como tal, introduce el encubrimiento, la ruptura, el punto ciego.

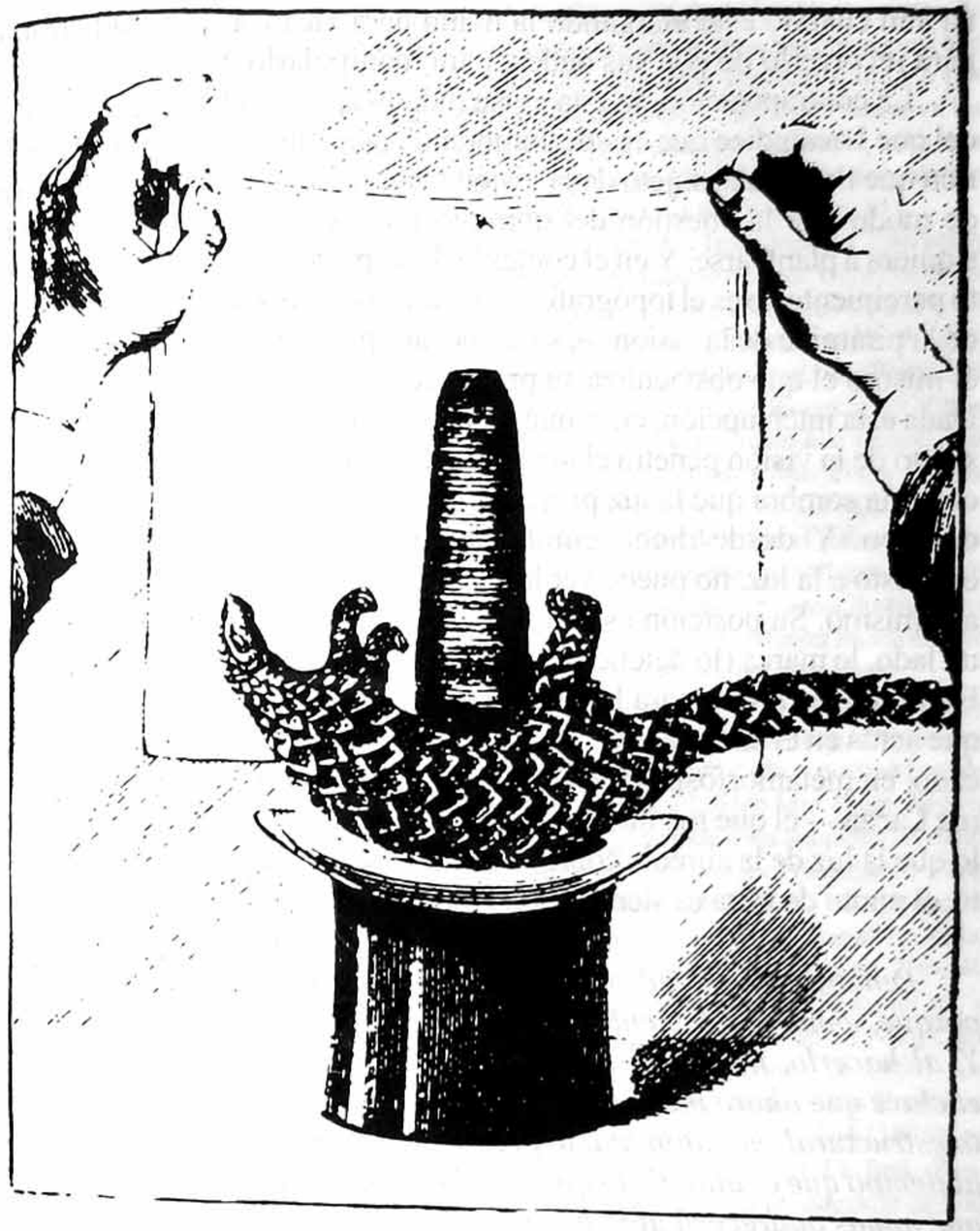
La mano que gesticula ante el niño establece un lazo que éste interpretará necesariamente como algo único, como un gesto cuyo significado se agota completa e indivisiblemente en sí mismo. Se trata de un gesto que señala, que es deíctico, que dice «tú». Pero quiere decir mucho más: «tú eres», «tú existes». Es el acto mudo, preverbal, de señalar al que Barthes hace referencia al principio de su *Cámara lúcida*, un acto que compara con el *tathata* del budismo (el hecho de *ser éste*) o con el jubiloso descubrimiento del niño: ¡*Ta, Da, Ca*! Para el niño, este marcador deíctico, este índice de pura individualidad, está en función del objeto-parte: la mirada de la madre, su pecho, su mano.

Pero, casi acto seguido, pasa a estar en función del τύχη: «de lo real como encuentro, del encuentro que, de por sí, es un posible desencuentro, y que, en esencia, es el encuentro frustrado». Al emplear el término griego τύχη para referirse al encuentro, Lacan añade que, dado que éste es en esencia un encuentro frustrado, el fenómeno que abordamos es la «δυστυχία», o el quebrantamiento. Cabe emplear dicho término para referirnos a la ruptura en el campo de la visión o en el flujo del lenguaje, la interrupción entre los dos versos de un poema, algo que tanto los divide como los encabalga. Deíctico y *dístico*. Casi riman.

El tratamiento que Lacan da a la visión en *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* se centra en el pulsión escópica [*scopic*]*, estructurada por la δυστυχία, por la ruptura, por lo esquizoide. «La escisión entre el ojo y la mirada», así es como titula el primer capítulo. Pero, en su conjunto, la tesis que defiende recibe la denominación «La mirada como el *objeto a*», o la mirada como objeto-parte, el objeto que, por marcar al sujeto con la individualización de su existencia, es fundamentalmente el objeto del deseo. Lacan intenta mostrar la dialéctica entre lo deíctico y lo dístico, entre el señalamiento y la pantalla, entre el *esto* y la ausencia.

El espacio del señalamiento, de la *deixis*, equivale al espacio que Lacan califica como «géométral», y en particular al espacio de la perspectiva, un espacio que, como muestra Diderot en su *Carta sobre el ciego*, es en realidad un espacio *táctil*, un espacio que el sujeto domi-

* Adjetivación del sustantivo «escopo» (del latín *scopus*), blanco de la atención de la mirada. *(N. del T.)*



Max Ernst, *Mago*, 1921.

«La mano es el objeto a *de Ernst...» (p. 100).*

na aun cuando esté alargando la mano para alcanzarlo, para palparlo, para recorrerlo de con sus dedos, para manipularlo.

La contraposición de esta «visualidad» táctil es el espacio de la luz, del que Lacan dice que es «deslumbrante, pulsátil»: un entorno atmosférico que ilumina al sujeto de la visión tanto por detrás como por delante, de modo que la cuestión del dominio por parte del sujeto no llega ni siquiera a plantearse. Y en el contexto del espacio de lo luminoso, el sujeto percipiente no es el topógrafo —sito en un punto inmediatamente fuera de la pirámide de la visión—, sino que, atrapado en un torrente de luz, es él mismo el que obstaculiza su propagación, el que interrumpe su flujo. Dada esta interrupción, en la que «quien ve» no pude verse a sí mismo, el sujeto de la visión penetra el «cuadro» a modo de mancha o punto ciego, como la sombra que la luz proyecta, como su huella, como su marcador deíctico. Y desde dicho emplazamiento, el sujeto, completamente expuesto a la luz, no puede ver la fuente de ésta, ni tampoco puede verse a sí mismo. Su posición es tal que depende de una iluminacion que, por un lado, le marca (lo deíctico) y, por otro, escapa a su control (lo dístico). Esta iluminación es para Lacan la «mirada». Se trata de un objeto-parte que actúa en el área de la visión instintiva, siempre ilocalizable, desenfocado, en metamorfosis, latiendo. «Siempre es ese destello de luz —afirma Lacan— el que me interpone, en cada punto, a modo de pantalla, por lo que la luz de la aureola cobra una apariencia irisada. Dicho brevemente, el punto de mira es siempre tan ambiguo como una joya.»

Penetro en el cuadro como una sombra proyectada: proyectada porque, enmudecidamente, me interpongo en la trayectoria de la luz. Y, al hacerlo, no puedo verla. De poder verla, la luz estaría en un enclave que ahora me lo señala un marcador, un ubicador, un sustituto estructural: el autómata, lo prefabricado, lo que la censura origina al tiempo que oculta. Es lo que señala el punto del sistema óptico en el que jamás aparecerá algo que se cree visible.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

El texto de Adorno «Looking Back at Surrealism» se halla en Irving Howe (ed.), *The Idea of the Modern in Literature and the Arts*, Horizon, New York, 1967, p. 222.

Werner Spies, el mayor especialista en Ernst, discute detenidamente las novelas-*collage* en su libro *Max Ernst: Les Collages, inventaire et contradictions* (Gallimard, Paris, 1984). Curiosamente, Spies afirma que ni Adorno ni Benjamin mencionan siquiera las novelas-*collage* de Ernst; afirmación tanto más extraña por cuanto Spies cita una

carta que Benjamin escribe a Adorno por la época en que se publicó *Une semaine de bonté*: «Me encantaría conocer a Max Ernst. Si logras organizar algo, ten por seguro que podrás contar conmigo» (p. 177). Entre el resto del abundante material acopiado por Spies, su estudio contiene una importante serie de documentos gráficos que muestran las diversas fuentes visuales en las que Ernst inspiró sus *collages* (pp. 415-455), así como un conjunto de cartas inéditas de Ernst a Tristan Tzara (pp. 480-483) y una descripción detallada de la escena del desembalaje de los *collages* en casa de Picabia (p. 81).

Charlotte V. Stokes, en «*La Femme 100 têtes* by Max Ernst» (Tesis doctoral, University of Washington, 1977), p. 3, lee *Femme 100 têtes* a modo de *Bildungsroman*; Gerd Bauer, en «Max Ernsts Collagenroman "Une Semaine de Bonté"», *Wallraf Richartz Jahrbuch*, 39 (1977), analiza *Une semaine de bonté* a la luz de anteriores obras literarias; M. E. Warlich [«Max Ernst's Alchemical Novel: *Une semaine de bonté*», *Art Journal*, 46 (Primavera 1987)] la interpreta en clave alquímica; Werner Spies (*Max Ernst: Les collages*, p. 197) hace referencia a Rimbaud. Véase también Evan Maurer, «Images of Dream and Desire: The Prints and Collage Novels of Max Ernst» (en Robert Rainwater (ed.), *Max Ernst, Beyond Surrealism* [*New York Public Library/Oxford University Press*, New York, 1986)]: «La *Histoire naturelle* es en esencia una visión poética y *surreal* que describe el nacimiento del mundo y la evolución de la vida, con una temática y una imaginería que reflejan el interés que Ernst siempre sintió por los libros y revistas de ciencia natural, en cuyas ilustraciones venía inspirando sus *collages* desde los primeros años veinte» (p. 59). Maurer asocia el capítulo acuático de *Une semaine de bonté* con el relato que Freud hace del caso Dora.

André Breton rememora el desembalaje de los *collages* de Ernst en «Artistic Genesis and Perspective of Surrealism» [1941; reimpreso en *Surrealism and Painting* (*Harper and Row*, New York, 1972)], p. 64; Breton habla del carácter prefabricado o postizo (*ready-made*) de las figuras del catálogo en su ensayo «Max Ernst», 1920 [en Max Ernst, *Beyond Painting* (Wittenborn, Schultz, New York, p. 177). Aragon alude a los anuncios en «Max Ernst, peintre des illusions», 1923 [en Louis Aragon, *Les collages* (Hermann, París, 1965)], p. 29. La auténtica fuente de los *Übermahlung* (sobrepintados) de 1920 fue el catálogo de 1914 *Katalog der Kölner Lehrmittelanstalt*, que Dirk Teuber discute en «Max Ernst Lehrmittel», *Max Ernst in Köln* (Kölnischer Kunstverein, Köln, 1980), pp. 206-240.

Pueden hallarse referencias a la relación de Éluard y Ernst en: Robert Jouanny, «L'amitié magique de Paul Éluard et Max Ernst», *Motifs et figures* (PUF, Paris, 1974); Charles Witting, «Éluard's Poems for Gala», *The French Review* (febrero de 1968); Luc Decaunes, *Paul Éluard*, (Balland, París, 1982); Élaine Formentelli, «Max Ernst-Paul Éluard, ou l'impatience du désir», *Revue des Sciences Humaines*, n.º 164 (1976), pp. 487-504. André Thirion, *Révolutionnaires sans révolution* (Robert Laffont, Paris, 1972), describe cómo Éluard mostraba la fotografía de Gala: «La photografie de Gala nue ne quittait pas son portefeulle et il la montrait volontiers: On y voyait un corps admirable qu'Éluard n'était pas peu fier d'avoir mis dans son lit» (p. 200); Patrick Waldberg [Max Ernst (Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1958)] cuenta que Éluard tenía a Ernst por un hermano, haciendo referencia al *ménage à trois* en Saint-Brice y Eaubonne. Es Jean Charles Gateau [*Paul Éluard et la peinture surréaliste* (Droz, Paris, 1982)] quien entiende el poema «Max Ernst» como rememoración de la escena que tuvo lugar en el estudio de Colonia; su análisis asocia el cuádruple «dans un coin» al juego de *les quatre coins* (p. 54). La primera sección del poema «Max Ernst» reza:

Dans un coin l'inceste agile
Tourne autour de la virginité d'une petite robe.
Dans un coin le ciel délivré

Aux pointes des anges laisse des boules blanches.
Dans un coin plus clair des tous les yeux
On attend les poissons d'angoisse.
Dans un coin la voiture de verdure de l'été
Immobile, glorieuse et pour toujours.
À la lueur de la jeunesse
Des lampes allumées très tard
La première montre ses seins que tuent des insectes rouges.

Sin embargo, Gateau pasa de una lectura literaria a otra visual, apelando a una concepción modernista del medio de Ernst —la página cuadrangular y plana— con lo que parece contravenir la sensibilidad pictórica que Ernst y Éluard compartían por aquel entonces. En realidad, Ernst debía su concepción cuadrangular de la imagen a de Chirico, a la revelación que recibió al reparar en la capacidad del pintor italiano para sesgar el proscenio clásico, esa cavidad esceniforme proyectada por la perspectiva de un punto central, de modo que, al mirar y penetrar en la profundidad del espacio pictórico, el observador siente cómo es devuelto a la superficie una y otra vez, como si de una fuerza centrífuga se tratase. De Chirico no había adoptado la solución modernista, consistente en disolver la oposición entre figura y fondo, en alzar un elemento de este par —el fondo, digamos— hasta convertirlo en la verdadera «figura» del lienzo. Antes bien, había introducido cierto tipo de tensión entre ambos elementos, más parecida a una *anamorfosis*. Al igual que los *sobrepintados* que Ernst remitió a Breton para la exposición de Au Sans Pareil, los *Fiat Modes* del pintor alemán capitalizaban esta percepción.

Sigmund Freud, «A Note upon the "Mystic Writing Pad"» (1924), en James Strachey (ed.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works* (Hogarth Press and the Institute for Psycho-Analysis, London), vol. 19, p. 231. [Trad. cast., «El bloc maravilloso», en *Obras completas de Sigmund Freud*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972-1975, vol. VII].

Sobre el trasfondo de la conexión de Ernst con el psicoanálisis, véase Werner Spies, *The Return of La Belle Jardinière. Max Ernst 1950-1979* (Abrams, New York, 1971), p. 38; y Elisabeth Legge, *Max Ernst: The Psychoanalytic Sources* (UMI Research Press, Ann Arbor, 1989).

Los mismos textos de Ernst, reimpresos en *Beyond Painting* (Wittenborn, New York, 1948), constituyen de por sí toda una psicobiografía: una «escena primitiva»; una fijación paranoide centrada en su padre y otra erótica cuyo objeto es su hermana, quien aparecerá repetidas veces en su obra (y no sólo en *Femme 100 têtes*) como «mi hermana perturbación». Él mismo asocia el cuadro *Souvenir de dieu* a la representación lupina de su padre (p. 28), sugiriendo una relación directa con el Hombre de los Lobos, como en el caso que Freud relata en «From the History of an Infantile Neurosis» (1918), *Standard Edition*, vol. 17, pp. 3-122. [Trad. cast., «Historia de una neurosis infantil», *op. cit.*, vol. VI.] El lector hallará un análisis de la relación de Ernst con el caso de Schreber en Geoffrey Hinton, «Max Ernst: "Les Hommes n'en Sauront Rien"», *Burlington Magazine*, 117 (mayo de 1975), pp. 292-297; y Malcom Gee, «Max Ernst, God and the Revolution by Night», *Arts*, 55 (marzo de 1981), pp. 85-91.

Hal Foster ha analizado las primeras obras de Ernst teniendo en cuenta las fantasías primitivas y el contexto social del que nace el interés de Ernst por estas fantasías: «Amour Fou», *October*, n.º 56 (primavera de 1991), y «Convulsive Identity», *October*, n.º 57 (verano de 1991).

El análisis de Ernst sobre sus «Trois visions de demi sommeil» procede de «Max Ernst parle avec Robert Level», *L'Oeil*, n.os 176-177 (agosto de 1969); Jacques Baron vuelve a relatar las apariciones de Ernst en las primeras sesiones (espiritistas) de «époque des sommeils» en su libro *L'an 1 du surréalisme* (Denoël, Paris, 1969), p. 67; Robert Desnos cita su participación en éstas, *Écrits sur les peintres* (Flammarion, Paris, 1984); suele pensarse que la «dama [vestida] de azul» hace referencia a Gala Éluard.

Werner Spies [*Max Ernst, Loplop: The Artist in the Third Person* (George Braziller, New York, 1983), pp. 103 ss.] establece una conexión entre el diagrama de Oskar Pfister y el cuadro de Ernst *La Virgen castigando al Niño Jesús*, citando a Ernst en un texto de 1934: «El célebre buitre de Leonardo que, después de siglos, un estudioso de Freud ha logrado sacar de su escondrijo» (p. 105). Spies también analiza la identificación de Ernst con Leonardo, su adopción del pájaro como *alter ego* y al muro derruido como pantalla proyectiva. Sin embargo, Spies no tiene en cuenta el otro significado de la «imagen encubridora» que emerge del análisis freudiano de Leonardo [Sigmund Freud, «Leonardo da Vinci and a Memory of His Childhood» (1910), *Standard Edition*, vol. 11, pp. 59-137 (trad. cast., «Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci», *op. cit.*, vol. V)]. La tesis según la cual la fantasía sobre el pájaro cobra retrospectivamente la forma de un relato aparece en una nota añadida en 1919 (cap. 2). Freud expuso esta idea y la función de los recuerdos encubridores en 1899 ("Screen Memories», *Standard Edition*, vol. 3, pp. 301-322 [trad. cast., «Los recuerdos encubridores», *op. cit.*, vol. I]).

Ernst habla del pájaro como su tótem en *Beyond Painting*, pp. 9-10; cita a Breton con referencia a la lección de Leonardo, p. 11, ligándola a la invención del *frottage*, p. 14.

Freud escribió *Delusion and Dream*, su análisis de la Gradiva de Jensen, en 1906 (*Standard Edition*, vol. 9, pp. 3-93 [*El delirio y los sueños en «La Gradiva» de Jensen*, *op. cit.*, vol. IV). Elisabeth Legge señala que la historia de Gradiva ya está presente en uno de los poemas de *Les Malheurs* (véase Legge, *Max Ernst*, p. 107). Werner Spies analiza la relación entre *On the First Clear Word* y *Delusion and Dream* en «Une poétique du collage» [en *Paul Éluard et ses amis peintres* (Centre Georges Pompidou, Paris, 1982), pp. 66-67].

Sobre el análisis de la revisión secundaria, véase Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*, trad. de James Strachey (Avon Library, New York, 1965) [trad. cast., *La Interpretación de los Sueños*, New York: , vol. II], cap. 6, donde Freud habla de la «fantasía preexistente» (pp. 533-534) y de un enlace dado de antemano entre los pensamientos oníricos (p. 530).

Jean Laplanche y J.-B. Pontalis, «Fantasy and the Origins of Sexuality», *The International Journal of Psycho-Analysis*, 49 (1968), pp. 10-11.

James Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, trad. de Alan Sheridan (Norton, New York, 1977), donde señala el aspecto posesivo de la percepción (p. 81), llama «desencuentro» al primer encuentro con lo sexual, un encuentro al que llegará demasiado pronto o demasiado tarde (p. 69), hace referencia al *objeto a* como algo caído del cuerpo (p. 62), enfatiza la naturaleza aleatoria del encuentro (p. 82), analiza el *automate* y sus substituciones (p. 67) y da respuestas sobre la castración que invade todas las fases del desarrollo (p. 64). Lacan habla de nuevo de la ablactación y de las relaciones de objeto en «La relation d'objet et les structures freudiennes», *Bulletin de Psychologie*, 10, n.º 7 (1 de abril de 1957), p. 429.

John Russell, *Max Ernst: Life and Work* (Abrams, New York, 1967), p. 189, hace referencia a las circunstancias que rodearon la composición de los *collages* de *Femme 100 têtes*. Spies («Une poétique de collage») aduce varios ejemplos de cómo Ernst recurría a las manos, haciendo magia o demostraciones científicas, procedentes de *La Natu-*

re: véase, por ejemplo, la pieza de Ernst *Le magicien* (1921) y la demostración de «la multiplicación de los huevos», de *La Nature* (pp. 54-55). En *Loplop: The Artist in the Third Person*, Spies vincula la importancia que Ernst daba a las manos con el hecho de que su padre enseñaba a niños sordomudos, siendo pues experto en comunicación por señas.

Tres

Vanessa tomó asiento en silencio e hizo algo misterioso con su aguja o con sus tijeras. Hablé egocéntrica, apasionadamente, sin duda sobre mis cosas. La puerta se abrió súbitamente y la figura alargada y siniestra de Mr. Lytton Strachey se plantó en el umbral. Señaló con su dedo una mancha en el vestido blanco de Vanessa. «¿Semen?», dijo.

¿De veras es posible hacer esa pregunta?, pensé, y nos partimos de la risa.

VIRGINIA WOOLF

A veces nos contábamos historias de Duchamp, cosa que quizá les sorprenda, pues, como advertirán, y con razón, no hay prácticamente nada del viejo Marcel que no se haya repetido ya hasta la saciedad. Con todo, si Dios se manifiesta en los detalles, los toques infinitamente irónicos de la narrativa de Duchamp, pese a su aparente irrelevancia, son también fuente de una hilaridad y una brillantez inusuales.

Habremos de encontrar el toque por el que Molly sentía predilección en las *memorabilia* de infancia que Teeny le había mostrado y, entre éstas, en sus catones de escuela primaria, con esos ejercicios terriblemente banales que tenían que hacerse con dibujos mecánicos e inexpresivos, dirigidos a enseñar a pintar un abanico de objetos absolutamente normales. Súbitamente apareció ante ella una vista de esas forzadas elaboraciones de lo obvio: palas de nieve, molinillos de café, ventanas francesas. ¿Y por qué no peines, pajareras, orinales?, pensó.

La historia que le conté a Molly versaba sobre un Marcel más mayor, más enrevesado, que ya había renunciado a la pintura y que, desde primeros años veinte, ya llevaba encima una tarjeta que especificaba su profesión, «oculista de precisión». Tras quince años en su nueva profesión, se encontraba al cargo de un puestecito en la Porte de Versailles, donde como cada año y durante un mes, tenía lugar la Feria del Invento, conocida como Concours Lépine. El invento que Duchamp intentaba vender a la multitud que discurría por los abarrotados pasillos de la sala era el disco *fonografóptico*. Los discos venían

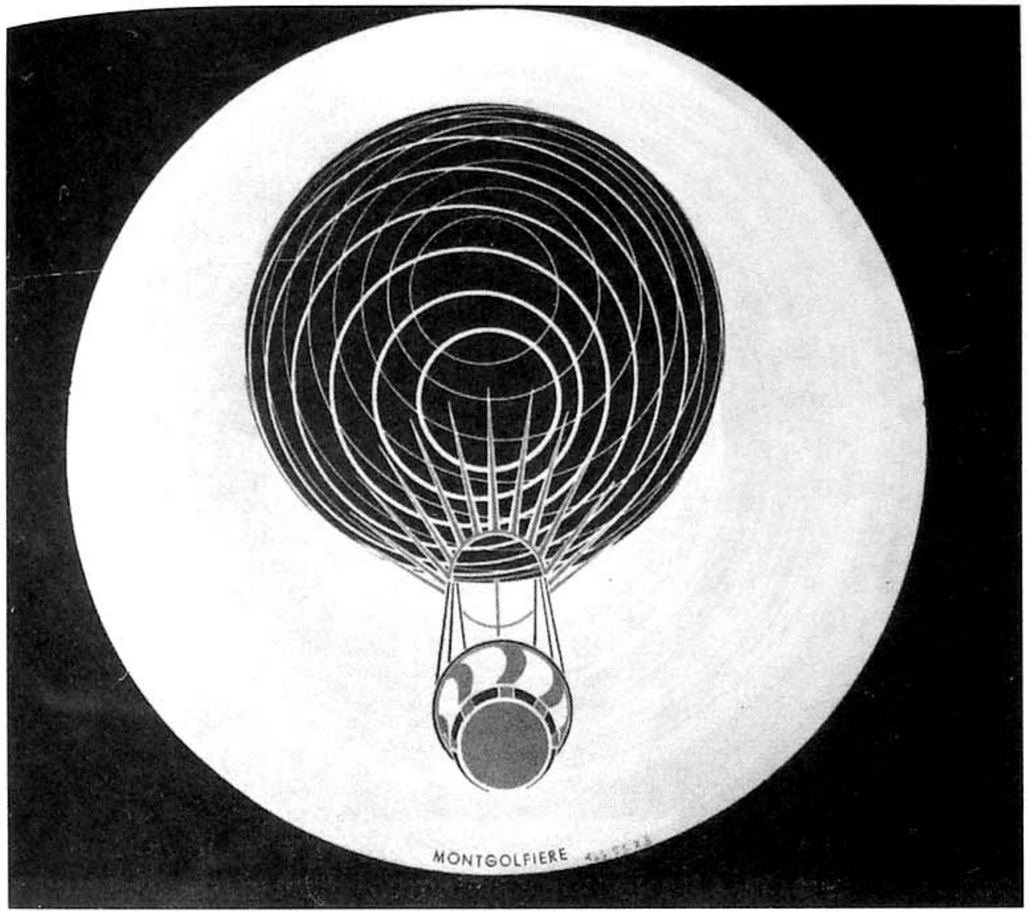
en paquetes de seis, todos ellos con una espiral impresa en cada cara, lo que sumaba un total de doce dibujos distintos.

Puestos en el plato del tocadiscos, giraban silenciosamente al tiempo que producían una serie de efectos o ilusiones ópticas. Una de éstas llamaba poderosamente la atención: la rotación del disco transformaba su bidimensionalidad en una totalidad volumétrica ilusoria que parecía abrirse al exterior, hacia el espectador.

Algunos de los discos tenían un carácter anodino, pueril. Éste es el caso del disco que reproducía monótonamente la ascensión del globo de Montgolfiere, o de aquel otro en el que aparecía un pez de colores dentro de una formación de círculos excéntricos que, al girar, parecían configurar una pecera transparente y efímera que albergaba al pequeño ser natatorio.

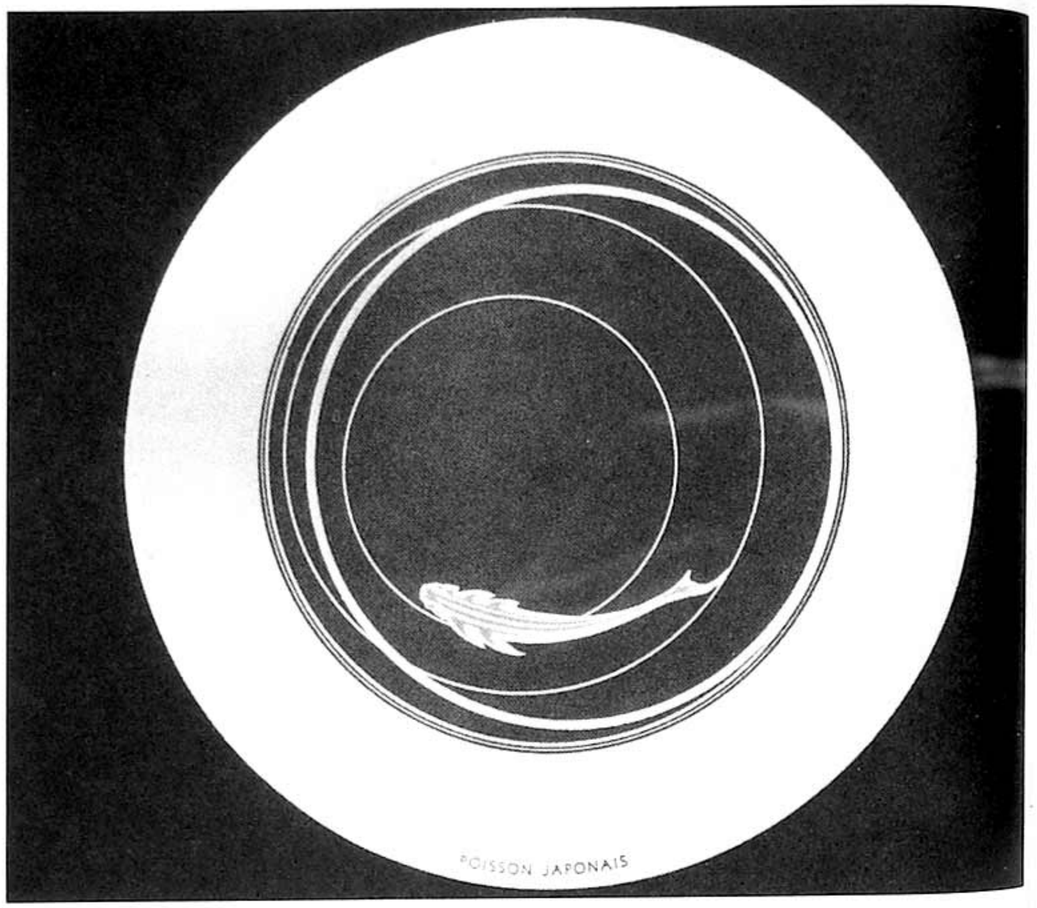
En otros discos, como la «Corola» y el «Farolillo chino», por ejemplo, esa jovialidad parece ser más que nada un ardid. Todo aquel que se detuviera a observar su giro tuvo que sentir cierto desasosiego. Pues causaban el efecto de un volumen inestable, de un volumen que, al proyectarse en ciertas ocasiones y retraerse en otras, daba la impresión de moverse compulsivamente. Es más, la aparente falta de objetividad de sus diseños, que parecían ser partes de una máquina —ruedas dentadas o arandelas, por ejemplo— extraídas de ésta con criterios puramente decorativos, se diluía una y otra vez en la experiencia que deparan los objetos animados o, más exactamente, los objetos-partes. El «Farolillo chino» evoca un pecho de pezón ligeramente tembloroso, mientras que la «Corola» sugiere un ojo que mira fijamente hacia afuera. Además, la posición invertida de ambos, cóncava y no convexa, incita a una lectura pura y explícitamente sexual. Y no sólo porque lo diga yo. Otros, que por lo demás son expertos, han coincidido conmigo en este punto.

La rotación en el espacio, afirma uno de ellos, «produce un efecto oscilatorio, un movimiento de sístole y diástole, una pulsación obsesionante, como un mete-y-saca que nos recuerda el ritmo de la copulación». Otro autor se muestra de acuerdo en que «señalando la cavidad central entre las volutas de la espiral se evoca claramente la penetración vaginal. El hecho de que el ojo, gracias a una ilusión óptica, perciba un movimiento desde dentro hacia afuera, significa una ilusión directa, aunque abstracta, al acto sexual.» Dicha transformación desde lo inanimado y lo mecánico hasta lo animado y sexual se desencadena cuando reparamos en que hay un ojo clavando su mirada en nuestras espaldas. En opinión de un tercer comentador, se trata de un ojo «ani-



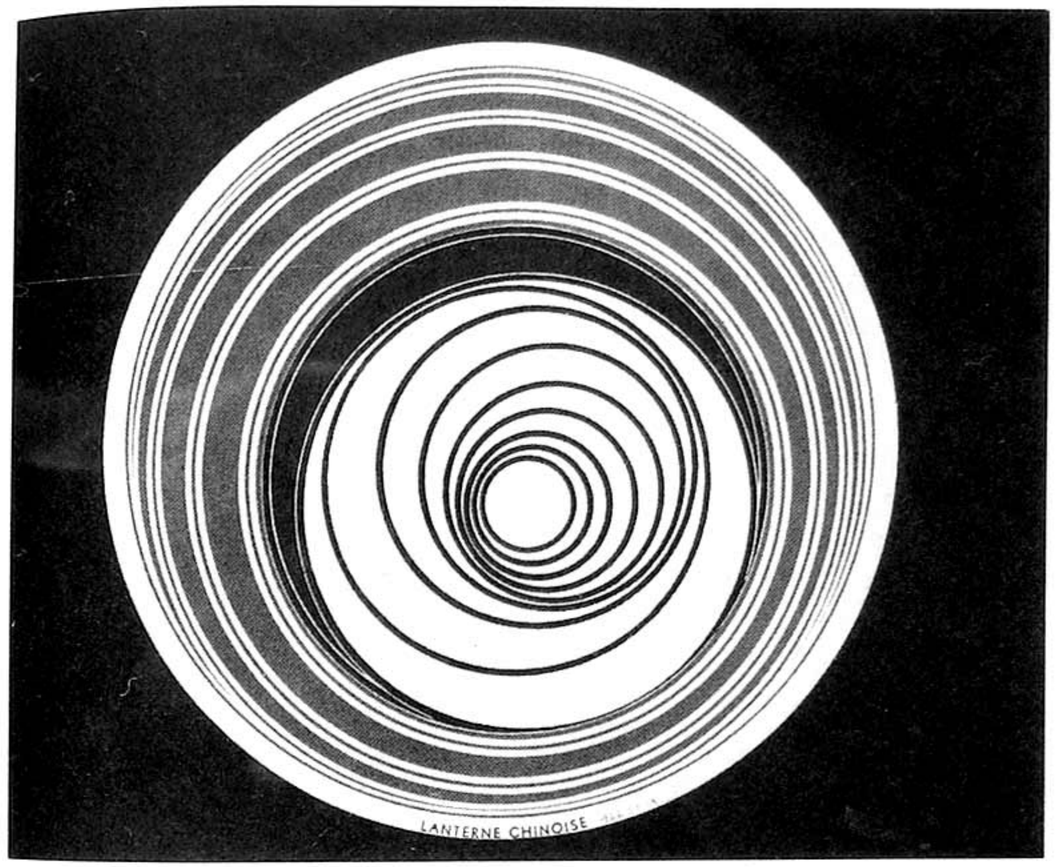
Marcel Duchamp, *Rotorelief* («Globo de Montgolfier»), 1935.

«Algunos de los discos tenían un carácter anodino, pueril...» (p. 108).



Marcel Duchamp, *Rotorelief* («Pez de colores»), 193

«Al girar, parecían configurar una pecera transparente y efímera que albergaba al pequeño ser natatorio...» (p. 108).



Marcel Duchamp, *Rotorelief* («Farolillo chino»), 1935.

«Un pecho de pezón ligeramente tembloroso...» (p. 108).

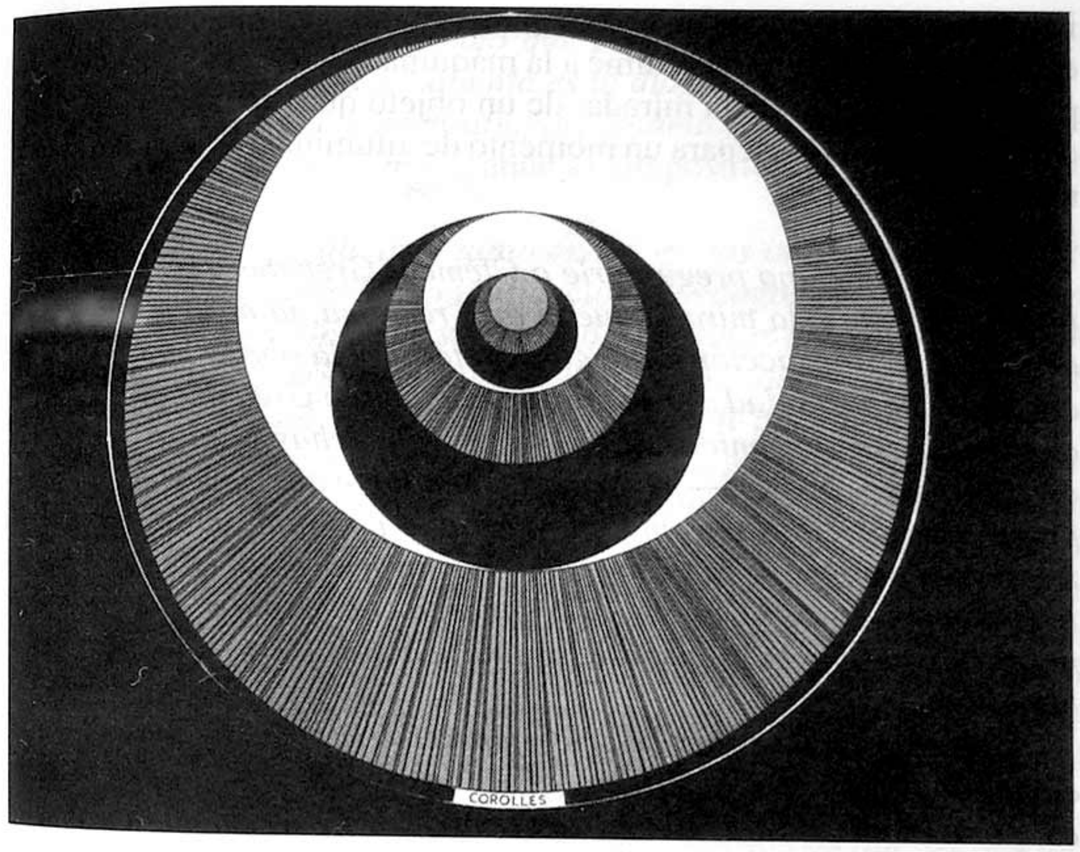
mado por un movimiento rotatorio, como una especie de gigantesco cíclope cuya pupila hace de pantalla para sugerentes metamorfosis». Cierto es que, en realidad, estos comentarios nos hacen preguntarnos qué era exactamente lo que, empaquetado como placer óptico, estaba a la venta en el puestecito de Duchamp. Pues el sexo que prometen esas ilusiones visuales nos hacen sospechar que pudiera ser que este «oculista de precisión» buscase los aplausos de la galería. Tanto es así que, según el relato que de este episodio hace Henri-Pierre Roché, amigo del artista, una de las cosas que Duchamp tenía en mente era conectar con el público. «Años después, en París —recuerda Roché—, Duchamp intentó "contactar directamente" con la gente. Había realizado una docena de rotorrelieves, editando numerosos ejemplares [...] había alquilado un pequeño *stand* en las Inventions du Concours Lépine, y esperó a que la gente acudiera. Y allí que me fui a verle. Los discos giraban a un tiempo, horizontalmente unos, otros verticalmente, y en el centro de todos estaba Duchamp, sonriendo como una solícita dependienta.»

«Pese a la increíble algarabía —prosigue Roché— se diría que un halo de invisibilidad rodeaba el *stand*. Ni uno sólo de los visitantes, todos a la caza de inventos prácticos, se detuvo ante él. Un simple vistazo permitía comprobar lo que había entre la máquina de triturar e incinerar basura, a su izquierda, y la de moler al instante verduras, a su derecha, no era práctico. Me acerqué. Duchamp dijo sonriendo: "El margen de error es de un uno por ciento. Que quede claro, por lo menos."»

Roché no podía evitar distanciarse irónicamente del gentío: «Son los coleccionistas, y no el público en general —nos dice—, «quienes codician esas piezas. Con todo, ese mismo público las contempla si van al museo los domingos.»

Ella había escuchado en silencio toda esta historia. Puesto que, en mi opinión, ésta tenía un moraleja, hube de preguntarle: sabiendo donde estamos, desde nuestro presente, y en vista del creciente proceso de mercantilización de la obra de arte, ¿cómo podemos recitar estas líneas sin que el desprecio paralice nuestros gestos? ¿No da que pensar el aspecto impecable de Marcel Duchamp, de pie y rodeado de sus fonografías visuales, «sonriendo como una dependienta» y representando la completa mercantilización tanto del arte como del artista?

Ciertamente, responde Molly, pero creándonos cada una la imagen dialéctica más explícita posible. Pues ¿acaso es posible mantenerse impertérritas ante un espectáculo tan sensual como insólito? ¿Cómo



Marcel Duchamp, *Rotorelief* («Corolas»), 1935.

«Una especie de gigantesco cíclope cuya pupila hace de pantalla para sugerentes metamorfosis...» (p. 112).

ignorar la existencia de un objeto que, en medio del maquinismo de la compraventa en la feria, redime a la máquina al hacerla un vehículo de placer y un medio de la mirada: de un objeto que, devolviendo calladamente la mirada, depara un momento de «iluminación secular» a esa multitud invidente?

¿Y era oportuno preguntarle a Clement Greenberg cómo describía «la mirada», la mirada que el arte reclama, la mirada que sirve de medio de transacción entre el espectador y la obra? La importancia de la temporalidad de esa mirada, dictamina Greenberg, reside en que ha de ser suprimida. «En el caso de muchas pinturas y piezas escultóricas —insistía— se diría que uno tiene que cogerlas por sorpresa para percibirlas como un todo: una plenitud arropada por el impacto repentino de la visión. Por el contrario, cuando uno se planta firmemente ante un cuadro y después lo contempla por largo tiempo, lo más probable es que éste se limite a devolverle una mirada en blanco.»

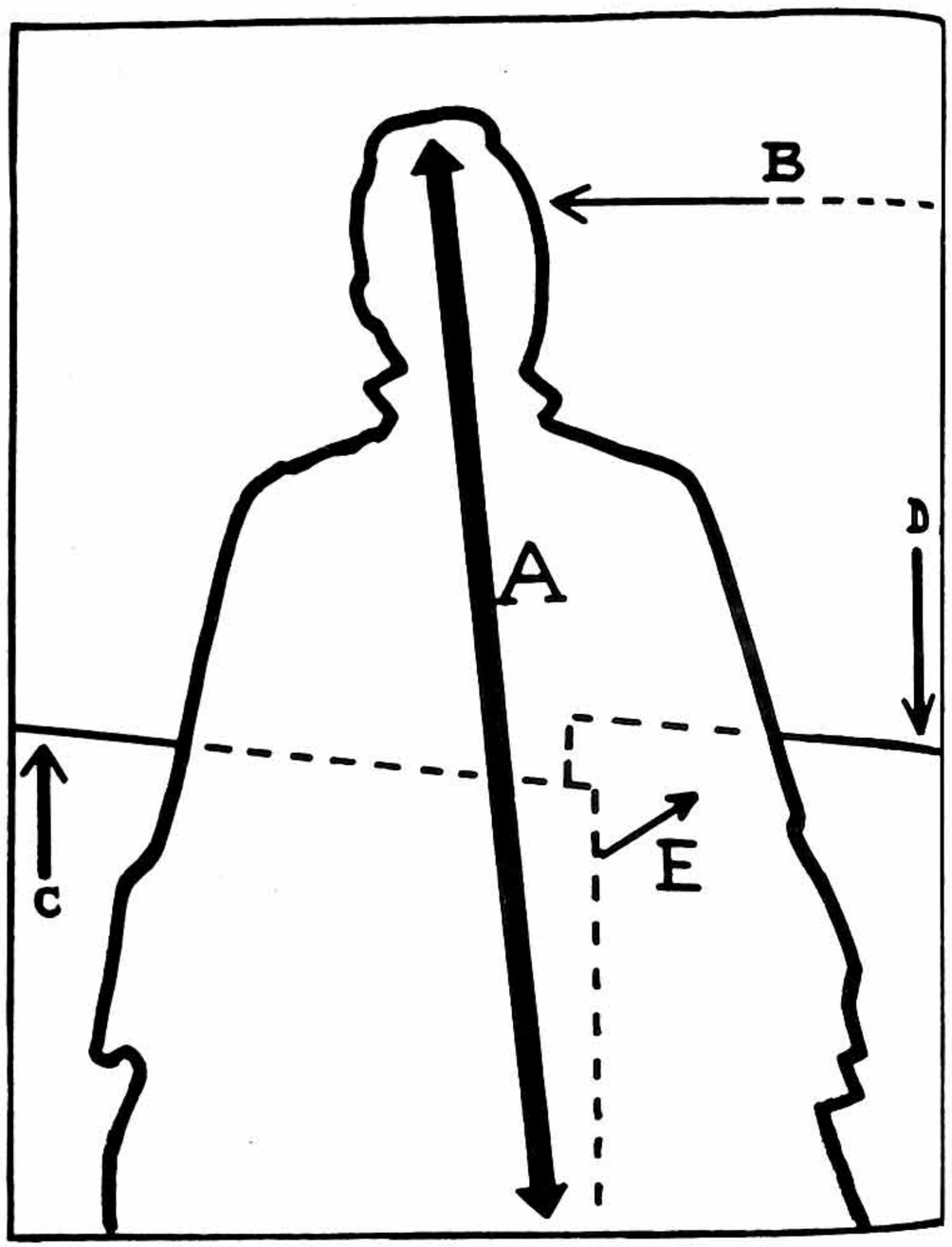
Comprender una obra de arte —«percibirla como un todo»— es el cometido de una revelación que, al ser en esencia inmediata y holística, pone en suspenso la dimensión temporal. Y cuando no ocurre así, cuando el tiempo no queda reconstituido en su propia negación, la trayectoria de la mirada que media entre el espectador y el cuadro empieza a surcar las dimensiones del espacio y del tiempo reales. El espectador descubre que tiene un cuerpo que sirve de soporte para esa mirada, un cuerpo al que le arden los pies o le duele el espinazo. También repara en la materialidad de un cuadro con tan poca luz que su marco proyecta una sombra que perturba su superficie, la cual, a partir de ese momento, cobra una apariencia vítrea e hiperesmaltada. Lo que Clem denomina «el significado, es decir, su facticidad estética» es lo que este estado supura una vez reubicado en el plano de lo hiperreal. El resultado es que el cuadro no genera un «hecho estético», sino que, tras su reificación, se limita a devolvernos la mirada. Una mirada en blanco, por lo demás.

Lo que debe evitarse es precisamente este hundimiento en la fisicalidad muda. «El proceso de mirar un cuadro [por consiguiente], no puede analizarse en momentos discretos, secuenciales, sino única y exclusivamente en momentos lógicos (aunque la lógica en cuanto tal tenga muy poco que ver con la experiencia estética).»

¿Y qué es eso del despliegue de la obra de arte en «momentos lógicos»?

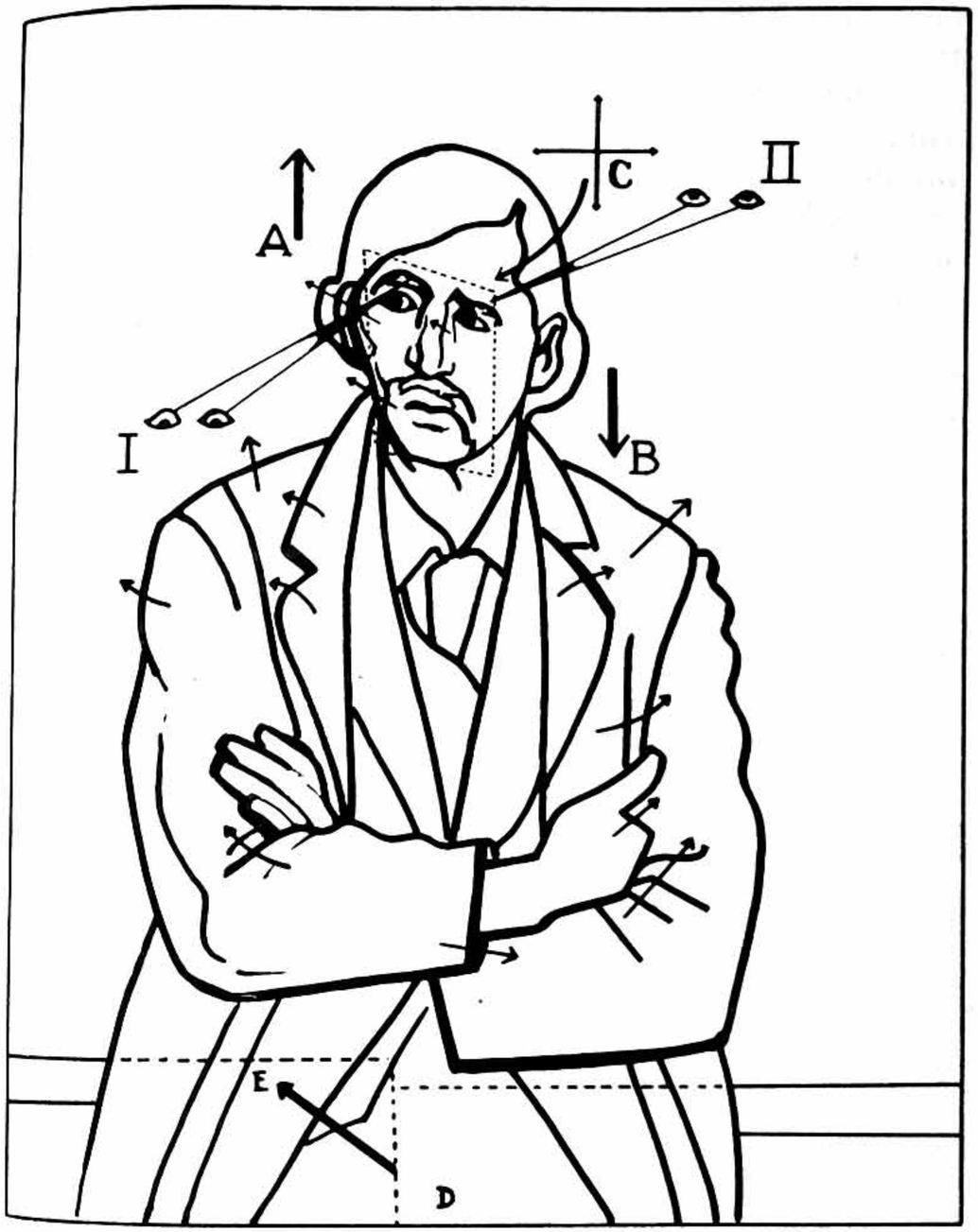
Lo que sugiere, por extraño que parezca, emana del mundo del kitsch intelectual. A donde apunta es al diagrama pictórico, esas singulares tentativas de cartografiar la dinámica interna de una obra, como Earle Loran hace en Cézanne's Compositions, *un libro único en su especie.*

Nada parecería alejarse tanto de los gustos intelectuales de Clement Greenberg como las simplificaciones pedagógicas de este pintor que se hizo educador y que se dispuso a capturar la lógica de Cézanne mediante una serie reductiva de diagramas. Todos los recordamos con cierta hilaridad, como la última parodia de una apreciación mortalmente seria del arte. La tesis de la «forma significante» se ha propagado entre las escuelas de arte. Ya se trate del «tirar y empujar» de Hoffman o de los «valores táctiles» de Berenson, la pintura se concibe en términos de un problema a resolver: cómo reproducir la vibración y la tensión de un volumen tridimensional, producto de la ilusión, sin violar la integridad (término indefectiblemente usado) bidimensional del plano pictórico. Pues sin esa tensión (continúa el problema), toda pintura se reduciría a un arabesco lineal, al dibujo plano de un friso puramente decorativo, inerte y carente de significado. Así y todo, esa tensión implica invariablemente el riesgo de romper la frágil membrana de la superficie pictórica, de perforarla con los agujeros que produce un vuelo demasiado impetuoso hacia el espacio. Para cuando las cuestiones formales que Bloomsbury planteara se habían abierto paso en California, las escuelas de arte de los años cuarenta ya se afanaban en formular respuestas. Y ahí estaban los extravagantes gráficos que Loran trazara de los cuadros de Cézanne, el cuerpo de Madame Cézanne o del jardinero, sentado y con los brazos cruzados, despojados de todo cuanto no fuesen sus nuevas siluetas, brutalmente consumadas, que Loran dibujara con sus propias manos, recortando a su vez cada una de sus partes del diagrama global del cuadro, de un diagrama bordado con el mismo contorno miope. Todo este mapa pictórico estaba pues vectorizado por una serie de líneas y flechas destinadas a revelar los secretos ocultos de la construcción *de Cézanne, la lógica de un dibujo que podía dar pie a la percepción de una pirámide o de un cono sin perder ni un solo bolo de ese juego malabar consistente en mantener la continuidad de las superficies. Tan cruda demostración, la presentación de la obra en su pura desnudez, exangüe, no parecía preocupar a Greenberg en 1945. Para él, por el contrario, dichos diagramas se reducían a una serie de imágenes del momento lógico que concreta la fusión de una rosario de hechos ais-*



Earle Loran, diagrama de *Cézanne's Compositions*.

«Lo que sugiere, por extraño que parezca, emana del mundo del kitsch *intelectual...» (p. 115).*



Earle Loran, diagrama de *Cézanne's Compositions*.

«El diagrama global del cuadro, de un diagrama bordado con el mismo contorno miope...» (p. 115).

lados en una unidad virtual, de un suceso exento de toda tempo-
ralidad.

Consecuentemente, el momento lógico es un hecho cognitivo, u
acto en el que se forja dicha unidad. Y, aunque puede que nosotro*s*
encontremos áridos y reductivos los diagramas de Loran, Greenberg
parecía hallarlos satisfactorios. La reflexión sobre este suceso en la pri-
mera mitad de nuestro siglo trajo consigo la pasión por lo diagramáti-
co, el placer plasmado en una imagen del principio general descendien-
do a una particularidad sin fuerza, carente de propósito e irreflexiva,
para después unirla en la sublime claridad de una demostración de los
procesos internos de la ley.

Y a cada cual su propio diagrama. Los estructuralistas sentían
debilidad por el Grupo de Klein. Aún la sienten. ¿Quién puede resis-
tirse al encanto de ese pequeño motor de dobles negaciones que pro-
duce cuantas relaciones existen, dentro de su universo de posibilida-
des? Sin embargo, el propio Saussure prefirió como modelo el ajedrez.
Dicho juego constituía su «imagen» de la estructura del lenguaje una
vez liberado del vínculo con el tiempo real en el que acontece su his-
toria evolutiva, su mecanismo de producción del momento lógico.
«Una partida de ajedrez —nos explica— «equivale a una realización
artificial de aquello que el lenguaje nos brinda de forma natural.»

Sobre la superficie cuadriculada del tablero de ajedrez, ninguna
pieza tiene un valor intrínseco (el alfil o la torre son piezas que pueden
tener cualquier forma, estar hechas de cualquier material, e incluso ser
substituidas por otras piezas si fuera necesario). El valor de la pieza se
deduce de un sistema de oposiciones entre su posición y la del resto de
piezas del tablero. Por lo demás, estos valores quedan investidos en las
piezas por mor de una convención absolutamente invariable, gracias a
«una serie de reglas que existe con anterioridad a la apertura y que
sigue vigente después de cada movimiento». Dado que cada uno de
estos movimientos altera la relación existente entre la totalidad de las
piezas, genera una nueva serie de oposiciones y, por ende, una nueva
articulación, una nueva sincronía que impera en cada momento de la
partida. Mas cada estado sincrónico —que en el tablero se manifiesta
como una «imagen» distinta— está absolutamente disociado de la his-
toria de la partida, siendo el eco de la ley en su presente serie de rela-
ciones el que dota de significado a toda ella. Escuchemos a Saussure:

En una partida de ajedrez, cualquier posición concreta tiene la particu-
laridad de liberarse de todas las posiciones anteriores; la ruta por la que se
llegó a ella no comporta diferencia alguna; quien ha seguido toda la parti-

da no aventaja al curioso que examina la situación en un momento crítico de
ésta; y de cara a describir este ordenamiento, de nada sirve recordar lo que
sucedió hace apenas diez segundos.

Y con vistas a reenlazar lo dicho con la realidad lingüística que
intenta demostrar, añade Saussure: «Todo ello es igualmente aplica-
ble en el caso del lenguaje, con lo que se radicaliza aún más la distin-
ción entre diacronía y sincronía. El habla opera exclusivamente en una
situación lingüística; los cambios que median entre las situaciones no
tienen lugar en ninguna situación concreta.»

El tablero de ajedrez, sus piezas, su trazado, son partícipes de una
misma lógica. Son, por así decirlo, transparentes para esa lógica,
están infundidos de esa lógica. No nos devuelven una mirada «en blan-
co», con los objetos inertes, reificados, propios de un mirar meramen-
te físico. Los objetos son siempre «para» el sujeto, un sujeto que queda
absorbido en la relación de intencionalidad semántica, un sujeto que
encarna la función de una mirada que capta esta significación sin tem-
poralidad alguna, una mirada que en este momento lógico ha trascen-
dido el cuerpo del sujeto. Pues se trata de una mirada «puntual», en la
que el tiempo y el espacio se han reducido a un punto más que mi-
núsculo.

También Duchamp era un fanático del ajedrez. Con todo, ¿cabría
decir que, como Clem, era un consumado campeón de la mirada des-
corporalizada, sin soporte?

Fais dodo
'Colas mon petit frère;
Fais dodo
T'auras du lolo;
Maman est en haut,
Qui fait du gateau;
Papa est en bas,
Qui fait du chocolat

CANCIÓN DE CUNA FRANCESA

Mami, como reza esta breve canción infantil, está en el piso de arriba, horneando un pastel; y papi está en el de abajo, haciendo cacao. Se trata de una ordenación bipartita que a Duchamp, de haberla conocido, le habría interesado, ya que reproduce la distribución de su *Grande*

Verre: la moza arriba y los mancebos —meneando su soconusco (*chocolate*)— abajo. Lo cierto es que nada le impedía haberla conocido siendo, como es, la canción de cuna más popular de toda Francia.

Pero no es cuestión de convertirla en otra fuente, de añadir otra clave a esa larga sucesión de sistemas iconográficos invocados hoy en día para desentrañar el significado del *Verre*. Los estudiosos de Duchamp sienten debilidad por imágenes tomadas de la alquimia o del neoplatonismo, imágenes en las que la novia también ha de hallarse arriba y los novios abajo. Tales imágenes proceden de esquemas cognitivos que posibilitarán la venida de un nuevo orden semántico que, por así decirlo, redima al *Verre*, purgando sus cópulas meramente carnales, elevándolo a un orden más sublime. Cuando los mancebos desnudan a la moza, lo hacen para purificarla, transfigurarla, sublimarla ritualmente.

Claro que tampoco se trata de que la canción de cuna, al dejar al descubierto el programa de ese aparato doméstico que tiene por objeto la felicidad del niño, retrate un mundo tan sistemático como el que diversos órdenes metafísicos suelen postular. Es más sencillo. Se trata de que los significantes que median en el significado concreto de la canción —fonemas dobles, como *dodo* en lugar de «cama» y *lolo* en lugar de «leche»— se hallan mucho más próximos al mundo objetivo del cuerpo del que emanan: como, por ejemplo, la *caca*. Claro que la palabra «caca» no aparece explícitamente en la canción, sólo se sugiere. Ello se debe a que la canción de cuna, desde el mismo instante en que lanza la leche, el pastel y el chocolate sobre los ritmos dormitivos, parece enredarse en su propia métrica. Con su trastabilleo, la canción rompe el orden melódico. Gracias a esa ruptura, el cuerpo puede rehacer y volver a diseminar tales objetos. Pues el último verso, al alterar el ritmo pentasilábico con la adición de una sexta sílaba, sugiere —al filo de la conciencia— una reproducción vicaria que recompondría la uniformidad métrica de la canción y, en consecuencia, la pausada regularidad de la respiración al dormir. «Qui fait du chocolat» es una frase demasiado larga en la que ni el recitador ni el oyente han de demorarse; «qui fait du caca» se le asemeja bastante, y es bastante más directa.

Es más directa para Duchamp, el amante de las secreciones corporales, el artista que creó obras y obras en su honor. Y así, ideó un transformador que haría uso de pequeños *cuanta* de energía residual, como «la caída de la orina y de excrementos», «el vertido de lágrimas» o nuevamente «los vulgares escupitajos de mucosidades o de sangre».

Claro que hay que admitir que este Duchamp, el Duchamp de *Fountain, Objet d'ard* y *Prière de toucher* viene siendo escrupulosamente separado del Duchamp nítidamente cerebral, del artista que «dejó la pintura por el ajedrez», o que leía tratados del siglo XVII sobre perspectiva en la biblioteca de Ste. Geneviève, o que arrugaba la nariz ante el arte abstracto porque apelaba a la retina y no a la «materia gris». Siempre que era entrevistado, Duchamp hacía declaraciones que incidían en esta oposición.

Se las hizo a Pierre Cabanne, por ejemplo, calificando su postura de «anti-retiniana», opuesta a todo tipo de preocupación por el «lenguaje visual» y, por el contrario, abierta a cuestiones «conceptuales». Hablando con otros volvería a describir esta distinción entre lo retiniano y lo conceptual, o entre el mundo de la sensación visual y el mundo de las ideas, como una dicotomía entre la retina y la materia gris. En este punto se comparaba con los artistas del Renacimiento, afirmando con ellos que sentía que «la pintura pura no era un fin interesante de por sí». «Yo —afirmaba— tengo otra meta, una combinación, o al menos una expresión que sólo la materia gris puede lograr.»

La materia gris es aquello que a la fuerza se dirime en el ajedrez, una interacción puramente conceptual, desprovista de toda «contingencia» visual. La pasión ajedrecística de Duchamp podría reflejar pues su absoluta predilección por lo conceptual.

La materia gris se halla igualmente bajo las operaciones matemáticas que cimentan lo que en el Renacimiento se denominaba un «construcción legítima» y lo que nosotros llamamos proyección en perspectiva: esa cuadriculación perfectamente racionalizada de líneas espaciadas logarítmica y decrecientemente que revolucionan la superficie bidimensional haciendo que parezca un tejido de virtual tridimensionalidad. Las continuas alusiones de Duchamp a la materia gris han creado pues el lastre de una tradición hermenéutica que hace de la visualidad duchampiana una condición del intelecto, del dominio diagramático de una realidad descarnada, con lo que viene llamándose *status* «puramente ideal» de la imagen en perspectiva. De hecho, la perspectiva se concibe al mismo tiempo como el vehículo de reconstrucción de la imagen en una *cosa mental* y como el medio histórico que une a Duchamp con el pasado y con el futuro, esto es, con «una familia que abarca desde Leonardo hasta Seurat vía Veermer», sin dejar de abrirle al futuro de ese espacio absolutamente ideal conocido como la cuarta dimensión.

Con todo, para todos aquellos que alguna vez han visto la obra de Duchamp bajo el prisma de sus coqueteos con lo obsceno, de su obvia

unión de lo mental con lo carnal (como en su provocativo comentario «Quiero que mi mente aprese las cosas al igual que la vagina apresa el pene»), de su constante reciclaje de fluidos corporales por mecanismos infantilizados, de su ubicación del momento de la visualidad en ese mismo pliegue entre cuerpo y mundo donde el primero obtura al segundo y viceversa (como cuando describe el *Bottlerack* como algo a lo que ni siquiera se mira, o «a lo que se mira *en tournant la tête*»), para ese sector del público de Duchamp, hacer de la *idea* el destino de la visión resulta algo extraño. Pues, habría que objetar, ¿acaso esta interpretación de la perspectiva clásica o de la *cosa mentale* provoca un cortocircuito sobre ese nexo —establecido una y otra vez en el mundo de Duchamp— que ancla tan patentemente a la visión en los mecanismos del deseo?

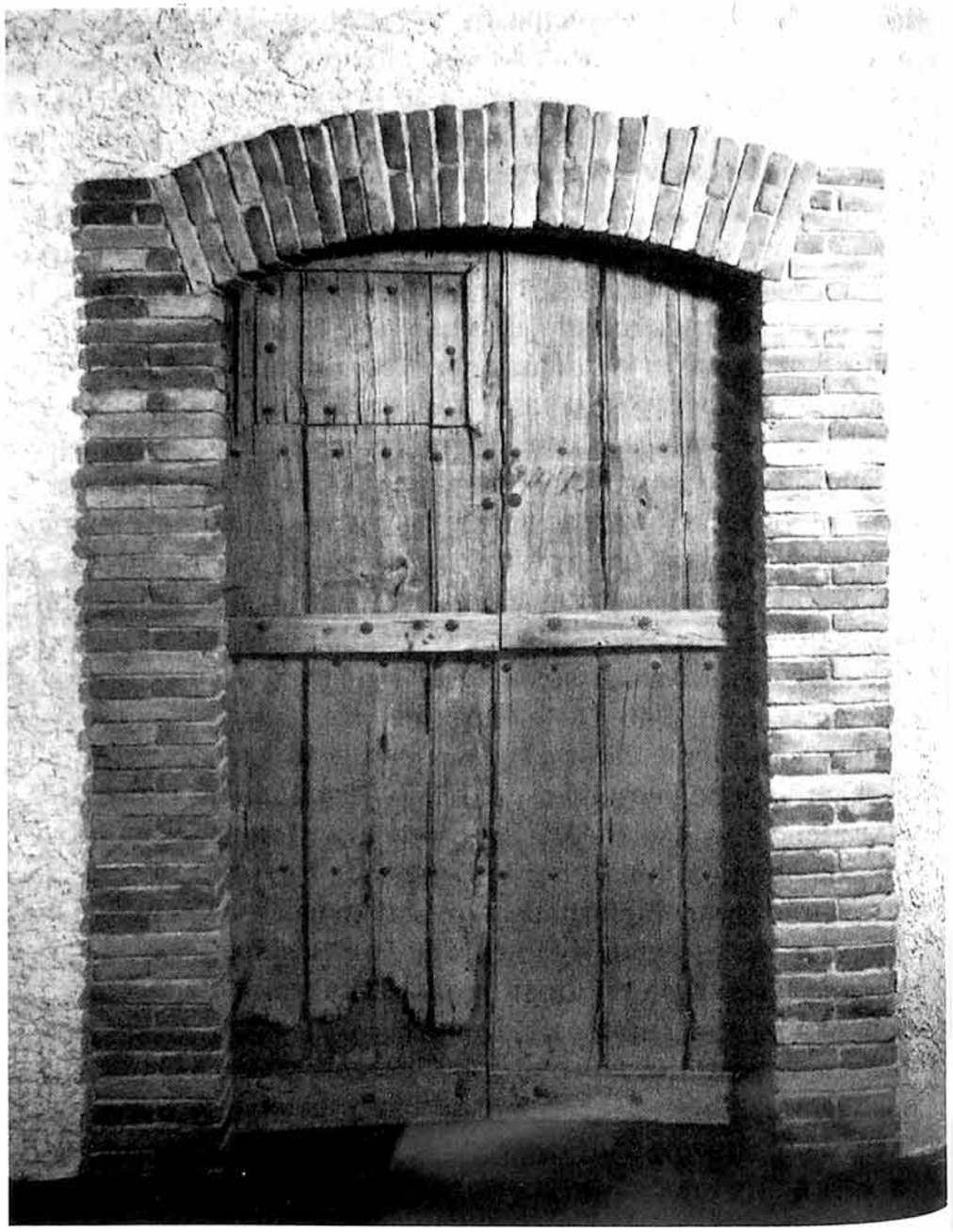
Duchamp lo puso bien claro en las instrucciones que dejó en 1966 para el montaje de *Étant donnés*, su trabajosa obra póstuma. Y es que, a lo largo de esas páginas relativas a la instalación y la iluminación de ese pequeño diorama en el que había trabajado desde 1946 hasta el momento de su muerte, Duchamp se refiere constantemente al observador que se situará en el punto de mira del espectáculo —las mirillas perforadas en las puerta rústica del montaje— haciendo uso de un término bastante explícito. *Voyeur*, le llama. No espectador. *Voyeur*.

Fue Sartre el que, en un capítulo sobre «La mirada», y como quien no quiere la cosa, faltaría más, habla por los codos del *voyeur* de «Duchamp». Es en este pasaje donde Sartre, detenido ante una puerta como si tomara parte en *Étant donnés*, cuenta que estaba cernido sobre una cerradura que no era sino un medio transparente por el que su mirada penetraba, una cerradura que, según nos dice, invitaba a «mirar por ella de cerca y un poco de soslayo». Y si, en esta postura, encorvado y curioseando, Sartre ha dejado de ser «para sí», es porque su consciencia ha saltado por encima de él, hacia un espectáculo aún por ver, ése que tiene lugar tras la puerta, tras su velo de opacidad, aún por rasgar. Con todo y como sabemos, lo que seguidamente acontece en este escenario no es la representación del espectáculo, sino la interrupción del acto. El mismo hecho de que se oigan pasos anuncia que hay algún otro mirando, alguien que le ha cogido desprevenido y por la espalda.

Como este objeto inmovilizado, como este cuerpo agazapado sobre la cerradura, como este ser carnal detectado por el foco de la mirada del Otro, Sartre se solidifica y se hace cosa, y en consecuencia, pasa a ser algo ajeno a sí mismo. En esta posición deja de ser *la* intencionalidad pura y transparente, proyectada hacia el otro lado de la puerta, pasando a ser simplemente un cuerpo atrapado en *este* lado, un yo que existe como existe cualquier otro objeto del mundo: un yo que súbitamente se ha tornado opaco para su propia consciencia: un yo que, consecuentemente, no puede *saber* sino *ser*, en un yo que por eso mismo no es otra cosa que la pura remisión al Otro. Un yo que, además, queda definido por la vergüenza. «Es la vergüenza —escribe Sartre— la que me revela la mirada del otro, y a mí mismo en cuanto destinatario de esa mirada. Es esa mirada [...] la que me hace *vivir* la situación de estar siendo mirado, más que *saber* que me hallo en dicha situación.» Ser descubierto mirando por la cerradura significa pues ser descubierto como cuerpo; equivale a condensar lo dado a la consciencia de manera que incluya el espacio de este lado de la puerta, a convertir el cuerpo del observador en un objeto para la conciencia. Por lo que al objeto respecta, Sartre lo define exclusivamente por referencia al Otro: a la consciencia de aquel que le descubre y que, al mirarle, le hace perder todo dominio sobre su mundo. Y por lo que hace a su propio yo, este objeto carnal y condensado dota de contenido a su *propia* consciencia en cuanto encarnación de la vergüenza.

El *voyeur* que, en 1946, Duchamp se dispuso a presentarnos es a la vez idéntico y diferente. También él (o ella) está situado frente a la mirilla, penetrando la puerta de la montaje *Étant donnés*, concentrando toda su atención y haciendo que su mirada converja hacia una exhibición que la aguarda. Mas, en este caso, nada rompe el circuito que conecta la mirada a su objeto, nada impide que su deseo sea satisfecho. De hecho, al haber escrutado la mirilla de *Étant donnés*, el espectador duchampiano ha entrado a formar parte de una suerte de mecanismo óptico por el cual resulta imposible *no* ver.

Al examinar ese mecanismo óptico, Jean-François Lyotard nos demuestra cómo se basa en el sistema de la perspectiva clásica a la vez que deja maliciosamente al descubierto los supuestos ocultos de dicho sistema. La razón es que *Étant donnés* reproduce todos los elementos de la perspectiva clásica, si bien con una extraña literalidad. El papel de la superficie pictórica, desmembrada en la pirámide visual de la perspectiva clásica, lo desempeña un muro de ladrillos. La posibilidad de *ver a través*, que en condiciones normales depende de la ilusión pictórica, se ejemplifica ahora en una ruptura literal de la barrera con vistas a abrir un agujero de irregular perímetro. Los puntos de mira y de fuga, cuya habitual naturaleza antimaterial responde a su condición de límites geométricos, también toman cuerpo. El punto de fuga, objeto de la visión, se manifiesta en el interior oscuro de un orificio corporal,



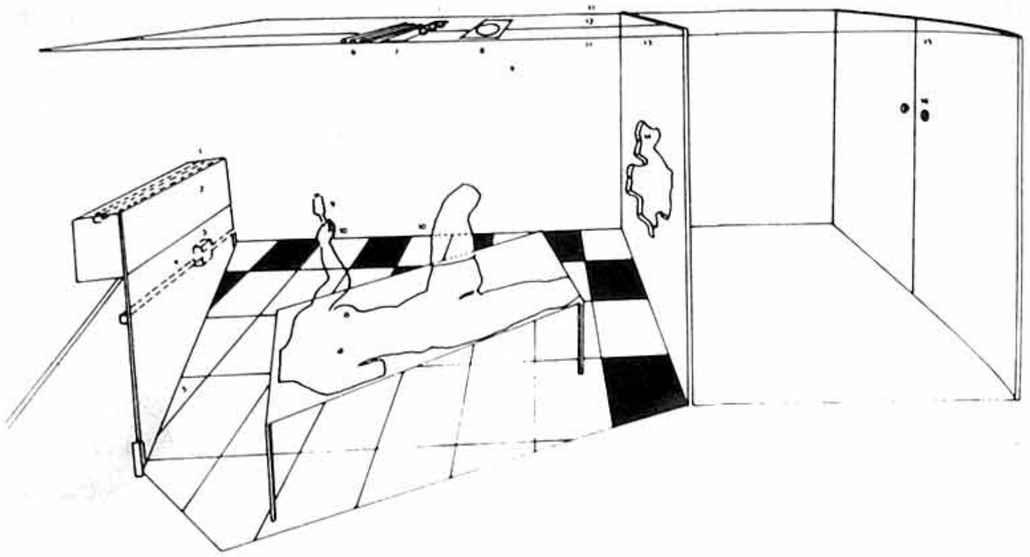
Marcel Duchamp, *Étant donnés: 1.er la chute d'eau, 2.nd le gaz d'eclairage*
1945-1966, 1945-1956, exterior

«Una suerte de mecanismo óptico por el cual resulta imposible no ver...» (p. 123).

en la cavidad ópticamente impenetrable de la «novia» inmóvil y abierta de piernas, en un límite físico, y no geométrico, del alcance de la visión. Al igual que el punto de mira, que también es un agujero: turbio, desgarbado, material. «Será un *dispositif* en espejo», escribe Lyotard, dando a entender que la perspectiva se construye en torno a la identidad teórica entre el punto de mira y el punto de fuga, identidad inscrita en los puntales del sistema con el fin de fijar la imagen en la retina, a modo de espejo de una imagen propagada por los rayos de luz que el objeto despide. «El plano de la abertura —prosigue Lyotard— equivaldrá a un cuadro de intersección de las pirámides focales cuyo vértice es el punto de mira, o la mirilla. En este tipo de configuración, el punto de mira y el de fuga son simétricos. Por lo que, de ser cierto que el último es la vulva, se trata de la imagen especular de unos ojos que miran a hurtadillas y que, cuando creen estar viendo la vulva, se están viendo a sí mismos. «*Con celui qui voit*», concluye Lyotard. «El que ve es un coño.»

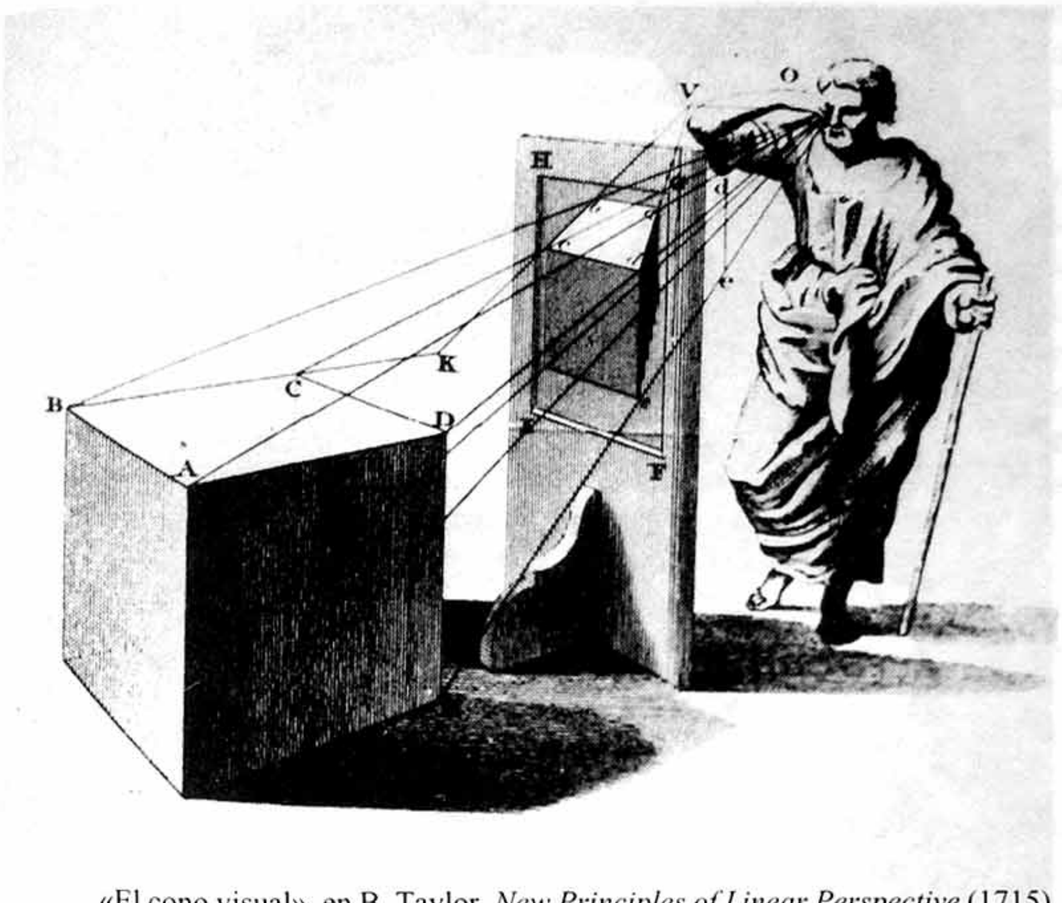
Está más que claro que, siguiendo las instrucciones de Duchamp, este observador, sumido en un arrullo que le identifica con aquello que observa, ha de ser de naturaleza carnal. Tan claro como que, por lo demás, el *voyeur* duchampiano —como Sartre, pegado al ojo de la cerradura— es un cebo que induce la intervención del Otro. Pues Duchamp, sin dejar nada a merced del viejo amigo Azar, dispuso que la escena de *Étant donnés* se desarrollara en el interior de un museo, o lo que es lo mismo, en un espacio inevitablemente público. Y ello significa que el escenario del *voyeur*, al que otro pilla con las manos en la masa, nunca se alejará de la consciencia mientras uno siga absorto en las mirillas del montaje de Duchamp, transformado por dos veces en un cuerpo consciente de la caída de su retaguardia.

Kant desplazó el espacio de la belleza desde el reino de lo empírico hasta el de lo enteramente subjetivo, estableciendo que el gusto está en función de un juicio despojado de todo concepto, aunque preservó la dimensión pública de esta subjetividad decretando la necesidad categórica y universal de tales juicios. Su misma lógica nos dice que han de ser susceptibles de comunicación y participación. Deben estar en función de algo que sólo cabe denominar «voz universal». El placer que depara la experiencia estética, divergente del que resulta del ejercicio del deseo, se canaliza precisamente hacia una reflexión sobre la posibilidad de la comunicabilidad universal. Sólo ésta, afirma Kant en el Segundo Momento de la «Analítica de lo Bello», «debiera ser atribuida, en el juicio de gusto, a la representación del objeto». Paradóji-



Marcel Duchamp, diagrama de *Étant donnés*, en Jean-François Lyotard, *Les TRANSformateurs DUchamp*.

«*Será un* dispositif *en espejo...*» *(p. 125).*



«El cono visual», en B. Taylor, *New Principles of Linear Perspective* (1715).

«La identidad teórica entre el punto de mira y el punto de fuga, identidad inscrita en los puntales sistema...» (p. 125).

Marcel Duchamp, *Étant donnés*, a través de la puert

«Con celui qui voit...» (p. 125).

cas por partida doble, estas experiencias de lo bello se equiparan con el placer no corporal, ya que en ellas no concurre el deseo, y con una individualidad pura que sólo puede actuar asumiendo el asentimiento de los demás.

El acceso cognitivo a la universalidad del lenguaje del arte se da en un espacio donde, naturalmente, no sólo se inscribe una teoría del juicio estético, sino también su institucionalización en los grandes museos que forman parte del desarrollo de la cultura de los siglos XIX y XX. El museo, tal y como lo conocemos hoy, fue, de hecho, construido en torno al espacio común de un sentido de lo visual que a su vez se basa en la posibilidad de que los individuos formen una comunidad. Con todo, *Étant donnés* penetra en el sistema del museo sólo para desbaratarlo, «haciéndolo extraño». Ante la amenaza de ser descubierto por otro observador, el sujeto puramente cognitivo de la experiencia estética kantiana queda redefinido en este marco como sujeto del deseo. La propia subjetividad se extrae de la facultad del conocimiento para se reinscrita en el cuerpo carnal.

Por segunda vez, la visión de dicho observador se ancla en un sistema glandular tan ajeno a la conexión pineal como ligado a las secreciones del sexo y del miedo. La idea cartesiana de un puente entre lo físico y lo mental preservaba cuidadosamente la autonomía del intelecto. Por el contrario, el *chiasma* óptico que Duchamp sugiere es impensable sin una visión carnal de principio a fin. Como dicen, *Con celui qui voit*.

Ahí estaba ella, quien más de una vez se había preguntado por qué había tantas fotografías de él jugando al ajedrez. Ahí estaba él, con su extraordinario perfil envuelto en un fondo oscurecido por arbustos, inclinado sobre esta o aquella mesa del jardín, con su frente arrugada, encarando a un adversario que, como él, se cernía visiblemente sobre el pequeño ajedrez portátil. Por entonces el ajedrez formaba parte de los recuerdos unidos a su persona. Siempre hablando de ajedrez. Pertinaz hasta en las fiestas, por ejemplo, donde, de repente, uno caía en la cuenta de que se hallaba ante la chimenea, inmerso en una conversación sobre ajedrez. Ahí estaba Clive Bell, volviendo a contar cómo transcurría una de sus típicas visitas a Charleston, donde podía contemplar las cadencias de la energía, aparentemente inagotable, que emanaba de Roger Fry: «[...] tomando un té bien temprano para poder llevar a rastras a Vanessa y a Duncan hasta Wilmington, donde pintarían paisajes; tras la cena, unos cuantos poemas de Mallarmé,

traduciéndolos palabra por palabra en algo que gusta en llamar verso *en blanco; es hora de dormir: "¡Bueno, Julian, qué mejor momento para una partidita de ajedrez!"»*

También su tía Virginia, en su biografía de Fry, destinó considerable espacio al ajedrez, recordando cómo había transmitido su idea de Forma Primordial a los jóvenes de su generación, la de la propia Angélica, sirviéndose en parte de Mallarmé y en parte del ajedrez. «Les ayudaría a traducir con él a Mallarmé —escribía Virginia—, discutiría durante horas con "tremenda escrupulosidad cuáquera y profunda honestidad intelectual", y jugaría al ajedrez, y jugando al ajedrez les haría entender sus concepciones estéticas.» Las concepciones estéticas sobre las que giraba Bloomsbury.

Y pensó que por eso la idea de que hacía trampas *jugando al ajedrez resultaba tan fantástica. Bunny hacía constantes referencias a las partidas que ambos disputaban. Roger era el mejor, y con mucho: «de manera que solía derrotarme con suma facilidad. Pero si, inesperadamente, hacía una buena jugada y le ponía en aprietos, Roger siempre encontraba la manera de alterar el curso de la partida. Cogía una de mis piezas, empezaba a explicarme lo que debería haber hecho, y volvía a colocar la pieza en otro escaque.» Y para acentuar lo disparatado del tema, Bunny confesaba no «saber nunca a ciencia cierta hasta qué punto él era consciente de que hacía trampas».*

Y pensó que con ella no hacía lo mismo, pero casi, al recordar las pocas veces en las que una jugada inspirada por parte de ella arrojaba alguna incertidumbre pasajera sobre el resultado. «No creo que hagas bien en mover tu alfil», *diría Fry. «Yo movería el caballo.» Y sonreía resignada, pensando en el desbarajuste que inevitablemente provocaría su triquiñuela. Que hiciese trampas jugando al ajedrez era tanto más curioso porque lo que tanto embargaba al numeroso público que concurría a verle en el* Queen's Hall *era la total honestidad con que parecía relatar sus experiencias, su negativa a hablar de lo que no había sentido. Poco importaba que las obras en pantalla tuviesen poco gancho, o que la diapositiva en blanco y negro estuviese mal colocada. Estaban observando al más grande de los críticos de arte de su tiempo, de todos los tiempos, en plena reacción, en el preciso instante en que deja emanar libremente el flujo de la emoción estética. «Y aumentaba la excitación del momento —comenta Virginia Woolf— relatando lo que acababa de ver, como si lo viese por vez primera. Puede que éste fuera el secreto de su captación de audiencia. Los presentes podían ver el impacto y la forma de sus sensaciones; era capaz*

de poner al desnudo el preciso instante de la percepción. Y así, con pausas e impulsos, el mundo de la realidad espiritual emergía, diapositiva tras diapositiva —en Poussin, Chardin, Rembrandt, Cézanne— con sus mesetas y sus depresiones, todas ellas conectadas, y en cierta forma unificadas y totalizadas en la gran pantalla del Queen's Hall.*»*

Pero en algunos momentos, el largo puntero —«temblando como si fuese la antena de un insecto milagrosamente sensible», mientras se posaba en esta o aquella «frase rítmica» del cuadro que tenía delante— se tornaba rígido, hierático. Y, ante un paisaje del último Cézanne, hablaría de la perplejidad que en él provocaba, confesando que escapaba a cualesquiera de sus análisis. Con lo que, sin más, acababa la conferencia. Y cuando, tras dos horas observando cuadros, la audiencia abandonaba la sala, el cuadro que quedaría grabado más vívidamente en la mayoría de las mentes era «uno del que el propio conferenciante no era consciente: su silueta recortada en la pantalla, una figura ascética vestida de etiqueta que hacía una pausa, meditaba y después señalaba con su puntero. «Aquel cuadro —reflexiona Virginia Woolf— quedaría en la memoria junto al resto, un bosquejo a grandes rasgos que, para buena parte de la audiencia, sería durante años el retrato del crítico por excelencia, de un hombre de gran sensibilidad, al tiempo que escrupulosamente honesto, de alguien que, cuando la razón tocaba fondo, dejaba de hablar; con todo, estaba convencido, y convencía a los demás, de que lo que veía estaba realmente ahí, ante él».

E iba a explicar que lo que ahí veía era un diseño, un diseño forjado por la mirada «creativa» que se adueña de los artistas cuando hurgan en los escombros caóticos de la apariencia ordinaria y, gracias a un grandioso esfuerzo de visión selectiva, consiguen extraer una serie de intervalos, de relaciones armónicas entre claros y oscuros, intuyendo ese engranaje orgánico al que podría adscribirse el término unidad. *Esta mirada trae consigo el completo deslindamiento de los objetos mismos —su significado, su valía, su valor moral, ¡al diablo con Mr. Ruskin!— y, al mismo tiempo, una fuerte pasión por todo lo que la forma implica. «Casi todos los giros del caleidoscopio de la naturaleza pueden inculcar en el artista esta visión deslindada y exaltada», como más tarde escribiría Fry, «y, mientras contempla el campo concreto de la visión, la conjunción (estéticamente) accidental y caótica de formas y colores comienza a cristalizarse en una armonía; y mientras esta armonía adquiere claridad para el artista, su verdadera visión queda distorsionada por la acentuación del ritmo que*

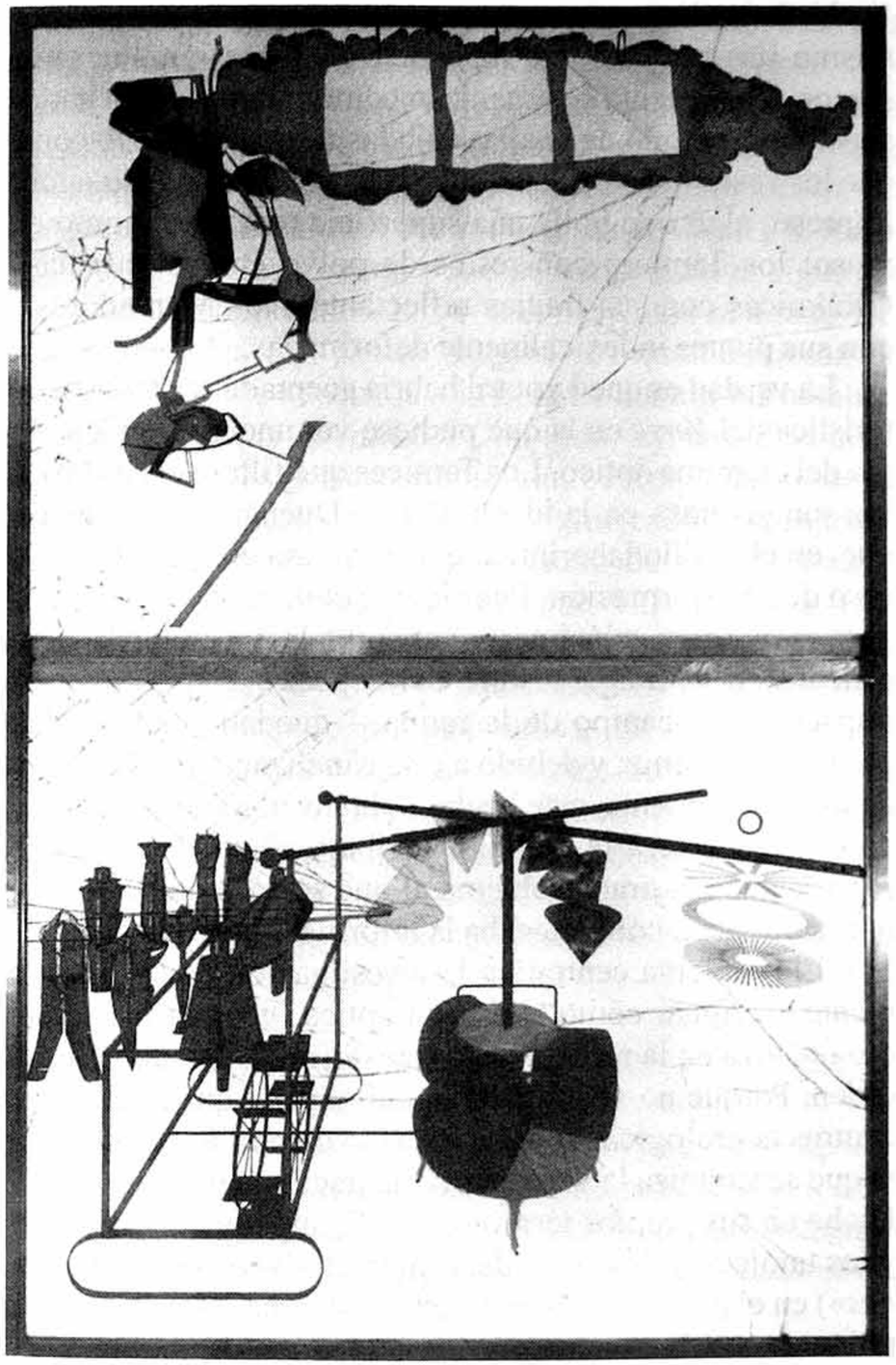
ha cobrado vida en él. Ciertas relaciones de dirección entre las líneas adquieren para él pleno significado; ya no las capta casualmente o por mera curiosidad, sino apasionadamente, de modo que empiezan a diferenciarse y sobresalir claramente del resto, hasta que logra verlas con mucha más nitidez que antes.»

De ahí que, según ella, Fry tomase al ajedrez como modelo de la pasión no carnal, puramente desinteresada, envuelta en la «visión del artista».

Al hablarnos de la «vaginalidad» del modelo visual de Duchamp, lo cierto es que Lyotard lo está uniendo a todos los idealistas que desean hacer de la obra de Duchamp una metafísica. Y, entre ellos, a los historiadores del arte, quienes levantan sus esquemas conceptuales levantados sobre el fundamento ideogramático de la perspectiva de un punto central. Son éstos los que insisten en la transparencia del *Grand Verre*: tan transparente —afirman— como lo es un pensamiento para la conciencia que lo piensa. Los mismos que señalan la reiterada presencia de la perspectiva clásica en la que se proyectan los objetos del *Verre*.

Pelotas, dice Lyotard, citando a Duchamp.

En su opinión, la visualidad que Duchamp propone es carnal, no conceptual. En ella el cuerpo se concibe como un sistema psicofisiológico. Apoyándose en la propia declaración de Duchamp, según la cual el *Verre* tiene por objeto «aislar el signo de congruencia entre un estado de reposo» y una serie de hechos posibles, Lyotard establece que, «en realidad, el *Verre* no es otra cosa que este signo preaislado, esta superficie sensible e inmóvil (la retina) sobre la que se inscriben los distintos hechos del relato según las posibilidades, posibilidades escrupulosamente elegidas por Duchamp, y que, por eso mismo, cuando son descartadas por el espectador, impiden que éste pueda literalmente ver». Lyotard todavía va más lejos, caracterizando el *Verre* como una exposición, pero no de los hechos que acaecen, sino de las superficies fisiológicas sobre las que quedan registrados. No sólo la retina, sino también el córtex. «Lo que el espectador ve en el *Verre*» —concluye— es el ojo, y hasta el cerebro, durante el proceso de formación de sus objetos; ve cómo las imágenes de éstos quedan impresas en la retina y en el córtex de acuerdo con las leyes de (de)formación inherentes a cada uno de estos órganos, leyes que dotan de organización a la pantalla de cristal [...]. El *Grand Verre*, en cuanto *film*, permite ver las condiciones de esa impresión, las mismas que rigen el interior de la cámara óptica.»



Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (Le grand verre)*, 1915-1923.

«El Grand Verre, *en cuanto* film, *permite ver las condiciones de esa impresión, las mismas que rigen el interior de la cámara óptica...» (p. 132).*

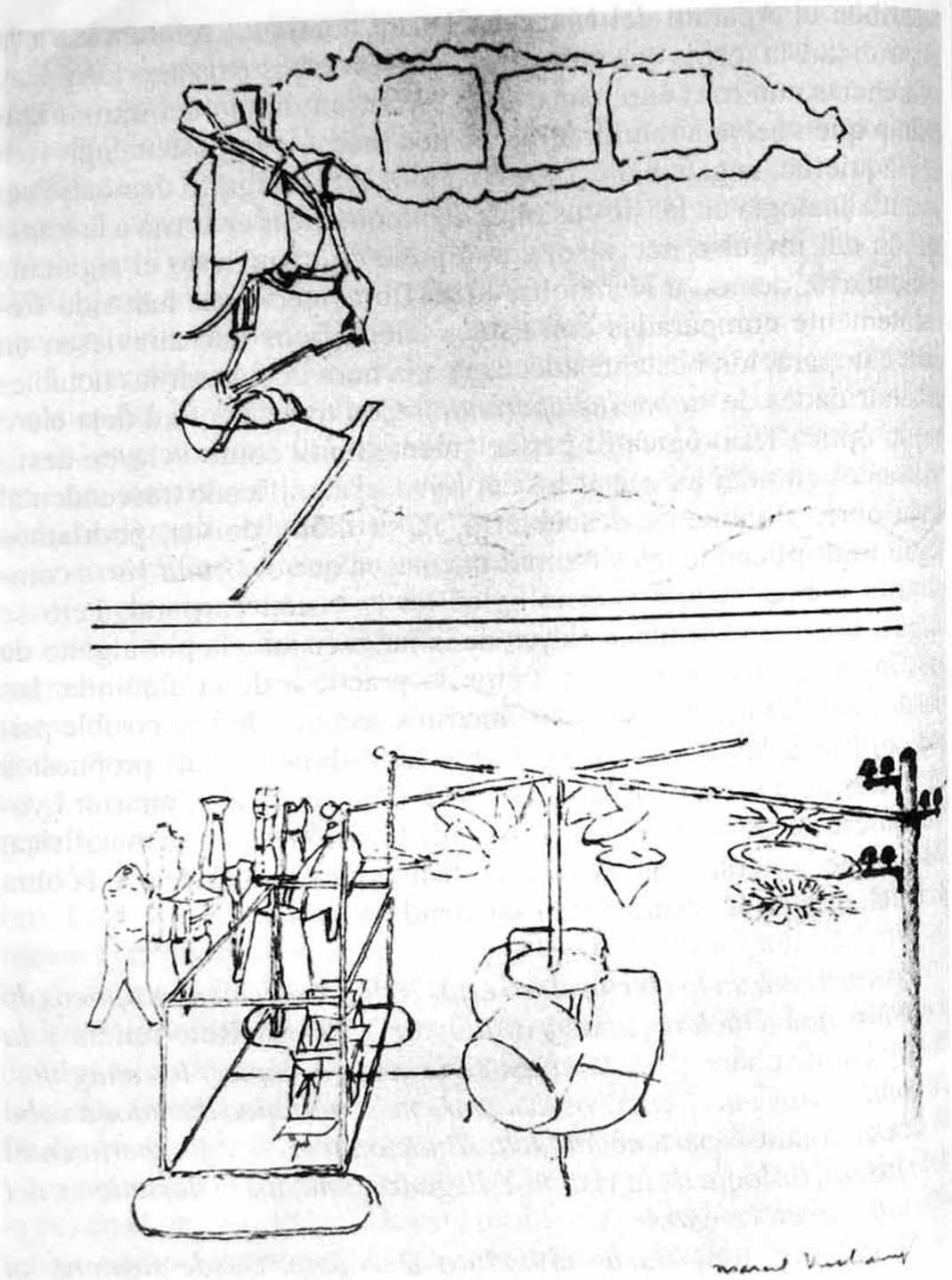
Y, de hecho, no hace falta probar que no haya otro modo de ver el mismo *Verre* salvo como superficie de impresión. Pues muchos de los signos que sustenta se organizan como rastros, depositados sobre esta superficie a modo de huellas dejadas sobre la arena, o como los cercos que los vasos helados dejan sobre la mesa. Más que imágenes, son algo impreso, algo que holla una superficie receptiva; como el tejido nervioso: los Tamices con restos de polvo en sus parrillas, las Placas Oftálmicas con sus franjas reflectantes, los Marcadores de Arrastre con sus puntas indexicalmente deformadas.

La verdad es que Lyotard habría aceptado gustoso cualquier característica del *Verre* en la que pudiese ver una alusión a la neurofisiología del engrama óptico. Los Tamices que filtran el gas procesándolo en luz son «conos» en la ideografía de Duchamp. El francés deja dicho que, en el pasillo laberíntico que atraviesa esos conos, hay gas en proceso de transformación. Pues lo que él llama las «lentejuelas de luz de gas» —que aquí cabe interpretar como la luz en forma de pulsión procedente de la franja visible del espectro electromagnético cuando impacta en el campo de la retina— quedan «canalizadas» mientras pasan por el tamiz; y debido a esta canalización, «pierden su verticalidad». Precisamente, este hecho —la inversión de la imagen de la retina con respecto a la realidad, arriba y abajo, derecha e izquierda— representaba el gran problema al que se enfrentaba la óptica decimonónica, a saber, cómo llegaba la información desde el ojo hasta el cerebro. El problema central en la investigación de la visión era precisamente averiguar cómo la escena óptica (geométrica) que la lente del ojo focaliza en la retina queda transformada en una señal de muy otro orden. Porque no se trata de una «imagen» que se desplaza hacia los centros neurológicos superiores, sino de otra forma de información en la que se sintetiza la verdadera orientación del cuerpo hacia el mundo. Dicho en sus propios términos, Duchamp ubica el gas de iluminación y los tamices (o lo que el denomina el «*laberinto de las tres direcciones*») en el preciso ámbito de este problema. «Las lentejuelas que destellan como consecuencia de esta transformación —escribe Duchamp— pierden imperceptiblemente [...] su *designación* como izquierda, derecha, arriba y abajo, etc., pierden su conciencia espacial.» Pero, y por lo que a esta pérdida respecta, Duchamp añade la restricción «*provisionalmente*», pues, como él mismo advierte, «la reencontraran posteriormente»; y esa posterioridad apunta aquí al nivel de la síntesis cortical. Cabe asimismo establecer una relación entre otros términos referentes del sistema neuro-óptico y el *Verre*. Las notas que

describen el Aparato del Mancebo hacen continuas referencias a la electricidad, la forma que cobran las señales del sistema nervioso. Hay referencias aún más explícitas. *Cols alités*, un dibujo del último Duchamp que vuelve a remitir al *Verre*, nos muestra un poste telégrafico a la izquierda, enganchado a ese Aparato. Y el telégrafo demostró ser una útil analogía en las discusiones decimonónicas en torno a la transmisión del impulso nervioso, como pone de manifiesto el siguiente comentario, debido a Hemholtz: «Las fibras nerviosas han sido frecuentemente comparadas con cables telegráficos que atraviesan un país, comparación bastante adecuada a la hora de ilustrar las notables peculiaridades de su *modus operandi*.» Con todo, Lyotard deja claro que la óptica fisiológica es perfectamente inútil como «clave» destinada a desentrañar los misterios del *Verre*, el significado trascendental de la obra, finalmente descubierto. A su modo de ver, podríamos seguir multiplicando los síntomas que hacen que el *Grand Verre* comparta el concepto óptico-fisiológico de la visión corporal. Pero se niega a jugar a sustituir las leyes de la neurofisiología por alguno de esos otros códigos maestros (como la prácticas de la alquimia, los rituales del cortejo amoroso, los incestos secretos de una posible psicobiografía o las reglas de la geometría *n*-dimensional) propuestos como hermenéutica de la obra de Duchamp. Antes al contrario: Lyotard quiere hacer hincapié en la física de la visión, no en su metafísica. De ahí que la persistente actuación de la óptica fisiológica en la obra de Duchamp no le resultase tan sorprendente.

Lyotard está en lo cierto, claro está. Todos los elementos ópticos de precisión que Duchamp pasó a adoptar —en los Roto-reliefs *y la* Rotary Demisphere, *pero también en la estereoscopia y los anáglifos, así como en los puros ensayos de contraste simultáneo llevados a cabo en* Coeur volant*— pertenecían a la situación teorética y experimental de la psicofisiología de la visión. Y, llegados aquí, los historiadores del arte intentarán vengarse.*

Sí, pelotas, contestarán citando a Duchamp. Desde siempre, su Duchamp niega rotundamente lo «retiniano». Y llega a lanzar invectivas contra la «pintura retiniana». ¿Y qué otra cosa podría ser esta última salvo el viraje que la pintura dio en 1870 de la mano de los descubrimientos de Helmholtz y Chevreul, promulgados a su vez por Charles Blanc y Ogden Rood? Lo cierto es que Duchamp dejó siempre bien claro que, para él, el impresionismo era el máximo exponente de lo retiniano. «Desde la llegada del impresionismo —explicaba



Marcel Duchamp, *Cols alités*, 1959.

«Las fibras nerviosas han sido frecuentemente comparadas con cables telegráficos que atraviesan un país...» (p. 135).

Duchamp— los efectos de la visión se agotaban en la retina. El impresionismo, el fauvismo, el cubismo, la abstracción, están siempre dentro del ámbito de la pintura retiniana. Sus preocupaciones físicas, las reacciones cromáticas, etc., sitúan en un segundo plano las reacciones de la materia gris. Aunque esto no puede aplicarse a todos los protagonistas de dichos movimientos. Algunos han ido más allá de la retina. El gran mérito del surrealismo es haber intentado escapar del placer de la retina, de la "detención en la retina". Con ello no quiero decir que sea necesario reintroducir lo anecdótico en la pintura.» Duchamp se muestra ahora prevenido. «Algunos, como Seurat o Mondrian, no eran retinalistas, por mucho que lo pareciesen.»

Así pues, del ataque de Duchamp contra la totalidad del sistema visual, tal y como lo interpreta la corriente principal dentro del modernismo —la línea que comprende desde el impresionismo a la abstracción, pasando por el cubismo— se salvan «algunos, como Seurat o Mondrian». Él no los considera «retinalistas», aun cuando Seurat es quien constituye el ejemplo más flagrante de lo que significa aplicar los principios de la óptica moderna a las obras pictóricas. De modo que la repulsa de Duchamp no significaba una condena indiscriminada de aquellos aspectos de la ciencia que el modernismo aprobaba. Lo que le disgusta es más bien el «arrêt à la rétine», la detención del proceso analítico en la retina, la conversión de las interacciones entre las terminaciones nerviosas —la coordinación entre sus estímulos y descargas— en una especie de centro de acciones autosuficiente y autónomo. Este análisis tuvo sus consecuencias en el desarrollo de la pintura modernista, como la reificación de la superficie retiniana y el convencimiento de que, quien conocía las leyes de dichas relaciones interactivas, obraba en poder del algoritmo de la vista. La proyección del campo retiniano en el plano pictórico del modernismo, sumada a la esperanza positivista de que las leyes del uno regirían y reforzarían la autonomía de las operaciones del segundo, caracteriza la forma en que el primer modernismo estableció y seguidamente fetichizó un reino autónomo de lo visual.

Ésta es la lógica que suena, por ejemplo, en las afirmaciones de Delaunay, para quien las leyes de contraste simultáneo en el interior del ojo y las leyes de la pintura son una y la misma cosa. «El color —solía decir— los colores, con sus leyes, sus contrastes, sus vibraciones, lentas en relación con los colores vivos o muy vivos, su intervalo. Todas estas relaciones integran el fundamento de una pintura que ha dejado de ser imitativa, para ser creativa en función de su misma técnica.»

Ello posibilita, insistiría Delaunay, una comprensión científicamente obtenida del «contraste simultáneo, [de la] creación de profundidad por medio de colores complementarios y disonantes, que marcan la dirección del volumen [...]. Crear —insiste— es producir nuevas unidades con la ayuda de nuevas leyes.»

Era la idea de autosuficiencia y la lógica cerrada de esta superficie repensada en términos retiniano-pictóricos la que dotaba de programa a la pintura abstracta originaria, como la que practicaba Delauney, y de coherencia a buena parte de la teorización modernista. Es esta lógica la que se niega a «adentrarse más allá» de la retina hasta la materia gris, y es esta negativa la que Duchamp a su vez niega.

Pero aunque resulta innegable que la materia gris —y es aquí donde Lyotard tiene que insistir— hace referencia al córtex cerebral, no por ello connota una facultad cognitiva o reflexiva incorpórea, ni tampoco pone sobre la mesa la relación del ego trascendental con su campo sensorial. El córtex cerebral no se encuentra más arriba del cuerpo, en un apartado ideal o ideado; por el contrario, es *del* cuerpo, de manera que el arco reflejo del que forma parte lo conecta a todo un campo de estímulos que no podemos diferenciar. Dichos estímulos pueden originarse en el exterior del cuerpo, como ocurre en condiciones de percepción normales, pero también pueden surgir de su interior, dando origen a lo que Goethe se complacía en llamar «colores fisiológicos», por ejemplo, o a sensaciones visuales que sólo el cuerpo de quien ve genera. La emisión de estímulos sensoriales desde el interior del propio campo corporal, la porosidad del sistema óptico respecto de las operaciones de sus órganos internos, es un hecho que socava fatalmente la idea de autotransparencia de la visión. Lejos de ser transparente, el sujeto de la visión es denso y opaco: la densidad y la opacidad como precondiciones de su acceso a la visión.

El concepto duchampiano de materia gris —de esa parte que existe más allá de la retina— no puede separarse de otros tipos de actividad orgánica dentro del cuerpo físico. Pues dicha separación nos dejaría sin interpretación alguna de la actividad visual proyectada en los dominios de la Moza, en la mitad superior del *Grand Verre*. Duchamp describe la desfloración de la Moza —es decir, el acto orgásmico al que está destinado todo el mecanismo del *Verre*— como una elipse con dos *foci*, una elipse que conecta el circuito del Aparato del Mancebo con el de la Moza. Lo que así parece describir es el arco reflejo del que habla la neurofisiología, el medio de transferencia hasta el cerebro de la estimulación de los receptores sensoriales. El primero de los *foci*, el que designa como el desnudamiento de los Mancebos, parece hacer referencia a la parte perceptiva del arco que Duchamp reproduce: La Moza es lo que los Mancebos ven. Pero el segundo *focus*, «la desfloración» que la Moza «voluntariamente imagina», mientras centra sus fantasías en la miradas de los Mancebos, conecta el arco reflejo de esta elipse con una fuente de impulsos que debe encontrarse en los órganos de la Moza, en un órgano que, afirma Duchamp, «se activa con gasolina de amor, con una secreción de las glándulas sexuales de la Moza, y con las chispas eléctricas del desnudamiento».

El mecanismo del *Grand Verre* obedece a la máxima duchampiana de «ir más allá» de la retina, mas no para alcanzar así el estado de autotransparencia de la visión —como sugiere el modelo de la perspectiva—, sino, como es del todo obvio, para llegar al umbral del deseo en la visión, o, dicho de otro modo, para implantar la propia visión dentro de la opacidad de los órganos y la invisibilidad del inconsciente.

> Mi máxima es nunca permanecer en la misma habitación que un cristiano.
>
> JAMES STRACHEY

Explicaba Stephen Spender que, en Bloomsbury, las líneas a seguir eran trazadas con claridad. «No considerar sacrosantos a los pintores franceses impresionistas y postimpresionistas, no ser agnóstico ni, políticamente hablando, liberal con tendencias socialistas, significaba autoexcluirse de Bloomsbury.»

Pero, en sus propios relatos sobre Bloomsbury, Keynes pone en claro que, agnósticos o no, lo que absorbía a todos ellos con inexplicable intensidad era una especie de religión: el moorismo, tal como era conocida entre los estudiantes de Cambridge, para quienes la aparición de los Principia Ethica *de Moore en 1903 fue como una revelación. Keynes ofrece su bosquejo:*

> *Lo único que importaba eran los estados mentales, los nuestros y los de los demás, claro, pero sobre todo los nuestros. Dichos estados se correspondían con la acción, los resultados o las consecuencias. Consistían en estados atemporales y pasionales de contemplación y comunión, en gran medida sin un «antes» ni un «después». Su valor dependía, de acuerdo con el principio de unidad orgánica, del estado total de los hechos, estado cuyo análisis en partes era, cuando no imposible, inútil.*

¿Y cuáles eran los objetos apropiados para esta contemplación y comunión pasional? Eran tres, nos dice: en primer lugar, una persona amada; en segundo lugar, la belleza; y en tercero, la verdad. «Los objetos que regían la vida personal —escribe Keynes— eran el amor, la creación y el gozo propios de la experiencia estética y el afán de saber.»

Roger Fry, el miembro de Bloomsbury que no había ido a Cambridge, siempre alzó su voz contra el moorismo. Cosa que, como subraya Leonard Woolf, sólo probaba lo mucho que le obsesionaba. En el fondo, él también era un moorista. Además, ¿acaso le quedaba otra opción? Tener certeza de un estado estético como la gran gesta del hombre. Insistencia en que es un estado «no sujeto a las condiciones del espacio o del tiempo». Visitar y volver a visitar con renovado entusiasmo los grandes museos de Europa, para tener la seguridad de que la experiencia se dé en un presente perpetuo, la experiencia de una comunión con la obra que no se vea apagada por la anuladora intervención de la memoria. Como cuando le escribe a Virginia: «He pasado la tarde en el Louvre, intentando olvidar todas mis ideas y mis teorías para contemplarlo todo como si las viese por vez primera [...]. Sólo así es posible hacer descubrimientos ... Cada obra debe originar una experiencia nueva y sin nombre.»

El fervor de ese «deber», de esa búsqueda de pureza. La insistencia en la no intervención de frivolidades o irrelevancias. Frances Partridge nos habla de la adoración hacia Roger Fry que de joven profesaba: «Recuerdo su voz, bella y grave, mientras que, en el tren, nos explicaba [Frances viajaba en compañía de Julia Strachey] por qué se sentía fatalmente atraído por el color verdiazul.»

Pero, por aquel entonces, la idea de que su ardor tenía algo de religioso *habría provocado la indignación de Fry y del resto de miembros de Bloomsbury. Todos ellos concebían la contemplación como algo enteramente racional, científico, como una división de la experiencia en momentos lógicos. «A semejanza de cualquier otra rama de la ciencia —señala Keynes— se reducía a la aplicación de la lógica y del análisis racional a un material presente en forma de* sense-data. *Nuestra percepción de lo bueno no era en nada distinta de nuestra percepción de lo verde.» Pero su método de análisis de la experiencia es, según lo califica, «extravagantemente escolástico». Keynes ejemplifica sus discusiones con el siguiente caso:*

> *Si A está enamorado de B y cree que B le corresponde, aunque de hecho B no siente lo mismo por A sino por C, las cosas no son todo lo buenas que A cree, pero, si A descubriese su error, ¿las cosas cambiarían para bien o para mal? ¿Qué sería mejor, que A estuviera enamorado de B debido a un error en la apreciación de sus cualidades personales o que A no estuviese enamorado en absoluto? Si el amor que A siente por B se debiera a un error de graduación en sus gafas, de modo que no pudiese ver bien la complexión de B, ¿acaso eso menoscabaría, o anularía, el valor del estado mental de A?*

Keynes siempre queda conmovido por el rumbo que toman las reflexiones de Moore, por su absoluta omisión de la naturaleza activa de la vida. «Vivía en un éxtasis atemporal —nos dice—. Su modo de traducir las emociones concretas que sentía en cierto momento al lenguaje de la abstracción generalista es toda una comedia, llena de encanto y hermosura. ¿Recuerdan el pasaje donde discute si, dando por sentado que nuestras máximas aspiraciones han de ser las cualidades mentales, es importante que la persona amada también sea bien parecida? "De hecho, es muy difícil imaginar —y aquí Keynes cita a Moore— el conocimiento de las cualidades mentales sin el concurso *de alguna expresión corporal; y, aunque logremos llevar a cabo dicha abstracción, lo cierto es que la totalidad en cuestión parece tener menos valor. Concluyo pues que la importancia de admirar las cualidades mentales dignas de admiración radica principalmente en la inmensa superioridad de una totalidad, en la que esta admiración se integra, frente a otra en la que esté ausente, y no en el grado de valor intrínseco que posea de por sí, por elevado que éste sea."»*

«El Nuevo Testamento —bromea Keynes— es un manual para políticos comparado con la transmundaneidad del capítulo de Moore sobre "Lo Ideal".»

A esta transmundaneidad se añadía la renuncia al placer o, más exactamente, la negativa —verdaderamente religiosa— a considerar el placer como algo serio. *«Nuestros principios no dejaban lugar al placer. La opinión general era que el placer no tenía nada que ver con el asunto y que, las más de las veces, un estado mental placentero se hallaba bajo la grave sospecha de carecer de intensidad y de pasión.»*

Intensidad. Pasión. Seriedad. Todo estaba al servicio de esas emociones absolutamente puritanas.

—De esas emociones absolutamente adolescentes.

Y como cualquier otra forma de fe, «saber que...» en Bloomsbury se redujo a un asunto de inspección directa de la propia experiencia; era una cuestión de intuición no susceptible de análisis ni de argumentación. Sólo cabía decirla en voz alta con el debido convencimiento. Es lo único que haría callar al interlocutor. El convencimiento adquiría el tono de absoluta ausencia de dudas y una pose de

*absoluta infalibilidad. «Por entonces, Moore era un verdadero maestro en este método: acoger los comentarios que uno hacía con un grito sofocado de incredulidad, ¿*de veras *crees* eso*?, más una mueca, como si el haber oído decir eso le hubiese reducido a un estado de estupefacción rayano en la imbecilidad.*

El ojo que inspecciona el espacio interior de la experiencia y lo analiza en partes racionalmente diferenciadas vio la luz con la epistemología del siglo XVII y el aparato que solía servirle de modelo: la cámara oscura. Proyectando un haz de luz en un recinto obscurecido a través de un orificio minúsculo y enfocando ese haz en el lado opuesto a ese orificio, la cámara oculta permitía al observador —sea Newton en su *Optics* o Descartes en su *Dioptrique*— ver el plano como algo independiente de sus propias facultades de síntesis, algo que él, en cuanto que sujeto objetivo, podía entonces observar. Debido a esta desconexión estructural entre el plano focal y el sujeto observador, la cámara oscura llegó a servir de modelo del sujeto cognoscente «clásicamente» entendido. Richard Rorty, por ejemplo, caracteriza el uso que tanto Descartes como Locke hacían de este modelo en términos de «la concepción de la mente humana como espacio interior en el que los dolores, pero también las ideas claras y distintas, discurrían ante un Ojo Interior ... Lo novedoso era la idea de un espacio interior único en cuyo seno las sensaciones corporales y perceptivas ... eran objetos cuasiobservables.» Este sujeto epistémico, en cuanto que es el observador de una proyección que se da dentro de un campo concebido como algo exterior a «él mismo», representa un sujeto cognoscitivo independiente de un cuerpo, un sujeto que inspecciona un espacio de orden unificado, espacio que, tal como lo concibe, no puede verse afectado por su propio aparato sensorial, un espacio que jamás ve como algo dependiente su propia subjetividad corporal. Sin embargo, cuando el siglo XVIII tocó su fin, la cámara oscura dejó de servir como modelo adecuado para la visión. Pues, aunque Goethe reorganiza en su *Farbenlehre* (1810) ciertos elementos como el recinto oscurecido, el rayo de luz y el plano focal, lo hace sólo para que, acto seguido, el sujeto obture la abertura, de modo que pueda tener lugar el fenómeno de la postimagen.

Al romper la relación que la cámara oscura mantenía con el campo perceptivo, Goethe inicia el estudio de una fisiología —ya no una óptica— de la visión, una fisiología que pasa a entender el cuerpo del observador como la causa agente de la experiencia óptica. El color, que

puede producirse con la simple estimulación eléctrica del nervio óptico, se desvincula así de un referente específicamente espacial. El color, la forma en que el cuerpo registra la luz, se concibe pues como algo potencialmente «atópico», de manera que ya no cabe mantener la necesaria conexión del signo natural con el campo de visión. Ahora, completamente sumergido en la red del tejido nervioso, el color pasa concebirse en dependencia de la temporalidad del sistema nervioso, de su susceptibilidad de fatiga, de su necesario ritmo sináptico, de lo que hace que el color fluya y refluya dentro de la experiencia en un proceso infinitamente alterable y evanescente.

La cámara oscura, portadora de imágenes, queda desplazada por el cuerpo, sólido y denso, productor de imágenes: productor que debe forjar una percepción de lo real a partir de un campo de signos dispersos. «Ni una sola de nuestras sensaciones —explicaba Helmholtz en 1867— nos depara más que "signos" de objetos y movimientos externos», de manera que lo que llamamos «ver» es en realidad aprender «a interpretar estos signos sirviéndonos de la experiencia y la práctica». Por lo que hace a los signos provenientes de la excitación de la retina, añade, «en modo alguno es necesario postular algún tipo de correspondencia entre estos signos localizados y las diferentes ubicaciones reales [en el campo empírico] a las que remiten».

En la conferencia donde presenta «Los últimos avances de la Teoría de la Visión», Helmhotz daría cuenta cabal (y típica) de estos signos tomando como ejemplo la capacidad del estereoscopio para hacer uso de dos imágenes lisas que simulen, de manera tan extraña como convincente, la percepción de la profundidad propia de la visión binocular en condiciones normales. Lo que el estereoscopio nos muestra, nos dice Helholmtz, es que «cada ojo transmite una sensación distinta a la conciencia, dos sensaciones que llegan a ésta simultánea y separadamente; consecuentemente, la combinación de estas dos sensaciones en esa imagen única del mundo externo de la que tenemos conciencia en condiciones de visión normales no es obra de un mecanismo sensitivo anatómico, sino de un acto mental».

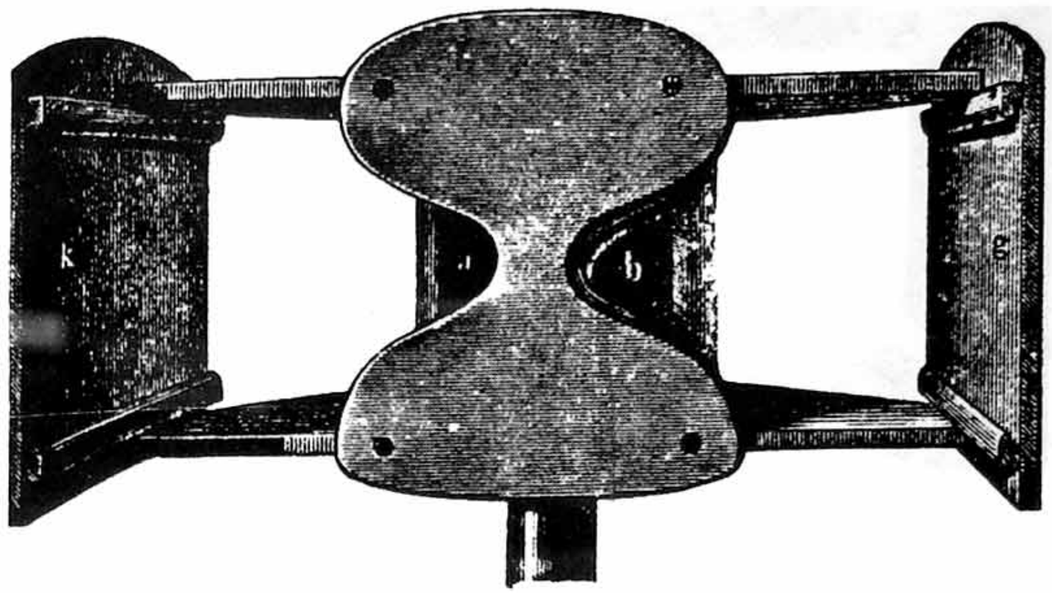
Concretamente, Helmholtz remite a su audiencia a cierto instrumento estereoscópico que ilustra perfectamente su tesis. El estereoscopio de Wheatstone, producto de la investigación fisiológica de la década de 1830, se construyó con el fin de originar una experiencia de profundidad que demostró ser mucho más intensa que las de posteriores aparatos como lo estereoscopios de Holmes o de Brewster. Tan

intensa que, de hecho, Duchamp la retomaría más tarde acuñando el término «miroitant». Wheatstone ideó un dispositivo para que el observador mirase dos espejos —uno con cada ojo— montados en un ángulo de 90° donde se reflejan dos imágenes ligeramente divergentes; al estar sujetos con ranuras en los laterales del aparato, los espejos son paralelos a la línea de visión del observador, quedando así totalmente fuera de su campo visual. De este modo, el observador cree hallarse «ante» un conjunto tridimensional, cuando, en realidad, esa viva impresión es producto de dos imágenes planas que, como un par de raras orejeras, flanquean su cabeza.

Nada podía deshacer en más pedazos la idea proyectada por el modelo de la cámara oscura —que refleja la relación entre el observador y el mundo con tinte fundamentalmente escénico— que esta dispersión literal del campo estimulativo. Escribe Jonathan Crary:

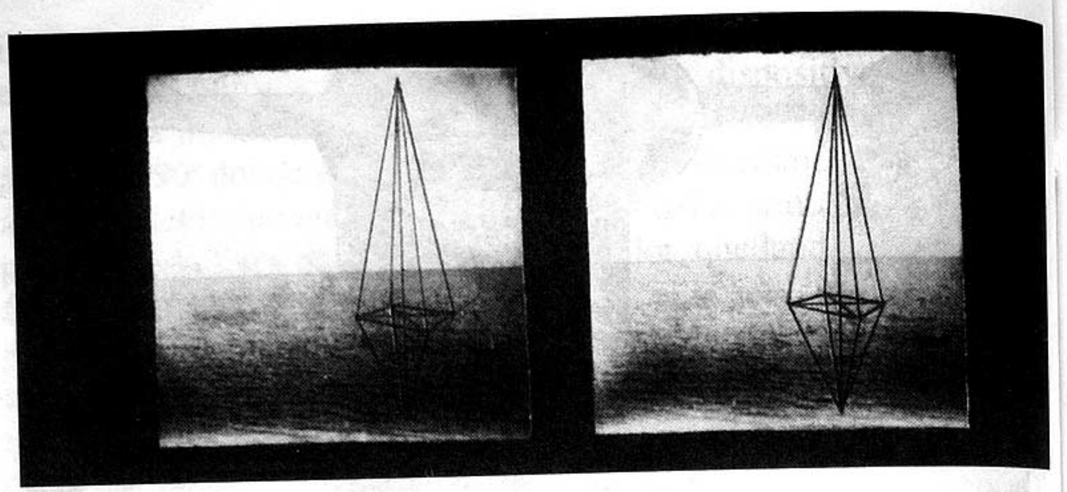
> El espectador estereoscópico no ve ni la identidad propia de una copia ni la coherencia garantizada por el marco de una ventana. Antes bien, lo que aparece [ante él] es la reconstitución técnica de un mundo previamente reproducido [ahora] fragmentado en *dos* modelos no-idénticos, modelos que preceden a cualquier experiencia subsiguiente, sea [la experiencia] de su unificación o de su tangibilidad. Se trata de un reposicionamiento radical de la relación del observador con la representación visual [...]. El estereoscopio señala una erradicación del «punto de vista» en torno al cual, durante siglos, se habían asignado los significados recíprocamente a un observador y al objeto de su visión. Esta técnica de observación descarta la posibilidad de la perspectiva. El observador ya no mantiene relación con una imagen equivalente a un objeto cuantificado por su posición en el espacio, sino más bien con dos imágenes desemejantes cuya posición simula la estructura anatómica del cuerpo del observador.

Lyotard se detiene en la obra de Duchamp *Diapositiva estereoscópica hecha a mano*. Los historiadores del arte que desean hacer de Duchamp un conceptualista, un Duchamp de la *cosa mentale*, un Duchamp que desciende de Leonardo vía Vermeer —es decir, de la perspectiva renacentista vía cámara oscura— se aferran a los dos prismas dibujados sobre una foto de fondo con el mar y el cielo. Imaginan ver la figura por un estereoscopio y el efecto misteriosamente dramático que produce. La sensación de volumen resultante que otorgará a esta figura inestable la majestuosidad formal de un sólido platónico —afirman— no será obra del arte del pintor; tendrá lugar en el cerebro del observador, será función de la materia gris. Provocará un cortocicuito en la localización física de los meros fenómenos para exfoliarse en el dominio de la Mente. Pero Lyotard ve esta *Diapositiva*



Estereoscopio de Wheatstone, 1830.

«El observador ya no mantiene una relación con una imagen equivalente a un objeto cuantificado por su posición en el espacio, sino más bien con dos imágenes desemejantes cuya posición simula la estructura anatómica del cuerpo del observador...» (p. 145).



Marcel Duchamp, *Diapositiva estereoscopica manual*, 1918-1919.

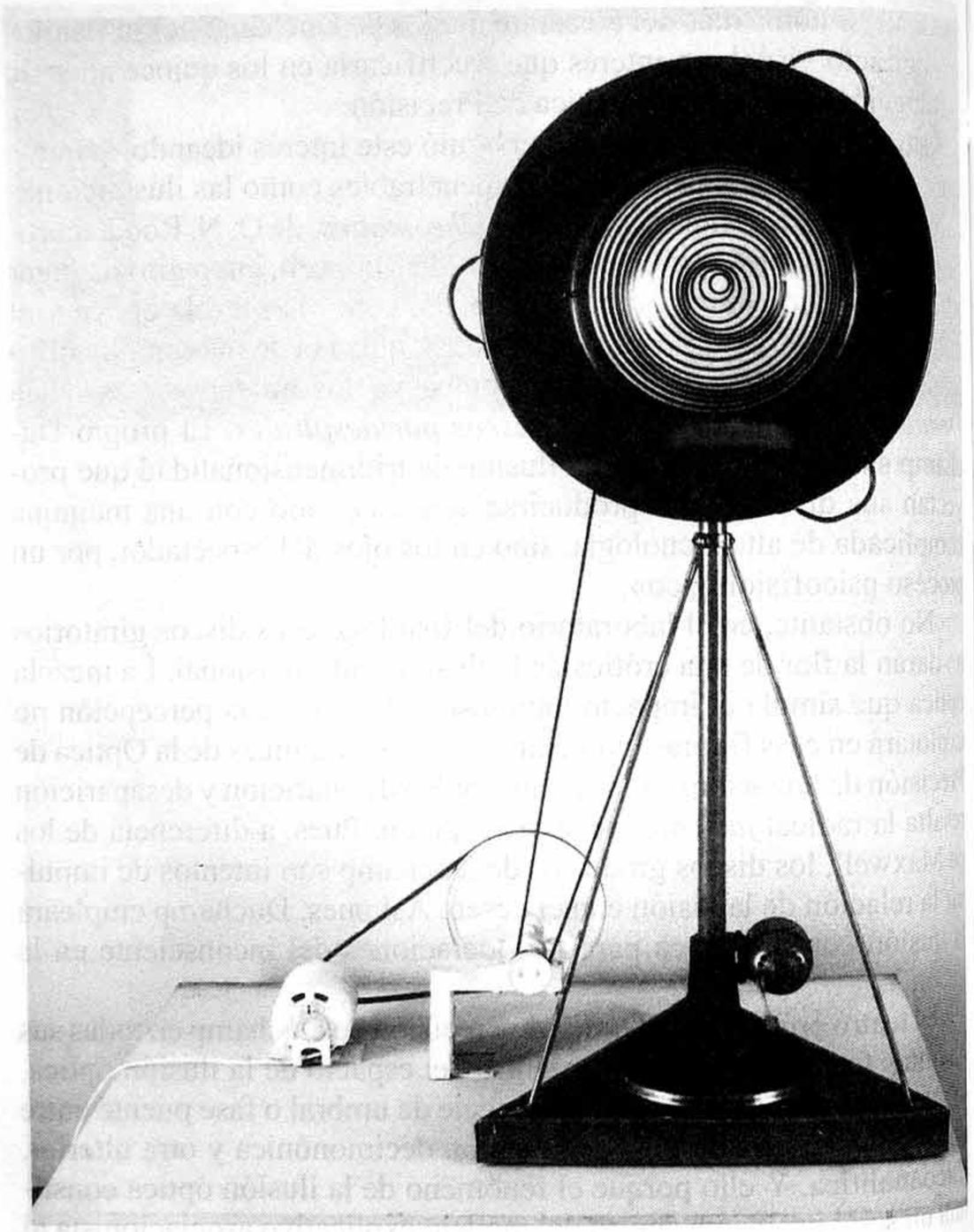
«Imaginan ver la figura por un estereoscopio y el efecto misteriosamente dramático que produce...» (p. 144).

como un síntoma más del creciente interés de Duchamp por la fisiología del acto visual, un interés que fructificaría en los quince años de producción dedicada a la Óptica de Precisión.

Lo cierto es que Duchamp persiguió este interés ideando aparatos que, a decir verdad, parecen tan impenetrables como las ilustraciones de un manual de fisiología. *Modern Chromatics*, de O. N. Rood, reproduce pies sobre los que colocar discos de Maxwell, cuyo giro da lugar a fenómenos de la máxima importancia, como la mezcla óptica y el color subjetivo. Se diría que este manual, quizá el de más amplia difusión sobre el color óptico, presentaba ya los anteproyectos de la *Demiesfera rotatoria* o de los *Discos portaespirales*. El propio Duchamp subraya este punto. La ilusión de tridimensionalidad que proyectan sus discos podrá producirse, nos dice, «no con una máquina complicada de alta tecnología, sino en los ojos del espectador, por un proceso psicofisiológico».

No obstante, en el laboratorio del fisiólogo esos discos giratorios no darán la flor de una erótica de la ilusión tridimensional. La mezcla óptica que simula el impacto luminoso del color en la percepción no explotará en esas figuras inquietantes y cuasiorgánicas de la Óptica de Precisión de Duchamp, figuras cuyo pulso de aparición y desaparición resalta la radical *falsedad* de su percepción. Pues, a diferencia de los de Maxwell, los discos giratorios de Duchamp son intentos de impulsar la relación de la visión con el deseo. Así pues, Duchamp empleará la ilusión como palanca para las operaciones del inconsciente en la visión.

El teatro erótico de la Óptica de Precisión de Duchamp en todas sus distintas formas se representa dentro del espacio de la ilusión óptica, lo que sitúa esta empresa en una especie de umbral o fase puente entre una teoría psicofisiológica de la visión decimonónica y otra ulterior, psicoanalítica. Y ello porque el fenómeno de la ilusión óptica constituía un serio problema dentro del modelo explicativo asociacionista al que tuvo recurso la óptica fisiológica. La célebre «inferencia inconsciente» que Helmholtz postulaba como base psicológica de toda percepción —un proceso de razonamiento inductivo, subconsciente, sobre la base de la experiencia pasada— se vio continuamente truncada por una excepción tan obvia como las ilusiones ópticas. «La Teoría empírica de la Visión topa con una objeción —admite Helmholtz— y es la posibilidad material de que los sentidos sufran ilusiones; puesto que, si hemos aprendido el significado de nuestras sensaciones a partir de nuestras experiencias, las primeras nunca deberían entrar en con-



Marcel Duchamp, *Rotary Demisphere* (Óptica de Precisión), 1925.

«Se diría que este manual, quizá el de más amplia difusión sobre el color óptico, presentaba ya los anteproyectos...» (p. 147).

flicto con la última.» La viabilidad de la teoría imponía la imperiosa necesidad de explicar por qué era posible que tales «juicios inconscientes» dieran lugar a inducciones falsas.

Habiendo fracasado todos los intentos de explicación puramente fisiológica, Helmholtz recurrió a la psicología asociacionista. «La explicación de la posibilidad de las ilusiones —mantenía— reside en el hecho de nuestra transferencia de ideas de objetos externos, que pueden ser correctas en condiciones normales, a casos en los que otras circunstancias han alterado las imágenes retinianas.» En el caso concreto de las célebres ilusiones ópticas que la investigación fisiológica producía con el fin de resolver los rompecabezas perceptivos —las ilusiones de Müller-Lyer, Ponzo, Zöllner o Hering— el razonamiento de la inferencia inconsciente parte de una errónea aplicación de las directrices de la perspectiva. A la memoria se le atribuye la contextualización tridimensional de estas figuras; por ejemplo, en la flecha aguda del par de Müller-Lyer, lo que la asociación depara es la experiencia pasada de las imágenes retinianas obtenidas cuando la línea vertical es la parte más cercana de una figura tridimensional, como el perfil de un edificio sumamente próximo al observador; por el contrario, la flecha obtusa se contextualiza por referencia a imágenes proyectadas cuando la línea vertical es la parte más remota, como la esquina opuesta del cuarto donde está el observador. La figura de Ponzo, llamada a veces ilusión de la vía del ferrocarril, también se atribuye a una inferencia errónea de la perspectiva convergente que da por resultado el desenfoque del observador respecto del tamaño relativo.

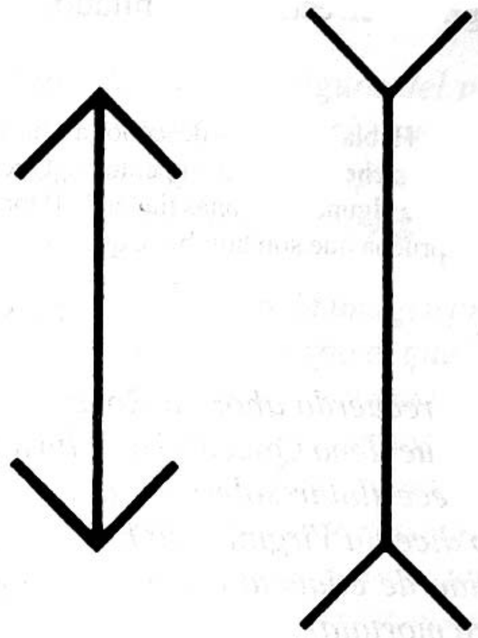
El hecho de que un fisiólogo como Helmholtz susurrase la palabra «inconsciente» en el discurso de la ciencia empírica levantó una vendaval de protestas que le azotaría toda su vida. No obstante, para Sartre, quien evaluaría más tarde los fundamentos teóricos de la psicología asociacionista por la que Helmholtz abogaba, resultaba obvio que dicho modelo explicativo sería del todo incoherente sin postular (por muy encubiertamente que sea) un inconsciente. Sartre mantenía que la imagen mnemónica asentada en el cerebro tras el umbral de la consciencia, un contenido sensorial que aguarda el pensamiento que lo reviva, no sólo no era la verdadera imagen del inconsciente, sino que era teóricamente insostenible en cuanto tal. El célebre rechazo sartreano del concepto de inconsciente afectaba tanto a la versión freudiana como a la asociacionista. Sartre sostenía que sólo puede haber dos tipos de cosas: el en-sí de los objetos y el para-sí de la consciencia; la idea de inconsciente postula a su vez la condición ontológicamente

imposible de un en-y-para-sí. Nada hay *en* la consciencia a lo que esta no pueda acceder, es decir, nada hay presente en la conciencia que no tenga ya la *forma* de pensamiento. Una vez que el pensamiento se «hipostatiza y se embute en la idea de inconsciente —argumentaba Sartre—, deja de tener acceso a sí mismo».

Aunque Sartre insistía en que no es posible trazar distinción alguna entre el inconsciente de la psicología de la percepción y el del psicoanálisis (y, de hecho, las «leyes de la asociación» de la primera ya habían puesto en escena relaciones como la metáfora y la metonimia, la condensación y el desplazamiento, mucho antes de que Freud se adjudicase estos términos), no es menos cierto que el asociacionismo se aparta del psicoanálisis por cuanto no postula mecanismo alguno de represión. La teoría de la visión de Helmhotz se apoya en un inconsciente que, como el de casi todo asociacionismo, es un almacén de recuerdos y, consecuentemente, un reserva de consciencia. Sería el psicoanálisis el que concibiría el inconsciente como lo que desgarra, la fuente turbulenta de conflictos con la consciencia. La teoría asociacionista sólo llegó a admitir que el conflicto inconsciente podía atravesar la consciencia, y el corazón mismo de la percepción, cuando tuvo que hacer frente a su particular rata de laboratorio: la ilusión óptica. En este punto, la teoría se vio ante algo parecido a un «inconsciente óptico».

Es en esta pulsación de lánguido discurrir, en el látido visual e hipnóticamente erótico de la Óptica de Precisión de Duchamp, donde uno halla el *cuerpo* de la visión óptico-fisiológica firmemente atado a la dimensión temporal de la vida nerviosa y, al mismo tiempo, sometido a la «falsa inducción» que la ilusión óptica depara. Pero es en ese mismo cuerpo y en su órgano visual donde uno siente la presión de la libido. De ahí que, al sentir el pulso del deseo, sintamos también el latido de la represión.

El ritmo de los discos al girar es por tanto el ritmo de la substitución, teniendo en cuenta que, en el plano de los iconos, los distintos órganos van reemplazándose dentro de una cadena de asociaciones abiertamente circular. El disco aparece primero como ojo, después como un pecho que, a su vez, deja paso a la presencia ficticia de una cavidad uterina y a la sugerencia de una penetración sexual. Y mientras nos arrastra de objeto-parte a objeto-parte, avanzando y retrocediendo en la ilusión de un espacio tridimensional, en esta misma pulsación se entreoye la amenaza de persecución que el objeto representa para el observador, una amenaza inserta en el mismo ritmo metamórfico que, empujando constantemente a la forma a un estado disoluto,



Ilusión de Müller-Lyer.

«Cuando tuvo que hacer frente a su particular rata de laboratorio: la ilusión óptica...» (p. 150).

nos brinda la experiencia de lo *informe* y que parece reducir a este estado un objeto que alguna vez estuvo delimitado.

> Había un plato de cebollas tiernas sobre la mesa. Julia [Strachey] dijo de repente: «¿Qué son esas cositas largas que algunas personas tienen?» [Dora] Carrington: «Algo que prueba que son hombres, querida.»
>
> FRANCES PARTRIDGE (1927)

Angelica Garnett recuerda ahora a Roger Fry, de pie y en solitario, ante la multitud que llena Queen's Hall. *Invierno en Londres, una bruma verduzca parece flotar sobre la sala. Hace frío, la gente se suena y tose. Como dice tía Virginia, no hay otro entretenimiento que «un caballero vestido de etiqueta con un largo puntero en la mano, ante una cadavérica mortaja».*

Como sabemos, no se trata de una conferencia sobre medicina. Nadie retirará la mortaja y revelará la presencia de un cadáver en las profundidades recónditas e informes que la demostración sondeará. Por el contrario, la cadavérica mortaja, blanca, amorfa, servirá de fondo sobre el que se proyecta una imagen. Es esta imagen, flotando sobre la mortaja, la que señalará el puntero, desprendiendo los contornos de la figura de su fondo informe. Explorando la imagen con una visión que no se somete al cuerpo —y que, en realidad, «blasfema» contra éste— el ojo, prolongado por el puntero, busca la forma en la más pura de sus manifestaciones. «Sólo tenía que señalar un detalle de un cuadro —cuenta un amigo de esas veladas— y murmurar la palabra "plasticidad" para crear una atmósfera mágica.»

¿O se trataba de una atmósfera religiosa? Virginia Woolf creía que Fry «adoraba a un nuevo tipo de santo: el artista que lleva una vida laboriosa al margen de elogios o denuestos», un santo cuya jactancia sería castigada con la proscripción, con quedar «separado de su principal fuente de inspiración». La gracia, en verdad os digo. Sin fe no hay revelación. Fry procedía de la reserva cuáquera. Hecho al que Virginia hace referencia cuando comenta: «De entre todas las generaciones de los Fry, ningún otro podría haber puesto mayor fervor al hablar de las cosas del espíritu o mostrarse más severo en sus condenas. Aunque acto seguido, decía: "Diapositiva, por favor", y ahí estaba el cuadro [...].»

Ahí estaba el cuadro. Bajo la atenta mirada de Fry, quien desprendía la forma del fondo, de la mortaja blanca, revelando sus perfiles con el largo puntero.

¿Y que había dicho ella sobre la figura del propio Fry mientras permanecía de pie y ante la mortaja? Decía que, para la audiencia de Fry, puede que fuera éste el perfil más impresionante de todos, añadiendo que, pese a todo, se trataba de una figura de la que él no era consciente.

El ojo que está situado en frente de la imagen proyectada está sujeto a un cuerpo. En realidad, es este cuerpo el que bloquea la luz. Pero Fry, ausente de su propio campo visual, no era consciente de su cuerpo. Tal inconsciencia formaba parte de su ethos, *y daba por resultado comportamientos tan sintomáticos como la forma de vestir que Clive Bell, apenado, describe. Los trajes de corte clásico que lucía con estrafalarias corbatas y calzado de caza. Sus singulares sombreros. Este vacío en el centro del campo visual de Fry llamaba poderosamente la atención de Virginia Woolf. «Sólo un objeto parecía sustraerse a la insaciable curiosidad de Fry», según ella, «y era él mismo. Y aquí el análisis parecía detenerse bruscamente.» El ojo inspecciona el fondo y halla la forma; pero aquí, con todo, persiste «esa falta de interés en la figura central».*

Fry se sitúa ante la pantalla de proyección como lo hace ante el tablero de ajedrez. Un ojo desprovisto de cuerpo. Puro donante de forma. Puro mandato de la ley. Puro falo.

Sartre se sitúa ante la puerta, ante el ojo de la cerradura, y se concibe como figura destacándose del fondo, es decir, como un figura para los ojos del otro, de quien le observa, de quien le sorprende haciéndolo. En este momento, al no lograr constituirse en figura para sí, *Sartre contempla consternado su conversión en un mero fondo. Fondo contra fondo. Lo amorfo. La no-forma.*

Se afana en hallar el término que capte dicho sentido de sí en cuanto que observador corpóreo, en cuanto que voyeur *que se encuentra destilando este* para sí *en un entorno no-articulado. El término que emplea es «hemorragia». Está sangrando para «sí mismo». Y así, inadvertidamente, le da a lo informe, si no una forma —cosa harto imposible—, sí un género. En esta cesión de soberanía, Sartre es «celui qui voit qui est* con».

Al escribir sobre la «perturbación visual psicogénica», en 1910, Freud habla de la disponibilidad de los distintos órganos corporales

para con los instintos egotistas y sexuales: «El placer sexual no está exclusivamente vinculado a la fisiología de los genitales; la lengua sirve para besar, además de para comer y hablar; tampoco los ojos perciben exclusivamente aquellas alteraciones del mundo externo que son de importancia para la conservación de la vida, sino también aquellos atributos de los objetos que posibilitan su exaltación como objetos de elección erótica.» El órgano corporal puede verse afectado por un conflicto entre estos dos instintos, «y el ego ejerce su represión sobre el instinto de índole sexual». Aplicando este punto al ojo y a la facultad de la visión, continúa Freud, «cuando el componente del instinto que hace uso de la vista —de "la pulsión sexual de la luz"»— por mor de sus exorbitantes exigencias, ha desatado sobre sí cierta carga represiva por parte de los instintos del ego, de modo que las ideas que representan el contenido de sus pulsiones quedan reprimidas y relegadas de la conciencia, la relación genérica que el ojo y la facultad de la visión mantienen con el ego y la conciencia también queda sujeta a una perturbación radical». Por consiguiente, el resultado de la represión es, por un lado, la creación de formaciones sustitutorias en la esfera de la líbido y, por otro, la formación de reacciones en el ámbito de acción del ego.

La secuencia de sustituciones dentro de la Óptica de Precisión y la indecidibilidad perceptiva proyectada por un objeto en estado de perpetua desaparición, sirven de ensayos para la escenificación freudiana de la inaccesibilidad de lo reprimido y de la insaciabilidad estructural del deseo. Pues el deseo visual no se forma en un único momento de simultaneidad visual, como ocurre con el efecto óptico de la cámara oscura, sino en el arco temporal propio de las fibras orgánicas. El objeto recibe su carga erótica por un efecto bifásico. Tal como Jean Laplanche la expone, la teoría freudiana sobre esta investidura erótica del objeto (o *anáclisis*) da cuenta, entre otras cosas, del impulso escoptofílico. Se trata de una teoría del efecto bifásico.

De acuerdo con el modelo anaclítico, todos los instintos sexuales se ejercen sobre los instintos de conservación o del ego, pero siempre en un segundo momento, en el latido que sigue al impulso de autoconservación. Así pues, la succión del bebé responde a la necesidad de sustento y, en el proceso de satisfacción de esa necesidad, obtiene a su vez placer. El deseo se produce en este segundo momento, y en forma de anhelo por repetir el primer acto, no viendo en éste la leche que le nutre, sino el placer que le depara, es decir, entendiéndolo *como* la satisfacción de un deseo. De modo que se busca un objeto que produzca la primera satisfacción allí donde no lo hay, donde únicamente hay leche, leche que podrá satisfacer la necesidad, mas no el deseo, pues el ligero hipo de la sustitución hará que parezca en todo caso insuficiente. Lo que este modelo clarifica es cómo satisfacer la necesidad, que no el deseo.

Poner en relación el modelo psicoanalítico del ansia de un origen perdido (unido a un objeto estructuralmente irrecuperable) con la experiencia que depara la Óptica de Precisión, significa reefectuar la proyección del deseo sobre el campo de visión. Significa asimismo aferrarse a la constitución carnal de dicho campo, un campo que, gracias a la actividad del inconsciente, se erige en dominio permanente de una especie de opacidad, o de una visibilidad invisible para sí misma. La oscilación entre lo transparente y lo opaco —que, en la obra y en la práctica de Duchamp parece actuar a todos los niveles— se revela aquí como la verdadera precondición para la más mínima actividad visual.

No hay manera de concentrarse en el umbral de la visión, de captar algo *en tournant la tête*, sin emplazar la visión en un cuerpo y sin someterlo a su vez al mandato del deseo. La visión queda así envuelta en las redes de la proyección y de la identificación, del carácter especular de una sustitución que, al mismo tiempo, representa la búsqueda de un origen perdido. Como dicen, *con celui qui voit*.

Ella les contaba que la vista de Fry no descansaba, ni por un momento. Siempre estaba mirando, sabiendo con seguridad que su mirada, precisamente por su gran distanciamiento temporal, redimiría lo que veía. «Todo era absorbido, asimilado, investigado», decía. La inteligencia, el formalismo de su visión, explicaba Virginia Woolf, «se alargaba y prendía cualquier pequeñez: un nuevo punto de cosido, un cierre de cremallera, una sombra en el techo. Cada cosa debía ser investigada, examinada, como si rescatando del misterio esas pequeñeces su percepción pudiera ceñirse más a la vida y exprimiese una gota más de placer racional y civilizado.»

— Un nuevo punto de cosido, un cierre de cremallera, una sombra en el techo. ¿Fry? ¿Y por qué no Duchamp? ¿Acaso hubo alguien que pusiera mayor empeño un detectar el cierre de la cremallera, la sombras en el techo, y proclamar que son arte? La jerarquía de la visión de Fry, de Bloomsbury, del Formalismo, operaba de este modo. El cuerpo impone sus exigencias. De nutrición. De bienestar. El ojo se acomoda a esas exigencias imponiendo una rutina sobre la vista, logrando una visión que, en un instante, puede determinar el próposi-

to al que debe servir cada objeto. No es una mirada que «ve», sino una mirada que dispone. «En la vida real —afirma Fry— la persona común sólo ve etiquetas sobre los objetos que le rodean, sin preocuparse de nada más.» En la sociedad industrial esta mirada instrumental está destinada al bien de consumo. «Las diferencias de aspecto visible de mayor sutileza y valor en la práctica» son aquellas que esta mirada detecta al margen de toda cuestión de forma, o lo que Fry denomina las «características visuales importantes». Nada puede engañar a dicha mirada al realizar su tarea, al categorizar el campo visual de acuerdo con las necesidades del cuerpo: nada «impedirá que el ojo común perciba minuciosamente los detalles visuales que distinguen la margarina de la mantequilla. Con algo de práctica es posible distinguir a primera vista el queso cheddar canadiense, y nadie se deja engañar por unas manoplas de ante falso.»

Puesto que el arte, una de las funciones de la «visión creativa» de Fry, libera la mirada de su continuo funcionalismo, «biológicamente hablando, el arte es una blasfemia». La mirada creativa se eleva por encima del cuerpo, presa de la satisfacción gratuita de algo a lo que Fry siempre se refería con la expresión «forma plástica», pero que nosotros traduciremos como los placeres que depara el «momento lógico». De hecho, Virginia Woolf ya ha apuntaba esta transición al describir a Fry queriendo «rescatar esas pequeñeces» para ceñirse más a la vida y exprimirle una gota más de placer racional y civilizado.

El bien de consumo, pues, aunque para Fry fuese un punto cero en el campo de la forma —visualmente hablando, nada excepto una cifra que opera dentro de un sistema de intercambio: ¿más valioso / menos valioso? ¿real / fingido?—, podía redimirse con la visión. Podía elevarse al nivel de la forma. Justamente excarcelado del campo del cuerpo, podía sublimarse.

Lo que Clem detesta del arte de Duchamp es la presión que éste ejerce hacia la desublimación. Hacia la «allanamiento», según sus palabras. El intento de borrar toda distinción entre lo que es arte y lo que no lo es, entre la absoluta gratuidad de la forma y el bien de consumo. En pocas palabras, la estrategia de la producción en serie.

A Duchamp no le interesa redimir al bien de consumo en pro de sus valores plásticos, de la forma, *de la «visión del artista», del momento lógico. Y no le interesa porque, en su misma génesis, el bien de consumo ya ha sido vertido en una* forma, *racionalizado por su propia condición de artículo de intercambio. Su naturaleza y la mirada formalizadora que tendría que «redimirlo» no son sino dos aspectos de una misma cosa.*

Los Rotoreliefs *giran verticalmente, horizontalmente, con Duchamp en el centro de todos ellos, sonriendo como una dependienta. Sus hélices de alegres colores —rojo, verde, azul— reproducen incansablemente las imágenes de la industria: ruedas de transmisión, engranajes helicoidales, propulsores. Pero ahora, la experiencia de un deseo arcaico e infantil irrumpe inexorablemente entre sus ejes y, por efímeramente que sea, crea un espacio que se resiste a ser racionalizado. Temporal, carnal: el espacio donde se da lo que, en mi proyección, es la versión duchampiana del inconsciente óptico.*

NOTA BIBLIOGRÁFICA

Desarrollé por vez primera el material sobre la Óptica de Precisión de Duchamp en una conferencia, publicada más tarde con el título como «Where's Poppa?», en Thierry De Duve (ed.), *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp* (MIT Press, Cambridge, 1992), pp. 433-462.

Molly Nesbit, mi interlocutora, ha publicado sus trabajos sobre la enseñanza del dibujo en la Francia del siglo XIX y su relación con Marcel Duchamp en «Ready-Made Originals», *October*, n.º 37 (verano de 1986), y en «The Language of Industry», en *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*, pp. 351-384.

La canción de cuna francesa podría traducirse aproximadamente así*:

Duérmete
Tete Colás
Duérmete
Que lechita tendrás
Mamá está arriba
Y tortitas hace
Papá está abajo
Y hace chocolate

Los escritos de Duchamp han sido recopilados en una antología editada por Michel Sanouillet, *Duchamp du signe: Écrits*, Michel Sanouillet (Flammarion, Paris, 1975) —en adelante, DDS— y otra editada por Michel Sanouillet y Elmer Peterson, *Salt Seller: The Writings of Marcel Duchamp (Marchand du Sel)* (Oxford University Press, New York, 1973) —en adelante, *SS*—, (p. 105); en *DDS*, hay una reproducción de la tarjeta comercial de Duchamp; Roché escribió dos versiones distintas de la venta de *Rotoreliefs*

* Versión adaptada del francés. La traducción inglesa es como sigue: «Go beddy-bye, my little brother Nick/Go beddy-bye, you will have some milk/Momny is upstairs, baking a cake/Daddy is downstairs, making some chocolate.» *(N. del T.)*

en el *Concours Lépine*: de la primera, «MARCELDUCHAMPOPTICALDISCS» [*Phases*, n.º 1 (enero de 1954) y *SS*, p. 191], procede la frase «sonriendo como una solícita dependienta» y la observación final sobre la posibilidad de contemplar los *Rotoreliefs* en el museo; la mayor parte de mi descripción procede de la otra, «Souvenirs de Marcel Duchamp» [en Robert Lebel, *Sur Marcel Duchamp* (Éditions Trianon, Paris, 1959), p. 79]. La nota de Duchamp sobre los transformadores que operarían sobre las secreciones corporales procede de *DDS*, p. 272, y *SS*; «Pelotas» [«*Balls*»] —escrito «PODE BAL»— fue la contestación que recibió el hermanastro de Duchamp, Jean Crotti, como respuesta a la invitación para participar en el Salón Dadá de 1921 (*DDS*, p. 261, y *SS*, p. 180); sobre el gas de iluminación, véase *DDS*, pp. 73-74, y SS, p. 49; sobre las fantasís de la Moza, activadas con «gasolina de amor, una secreción de las glándulas sexuales de la Moza», véase *DDS*, pp. 64-65, y *SS*, pp. 42-43.

La afirmación de Duchamp sobre la mente que apresa las cosas «al igual que la vagina apresa el pene» procede de Lawrence Steefel («The Position of *La Mariée mise a nu par ses célibataires, même* (1915-1923)» en *The Stylistic and Iconographic Development of the Art of Marcel Duchamp* (Tesis doctoral, Princeton University, 1960), p. 312; su *dictum* sobre lo que uno mira «*en tournant la tête*» aparece en Alain Jouffroy, *Une révolution du regard* (Gallimard, Paris, 1964), p. 119; su observación sobre la forma «cónica» de los Tamices procede de un boceto del Aparato del Mancebo [en Arturo Schwarz, *La Mariée mise à nu chez Marcel Duchamp, même* [Éditons George Fall, Paris, 1974], p. 160; Duchamp describe como un «proceso psicofisiológico» la ilusión óptica, tal como recoge Hans Richter [*Dada: Art and Anti-Art* (Thames and Hudson, London, 1965), p. 99].

Duchamp califica al espectador de *voyeur* en *Manual of Instructions for «Étant Donnés»* (Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, 1987), en la nota de la 5ème Op. («La Porte»), s.p.

Las manifestaciones «anti-retinianas» de Duchamp proceden de Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, trad. de Ron Padgett (Viking Press, New York, 1971), y Jouffroy, *Une révolution du regard*, p. 115; sus observaciones contra el impresionismo las recoge Jouffroy, p. 110.

Los *Rotoreliefs* han recibido muy poca atención en la ingente literatura sobre Duchamp. Lawrence Steefel («The Position of *La Mariée mise à nu*», p. 56) vincula su «pulsación obsesiva» con los «movimientos de la cópula»; Toby Mussman [«Anémic Cinéma», *Art and Artists*, n.º 1 (julio de 1966), p. 51] alude a la «penetración vaginal», mientras que Robert Lebel habla de los cíclopes en *Sur Marcel Duchamp*, p. 52.

Las ideas sobre la imagen dialéctica y la importancia de devolver la mirada son, cómo no, de Walter Benjamin; véase «On Some Motifs in Baudelaire», *Illuminations*, trad. de Harry Zohn (Shocken Books, New York, 1969), p. 188: «La experiencia del aura se basa en un respuesta común en las relaciones humanas transpuesta a la relación entre el objeto inanimado o natural y el hombre. La persona a quien miramos, quien se siente mirado, es alguien que también mira. Percibir el aura del objeto que miramos significa concederle la capacidad de devolvernos la mirada»; véase también «Surrealism», en *Reflections*, trad. de Edmund Jephcott (Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1978), p. 190: «Sólo penetramos en el misterio en la medida en que lo reconocemos en el mundo cotidiano, en virtud de una óptica dialéctica que percibe lo cotidiano como algo impenetrable y lo impenetrable como algo cotidiano.» Susan Buck-Morss, en «The Flaneur, the Sandwichman and the Whore» [*New German Critique*, n.º 39 (otoño de 1966), pp. 99-141], discute la tesis de la imagen dialéctica tal como Benjamin la expone en *Passagen-Werk* y a lo largo de su libro *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project* (MIT Press, Cambridge, 1989). Véase también Miriam Hansen, «Benjamin, Cinema and Experience», *New German Critique*, n.º 40 (invierno de 1987), con respecto al concepto de «devolver la mirada» en Benjamin, pp. 187-188 y 203; sobre la óptica dialéctica, p. 199; y sobre la concepción de Benjamin acerca del inconsciente óptico, pp. 207-211, 219-221. El lector hallará una crítica de la «iluminación secular» de Benjamin en Jürgen Habermas, «Consciousness-Raising or Redemptive Criticism», *New German Critique*, n.º 17 (primavera de 1979), p. 47.

La discusión de Greenberg en torno al «momento lógico» se encuentra en «On Looking at Pictures», *The Nation* (8 de septiembre de 1945); su recensión de *Cézanne's Compositions* apareció en *The Nation* (19 de diciembre de 1945); ambas se hallan recogidas en la antología *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, editada por John O'Brian (University of Chicago Press, Chicago, 1986), pp. 34 y 46-49. Sus ataques contra Duchamp ya asomaban en sus escritos de finales de los sesenta y de los años siguientes; véase, por ejemplo, su artículo «Necessity of "Formalism"», *New Literary History*, vol. 3 (1971-1972), pp. 171-175.

Las alusiones de Saussure al ajedrez proceden de su *Course in General Linguistics*, trad. de Wade Baskin (McGraw Hill, New York, 1966), pp. 88-89, 110. Hubert Damisch ha analizado la obra de Duchamp, y su juego de ajedrez, en relación con Saussure y con la historia del ajedrez en «The Duchamp Defense», *October*, n.º 10 (otoño de 1979).

Arturo Schwarz ha realizado una lectura alquímica sumamente elaborada del *Verre* en «The Alchemist Stripped Bare in the Bachelor, Even», en Anne d'Harnoncourt y Kynaston McShine (eds.), *Marcel Duchamp* (Museum of Modern Art, New York; Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, 1973); para la lectura neoplatónica, véase Octavio Paz, *Appareance Stripped Bare* (Viking, New York, 1978) [versión cast., *Apariencia desnuda: La obra de Marcel Duchamp*, Alianza, Madrid, 1989]. Jean Clair, «Marcel Duchamp et la tradition de perspecteurs» [*Marcel Duchamp: Abécédaire* (Musée d'Art Moderne, Paris, 1977)], ha defendido la importancia de la perspectiva en Duchamp, mientras que Clair [*Marcel Duchamp ou le grand fictif* (Galilée, Paris, 1975) y *Duchamp et la photographie* (Chêne, Paris, 1977)] y Craig Adcock [*Marcel Duchamp's Notes from the Large Glass: An n-Dimensional Analysis* (UMI Research Press, Ann Arbor, 1981)] interpretan la cuarta dimensión como una importante clave en la obra de Duchamp.

El capítulo sobre «La mirada» pertenece a *L'être et le néant* [*Being and Nothingness*, trad. de Hazel E. Barnes (Washington Square Press, New York, 1966)] [trad. cast. de J. Valmar, *El ser y la nada*, 2.ª ed., Alianza, Madrid, 1989]. Los pasajes citados corresponden a las pp. 348, 352.

J. François Lyotard analiza *Étant donnés* en *Les TRANSformateurs DUchamp* (Galilée, Paris, 1977), pp. 137-138. Lyotard vincula el *Grand Verre* con la superficie retiniana y con el córtex, pp. 133-134. Para un análisis del *Verre* como campo indexical de impresiones, véase mi artículo «Notes on the Index», en *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths* (MIT Press, Cambridge, 1986).

Los relatos sobre Roger Fry proceden de: Virginia Woolf, *Roger Fry: A Biography* (1940), citado en P. S. Rosenbaum, *The Bloomsbury Group* (University of Toronto Press, Toronto, 1975), pp. 129-132, 136-138; Angelica Garnett, *Deceived with Kindness* (Chatto & Windus, London, 1984), pp. 81, 90-104; Frances Partridge, *Love in Bloomsbury* (Little, Brown, Boston, 1981), p. 37; sobre las trampas de Fry en el ajedrez, véase David Garnett, *The Flowers of the Garden* (Chatto & Windus, London, 1955), p. 158; Rosenbaum, *op. cit.*, p. 154, recoge el relato de Clive Bell sobre Fry y el ajedrez. Sobre Bloomsbury y el moorismo, véase John Maynard Keynes, *Two Memoirs*, 1949, citado por Rosenbaum, pp. 52-59, y Desmond MacCarthy, *Portraits I*, 1931, en Rosenbaum, p. 31.

Roger Fry discute la diferencia entre la visión ordinaria, utilitaria, y la visión estética en «The Artist's Vision», *Vision and Design* (Brentano's, New York, s.f.), pp. 31-33. Véase el análisis de este ensayo en Molly Nesbit, *Atget's Seven Albums* (Yale University Press, New Haven, 1992).

Robert Delauney teoriza sobre el color en relación con la óptica en Arthur Cohen (ed.), *The New Art of Color* (Viking Press, New York, 1978), pp. 35, 41, 63. Thierry de Duve ha situado el «nominalismo» cromático de Duchamp y su concepción de lo «prefabricado» dentro del contexto histórico de la recepción en la pintura abstracta de la teoría decimonónica de la óptica y del color. Su argumentación distingue dos tradiciones teóricas, la que se basa en la *Farbenlehre* de Goethe, que alimenta una práctica simbolista/expresionista, y la basada en *De la loi du contrast simultané* de Chevreul, que se centra en otra más objetiva y, en última instancia, estructuralista; De Duve hace hincapié en la necesidad que los artistas modernistas tienen de legitimar la abstracción, defendiéndola de la arbitrariedad de la mera «abstracción». Véase Thierry de Duve, *Nominalisme pictural* (Éditions de Minuit, Paris, 1984), pp. 211-227.

La obra de Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (MIT Press, Cambridge, 1990) es una revisión radical de la compresión histórico-artística de la relación el modelo visual de la cámara oscura y otros modelos visuales basados en posteriores invenciones ópticas, como la cámara fotográfica y el proyector estereográfico. Crary cita el análisis rortiano de la cámara oscura como modelo epistémico [R. Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature* (Princeton University Press, Princeton, 1979)] [trad. cast., *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, trad. de J. Fernández (Cátedra, Madrid, 1989)] y lo compara con el modelo iniciado por la *Farbenlehre* (Crary, pp. 43 y 67-69, respectivamente). En su tratamiento del estereoscopio (pp. 161 ss.), Crary describe cómo este aparato desafía el «modelo escénico» y su fundamentación en la perspectiva (p. 128). Para una tratamiento de la noción de fugacidad visual, véase Elaine Escoubas, «L'oeil (du) teinturier», *Critique*, n.º 37 (marzo de 1982), pp. 234-234.

Helholmtz compara el sistema nervioso con los cables telegráficos en Richard y Roselyn Warren (eds.), *Helmholmtz on Perception* (John Wiley & Sons, New York, 1968), p. 83; en su opinión, nuestras sensaciones sólo deparan signos (p. 110); Helholmtz describe los problemas que las ilusiones ópticas plantean a toda teoría empírica de la visión (p. 129). Richard Gregory [*Eye and Brain* (World University Library, New York, 1978), pp. 142-143] analiza cómo Helhomtz recurre al razonamiento asociacionista para explicar las ilusiones ópticas.

Sartre aborda el concepto de inconsciente en la psicología asociacionista y en la teoría psicoanalítica en *Imagination, a Psichological Critique*, trad. de Forrest William [University of Michigan Press, Ann Arbor, 1962], p. 71. El lector hallará un excelente análisis de la relación de Sartre con el asociacionismo y con Charcot en Joan Copjec, «Favit et Dissipati Sunt», *October*, n.º 18 (otoño de 1981), pp. 21-40.

Freud habla del impulso escoptofílico en «Psychogenic Visual Disturbance According to Psychoanalitical Conceptions» (1910), *Standard Edition*, vol. 11, pp. 211-218 [trad. cast., «Concepto psicoanalítico de las perturbaciones psicógenas de la visión», *op. cit.*, vol. V]; los pasajes citados en el texto se hallan en las pp. 215-216. Jean Laplanche trata de este impulso y del de la anaclisis en *Life and Death in Psychoanalisis*, trad. de Jeffrey Mehlman (The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1976), capítulos 1 y 5.

Cuatro

Un diccionario* comienza cuando ya no da el significado de las palabras, sino sus oficios.

GEORGES BATAILLE

1. ANAMORFO

¿Y cómo describe Dalí ese objeto que tanto le cautiva, que le penetra con su *glamour*, con su aparentemente inagotable poder de seducción? Dalí quiere situar a su oyente ante un «objeto psicoatmosférico anamórfico», aunque, dadas las particularidades del objeto en cuestión, ni siquiera está claro cómo puede alcanzarse esa situación. Cuando uno está ante ese objeto es porque lo ha confundido con algún otro; en este sentido, su visión acontece bajo la modalidad del reconocimiento impropio. De manera que Dalí imagina a un hombre que mira fijamente un minúsculo punto de luz y lo identifica con una estrella, pese a ser realmente la brasa de un cigarrillo, la única parte visible del objeto en cuestión.

El objeto psicoatmosférico anamórfico puede describirse como la elusión de la *forma*. Dalí recuerda a su oyente cómo suele acometerse dicha elusión. Todo pasa a ser envuelto en la más completa oscuridad: la selección del objeto a simular, el lanzamiento de esta simulación desde lo alto, el fotografiado de la masa resultante, la compactación de la fotografía en un cubo de metal fundido. El producto final conserva la invisibilidad que caracterizaba el proceso inicial. Mas esta invisibilidad es mucho más radical que la mera pérdida de la iluminación necesaria para ver el objeto. Se trata de un nuevo orden de lo no-visible. Dalí lo caracteriza como *informe*.

---

* La cita anuncia la ordenación alfabética de las «entradas» de este capítulo, como si de un diccionario se tratase. Con todo, ese orden alfabético posee también un alcance sistemático, afectando a la estructura argumentativa del capítulo. En la presente traducción, el orden lógico o argumentativo ha prevalecido sobre el orden alfabético, inevitablemente alterado al verter los epígrafes al castellano. *(N. del T.)*

Volvemos al minúsculo punto de luz de brasa y Dalí nos relata la historia del objeto al que señala. Consigue persuadirnos de que, entre el resto de elementos en él enterrados, hay «dos auténticos cráneos —los de Richard Wagner y de Ludwig II de Baviera—» que, «reblandecidos por proceso especial», se han convertido en la mezcla que el cigarrillo lentamente consume. «La brasa de este cigarrillo —prosigue exultante— no puede sino arder en los ojos humanos con un brillo mucho más lírico que el centelleo etéreo de la más diáfana y distante de las estrellas.»

La estrella nos obsequia con la infinitud bajo el signo del concepto, esto es, bajo el signo de la forma. El objeto psicoatmosférico anamórfico exhibe una versión de la infinitud por entero distinta, la de la *delicuescencia*, de la *entropización*, de la resistencia frente a la forma.

2. MATERIALISMO BAJO Y GNOSTICISMO

Bataille nos narra la historia de lo heteromorfo, de lo panmorfo, del dios acéfalo que toma cuerpo y prolifera bajo la impronta de los sellos gnósticos. Es el dios del sol, una figura humana cuyo cuerpo culmina en una gárgola de múltiples cuellos, a modo de altar sobre el que se halla la doble cabeza de un asno. La fotografía que reproduce esta imagen estructura con extraordinaria nitidez las convexidades proliferantes y los marcados perfiles de la figura. Y aun así, por mucho que la fotografía se acerque a este humilde vestigio de una sociedad suprimida, la imagen de esa misma cosa se niega a ser captada.

¿Cómo podemos concebir siquiera lo heteromorfo, nosotros, para quienes la misma noción de forma implica el amoldamiento de la materia a aquello que es uno, unificado e idéntico a sí mismo? ¿Qué sentido tendría adorar algo que es diferente, y no idéntico, a sí mismo?

Nuestra forma de pensar, descendiendo como desciende de la tradición monista, nos impide concebir la materia distinta e independientemente de la forma, pues la primera ya ha sido absorbida en un proceso de «abstracción sistemática». Ha sido construida en el seno de una relación entre dos entidades verbales; «el dios abstracto (o, simplemente, la Idea) y la materia abstracta, el guardián de la prisión y sus muros». Así concebida, a través de este «andamiaje metafísico», la materia jamás es baja. El materialismo bajo, dice Bataille, arranca del pensamiento heterológico de la no-identidad.

Jacques-André Boiffard, *Sello gnóstico*, fotografía aparecida en *Documents*, 2, n.º 1 (1930).

«Una gárgola de múltiples cuellos...» (p. 162).

3. CUEVAS

En muchas cuevas, pero sobre todo en las cuevas de Gargas, la pinturas paleolíticas cuentan con huellas de manos realizadas, veinte milenios atrás, extendiendo una palma sobre la pared y rociando pigmento sobre la superficie circundante, creando así una imagen en negativo. La imagen como residuo de su creador. Poco importa cómo lo haga, me limito a dejar mi huella. Kilroy estuvo aquí.

Tras su desplazamiento desde la Edad de Oro en Grecia hasta los albores de la humanidad, el nacimiento del arte no parecía pues depender de una ruptura con el mito de Narciso. Si el ansia de mimetismo abocaba a representar pictóricamente mamuts, caballos y bisontes, no es menos cierto que el propio artista tenía que quedar reflejado.

En Gargas, donde abundan estas huellas, muchas de las manos tienen uno o varios dedos con una o varias falanges separadas. Abbé Breuil, el primer gran teórico del arte rupestre, explicaba esta desfiguración como resultado de ritos iniciáticos en los que ciertos dedos del joven cazador serían circuncidados, por así decirlo. La teoría del arte como imitación no altera en nada este punto. Algunos de los modelos eran «defectuosos», eso es todo.

Al estructuralista Leroi-Gourhan le ofende esta teoría que, obstinadamente, se mantiene desde fines del siglo XIX hasta mediados del XX y que, aún hoy, puede oírse, si uno visita Gargas. Pero él sabe que las cuevas no son un ejemplo de imitación, sino de representación, y que, por consiguiente, operan como el tablero ajedrecístico de Saussure, donde el valor de cada «pieza» depende exclusivamente de su relación con las demás. Él sabe que la representación acontece en un universo combinatorio. Un universo como el que el Grupo de Klein describe. Un universo de oposición, masculino *versus* femenino, bisonte *versus* mamut, flecha *versus* red, mano abierta *versus* palma truncada. La imágenes son signos, afirma. Y las cuevas harán uso de éstas para contarnos un relato. El relato de la fecundación. Por medio de un mitograma. Ningún cazador mutilaría los dedos de un joven iniciado, afirma haciéndose cruces. La «pérdida» dactilar de Gargas se debe a que, como siempre, la representación lo es del mitograma, de la significación: masculino/femenino. Y esos mismos signos, representados por mediación de la pura diferencia entre el dedo capaz de erguirse y la palma chata y sin dedos, ya existían como unidades de un código antes de que fueran memorizados en las paredes de Gargas. Los cazadores se comunican

entre sí mediante el lenguaje de los signos. Levantar dos dedos, bajar tres. El pulgar y el meñique extendidos, el índice y el corazón encogidos. Y así sucesivamente. Un lenguaje silencioso. Para no alertar a los animales.

Bataille habría discrepado de Leroi-Gourhan. De hecho, se habría puesto del lado de Abbé Breuil. Y no porque deseara abrazar la teoría de la imitación. Lo que le cautiva es la idea de mutilación. Y es que, en 1930, cuando escribía en *Documentos*, ya defendía una teoría bien distinta sobre el nacimiento del arte y, en particular, sobre el arte rupestre. En primer lugar, afirma, nuestros propios hombrecitos primitivos —nuestros niños— no son «creativos». Cuando pintarrajean no es con vistas a *crear* algo, sino más bien para violar una superficie. Sus instintos obedecen al más puro sadismo. Les encanta arrastrar sus sucios dedos por las paredes. Les gusta desfigurarlas. Kilroy estuvo aquí. Si el «hombre primitivo» debe concebirse tomando al niño como modelo, el nacimiento del arte es asimismo resultado de un acto de desfiguración, de automutilación, de extirpación de un dedo. Y no para producir las formas del lenguaje: masculino/femenino, sino la ausencia de la diferencia: lo *informe*. Esta voluntad de autodesfiguración, este antinarcisismo, queda confirmada por la horripilancia de las representaciones de la humanidad dentro de las cuevas. Los únicos seres humanos que hallaremos en la misma pared de los nobles bisontes y los poderosos mamuts serán grotescos. No se trata de la voluntad de representación, afirma Bataille, sino de *alteración*.

Bataille gusta de la palabra *alteración* por esta admirable ambivalencia. Su raíz latina, *alter*, deja abierto tanto un cambio de estado como un cambio (o un adelanto) en el tiempo, encerrando pues significaciones divergentes como *evolución* y *devolución*. Bataille ilustra este punto señalando que *alteración* hace referencia a la descomposición de los cadáveres al tiempo que describe «un tránsito a un estado perfectamente heterogéneo que corresponde a [...] lo *tout autre*, lo sacro, instanciado, por ejemplo, por un ser fantasmagórico.» Con el empleo de la *alteración*, Bataille define el impulso primario hacia la autorrepresentación del hombre como algo bifronte, encarado simultáneamente hacia abajo y hacia arriba. De este modo lo primordial, lo originario, la fuente, se mantiene como algo irremediablemente difuso: fracturado por una duplicidad en la raíz de las cosas que tanto apreciaba Bataille, dada su proximidad al pensamiento de Nietzsche.

4. DUPLICACIÓN

«La belleza será convulsiva o no será», dictaminaba Breton. ¿Acaso pensaba en esas fotografías de Salpêtrière a las que Charcot había añadido el título de «Actitudes apasionadas»? Imágenes de célebres histéricos —con el encantador «Agustín» a la cabeza— convulsionándose con las mil caras del éxtasis. Suplicando. Rindiéndose. Retorciéndose. Éxtasis simulado, propiamente hablando. El cuerpo haciendo los signos de un médium fantasmal.

Los hay convencidos de que debió de ser así. Los que dicen que todo lo que Breton piensa tiene a la mujer por objeto. A la mujer *como* objeto. El *con* de la convulsión.

Pero en *L'amour fou*, donde se aborda por primera vez esta estética convulsiva, todos los ejemplos proceden de un peldaño mucho más bajo del orden natural. Breton cuenta cómo la pared de la cueva modela perfectamente los pliegues y las caídas de los paños de raso, o de los escorzos en los cactos que crecen en el arrecife *Gran Barrera*. Breton se interesa por la simulación porque tiene interés en la duplicación que la naturaleza opera sobre sí para presentarse sujeta a la representación, aparentemente desde siempre. Como si no fuera idéntica a sí misma por el hecho de que la réplica que genera en su seno la reestructura como signo. De ahí que sea la materia la que se revela incompleta, sujeta a la significación y, por ende, a los deseos de quien la observa. Deseos inconscientes que ahora, como signo, pone de manifiesto. El *con* del inconsciente.

Bataille no cree ni una palabra de lo dicho. Y menos aún lo del *con* —según Breton— del inconsciente. El inconsciente de Breton, plagado de signos, se prodiga en la producción de la *forma*. Su materialismo no es en modo alguno *bajo*, afirma Bataille, para quien Breton es como un águila que se eleva sobre el imperio de una estética ideal. «[Mejor] un Viejo Topo —rumia Bataille— y el prefijo *sur*, como en *Surhomme* y *Surréalisme*.»

Fueron los miembros del grupo formado en torno a Bataille y a su revista *Documentos* quienes se encargaron de concebir una duplicación distinta de la generación de la forma. Por ejemplo, los estudios sobre mimetismo animal de Roger Caillois. El insecto se convierte en réplica de su entorno. Las alas de la polilla imitan las hojas marchitas. El cuerpo del gusano de seda es indistinguible de las ramitas arqueadas. La mantis religiosa, que adopta la forma de muchas briznas de hierba esmeralda. El saber entomológico denomina a este fenómeno «coloración propectora». La presa está oculta, fingiendo ante su predador. Pasa de ser figura sobre fondo a ser fondo sobre fondo, pero sólo para, burlando al animal que sigue su rastro, mantenerse intacta.

Caillois discrepa. El camuflaje del animal no está al servicio de su vida, según él, pues acontece en el reino de la visión, mientras que, en los animales, la caza tiene lugar en el medio olfativo. El mimetismo no es una conducta adaptativa; por el contrario, es un sometimiento particularmente psicótico a los dictados del «espacio». Es cierta incapacidad de mantener los límites entre el interior y el exterior, es decir, entre la figura y el fondo. Se borran los contornos de su propia integridad, de su autoposesión. Es una «detumescencia subjetiva», como dice Denis Hollier. El cuerpo se deshace, se torna delicuescente, duplica el espacio que le rodea para ser poseído por sus mismos alrededores. Es la posesión la que reproduce una réplica que, en realidad, constituye un desvanecimiento de la figura. Fondo sobre fondo.

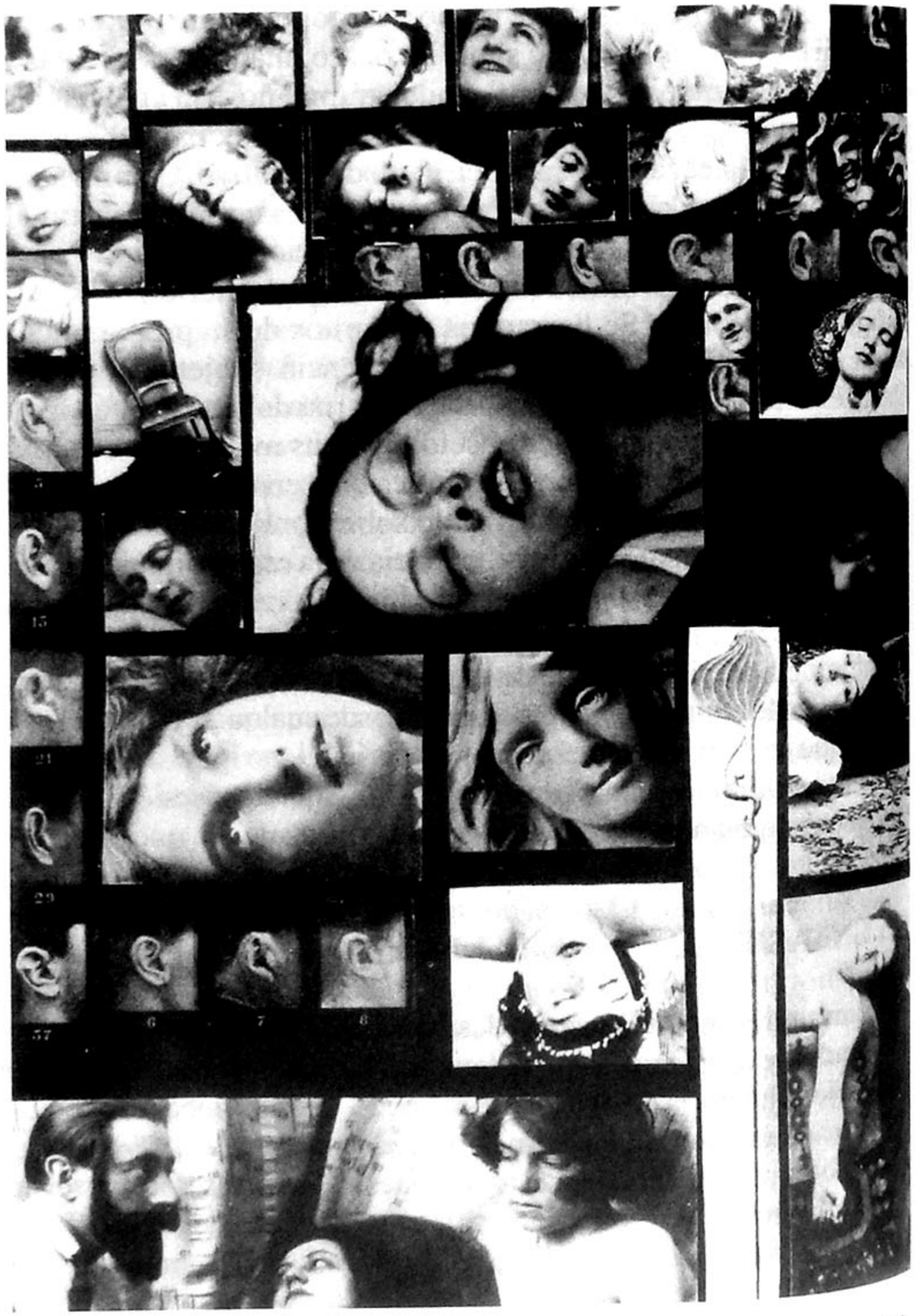
Caillois lo compara con la experiencia de la esquizofrenia. «Para estas almas desposeídas, el espacio es como una fuerza devoradora», afirma. «El espacio termina por ocuparlas. El cuerpo se funde con sus pensamientos y el individuo se sale de su piel para pasar al otro lado de sus sentidos. Trata de contemplarse a sí mismo desde cualquier punto del espacio. Siente que se convierte en espacio [...]. Es igual, no igual a algo, sino simplemente *igual*.» E inventa espacios en el que es «la posesión convulsiva».

Henos aquí ante el verdadero *con* de la convulsión, que diría Bataille.

5. ÉXTASIS

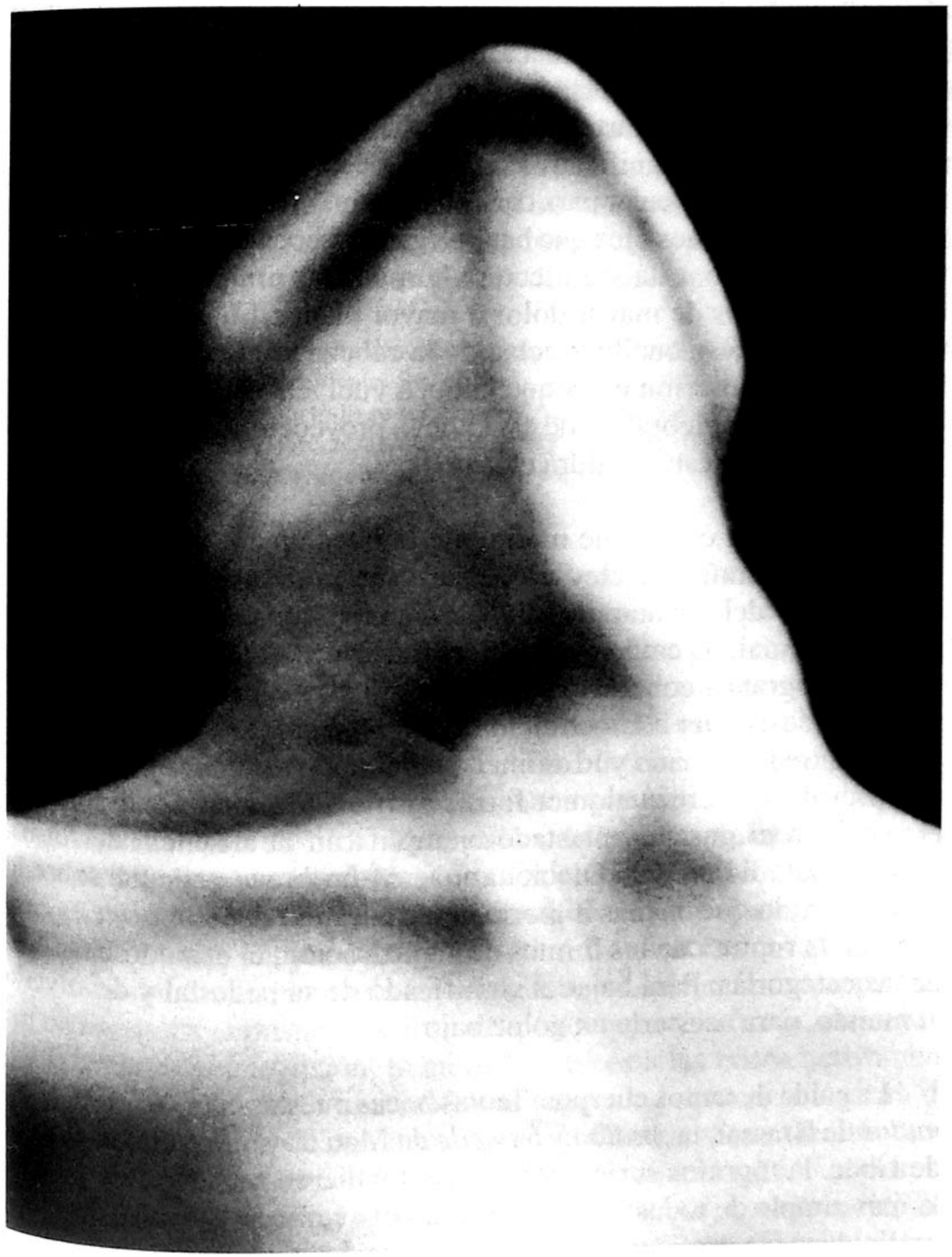
Para representar el éxtasis, descubre Dalí, basta con girar la cabeza 180 grados y desplazar el eje del cuerpo humano de orientación vertical —los ojos, luego la nariz, luego la boca— a una línea horizontal que, curiosamente, culmina en la boca. *El fenómeno del éxtasis* es su recopilación fotográficas de cabezas así dispuestas, cabezas que, como ocurría con las histéricas de Salpêtrière, son en su mayoría de mujer. Son mujeres caídas, mujeres que caen de la verticalidad a la horizontalidad. ¿Cómo es que con la caída aquí implicada puede plasmar la imagen del éxtasis?

El escenario, llamémoslo así, de este *collage* ya había sido publicado en 1930 por Georges Bataille en el proyecto de «Diccionario» para *Documents*. Advino con la definición de «Boca». Para los animales, escribe Bataille, la boca es como una «proa». Es la proyección más pronunciada de la horizontal que, como la silueta que el barco dibuja sobre el mar, encierra toda la geometría natural. Boca/Ano. Una línea recta. Las rela-



Salvador Dalí, *El fenómeno del éxtasis*, 1933.

«Mujeres caídas, mujeres que caen de la verticalidad a la horizontalidad...» (p. 167).



Man Ray, *Anatomías*, c. 1930.

«Para los animales —escribe Bataille— la boca es como una "proa"...» (p. 167).

ciones formales del tracto nutritivo. Relaciones que cualquier otro animal sabe comprender. Al erguirse, el ser humano ha abandonado esa geometría simple y directa, adoptando, con su verticalidad, una forma menos comprensible. Pues la parte superior de su cabeza, su «proa», es un elemento inerte y no-significativo. Hemos de descender por la fachada facial hasta el nivel ocular para dar con el elemento evocador de la arquitectura humana. Unos ojos que han relegado la boca a la oscuridad.

Y pese a todo, esta arquitectura humana sufrirá transformaciones en los momentos de mayor dolor o mayor placer. En esos momentos, el sujeto tensará su cuello y, echando la cabeza totalmente hacia atrás, recobrará esa posición en la que la boca vuelve a estar en un extremo de la columna vertebral. Y de esta nueva proyección, de este miembro nuevamente expresivo, saldrá el grito.

1. Girar la cabeza de modo que la boca aparezca como «proa» humana no entraña una elevación de este órgano, sino rebajamiento de la estructura del ser humano; un ser humano que, al adoptar la «geometría» animal, ha caído en la horizontalidad.

2. Lograr la coherencia formal de la estructura de los animales significa descender a la condición de lo *informe*. Es suprimir los distingos entre lo humano y lo animal, provocando así una ruptura formal que prevalece sobre cualquier forma aparente. La materia indefinida, el esputo o el gusano aplastado ejemplifican la ausencia de forma, escribe Bataille en su «Diccionario», en un breve artículo sobre lo *informe*. Y, lo que es más importante, la cuestión de lo *informe* es conceptual, la ruptura de los límites de significación, el desmoronamiento de las categorías. Para bajar al significado de su pedestal y devolverlo al mundo, para asestarle un golpe bajo.

La caída de tantos cuerpos. Tantas bocas puestas cuerpo arriba. *Desnudos* de Brassaï, la *Anatomy* o *Facile* de Man Ray, *Affichez Vos Images* de Ubac. Fotógrafos surrealistas que aprendieron esta directriz formal, la más simple de todas: gire la imagen del cuerpo y obtendrá otra geografía. Una geografía que deshace la *forma* de la forma humana.

6. FUNDAMENTACIÓN

La palma de la mano que decora la portada del libro de Amédée Ozenfant *Foundations of Modern Art* conserva intactos todos sus dedos. De ahí que, a su modo de ver, esta mano sea la mismísima imagen de la incolumidad, del nacimiento al ser de la silueta que acotará una figura, separando el interior del exterior, la luz de la oscuridad, la figura del fondo. Aun sin ser una figura geométrica simple —como un círculo, un triángulo o un cuadrado—, la mano es producto de un deseo primario, primitivo: delimitar lo indefinido imponiéndole una forma. Esto mismo la convierte en el emblema mismo de lo formal, en su «fundamentación». Desde Les Eysies de Tayac, Ozenfant escribe:

> En Cabrerets se ha descubierto una cueva sepultada durante 15.000 años por un derrumbamiento. Sus pinturas, verdaderamente conmovedoras, revelan al hombre en todo su ser. ¡Esas MANOS! ¡Esas siluetas de palmas abiertas, siluetas estarcidas (*stencilled*) sobre un fondo ocre! Vaya y véalas. Experimentará la mayor emoción de su vida, créame. El Hombre Eterno le está esperando.

El que, además de esperarnos, el hombre eterno sea capaz conmovernos se debe a que la visualidad es el soporte que permite que las constantes formales actúen directamente sobre nuestra percepción sensorial. Sobra toda información colateral. El impacto sobre el ojo es inmediato. Según Ozenfant, «el hecho de que las obras de la prehistoria capten nuestra atención, sin necesidad de que se nos explique su origen, su motivación o incluso la temática que representan», da buena prueba del carácter absoluto de la visión, de la invariabilidad de las respuestas del ojo ante los fenómenos ópticos, de que, como defiende, nada haya cambiado en la experiencia óptica desde los albores de la humanidad hasta nuestros días.

La visión, fundamento de las artes visuales, se fundamenta a su vez en una serie de «constantes» formales. Aunque es la luz la que revela estas constantes a la visión, lo cierto es que ésta las busca activamente, como para satisfacer una profunda necesidad «psicobiológica» de forma. La búsqueda de una buena *gestalt*. Cierto es que Ozenfant no hace uso de este término. Al bosquejar las condiciones de total primacía de lo visual, Ozenfant construye una imagen que, curiosamente, se asemeja al insecto mimético de Caillois, seducido por el espacio.

«Sugiero la posibilidad —nos dice— de que las formas sean la respuesta a una suerte de requerimiento por parte del espacio. Se diría que la materia (o lo que yo entiendo por tal, a saber: las ondas de máxima compacidad) se infiltra en el espacio como en un molde que no le ofrece la más mínima resistencia, tras lo cual se hace perceptible.» Con todo, la diferencia entre la parábola purista y la teoría del mimetismo

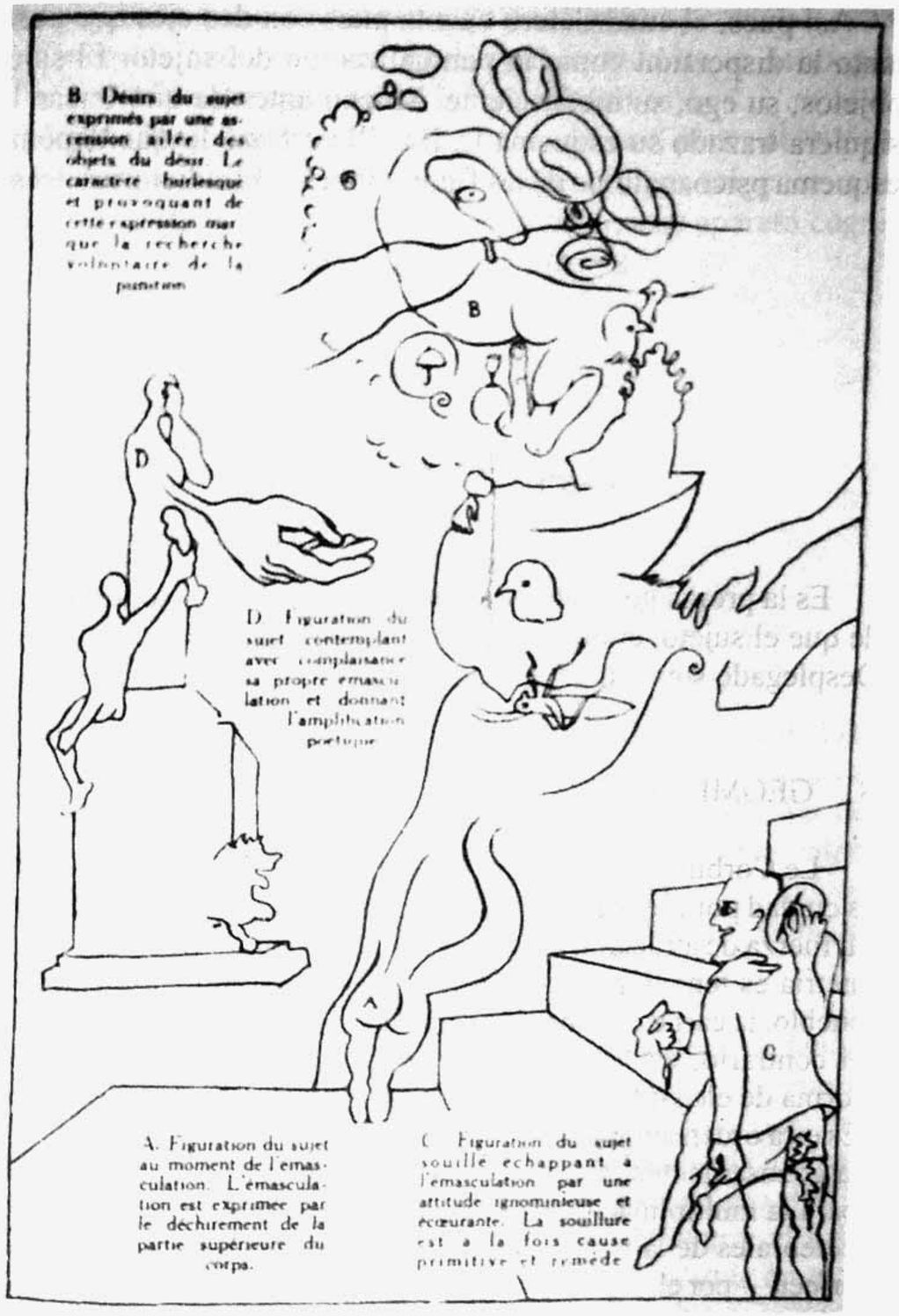
estriba en que la espacialidad primordial de Ozenfant es de por sí y desde siempre algo *pre-formado*. Su «molde» es la retícula de una geometría abstracta. Cuando la materia se lixivia en su seno, fluye en las mallas de la *forma*. Desde tales supuestos, lo visual es idéntico a lo formal. La genialidad del arte reside en la revelación de dicha identidad: «Cuando el artista logra obrar ese milagro, puede estar desvelando la abcisa y la ordenada del universo perceptible: o de nuestro fuero más profundo, que pasa a ser lo *mismo*.»

Ozenfant apela a la idea de fundamento con la mirada puesta en las condiciones de posibilidad de la visión, condiciones que cree hallar en la idea de que el fondo siempre ha sido figura, incluso antes de la separación entre fondo y figura.

7. JUEGO

No hablaremos de la sensación de vómito que inundó a Breton cuando vio por vez primera el *Juego lúgubre* de Dalí, reparando en que los calzones de una figura perfectamente reconocible estaban claramente manchados de mierda; tampoco imaginemos la exaltación de Bataille mientras se disponía a analizar esta obra para *Documentos*; ni mencionaremos su desazón cuando Breton arremetió contra su viejo enemigo ordenándole a Dalí que le negara su consentimiento para reproducir la obra, ni los motivos por los que Dalí acató obediente, ni el contraataque de Bataille, quien decidió publicarlo como fuera, en este caso, en forma de dibujo esquemático; pero veamos qué lectura hace Bataille del juego de Dalí.

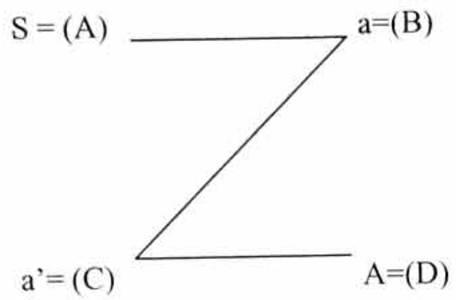
Como tantos otros juegos, razona Bataille, el juego de Dalí se desarrolla en un terreno cuadriculado. Concretamente, en un cuadrilátero. Sobre éste, el sujeto, caracterizado como función de relaciones, puede ser representado cuatro veces. Se trata de un sujeto mutilado, afirma Bataille, el sujeto de la castración. En el gráfico, este sujeto recibe la designación/ubicación de (A). El sujeto en cuanto tal es una función compleja, definible como la interacción entre su necesidad de infligirse un castigo tan atroz como los deseos de su fantasía, representados como (B); (C) son sus intentos de escapar a ese castigo ensuciándose intencionadamente, un acto regresivo que emula la castración para luego burlarla con una eyaculación extravagante; por último, en (D), el sujeto acata voluptuoso a la ley del castigo aliándose con el soporte verbal de la punición, es decir, con el lenguaje.



Salvador Dalí, diagrama *Juego lúgubre* (1929), publicado en *Documents*, 1, n.º 7 (1929).

«O el contraataque de Bataille, quien decidió publicarlo como fuera...» (p. 172).

Así pues, el cuadrilátero cuenta pues con dos ejes que posibilitan tanto la dispersión como la puntualización del sujeto. El sujeto, sus objetos, su ego, su inconsciente. Mucho antes de que Lacan hubiera siquiera trazado su esquema L, Bataille esbozó lo que denomina «el esquema psicoanalítico de las figuraciones contradictorias del sujeto»:



Es la propia geometría del juego, su eje de relaciones, la que impide que el sujeto, el objeto del juego, llegue a ser idéntico a sí mismo. Desplegado sobre el tablero del juego, es un sujeto en *alteración*.

8. GEOMETRÍA

Le Corbusier y Ozenfant describen el entusiasmo del habitante de la ciudad por ese mercado urbano en el que «la geometría le presta toda su fuerza de atracción al comercio». Lejos de ser fría o distante, la geometría es tentadora. Seduce. Atrás, en el campo, en la carnicería del pueblo, la carne está amontonada, desagradable, huele a matadero. Por el contrario, en los mercados urbanos, pollos y corderos cobran la forma de elegantes frisos, la fruta se estructura en precisas pirámides. Es esta ordenación la que despierta nuestro apetito, «la que nos estimula gozosamente», señalan. Siendo así, la modernidad es una máquina para la multiplicación de lo geométrico. «Las constantes excitaciones cerebrales de la visión de lo geométrico están predeterminadas —escriben— por el propio aspecto de la ciudad, cuyo plan urbano —las casas y ventanas dispuestas en una red prácticamente uniforme, las nítidas franjas de las aceras, las hileras de árboles y sus idénticos alcorques, los puntos equidistantes de las farolas, los relucientes carriles del tranvía, su mosaico impecable de adoquines en sus calzadas— nos encierra para siempre en la geometría.» Ni siquiera el cielo se libra del dominio de la geometría, tal y como ahora está ordenado, dentro de un marco urbano que nos hace verlo como un mero intersticio, como un recortable. Es lo que hace cobrar relieve a la propia geometría urbana, ofreciéndonos «con perfiles precisos el trazado de la geometría urbana, una revisión impuesta sobre la naturaleza».

La máquina ha construido una «óptica moderna», pero con ello no ha hecho más que devolver al hombre moderno a sus orígenes, a su «subsuelo», a su necesidad básica de geometrizar, a su aparato cognitivo:

> El hombre es animal geométrico
> La mente del hombre es geométrica.
> Los sentidos del hombre, sus ojos, se ven como nunca atraídos
> por claridades geométricas.
> Ahora contamos con unos ojos penetrantes
> refinados, alertas.
> Con una mente de precisión.

9. SOMBRERO

Los sombreros aleteando hacia arriba en el *Juego lúgubre* de Dalí representa, según Bataille, los órganos femeninos de las fantasías del sujeto del deseo. No hay problema alguno. En el léxico estándar del simbolismo sexual de los sueños, el sombrero es de género femenino. Pero ya antes de que Tristan Tzara publicase su «Automatismo del gusto», esta atribución de genéro con respecto al sombrero se había complicado considerablemente.

Como los de Dalí, los sombreros de Tzara son de fieltro. Su copa, ligeramente inclinada, remata en un pliegue que representa los labios paralelos de una elegante *fedora*. El pliegue de unos labios. Una sonrisa genital. Pero ¿a qué se debe que esta imagen vaginal sirva para dar los toques finales, por así decirlo, de un atuendo quintaesencialmente masculino? Y, lo que es más curioso, ¿por qué en ese mismo año, 1933, lo más elegante era que las *mujeres* llevaran este sombrero, el más hombruno de todos, así como realzar la naturaleza travestida de esta moda-para-mujer decorando la *fedora* con los símbolos y atavíos estrictamente masculinos: jarreteras, lazos de corbata, etc.? Man Ray riza aún más este rizo de contraidentificaciones en las fotografías que realizó para ilustrar el ensayo de Tzara, publicado en *Minotaure*. La *fedora*, firmemente calada en la cabeza del modelo, se fotografía desde arriba, de modo que su ala oculta el rostro del maniquí. Tajante y agresiva, la corona del sombrero se levanta hacia el espectador como la

Man Ray, *Sombrero*, 1933.

«El pliegue de unos labios. Una sonrisa genital...» (p. 175).

punta del miembro masculino, abultándose con todo el aspecto de un falo. Un clic del obturador y Man Ray lleva a cabo la institución del fetiche: la «mirada» que niega lo que ve y que con su resistencia convierte en blanco lo negro o, mejor dicho, insiste en que lo blanco *es* negro. En la lógica del fetiche, el paradigma masculino/femenino se viene abajo con la reiterada e inexorable negativa a admitir la distinción, a aceptar los hechos de la diferencia sexual. El fetiche no constituye el reemplazo de los genitales femeninos con un codificación vicaria, /femenino/; es un sustituto que permitirá seguir creyendo, perversamente, que aquéllos son masculinos, que la mujer (la madre) es —pese a toda aparente evidencia— fálica.

La evidencia en cuestión es visual. En el escenario freudiano, el fetiche aparece bajo un punto de vista en el que el niño ve pero niega ver lo que ve, bajo un ritual de negación en el que su madre ha sido «castrada». Freud habla de este punto de vista: «Cuando el fetiche cobra vida, cierto proceso se interrumpe súbitamente [...] lo que se preserva como fetiche es la última impresión posiblemente recibida con anterioridad a la [impresión] extraordinariamente traumática [...] el último momento en el que la mujer aún podía considerarse fálica.»

Las impresiones en las que sobreviene el trauma son visuales, puntos de vista en los que la evidencia aparece sólo para ser negada por un amaño de la visión que dará lugar al fetiche, ese sustitutivo sexualmente indeterminado. Freud extrae un ejemplo de uno de sus casos clínicos, un paciente que elige como fetiche un *brillo en la nariz*. Lacan hablará posteriormente de ese «brillo», poniéndolo en relación con un lata que en cierta ocasión él vio flotar sobre el mar de Bretaña. La denomina la «joya», la «cortina», la «mirada». Freud ya había señalado que este «brillo» simbolizaba el reconocimiento de una fisura abierta en el campo de la visión: *einz Glanz auf die Nase*, afirma el paciente, nombrando su fetiche. Aunque parece ser que la lengua que solía hablar el paciente no era el alemán sino el inglés, la lengua materna de su niñera. De modo que el «brillo» de *Glanz* era en realidad una «mirada» y la «última impresión» antes de la interrupción fatal había sido de hecho una «mirada a la nariz».

Perfectamente bilingüe, el vocablo *Glanz(ce)* posibilita la fusión del mirar y lo mirado, el sujeto y el objeto, de quien ve y lo que ve, una fusión que vuelve a representar un mecanismo de defensa, el mismo que el propio fetiche ya representaba como percepción engañosa de una desdiferenciación entre los órganos masculinos y femeninos.

Man Ray crea una imagen que capta el sombrero desde un punto de vista radicalmente oblicuo, un punto suspendido sobre la parte supe-

rior de la cabeza, de modo que la copa de la *fedora* parece abrirse para que surja el cráneo que bajo ella se encuentra, expresando a la vez que negando su perfil agresivo: un brillo en la nariz.

10. INFORME

Dejando a un lado el hecho de que Giacometti recibió el primer aplauso de la crítica en *Documentos*, es decir, en la sección de la vanguardia donde André Masson le había presentado, la sección que Breton había escarnecido en su «Segundo Manifiesto» de 1929 —y eso que, un año después, tras contemplar de la escultura de Giacometti *Bola suspendida*, Breton se deshizo en fervientes elogios, dejando que el escultor ocupara un puesto en el ala oficial del surrealismo—, la *Bola suspendida* es un claro ejemplo de lo *informe* tal y como Bataille desarrolla esta noción. Tanto más si tenemos en cuenta la clara forma de sus elementos.

Pues sabemos con qué guarda parecido este montaje, elaborado primero en yeso y más tarde en madera preciosamente acabada, y que consta de un armazón cúbico, como una jaula abierta, una plataforma plana y dos objetos opuestos, de los cuales uno yace en el fondo de la jaula y el otro pende de un cable sujeto a un gancho de la parte superior. El primero tiene forma de huso, prismático, en cuarto creciente. La forma pendular es una esfera perfectamente convexa, salvo por una profunda hendidura que amenaza con partir su parte inferior en dos medias lunas. Ambas formas mantienen una precisa relación mecánica; la bola se menea rítmicamente sobre el filo del huso. Hacia adelante. Hacia atrás. Mas la relación erótica que ambas mantienen es todo un problema. Pues no es tan precisa. «Todo el que vio este objeto en funcionamiento —informa Maurice Nadeau— experimentó una fuerte aunque indefinible emoción sexual relacionada con deseos inconscientes. No era en modo alguno una emoción placentera, sino perturbadora, como la irritación que provoca ser consciente de que algo anda mal.»

La perturbación irrumpe aquí en la modalidad de *alteración*, de ambivalencia, de disgregación de toda «identidad» desde lo que es hasta lo que no es. Por lo tanto, de la disolución de la forma. Pues nunca sabremos si el gesto es una caricia o un tajo; nunca sabremos si el huso recibe pasivamente la estimulación de la esfera o si, sádico y agresivo, viola la superficie de ésta, como en *Un perro andaluz*, de

Dalí, donde la cuchilla rasga el globo ocular, o como en la *Histoire de l'oeil*, de Bataille, donde el toro da muerte al torero de una cornada, sacándole el ojo. Como instrumento de penetración, el huso es de género masculino. Mientras que la esfera, herida, es femenina. Pero como superficie labiada y frotada por su *partenaire*, activa y posesiva, el huso cambia de sexo, y en un pestañeo, se transforma en una imagen inconfundible de la genitalidad de la mujer. Meneo. Pestañeo. Alteración. Cada alternación produce una alteración. Y se multiplican las identidades. Labios. Testículos. Nalgas. Bocas. Ojos. Como un reloj. Un reloj que en cada segundo marca la inversión de todos sus elementos. Heteroerótico..., homoerótico..., autoerótico..., heteroerótico...

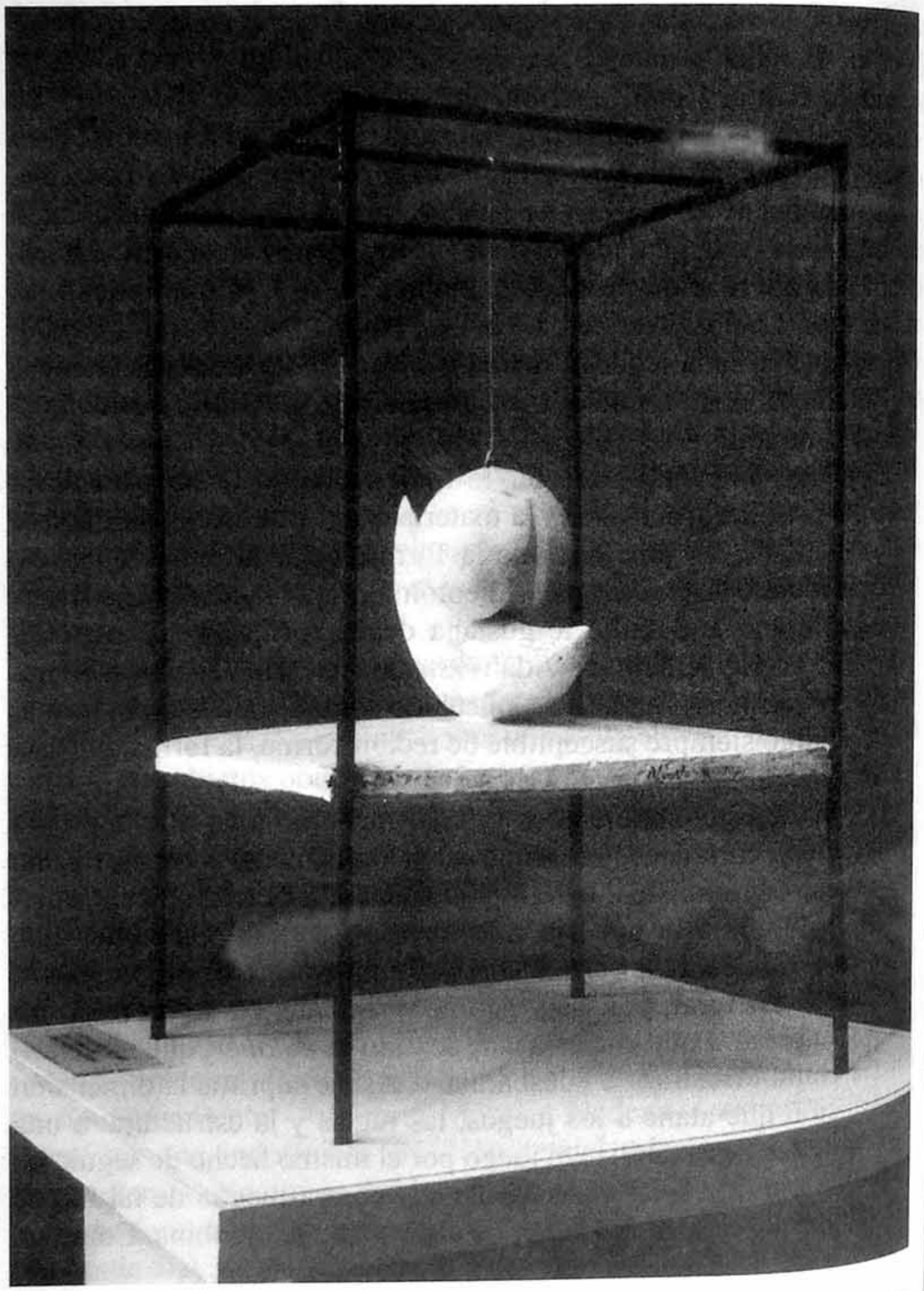
Como un reloj.

Es demasiado fácil concebir lo *informe* como lo opuesto de la forma. Pensar la forma *versus* la materia. Pues este «*versus*» cumple invariablemente las funciones de la forma: crear sistemas binarios, dividir el mundo en pulcros pares dicotómicos mediante «levitas matemáticas», como a Bataille le gustaba decir. Forma *versus* materia. Masculino *versus* femenino. Vida *versus* muerte. Dentro *versus* fuera. Vertical *versus* horizontal. Etc. Concebido como lo opuesto a la forma, el caos es algo siempre susceptible de recibir forma, la forma que está eternamente ahí, en espera del caos.

En vez de esto, concibamos lo *informe* como algo que la propia forma genera, como una lógica que actúa lógicamente contra sí misma desde dentro de sí misma, la forma que genera la heterológica. Concibámoslo, no como lo opuesto a la forma, sino una posibilidad que opera en el núcleo de la forma, erosionándola desde dentro. Es decir, operando estructural, precisa y geométricamente, como un reloj. En francés, la palabra que encierra este sentido es *déjouer*, que suele traducirse como «frustrar» o «desbaratar». Así se suprime la dimensión de la acción que atañe a los juegos, las reglas y la estructura: a una estructura que desestabiliza el juego por el mismo hecho de seguir las reglas. Se trata de crear una especie de «contra-juego» de tal índole que, dentro del sistema, es legal. La espiral que se rebobina. Como un reloj.

11. *JOUER/DÉJOUER I*

He aquí un perfecto ejemplo de estructura formulada para originar un «contra-juego». En 1926 Bataille publicó *Histoire de l'oeil*. Es una



Alberto Giacometti, *Bola suspendida*, 1930-1931.

«Cada alternación produce una alteración...» (p. 179).

novela pornográfica, pero también un sistema estructuralmente cerrado en el que una lógica formal opera contra la geografía del cuerpo, contra su orden, contra su forma.

Histoire de l'oeil no versa sobre los personajes de una novela, sino sobre un objeto —el ojo— y lo que le ocurre. «Lo que le ocurre», como ya mostró Roland Barthes, está en función de las reglas del lenguaje, de la metáfora y la metonimia, figuras con el cometido de «declinar» el objeto mediante una sucesión metódica de estados verbales. En su condición de elemento globular, el ojo sufre la transformación obrada por una serie de metáforas que, en cualquier punto de la narración, permiten su sustitución por otros objetos globulares: huevos, testículos, el sol. En su condición de objeto que contiene líquido, el ojo da a la vez origen a una serie secundaria aunque afín a la anterior: yemas, lágrimas, orina, esperma. Ambas series se entrecuzan dando lugar a un conjunto finito sobre el que se construye una *combinatoire* que marcará el curso de la acción erótica de la narrativa. El ojo es curvo; sus contenidos son blancos: el primer encuentro erótico lo protagoniza el narrador y Simone, quien se halla sentada sobre el cuenco de la leche (del gato). La fábrica verbal que produce el relato su sustenta a su vez sobre las dos series de metáforas. El sol, metaforizado como ojo y yema, admite ser descrito, por ejemplo, como una «luminosidad fláccida», dando lugar a la frase «la licuefacción urinaria del cielo». Y dentro de esta red de mutaciones puede generarse una serie de imágenes que se nos antoja casi infinita. *Jouer*.

¿Es éste el juego surrealista para producir la imagen? ¿El encuentro *casual* de la cortina y la máquina de coser sobre la mesa de disección? Pero en una combinatoria, como nos recuerda Barthes, nada ocurre por casualidad. La creación de Bataille, afirma, «no es una imagen salvaje, ni tan siquiera una imagen libre, pues sus términos no coinciden aleatoriamente». La inseminación cruzada de las dos series, pongamos por caso, equivale a la transposición *sistemática* de términos referentes a tópicos unidos a los distintos elementos, como «romper un huevo» o «sacar un ojo». Escribir «sacar un huevo» o «romper un ojo» es reordenar el territorio del tópico —de lo «perteneciente» al término lingüístico— al tiempo que reconstruir el del cuerpo —las posibilidades que tiene un órgano dado—. E imbuir de erotismo dichas posibilidades. Una transgresión sistemática. *Déjouer*.

Pero ¿acaso dichas concatenaciones son la verdadera emanación de un único término rector que, siendo el sustrato de la acción, prevalezca sobre todos los demás? ¿Cabe pensar que éste sea el secreto que

vertebrará toda esta profusión de elementos, dándole una jerarquía que, a la larga, convergerá hacia una unidad que totalizará el relato? ¿O se trata de una fantasía sexual? Pero la circularidad de las sustituciones, en la que cada término es invariablemente convertido en el significante de otro, no nos asegura que la base del relato sea la genitalidad. Al igual que el erotismo del libro jamás es directamente fálico («Se trata de un "falicismo" periférico», intercala Barthes), es definitivamente imposible decidir si su temática originaria es ocular o genital. Ello significa que la *Histoire de l'oeil* logra ser una obra sin profundidad; no contiene jerarquías, ni codifica secreto alguno. «Nos hallamos ante una significación en la que nada es significado —afirma Barthes— (o en la que el significado es algo que significa cualquier cosa); la belleza y la novedad del texto —añade Barthes— son tanto mayores por cuanto, gracias a la técnica que intentamos describir, conforma una literatura abierta que se sitúa más allá de cualquier desciframiento y a la que sólo una crítica formal puede —a gran distancia— acompañar.»

12. LABERINTO

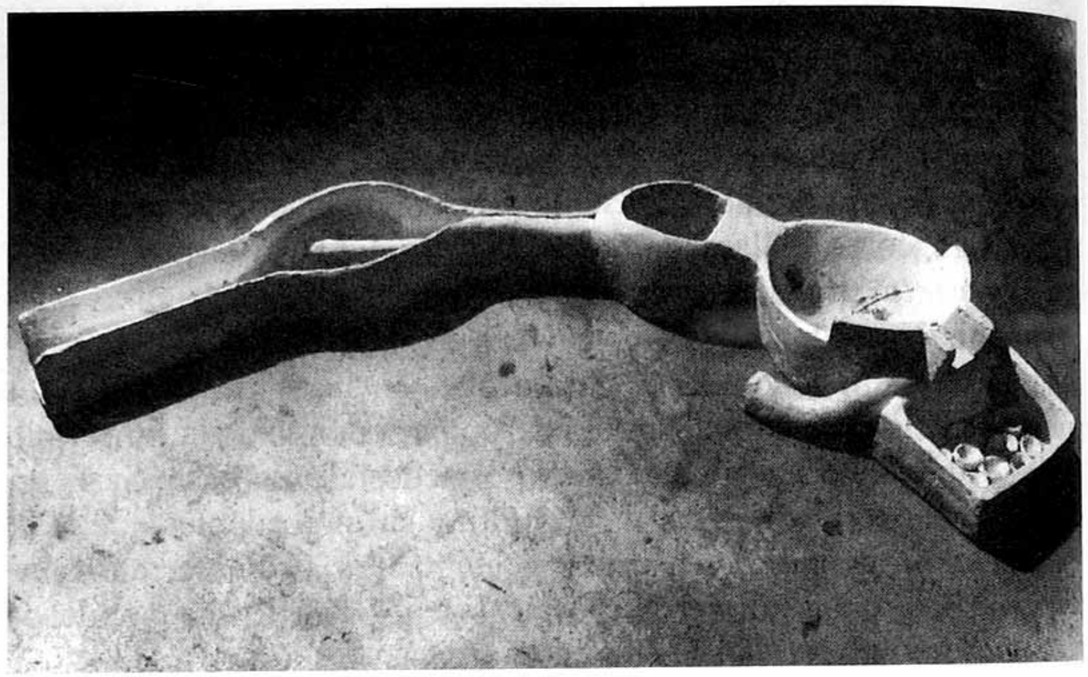
Si el arte nació en las cuevas, su punto de partida no fue pues el espacio arquitectónico, en el que la luz diferencia el pilar vertical de la losa horizontal, sino el espacio del laberinto, sin luz, sin diferenciaciones, sin un arriba y un abajo. Su imagen maestra es el Minotauro y no Narciso. Como Bataille insistiría una y otra vez, su causa no estaba en la forma, sino en la alteración.

Y era necesario insistir en este punto porque el París de los años veinte celebraba enloquecido el nacimiento de la forma en esas mismas cuevas. Lo llamaron, por ejemplo, *La creación del mundo*, con música de Darius Milhaud y escenografía de Léger. El primitivismo se había puesto de moda al mismo y propio tiempo que el Estilo Internacional y el Art Déco. Convergían así en el *imaginaire* público las geometrías de las máscara de Fang o la cuchara de Dan y los cubos y cilindros de edificios y ceniceros de cromo vertido en el molde del «moderno buque de vapor».

Giacometti había empezado precisamente ahí, recién salido del Grand Chaumière y sintiendo admiración por Laurens y Brancusi. Había dado sus primeros pasos *chic* por el Noir Déco. Pero no duró mucho. Tras 1928, cuando trabó contacto con Michel Leiris y Georges Bataille, volvió a pensar qué significado tenía el laberinto, y no simplemente como una forma más, sino como sistema para invalidar la forma, para impugnarla como *déclassé*. El cuerpo vertical —la materia prima de la imaginación escultórica— se retira ahora del fondo, acosado por la actuación de lo *informe*, obligado por la caída de lo vertical sobre el eje horizontal. Tras ello vinieron una serie de esculturas horizontales, como la llamada *La caída de la cabeza sobre el diagrama* y *Laberinto*, título bastante más explícito. Pero estas figuras postradas le hicieron adentrarse un paso más en el terreno de lo indiferenciado. Giacometti ideó una escultura que, en lugar de servirse del pedestal o de la basa para alzar un cuerpo por encima de la superficie donde se apoya, no habría nada salvo el pedestal o la basa. Sería un campo puramente horizontal, una escultura sin precedentes que ni la visión ni la forma pudiesen asimilar y que habitaría en el terreno conceptual del laberinto, por debajo de los orígenes de la forma, por debajo de la *gestalt*.

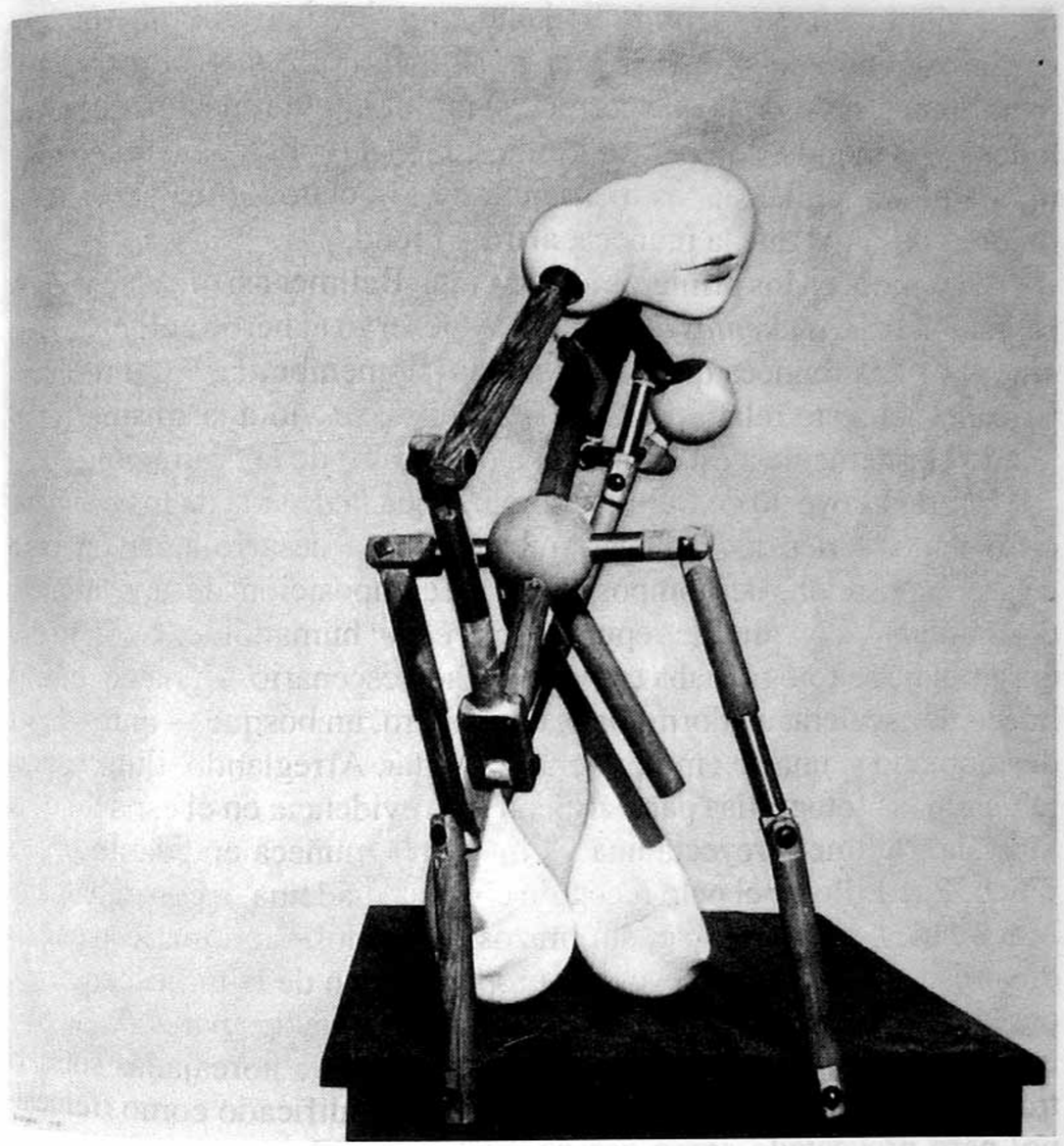
13. MANTIS

En 1937, Hans Bellmer realiza una escultura a la que llama *Machine Gunneress in a State of Grace*. Insectoide, robótica, la obra se adentra en un campo fantasmal expresamente proyectado para la mantis religiosa, el animal totémico de los años treinta. La escultura transforma el automatismo en un insecto, cuya efusión de energía libidinosa se concentra en el impulso imparable de una máquina castrante, insensible e implacable. Caillois presenta la criatura en un escalofriante retrato del doble mecánico de la vida, de la simulación androide del ser vivo. Una de las misteriosas cualidades de la mantis, empieza a decir, es cómo se defiende de los predadores, «haciéndose la muerta». Rígida, inmóvil, espectral, la postura de la mantis en la vida es el mimetismo de lo inanimado. Pero su impulso mimético no se detiene en la defensa del organismo, continúa Caillois, pues, incluso decapitada, la mantis religiosa sigue en actividad, representando así un danza de la vida horriblemente robótica. «Lo cual quiere decir —escribe Caillois— que sin contar con ningún centro de representación y de acción voluntaria, puede andar, recobrar el equilibrio, copular, poner huevos, construir un nido, y lo que es más asombroso, cuando se halla peligro, puede fingirse inmóvil como un cadáver. Expreso así de forma indirecta algo que el lenguaje apenas puede describir, ni la razón asimilar, a saber, que una vez muerta, la mantis puede simular la muerte.» Sien-



Alberto Giacometti, *Proyecto para un pasadizo (Laberinto)*, 1930-1931.

«Acosado por la actuación de lo informe, obligado por la caída de lo vertical sobre el eje horizontal...» (p. 183).



Hans Bellmer, *Machine Gunneress in a State of Grace*, 1937.

«La mantis religiosa, el animal totémico de los años treinta...» (p. 183).

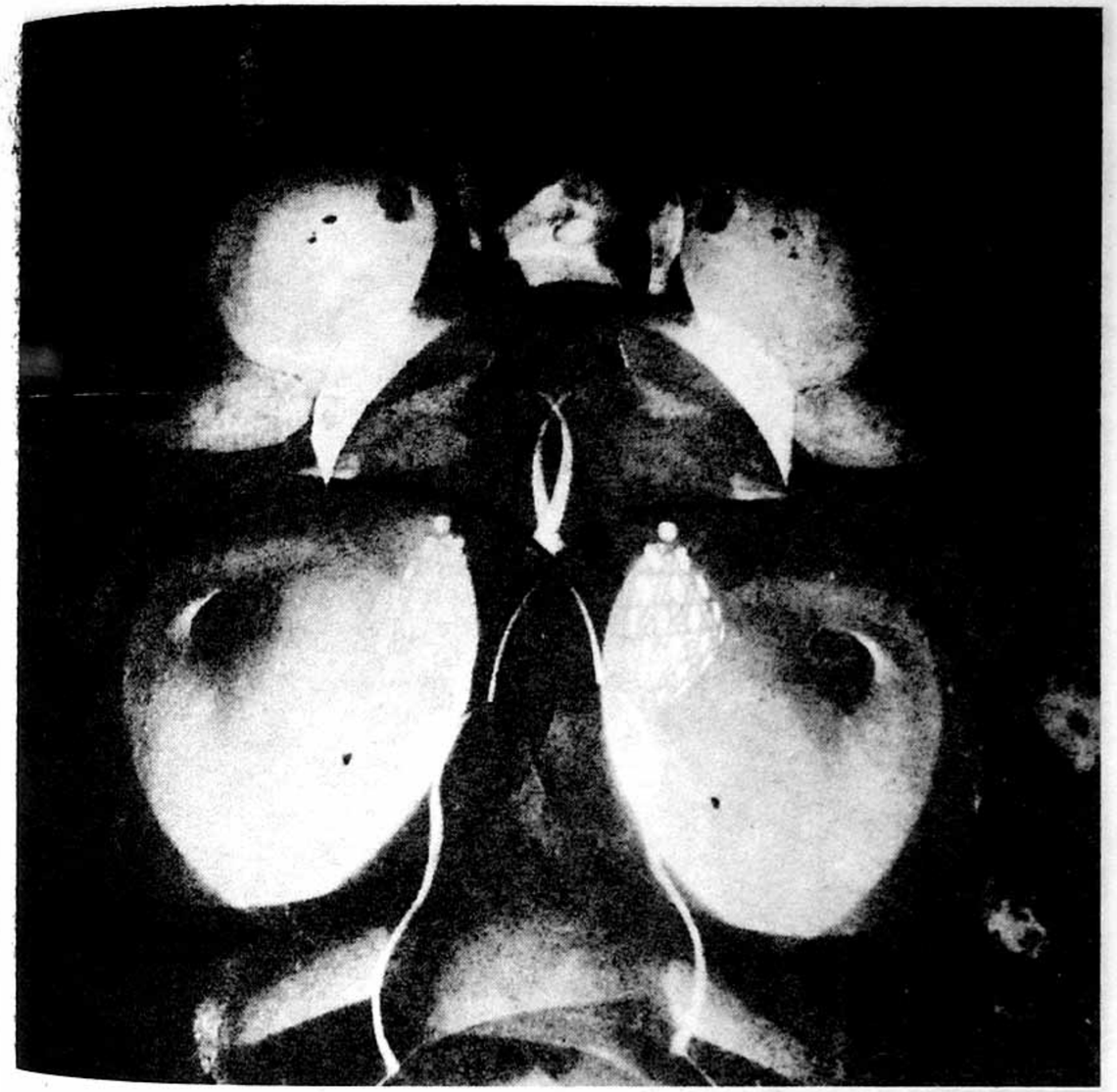
do un doble, en este sentido lindante entre la vida y la muerte —no como barrera o señal de diferencia, sino como la más porosa de las membranas, a saber, la que permite la mutua contaminación de ambos lados—, la mantis, como el androide, como el robot, como quien sufre un ataque de epilepsia, es mensajera de lo oculto, embajadora de la muerte. Al igual que la muñeca, afirma Freud.

Y cuando, en los primeros años treinta, Bellmer asistió a una representación de *Los cuentos de Hoffman* y observó al héroe enloquecer de amor por una muñeca que acaba siendo desmembrada, se sintió identificado con este relato de identificaciones, se vio a sí mismo retornando eternamente a esta fantasía, a este teatro de la castración.

El gran proyecto de Bellmer durante toda la década de los treinta se cifró en dos series de *Poupées*. Ambas series se desarrollaban en torno a la composición, descomposición y recomposición de una muñeca desmontable, con aire de repugnante *erector* humanoide. Cada nuevo ensamblaje se fotografiaba en determinado escenario —una cocina, un hueco de escalera, un dormitorio, un granero, un bosque— antes de ser desmontado y, una vez más, vuelto a montar. Arreglando, iluminando, teñiendo las fotografías para suspender su evidencia en el espacio de la fantasía, Bellmer proyecta una y otra vez la muñeca en cuanto objeto fálico. Puede llevar el pelo recogido con una diadema, o con zapatos de Mary Janes, pero su torso, sin brazos, inflándose con una especie de dinamismo pneumático, evoca la propia imagen de la tumescencia. O, por enésima vez, puede verse como algo más que dos pares de piernas unidas de extremo a extremo, eréctiles, tirantes, a horcajadas sobre el tronco de un árbol. Este cuerpo de muñeca, codificado como /femenino/ pero proyectado como órgano viril dentro de una escena de desmembramiento, lleva en sí la amenaza de castración. La muñeca que inquieta, la muñeca como lo *informe*.

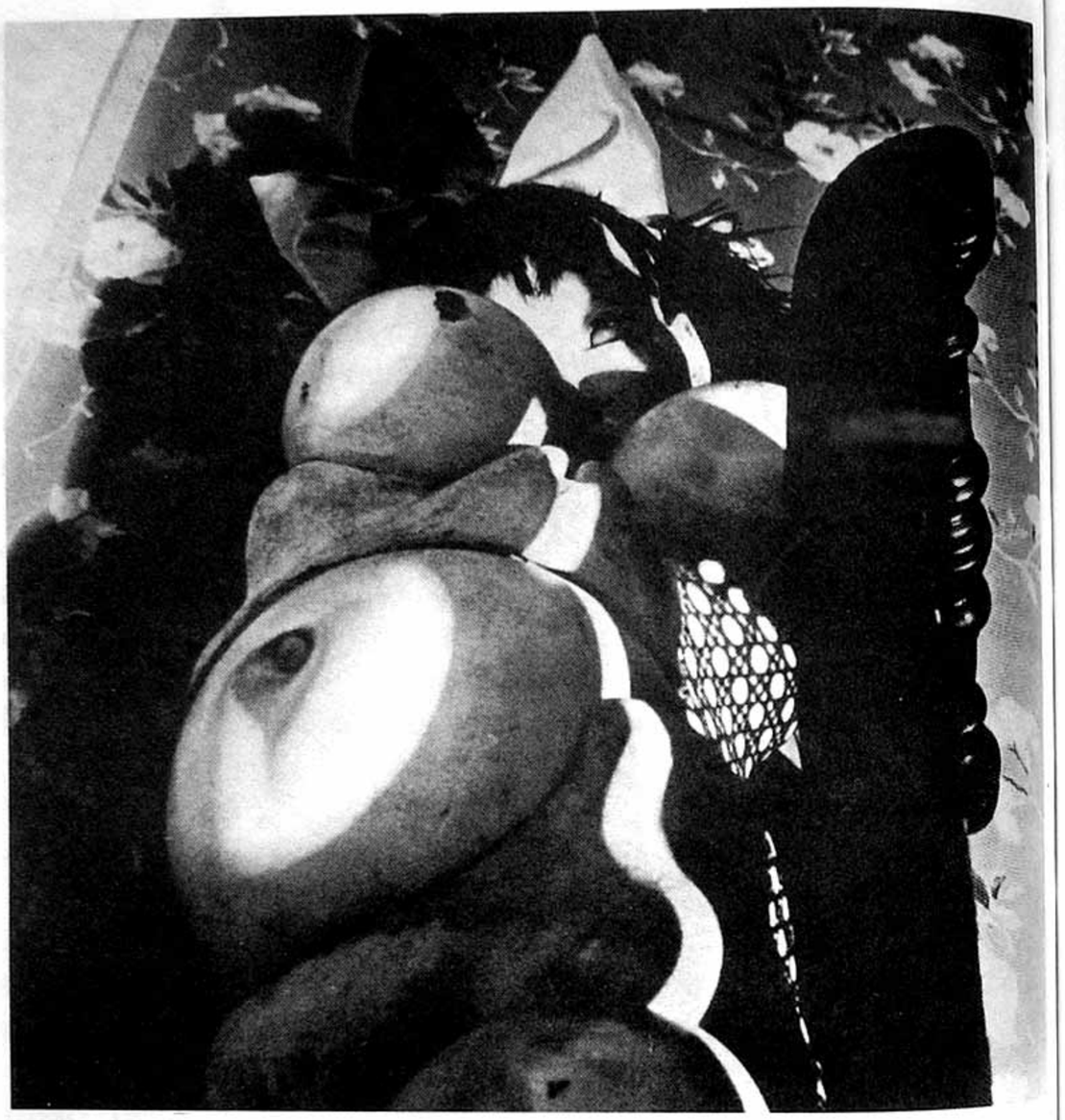
14. CASUALIDAD OBJETIVA

Breton lee algo sobre la «omnipotencia» del deseo, sobre su «cumplimiento». Queda electrizado. Ahí, sobre el blanco y negro de la teoría psicoanalítica, puede dar forma a un proyecto revolucionario que unirá la vida de los sueños a un cambio radical en el campo de lo real. Deseando. Queriendo. «Casualidad objetiva», así llega a llamar al modo en que los pensamientos inconscientes del sujeto operarán sobre la realidad, recortándola a la medida de sus deseos. «Casualidad obje-



Hans Bellmer, *La Poupée*, 1938.

«Mensajera de lo oculto, embajadora de la muerte...» (p. 186).

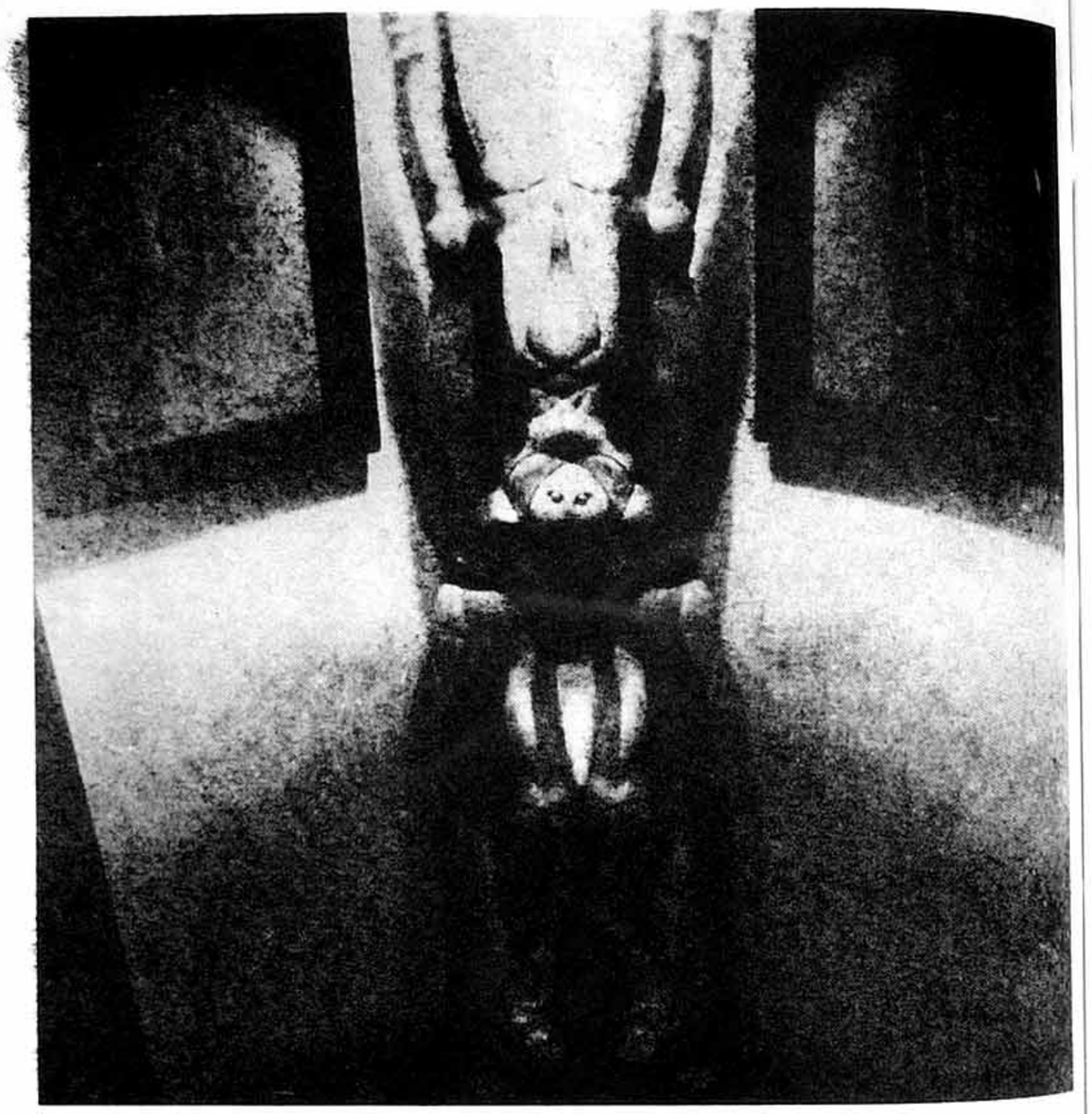


Hans Bellmer, *La Poupée*, 1938.

«Evoca la propia imagen de la tumescencia...» (p. 186).

Hans Bellmer, *La Poupée*, 1936/1949.

«Dos pares de piernas unidas de extremo a extremo, eréctiles, tirantes...» (p. 186).



Hans Bellmer, *La Poupée (Ídolo)*, 1937.

«La muñeca que inquieta, la muñeca como lo informe...*» (p. 186).*

tiva» también designa el retorno aparentemente fortuito de un mundo recreado bajo la forma de una revelación que, como el mensaje en la botella, anunciará al sujeto la naturaleza hasta ahora enterrada de dichos fantasmas. *Les vases communicants* representa la teorización de la casualidad objetiva; *Nadja* le da forma de novela. Pues Nadja es la gran heroína de la fuerza de la voluntad, del poder del deseo, de la presciencia, de la omnipotencia del pensamiento. Ella y Breton están sentados en la mesa de un café, mirando ambos la plaza y sus alrededores. «Se iluminará la ventana», afirma ella, con la mirada puesta en una fachada apagada. Segundos después, la ventana se ilumina. Breton queda atónito. Está convencido de que de tales semillas crecerá el gran roble de la revolución.

Nadja es, claro está, una historia de amor. ¿Y que otra cosa podía ser, siendo como es, una narrativa impulsada por el deseo?

Sin embargo, durante casi una década, Freud había narrado un relato diferente sobre la omnipotencia del pensamiento, y sobre la clarividencia, un relato que no tenía precisamente un final feliz. El animismo de los pueblos primitivos y el narcisismo del niño, observa, pueblan el mundo con extensiones de sí mismos, con proyecciones en forma de dobles o sombras (*ánimas*). El «doble», afirma Freud, «era originalmente una garantía contra la destrucción del ego, una enérgica negación del poder de la muerte», que, prosigue Freud, «tiene su contrapartida en el lenguaje de los sueños, que gusta de representar la castración con una duplicación o una multiplicación del símbolo genital». Pero mientras que la grandiosidad infantil retrocede ante hechos tan obvios como el desamparo, la propia creación del sujeto se convierte en el monstruo de Frankenstein. De modo que las ideas «nacidas en el suelo del amor infinito que el sujeto siente hacia sí mismo, del narcisismo primario que impera en la mente tanto del niño como en la del hombre primitivo» imprimen un viraje en el rumbo de las cosas: «Cuando esta etapa queda atrás, el doble cobra diferente aspecto. Lo que antes era una garantía de inmortalidad pasa a convertirse en fatal embajador de la muerte.» Se convierte en un ser fantasmal, en un necromante, en un espectro.

Freud discute este punto en el contexto de «Lo siniestro» mientras trata de desentrañar una función de la vida adulta, el sentimiento que se experimenta ante el súbito e inquietante «reconocimiento» de que uno se halla ante el destino. Observa Freud que ello ocurre frecuentemente cuando siente que un suceso aparentemente casual es en realidad algo que el destino le tenía preparado, que bajo la aparente aleato-

riedad de las coincidencias yace un mensaje que espera ser leído. El misterio que parece rodear a ciertas repeticiones de nombres o números, o algunas concatenaciones de objetos dentro de nuestra vida cotidiana, «nos fuerza a pensar —señala Freud— en algo fatídico e inevitable allí donde, en otras circunstancias, hablaríamos de "casualidad"». La tentación de conferir un significado oculto a la repetición de un número que, aparentemente, se obstina en reaparecer, por ejemplo, lleva con frecuencia a leer en esas repeticiones el lenguaje del destino.

Pero Freud está hablando de lo misterioso dentro de un marco más amplio, un marco que concibe en términos de la necesidad de regresar, de repetir o volver a algo precedente, primitivo, y que no alcanzado un menor desarrollo dentro del yo. Por lo tanto, Freud entiende la adscripción de significado a lo fortuito y la creencia en el don de la clarividencia (que sus pacientes solían llamar, un tanto informalmente, sus «presentimientos que "solían" acabar siendo ciertos») como una reafirmación en la vida adulta de estados psicológicos más primitivos, a saber, estados relacionados con la omnipotencia del pensamiento y la creencia en el animismo. «Se diría que —afirma Freud—, aunque cada uno de nosotros ha atravesado la fase de desarrollo individual correspondiente al estadio animista del hombre primitivo, todos conservamos de esta fase ciertas huellas que pueden reactivarse, y que todo cuanto nos impacta como algo "misterioso" cumple la función de remover esos vestigios de la actividad mental animista y darles expresión.»

El hundimiento de la distinción entre imaginación y realidad —algo que Breton buscó con todas las fuerzas del surrealismo, pero que Freud equipara con la primitiva creencia en la magia—, el animismo y la omnipotencia narcisista, pueden desencadenar el estremecimiento metafísico de lo misterioso. Pues representan la irrupción en la conciencia de estados primitivos del ser, y con esta irrupción, que es en sí misma evidencia de la compulsión de repetición, el sujeto queda sumergido bajo la idea de muerte.

Nadja, piensa Breton, es una historia de amor empujada por el poder de rebelión de la libido, el principio de placer, el deseo imperioso. Pero desde la primera línea, paralizado por los efectos de la casualidad objetiva, la escribe en clave de misterio, en la tonalidad de la pulsión de muerte. «¿Quién soy yo?», comienza Breton. «Si por una vez tuviera que valerme de en un proverbio, quizá todo se reduciría a saber quién "anida" en mí.»

Raoul Ubac, *Retrato en espejo*, 1938.

«Quizá todo se reduciría a saber quién "anida" en mí...» (p. 192).

15. FOTOGRAFÍA

Fue en 1931, en su «Breve historia de la fotografía», cuando Walter Benjamin empleó por vez primera el término «inconsciente óptico». Sin duda tenía en mente las fotografías de Muybridge o de Marey cuando hablaba de que el ojo, como tal, no puede discernir siquiera los más simples movimientos. «No tenemos ni la más remota idea —dice Benjamin— de lo que ocurre durante la fracción de segundo en la que una persona *aprieta el paso*.» Pero la fotografía, se felicita Benjamin, «con sus mecanismos de ralentización y ampliación, revela el secreto. Es la fotografía la que nos descubre la existencia de este inconsciente óptico, del mismo modo que el psiconálisis nos descubre el inconsciente instintivo.»

Es la extrañeza de la analogía lo que nos impacta en esta lectura. Cierto, la cámara con un ojo más potente, e incluso desapasionado, puede representar al psicoanalista, y los datos visuales hasta ahora imperceptibles pueden guardar cierto paralelismo con el *lapsus linguae* o *plumae*, con las paráfrasis en las que emerge el inconsciente del paciente. Pero ¿es posible hablar de algo que, en el campo visual, sea análogo al mismo «inconsciente» óptico, una estructura que, en primer lugar, presupone, un ser sentiente dentro del que opera y que, por lo demás, sólo tiene sentido por cuanto que está en conflicto con la consciencia de este ser? ¿Puede el campo óptico —el mundo de los fenómenos visuales: nubes, mar, cielo, bosque— *tener* un inconsciente?

Benjamin deja claro que, tanto en este escrito de juventud como en «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», el ensayo de 1936 en el que vuelve a abordar el tema, en su opinión la cámara es un instrumento que amplia la visión, cosa que también afirmara Freud en *El malestar en la cultura*, donde los avances tecnológicos se conciben como una serie de «miembros prostéticos» que amplían las capacidades del individuo. Benjamin equipara la cámara, por ejemplo, con el escalpelo de la cirugía, objeto que puede operar desapasionadamente sobre el cuerpo humano y que, al fragmentarlo, puede ahondar más en su realidad. Con todo, Freud también deja claro que el mundo sobre el que los dispositivos técnicos se aplican no pueder ser un mundo que, en sí mismo, tenga un inconsciente. Puede que tenga una microestructura sita fuera del alcance del ojo en cuanto tal, más dicha estructura no es consciente/inconsciente, ni tampoco puede estar en conflicto con la consciencia. De ahí que, para Freud, un dictamen como el que Benjamin formula en el ensayo «La obra de arte», «La

cámara nos pone en presencia de la óptica inconsciente, del mismo modo que el psicoanálisis pone ante nosotros los impulsos inconscientes», sería simplemente incomprensible. Y sólo al final del ensayo, hablando del fascismo, Benjamin escribe que «los movimientos de masas, incluyendo la guerra, constituyen una forma de comportamiento humano particularmente propicia a la aplicación del equipamiento técnico [...] [pues] los movimientos de masas suelen discernirse con mayor claridad con la ayuda de una cámara que a simple vista», que en dichos movimientos nos encontramos con cierta forma de inconsciente que la cámara ha podido interceptar. Si las «concentraciones de cientos de miles» son un hecho que, sencillamente, el ojo humano no puede registrar, podría entonces pensarse que dichas concentraciones, las mismas que Freud tenían en mente en su ensayo sobre psicología de masas, revelan una consciencia colectiva, cosa que conduciría a analizarlas en términos de un inconsciente óptico. Pero las masas en la plaza de armas de Núremberg, aunque pueden configurar modelos que el ojo de la cámara puede organizar dentro del campo óptico, son con todo masa humanas, por lo que, de tener un inconsciente, es un inconsciente humano, no un inconsciente «óptico».

Mi propio uso de expresión *inconsciente óptico*, tal y como aparece en las páginas de este libro, es radicalmente opuesto al de Benjamin. Quizá quepa hablar de su exteriorización hasta el campo visual, pero sólo porque un grupo dispar de artistas le dieron esa construcción externa, proyectando así una concepción de la visión humana en la que ésta no gobierna todo lo que se domina con la vista, hallándose como se halla en conflicto con lo que es interno respecto del organismo que la hospeda.

16. PÚTRIDO

«Los cuadros de Picasso son horrendos», afirma Bataille en «Le jeu lugubre». Y lo dice con admiración, entiéndase. De hecho, es esta total admiración la que mueve a *Documentos* a editar un número como homenaje a Picasso.

Bataille contribuye con un artículo titulado «Sol pútrido». El texto celebra la descomposición picassiana del sol. Pero, como siempre, se trata de una idea de descomposición que opera en el interior del concepto de logro formal, de perfección formal. Para hacer pedazos su unidad. El mismo sol, afirma Bataille, que simboliza la elevación, la

unidad y la productividad en una cultura, es un sol inherentemente doble, violento y despilfarrador. Pues el sol en su cenit, en su punto más elevado, es precisamente el más cegador, el sol que nuestros ojos alcanzan a ver exponiéndose a un peligro. Esa furia que, materialmente, el ideal alberga en su propio seno, puede extraerse del mito de Ícaro. También puede verse en el arte contemporáneo. Aunque, estrictamente hablando, sólo en la obra de Picasso.

¿Qué debió pensar el propietario de *Documentos*, editor también de la *Gazette des Beux-Arts*, de emplear términos como *horrendo* y *pútrido* como expresiones de encomio? Al fin y al cabo, en la Francia de finales de los veinte, *pútrido* tiene un significado claro. Ozenfant escribe en *L'Esprit Noveau*. Sobre cómo la sociedad moderna, fortificada por su base industrial, ha liberado a la visión de la carcoma, de lo borroso, del *flou*, y, levantando este velo ofuscador, ha permitido que la base geométrica de la forma vuelva a refulgir. Ha estado en el mercado, donde ha visto el funcionamiento de la geometría en la presentación de los alimentos, en la conversión de lo orgánico en la abstracción propia del bien de consumo, dando rienda suelta, como diría Walter Benjamin, al *sex appeal* de lo inorgánico. Ozenfant está más que extasiado. «Estos monumentales bodegones urbanos —escribe— comparados con los pinturescos bodegones de los artistas, nos hacen volver las espaldas a las pútridas carnes de Rembrandt.»

Es precisamente al final de la corta carrera de *Documentos* cuando Bloomsbury hace su curiosa aparición en la revista. Clive Bell escribe sobre la importancia de Constable para la pintura francesa, para un romanticismo que siente la liberación del color, la supresión del dibujo, la transvaloración de la forma. Pero a Bell, al parecer, no le entusiasma mucho su tema. En realidad, lo único que le emociona es la emergencia de la estructura desde el interior del objeto estético, o, lo que es lo mismo, la afloración de la forma. «Se necesitaría un artista bastante más genial que Constable —escribe— para saber cómo construir una armonía absoluta sirviéndose sólo de una trancripción directa de la naturaleza.» Y, después de todo, sólo esta geometría interior, armónica, podría avalar la pretensión de modernidad de la pintura paisajística, afirma Bell, pensando secretamente en Cézanne. Pobre Constable. «Constable se muestra torpe con demasiada frecuencia», declara Bell.

Bell valora con *rectitud*. No se trata de una expresión de encomio. Su artículo bien podría haberse publicado en la *Gazette des Beaux-Arts*.

17. PANTALLA

Para Bataille, lo borroso era algo categórico, heterológico. Para Caillois era perceptivo, o más bien estaba en función de un eje entre la percepción y la representación. El insecto sujeto a una duplicación mimética de su entorno, en una mimesis que lo desposee de sí hasta convertirlo en algo borroso e inseparable de su trasfondo, es un insecto despojado de realidad. Ha dejado de ser un «sujeto» para convertirse en una «imagen». Ser un sujeto, explica Caillois, significa que uno siente que es el origen de las coordenadas de la percepción. Es experimentar nuestro apoyo en el mundo como una continua reconstrucción del lugar que uno ocupa en la intersección entre la vertical de su cuerpo y la horizontal sobre la que nuestros pies se asientan. Nuestro cuerpo, móvil, se desplaza de un lugar a otro, pero su apoyo se mantiene firme, pues arrastramos con nosotros esas coordenadas perceptivas; son el equipaje de nuestra coherencia subjetiva, nuestra firmeza. Me mantengo firme, luego existo.

Mas este mismo plano de fondo queda cortado por otro ser vertical, por otro objeto, en punto de intersección distante del sujeto. Por un objeto cuya condición de objeto está en función de esta lejanía y que, precisamente por eso, ya no se percibe con la inmediatez táctil propia del «apoyo», sino que ahora, suspendido en el horizonte de la experiencia, sólo puede ser aprehendido como representación, insiste Caillois. «Con el espacio representado —pasa a decirnos—, el drama cobra claridad: pues ahora el ser vivo, el organismo, ya no es el origen de las coordenadas sino un punto entre otros muchos; se le ha privado de sus privilegios y, tal como suena, *ya no sabe dónde ponerse*.»

Fue Jacques Lacan quien jamás olvidaría esta imagen macabra del diagrama de perspectiva vuelto aterradoramente del revés. Recordaría las consecuencias que acarreaba dejar de ocupar «el origen de las coordenadas», es decir, dejar de ser el ojo emplazado en el punto de vista privilegiado que domina óptico-geométricamente el espacio. Por el contrario, el punto habitado por el insecto de Caillois, como los puntitos cromáticos de la pintura *pointilliste* o los minúsculas teselas de los mosaicos romanos, era un elemento de una imagen vista por otro, una imagen en la cual el insecto no podía sino fundirse, camuflándose en una invisibilidad donde no hay costuras: «un punto entre otros muchos».

Entrar en la imagen, deducía Lacan, implicaba ser proyectado en ella, como una sombra vertida en la multiplicidad de la imagen del

mundo. Y así, en lugar de la pirámide perspectiva, imaginó algo más parecido a la lámpara de un proyector, un obstáculo interpuesto y una sombra proyectada sobre una lejana pared. La luz, que está en todas partes, nos rodea, escapando a toda posible percepción unificada, por lo que nos hace perder nuestra privilegiada posición. Omnipresente, es como un centelleo que no podemos ubicar, que no podemos fijar. Es la luz la que nos fija, proyectándonos como una sombra. Así es como, desposeídos y dispersos, entramos en la imagen. Nosotros somos el obstáculo —Lacan emplea el término «pantalla»— que, bloqueando la luz, produce la sombra. No somos más que una variable en una óptica que jamás lograremos dominar.

18. EL TERCER TÉRMINO. *JOUER/DÉJOUER II*

«El dedo gordo», de Bataille, ¿es una tesis sobre la naturaleza del fetichismo? El escrito, a fin de cuentas, aborda la erotización del pie. Aunque, por lo mucho que insiste en que no se trata de un erótica *desplazada*, de una sexualidad vicaria, no opera de acuerdo con la lógica del fetiche. Desestima explícitamente el juego de las sustituciones. De pie=falo. Siendo seductor en y de por sí, nos dice Bataille, el pie nos seduce con su *bajeza*.

Bataille vuelve a abordar el tema de la arquitectura del cuerpo humano: el hecho de que, habiéndose erguido él solo y sólo sobre dos pies, esto es, habiendo *adoptado* la postura vertical, el hombre no tiene una arquitectónica natural (no tiene una «proa»). Por el contrario, el sujeto humano cuenta con una estructura de valores que él mismo impone: lo noble *versus* lo innoble: conceptos como lo elevado, lo sublime y lo ideal, por oposición a un espacio de vicio y maldad. El cuerpo queda así inscrito dentro de un espacio regido por la lógica de un paradigma que, como tal, le confiere significado formal: noble/innoble.

Pero, aunque el cuerpo erguido no dispone de una arquitectónica natural, sí tiene un gozne natural, por así decirlo. Como un pivote sobre el que tuvo lugar la erección original, el dedo gordo del pie es la palanca que aún desempeña ese papel funcional. Ya no es prensil, ya no sirve para asirse a las ramas. Ahora está rígido, plantado en tierra. Y ése es precisamente su problema. Pues el dedo aún pertenece a la naturaleza. De hecho su elemento es la tierra, la materia, el lodo. Sucio, deforme, envilecido, el pie no logra abandonar la bajeza de su posición, y al no

Raoul Ubac, *La Batalla de las Amazonas (Grupo III)*, 1939.

«Desposeídos y dispersos, entramos en la imagen...» (p. 198).

lograrlo, tampoco entra a formar parte del paradigma. Y no porque el hombre no intente introducirlo por la fuerza, ennoblecer el pie, darle forma. En China les ponen vendas a los pies; en Occidente los calzan con largos tacones. Y todo para disimularlos, para reformarlos. Con todo, el pie responde a este esfuerzo con la formación de excrecencias óseas, eritemas y callosidades. Se aplana, se retuerce, se hace bulboso. Rehúsa ser ennoblecido o desnoblecido, igual da. Es, sencillamente, bajo.

Cuando el pie holla la arena erótica, lo hace como tabú. No hay que ver ni tocar un pie desnudo, en Turquía, en China, en la España del siglo XVII. Los códigos púdicos cubren el pie, impidiendo su visión. ¿Se logra así absorberlo en otro paradigma de valores como, en este caso, pudor/impudor?

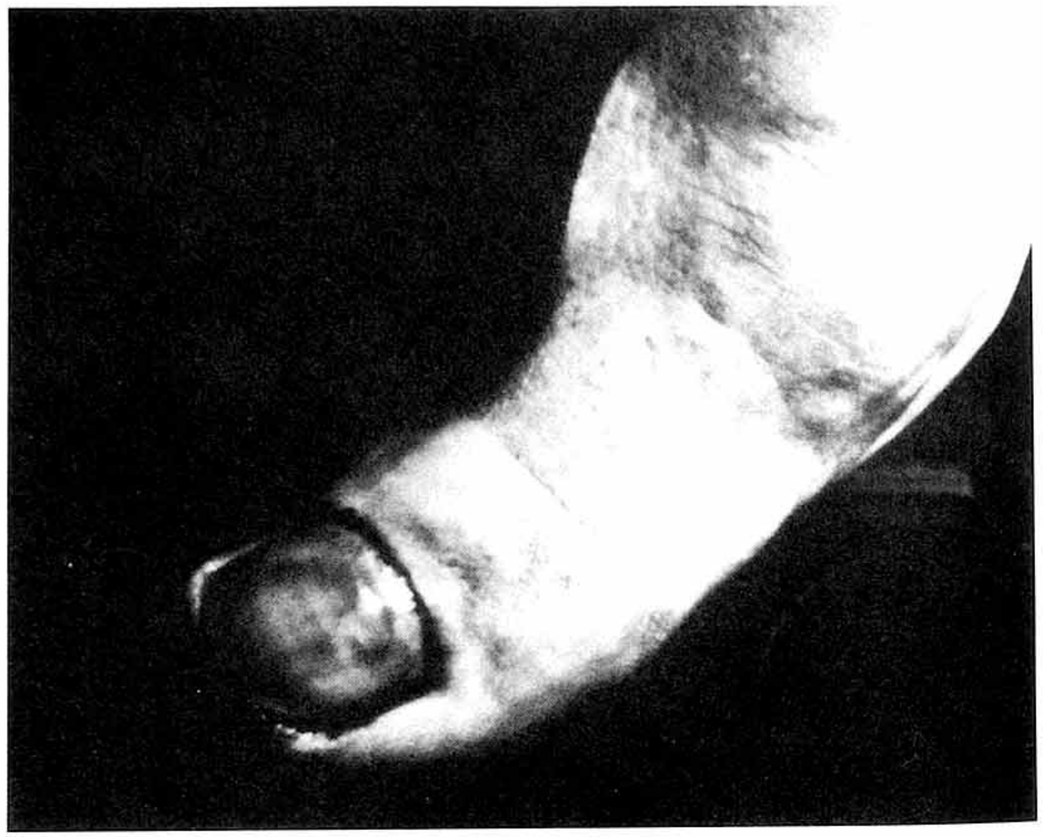
Roland Barthes está analizando «El dedo gordo». Uno de sus apartados lleva por título «Déjouer». Desea mostrar cómo Bataille logra «desbaratar/inhabilitar» el paradigma añadiendo un tercer término: *bajo*. Con respecto al paradigma *noble/innoble*, *bajo* no constituye un término compuesto (*noble* e *innoble*) o neutro (ni *noble* ni *innoble*); al emanar del mundo de la materia, del exterior de la construcción axiológica y formal del paradigma, *bajo* se infiltra en ésta como un elemento excéntrico que causa irritación y desequilibrio. Se trata de un término irreducible, afirma Barthes, «el término de la *seducción fuera de la ley* (estructural)».

Pese a todo, de acuerdo con el sistema de «Déjouer», se integra en el paradigma y se somete a la vectorización de la forma. «Queda atrapado —afirma Barthes— en el paradigma *alto/bajo*, es decir, en la simulación de un significado, de una forma, con lo que desbarata [*déjoue*] la naturaleza de la materia *en sí*: "... el materialismo contemporáneo, por el que entiendo un materialismo del que no se desprende que la materia sea la cosa *en sí*" [Bataille].» En pocas palabras, el verdadero paradigma es aquel que contrapone dos valores positivos (*noble/bajo*) en el propio terreno del materialismo; y es el término normalmente contrario (*innoble*) el que se convierte en término neutro, mediocre (el valor negativo, cuya negación no es contradicción, sino deflación).

Cabría esperar que, tras situar la erótica del pie dentro del mundo del *pudor*, Bataille apelase a la fuerza del término que una institución legal, el psiquiátrico, establece como opuesto: *exhibicionismo*. En cambio, Bataille recurre a la *risa*: la inalterable ridiculez de los dedos de los pies, su grosería, su desgarbada fealdad. La señal de la *bajeza*

Jacques-André Boiffard, *Sin título*, 1929.

«Y no porque el hombre no intente introducirlo por la fuerza, ennoblecer el pie, darle forma...» (p. 200).



Jacques-André Boiffard, *Sin título*, 1929.

«Se trata de un término irreducible —afirma Barthes—, el término de la seducción fuera de la ley (estructural)...» (p. 200).

con la que seduce: la risa es el tercer término que «acaba con el Pudor, con el *significado* del Pudor». Introducir el tercer término no es pues destruir el paradigma en cuanto que aparato semántico, sino dar lugar a una excentricidad dentro de su propia lógica, un escándalo en las adscripciones de sentido.

19. UNIVERSAL

Aquí, ahora, encontramos a Le Corbusier describiendo los paseos, que daba con su padre, allá en los Alpes suizos cuando, de niño, todavía era Édouard Jeanneret. «Estábamos constantemente en las cumbres —nos dice—, acostumbrados a la inmensidad del horizonte. Cuando el mar de niebla se extendía hasta el infinito era como ver en realidad el océano, un océano que jamás había visto. Era la más magnificente de las visiones.»

Abajo, el mar de niebla; arriba, el cielo; y uno mismo no es más que un punto en una inarticulada inmensidad. Un campo ingrávido. Un espacio que, desafiando las leyes de lo corpóreo, linda con la abstracción casi en estado puro. Esta magnificencia nada tiene de vacía. Por el contrario, el espacio interno de esta envoltura cósmica está vectorizado por todas partes, ubicado por la ordenada y la abcisa, cuyos ejes segmentan las innumerables localizaciones de una *Prägnanz* siempre potencial. Y es que la forma puede darse por todas partes.

En la escuela de arte el joven Édouard encontró al Dios de John Ruskin, hallando así el propósito moral de un arte que había aprendido a leer el mensaje de la creación. Por consiguiente, se le había enseñado a ver la naturaleza como la superficie de distracción de una armonía subyacente que hallaba en la geometría su más perfecta expresión. Así que se puso a reinventar las rocas, los árboles y las nubes alpinas en una red rítmica de formas entrelazadas, triángulos desplegados sobre la superficie y unidos a círculos, romboides en negativo de los espacios intermedios que emergen con toda la fuerza de la forma en positivo. La misión era hablar el lenguaje de la ornamentación. Que no coincidía con la decoración. La ornamentación abría la posibilidad de articular una retícula potencialmente interminable. Cada una de sus unidades (el motivo) implicaría la infinitud de la extensión. La unidad ornamental sería un microcosmos, un todo en el que «todas las cosas» tendrían expresión. La carga del triángulo sería tal que connotaría al mismo tiempo el árbol, el cono, las nubes,

los rayos solares y la propia dinámica del crecimiento. En una palabra, todo.

Según Jeanneret, resultaba obvio que, para proyectar estas estructuras geométricas en el desorden de la naturaleza, había que asumir su preexistencia. Así que, junto a Ozenfant, empezó a hablar de constantes universales, las unidades formales que fundamentan la visión y que subyacen a todo aquello que se presta a ser visto. Por lo demás, se proyectó dentro de esta retícula de intencionalidad geométrica al describir cómo también él encajaba en ese patrón universal: «Se trataba de ocupar cierto cuadro del tablero de ajedrez: una familia de músicos, pasión por el dibujo, por las artes plásticas [...], una personalidad que quería llegar al núcleo de las cosas.»

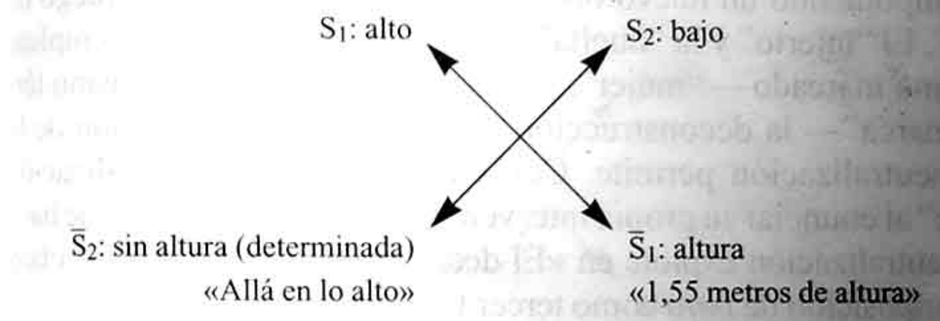
20. VALOR

«El valor —escribe Barthes— regula todo discurso.» Está hablando del sistema por el que la cultura genera el significado, no mediante el acto de nombrar cosas, sino oponiendo dos valores dentro de una estructura: S/¬S. La lógica del estructuralismo es aquí binaria: sí-no. Pero con Bataille, y aquí Barthes vuelve a hablar de «El dedo gordo», el valor, o el significado, «reside en un paradigma peculiar, anómalo, ya que es ternario».

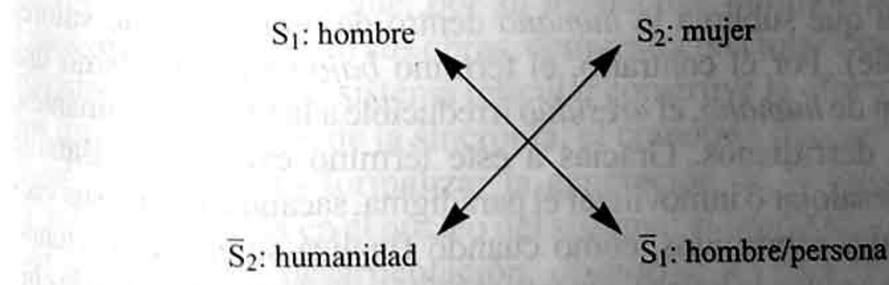
Barthes no explicita en un gráfico las relaciones entre los dos términos del paradigma (noble/innoble) y el tercer término (bajo). Cosa que podría hacerse, por ejemplo, empleando el cuadrado semiótico de Greimas. Este gráfico estructuralista, cuyo autor extrapola del Grupo de Klein, es, como este último, un campo cuaternario dentro del cual cada valor se asigna por oposición, no sólo a su contrario, sino también al término contradictorio que también implica. En otras palabras, «una vez concebimos una unidad de significado [S_1], concebimos automáticamente la ausencia de ese significado [$-S_1$], así como un sistema de significado opuesto [S_2] que, correspondientemente, implica su propia ausencia [$-S_2$]». Al distinguir entre el primer binario, [S_1] y [S_2], y el del segundo par que implica, el cuadrado de Greimas establece el término contradictorio [$\bar{S}_1$] como un término complejo que incorpora *tanto* S_1 *como* S_2, mientras que $\bar{S}_2$ es la designación del término neutro, la expresión de *ni* S_1 *ni* S_2.

Es posible clarificar y realzar las relaciones que este cuadrado implica aplicándolas al fenómeno que los lingüistas denominan neutralización. En su forma más simple, la neutralización actúa sobre un

par de términos, marcados y no-marcados, según encierren mayor o menor información. De este modo que, en el par *alto/bajo*, *bajo* es el término marcado, pues el enunciado «Juan es tan bajo como María» nos dice más que el enunciado «Juan y María son igual de altos». El último se limita a señalar la estatura, mientras que el primero sugiere la carga negativa de esa (baja) estatura. El término no-marcado puede pues neutralizarse e implicar estatura en general mediante el término general *altura*, que puede ser baja, como en «1,65 de altura».



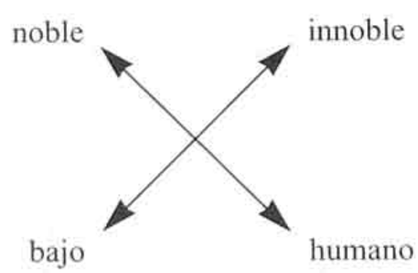
La neutralización produce una categoría generalizada, y al hacerlo privilegia al término no-marcado sobre el marcado, privilegio que salta a la vista cuando el par en cuestión tiene una carga potencial. Así, en la oposición *hombre/mujer*, el término marcado, *mujer*, desaparece, sumiéndose en una forma compleja y neutralizada que combina ambos sexos en un mismo término categórico indiferente al género. En la versión convencional del cuadrado, el término neutro (ni *hombre* ni *mujer*) sería *humanidad*:



Pero no es necesario que el término neutral cobre esta expresión. En la medida en que su relación con el término complejo es de oposición, el término neutral puede construirse de manera que genere una negatividad mucho más radical, una negatividad que en última instancia deshace la «neutralización» al negarla. Escribir *ella* en la cuarta posición, de manera que el término marcado pase a ser la categoría generalizada, significa oponer resistencia y desmontar la jerarquía codificada en el

término pretendidamente neutro; significa dar expresión a «la violencia inscrita en el uso aparentemente "natural" y "evidente" de *él* para referirse a la "persona" o de *hombre* para referirse a "humanidad"».

Por tanto, es posible analizar el desplazamiento y el vuelco de la neutralización en términos de la operación que hemos dado en llamar deconstrucción. Hablando de la función del tercer término dentro del pensamiento de Derrida, un seguidor de Greimas explica: «Si el término neutralizador crea el orden, entonces su negación lo deconstruye, no imponiendo un nuevo orden, sino con un "explosivo juego de fuerzas". El "injerto" y la "huella" originan esta explosión: al emplear un término marcado —"mujer", "escritura", "blanco" o el mismo término "marca"— la deconstrucción transmite más información de la que la neutralización permite. Con ello hace que la neutralización "explote" al enunciar su propia intervención.» La enunciación que hace que la neutralización explote en «El dedo gordo» de Bataille es, claro está, la imposición de *bajo* como tercer término.

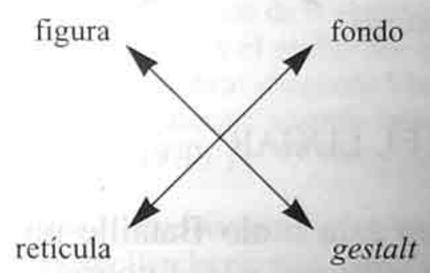


«Excéntrico, grueso, irreducible» son expresiones de la misma negatividad radical con la que lo *bajo* rehúsa la neutralización efectuada por el paradigma que sublima lo *humano* dentro de un sistema de valores (noble/innoble). Por el contrario, el término *bajo* es en sí mismo una extrapolación de *humano*, el «*residuo* irreducible a la fuerza dominante», en términos derridianos. Gracias a este término excéntrico, Bataille puede pues desalojar o inmovilizar el paradigma, sacando a la luz sus vectores materiales reprimidos, como cuando finaliza su ensayo diciendo que «a uno le seduce la bajeza, sin transposiciones, hasta el punto de chillar, abriendo bien los ojos: abriéndolos, pues, ante el dedo gordo del pie».

21. MARCHA ADELANTE/MARCHA ATRÁS

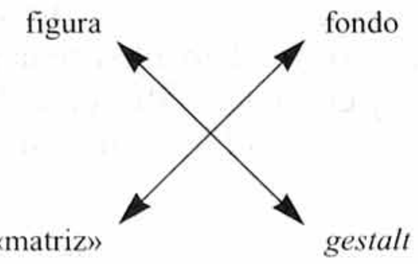
Retrasando el reloj, Giacometti suspende una bola sobre el abismo de lo *informe*, montando un ataque sobre la forma desde la forma y no

fuera de ella. El modernismo sueña con racionalizar la forma, con poner de manifiesto los principios que operan tras su mera presencia perceptiva. La *gestalt* es un modo de concebir el ordenamiento y la coherencia de la percepción, de una coordinación dentro del *plenum* de figura *plus* fondo. Pero el modernismo lleva el alcance del término complejo hasta el universalizador: ni A ni B: hasta el lugar donde espera encontrar los mismísimos fundamentos de la propia formalización. Y lo halla en la retícula y en su generalización del orden, en su condición de generatriz de posibilidad formal infinitamente extensible:



Así y todo, la *Bola suspendida* apunta hacia el tercer término, el término excéntrico y deconstructivo. Bajo la geometría de sus elementos —la esfera/el huso— un cuerpo, un estado carnal que se niega a ser formalizado. Y si el fin del sistema reticular de intersección es universalizar la diferencia —en una red de oposiciones pura y abstracta— cada imaginaria oscilación del péndulo de la *Bola suspendida* obstaculiza este fin, impide acentuar esta diferencia, frustra el restablecimiento de la relación categórica (masculino/femenino). Por el contrario, el universal (la diferencia universal) se particulariza en *este cuerpo*: un particular que, por su irreducible polimorfismo, y como Giacometti explicita en sus obras, demuestra una total carencia de simplicidad. Es más, si el sistema reticular construye la «forma» dentro de los límites generales de la sincronía, el cometido deconstructivo de la *Bola suspendida* es formalizar la generación de lo *informe* introduciendo la diacronía en el núcleo del sistema: el latido rítmico que actúa por interrupción, desarticulación, *dismorfia*. El modernismo ha ido aproximándose a una concepción *reticular* del término neutral: la universalización de la condición general de la forma (*gestalt*). La *Bola suspendida* nos invita a identificar un tercer término excéntrico, un tercer término que niega el supuesto según el cual el *fondo* puede generalizarse como *plenum* abstracto: que no es ni figura ni fondo, sino la precondición estructural de ambos. Su «tercer término» materializa el fondo, lo hace carnal y temporal, por lo que ubica las precondiciones

de la visión fuera de la retícula transparente. El término *matriz* podría encarnar esta negación: *matriz* significa útero, o molde, o troquel, pero también, tal como lo usa Lyotard, puede hacer referencia al inconsciente.



22. LA X SEÑALA EL LUGAR

El artículo que con este título Bataille publicó en *Documentos* versa sobre un libro de crímenes y las fotografías forenses de víctimas de gángsteres. Años después, Benjamin se mostraría de acuerdo en que la base fotográfica de la producción estética en la nueva era de los dispositivos mecánicos convertiría el arte en medio de documentación, por lo que todo artista sería epígono de Atget, quien fotografió París a modo de escena de múltiples crímenes. Pero también Brassaï tenía interés en fotografiar la «escena del crimen» y, sobre todo, en marcarla con una X. Su serie de imágenes de grafitos podría haber sido programada por el propio Bataille, con sus reflexiones sobre la relación entre el arte rupestre y la necesidad humana de ensuciar paredes dejando una marca: véase *Cuevas*, *supra*. Sobre los grafitos, véase también el capítulo 6, *infra*.

23. ZOOLOGÍA

Véase Duplicación.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

1. ANAMORFO. Salvador Dalí, «Objets psycho-atmosphériques-anamorphiques», *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, n.º 5 (mayo de 1933), pp. 45-48.

2. MATERIALISMO BAJO Y GNOSTICISMO. Georges Bataille, «Le bas matérialisme et le gnose», *Documents*, 2, n.º 1 (1930), pp. 1-8; reimpreso en Georges Bataille, *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*, edición y traducción a cargo de Allan Stoeckl (University of Minnesota Press, Minneapolis, 1985).

3. CUEVAS. André Leroi-Gourhan, «The Religion of the Caves: Magic or Metaphysics?», *October*, n.º 37 (verano de 1986), pp. 6-17, y «The Hands at Gargas: Toward a General Study», *October*, n.º 37 (verano de 1986), pp. 18-34. Georges Bataille, «L'art primitif», *Documents*, 2 (1930), pp. 389-397, recensión de G. H. Luquet, *L'art primitif* (G. Doin, Paris, 1930).

Sobre la relación de Bataille con el arte abstracto, véase Denis Hollier, «The Use Value of the Impossible», *October*, n.º 60 (primavera de 1992).

4. DUPLICACIÓN. Las fotografías de Salpêtrière fueron publicadas en el artículo de Breton y Éluard «Le cinquantenaire de l'hystérie (1878-1928)», *La Révolution Surréaliste*, n.º 11 (marzo de 1928), pp. 20-22. David Macey, *Lacan in Contexts* (Verso, London, 1988), pp. 66-68, 195, analiza el *con* de la «belleza *con*vulsiva».

El ensayo de Bataille, «El viejo topo y el prefijo *Sur* en las palabras *Surhomme* y *Surréalisme*», escrito en 1930 en respuesta al «Segundo Manifiesto Surrealista» de Breton, no llegó a publicarse como tal, aunque aparece reimpreso en Bataille, *Oeuvres complètes*, vol. 2 (Gallimard, Paris, 1970), pp. 93-109, y en Bataille, *Visions of Excess*, pp. 32-44.

Roger Caillois, «Mimétisme et psychasténie légendaire», *Minotaure*, n.º 7 (junio de 1935), y «Mimicry and Legendary Psychasthenia», trad. de John Shepley, *October*, n.º 31 (invierno de 1984). La locución «detumescencia subjetiva» procede de Denis Hollier, «Mimesis and Castration, 1937», *October*, n.º 31 (invierno de 1984).

5. ÉXTASIS. El foto-*collage* de Dalí *Le phénomène de l'extase*, fue publicado al lado de un texto suyo, con idéntico título en *Minotaure*, n.º 3 (diciembre de 1933), pp. 76-77. Georges Bataille, «Bouche», *Documents*, 2, n.º 5 (1930), p. 299 (también en *Visions of Excess*); «Informe», *Documents*, 1, n.º 7 (1930), p. 382 (también en *Visions of Excess*). Sobre esta proyección de lo *informe* a través de la rotación del cuerpo, véase mi artículo «Corpus Delicti», *L'Amour Fou: Photography and Surrealism*.

6. FUNDAMENTACIÓN. Amédée Ozenfant, Foundations of Modern Art (1928), trad. de John Rodker (Brewer, Warren and Putnam, New York, 1931).

7. JUEGO. Georges Bataille, «Le "Jeu lugubre"», *Documents*, 1 (1929), pp. 369-372 (también en *Visions of Excess*).

8. GEOMETRÍA. Ozenfant y Jeanneret, en *Le peinture moderne* (Éditions G. Crés, Paris, s.f.), dedican un capítulo a la «Formation de l'optique moderne» (pp. 63-69). Véase también Ozenfant, *Foundations of Modern Art*, pp. 284-286.

9. SOMBRERO. Tristan Tzara, «D'un certain automatisme du goût», *Minotaure*, n.º 3 (1933), pp. 81-85.

Sigmund Freud, «Fetishism», *Standard Edition*, vol. 21, pp. 152-153. [Trad. cast., «Fetichismo», en *Obras completas*, vol. VIII.]

10. INFORME. Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme* (Seuil, Paris, 1945). Véase mi análisis de la *Bola suspendida* en «No More Play» [*The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths* (MIT Press, Cambridge, 1985)].

11. *JOUER/DÉJOUER I*. Roland Barthes, «La métaphore de l'oeil», *Critique*, n.os 195-196 (1963), pp. 772-777; trad. de Richard Howarth, en Barthes, *Critical Essays* (Northwestern University Press, Evanston, 1972), pp. 239-248.

12. LABERINTO. En «No More Play», analizo el laberinto en la obra de Giacometti y la producción escultórica como *bassese*.

13. MANTIS. Roger Caillois, «La mante réligieuse», *Minotaure*, n.º 5 (mayo de 1993), pp. 23-26.

14. CASUALIDAD OBJETIVA. Sigmund Freud, «The Uncanny», *Standard Edition*, vol. 17, pp. 234-235. [Trad. cast., «Lo siniestro», en *Obras completas*, vol. VII.]

André Breton, *Nadja*, trad. de Richard Howard (Grove Press, New York, 1960), p. 11.

15. FOTOGRAFÍA. Walter Benjamin, «A Small History of Photography» (1931), en *One Way Street*, trad. de Edmund Jephcott y Kingsley Shorter (New Left Books, London, 1979), pp. 240-257; y «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction» (1936), en *Illuminations*, trad. de Harry Zohn (Schocken Books, New York, 1969), pp. 235-237. [Trad. cast., «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1973.]

Miriam Hansen discute el concepto de inconsciente óptico de Benjamin en «Benjamin, Cinema and Experience», *New German Critique*, n.º 40 (invierno de 1987), pp. 207-211, 219-221.

16. PÚTRIDO. Georges Bataille, «Soleil pourri», *Documents*, 2, n.º 3 (1930), pp. 173-174 (también en *Visions of Excess*). Ozenfant, «Formation de l'optique moderne», p. 65.

Clive Bell, «Constable et la peinture française», *Documents*, 2, n.º 7 (1930), pp. 427-432.

17. PANTALLA. Roger Caillois, «Mimicry and Legendary Psychasthenia».

Jacques Lacan, «What is a Picture?», *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, trad. de Alan Sheridan (W.W. Norton, New York, 1978), pp. 105-119.

18. EL TERCER TÉRMINO. *JOUER/DÉJOUER II.* Georges Bataille, «Le gros orteil», *Documents*, 1, n.º 6 (1929), pp. 297-302 (y en *Visions of Excess*).

Roland Barthes, «Les sorties du texte», en Philippe Sollers, Bataille (10/18, Paris, 1973), pp. 49-62; trad. de Richard Howard, en Barthes, *The Rustle of Language* (Hill and Wang, New York, 1986), pp. 238-249.

19. UNIVERSAL. Le Corbusier, citado por William J. R. Curtis, *Le Corbusier: Ideas and Forms* (Phaidon, Oxford, 1986), pp. 17-18.

20. VALOR. Mi tratamiento de la neutralización se inspira en el de Ronald Schleifer, *A. J. Greimas and the Nature of Meaning* (University of Nebraska Press, Lincoln, 1987), pp. 27-36, 50-56; sobre la deconstrucción, ibíd., pp. 166-182.

21. MARCHA ADELANTE/MARCHA ATRÁS. En el capítulo Cinco, *infra*, el lector hallará una discusión del concepto de «matriz» en Lyotard.

22. LA X SEÑALA EL LUGAR. Georges Bataille, «X marks the Spot», Documents, 2, n.º 8 (1930), p. 437.

Cinco

La pintura es más fuerte que yo. Me obliga a hacer lo que quiere.

PICASSO

Cuando pensamos en los intelectuales del París de los sesenta, sus ojos puestos en sus televisores, sus rostros prendados de una sonrisa ávida a la vez que sabedora, sus mentes ocupadas en legitimar su placer mientras recodificaban esa mole humana y agitada —con su minúsculo calzón y su feo cinturón remachado, ensañándose a golpes con la cabeza de un púgil grogui, ignorando las protestas del juez árbitro— como el Escapin de sus días, la gran figura de la Traición, salida directamente de un drama moral que se remonta a los griegos, ¿pensamos en Barthes como causa o como síntoma? ¿Qué tipo de permiso concedió Barthes al decir que tampoco la lucha libre tenía nada de vulgar? «No es más innoble asistir a una representación del Sufrimiento en la lucha libre que a una representación de las aflicciones de Arnolfo o de Andrómaco», había dejado escrito Barthes.

¿Y qué diremos de Picasso? ¿Necesitaba ese permiso? Después de todo, Picasso era la gran fuente de su propia autoridad. Eso era lo que les fascinaba. Los amigos, los marchantes, los fotógrafos, los directores de museo, los periodistas, los coleccionistas, los parásitos, todo aquel a quien se le hubiera permitido entrar en La Californie en los años cincuenta o en la inmensa masía de Mougins a la que se había retirado en los sesenta, observaban embelasados cómo Picasso se ponía graciosos sombreros y bigotes postizos, dando divertidas carcajadas, a pecho descubierto y con unos escandalosos pantalones a rayas, de «presidiario», en la terraza; y mientras, Picasso enrollaba y plegaba papelitos, de modo que ante sus ojos emergía un desfile de gallos, cabras y bailarines españoles; y mientras, Picasso, rodeado de una enmarañada capa de objetos —de pilas de papel de todos los tipos imaginables, de libros y cartas dispersos, de una profusión de máscaras y de plantas, de móviles hechos de láminas metálicas que colgaban de

las lámparas, gruesos lienzos (de veinte) agolpados en la pared, montones de vasijas de cerámica, mantillas españolas, pieles de cebra, carteles taurinos, fotografías—, parecía surgir de entre todos ellos como un triunfante Tritón, con un guirnalda de algas, conchas y espuma; y mientras, Picasso, centro de todas las miradas, imán de toda partícula de atención, jugaba con las emociones de sus cortesanos como un Príncipe impulsivo, ora agraciándoles con un fogonazo de sabiduría, ora castigándoles con un obstinado silencio. No necesitaba el permiso de nadie, salvo el suyo mismo, para unir el sillín de una bicicleta a su manillar y darle un nuevo nombre, cabeza de toro, o para deformar el cuerpo femenino de mil modos, desde los planos fracturados del cubismo hasta la gran tumescencia pneumática de un reinventado clasicismo.

Esta casa, que en sí misma era un museo caótico de las invenciones que su dueño realizara durante su vida, les parecía la más perfecta expresión de la autosuficiencia de Picasso, de su modo de mostrar la completa autogénesis del acto creativo, de la manera en que la pintura desciende de la Pintura, de la razón por la cual Midas jamás tuvo que abandonar su palacio para convertirlo todo en oro. Esta inmensa casa de piedra, rodeada de viñedos y de viejos olivos, cubierta de buganvillas, se asemejaba a una fortaleza erigida frente al mundo. Una canaleta discurría por debajo y abastecía el estanque al que se abría la terraza. «Mi Sena», así se complacía en llamarlo Jacqueline, recordando a sus oyentes que, al menos durante una década, ella y Picasso no habían salido de esta plaza fuerte para ir a París.

Así que también cabría imaginar allí a ese televisor, reinando sobre el desorden del salón principal en su inconfundible pedestal de los cincuenta, el ojo estólido que jamás se volvió hacia el maestro.

Jacqueline sentía odio hacia el televisor, hacia las horas que Picasso pasaba viendo lucha libre, sintiendo avidez por algo que, aparentemente, no encajaba dentro de la piras creativas cuidadosamente apiladas de Notre Dame de Vie. Con todo, su obediencia jamás se quebrantó y, como observa su gran amiga Hélène Parmelin, pasaba horas enteras marcando los combates de lucha libre en las guías de programación. «Cache» *, pronunciaba Picasso.

---

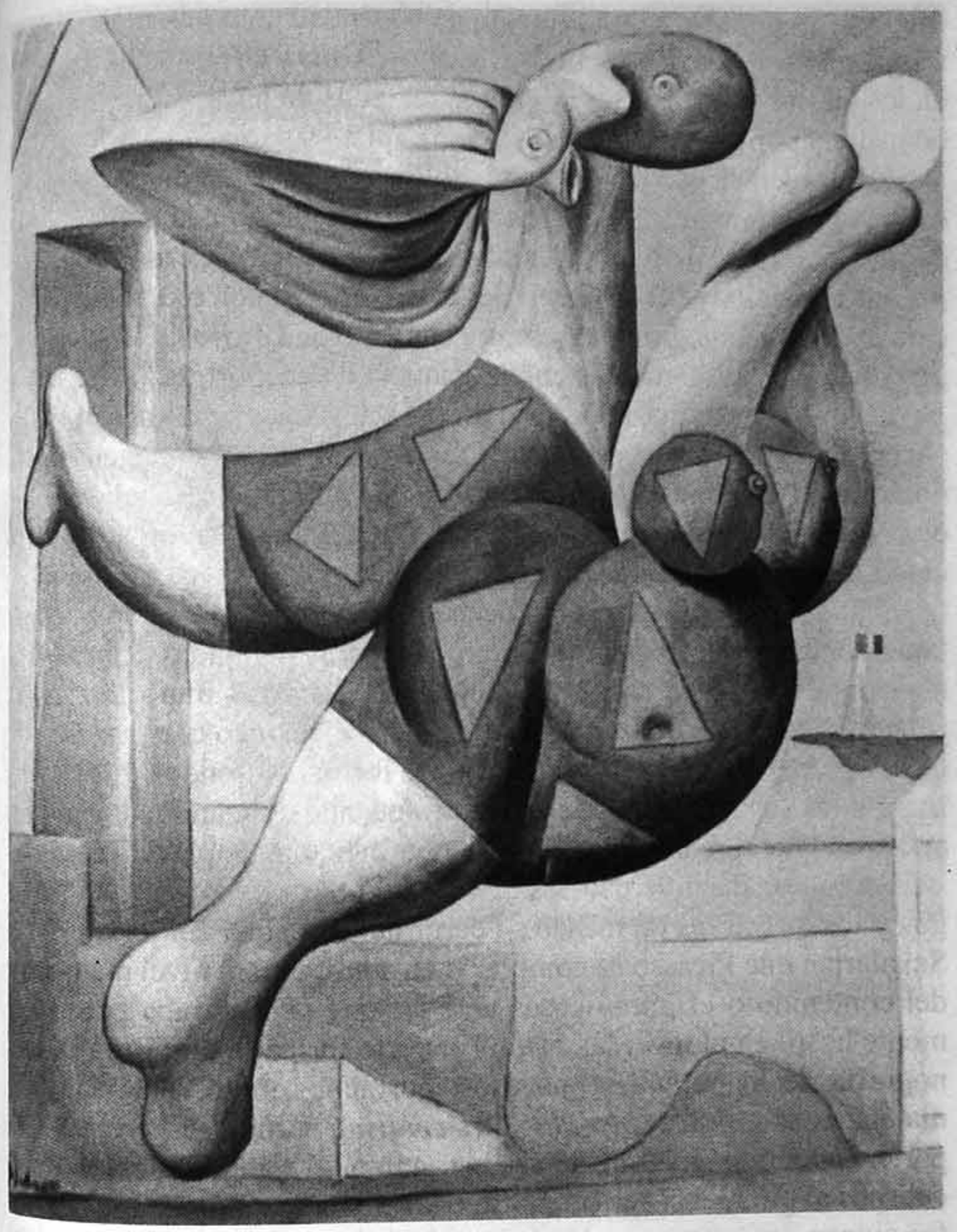
* En lugar de «catch», voz francesa referente a la lucha libre. En el original, la autora adapta al inglés la pronunciación francesa de Picasso (*wressing* en lugar de *wrestling*). Hemos optado por conservar el giro en francés, pues, curiosamente, la mala pronunciación de Picasso podría tener relevancia para la propia argumentación de este capítulo: en el campo semántico del arte fotográfico, la palabra francesa *cache* significa *máscara*. (*N. del T.*)

Roberto Ótero, fotografía de la sala de estar de Picasso, Notre Dame de Vie, Mougins, en *Forever Picasso*.

«*El ojo estólido que jamás se volvió hacia el maestro...*» (*p. 212*).

Hélène Parmelin imagina el entusiasmo de Picasso ante el espectáculo: «Todos esos tipos que pesan una tonelada y que aún así se desplazan por el aire con ligereza, como si estuvieran volando. Que confían siempre en sus pies, que rebotan como si fueran de goma. ¡Y la lucha a cuatro! ¡Esos hombres menudos disparándose en el espacio como bolas elásticas, y aterrizando siempre de pie! Poco importa que haya o no tongo, menudos atletas. ¡Vaya espectáculo! ¡Qué maravilla!» Cosa que quiere decir que Parmelin imagina a Picasso reviviendo parte de su propio pasado estético: Marie-Thérèse en la playa, tal vez, flotando sobre la arena gracias a la pura fuerza de ascensión de la mirada de Picasso, fijos sus ojos en la abordable madurez de su anatomía. Prometedoras curvas que ondean sobre la lisura del suelo. Eso debe ser. Pero cuanto más pensamos en ello, más se multiplican las posibilidades. Ningún aspecto del análisis de Barthes hubiera podido sustraerse a la atención de Picasso. Qué decir de la idea de una *commedia dell'arte*, exorbitante pero contemporánea, en la que cada personaje está en conformidad con el arquetipo, cada arquetipo cobra cuerpo con la misma exactitud que Arlequín o Colombina, la idea de un teatro que pone y repone en escena el más primitivo de los lances morales: la exigencia de un justo castigo. Barthes empieza por Thauvin, «un cincuentón de cuerpo obeso y fláccido, cuya conformidad con el arquetipo de repugnancia asexual siempre inspira apodos femeninos», una figura que «muestra en sus carnes los rasgos de la bajeza, pues su papel representa aquello que, dentro del concepto clásico de *salaud*, del "cerdo" (concepto clave en cualquier tipo de lucha), se manifiesta en toda su repugnancia orgánica. Tras este *salaud*, encontramos a la rubia lánguida con la melena suelta, «la imágen móvil de la pasividad», y la reina altiva que salta al *cuadrilátero* vestida de nena, de azul y rosa, la mismísima imagen de «la *salope* vengativa, o de la arpía». El espectáculo que estos personajes escenifican, en el que un momento de exagerada y cuidadosamente mantenida tensión «sustenta» a otro, es el gran teatro del Dolor, la Derrota y la Justicia. «La lucha libre presenta el sufrimiento humano con toda la magnificación propia de las máscaras trágicas», afirma Barthes, añadiendo: «Pero lo que ante todo la lucha pretende retratar es un concepto puramente moral: el concepto de justicia. La idea de "pago" es esencial en la lucha libre, de manera que cuando la multitud grita "Duro con él" quiere sobre todo decir "Haz que pague [por lo que hizo]".»

Cabe pensar que, para el Picasso de los *Saltimbanquis* o de los *Tres músicos*, nada podría resultarle menos ajeno que este telescopio de lo



Pablo Picasso, *Bañista con balón de playa*, Boisgeloup, 30 de agosto de 1932.

«La pura fuerza de ascensión de la mirada de Picasso, fijos sus ojos en la abordable madurez de su anatomía...» (p. 214).

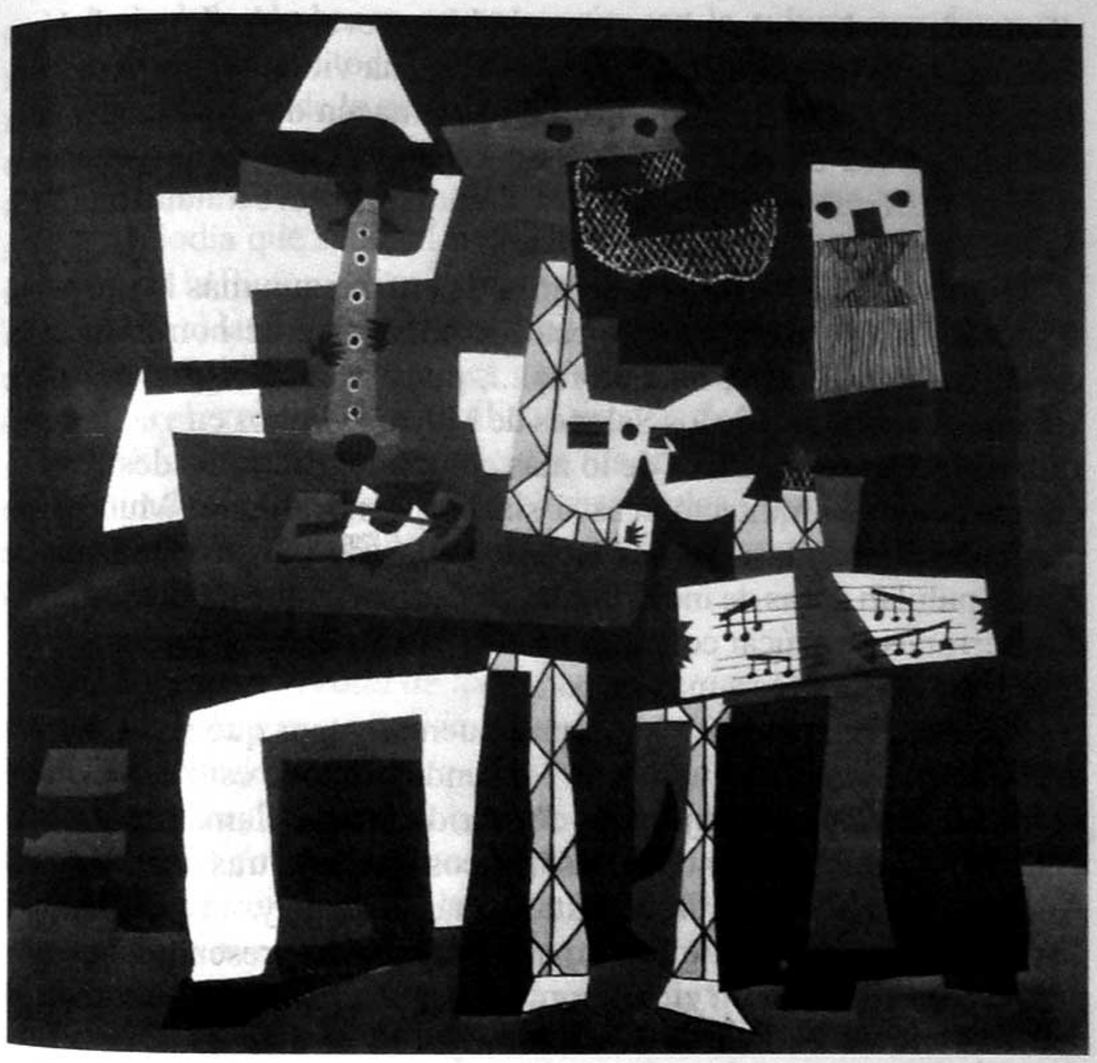
trágico y lo popular, el sentimiento de intimidad entre el vulgo y la ley moral tal y como se representa en los *music halls* y en las pistas de circo, en los teatros en plena calle y en los tinglados de feria, esta exhibición de justicia popular que tan claramente captara su amado Charlot.

O también es posible que, para el Picasso capaz de divertirse siendo cruel con amigos, amantes, socios comerciales, nada pudiera ejercer mayor atracción que este extrordinario ejercicio de crueldad: infligir dolor, machacar el espinazo del adversario aún en pie, restregar su cara en el lona, integrarse en este mecanismo que proyecta la viva imagen de la tortura disfrazada con la etiqueta de «deporte».

O también, por qué no, está el propio televisor, el ojo impasible que sin embargo rezuma un constante latido visual, pues su imagen es producto de la corriente eléctrica que va registrándose ascendiendo los cientos de líneas que cruzan la pantalla, generando esa «imagen» gracias a la continua renovación de su pulso, cosa que se hace más patente si cabe cuando el aparato se desintoniza y toda la imagen es constantemente barrida hacia arriba, como si fuera empujada por una barra horizontal que reaparece insistentemente. ¿Acaso es imposible que el parpadeo de la pantalla, testigo de un pulso mecánico casi imperceptible, haga las veces de matriz, de soporte formal o «fondo» que posibilitará que estas «figuras» del dolor, golpeando, pateando, arañando y arrancando, cobren cuerpo y pasen a ser plenamente placenteras?

Aunque, a decir verdad, los coleccionistas, los periodistas, los amigos y los directores de museo se cerrarían en banda contra esta idea. Señalarían que Picasso se complacía en admitir en el nivel manifiesto del contenido o «figura» cosas ante las que se mostraba particularmente hostil en el nivel latente del soporte formal o «fondo». La iconografía de lo popular —payasos, borrachos, niños abandonados, malabaristas— era la *spécialité* de su *maison* particular. Pero, por otra parte, encontraba inadmisible su estructura, el reiterado latido de sus cuerpos al girar, el sistema binario encendido/apagado de esos malditos signos, los espasmos mecánicos de todo el aparato del espectáculo: zumbidos, rotaciones, lanzamientos, traqueteos.

Hélène Parmelin, siempre complaciente, calmaba con zalamerías la creciente irritación que, a finales de los cincuenta y a lo largo de los sesenta, Picasso sentía ante el ascenso de Marcel Duchamp; un ascenso que, en su opinión, era a todas luces inexplicable. Allí, en el angosto portal de La Pintura, se vertían todos los detritos de la ciudad —sus luces de neón, sus histéricas sirenas, sus rastrojos de chatarra metálica, su ballet enteramente mecánico— como si alguien hubiese abierto



Pablo Picasso, *Tres músicos*, Fontainebleau, verano de 1921.

«Este sentimiento de intimidad entre el vulgo y la ley moral...» (p. 216).

el sumidero y hasta la misma presa hubiera reventado. La ciudad, prefabricada, de montura *kitsch*, monstruosa, ha violado el espacio de la alta cultura. «Han entrado a saco en el almacén de Duchamp y están cambiando los embalajes», Picasso echaba pestes de la generación más joven. *Arte y anti-arte*, éste era el título del breve tratado que Hélène rendía a la exasperación de Picasso.

Su libro, escrito con la esperanza de enfriar aún más la proverbial frialdad del frío dadá, es un gesto de encogerse de hombros, como diciendo: «de veras..., no está mal..., pues bueno..., ¿por qué no?». Hélène describe uno de los Salones de Mayo: «Globos en vuelo y laberintos electro-geométricos de lo más complejo. Entornos destinados a composiciones arquitectónicas o sin propósito alguno. Muñecas de goma desplomándose en sus lechos, jaulas de plástico transparente donde pululan cosas de incierto carácter, pizarras que quieren ser rayadas, terrones de azúcar colgados en cuerdas, y neones y ruidos y movimientos estrafalarios a más no poder.»

«De veras..., no está mal..., pues bueno..., ¿por qué no?», respondía Hélène. Siempre y cuando no confundiesen todo esto con la Pintura. Siempre y cuando abjurasen de su ridícula proclama, de la consiguiente muerte de la Pintura. Sus blancos son, uno tras otro, Fontana, Arman, Oldenburg, Buren. Y, faltaría más, Tinguély.

Hélène ha leído en algún sitio que Tinguély ha presentado una propuesta para construir un «lunódromo». Según el informe, se trataría de «un edificio de 28 metros de anchura y 100 de alto, todo de cristal, como cualquier rascacielos de Mies. Coste: un billón de francos. Bajo habrá un garaje, arriba un restaurante. Toboganes, galerías de tiro, tiovivos, balancines, juegos de agua, autos de choque, paracaídas, puestos de chucherías; es la concentración vertical del viejo Luna Park, ampliado con todo tipo de artilugios tecnológicos. La jugada maestra reside en las fachadas [...], darán vida a 20.000 metros cuadrados de superficie gracias a una permanente combustión de brillantes colores.» «¡Andaaa..., qué bien!», replica con sorna Hélène, «¿A qué esperan? ¡Será estupendo!» Hélène comparte el desdén que Picasso siente hacia Duchamp. Por eso pone sobre todas esas cosas la etiqueta «El concurso Lépine de anti-arte». Le desconciertan tanto los *Rotoreliefs* como los lienzos rasgados de Fontana.

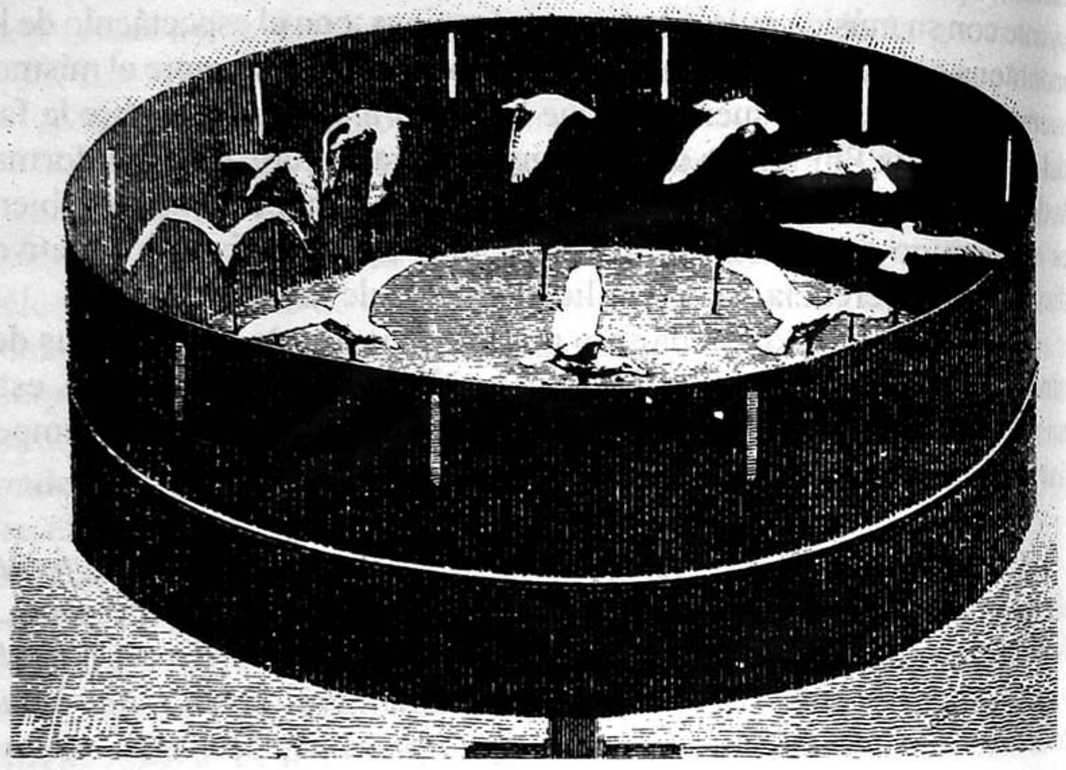
Pero, *prima facie*, por supuesto, los *Rotoreliefs* nada tienen de «anti-arte». Forman parte de una iconografía abstracta en la que también cabrían los tondos órficos de Delaunay, las figuras cósmicas del *suprematismo*, los discos newtonianos de Kupka. Su «anti-arte» se halla en otro

nivel, el nivel donde hacen causa común con la cultura popular y su adhesión a los *media*, a toda forma de reproducción; en este caso, obviamente, a la industria de la grabación. Los *Rotoreliefs* dejan fascinado al oyente con su música pulsátil aunque silenciosa, con el espectáculo de la monótona espiral del tocadiscos y su latido hipnótico, siempre el mismo, suene la melodía que suene. Lo que los *Rotoreliefs* lanzan sobre la faz del Arte y de la Pintura no es la imagen de otra cultura, sino una forma, la del pulso o el latido, que el artista modernista conoce demasiado bien: es el enemigo de su oficio. Pues ese pulso es involutivo, destructivo, disuelve la coherencia y la estabilidad propias de la forma.

Pero Duchamp no estaba solo por los años treinta. Los artistas del «inconsciente óptico» sentían una particular atracción hacia este mismo latido, reconociendo el papel que había empezado a desempeñar en todas las formas de lo popular.

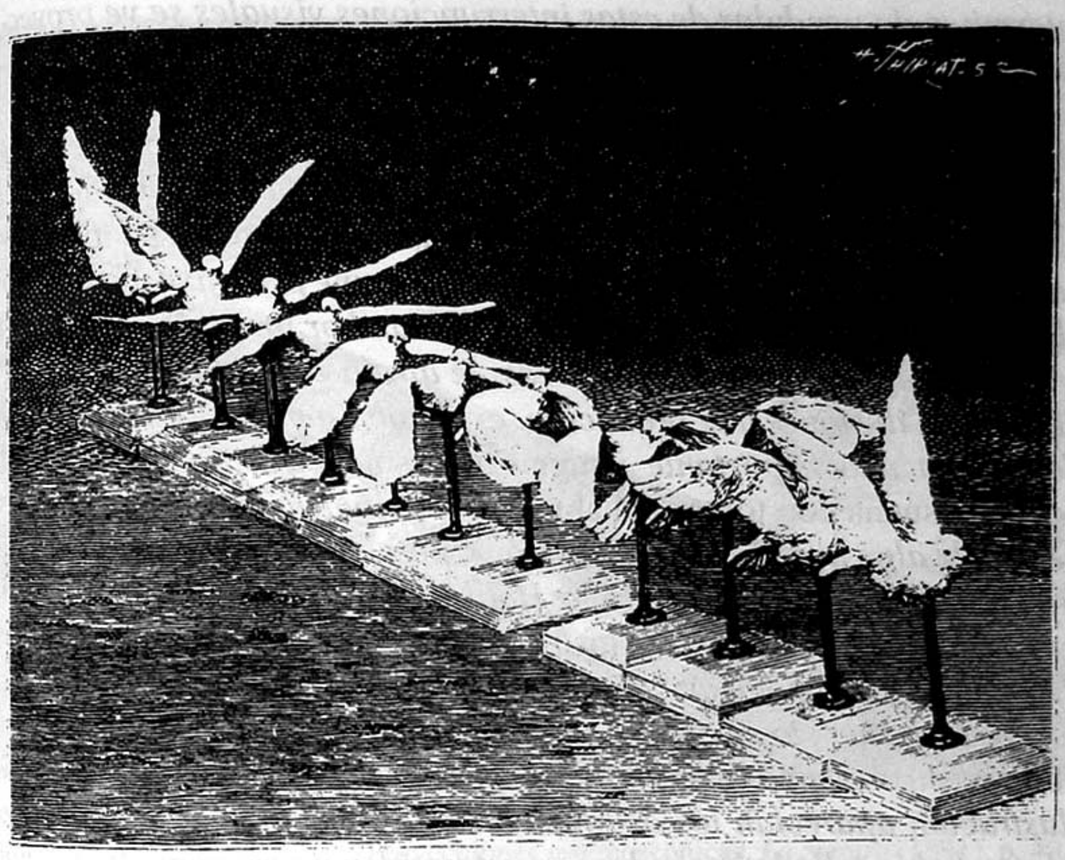
A finales de la década de los veinte, y desde su puesto en el frente de Ardèche, Max Ernst miraría a través de su pila de ejemplares de La Nature, *publicados en las dos últimas décadas de siglo, reviviendo vicariamente la fascinación que su lectura había despertado hacia toda una clase de mecanismos ópticos —praxinoscopios, zootropos, phaenokitiscopios— con los que por entonces se estaban forjando las primeras versiones de la «animación». Los juguetes de los niños, los parques de atracciones, los juegos con los que las familias de clase media se entretenían en la sobremesa, habían sido artilugios de prestidigitación visual que producían efectos de tridimensionalidad e imágenes en movimiento. Pero Ernst sabía demasiado bien que el movimiento, lejos de tener fluidez, estaba sujeto a la intermitencia de pequeñas aberturas, a modo de rendijas, distribuidas por todo el tambor del zootropo, por ejemplo. A través de cada una de estas rendijas podía verse una imagen en el lado opuesto de la cara interna del tambor. Cada una de estas imágenes era una posición única dentro de una secuencia, la congelación de un momento dentro de un ráfaga. Conforme iba girando el tambor, la siguiente rendija permitía ver otra posición. La revolución completa del tambor revelaba todo el arco de la acción: un pájaro que baja las alas mientras extiende el cuello, para después alzarlas mientras repliega la cabeza. El circuito del tambor captura así el «vuelo» y lo expele vertiginosamente ante el espectador.*

Y, sin embargo, ese «vuelo» es un vuelo sincopado por el discurrir de las pequeñas aberturas ante la mirada fascinada del espectador, aberturas que han de estar separadas por tramos opacos. Así pues, la



Zootropo, *La Nature* (1888), p. 12.

«Pequeñas aberturas, a modo de rendijas, distribuidas por todo el tambor del zootropo...» (p. 219).



Figuras de bronce que representan once posiciones sucesivas del vuelo de una paloma, *La Nature* (1888), p. 12.

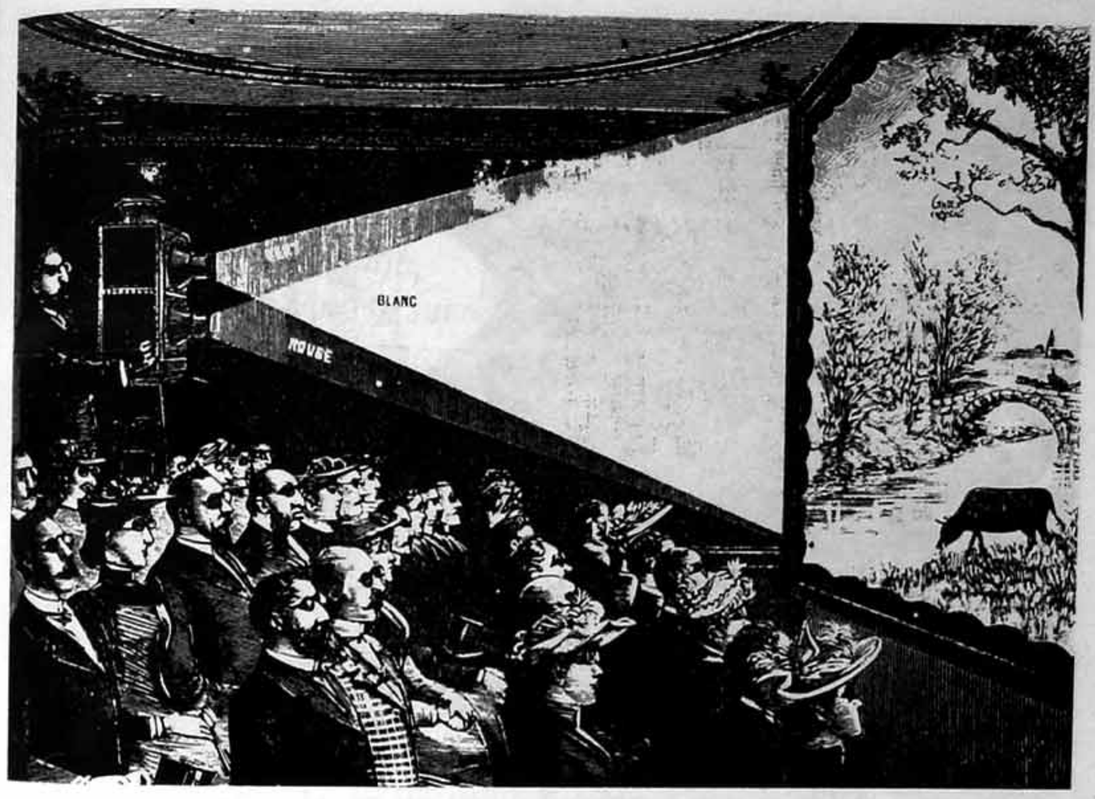
«La congelación de un momento dentro de un ráfaga...» (p. 219).

intermitencia pendular de estas interrupciones visuales se ve proyectada sobre la soltura de movimientos que el pájaro muestra en su avance. Este hipo, este espasmo, esta sacudida, formaría parte de la proyección de los primeros filmes, desde el níquel-odeón hasta el cine mudo, para ser finalmente integrado en los andares de Chaplin al subirse los pantalones y menear su bastón, imitando así el temblor que constantemente sacude el espacio visual del cine primitivo, espacio en el que todos parecen desfilar al son de un tambor invisible.

Adoraba estos artilugios ópticos, le atraía el latido que acompañaba a las ilusiones que producían, explotaba a menudo sus posibilidades. En una importante imagen de su novela-collage Una niña pequeña sueña con tomar el hábito, *Ernst situaría a su heroína en el centro de algo que él llama «palomar», pero que el espectador identifica con el tambor de un zootropo. Había sacado la imagen de las páginas de* La Nature, *donde se mostraba el mecanismo visto ligeramente desde arriba, de modo que era posible ver cómo cada uno de los pájaros de la secuencia se alzaba sobre una pequeña placa que las colocaba al mismo nivel que las rendijas del tambor. Asimismo, en otra ilustración aparecían los distintos modelos de pájaros en vuelo que Marey había tallado basándose en esta evidencia cronográfica. Aquí, en esta progresión serial, residía el «análisis» del movimiento, cuya «síntesis» podía pues reproducirse gracias a la rotación del zootropo.*

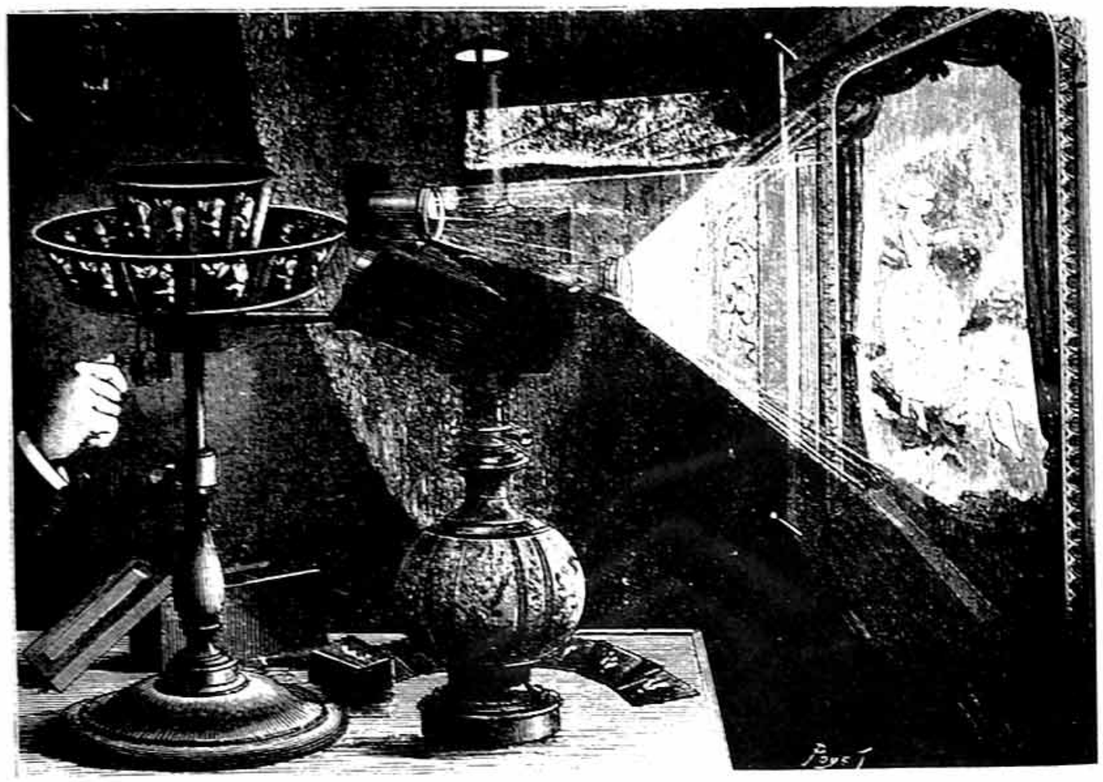
Para Ernst, las páginas de La Nature *constataban por sí mismas que la audiencia decimonónica de esta revista de ciencia popular se complacía en jugar al mismo tiempo con el análisis y con la síntesis. Su deseo era ser presa de la apariencia externa del espectáculo. Pero también, como el niño que acaba de desmontar un reloj, querían conectarse con su funcionamiento interno. La revista proporcionaba este doble placer. Ernst examina una ilustración en la que esta audiencia aparece sentada, embelesada, frente a una pantalla donde se proyecta una imagen anaglífica con la ayuda de un proyector estereoscópico. Ataviados con chalecos y perillas, o con corsés y sombreros a flores, todos los espectadores llevan además gafas con una lente roja y la otra verde, y contemplan la imagen sumamente sugerente de una vaca en 3-D bebiendo en la orilla de un río de sorprendente veracidad. Para el lector, para quien contempla la escena desde fuera, cada elemento tiene su rótulo, el haz rojo, el verde, y, donde ambos confluyen, la emergencia de luz blanca.*

Ernst pensaba que el carácter simultáneo de ambos eventos —la inmersión en la ilusión y la mirada desde el exterior— se ajustaba perfectamente a sus propósitos. Dejaría constancia de esa peculiar sen-



Proyecciones estereoscópicas, *La Nature* (1891), p. 49.

«Su deseo era ser presa de la apariencia externa del espectáculo...» (p. 222).



Proyector praxinoscópico de Reynaud. *La Nature* (1882), p. 357.

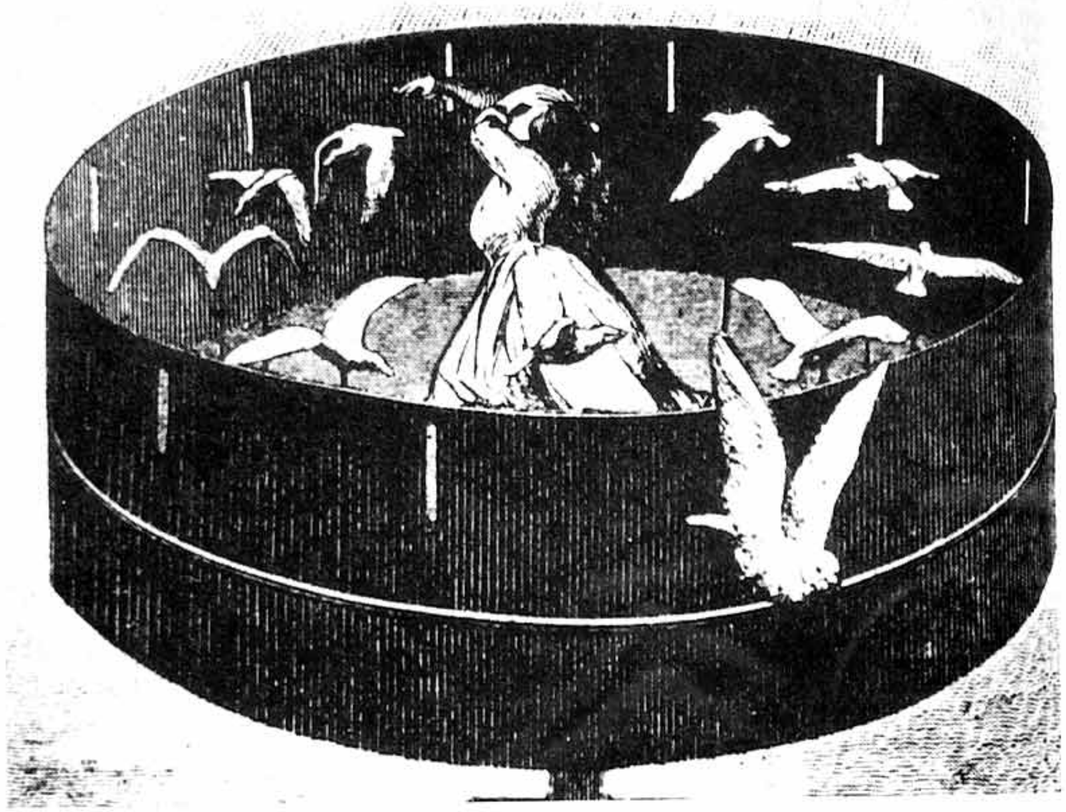
«El carácter simultáneo de ambos eventos: la inmersión en la ilusión y la mirada desde el exterior...» (p. 222).

sación que experimentamos cuando soñamos. Al soñar, pese a que uno sea preso de las emociones del drama onírico, puede hablar de sí mismo como si de otro sujeto se tratara: «No es más que un sueño y lo sabes.» Así que en su collage, *Ernst hará uso del zootropo de modo que, simultáneamente dentro y fuera de la ilusión, la pequeña niña soñará con meterse monja.*

E, inevitablemente, su sueño será pulsátil. El batir de las alas dentro de la ilusión óptica rimará visualmente con el movimiento en staccato *del zootropo, cuyo ritmo conecta la imagen interior con la «forma» exterior. Es éste el ritmo que construirá la forma y simultáneamente amenazará con disolverla, con despedazarla en fragmentos aislados, impotentes. Y también sabe que éste es el ritmo que permitirá que manen las corrientes eróticas del sueño.*

Aunque Hélène está sentada en una mecedora —su «trono», según la llama— permanece cuidadosamente inmóvil, reparando en que cualquier movimiento amenaza esa fabulosa quietud, la sensación de estar suspendida, ingrávida, en un vacío luminoso que se dilata imperceptiblemente. Sus pensamientos parecen expandirse infinitamente en el resplandor de su enorme estudio, con un brillo tan intenso como el sol del Midi. Un sollozo casi atenaza su garganta mientras el verdadero significado de la pintura parece afluir en su cerebro. «Lo tengo todo claro», piensa. «Estoy viviendo uno de esos momentos de máxima lucidez mental en los que el intelecto sale al encuentro del creador que lo inunda y lo complace.» Por una vez, se alegra de que Picasso esté ausente, de que no imponga su voz sobre este silencio, de que no rompa su concentración salpicándola con palabras, por muy brillantes que sean. Piensa en la importancia que ese sol abrasador tiene para Picasso. Piensa en cuánto odia Picasso el tiempo gris, la lluvia, el viento. «El sol de aquí es una especie de amuleto —medita Hélène— que protege el silencio iluminado del arte.» Silencio y quietud van unidas. La quietud es el sello distintivo de la pintura, su genialidad. Recuerda haber oído decir a Picasso: «En mi opinión, Hélène, el cometido de la pintura no es representar el movimiento, ni poner en marcha la realidad. Yo creo que su tarea es, por el contrario, detener el movimiento. Para congelar la imagen hay que dejarlo atrás. Si no lo hacemos, siempre correremos tras él. Sólo en ese preciso instante —añadiría— estamos ante la realidad.»

Ese preciso instante, medita Hélène, constituye una paradoja. Ese preciso instante llega cuando el ojo ha alcanzado una velocidad asombrosa que le permite rebasar el movimiento hasta sintetizarlo en una sola



Max Ernst, *A Little Girl Dreams of Taking the Veil*, 1930: «Dans mon colombodrome».

«E, inevitablemente, su sueño será pulsátil...» (p. 225).

imagen, la imagen de su «significado». La imagen fotográfica jamás puede ser otra cosa que movimiento congelado, un gesto despojado de toda vida interna. Según ella, la pintura es la verdadera quietud, una inmovilidad cuidadosamente estructurada que, como tal, es la verdadera analogía de la completitud visual inherente al control que la mirada ejerce.

El silencio, el silencio en estos estudios donde Picasso trabaja obsesivamente, el silencio absoluto garantizado por ese sol hirviente y cegador, ha de ser el medio que la cuchilla de esa mirada —fugaz pero atemporal, absorta en la escabrosa y perpetua carrera entre la tortuga y la liebre— siempre podrá seguir penetrando.

Hélène aparta los ojos del cuadro sobre el caballete para fijarlos entre los profundos arcos de las ventanas frontales. Su mirada sobrevuela las copas de los olivos, recorta las siluetas de las construcciones lejanas para posarse sobre un mar de fondo. El mar bajo el sol flamígero es una lámina metálica combada, derritiéndose, irradiando ondas caloríficas. Oye el frenesí de las cigarras, saturando el aire con un incesante chirrido. «Ahí está esa invisible capa de calor enloquecido —piensa—, bajo la cual la naturaleza entera vibra, el aire se estremece», como si hasta el sonido de la carretera —«este incesante *ronrón*», sonríe para sí Hélène— consumase la atmósfera con su pulso, trémulo, machacón, rayano en la histeria.

Y vuelve a mirar el cuadro sobre el caballete, Jacqueline, majestuosamente tendida en su *chaise* verde. «El silencio absoluto que aquí reina —apunta en su cuaderno—, su completa quietud, esta perfecta ambientación para la mirada inmóvil, atemporal, de la pintura.»

Hélène Parmelin se mantiene aquí en la más estricta ortodoxia. Acata los dictámenes del historiador del arte sobre la genialidad en la pintura, sobre la *verdad* de la pintura. Se muestra de acuerdo en que la verdad pictórica y la verdad en términos visuales tienen la misma extensión. Esos términos, asiente Hélène, tienen existencia en un espacio que es absolutamente ajeno a la secuencialidad, a la narrativa, al movimiento a lo largo del tiempo. Antes bien, los términos de la verdad visual están en función de lo que acontece en un abrir y cerrar de ojos.

La perspectiva se erige sobre una pirámide visual que, al fin y al cabo, se reduce a una geometría que establece una absoluta coordinación entre líneas visuales y líneas de luz. Esta coordinación origina la identidad (especular) entre el punto de fuga dentro del cuadro y el punto de visión dentro del ojo. No en vano, esta geometría da un vuelco al «infinito» en cuanto límite, apenas imaginable, como un punto que, literalmente, se ha reducido a nada. Pero, contrariamente al *nihil*

ex nihilo, del encuentro euclidiano de líneas paralelas en ese punto más allá del límite de lo imaginable nace una verdad con la solidez del fundamento constructivo de la ley geométrica. Y la infinita pequeñez de este punto ocular del que cuelga toda la arquitectónica imprime una rapidez igualmente infinita. Y si, en sus diagramas sobre perspectiva, el historiador del arte siempre representa el ojo abierto y fijo, clavando la vista en el túnel de la pirámide, es porque supone que ese ojo ve con una rapidez tan vertiginosa que le exime de parpadear. Su visión acontece en un centelleo, mucho antes del parpadeo. Y este centelleo, esta brevedad o inmediatez infinita de la mirada, es el trasunto de la inmediatez propia de la condición pictórica, de la verdad ontológica de la pintura como pura simultaneidad.

Precisamente por eso, la pintura no puede ser asimilida por el tiempo. Porque vive en un perpetuo «ahora».

El Renacimiento había esquematizado la puntualidad de este punto de vista, pero fue el modernismo el que incidió en este punto, remarcándolo, convirtiendo este instante visual indivisible en el principio fundamental de su doctrina de la verdad estética. El modernismo absolutizaría este «ahora», insistiendo en que La Pintura existe en el presente indivisible de una percepción lo más intensa posible: la avalancha de puro color; el contraste del claroscuro cuando el fondo se torna figura; el mundo reducido a dibujo. Nada debía escindir el «ahora», ni la cháchara de la narrativa, ni el distraimiento de la descripción, ni siquiera la sensación de corte entre la manifestación de la imagen y su soporte físico. La unicidad del dato pictórico debía reflejar su modo de percepción, había de integrar la imagen misma de la instantaneidad de la visión *en* la conciencia.

Y mientras el artista del modernismo había intuido la necesidad de esa rapidez, la necesidad de visualizar el instante, Husserl le había dado corpus teórico. La fenomenología también sentía la necesidad de este concepto de puntualidad, del *ahora* como *stigmé*. En su búsqueda de la verdad de la consciencia en la intuición primordial —en el *factum* de la autopresencia inmediata de la experiencia vivida como modelo de certeza y necesidad absoluta— Husserl combatió la idea de que la consciencia necesitara relatarse lo que está viviendo. La conciencia no ha de duplicarse, de escindirse en una experiencia, por un lado, y un pensamiento o un análisis que le dé sentido a esta experiencia, por otro. La existencia de los actos mentales, insistía Husserl, no es algo que el sujeto tenga que analizar, pues sus efectos están en él presentes y en el momento presente. Y, por esa inmediatez de la presencia misma, el presente, en cuanto que intuición vivida, es algo previa y plenamente significativo.

Lo inmediato *para sí* es lo no-duplicado. No hay una voz que diga «ahora estás caminando...», «ahora estás haciendo...», «ahora estás pensando...». No hay tiempo para eso. Los actos mentales no se reafirman mediante el discurso analítico, argumenta Husserl, y ello porque los vivimos «en el mismo instante» (*im selben Augenblick*). Este instante, el instante de la presencia ante sí, es indivisible. Tan indivisible como un abrir y cerrar de ojos.

Indivisibilidad e inmediatez *para sí* son propiedades estrechamente relacionadas con la indivisibilidad de un presente temporal al que Husserl llama «ahora». Jacques Derrida se pregunta por qué Husserl necesita de este concepto de «ahora», de este punto que, como el «infinito» de los diagramas de perspectiva, no puede subdividirse.

Es una ficción, piensa. Es un mito, «una metáfora espacial o mecánica, un concepto metafísico heredado». Sabe por qué Husserl necesita preservar esta ficción, este mito del instante como punto. Sabe que si la autopresencia, concepto central de la fenomenología, debe efectuarse en la unidad indivisa de un presente temporal es porque quizá no haya nada que pueda revelarse *para sí* por mediación de signos, que actúan siempre en segundo lugar y no inmediatamente. Como Husserl había escrito en *Ideen*, «entre la percepción, por una parte, y la representación simbólica por medio de imágenes o signos, por otra, existe una diferencia eidética insuperable».

Pero se trata de una diferencia eidética, entiende Derrida, que el propio Husserl se ve obligado a minimizar cuando, escribiendo con el peso de toda la neurofisiología decimonónica a sus espaldas, ha de expandir o dilatar este «ahora», ha de establecer su continuidad con alguna otra cosa. De hecho, no puede haber experiencia vivida en ausencia de memoria y anticipación, o usando términos propios del neurofisiólogo, sin retenciones y propensiones. Husserl lo admite. Oigásmole afirmar: «la aprehensión del ahora es, por así decirlo, el núcleo de un cometa con una cola de retenciones». Y añade: «una fase puntual está efectivamente presente como *ahora* en cualquier momento dado, mientras otras quedan conectadas a modo de cadena de retenciones.» Husserl trata de abordar finalmente el problema de la existencia de esta cadena de retenciones independientemente del «ahora». Si el «ahora» es la experiencia primordial, la retención se concibe como una especie de memoria primaria que decide llamar también «primordial». Es inmediata, simultánea a ese «ahora» y no indirecta, como algo recordado después, *ex post facto*.

Derrida siente curiosidad hacia el hecho de la retención, hacia ese no-presente llevado al presente, hacia un no-ahora que inficiona el ahora. Pues la retención pone de manifiesto la misma temporalidad del presente «putativo» de la conciencia, esa temporalidad que para la fenomenología resulta inadmisible. «Tan pronto como admitimos esta continuidad entre el ahora y el no-ahora, entre la percepción y la no-percepción —escribe Derrida—, en el área de primordialidad común a la impresión primordial y a la retención, admitimos otra continuidad dentro de la autoidentidad del *Augenblik*; la no-presencia y la no-evidencia pueden así reconocerse en el parpadeo del instante. El parpadeo tiene su duración, la que marca el cerrar de ojos.»

Sobre la pantalla de ese párpado cerrado, Ernst había proyectado las pulsaciones del zootropo como emblema de la distensión temporal y de la autodivisión del sueño: la indudable no-presencia de la conciencia en el presente, conciencia que dirige hacia sí sus propios gritos desde sus abismos espasmódicos de miedo y placer. «Ése eres tú; y estás soñando.»

El sueño de Ernst comparte con el pulso de Duchamp —el pulso de los Rotoreliefs *y de toda la* Óptica de Precisión*— su interés por las formas de la cultura de masas. Al igual que siente también el erotismo de ese pulso. En realidad, la danza puesta en escena por los* Rotoreliefs*, con sus giros y sacudidas que los trasladan de una parte del cuerpo a otra, es la versión duchampiana de la danza de los siete velos, una versión que explota al máximo la «cola del cometa» de la que hablaba Husserl, su «cadena de retenciones». El «ahora» de la autopresencia husserliana podría desencarnarse por entero —y definirse por la ausencia de ese mismo cuerpo en cuyo seno la memoria retentiva podía desdoblarse— al igual que el «ojo» incorpóreo de Leonardo se representa como un «punto» de vista, aislado y abstracto. Los relieves de Duchamp, por el contrario, se configuran con la conversión de lo visual en algo corpóreo, devolviendo al ojo (frente a la opticalidad incorpórea de la pintura modernista) su condición de órgano corporal que, como cualquier otra área física, está sujeto a la fuerza de lo erótico. Al depender de la conexión del ojo con toda la red de tejidos del cuerpo, dicha fuerza emana de un ser carnal, denso y compacto. Además, al depender de las condiciones de la vida nerviosa, depende por definición de la temporalidad. Pues la vida del tejido nervioso es la vida del tiempo, el pulso que alterna estimulación e inervación. De este modo, dentro del espacio de la* Óptica de Precisión*, lo temporal queda proyectado sobre lo figurativo como una concreción del latido del deseo, de un deseo que halla a la vez que pierde su objeto en un único y mismo gesto, un gesto que va perdiendo lo que encuentra porque solamente encuentra lo que previamente ha perdido.*

Giacometti también anda en pos del tiempo, situándolo en el centro del armazón de su Bola suspendida*, permitiendo la invasión del marco visual por la interrupción de un latido emocionalmente inquietante. Conforme el péndulo de la bola hendida se balancea sobre el huso expectante, este latido parece ir midiendo las oscilaciones de la configuración genital. El vaivén del arco rítmico de la obra opera a modo de analogía temporal de su definición de género, indecidible y transitoria. La escultura se autoafirma así como una máquina ligada a la abolición de la diferencia sexual. Y puesto que la pequeña guillotina castradora creada por Giacometti opera siguiendo un latido, podemos ver cómo su pulso actúa decididamente en contra de la estabilidad y de la autoevidencia de la forma, de la permanencia —por así decirlo— de la buena* gestalt.

La forma era lo que Hélène había concebido ese día mientras el significado de la pintura afluía en su cabeza con tal resolución que le dejó desfallecida. La forma —la *gestalt*— era lo que lo que había cobrado presencia ante ella como principio fundacional en el campo de lo óptico: la sensación de que el significado de la pintura había de hallarse en la separación y la integridad simultáneas de la figura y el fondo, en la operación gestáltica que obra la concordancia entre la diferencia absoluta (figura *versus* fondo) y la completa simultaneidad (no hay figura sin fondo). Ella ya sabía —y de boca de Picasso— que el campo de la buena *gestalt* no necesita movimiento; el movimiento se origina fuera del dominio de lo visual. Todos los latidos que envolvían al estudio —el *ronrón* de la carretera, el trino de las cigarras y hasta la vibración del calor— son necesaria y lógicamente distintos de ese campo visual. Sólo pueden ser intrusiones procedentes del dominio de lo temporal, de lo auditivo, de lo discursivo. No, había pensado, el trabajo del maestro no puede desarrollarse en esa matriz. Y el pulso de la imagen televisiva también debe quedar fuera del campo de «lo visual», debe ser externo, excéntrico respecto del mundo de la forma.

Pero esta noción de exterioridad, la idea de que lo temporal cae necesariamente fuera de lo visual, la idea de la separación de los sentidos sobre la que se erige la lógica del modernismo, es precisamente la idea impugnada por el ritmo que los artistas del «inconsciente óptico» adoptaron. Este pulso no ha de concebirse como algo estructural-

mente distinto de la visión, sino como algo que opera en su mismísima base. Esa misma ubicación nos obliga a entenderlo como una fuerza que transgrede las normas de «distinción» de las que depende la lógica de la óptica modernista. Por cuanto insisten en su atemporalidad, el ritmo que adoptan ha de ser en cierta medida una figura, pero una figura de un orden bastante alejado de ese reino del espacio nítidamente opuesto a la modalidad del tiempo.

El orden de la figura. Dos son los órdenes que el modernismo imagina al respecto. El primero es el orden de la visión empírica, el objeto tal y como se «ve», el objeto confinado en sus contornos, el objeto que el modernismo desdeña. El segundo es el orden de las condiciones formales de posibilidad de la misma visión, el nivel en el que la forma «pura» actúa como principio de coordinación, unidad, estructura: visible pero no-visto. Ése es el nivel que el modernismo desea cartografiar, capturar, regir. Ése es el orden formal de la *gestalt* que Hélène, aturdida por la revelación, había captado. Pero la figura tiene un tercer orden, un orden al que Jean-François Lyotard ha dado en llamar *matriz*, haciendo referencia al ordenamiento vigente fuera del alcance de lo visible, un orden que impera bajo el fondo, *underground*.

Claro que Lyotard había partido de la posición de Husserl, y de Merleau-Ponty, con la creencia en una intuición primordial que no necesita de «conceptos» para aprehender el mundo que le es propio. Nada hay «previamente» que dé forma a la apertura que la percepción practica sobre el campo de la experiencia; nada estructura por adelantado esa apertura. De ahí que, según Lyotard, el principio fundacional de la fenomenología no sea la «intencionalidad» sino la pasividad. Cómo no, Cezánne intentaba producir una experiencia en la que la *profundidad* se proyectase a partir de la presencia patente de montañas y árboles; pero el trasfondo de esta intención, entiende Lyotard, era una pasividad extrema, una voluptuosa quietud donde Cézanne dejaría acontecer este significado en profundidad. Y piensa que esa pasividad permite que la propia densidad de lo corpóreo afluya en el campo de la percepción, arrastrando consigo un inconsciente que no es el fenomenológico —una especie de unidad primordial que es en esencia el sujeto de la constitución—, sino otro bien distinto, a saber, el inconsciente como objeto de represión. Lo que Merleau-Ponty no puede abordar, medita Lyotard, es el deseo de Cézanne.

No importa, piensa Lyotard. Él lo hará. Aunque el inconsciente de la fenomenología no sea el de Freud, ambos son compatibles, ambos parten de la creencia en una espacialidad primordial. Pues, después de

todo, la extensión continua en cuyo seno el gesto corporal despliega su significado es el mismo medio en el que tiene lugar la compleja danza de desplazamientos y condensaciones. Es una continuidad hostil al *staccato* que desintegra un medio espacial como el del habla. La retícula transparente donde, gracias una espacialización metódica, se forman los significantes, es un medio abstracto, puramente conceptual y divergente respecto del medio en el que se desenvuelve la acción perceptiva o donde se expande la impronta del deseo.

Lyotard parte pues del desdén de la fenomenología hacia el discurso, hacia el lenguaje, hacia los conceptos, hacia la ley. A este desdén añade el propio del psicoanálisis. Habida cuenta de su común oposición al lenguaje, el significado de la libido y el significado sensorial parecen proyectarse el uno sobre el otro, cree Lyotard. Pero lo cierto es que, dentro de este espacio «vivido», uno y otro también se desmiembran. El mundo de la fenomenología es un eterno *partes extra partes*, un mundo que se abre progresivamente, un mundo que constantemente crea espacios para los cuerpos que lo pueblan. En este sentido, es un espacio fundamentalmente *visible*, se vea o no el principio que lo estructura. Se trata del espacio en el que adviene la «forma», donde nace al ser; el espacio de la buena forma, de la *gestalt*.

Lyotard llega a darse cuenta de que el espacio del psicoanálisis, el espacio del inconsciente, desestima la idea fundamental de las coordenadas de lo real. Desoyendo toda leyes de la probabilidad, admite que dos, o tres, o cinco cosas estén en el mismo lugar al mismo tiempo. Cosas que son de por sí absolutamente heteróclitas, que no son variaciones de unas sobre otras, sino que se hallan en una absoluta oposición. Este «espacio» es pues literalmente inimaginable: un coágulo de contradicciones. No siendo una función de lo visible, sólo es posible intuirlo a través de la proyección de diversas «figuras» que surgen de las profundidades de este «espacio»: el *lapsus linguae*, el sueño diurno, la fantasía. A este medio, el medio que yace bajo el fondo visible, Lyotard le da primero el nombre de *matriz*, para pasar a hacer un seguimiento de su actividad; actividad que no identifica con la formación de la *gestalt*, sino con la gestación de la malformación: una actividad en la que, de hecho, se transgrede la forma.

Lyotard busca ejemplos de estas «malformaciones» en los informes clínicos de Freud. Recuerda el relato de la joven que, en un acceso de fantasía paranoide, imagina que su amante le ha fotografiado mientras yacía con él en el sofá. La joven «oye» un ruido que se obceca en identificar con el click del obturador de la cámara. Freud da otra

interpretación. Según él, se trata de una repetición de esa fantasía primaria, tan común en los niños, en la que el sujeto observa el coito de sus padres. El componente auditivo de esa fantasía representa simultáneamente el sonido que ese acto produce y el temor a hacer un ruido que delate su presencia. Freud llega a aventurar que la fantasía posibilita que la joven adopte aquí el *rol* de su madre y, tras irrumpir en la escena de su acto sexual, haga sonar el click de la cámara a modo de negación paranoide del pulso que produce su propia excitación.

A Lyotard le gusta el click como figura. Pero concluye que el relato freudiano de este episodio no aporta elementos suficientes para describir el funcionamiento de la matriz.

Así que pasa a abordar el caso llamado «Pegan a un niño».

Se trata del relato de una fantasía que varios pacientes —con gran vergüenza por su parte— confiesan a Freud. «Pegan a un niño», piensan, mientras se sorprenden estremecidos de placer. La propia oración resulta ya sobrecogedora por su brevedad. Freud indaga. Y descubre algo que, conjetura, debe ser una versión primitiva de la fantasía en la que la paciente —una de las cuatro mujeres, que junto a dos hombres, se han sometido al análisis— llega a decir que un adulto —«sí, puedo verlo, es mi padre»— está pegando a otro niño; ella no pierde detalle. De modo que Freud se encuentra con dos oraciones: «El padre pega a un (otro) niño» y «Están pegando a un niño» (*A child is being beaten*). La activa se transforma a pasiva. Ello le lleva a imaginar una fase intermedia en la que se da dicha transformación. Cae en la cuenta de que esta fase es de la máxima importancia para el carácter obsesivo de la fantasía, pues es esa transición la que le imprime su giro erótico; Freud la reconstruye con las artes del ventrílocuo, valga la expresión. «El padre me está pegando» (*I am being beaten by the father*).

Rebelándose contra una ideología del «signo» que ha llegado a parecerle ubicua y absolutista, la ideología del ascenso y el triunfo de la lingüística estructural, Lyotard se siente admirado por su propia maniobra. El estructuralismo fundamenta su propia verdad en las leyes de oposición entre pares binarios, y es, por tanto, adicto a la propiedad conmutativa. En el espacio lógico y abstracto de la tabla que contrapone S a ¬S, sería indiferente el que ¬S precediera a su opuesto. Esta propiedad conmutativa es algo igualmente neutral para el lingüista, para quien una transformación a pasiva es correcta si el significado no queda alterado; por consiguiente, «X pega a un niño» equivale a «Un niño es pegado por X». Pero, a diferencia del lingüista, el analista ha visto cómo el deseo se escurre del espacio de este diagrama e intenta pasar desapercibido limitándose a seguir —¿y

por qué no?— las reglas. «En el mismo interior de esta transformación legítima y perfectamente contenida dentro del sistema de *oposiciones* —afirma asombrado Lyotard—, también está "representada" la pulsión de regresión sádico-anal hacia el placer masoquista.» El analista, sin preocuparse de respetar la lógica de la «invariabilidad» conmutativa, ha descubierto cómo el deseo activa la inocencia de la sintaxis para posibilitar que el hecho «neutral» de la voz pasiva incorpore el significado psíquico envuelto en un retroceso de la acción. La actividad de «X pega a un niño» es genital, es la expresión del deseo edípico, en el que la niña se identifica con su padre. Pero conforme la represión de este deseo y su culpabilización pone a la observadora en el lugar del (otro) niño, pasivo, la paciente va asumiendo el papel de víctima. Con todo, esta posición masoquista tiene sus propias recompensas, ya que el azote, interpretado también como una caricia, precipita una degradación regresiva de la naturaleza libidinal de la pulsión. «El padre pega al niño» ha sido interpretado como «(Por lo tanto) mi padre me ama», entendido ese amor en sentido genital. «Debido a la regresión —escribe Freud— se transforma en "Mi padre me está pegando" (*I am being beating by my father*). En el objeto de los golpes se concentra ahora el sentimiento de culpa y el amor sexual. *No es tan sólo el castigo recibido por la relación genital prohibida, sino también un sustituto regresivo de esta relación,* siendo éste el origen de la excitación libidinal que, a partir de ese momento, correrá pareja.»

Esta lógica del «sino también» está siempre presente en «Pegan a un niño». Eso es lo que Lyotard admira del ensayo de Freud. Pues así como pegar no es sólo castigar una culpa, *sino también* una fuente de placer, cualquier otro elemento queda análogamente gobernado por esta radical ambivalencia, por el mantenimiento simultáneo de dos posiciones enteramente opuestas. Dicha simultaneidad constituye la temporalidad propia de la matriz: el hecho de que, en su seno, una «fase» no supera otra, por lo que tampoco la suplanta; antes bien, los significados de todas las fases quedan en suspensión dentro de la matriz, bajo la forma de un «sino también». Lyotard decide llamarlo «diferencia» y arrojárselo a la cara al estructuralismo y a su regla de *oposición*. La oposición construye lógicamente las distancias distributivas dentro del espacio diagramático del estructuralismo, manteniendo separada una cosa de otra y, por consiguiente, estableciendo los elementos de los que consta el sistema (lo que Lyotard denomina «los productos de la separación») al tiempo que sus reglas de transformación («las separaciones productivas»). La diafanidad del espacio del estructuralista, la perfecta transparencia del Grupo de Klein, por ejem-

plo, está en función de esta continua separación de opuestos, del mantenimiento del principio de no contradicción.

La actividad del inconsciente, sin embargo, no respeta este principio, no emplea la negación, buscando la transformación de cualquier cosa en su opuesto y manteniendo a la vez ambas cosas juntas.

A Lyotard le resulta divertido comparar el inconsciente como figura matriz con el sistema estructuralista, puesto que, después de todo, ambos comparten las propiedades de la invisibilidad y la sincronía. Pero el estructuralismo goza de la invisibilidad propia de un orden virtual que opera dentro del sistema para hacerlo inteligible: el sistema como productor de significado. Mientras que la invisibilidad de la matriz depende de la actividad represiva que convierte cualquier cosa en su opuesto, sabotendo así la labor productiva de la estructura. Según piensa Lyotard, los elementos de la matriz no forman un sistema, sino una amalgama. «Si la matriz es invisible, no es porque surja de lo inteligible, sino porque reside en un espacio que se halla allende de toda inteligibilidad y que rompe radicalmente con las reglas de la oposición [...]. Su propiedad característica es con-tener muchos lugares en uno, formando juntos una amalgama de elementos incompatibles. Ahí radica el secreto de lo *figural*: la transgresión de los intervalos constitutivos del discurso y la transgresión de la distancia constitutiva de la representación.»

Al amalgamar activa *y* pasiva, genital *y* anal, sadismo *y* masoquismo, observar *y* ser observado, el ensayo «Pegan a un niño» —la obra completa de la matriz— agrega la contradicción y origina la simultaneidad de situaciones lógicamente incompatibles. Y sí, piensa Lyotard, la fantasía constituye la figura matriz perfecta, porque «los enunciados que podemos proyectar en ella como estratos que organizan el objetivo (pegar), la fuente (la zona anal) y el objeto (el padre) de una oración quedan a su vez condensados en una única producción, en una fórmula —"Pegan a un niño" (*A child is being beaten*)— cuya aparente coherencia posibilita a la vida psíquica contener en un único bloque una multiplicidad de "oraciones" lógicamente incompatibles. Estas oraciones no forman un sistema sino una amalgama. De este modo, la pulsión de ser el padre y de tenerle es simultánea; y la investidura es tanto falo-genital como sado-anal.»

Mas en este proceso hay algo que no varía, una constante. En cierto modo es el propio medio de la figura matriz, lo que mide todas las oscilaciones de lugar y dirección para después aglutinarlas sobre el ritmo de su acción concreta. Dicha acción es «pegar». El pulso de esta acción es el elemento que permanece inalterado en la transición de una a otra fase. Puede que los contenidos de la fantasía estén marcados por

una constante inestabilidad y sufran continuos cambios. Pero hay una forma subyacente: un ritmo, un pulso. Y es la actuación de esta forma la que asegura la identidad de la fantasía, de modo que cada una de sus repeticiones obsesivas regresará siempre como tal. «La matriz de la fantasía —piensa Lyotard— es, evidentemente, una "forma".»

Lyotard no parece satisfecho. «En términos generales —piensa—, ¿cómo puede algo que es forma ser también regresión? ¿Cómo puede la desviación, la derogación, la deconstrucción ser también forma?» Este pulso, objeta Lyotard, es demasiado fácil de asimilar con los intervalos musicales, con las oposiciones cromáticas, con los ritmos diacrónicos de la métrica o incluso con el ritmo sincrónico de las columnas de una fachada, en resumen, con la ley de proporcionalidad. «Todos los platónicos pitagóricos prorrumpirían en aplausos —protesta, furioso— si nos viéramos forzados a admitir que el orden de la fantasía, la regularidad en la que el inconsciente del sujeto queda "prendido", por así decirlo, la matriz formal de sus sueños y sus síntomas, obedece a una proporción racionalizable.» Bum-ba, bum-ba, bum-bum. Se diría que este pulso nos devuelve al intervalo y, mediante la «buena *gestalt*», al lenguaje. Una especie de «jambo fundamental», dice Lyotard, con cierto disgusto.

Y pasa a pensar en *Más allá del principio de placer* y en los dos pulsos distintos que Freud entreteje en este escrito. El primero es el zumbido de la carga y descarga que el principo de placer efectúa para liberar la tensión y mantener niveles mínimos de excitación. Este ritmo, una pulsación del tipo *conectado/desconectado*, + − + − + −, o de la presencia y la ausencia de contacto, puede entenderse como la figura métrica de *golpear* (*to beat*): como su forma. Pero el segundo pulso no es un principio de recurrencia que garantice que tras una «desconexión» siempre seguirá una «conexión»; por el contrario, es un pulso que encarna el principio de interrupción y que debe más bien representarse como + 0, o lo que es lo mismo, como *existencia* seguida de *completa extinción*. Este segundo pulso no constituye pues una buena *gestalt*. Según piensa Lyotard, se trata más bien de «una forma que sigue reteniendo el deseo y que a su vez es retenida en la transgresión», pero que también es, cuando menos potencialmente, la transgresión de la «forma». La ansiedad que, combinada con su placer erótico, es uno de los afectos envueltos en «Pegan a un niño», surge precisamente de la fuerza de ruptura recurrente en el ritmo de la figura. Dicha ruptura no se experimenta como la anticipación de otro contacto más, sino como un hiato absoluto, como esa discontinuidad sin

fin que representa la muerte. De modo que, a su entender, es la pulsión de muerte la que, discurriendo bajo el principio de placer, transforma el código de este ritmo —mientras late, alternando placer y extinción— en una compulsión de repetición. La matriz es la forma que representa la recurrencia.

El latido del zootropo, la creciente velocidad de sus revoluciones, la gaviota que bate sus alas dentro del espacio imaginario, la pulsación de todos esos mecanismos gracias a los cuales lo real parece cobrar vida a partir de fragmentos inorgánicos e hieráticos, y la forma concreta del placer unido a ese ritmo..., todo ello pasa a estar al servicio de una práctica artística inclinada a desobedecer la ley modernista de la inmovilidad de la pintura. Centrando simultáneamente su atención en la base inconsciente de ese placer y en su forma mediática, es decir, en su relación con la reproducción mecánica, los artistas del «inconsciente óptico» hicieron suya la temática de los vehículos de la cultura de masas. A su modo de ver, éstos confirmaban la existencia de un orden en el que la nítida separación entre los sentidos —la escisión lógica entre el espacio y el tiempo— había quedado disuelta, deconstruida. Entendían que el latido que dichos mecanismos evocaban no podía ser estructuralmente distinto de la «visión», sino que se producía en el seno de ésta. Latido que aprobaban sin reservas, pues, como posible fuerza transgresora de los propios conceptos de «distinción» en los que el modernismo se acreditaba. Latido que parecía disipar la certidumbre de declaraciones como la de Picasso: «En mi opinión, el cometido de la pintura no es representar el movimiento, poner en marcha la realidad. Yo creo que su tarea es, por el contrario, detener el movimiento.»

El análisis del gesto en crecientes cambios de posición, con lo que el proceso de animación puede fotografiar representaciones aisladas de un mismo cuerpo cuya figura se condensa cada vez más, pues cada variación es menor que la anterior, o el procedimiento mecánico que produce alteraciones mínimas que, acto seguido, pueden ponerse en movimiento haciéndolas pasar por la abertura de la cámara o con un método más tosco si cabe, como deslizar el pulgar por el canal de un correpáginas de dibujos animados, pasando rápidamente sus páginas: he aquí una serie de recursos pulsátiles que, al parecer, existirían a años luz del estudio de Picasso. Del estudio en el que dedicaría las dos últimas décadas de su vida a otro proceso enteramente distinto: el del tema y la variación.

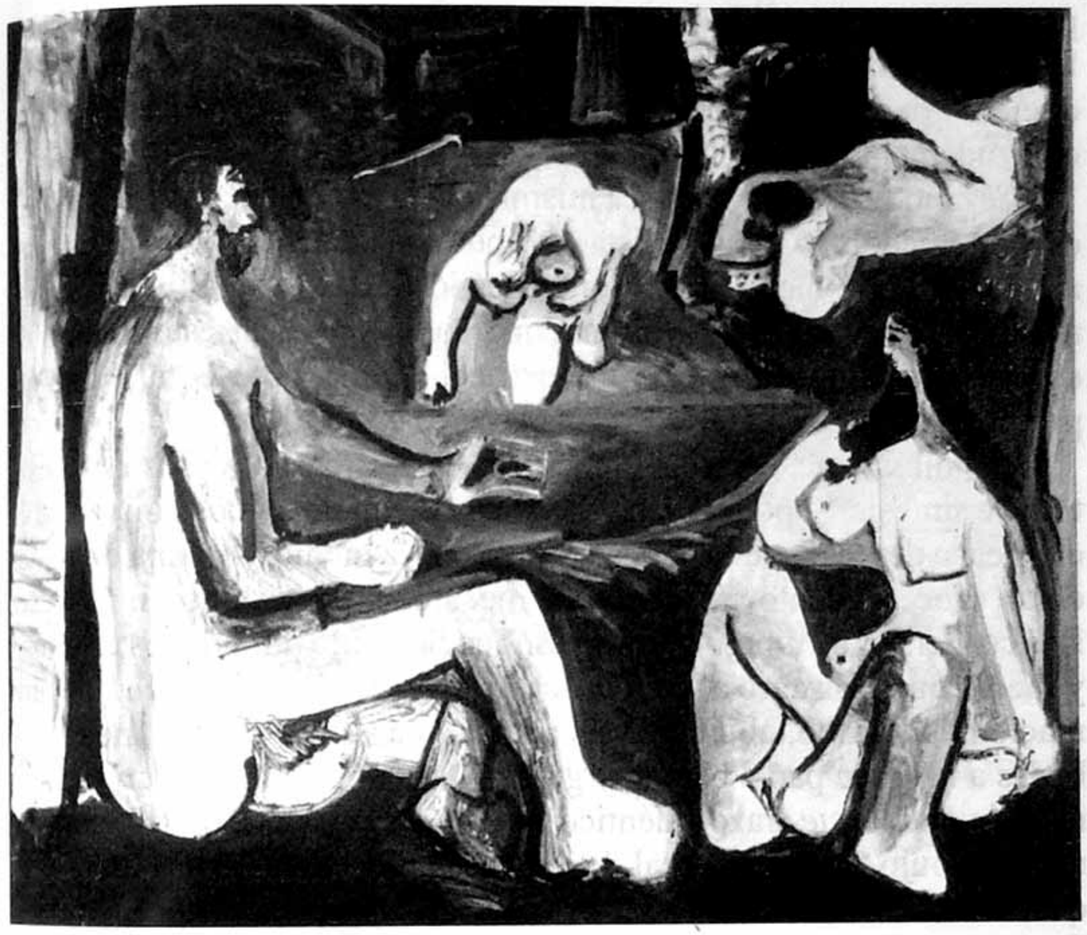
Este procedimiento parece adecuarse perfectamente a sus objeciones contra la admisión de movimiento en la pintura. La variación sobre un tema representa una reflexión consumada acerca de otra reflexión consumada, la una absolutamente imbricada dentro de la otra, es decir, dentro de los confines del marco pictórico, con la pulcritud propia de un juego de cajas chinas. Al reafirmar su propia unidad pictórica por contraposición y con referencia a la unidad del tema, la variación revierte en una declaración sobre la capacidad inventiva de su autor, sobre el continuo resurgir en su imaginación de reenfoques de la idea original, siempre nuevos, independientemente de su alcance. Acreditando una reserva de originalidad aparentemente inagotable, la variación se autodefine como instrumento de una repetición voluntaria, resultante de un juego de diferencias controladas totalmente distinto de la recurrencia vacía de las formas mediáticas. Inmersa en las fases postreras de la era de la reproducción mecánica —televisión, discos, transistores—, la austeridad de la variación pictórica parece sustraerse al influjo rítmico del «latido».

Las *Femmes d'Alger*, las *Meninas*, *Raphaël et la Fornarina*, el *Déjeuner sur l'herbe*: todos estos cuadros servían como armazones en dicho proceso. En torno a éstos, el maestro hilvanaba cientos de estudios preparatorios que permiten ver cómo el original varía según cuál sea su enfoque creativo, estudios en los que flotaba la estela de las explosiones de su energía imaginativa. Incluso en plena efervescencia creativa, Picasso colocaba con sumo cuidado cada elemento dentro del proceso, lo fechaba y, puesto que para distinguir cada elemento individual entre toda esta multitud no bastaba con asignarle un día, lo numeraba. Podemos así seguir estos hilos creativos, rebobinar este espléndido abandono, e intentar penetrar en la caverna en la que se inspiraba el maestro. Siguiendo esta veta, el historiador del arte aborda los esbozos que conducen a una de la versiones que Picasso pintara del *Déjeuner sur l'herbe*.

«Durante tres días, del 7 al 10 julio, Picasso se entregó a un intenso trabajo creativo sobre el *Déjeuner*», nos informa. «En ese breve lapso dibujó por lo menos veintiocho nuevos estudios de composición —dieciocho de ellos en un día— y realizó una segunda y definitiva variación en óleo. Estos dibujos revelan su concentración mental en mayor medida, si cabe, que los precedentes.» El historiador describe cómo en estos dibujos balbucían correcciones y revisiones menores. Entre un bosquejo y el que le sigue, «las cosas han experimentado ligeros cambios —comenta—, como el desplazamiento de un brazo o una

Pablo Picasso, *Déjeuner sur l'herbe d'après Manet*, 10 de julio de 1961.

«La variación sobre un tema representa una reflexión consumada acerca de otra reflexión consumada...» (p. 239).



Pablo Picasso, *Déjeuner sur l'herbe d'après Manet*, 13 de julio de 1961.

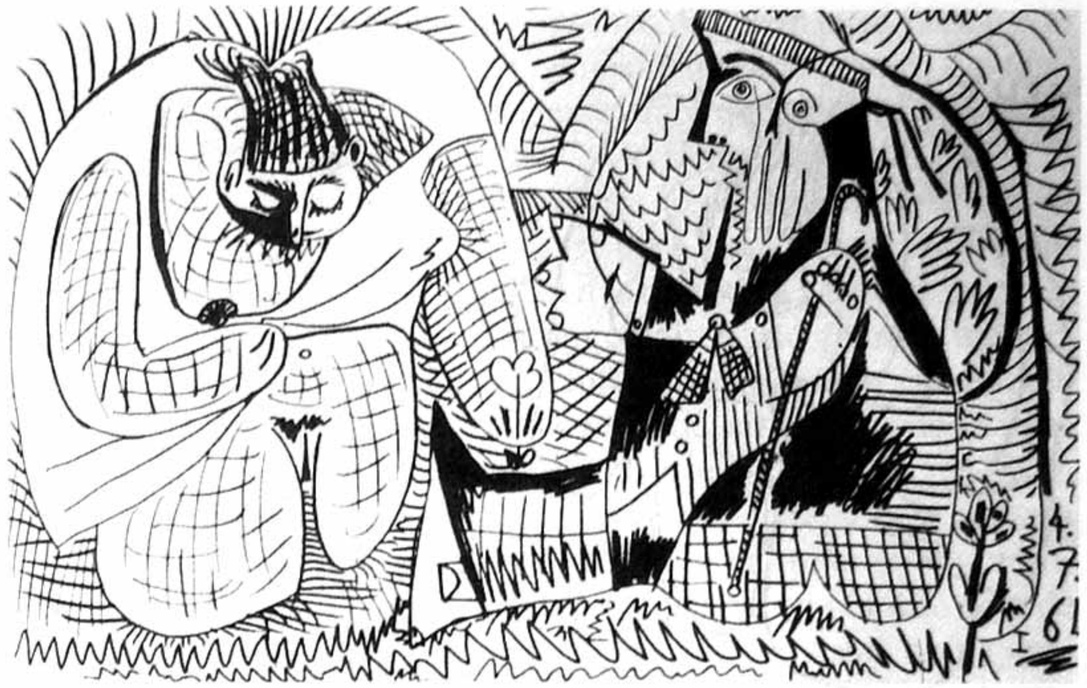
«Cientos de estudios preparatorios que permiten ver cómo el original varía según cuál sea su enfoque creativo...» (p. 239).

pierna por mor del dibujo en su conjunto». Pero por muy provisionales que parezcan, el historiador proclama la «maestría» de estos bosquejos, y puede ver a Picasso trabajando en ellos «tan fervorosa y concienzudamente como Cézanne».

Cézanne, recordemos, es la mismísima personificación del «ahora» del fenomenólogo, es el artista que podía acechar pacientemente las apariencias, de modo que el significado de la profundidad pudiese manar en su interior. Es el artista que podía sintetizar este tiempo de espera en una unidad global e inextricable, una síntesis tan absoluta parecería corroborar el mismo concepto de *gestalt*.

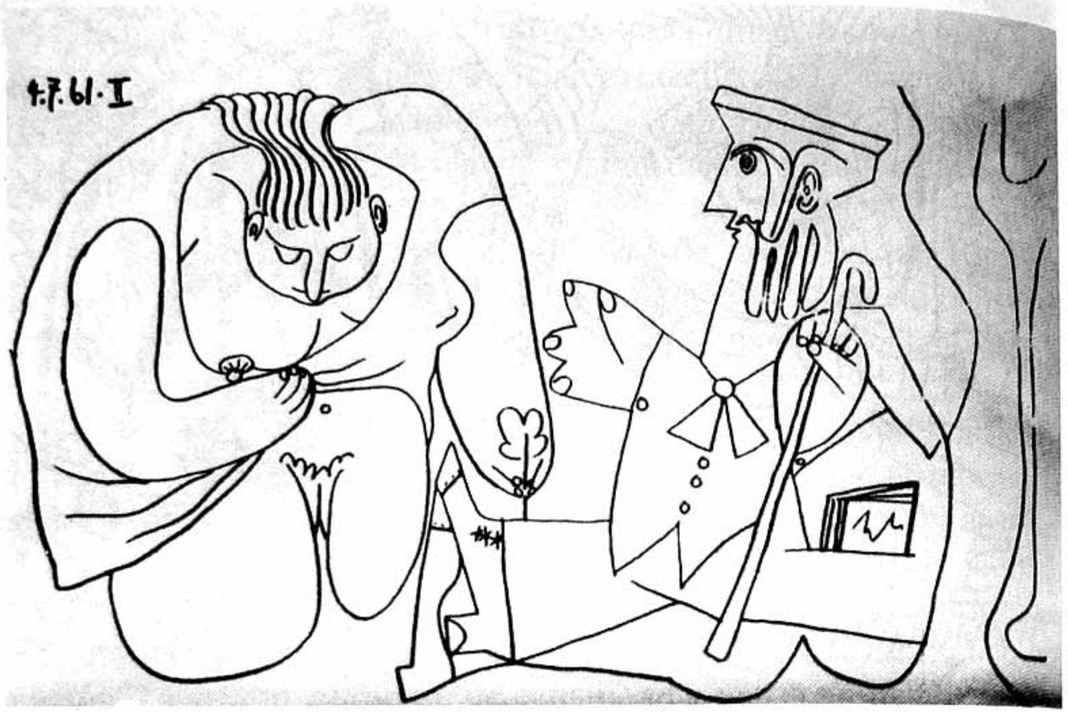
Los dibujos de Picasso, con toda su maestría, no representan este tipo de síntesis. Si podía pintar dieciocho en un día —cosa impensable en el caso de Cézanne— era porque, en cierta medida, obraba en poder de un procedimiento reproductivo, mecánico, para seguir su proceso. Los cuadernos de dibujo que Picasso fue llenando durante los dos años y medio que consagró al *Déjeuner* parecen propios de un film de animación. De hecho, el dibujo de cada página —sus nítidas líneas grabadas a lápiz en papel blando y grueso— hunde su relieve en la página siguiente. *Este* trazo, idéntico al anterior, sirve de perfil para un nuevo dibujo, casi gemelo al de la página precedente, sino fuera porque, como decía el historiador del arte, «las cosas han experimentado ligeros cambios». Basándose en *este* ahora, el proceso sigue su curso. La nueva página deja la impronta de su propia configuración en el nivel subsiguiente del cuaderno, y así sucesivamente. Podemos pues ver cómo Picasso adopta un modo de producción que no plasma el continuo renacer de la inspiración renovada, sino una serie reproducida mecánicamente en la que cada miembro refleja esas minúsculas variaciones que parecen poner en movimiento al grupo en su conjunto. Y es imposible entender esta animación a modo de vitalismo estético: no se trata de la antigua metáfora orgánica aplicada a unidades compositivas. Sus asociaciones son más modestas: los cómics, las caricaturas, Disney. De hecho, al examinar las sucesivas láminas de la secuencia —exfoliándolas en orden inverso y advirtiendo cambios mínimos de posición y de volumen— no tenemos la impresión de estar viendo una idea en desarrollo, sino de observar un gesto en movimiento. De modo que, contra lo que cabría esperar, Picasso sitúa al espectador en presencia de un correpáginas.

Nadie habla jamás de este proceso, de un proceso del que los cuadernos de dibujo dan sobrada fe. Nadie llega a decir que se parece a un correpáginas. Zervos reproduce los dibujos en columnas verticales, de forma



Pablo Picasso, *Déjeuner sur l'herbe d'après Manet*, 4 de julio de 1961, I.

«Hunde su relieve en la página siguiente...» (p. 242).



Pablo Picasso, *Déjeuner sur l'herbe d'après Manet*, 4 de julio de 1961, II.

«Las cosas han experimentado ligeros cambios...» (p. 242).

que es imposible saber, ni siquiera sospechar, de qué manera fueron realizados. Sólo lo sabríamos si los tuviésemos en nuestras manos, si pudiéramos pasar sus páginas. Para lo cual tendríamos que haber admitidos en su estudio. Siendo uno de sus íntimos. Como Hélène Parmelin.

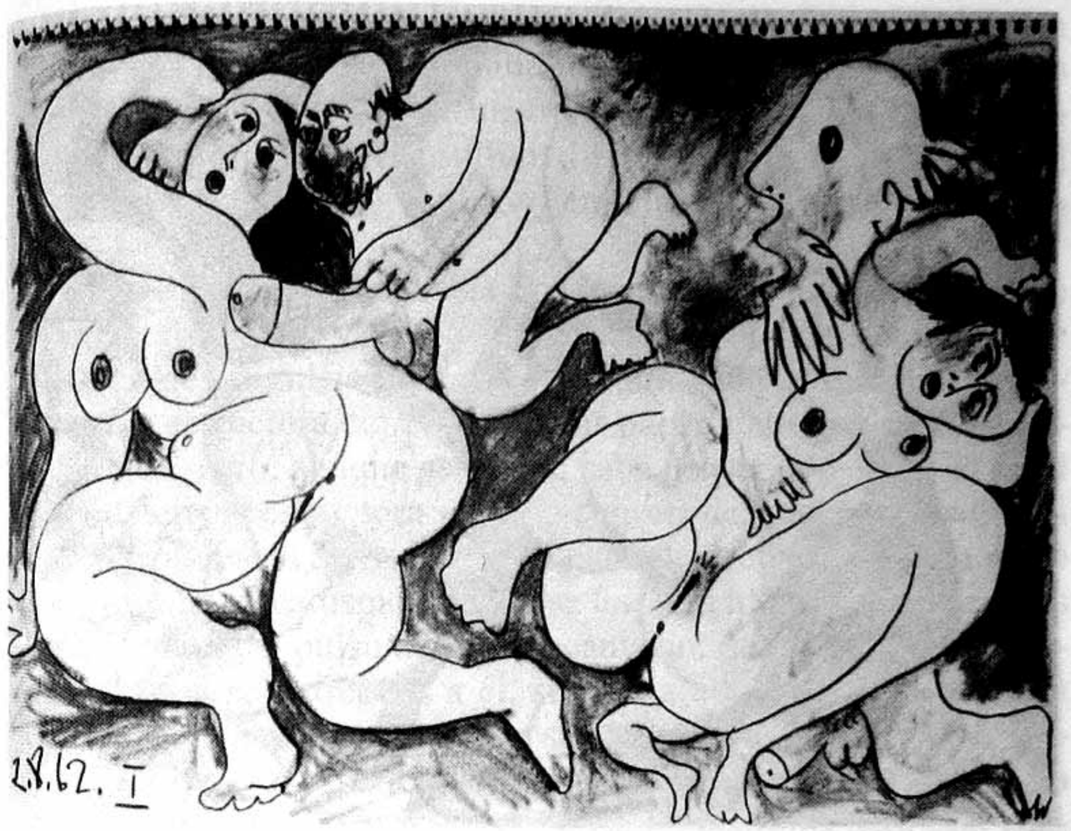
Por el contrario, cuando se habla de las composiciones que Picasso creó basándose en la obra de otros, se hace hincapié en su libre tratamiento del original, en la libertad con la que entra y sale de éste. Lo típico es decir de él que «es un pintor genial» y que «parece tener la capacidad de entregarse voluntariamente a la inspiración procedente de otra obra de arte, liberarse de ella más tarde, sintiendo que su imaginación se ha fortalecido y es capaz de proyectar una imagen de su propia cosecha». Esta discusión en torno a la entrega y la captura tiene cierto interés. Pues, pese a que siempre culmina en una tranquilizadora reafirmación de la libertad del artista, no por ello deja de delatar la inquietud que el quehacer de Picasso en estas obras despierta, si bien no acaba de comprender la naturaleza de esta «entrega». Y es que la entrega de la imaginación del artista, el lugar donde queda atrapada venciéndose al placer, está en función de un dispositivo mecánico —el aparato del espectáculo— es producto de una pasividad voluptuosa: el mecanismo de animación en serie propio del correpáginas.

Este voluptuóso sucumbir a la actividad inconsciente del mecanismo queda perfectamente reflejado en el cuaderno de dibujo que Picasso pintara a modo de punto culminante al que todos los demás tendían, el cuaderno de dibujo del 2 de agosto de 1962. En él la carga erótica de la escena se explicita al máximo. El «subtexto» orgiástico del *Déjeuner sur l'herbe* aparece representado en nueve páginas consecutivas. Dentro de esta reiteración de apariciones y desapariciones de la escena, los genitales de los actores emigran a distintas partes de sus cuerpos, siendo éstas las variaciones de mayor relevancia.

Es más, podría decirse que los doscientos bosquejos precedentes servían sobre todo para preparar la exhibición de genitales dentro de la matriz formal del correpáginas. La fascinación que, durante largo tiempo, Picasso sintió por la figura de una mujer, contemplada desde arriba, en torsión —inclinándose para atar su sandalia, para secarse, o, como en el *Déjeuner*, para darse un baño—, ya estaba presente en esta serie de variaciones destinadas a sexualizar la imagen. Vista desde esta posición, la figura femenina es vulnerable a las reiteradas metamorfosis que Picasso obra en ella, sea en la devota María

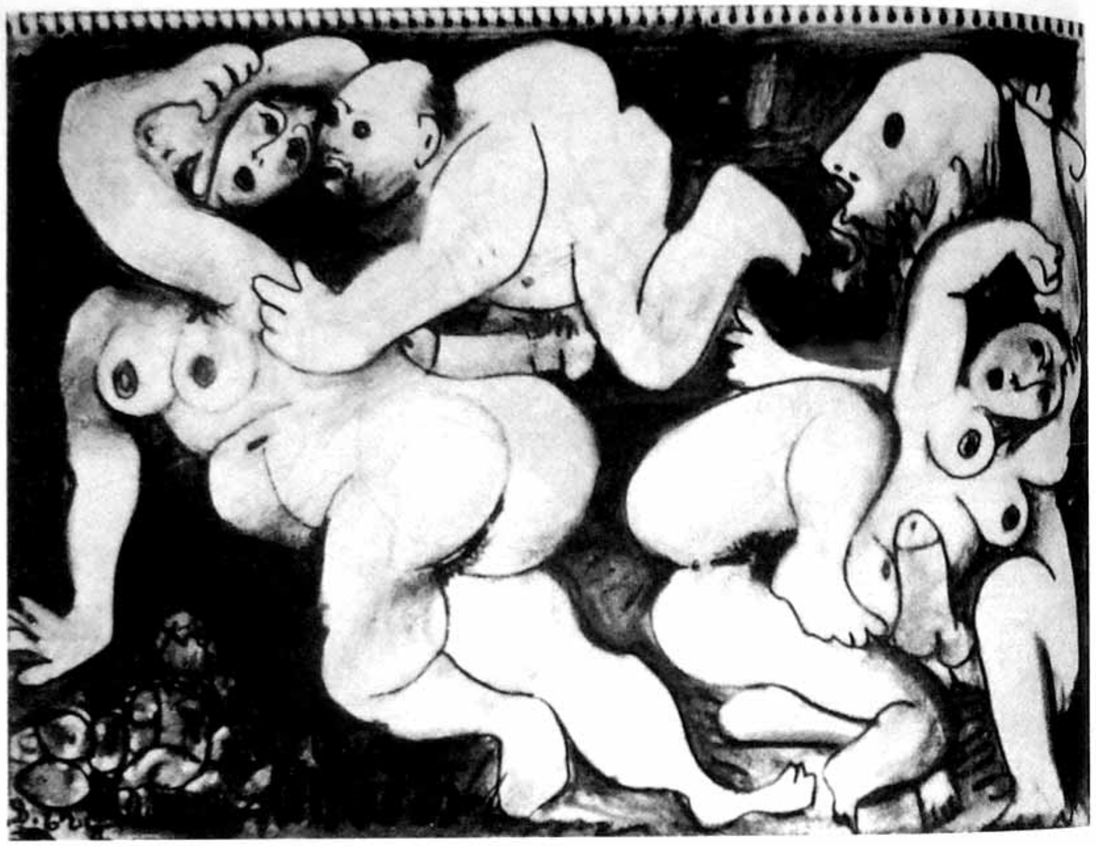
Pablo Picasso, *Raphaël et la Fornarina*, 4 de septiembre de 1968, I.

«Si bien no acaba de comprender la naturaleza de esta "entrega"...» (p. 245).



Pablo Picasso, *Déjeuner sur l'herbe d'après Manet*, 2 de agosto de 1962, I.

«Este voluptuoso sucumbir a la actividad inconsciente del mecanismo...» (p. 245).



Pablo Picasso, *Déjeuner sur l'herbe d'après Manet*, 2 de agosto de 1962, II.

«La exhibición de genitales dentro de la matriz formal del correpáginas» (p. 245).

Magdalena de la *Crucifixión* o en la bañista del *Déjeuner*. Inclinada para que sus pechos cuelguen libremente, la cabeza de la mujer se somete una y otra vez a la misma transformación, a su reconversión en significante fálico, en sustitutivo —encarnado en la nariz y el pelo del rostro femenino— de los genitales de una virilidad ausente.

El que Picasso asediara esta imagen durante tantos años, el que recurriera frecuente y espectacularmente a la representación de actos sexuales, significa —cabría objetar— que en realidad no *necesitaba* la estructura del correpáginas para dejar volar su imaginación erótica. Pero, aunque así fuera, cabe pensar que, hacia el final de su vida, dicha estructura se había convertido en el medio sobre el que desarrollaba su actividad, por lo que de hecho necesitaba verse envuelto en su mecanismo. Su arte se fue convirtiendo cada vez más en una función del pulso de este mecanismo. Puede que no lo necesitase, pero sí se entregaba a él, sí acudía a la llamada de la pura recurrencia, a la seducción y a la satisfacción de un pulso imparable. Se diría que la repetición mecánica y la representación erótica lo habían cautivado y que él había creado metáforas para esta fijación. En 1964, Picasso elaboró unos azulejos en los que un sátiro priápico persigue a una ninfa, desde el primero hasta el último, con la exactitud repetitiva que una plantilla facilita. Mientras le enseñaba a Hélène Parmelin una docena de ejemplares, le preguntó «¿A que sería hermoso decorar habitaciones enteras con azulejos así?» Hélène incluye este comentario en el epígrafe de su libro titulado *Picasso, el moralista*.

Como testigo de gran parte del teatro de variaciones de Picasso, recuerda las sesiones nocturnas en su estudio, reunidos todos para contemplar maravillados diapositivas proyectadas sobre la pared del fondo, aumentadas cinco o diez veces su tamaño natural: la Masacre de los inocentes, *cuya altura ha crecido treinta pies; la* Entrada en Constantinopla, *de Delacroix, como una gran llamarada de color. Hay quien va el cine, debió pensar Hélène ¡Nosotros preferimos este espectáculo! Pero hoy el espectáculo no es tan plácido. Pasan el día en el castillo de Vauvenargues, congregados al pie del Monte Saint Victoire, y el humor de Picasso es tan negro como blanca es la luz del día. Así y todo, Picasso invita a sus huéspedes a entrar en su estudio, quiere que vean su colección de obras de otros maestros. Uno de los cuadros es un Cézanne y refleja el mismo Monte que tienen delante,*

Pablo Picasso, *Sin título*, 15 de noviembre de 1966, VI.

«El que Picasso asediara esta imagen durante tantos años...» (p. 249).

Pablo Picasso, *Sin título*, 14 de agosto de 1962.

«¿A que sería hermoso decorar habitaciones enteras con azulejos así?...» (p. 249).

una pintura que nadie ha visto con anterioridad. Se introduce profundamente en el espacio de la obra; su meditación es tan intensa que apenas alcanza a oír lo que Picasso le dice. «¿Por qué no coges tu cámara, Hélène?», pregunta. «¿Para qué la tienes si no la utilizas? ¿Por qué sigues dando vueltas sin hacer nada? Pareces no darte cuenta de que es un ocasión única. Deberías estar fotografiando el estudio, fotografiando los cuadros.» Aturdida, sale a la superficie de su silenciosa concentración.

Coge la cámara. Siente que, con cada clic, un cuchillo rasga la libertad de su experiencia de la obra, que con cada chasquido del obturador algo vivo acaba de morir. De repente, Picasso se gira sobre ella, y le espeta que ha fotografiado su renoir *«sin su permiso». «¡Su* renoir*!», piensa ella. Arranca la película de la cámara y se la arroja a la cara. «¡A mí nadie me habla así!», le dice.*

Pasan las semanas y Jacquelin intenta traerla de vuelta. «¡Tú ya sabes *cómo es!», insiste. Y es cierto. Hélène lo sabe perfectamente. Cosa que hace su terquedad tanto más interesante.*

Sigue diciendo que Picasso no tenía derecho a violar su silencio, a interrumpir su total conexión con las obras, a resquebrajarla en el aire como si fuera hojarasca. Expresa sus quejas a Jacqueline con el moralismo de una defensa de la Pintura, una defensa modernista.

Pero, claro está, ellá sabe muy bien cómo es Picasso; son tantas las veces en que lo ha visto confabulando, manipulando, controlando; ha sido tantas veces su víctima. No era pues él quien había violado su silencio, el que la había provocado hasta tal extremo. Había sido el clic lo que le había inquietado al originar su propio ritmo en el seno de la imagen pictórica.

Y el Dr. Freud ¿habría tenido algo que decir sobre el contenido de un clic que —al igual que la pura sintaxis de la voz pasiva— pudo haber servido para introducir de contrabando el latido de eros más allá de las puertas de la represión?

Picasso, el moralista podría ser el subtítulo de casi todos los libros sobre Picasso de los últimos cincuenta años, libros que nos traen el mensaje de reaformación de arte en el voluntarismo, la intencionalidad y la libertad. Pero ¿hay alguien que oiga a Picasso cuando, con toda inocencia, habla de cómo le posee el *dispositif* que el mismo ha creado? Reconociendo que «con sus variaciones sobre los viejos maestros [Picasso] sistematiza el proceso; la obra es un ensamblaje de lienzos sobre un mismo tema, siendo cada uno sólo un

vínculo con el todo, un momento suspendido de creación», uno de los expertos en esta fase de su obra reproduce una cita de Picasso en la que afirma que lo que le interesa «es el movimiento de la pintura, el avance dramático desde una visión hasta la siguiente, aun cuando este avance no se lleve a su término [...]. He llegado a un punto en el que el movimiento de mis ideas me interesa más que esas mismas ideas.» La pasividad propia de este interés queda reflejada en otro comentario en el que afirma: «hago cientos de estudios en unos días, mientras que otro pintor podría pasar cientos de día en un sólo cuadro. Si sigo, abriré ventanas. Me pondré tras el lienzo y puede que algo ocurra.» «*Quelque chose* —afirma— *se produira*.» La ventana se abrirá y algo ocurrirá ante los ojos del pintor que está ahí cautivo, fascinado, como el Hombre de los Lobos, para quien la ventana se abre hasta un lugar más allá del cual algo está ocurriendo, una ventana que le permite ver la figura matriz de una escena donde quedará atrapado el resto de su vida.

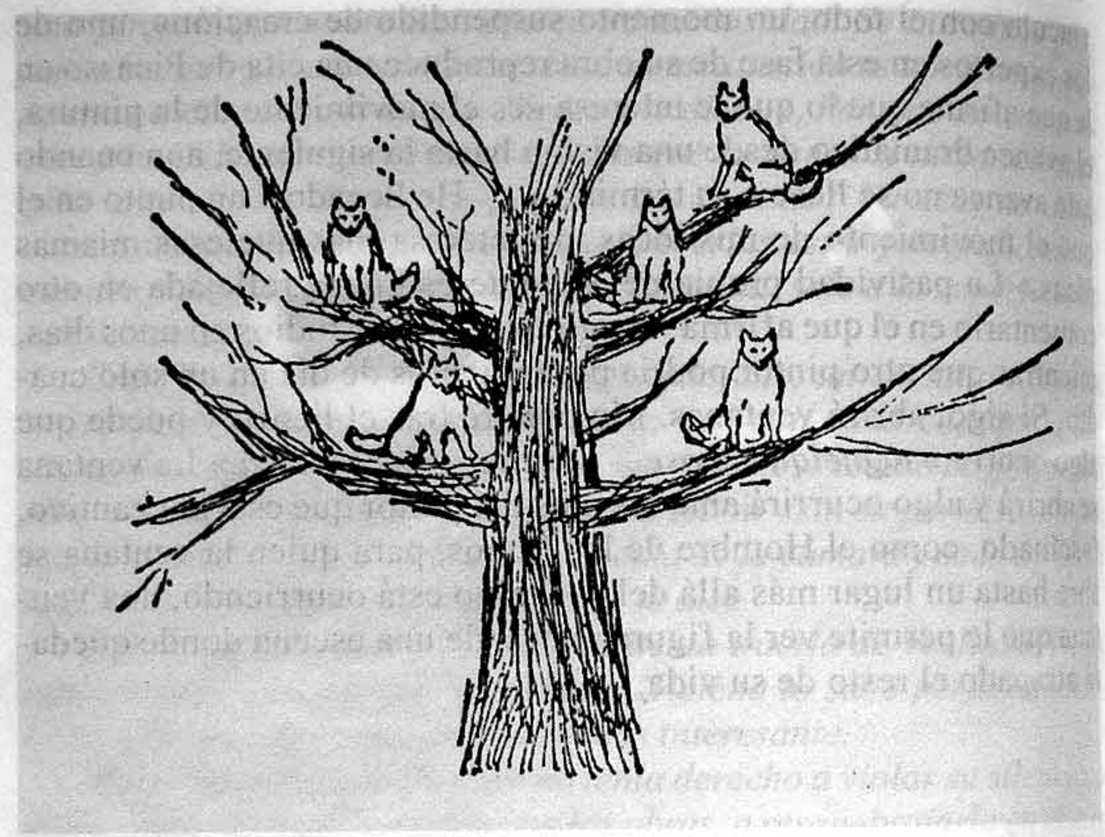
NOTA BIBLIOGRÁFICA

El análisis de Roland Barthes se halla en «The World of Wrestling», el texto que abre las *Mythologies*, sus ensayos sobre los fenómenos de la cultura de masas como discursos despolitizados, recopilados en un único volumen en 1957 (*Mythologies*, trad. de Annette Lavers (Hill and Wang, New York, 1972)].

En *Forever Picasso* (Abrams, New York, 1978) Roberto Otero reproduce fotografías del televisor de Picasso en su sala de estar, en Notre Dame de Vie. Las célebres imágenes de Picasso con sus diversos *milieux* son obra de David Doublas Duncan [*The Private World of Pablo Picasso* (The Ridge Press, New York, 1958)] y Edward Queen [*Picasso avec Picasso* (Pierre Bourdas, Paris, 1987)].

Hélène Parmelin y su marido, el pintor Éduard Pignon, se hicieron amigos de Picasso a finales de los cuarenta, llegando a ser íntimos de Picasso y Jacqueline Rocque durante su turbulenta separación de Françoise Gillot. Su obra en tres volúmenes, *Intimate Secrets of a Studio at Notre Dame de Vie* (Abrams, New York, 1966), *Picasso: Women, Mougins and Vauvenargues* (Weidenfeld and Nicolson, London, 1965) y *The Artist and His Model* (Abrams, New York, 1965), dejan constancia de su acceso a los estudios del pintor, de sus reflexiones en torno a lo que allí vio y de las conversaciones que Picasso mantuvo con ella, o con otros en presencia de ella, sobre todo con Pignon. Las conversaciones, citadas a veces literalmente, a veces resumidas, fueron compiladas y unificadas más tarde en un libro más modesto, *Picasso Says* (George Allen & Unwin, London, 1969).

Voyage en Picasso (Robert Lafont, Paris, 1980), el libro que Parmelin escribiera a modo de retrato íntimo de Picasso, sobre todo al fin de su vida, describe el interior de Notre Dame de Vie, sin olvidar el televisor que Picasso tenía al pie de la cama en sus últimos años (p. 201). También cuenta que a Picasso le apasionaba ver retransmisiones



Bosquejo realizado por el Hombre de los Lobos, en Sigmund Freud: «Historia de una neurosis infantil».

«Me pondré tras el lienzo y puede que algo ocurra...» (p. 253).

de lucha libre: *catch*, en francés; *cache*, pronunciaba Picasso. La frase «han entrado a saco en el almacén de Duchamp y están cambiando los embalajes» procede de este último libro (p. 71), si bien *Art et anartisme* (Christian Bourgois, Paris, 1969), es un obra tamaño-panfleto totalmente comprometida con esta misma idea donde Parmelin describe los Salones de Mayo en Paris (p. 25), el «lunódromo» de Tinguély (p. 52) y el «Concours Lépine de Anti-Arte».

Hélène da cuenta de sus propias emociones, sentidas en soledad en los estudios de Picasso, como cuando le fue revelado el significado del arte, en *Women of Mougins* (p. 7). En esta obra también se encuentran sus descripciones del sol y del calor allende del estudio (p. 13), del sol protector del silencio de éste (p. 20), del sonido distante de la carretera (p. 20) y de Jacquelin, cuando llamaba «mi Sena» a la canaleta (p. 29). El comentario de Picasso sobre los azulejos de sátiros y ninfas proceden de *The Painter and His Model* (p. 153) y *Picasso Says* (p. 61). De este mismo libro procede la discusión en torno a la rapidez del ojo y los reparos de Picasso ante los intentos pictóricos de representar el movimiento (p. 39). En *Voyage en Picasso*, Parmelin nos cuenta el incidente de Vauvenargues, cuando Picasso le encarga fotografiar las obras de su colección (pp. 31-35); la proyección de diapositivas en las paredes de estudio, de noche, en particular *La masacre de los inocentes* de Poussin (p. 75); y, una vez más, el efecto que producía en ella la vibración del calor del Midi, junto con el «*ronrón*» del tráfico, mientras pasa del trabajo en el estudio a la luz que brilla en el exterior (p. 77).

Max Ernst publicó *A Little Girl Dreams of Taking the Veil* en 1930. La imagen del zootropo procede de *La Nature* (1888), p. 12. El «Praxinoscope à projection» también se reprodujo en *La Nature* (1882), p. 357, así como las «Projections stéréoscopiques» (1891), p. 49, y las manos que sirvieron para la portada de *Répétitions* (1887), p. 144, de *Oedipus Rex* (1891), p. 272, y de *At First Clear Word* (1881), p. 584. Con respecto a los diagramas de Schreber que aparecen en *Les malheurs des immortels*, véase Dio Lewis, *The New Gymnastics, with a Translation of Professor Schreber's Pangymnastikon* (Ticknor and Fields, Boston, 1862).

Mi análisis del momento puntual de Husserl sigue el de Jacques Derrida, *Speech and Phenomena*, trad. de David B. Allison (Northwestern University Press, Evanston, 1973), pp. 60-69.

Lyotard lleva a cabo un extraordinario análisis de la figura de la matriz, tomando como ejemplo «Pegan a un niño», en el epígrafe «Fiscours Digure» de *Discours, Figure* (Klincksieck, Paris, 1971), pp. 327-354: la discusión sobre la voz pasiva se halla en la página 343; la comparación con la estructura estructuralista en la página 339; la aglutinación de oraciones lógicamente incompatibles se halla en las páginas 338-339; la consideración de la figura de la matriz como «forma impropia» en las páginas 349-350, mientras que la reacción con la pulsión de muerte se halla en las páginas 350-353. Sobre su discusión de la pasividad en Cézanne, véase p. 21. Sobre «Pegan a un niño» (1919), véase Sigmund Freud, *Standard Edition*, vol. 17, pp. 152-153. [Trad. cast., en *Obras completas*, vol. VII.]

Douglas Cooper analiza el desarrollo de las variaciones sobre *Déjeuner sur l'herbe* en *Pablo Picasso*: *Les Déjeuners* (Harry N. Abrams, New York, 1963), donde hace un seguimiento de la serie de dibujos (p. 19), comenta cómo Picasso se libraba de la influencia de la obra sobre la que versaban sus variaciones (p. 23), y reproduce gran parte de la obra, aunque omite el cuadernillo del 2 de agosto, catalogado con el n.º 165 en Arnold y Marc Glimcher (eds.) *Je suis le cahier: The Sketchboks of Pablo Picasso* (Atlantic Monthly Press, Boston, 1986), que reproduce ilustraciones de dos imágenes de esta secuencia. Robert Rosenblum destaca a importancia de la

proyección de la cabeza y los pechos femeninos sobre los genitales masculinos en «*Picasso and the Anatomy of Eroticism*», en *Studies in Erotic Art*, Theodore Bowie y Cornelia V. Christenson (Basic Books, New York, 1970), véase figura 198.

Marie-Laure Bernadac [«Picasso, 1953-1973: La peinture comme modèle», *Le dernier Picasso* (Musée National d'Art Moderne, Paris, 1988), p. 49] cita a Picasso cuando dice que «el movimiento de mis ideas me interesa más que esas mismas ideas»; Douglas Cooper (*Les Déjeuners*, p. 33) cita a Picasso, si bien en apoyo de un argumento totalmente distinto, cuando afirma: «Me pondré tras el lienzo y puede que algo ocurra.»

Seis

Una vez que la elaboración secundaria del estilo ha recubierto el juego turbulento de formas en el arte, ningún ojo humano, sea de nuestra generación o de las venideras, puede ver nueva e íntegramente sus efectos.

ANTON EHRENZWEIG

Helo ahí sentado, tal como le recuerdo, junto a la pulcra mesita de mármol, con su fina lámpara de pie de bronce y de pantalla inmaculadamente blanca, de espaldas a un cuadro que quizá sea de Kenneth Noland, pero que no es fácil identificar en la densa atmósfera que le envuelve. Su rostro casi no ha cambiado, fláccido e inerte, aunque el tiempo se ha ensañado en estrecharlo y enrojecerlo sádicamente. Siempre que intento imaginar ese rostro, mi memoria reproduce dos fragmentos aparentemente dispares: la forma abovedada de la cabeza, calva, rígida, implacable; la ausencia de tersura de su boca y de sus labios, invariablemente entreabiertos en mi recuerdo, en un gesto lógicamente imposible, impertérrito a la vez que burlón. Al mirarle ahora, busco el mismo efecto. Como siempre, me tiene prendada su boca arrogante —carnosa, enseñando los dientes, agresiva—; sus dictámenes, pese a cierto titubeo en su pronunciación, lenta y pesada, son tan rotundos como siempre. «Conocí a Jackson Pollock en el 42», comenta al presentador. «Caminaba calle abajo, cuando me topé con Lee Krasner, una vieja amiga, en compañía de un respetable caballero.»

Dicho esto, Greenberg hizo una breve pausa, de modo que la conexión entre el nombre de Pollock y las palabras *respetable* y *caballero* no cayese en saco roto.

Algo después, prosigue: «El tipo tenía muy buena apariencia. Lee me dijo: "Va a ser un gran pintor"» Hizo otra pausa. Tras esto, responde con su sonsonete: «¿De veras? Ah. Estupendo.»

Conforme el foco va alejándose de Clement Greenberg hacia las archiconocidas fotografías de la pintura de Pollock, parece inevitable preguntarse: «¿Cuántas veces ha repetido el mismo relato? ¿Un centenar? ¿Dos? ¿Tres? ¡Cuán aburrido suena!» Mas Clem no se aburre, creo

yo. Si está predispuesto a divulgar la misma historia tantas y tantas veces, por muy rutinaria y sucintamente que lo haga, es porque abriga cierto propósito, cierta misión. Lee siempre ha dicho que les presentó en una fiesta, en un baile. Y Pollock no brillaba precisamente en las fiestas, ora muerto de vergüenza, ora envalentonado por el alcohol. Por consiguiente, el relato de Greenberg relocalizaba intencionalmente su mutuo encuentro: fuera de la compañía en la que trabajaba y, por tanto, de día y con un Pollock sobrio: «respetable», un «caballero». He aquí, a mi entender, el proceso de sublimación de Pollock. Sacarlo de su disoluto *squat* *, de su mono a lo James Dean y de su camiseta negra, de su desgarbada postura sobre sus cuadros en el caos de su estudio o apoyado, en cuclillas, en el estribo de su viejo Ford. Ésta es la postura, con todo su abatimiento, que aparece en tantas y tan célebres instantáneas, imágenes que reproducen el atlético abandono del gesto al pintar, pero también el sombrío y entristecido silencio de un cuerpo hierático, resueltamente aislado de todo lo urbano, de todo lo «cultural». Las fotografías lo ponen en el camino, como Kerouac, con su rostro sobre el puño cerrado, emblema de la protesta *beat* **, haciendo arte de la violencia, del «grito». La misión de Clem era enaltecer a Pollock, elevándolo por encima de estas fotografías, así como sus cuadros tenían que elevarse del suelo donde los había pintado para colgarlos en las paredes. Porque sólo así, en las paredes, pasarían a formar parte de la tradición, de la cultura, de la convención. Y en ese ángulo, con ese centro de gravedad, los cuadros devendrían «pintura».

«Él no era un genio negligente y salvaje —prosigue Greenberg—, no lo era. Lo aparentaba. Aparentaba rudeza, aunque su concepción de la pintura era extremadamente sofisticada.» Su voz se apaga, como si estuviera recordando.

Justo aquí, en estas lacónicas frases, hallamos la misión, todo el gesto de redención, el ensalzamiento de la obra, desde sus rodillas hasta la gracia de la pared en su unidad bendita, la negación de toda

---

* En inglés, *squat* hace referencia a la vivienda cuyos propietarios mantienen deshabitada y que posteriormente ha sido ocupada sin su consentimiento. Quienes las ocupan son *squatters*, jóvenes de tendencia libertaria conocidos en España como *ocupas* (u *okupas*, con intencionada transgresión ortográfica), término que el *Diccionario* de la Real Academia Española no recoge. (*N. del T.*)

** La novela de Jack Kerouac *En el camino* (trad. de M. Lendínez, Bruguera, Barcelona, 1982) fue el estandarte del movimiento *beat*, propio de la contracultura norteamericana de los años cincuenta. (*N. del T.*)

negligencia salvaje con vistas a crear un espacio de apariencia, que a su vez creará orden (por el mero acto de aparentar) y, por consiguiente, pintura: «pintura sofisticada».

Esta trayectoria, que aboca ineluctablemente desde el desorden hasta el orden, puede seguirse a través de las afirmaciones de los críticos de prensa del período entre ambas décadas, conforme uno tras otro iban cambiando de opinión en lo que a la obra de Pollock respecta. Antes, confiesan, sólo podían ver la negligencia salvaje. Ahora dicen ver el orden. Tras la exposición de 1949, Henry MacBride admite que en las anteriores obras de Pollock la pintura parecía «haber sido lanzada a distancia sobre el lienzo, sin que toda ella hubiera aterrizado felizmente».

Éste es el lenguaje del *antes*.

Pero ahora, según dice, «el salpicado tiene belleza y estructura, cosa que me gusta».

Cosa que equivale a decir que *antes* estaba en el suelo: «los gruesos garabatos de un niño», «una ciudad arrasada por la guerra, posiblemente Hiroshima, vista desde lo alto», «goteos», «babas», «una maraña de pelos». Pero *ahora* está en la pared, donde cobra el orden y la sofisticación de la tradición: «elegante como un pictograma chino», a juicio del *Times*, mientras que en *Art News* el uso de pinturas metálicas unía la obra de Pollock a Bizancio o Siena, a todos esos muros sagrados que brillan con la iluminación de la transcendencia: «Pollock usa la pintura metálica de forma muy parecida a la aplicación del pan de oro por parte de pintores del pasado, añadiendo la impresión de misterio y ornamento.»

Esta oleada de bendiciones afluye *motu proprio*, arrastrando cuanto a ella precede, incluso a Greenberg. *Antes*, la pared —esa misma pared que en su opinión garantizaba la condición pictórica de la obra— era signo de reducción, concreción y lisura; significaba la transformación de la pintura de caballete en pintura mural, el movimiento que lleva de la ilusión de profundidad a la declaración de la superficie impermeable del muro en toda la «positividad», según decía, de su facticidad observable. La pared, el muro era pura *haecceitas* (*thisness*). Era un plano vertical, determinado, un objeto sito ante el propio cuerpo en vertical del sujeto de la visión, frente a frente. Este objeto continuo y plano, seguía razonando, podría servir de analogía de otro objeto también continuo, a saber, del «espacio» de la ciencia positivista, el *continuum* de la observación neutral, el espacio enteramente abierto a examen, absolutamente igual ante la ley (científica). «El plano pictó-

rico como totalidad objetiva —había dejado escrito— representa el espacio en cuanto totalidad objetiva.» Y la extensión plana de la pintura a escala mural, según pensaba, sería análoga a la solidez del hecho pictórico.

Pero *ahora* la misma verticalidad del muro parecía llevar en sí la fuerza de la transcendencia.

La primera palabra de Greenberg al respecto fue «alucinada», en cuanto inició sus escarceos en pos de un término que captase el modo en que esta superficie en expansión vertical parecía transcender el mismísimo mundo de los hechos, al tiempo que la pared parecía hacerse a un lado: el «objeto» pasa a redescribirse «como» campo. Greenberg decidió que, en principio, la locución «literalidad alucinada» establecería la debida tensión entre la lisura del muro pintado y las ilusiones ópticas que con todo producía y que Greenberg intentaba caracterizar: el muro parecía respirar, decía, exhalar color. Adquiría una especie de radiación, una autenticidad luminosa, una sustancia volátil. A mediados de los cincuenta, Greenberg leía la pintura de goteo de Pollock a modo de «*contrailusiones* que responden tan sólo a la luz». La estólida neutralidad del «espacio en cuanto objeto», materialista y literal, daría pues paso a la idea de campo pictórico como «espejismo», es decir, como zona limitada por la posibilidad subjetiva del error. Como tal, pensaba Greenberg, este *plenum* ingrávido y en exhalación serviría ahora de analogía de la «visión misma». Sería la matriz de una mirada que, independizada del cuerpo del espectador, sería libre para explorar las dimensiones de su proyección, sostenida exclusivamente por la reflexión subjetiva sobre su propia forma de conciencia. «Reducir la sustancia a lo puramente óptico —escribía Greenberg— e integrar la forma en el espacio ambiental: así se cierra el círculo del antiilusionismo. En lugar de ilusiones de las cosas, ahora se nos ofrece la ilusión de la modalidad: a saber, la incorporeidad y la ingravidez de la materia, cuya existencia óptica se reduce a un espejismo.»

Por tanto, la verticalidad no es simplemente un eje neutral, una dimensión. Es un pagaré, una promesa, algo transcendente, una narración. Mantenerse erguido comporta llegar a determinada forma de visión —la óptica— lo que a su vez comporta sublimar, elevar, purificar.

Hace ya algunos años que Freud nos hizo este mismo relato, ¿verdad que sí? «La postura erecta del hombre», dejó escrito, podría en sí y de por sí representar «el primer paso del fundamental proceso de la

evolución cultural». Esta misma verticalización, razonaba, equivale a una reorientación que se aleja de la sensibilidad animal, con sus olfateos y escarbaduras. La vista en cuanto vista, al ampliar el alcance de la atención, permite diversificar los enfoques. Es ella la que desplaza la atención del antropoide excitado por los genitales de su pareja, dirigiéndola hacia la «totalidad de la figura del cuerpo». La vista en cuanto vista abre la posibilidad de un placer distanciado, formal, que Freud se contentaba con llamar *belleza*; *sublimación*, así Freud llamó en cristiano a dicho tránsito de lo sexual a lo visual.

«La vista en cuanto vista» era en gran medida la provincia de la psicología de la *gestalt*, la cual por aquellos años acudía en defensa de las incursiones especulativas de Freud en la psicohistoria de lo sentidos. El animal puede ver, escribían los psicólogos, pero sólo el hombre puede «contemplar». Su conexión con el suelo invariablemente enlaza la vista del animal con su tacto, su visión se predica de lo horizontal, de la intersección física entre el sujeto y el objeto de la visión. La postura erguida de hombre, argumentaban, brinda dicha posibilidad de distanciamiento, contemplación y dominación. «Somos capaces de contemplar las cosas en un plano perpendicular a nuestra mirada —escribían—, por ejemplo en el plano de *Prägnanz* fronto-paralela y de distancia transparente». *Prägnanz* era el término que los psicólogos de la *gestalt* aplicaban a la claridad que la estructura debía a su simplicidad, a su capacidad de integración en una figura. Dejaban claro que la figura contemplada dependía de su «fronto-paralelismo» o, lo que es lo mismo, de su verticalidad.

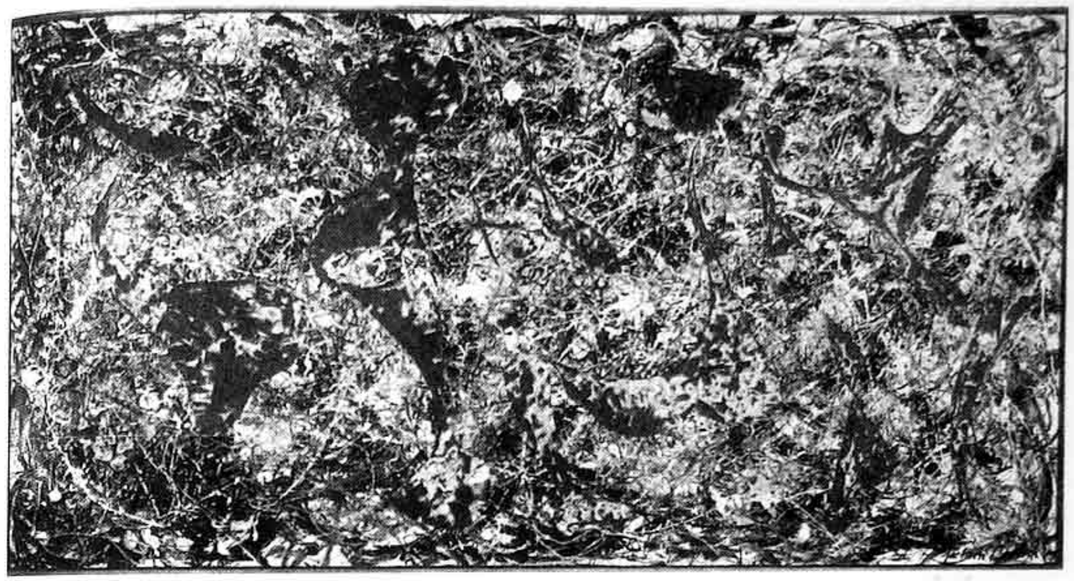
La postvida de las pinturas de goteo siguió sujetándose a este plano formal, sublimador, de lo vertical. En este punto contamos con el testimonio de un desfile de artistas que se autoproclamaron herederos de Pollock: Helen Frankentalen, Morris Louis, Kenneth Noland, Jules Olitski, Larry Poons, con el respaldo de críticos e historiadores como Michael Fried, William Rubin, T. J. Clark. La pulsión sublimadora aleja cada vez más las pinturas de lo material, de lo táctil, de lo objetivo. Esta pulsión ya había alcanzado una suerte de clímax allá por 1965, cuando se extrajo la siguiente conclusión lógica de la tesis de Greenberg por la cual la abstracción volátil propia de la línea de Pollock: «no demarca ni delimita cosa alguna —en palabras de Michael Fried— excepto, en cierto sentido, el alcance de la vista». Centrando su atención en unos cuantos cuadros de 1945, de los que Pollock ha sacado las formas figurativas del tejido óptico de las pinturas de goteo recortando fragmentos del lienzo, Michael des-

cribe el resultado. Se trata de ruptura, nos dice, si bien en nuestra experiencia no es una una rotura en la superficie física del cuadro: la sentimos como una *lacuna* —una especie de «punto ciego»— en el campo visual del observador. «Se diría que parte de nuestra retina se ha quebrado», insiste, una parte que «por alguna razón no registra cierta área del campo visual». Expulsando el conjunto de la obra del dominio del objeto e instalándola dentro de la conciencia del objeto, esta lectura lleva la tendencia sublimadora a su apogeo. «Al final —añade Michael— la relación entre el campo y la figura deja de ser algo espacial: es pura y enteramente óptica, de manera que la figura originada con la extracción de parte del campo pintado, dejando ver la tela del lienzo, parece hallarse en algún lugar dentro del globo ocular, por extraño que suene.»

Sin embargo, para Frank Stella, buen amigo de Fried, no sólo sonaba extraño, sino enteramente falso. El Pollock sublimado —el pigmento volatilizado, las manchas de pintura alumínica interpretadas como analogías argénteas de los fondos áureos de Bizancio y Siena— despertaba en él cierto escepticismo. Antes bien, como confesaba al locutor en el film *Painters Painting*, lo que más le agradaba de la pintura metálica de Pollock era la «repelencia» que causaba en el ojo, cualidad que en buena medida compartía con la textura de la superficie en las pinturas de goteo vistas de cerca, la coagulación del óleo en áreas donde éste se encharcaba para después, al secarse, quedar apelmazado, formando una capa desagradable, como la piel de nata en la leche hervida. Pero la objeción de Frank no encontró el debido eco, y su propio uso de pintura metálica entraría en el mismo saco sublimador de la «opticalidad».

En la posthistoria de estas obras, sólo hay constancia de tres objeciones contra dicha asimilación, tres negativas a la verticalización de Pollock, tres recordatorios del tiempo en el que aún cabía pensar que las pinturas de goteo habían sido «hechas a escobazos», a ras de suelo, carácter que provocaba el comentario «hasta un perro o un gato lo podría hacer mejor», un eufemismo en comparación con la acusación que, en 1950, Thomas Craven y Tom Benton vertían sobre Pollock: haber hecho las pinturas de goteo orinando sobre ellas. Las tres voces en contra procedían del quehacer de Cy Twombly, Andy Warhol y Robert Morris. A ninguno de ellos le interesaba el Pollock sublimado.

Helo ahí sentado, tal como le recuerdo, junto a la pulcra mesita de mármol, con su fina lámpara de pie de bronce y de pantalla inmaculadamente blanca, de espaldas a un cuadro que quizá sea de Ken-



Jackson Pollock, *Out of the Web: Number 7*, 1949.

«La sentimos como una lacuna *—una especie de "punto ciego"— en el campo visual del observador...» (p. 262).*

neth Noland, pero que no es fácil identificar en la densa atmósfera que le envuelve. Su rostro casi no ha cambiado, fláccido e inerte, aunque el tiempo se ha ensañado en estrecharlo y enrojecerlo sádicamente. Siempre que intento imaginar ese rostro, mi memoria reproduce dos fragmentos aparentemente dispares: la forma abovedada de la cabeza, calva, rígida, implacable; la ausencia de tersura de su boca y de sus labios, invariablemente entreabiertos en mi recuerdo, en un gesto lógicamente imposible, impertérrito a la vez que burlón. Al mirarle ahora, busco el mismo efecto. Como siempre, me tiene prendada su boca arrogante —carnosa, enseñando los dientes, agresiva—; sus dictámenes, pese a cierto titubeo en su pronunciación, lenta y pesada, son tan rotundos como siempre. Trato de imaginar en qué tono le dijo al locutor que hacía 1952 Pollock había «perdido su sustancia». Sé cuánto le gustaba esta expresión. Me lo imagino paladeando sus efectos, su impacto, la contundencia del término (*stuff*). A principios de los cincuenta había pronunciado una conferencia en el Guggengheim, afirmando que Dubuffet había «perdido su sustancia». Ante el murmullo reprobatorio de la audiencia, añadió que «otro artista que había perdido su sustancia» era de Kooning. Aseguraba habérselo dicho a Pollock en la cara más tarde, en 1953, cuando le reprochó que los cuadros de su última exposición eran «insustanciales» y «desnaturalizados».

Sonríe voraz, enseñando sus dientes. «Jackson sabía que había perdido su inspiración.» Se encoge de hombros. «Jackson tuvo una fenomenal carrera durante diez años, pero ya estaba acabado.»

Vuelve a encogerse de hombros, como diciendo: es ley de vida; tarde o temprano, todo gran artista pierde su sustancia, tras lo cual su actividad cotidiana se limita a seguir pedaleando, por inercia, empujado por sus propias aguas, haciendo pintura menor, reiterativa, como le ocurrió a Dubuffet tras 1950, o a de Kooning tras la primera serie de *Women*.

Con todo, el caso de Pollock fue bien distinto. Una vez «perdida su substancia», Pollock sólo fue capaz de montar tres exposiciones, antes de venirse abajo; año y medio después, en agosto de 1956, había muerto.

Y donde hay cadáver, cabría decir, hay misterio.

El enigma que rodea a las obras de Pollock se liga a menudo con el nacimiento de las pinturas de goteo, o lo que es lo mismo, con la invención de un procedimiento pictórico más radical que todos cuantos le habían precedido. La pregunta suele ser: ¿Cuál fue su fuente de inspiración?, o ¿cuál fue su poder de penetración formal? ¿Resultaba de la agudeza propia de un maestro o simplemente de una feliz casualidad? A buen seguro, no van por ahí los tiros.

El científico monta el experimento. Conjetura que, si lleva a cabo cierta clase de operaciones siguiendo cierto orden, obtendrá cierto resultado. Sabe que puede repetir el experimento, que introduciendo ligeras variaciones en ulteriores ensayos, podrá ampliar el número de variables que explican dicho resultado. Trabaja por inducción, del «caso» a la «regla», con una lógica de relaciones que podría plasmarse del modo que sigue:

Inducción

Caso Estas alubias proceden de este saco.
Resultado Estas alubias son blancas.
∴ *Regla* Todas las alubias procedentes de este saco son blancas.

Podemos seguir el experimento de Pollock tal como lo llevó a cabo y lo repitió: se extiende el lienzo sobre el suelo, cubriendo su superficie con la tracería de líneas curvas y espirales de pintura líquida, alterando la viscosidad del entramado y el tamaño y el formato de la superficie. Podemos seguir la apertura progresiva red y la regresión en la convencionalidad de los formatos, que rompen inicialmente la tradicional verticalidad del lienzo con frisos exageradamente horizontales para después transgredir los límites del propio caballete con proporciones extravagantes: 396 centímetros de alto por 609 centímetros de ancho, por ejemplo. Para Pollock, «pintar un cuadro» no es más, como nos recuerda *Art News*, que repetir esta operación; y, pese a que quizá nos cuestionemos sus medios y sus fines, el quehacer de Pollock no tiene nada de misterioso.

Por el contrario, el misterio surge de lo irrepetible, del punto y final, de lo cerrado. El misterio de un asesinato da un toque dramático a este carácter terminal haciéndolo carne, dándole la forma concreta de un cadáver. Nada hay más opuesto al experimento científico que un misterio, toda vez que la lógica de este último retrocede desde la «regla» al «caso» o, lo que es lo mismo, desde la clave a la causa. C. S. Peirce, a quien debemos el ejemplo inductivo del saco de alubias, dio a esta lógica el nombre de retroducción o abducción:

Abducción

Regla Todas las alubias procedentes de este saco son blancas.
Resultado Estas alubias son blancas.
∴ *Caso* Estas alubias proceden de este saco.

Numerosos escritores, fascinados por la retroactividad de la lógica, atraídos por la estructura de la propia clave —llámese indicio, huella o síntoma— han sembrado de nombres famosos el campo de trabajo de la retroducción: Sigmund Freud, Giovanni Morelli, Sherlock Holmes.

«El asesino siempre trae consigo algo al lugar del crimen», afirma el detective, con voz baja, nasal y premonitoria, para después añadir: «tan cierto como que ha de dejarse olvidado algo».

Así es. Se trata de algo obvio, aprendido en la calle, y de un tópico del género negro. No importa qué sea el «asesino», censor represivo, falsificador o criminal, la clave está estructurada por esa extraña cesura que denuncia el incumplimiento los planes que ingeniara. La clave es precisamente lo que no se pretendía, algo con lo que no se contaba, inadvertido, inconsciente, olvidado por negligencia. La clave está estructurada por el hecho concreto de que la clave, como huella que es, depende de quien la dejó, pero su autor puede pasar por alto algunas cosas que lo relacionan con ella. El criminal pierde así el control del «significado» de su clave, con lo que la historia se le escapa de las manos: ha nacido una nueva narrativa. Deja de ser el relato de la perpetración de un crimen para ser la historia de la detección de un hecho. «Elemental, querido Watson —como Holmes explicaba complacido—, se trata de razonar a la inversa.»

Podríamos decir que tanto la clave como el cadáver revelan a su modo esta estructura temporal concreta. El cadáver representa lo terminal, lo que nunca podrá repetirse; la clave representa un eslabón roto en la cadena de la conciencia, lo que jamás se pretendió. Y, por extraño que parezca, la historia se libra de un pasado al que estaba sujeta. Cierto es que la narración habita un presente que tiene plena libertad para prolongar y seguir integrando las secuelas del crimen, pero también para secuenciar nuevas series de sucesos que le permitirán reconstruirlo.

Así pues, cuando, bajo la luz albinegra del mediodía en Hollywood, el detective posa su cansina mirada en la abatida ama de casa y repite su latiguillo: «limítese a los hechos, señora», ¿está cumpliendo la exigencia que Ranke imponía al historiador, a saber, atenerse a las «cosas tal y como realmente son», para aproximarse así a una verdad encerrada en el pasado e inmune al presente? ¿O, por el contrario, intenta anular la interpretación del ama de casa, las lecturas de *aquélla*, para hacer sitio a la suya? Lo que quiere son hechos, puros y duros. Mas no cree que éstos vayan a llegarle con el significado puesto. *Su* cometido es la interpretación, y ésta se produce con posterioridad a los hechos, en el ahora, de acuerdo con la inexorable lógica de la clave.

Los «hechos», señora, limítese a contarme los hechos... En 1950, con treinta y ocho años, Jackson Pollock estaba en pleno apogeo. Entre 1949 y 1950 había ganado 5.800 dólares netos, contando ventas, derechos e impuestos. En una época en la que los ingresos anuales de un trabajador de cuello blanco rondaban los 3.500 dólares, ello representaba un éxito en términos puramente pecuniarios. Mas no se trataba de un éxito exclusivamente financiero. En grandes titulares, la revista *Life* preguntaba a doce millones de lectores: «¿Nos hallamos ante el mejor de los pintores vivos de los Estados Unidos?» Y pese a que los autores de tales titulares se esforzaban en dar a la pregunta cierto aire de ironía (el negocio del «éxtasis») la longitud del texto y el tamaño de las fotos presuponían un rotundo *sí* por respuesta.

Allá por 1950, Alfred Barr había comprado para el MoMA el cuadro *Number 1, 1948*, enarbolando su propia vindicación de Pollock, y le había abierto una impresionante sala en el pabellón americano de la Bienal de Venecia.

En primavera, con el deshielo, Pollock ya había empezado a pintar una serie de cuadros de dimensiones crecientes que alcanzó su punto álgido con cuatro de sus obras más ambiciosas; para algunos, sus obras maestras: *Lavender Mist*, *One*, *Number 32* y *Autumn Rhythm*.

En pleno verano, Hans Namuth comenzó a fotografiarle trabajando en su estudio, pero también en sus momentos de ocio, en su casa de Springs. Al parecer, Pollock veía reflejada su recién alcanzada fama en el objetivo de la cámara. En cualquier caso, Namuth pasó a proponerle algo que no le disgustó, rodar una película protagonizada por él mientras trabajaba... pintando. Hasta donde sabía, el único artista americano protagonista de una película era Alexander Calder. Este hecho le hacía entrar en la lista de artistas consagrados, además de abrirle las puertas a Europa.

El rodaje comenzó en septiembre y terminó en un frío día de octubre, a últimos de mes. Pollock señaló el final bebiéndose de un tirón varios vasos de *bourbon*. Después siguió una cena, durante la cual

Pollock se peleó con Namuth, sin reparar en el resto de invitados, sobre unos doce, sin dejar de increparle: «No soy un farsante. Tú sí que lo eres.» Acto seguido volcó la mesa, con cena y todo. Había conseguido mantenerse sobrio durante cuatro años. Y en ese preciso momento lo echaba todo a rodar.

Jamás se repuso. Como escribía a su amigo y valedor Alfonso Ossorio, su invierno en Nueva York durante y después de su exposición supuso «envilecerse de por vida». Confesaba que sus «borracheras» y sus «depresiones» eran embrutecedoras. Todo cuanto pudo hacer entre sus prolongadas cogorzas fueron algunos dibujos con tinta en los cuadernos de papel japonés que Tony Smith le proporcionaba. Al despuntar la primavera, de vuelta en Long Island, esos dibujos, cada vez más figurativos, empaparon largos bastidores de lienzo para configurar cuadros a partir de «ciertas imágenes tempranas que volvían a aparecérseme», tal y como, una vez más, escribía a Ossorio. Esta obra en blanco y negro, expuesta en 1951, marcó su definitiva ruptura con las pinturas de goteo, señalando asimismo el principio del fin de su obra y de su vida. Y aquí, en este fin, en esta revocación, reside el misterio, el velo del cadáver.

Para Lee, claro está, el misterio no era tal. «Después de la exposición de 1950—, preguntaría con cierto dramatismo—, ¿restaba algo por hacer? Pollock no habría podido ir más lejos en la misma dirección.»

La idea de que Pollock rehusó a repetirse, de que era un maestro demasiado autoexigente como para condescender a la autoimitación, forma parte del mito de su grandeza. Al comentar los recortes de Pollock (1949) y su descorcentante invención del «punto ciego», Michael Fried reincide en dicho mito, soslayando una pregunta perfectamente legítima: si fuera tan importante como afirma, ¿cómo es que Pollock sólo se planteó dicha alternativa en dos ocasiones? Nada menos sorprendente, a fe suya: «De todos los grandes pintores que América produjo desde 1940, Pollock fue prácticamente el único que rehusó a repetirse.»

Sin embargo, y por extraño que parezca, la concepción que aúna la maestría y la resistencia a repetirse no encuentra eco alguno en la práctica artística del modernismo. ¿Cómo aplicarla a Mondrian, quien, tras irrumpir con la invención de la retícula neoplasticista, dedicó dos décadas a «repetirse»? ¿No es precisamente esa repetición de uno mismo lo que la pintura permite a quien la practica, toda vez que éste ha dado con el lenguaje que le es propio, con la invención estilística

Jackson Pollock, *Echo: Number 25,* 1951.

«Después de la exposición de 1950 —preguntaría con cierto dramatismo—, ¿restaba algo por hacer? Pollock no habría podido ir más lejos en la misma dirección...» (p. 268).

donde podrá instalarse y progresar, cultivando y transformando una nueva sintaxis cuya originalidad puede reivindicar? He aquí lo que Clem alababa de Pollock: la variedad y el dramatismo latentes en algo que «a primera vista puede parecer atestado y reiterativo [...]. Hay que aprender el lenguaje de Pollock para reparar en su flexibilidad», dictaba Greenberg, refiriéndose a las célebres pinturas de goteo de 1948; *Number 1, 1948*, pongamos por caso. «Bajo la aparente monotonía compositiva de su superficie —seguía diciendo— revelan una prolífica variedad de diseños y detalles.» Mas lo que le impactaba no era la variedad presente en determinada obra, sino el abanico de sensaciones que su nuevo lenguaje posibilitaba.

De ahí que, para Clem, tampoco hubiese misterio, al menos en principio. En 1951, Clem acogió los cuadros en blanco y negro como «variaciones que, básicamente, seguían una misma línea». Por entonces, dichos cuadros parecían limitarse a confirmar la flexibilidad, el abanico de posibilidades que el nuevo lenguaje abría. Greenberg pasó por alto las «imágenes tempranas que volvían» a Pollock, ateniéndose al seguimiento de esa misma línea, empapando blancos algodones como tinta en papel secante. «Ahora se volatiliza», decía Clem, haciendo hincapié en algo que, por lo demás, sólo era una permutación lógica en la continuidad de una serie.

Mucho después regresaría a este momento para reevaluarlo, para concebirlo en términos, ya no de progreso, sino de ruptura y colapso. En 1955 elevaría *One* y *Lavender Mist* a la nueva frontera de la pintura del futuro, es decir, a la mismísima cima de la opticalidad, condenando a su vez los cuadros en blanco y negro por haber sido, en realidad, una tremenda retractación. «En 1951 —afirmaba— Pollock se pasó al extremo opuesto, con la violencia del converso.» La irradiación óptica, «la gasa de luces y sombras en suspensión» había desaparecido. En su lugar aparecía ahora «una serie de cuadros a rayas negras que parecían renegar de casi todo lo dicho en los tres últimos años. Pollock renegó de todo, escribía Greenberg. Lo que no se preguntó es por qué lo hizo. En el vacío explicativo de este misterio se han precipitado razones basadas en las intenciones de Pollock. Unas cuantas atañen a la historia del arte, como la idea de que Pollock se convirtió al figurativismo con el fin de diseñar una serie de ventanales para una iglesia en proyecto, pero la mayoría son biográficas. Una de éstas afirma que Pollock abandonó la pintura de goteo porque en la exposición de 1950 no obtuvo ventas, ni siquiera reseñas. Otra atribuye su abandono a que Pollock estaba harto de que acusaran a su quehacer de carente de disciplina y sentido. «De

caos nada, maldita sea», contraatacaba a la revista *Time* en noviembre de 1950. Una tercera especula que lo hizo porque su única fuente de inspiración eran sus recuerdos de niñez, una gran carga de recuerdos cuyas imágenes «trazaba» en el aire sobre el lienzo, dejando caer aleatoriamente las rociadas de pintura, obteniendo así la abstracción indispensable para suscitar la aprobación de Greenberg, recuerdos que, con el tiempo, no quiso seguir ocultando. Según esta última hipótesis, el desasosiego de Pollock ante el subterfugio de las pinturas de goteo ya era patente en 1949; bastaba con que Tony Smith le instase a retirar el velo en la primavera de 1951: «Y bien, Jackson, lo que hiciste fue magnífico, ¿pero qué vas a hacer a partir de ahora? ¿Cuál será tu *desarrollo*?»

Con todo, la existencia misma del misterio —y la propia estructura de la clave— debería persuadirnos a desestimar toda esta letanía de intenciones, este recital de locuciones como «no quiso seguir...», «estaba harto de...», «rehusó a repetirse...». El detective nos ha enseñado que la clave le ha arrebatado a Pollock el control de los sucesos y que, al hacerlo, se lo ha encomendado a algún otro..., quizá a Cy Twombly, quien, a mediados de los cincuenta, reflexionaba sobre la significación del quehacer artístico de Pollock, haciendo su propia lectura, apoyada precisamente en la naturaleza de la clave.

En 1955, Twombly había dejado de pintar cuadros con el pincel sobrecargado característico del expresionismo, empleando en su lugar lápices de afiladas puntas para surcar, hender y rasgar las cremosas superficies de sus lienzos. Esto es, se hallaba merodeando en el campo de batalla de quien violenta la blanca pared con sus grafitos, dejando bien sentado que el violento a quien seguía era Jackson Pollock. La remisión a las pinturas de goteo no se agotaba en la circularidad de las marcas de Twonbly, y su libre flujo en espirales que surcan y resurcan la superficie del lienzo. Se extendía hasta la propia experiencia de dejar huellas —las huellas que vertebran la tracería de las pinturas de goteo— vivida como un acto de violencia.

La violencia que Twombly adscribe a las huellas dejadas para seguir los innumerables regueros de líquido que Pollock derrama con su pincel, esa misma violencia que Twombly a su vez «radicalizaba» en sus grafitos —por traer a colación la idea de *retorcimiento radical* debida a Harold Bloom— revestía formalmente a las huellas de Pollock, toda vez que el carácter formal del grafito es el de la violación, el del allanamiento de morada, el de la profanación de un espacio inicialmente consagrado a un propósito distinto, a un fin que ya no podrá cumplir tras ser ensuciado, mancillado, violentado, apuñalado.

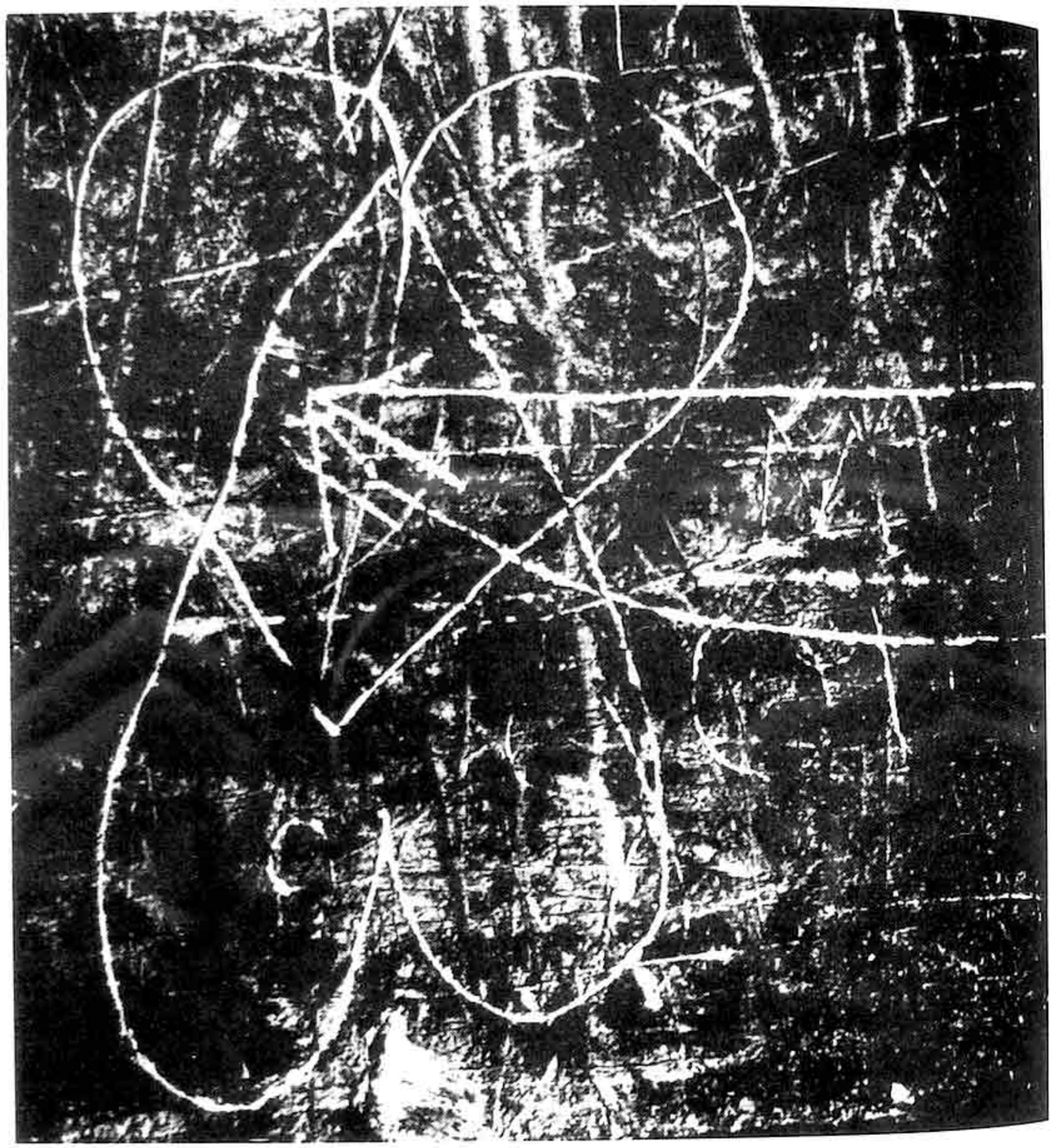
Cy Twombly, *Sin título,* 1956 (ciudad de Nueva York).

«Esto es, se hallaba merodeando en el campo de batalla de quien violenta la blanca pared con sus grafitos...» (p. 271).

El autor de grafitos hace una marca cuyo carácter, como el de toda otra marca, es el de un signo. De ahí que se estructure en el doble plano del contenido y de la expresión. En ciertas ocasiones, el contenido es un mensaje escrito, «Kilroy estuvo aquí», por ejemplo; en otras no es más que pura negación, una gran «X», dos brochazos que cruzan una pared antes límpida, el rótulo «tachado» que estigmatiza su superficie. Con todo, cualquiera que sea su contenido, la marca es en sí su propio vehículo, su soporte, lo que dará cuerpo al mensaje. Aquí reside lo que los estructuralistas llaman el plano de expresión del signo, vertebrado oral o visualmente. Pero, si seguimos las enseñanzas de los estructuralistas y vamos un poco más allá, cada uno de estos planos se subdivide a su vez en otros dos: el plano de la forma y el plano de la sustancia. En el grafito, la sustancia de la marca expresiva se reduce al residuo físico que el autor deja en su incursión: la mancha de grafito, el reguero o la salpicadura de tinta. Pero, en este plano de la «expresión», la forma de la marca tiene su propia peculiaridad, derivada de su inherencia en la clave, en la huella, en el indicio. Lo que equivale a decir que la forma opera señalando un acto —dándole forma a partir de sus restos, de la precipitación de sus residuos— de modo que, al señalar dicho acto, lo independiza de la temporalidad de su realización.

El autor de grafitos se acerca a la pared. Deja una marca. Se diría que lo hace para dejar constancia de su presencia, para plantarse en el espacio ajeno y espetar, a modo de constatación: «Aquí estoy yo.» Craso error. En cuanto que marca, su constatación está inevitablemente estructurada por el momento *tras* el que se ejecutó y que todavía sigue afectando al momento de su ejecución, un futuro que hace de este último algo que simplemente pasó, un pasado que reza: «Aquí estuve yo», «Aquí estuvo Kilroy». Por ello, el autor de grafitos irrumpe en un tiempo presente que, sin embargo, se conjuga en pasado; al entrar en escena como un criminal, comprende que la marca que realiza sólo puede cobrar la forma de una pista. Lega su marca a un futuro que seguirá su curso sin su presencia, y en ese legado su marca le separa de su propia presencia, escindiéndola internamente en un antes y un después.

Derrida llegaría a analizar este proceso —la inscripción en estado puro— dándole el nombre de «huella-*arjé*» y acuñando el término *différance* para dar cuenta de la disyunción temporal que fisura internamente su acontecer. De tal estado diría: «No se trata de una diferencia establecida sino más bien del *puro* movimiento diferenciador, previo a toda determinación del contenido. *La (pura) huella es la différance.*



Brassai, *Graffiti*, 1930.

«Al entrar en escena como un criminal...» (p. 273).

No depende de totalidad sensible alguna, sea audible o visible, fonética o gráfica. Es, por el contrario, la condición de dicha totalidad.» La unidad, la unidad del signo, viene pues precedida por la multiplicidad, o al menos por las condiciones formales de separación, de división, de dilación, que subyacen al signo y lo hacen posible. Y esta condición previa, al irrumpir como un cuchillo para escindir la indivisibilidad de la presencia —del sujeto ante sí mismo— ha de concebirse como forma de violencia. Pues si una marca conlleva ya dejar nuestra huella, permitir que la exterioridad de un acto invada su interioridad, este último no puede entenderse en ausencia «de la no-presencia del otro, inscrita en el sentido del presente». El marcar, «inimaginable fuera del horizonte de la violencia intersubjetiva», es pues «la constitución de un sujeto libre en el acto violento de limitarse y anularse».

Así pues, el indicio es violento no por ser meramente el resto de un crimen; la violencia del indicio es más bien una condición ligada a la estructura del sujeto que marca y que al hacerlo se autoescinde; como si se hubiese aproximado a un espejo para verse en él presente y, en vez hacerlo, lo hubiera hecho pedazos; con ello lo habría vaciado de su presencia, dejando simplemente su marca.

Twombly reconoce la estructura de la marca de Pollock, su goteo, su clave, como el resto de un acontecimiento. Cierto es, sin embargo, que no se trata del mismo acontecimiento que Harold Rosenberg esbozara en su ensayo sobre la pintura de acción (*action painting*). Este último había dicho que lo que había de saltar a la «arena» del lienzo no era «un cuadro sino un acontecimiento», dejando bien sentado que se refería a un acontecimiento en el cual «la forma, el color, la expresión... resultan prescindibles». Al vaciar el lienzo de «forma», éste devendría espejo, un vehículo de «autorrevelación»; sería «de la misma sustancia metafísica que la existencia del artista». Devolviéndole al artista la imagen de sus propios actos, le permitiría observar cara a cara sus elecciones, juzgar la autenticidad de sus pretensiones de espontaneidad, de recreación de sí mismo.

Pero Twombly no era partidario de escapar de la forma presentando la marca a su autor, como en un espejo. Si cabe afirmar que los cuadros de Pollock que tienen la estructura de un «acontecimiento», ello se debe a que existen como huellas y se encarnan en la violencia contra la misma posibilidad de la presencia. Rompen la figura del espejo. La hacen pedazos.

Las primeras pinturas de goteo de hecho se realizaron rompiendo la figura, obnubilándola hasta que desapareciese. Bajo las marañas de

Jackson Pollock, *Galaxy*, 1947.

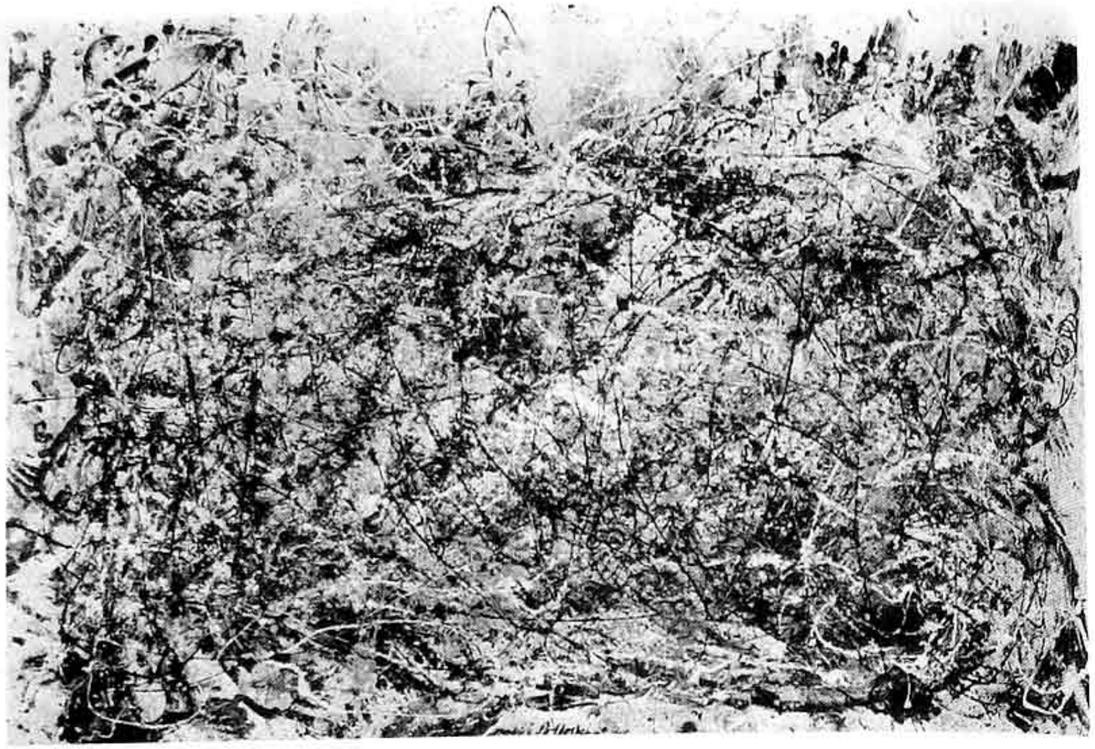
«Las primeras pinturas de goteo de hecho se realizaron rompiendo la figura, obnubilándola...» (p. 275).

obras tempranas como *Galaxy* y *Reflection of the Big Dipper* pueden verse nítidamente figuras humanas. La red de líneas negras ha sido tendida con miras a desdibujar esas figuras, a anularlas. Twombly tiene la sensación de que el impacto contra la figura opera sistemáticamente en el trazo de Pollock, lo que viene a ser decir que funciona incluso ahí donde no se manifiestan «figuras» bajo las capas de pintura.

Por ejemplo, en *Number 1, 1948*, el magnífico cuadro que Alfred Barr compró para el MoMA, sólo con gran dificultad podemos reconocer un esquema subyacente que polariza la superficie en tres ejes más o menos verticales, al centro y a ambos extremos. Es el esquema lo que queda así enterrado bajo la gran maraña de pintura arrojada, aunque se diría que su lugar viene señalado por la sucesión de palmas de mano en la parte superior, holladas en el cuadro poco antes de darlo por terminado.

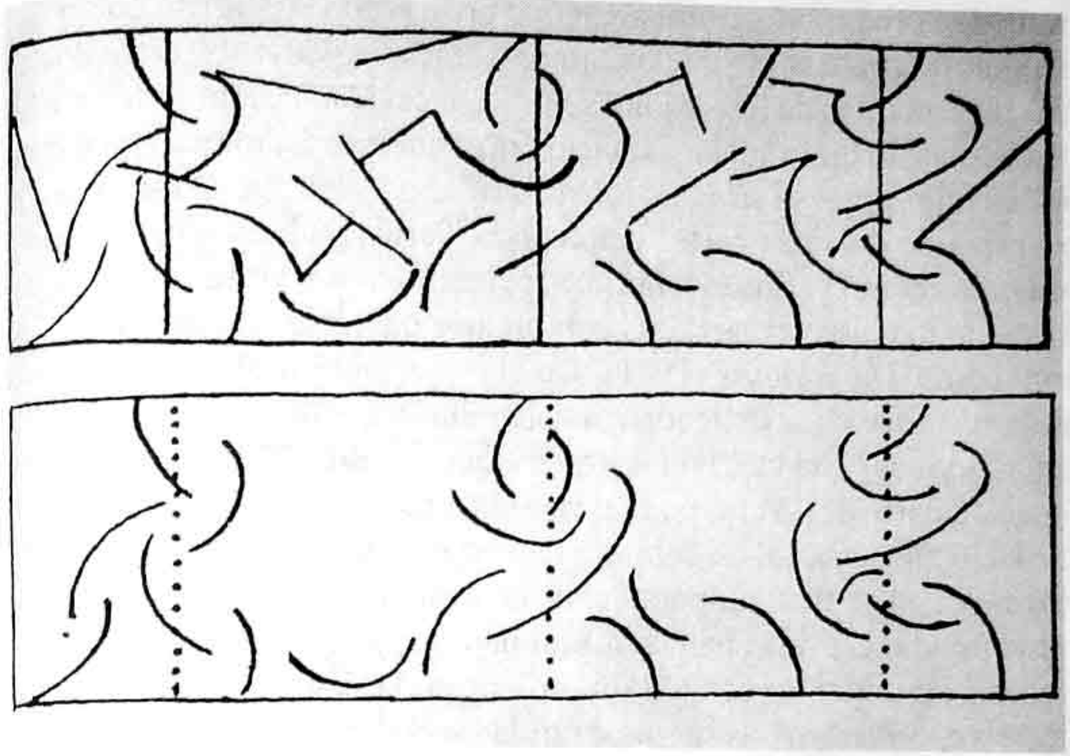
Recientemente, algunos críticos se han dejado llevar por dichas palmas de mano a la hora de vindicar el figurativismo del lienzo, insistiendo en que realmente hay figuras bajo la tracería. Pero lo cierto es que Pollock no necesitaba «figuras» para golpear sobre la figura. Sus años de aprendizaje a pie de obra junto a Thomas Benton, analizando la pintura de Miguel Ángel y El Greco con esquemas lineales de plomada o con vectores implícitos, habían fructificado en una relación con el arte figurativo que se manifestaba incluso en sus esquemas más diagramáticos. Años después, en 1948, pasaría tardes enteras con su nuevo amigo y acólito Harry Jackson, volcados sobre libros de arte y analizando las estructuras de cada obra por medio de esquemas enterrados. Jackson contaba cómo Pollock «sacaba *Cahiers d'art* y analizaba pormenorizadamente la obra de Tintoretto, explicando la composición de tal o cual detalle; al hacerlo me transmitía puro Tom Benton: El Renacimiento de Venecia según Tom Benton. De Tom a Jack, de Jack a Harry.»

Al quebrar el esquema, la maraña desdibuja algo más que tal o cual figura. Opera de manera más global, sobre la misma idea de organicidad, sobre el modo en que la composición puede hacer análogas la totalidad de la forma humana y la coherencia arquitectónica de la pintura: cada una repite y engrandece la continuidad de su par. Quiebra la condición orgánica de la forma como totalidad integral, su capacidad de fraguarse en la unicidad de una buena *gestalt*, su acoplamiento, la evidencia de su simplicidad, su *Prägnanz*. La forma de la marca-grafito constituye, en su asalto a la presencia, un asalto a la organicidad, a la buena forma. Sería este aspecto del «contenido» del grafito el que Twombly celebraría cada vez más en sus propias versiones del cuerpo disperso, diseminado. Si en *Panorama* (1955) se había atenido a la fór-



Jackson Pollock, *Number 1, 1948*, 1948.

«Es el esquema lo que queda así enterrado por la gran maraña de pintura arrojada...» (p. 277).



Thomas Hart Benton, diagramas, publicados en «Mechanics of Form Organization in Painting», *The Arts* (noviembre de 1926), p. 288.

«Una relación con el arte figurativo que se manifestaba incluso en sus esquemas más diagramáticos...» (p. 277).

mula de la red monorrítmica y había preservado su grafito como dispersión de marcas abstractas, arcos blancos y vaivenes arañados en gris, a principios de los sesenta sintió la necesidad de admitir que, a fin de cuentas, lo que andaba en juego era el cuerpo. La marca sigue siendo salvaje, pero su cruda violencia alberga ahora una formulación obsesiva de distintas partes del cuerpo. Partes pudendas cardiáceas y testículos como barbillas leporinas, penes pilosos y vulvas como bisectrices, la mayoría remarcados con un aire perverso, se funden en una obra como *The Italians* (1961). De ahí que sobre la superficie de sus pinturas romanas se extiendan tantas pollas y coños (*cocks and cunts*), tantas heridas y marcas, tantos jirones, que despiden erotismo por haber formado parte de un cuerpo que ya nunca recuperará su integridad.

Helo ahí sentado, tal como le recuerdo, junto a la pulcra mesita de mármol, con su fina lámpara de pie de bronce y de pantalla inmaculadamente blanca, de espaldas a un cuadro que quizá sea de Kenneth Noland, pero que no es fácil identificar en la densa atmósfera que le envuelve. Su rostro casi no ha cambiado, fláccido e inerte, aunque el tiempo se ha ensañado en estrecharlo y enrojecerlo sádicamente. Siempre que intento imaginar ese rostro, mi memoria reproduce dos fragmentos aparentemente dispares: la forma abovedada de la cabeza, calva, rígida, implacable; la ausencia de tersura de su boca y de sus labios, invariablemente entreabiertos en mi recuerdo, en un gesto lógicamente imposible, impertérrito a la vez que burlón. Al mirarle ahora, busco el mismo efecto. Como siempre, me tiene prendada su boca arrogante —carnosa, enseñando los dientes, agresiva—; sus dictámenes, pese a cierto titubeo en su pronunciación, con deje sureño, son tan rotundos como siempre. La simpleza con que Clem narra su encuentro con Pollock es muestra de su renuencia a entrar en detalles cuando no habla de sí mismo. Siempre que se le preguntara por alguien, respondería categóricamente: «Es un caso perdido», «Es una mentirosa patológica», «Es un borracho». Correría un tupido velo sobre el pasado, como si su mirada no reparase en los personajes que lo pueblan. En su opinión, sólo cabía hablar con respeto de su arte.

Mas con los años se había visto abocado a hablar de su amistad con Pollock algo más explícitamente, al principio a sus confidentes y más tarde a un número cada vez mayor de escritores y especialistas. Uno de sus relatos representaba una demostración de la intimidad entre ambos, sobre todo en los días de gloria, cuando Pollock se hallaba en plenitud de facultades, en verano de 1950. Cierta noche, ambos habían sentido la necesidad de abandonar una fiesta en East Hampton, cosa

Cy Twombly, *Panorama,* 1955 (ciudad de Nueva York).

«Su grafito como dispersión de marcas abstractas, arcos blancos y vaivenes arañados en gris...» (p. 280).

Cy Twombly, *The Italians*, 1961.

«Tantas heridas y marcas, tantos jirones [extendidos sobre la superficie de la obra]...» (p. 280).

que hicieron. «No le dije que me encontraba deprimido —comenta Clem al presentador—, no me hizo falta: él lo notaba.» Por su parte, él había percibido el pánico de Pollock entre el maremágnum de gente que, en aquel entonces, acudían al reclamo de su notoriedad en la revista *Life*. «No veían en él al hombre, ni al genio, sino sólo al bicho raro», afirmaba Clem. Pollock le había hecho subir con él al calvario, hasta el colgadizo desde donde se domina la Bahía de Gardiner, y aunque casi todo el tiempo permanecieron sentados en cómplice silencio, Pollock le había contado a Clem el temor que por entonces le invadía. «Confesó haber tenido una pesadilla espantosa. Se encontraba al borde de ese mismo precipicio, donde sus hermanos intentaban arrojarle.»

Al parecer, el espanto de la pesadilla de Pollock era directamente proporcional a la espectacularidad de su súbita fama. Aunque, como decía de Kooning, Pollock había «roto el hielo», de modo que los mismos coleccionistas y los hombres de museo que antes sólo eran célebres por desairar a los pintores americanos, acudían ahora en tropel a sus inauguraciones, la publicidad que rodeaba su obra también suscitó la envidia y el resentimiento de sus colegas. La hermandad del mundo del arte parecía condensarse en la composición de su propia familia de cinco hermanos varones: soñaba con «triunfar sobre ellos», pero al mismo tiempo le estremecía pensar en sus juicios, imaginar sus celos y su odio. Otro tanto le había confesado a Denise Hare: «Quieren que llegue a lo más alto, pero sólo para después empujarme.»

Con su muerte en accidente automovilístico en 1956, la agonía de Pollock tocó su fin, pero su fama creció meteóricamente. Fue el suyo un célebre accidente, con un eco en los medios de comunicación quizá sólo superado por el de James Dean, ocurrido un año antes.

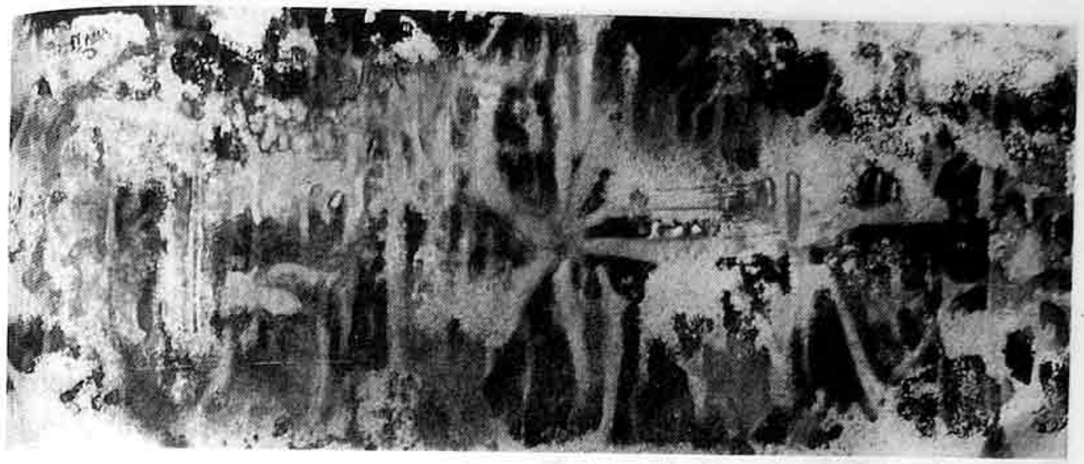
¿Podía Andy Warhol, tan obsesionado por la fama, no quedar fascinado por la de Pollock? Entre finales de los cincuenta e inicios de los sesenta, Warhol acostumbraba a entablar conversaciones en las que, antes que nada, preguntaba a sus interlocutores si habían acariciado la posibilidad de alcanzar la fama. Cualquiera que fuera la respuesta, Warhol daba rienda suelta a sus propias fantasías. «Decía que quería ser tan famoso como la Reina de Inglaterra», se constata en el relato de uno de esos encuentros. «¡Ahí estaba sentado ese mariquita sin oficio ni beneficio, con su bochornosa peluca, sus vaqueros y sus zapatos de goma, contándome que quería ser tan famoso como la Reina de Inglaterra! Pensé que Andy podía considerarse afortunado con que alguien se dignara a dirigirle la palabra.» Los vaqueros, los desgastados zapatos de goma y las camisetas que Warhol lucía en los cincuenta se inspiraban en el Stanley

Kowalski de Brando y en el *Rebelde sin causa* de Dean. Poco importaba que encajase o no en tal estilo, estaba absolutamente deslumbrado por la fama. Y en el mundo del arte nadie era tan famoso como Pollock.

Pero Warhol no sentía por Pollock una admiración incondicional, pues el machismo y la brutalidad no eran de su gusto. Mas no por ello dejaría de acosar a Larry Rivers, tratando de sonsacarle detalles personales. En 1962, recién establecido en la Galería Stable, andaría tras Ruth Kligman, la «chica del coche de la muerte», para dejarse ver con ella en el mundo del arte. «Andy sentía fascinación por de Kooning y Pollock, por lo que acudía a mí tratando de entroncar con ese linaje», según ella. «Tanto le daba preguntar por el mundo de éstos como por sus respectivas personalidades.» Años después, cuando Kligman publicó *Love Affair*, la historia de sus relaciones con Pollock, Warhol acarició la posibilidad de realizar la película, con Jack Nicholson en el papel de Pollock. Por lo demás, de haber sido una película sobre su propia vida, Warhol habría preferido como protagonista a Tab Hunter.

Warhol confesaba abiertamente su admiración por Pollock —en 1972, había hablado con desdén de un Siqueiros tardío y abstracto, «Mera *action painting*. Lo mires por donde lo mires, Pollock era mucho mejor. Era un gran pintor. Ojalá tuviera un Pollock»— pero nunca es fácil desbrozar los sentimientos que inspira el arte de los sentimientos que inspira la fama. Cuando Julian Schnabel baladroneaba: «Tres son los grandes artistas americanos de este siglo: Pollock, Andy y yo. Y Andy estaría conforme», la «conformidad» de Warhol está inevitablemente cargada de ironía. Pues con su postura siempre quiso dar a entender que la grandeza tenía mucho más que ver con la extensión de la fama que con la profundidad de la obra.

Esta doble dimensión de lo «grande» regía a su manera muchas de las elecciones temáticas de Warhol, asegurando que las imágenes más *kitschig* del *imaginaire* público también colgaran en el museo de arte, dando un eco con el que la banalidad y la ubicuidad de una de estas dimensiones (el papel pintado a flores, por ejemplo) reverberaría perversamente en la reputación pública de la otra (el impresionismo). «A Andy le gustaba que sus obras tuviesen referencias histórico-artísticas» —insistía Bob Colacello—, aunque si sacabas el tema a colación, fingía no saber de qué estabas hablando.» Colacello manifestó esta opinión a la vista de lo que Warhol dio en llamar *Oxidation Paintings*, la serie de semblanzas expresionistas que realizó en 1977 y que constituye su referencia más explícita a Pollock. No obstante, Warhol ya se había proclamado heredero de Pollock en sus primeros cuadros *pop*, si



Andy Warhol, *Oxidation Painting*, 1978.

«A Andy le gustaba que sus obras tuviesen referencias histórico-artísticas...» (p. 284).

bien con su toque característico, casando furtivamente las más zafias resonancias culturales con las más sublimes ambiciones estéticas. En este sentido, los accidentes automovilísticos que Warhol empezó a pintar en 1962 representan tanto el pasto del periodismo más vil, nutrido del dolor de vidas anónimas y, pese a que jamás se confiese abiertamente, la conmemoración de muertes célebres: los dos accidentes automovilísticos realmente significativos para Warhol fueron el de Pollock y el de James Dean.

Cierto es que, de alguna manera, el gran artista que, como celebridad muerta, había dejado bien atrás a Pollock, era Vincent Van Gogh, a quien Warhol homenajeó en su *Do It Yourself (Irises)* de 1962, y que también pudo ser el factor-fama que le empujara a pintar sillas eléctricas, reverenciando así en secreto a la figura que, a principios de los sesenta, había introducido el vocabulario del arte *hip*, el artista «al que la sociedad condujo al suicidio». Pero, a diferencia de Pollock, Van Gogh no había habitado el horizonte artístico inmediato de Warhol. Así pues, aunque fuera la «fama» de Pollock la que despertara la atención de Warhol hacia su obra, su interés no se detenía en la superficie temática, sino que se adentraba en el nivel estructural de la *forma*.

Consideremos *Dance Diagrams*, por ejemplo. La imagen pegajosa del calavera cuarentón intentando aprender a bailar la rumba siguiendo las enseñanzas de Arthur Murray, envuelto en una fantasía de la cultura de masas tipo «También tú puedes ser un Fred Astaire», emerge de una esquematización de los pasos de danza extraída de los anuncios propios de la revistas de venta en supermercados. Pero a medida que las huellas de pisadas se asientan en el lienzo, este nuevo contexto aporta otras resonancias, entre las que nos parece oír el célebre desafío de Pollock: «Antes preferiría estar encima de mi cuadro», de cuya posible ambigüedad se apresuró a sacar partido la revista *Time* con su famosa —y bien publicitada— ridiculización de la técnica de Pollock: «A decir verdad, cuanto dice se reduce a que Jack el Goteador [Jack the Dripper *], de cuarenta y cuatro años, aún estaba clavado a su obra.»

* El columnista de *Time* se complace aquí en un juego de palabras que, en cuanto tal, sólo resulta comprensible en lengua inglesa: suprimiendo una consonante, «Jack the Dripper» pasa a ser «Jack the Ripper» (o «Jack el Destripador»), súbdito de la reina Victoria que alcanzó la fama descuartizando meretrices en las brumosas noches de la ciudad de Londres. De entre todas las caracterizaciones artísticas de este siniestro personaje destaca la que Alban Berg realizara en el tercer acto de su ópera incompleta *Lulú*, donde Jack el Destripador pone fin a la vida de la protagonista. (*N. del T.*).

Andy Warhol, *Do It Yourself* (*Flowers*), 1962.

«El gran artista que, como celebridad muerta, había dejado bien atrás a Pollock, era Vincent Van Gogh...» (p. 286).

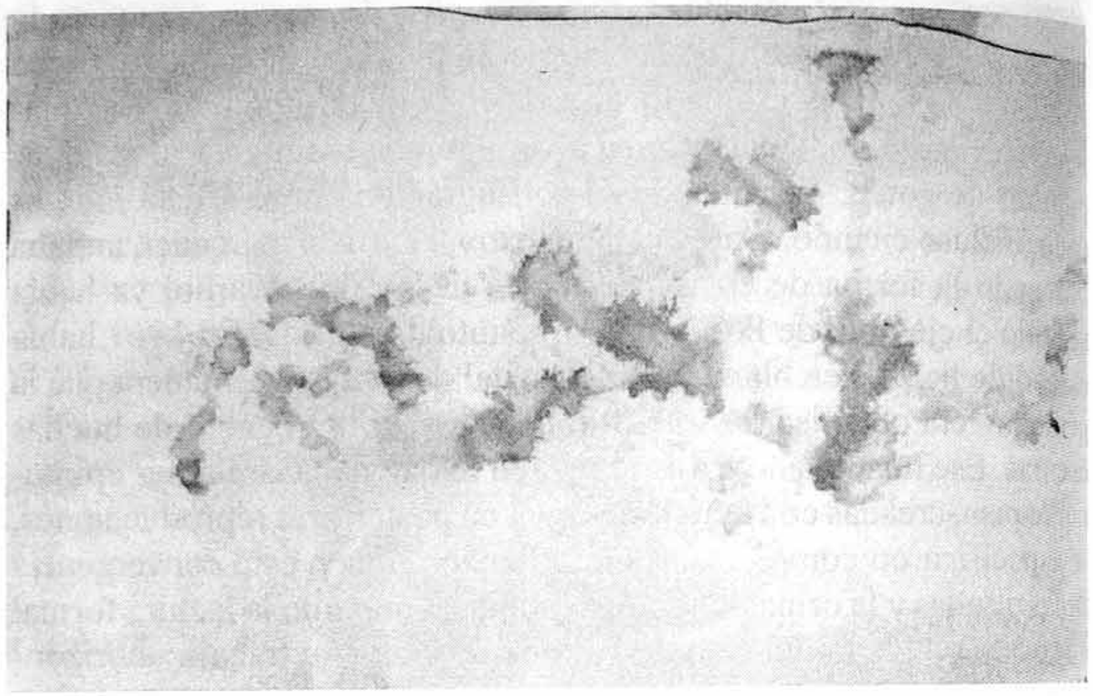
Vista de la instalación, *Andy Warhol*, Instituto de Arte Contemporáneo, Filadelfia, 1965.

«Antes preferiría estar encima de mi cuadro...» (p. 286).

El que, en 1962, Warhol exhibiera *Dance Diagrams* extendiendo los lienzos sobre el suelo de la Galería Stable pone de manifiesto que su lectura de Pollock estaba focalizada en la inconfundible horizontalidad que, hasta donde alcanzaba a ver, labraba la reticularidad de las pinturas de goteo. Ya antes de su consagración como artista *pop*, es decir, incluso cuando «Andy el Ganapán», el artista mercader, andaba buscando la forma de entrar en el arte de galería, Warhol ya había seguido el ejemplo de Pollock como punto de partida. En 1961 había extendido lienzos en blanco ante el portal de su casa de manera que la gente tuviera que pisarlos al pasar, dejando así un reguero de huellas oscuras. Ese mismo año había realizado lo que daba en llamar «pinturas de pis», creadas con materiales que, en posteriores reproducciones, se especificaron como «orina sobre lienzo». Es en esta convergencia de las pisadas y la orina donde se explicita al máximo la lectura formal que Warhol hiciera del acto de Pollock de labrar su trabajo «horizontalmente».

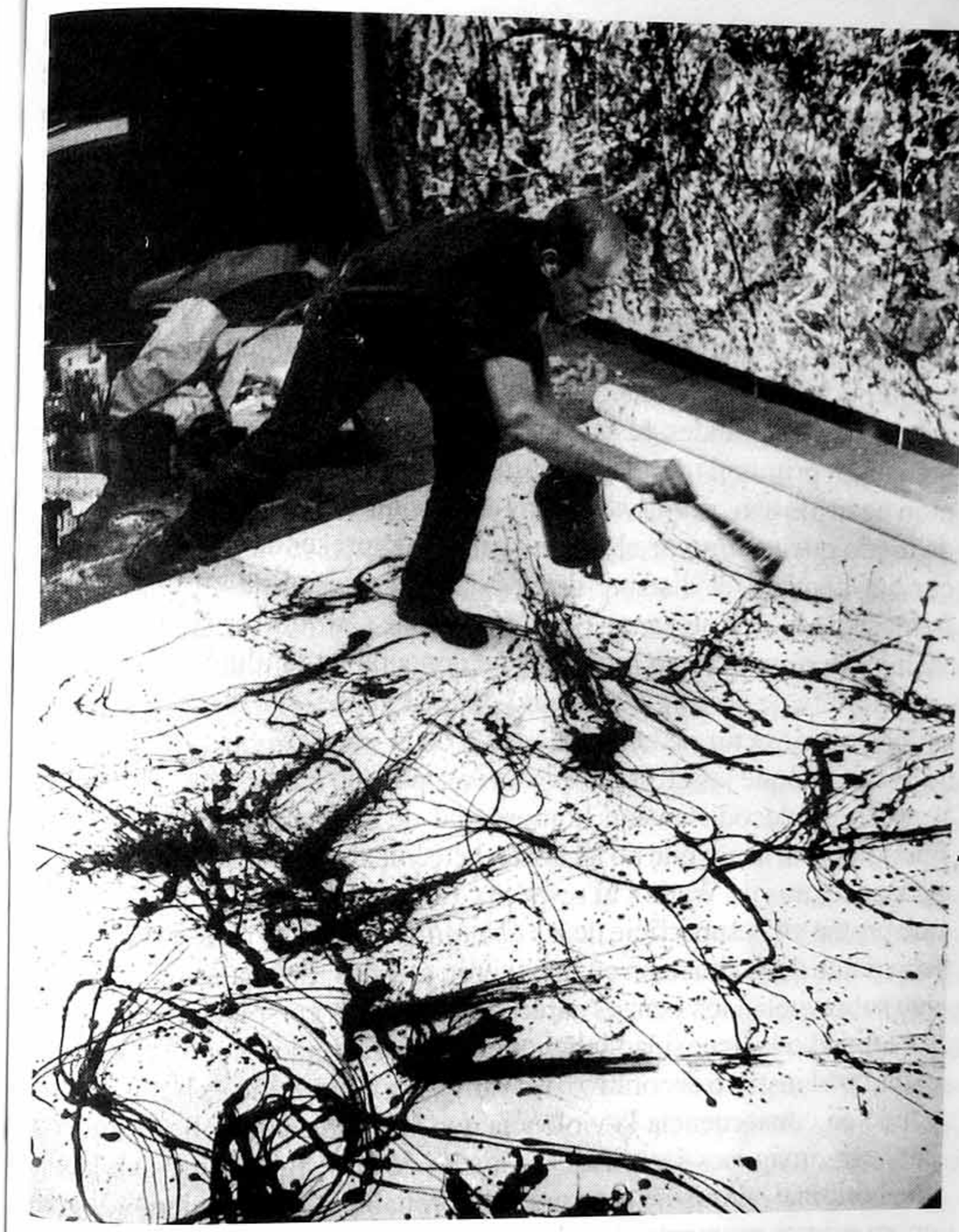
El expresionismo abstracto, pese a toda la propaganda sensacionalista sobre su utilización de medios transguesores en el ámbito de lo pictórico, pese a todos los pigmentos esparcidos, diseminados y coagulados, pese a toda su viscosidad, sus pringues oleaginosos y rehumedecidos, en la mayoría de los casos siguió ratificando el hecho de que el lienzo se erigía verticalmente frente al observador, de que, como mandan los cánones, la imagen sigue registrándose en un plano que corta el cono de la visión, cayendo ante el artista o el observador erguido como si se tratara de un velo traslúcido o, alargando el lapso de tiempo, de una trasparente ventana.

En la obra de De Kooning, Gorky o Kline, la pintura líquida registra una aplicación intensa y entregada en chorros y regueros que, obedeciendo al empuje gravitatorio, dejan un rastro indeleble que indica que, mientras era pintado, el cuadro estaba en posición vertical. También Pollock aplica la pintura dejando un rastro indeleble que, en su caso, indica que el artista había trabajado sobre un lienzo que yacía a sus pies. Sea en los charcos acumulados en determinadas zonas (testigos de la licuosidad del medio aplicado y de la horizontalidad de la superficie sobre la que se aplicó) o en los regueros de líquido (esos que, en su caída, empapan el lienzo virgen con los halos más tenues que los rodean), la técnica del goteo de Pollock evidenciaba como ninguna otra la posición en que los cuadros habían tenido que permanecer mientras estaban siendo pintados. A diferencia de otras obras del expresionismo abstracto, la suya no llevaba el marchamo de la verticalidad.



Andy Warhol, *Piss Painting*, 1961.

«La lectura formal que Warhol hiciera del acto de Pollock de labrar su trabajo "horizontalmente"...» (p. 289).



Hans Namuth, *Jackson Pollock*, 1950.

«La técnica de goteo de Pollock evidenciaba como ninguna otra la posición en que los cuadros habían tenido que permanecer mientras estaban siendo pintados...» (p. 289).

Puesto que para Warhol los cuadros exigían ser tratados como el residuo de un gesto realizado con líquido por un hombre que está de pie sobre un campo horizontal, era posible decodificar tal gesto mediante la micción; en 1961 y 1977 llevó hasta sus últimas consecuencias lógicas esta «interpretación» de la obra de Pollock. Se ajuste o no a la versión de 1961, es un hecho constatado que, en 1977, dicho gesto había adquirido para Warhol toda una dimensión homoerótica. Warhol no habría necesitado de la educada nota a pie de página sobre «orinar en el fuego» que hallamos en *El malestar en la cultura* de Freud para establecer esta relación. Freud podría haber hablado de la primera de las grandes gestas de la civilización, la capacidad del hombre para reprimir el impulso de orinar en el fuego, deseo que en su opinión nacía de una primitiva experiencia de las llamas en cuanto fálicas, de modo que «extinguir el fuego orinando representaba un acto sexual con un hombre, el disfrute de la potencia masculina en la rivalidad homosexual». No obstante, para Warhol las *Oxidations Paintings* volvían a ser simplemente motivos que conectaban la alta y baja cultura —la pintura de acción y el mundo de los baños y sus duchas de oro— unidos en el vector de la notoriedad o de la «fama».

Mas, aunque las *Oxidation Paintings* pueden leerse y han sido leídas a modo de decodificación homosexual de la técnica del goteo, cabe igualmente afirmar que no alcanzan la técnica y la mordacidad del resto de las lecturas de Warhol al respecto. Las explosiones y nubes de color que brotan en la superficie de las *Oxidation Paintings* no son testimonio fehaciente de la situación en que fueron creadas. Los halos de imágenes que sobrevuelan los lienzos carecen de vínculos perspicuos con la horizontalidad o la licuosidad inherentes a su creación; por si fuera poco, al explotar el instinto decorativo de Warhol, su lema «todo es bonito», relegando en consecuencia la violencia que las marcas de Pollock encerraban, esas imágenes sepultan el erotismo de la rivalidad agresiva latente en el original, el mismo erotismo que probablemente sedujera a Warhol en un primer momento. La obsesión por la fama —Warhol quería ser Matisse, luego Picasso y más tarde la Reina de Inglaterra— y el aliciente de identificarse con el rival eran los móviles de Warhol, por lo que nadie estaba mejor equipado que él para apreciar la psicodinámica de la violencia codificada en las pinturas de goteo.

El culto banal rendido a la fama —ejemplificado en la paradoja de millares de adolescentes que reafirman su personalidad luciendo un producto de masas, la chapa de una celebridad, y que al «querer ser» Madonna, compartir su fama y elevarse así sobre las masas, siguen

más fielmente si cabe las pautas de conducta de las masas— debe estar unido a la rivalidad mimética mediante un vector. Si existe ese vector, con toda seguridad seguirá el mismo curso que el «deseo metafísico» esbozado por René Girard y encendido por esa insaciable sed de reconocimiento que permite que uno sienta que «es».

El deseo metafísico o triangular supone la falta de originalidad y espontaneidad de todo deseo. No hay deseo que no sea copia de un deseo ajeno; todo objeto deseado se aloja en el corazón de un sujeto que empieza a desearlo al descubrirlo en otra persona: el mediador. Así pues, el universo del deseo metafísico está invariablemente ocupado por un triunvirato formado por el sujeto, el objeto y el mediador. Hasta en el amor sexual entre dos personas se halla presente este triunvirato, puesto que ambos, amante y amado, están en posición de desear un mismo objeto, el cuerpo del amado, y cada cual sirve como mediador del deseo del otro. Esta estructura de doble mediación pone de manifiesto la naturaleza esencialmente competitiva del deseo triangular. Gracias a esta misma rivalidad que, como afirman Girard y Sartre, lleva al amado a negar al amante el cuerpo que éste desea, el amado se torna cada vez más deseable, investido de la imaginada majestad de una supuesta autonomía y de una libertad envidiada; del mismo modo, sólo el insistente acecho del cuerpo del amado por parte del amante hace que este objeto —que, de no ser así, se vería privado de todo encanto— se torne a ojos del mismo amado cada vez más precioso, lubricado como está por el deseo que el amante siente por él. La *estructura* triangular del deseo metafísico no queda modificada por la posibilidad de que el trío de la libido —sujeto, mediador y objeto— quede reducido a un dúo de *dramatis personae* en el lecho donde se entabla una rivalidad mimética por la posesión de un mismo objeto. Nos hallamos aquí ante la concatenación de triángulos o la doble mediación. Cabe incluso la posibilidad de que el reparto se reduzca a un único autor, entrando pues el sujeto en competición consigo mismo.

Al igual que la versión psicoanalítica del deseo triangular sitúa el origen de éste en el escenario edípico, donde la lucha entre rivales concluye con la interiorización del mediador y la apropiación de sus interdicciones por parte del sujeto, no han faltado intentos postfreudianos de buscar el origen de este mismo origen en la equiparación antagónica del sujeto consigo mismo. La idea kleiniana de postración y la escena del espejo de Lacan se cuentan entre éstos. Ambos casos toman como modelo la identificación paranoide del sujeto con su oponente, identificación que hace de toda agresión contra éste una agresión con-

tra uno mismo. Y si, como sostenía Lacan, la constitución del ego puede emplazarse en el laberinto de la escena del espejo, el ego en cuestión emerge con el reflejo del sujeto como su propio y primer enemigo, abocado a elegir entre él y el otro aunque el otro sea él. Y además, arguye Lacan, aunque la paranoia del adulto no sea más que una elongación de dicha agresividad reflexiva, debe obedecer a una estructura de identificación entre el sujeto y su rival «que sólo puede concebirse una vez allanado el camino gracias a una identificación previa que estructure al sujeto como su propio rival».

Girard hace claro hincapié en la violencia inherente en el deseo metafísico, habida cuenta de que es la envidia y el odio hacia el rival, y no lo que cabría llamar amor por el objeto, lo que incita dicho deseo. Insiste igualmente en que el grado de violencia se incrementa a medida que el mediador se aproxima al sujeto, dejando de ser, por ejemplo, el Caballero Andante a quien Don Quijote quería emular, para encarnarse simplemente en los compañeros de colegio a los que el Hombre Subterráneo de Dostoievski necesita imperiosamente para ser reconocido. Además, y puesto que la rivalidad entre sujeto y mediador es, en la mayoría de los casos de deseo triangular, rivalidad entre personas del mismo sexo, dicha violencia y su localización pueden decodificarse, según Girard, en términos latentemente homosexuales. Pero, continúa Girard, «latente o no, la homosexualidad no explica la estructura del deseo». Antes bien, que diría Girard, la homosexualidad es ella misma la función de una estructura que proyecta un espectro donde el valor erótico puede conferirse al objeto, en uno de sus extremos, y al mediador, en el otro. «Lejos de ser imposible —prosigue— esta transferencia es incluso probable en las fases críticas de la mediación, caracterizada por un notable aumento de la preponderancia del mediador y una obliteración gradual del objeto.» Pero Girard afirma asimismo que, conforme el mediador va aproximándose y la lucha se libra en el propio sujeto, la sexualidad tiende a escurrirse de la estructura: «El peso de lo *metafísico* en el deseo aumenta a medida que disminuye el de lo *físico*. Con la cercanía del mediador, la pasión se hace más intensa y el objeto pierde su valor concreto.» E insiste: «En el deseo, lo "físico" y lo "metafísico" siempre fluctúan uno a expensas del otro. Esta ley tiene innumerables consecuencias. Por ejemplo, explica por qué el placer sexual desaparece progresivamente en la mayoría de los estados avanzados de enfermedad ontológica.»

Aunque ninguno de los médicos, psicoanalistas y profesores que trataron a Pollock llamó enfermedad ontológica a su problema con el alcohol, el hombre que alternaba los aires de grandeza con un miedo a

la nada cada vez más amenazador, que era capaz de hacer declaraciones tan contradictorias —por una parte, «Salvo de Kooning y yo, todos son una mierda», «Soy el único pintor que queda vivo» y, por otra, «No valgo ni un puto céntimo», «Soy un jodido embaucador»—, lo más seguro es que padeciese esa suerte de mal.

Tampoco es difícil presentar su caso con la estructura de la rivalidad mimética. Después de todo, Pollock era el menor de cinco hermanos, *todos* artistas. De entre los miembros de su familia, su rival más enconado era el hermano mayor, Charles, a quien no sólo siguió a Nueva York y la *Art Students' League*, sino hasta el mismo estudio donde Charles era la lumbrera y donde, disputándole la atención de Thomas Benton, logró desplazar a Charles para convertirse en el amigo íntimo de la familia Benton. Pero Charles no fue el único. Su hermano Sande, tras trabajar con Siqueiros en Los Ángeles, transmitió su entusiasmo a Jackson, pero fue este último quien despertó el interés del maestro cuando, en 1936, ambos hermanos pasaron por el estudio que Siqueiros tenía en Nueva York. Pero sería Picasso el mediador que, años después, penetrara en los adentros de la conciencia de Pollock para acabar convirtiéndose en un rival mucho más firme e infinitamente más peligroso.

Numerosas interpretaciones históricas del arte de Pollock han tenido por objeto mostrar que, hacia 1938, Pollock había empezado a imitar el estilo y el repertorio de imágenes habituales de Picasso, cosa a la que dedicaría mayores empeños tras la aparición del *Guernica*, en 1939. Pero, de un tiempo a esta parte, se suele hacer hincapié en el deseo que animaba esta imitación, en el deseo que Pollock atribuía a Picasso, a saber, el acceso al inconsciente. Pollock habría descubierto sin la ayuda de John Graham el secreto deseo de Picasso, pero Graham, que era el único apoyo estético y emocional de Pollock a principios de los cuarenta, había elaborado todo un sistema y una dialéctica del arte aplicada a este descubrimiento. En 1937, Graham había celebrado públicamente la conquista del objeto inconsciente por parte de Picasso. «Penetra hasta los más recónditos entresijos del cerebro, donde obra todo el historial del saber de la raza», había escrito. Al desearlo Picasso, este objeto inconsciente cobraba un hechizo inigualable. Y así, la idea de inconsciente (con la que Pollock ya estaba familiarizado gracias a dos psicoanálisis —y no a uno solo: el primero, freudiano, en verano de 1938, y el segundo, jungiano, entre 1939 y 1940, en sus sesiones neoyorkinas con Joseph Henderson), traída a luz como el objeto *de* Picasso, se convirtió en el propio deseo *de* Pollock.

Pablo Picasso, *Muchacha ante un espejo,* Boisgeloup, 14 de marzo de 1932.

«Penetra hasta los más recónditos entresijos del cerebro, donde obra todo el historial del saber de la raza...» (p. 295).

Jackson Pollock, *Masqued Image,* 1938-1941.

«El objeto de *Picasso se convirtió en el "propio" deseo* de *Pollock...» (p. 295).*

Y buscando este «objeto» se adentró en los parajes que supuestamente lo preservaban, le infiltró en el discurso del automatismo, iniciándose con Baziotes y Kamrowski en los experimentos colectivos sobre dibujo automático que tuvieron lugar entre 1939 y 1940, pasando por las clases sobre surrealismo que Gordon Onslow-Ford dio en la New School en 1941 y las sesiones surrealistas de juego que Motherwell organizó en casa de Matta en 1942, para acabar en la guarida de los surrealistas, la galería de Peggy Guggenheim, en 1943. Sabemos por Baziotes que la *imagen* automática le causó perplejidad y decepción. La idea de inconsciente como lugar de donde rescatar tal o cual figura, como una especie de prueba proyectiva, de «lectura de manchas» *, no era precisamente algo que Pollock pudiera aceptar por respuesta, dado que su búsqueda del objeto inconsciente parecía constantemente encaminada a ejercer violencia sobre la imagen. Y dicha búsqueda parece haber dado por fruto las pinturas de goteo: su victoria final en la lucha librada con Picasso por el inconsciente.

Aunque sea posible hablar del comportamiento mimético de Pollock en términos puramente biográficos —recordando cómo imitaba la imagen del *cowboy* personificado en su hermano Sande o cómo, para muchos, siempre parecía estar representando un papel, o diversidad de papeles: Rosenberg se burlaba de él llamándole «amanerado»—, la rivalidad mimética es, como Girard se esforzaba en aclarar, estructural. A nivel sociológico, esta estructura explica en parte la peculiar forma que el expresionismo abstracto cobraba conforme, en los años cuarenta, iba fraguándose en múltiples estilos y firmas que proclamaban otras tantas identidades rivales compitiendo por el trofeo de la originalidad. Mientras que los maestros de la modernidad actuaban conjuntamente desde Europa como mediadores externos, los vanguardistas americanos tenían un estilo más o menos homogeneo, colectivizado en torno a la imitación de un repertorio formal bastante limitado: un biomorfismo en el que cabía desde la abstracción hasta el *cloisonisme* de Picasso. Hubo que aguardar a que estos venerados modelos arribaran a Nueva York y se establecieran entre sus imitadores para que, al aproximarse, la mediación dejara de ser externa para

* El psiquiatra suizo Hermann Rorschach (1884-1922) introdujo el test de las manchas de tinta como medio de acceso al inconsciente. Cuando un sujeto se somete a dicho test, se le pide que diga lo que ve en ciertas manchas de tinta. El test de Rorschach sigue teniendo aplicaciones clínicas en ciertas instituciones terapeúticas, penitenciarias y psiquiátricas. (*N. del T.*).

ser interna, dejara de ser remota para ser tangible. Es esta misma proximidad la que, al abolir distingos jerárquicos, radicaliza la violencia y la abstracción del deseo metafísico. Así pues, podría haber sido el mismo Girard quien firmara las líneas que, hablando de Mondrian y Lipchtiz, David Smith escribió en 1942: «Les hemos conocido y hemos descubierto que no eran dioses sino seres humanos como nosotros». De Kooning coincidía en este punto, al compararse con ellos ante Léger: «Cierto día miré lo que estaba haciendo, y me dije que era tan interesante como lo que ellos hacían».

Al reparar en que sus rivales no eran dioses, los expresionistas abstractos tuvieron el desacierto de regodearse en la misma igualdad que es imprescindible para la forma de rivalidad más desesperada de la mediación interna, aquélla que nace de la necesidad de crear distingos allí donde las jerarquías externas no parecen hacerlo. Según Girard, la novela proustiana capta esta nueva forma de alienación, la que emerge «cuando las diferencias concretas dejan de gobernar las relaciones entre los hombres». También analiza la interpretación del deseo triangular en la sociología americanana, partiendo de las ideas de Thornstein Veblen sobre el consumo conspicuo y su principio, a saber, que la compra compulsiva está estrictamente motivada por el valor que cobra cierto artículo a partir de la percepción del Deseo Ajeno. «David Riesman y Vance Packard —comenta— han mostrado que hasta la amplia clase media americana, tanto o más acomodada y uniforme que los círculos descritos por Proust, también se halla dividida en compartimentos abstractos. Dicta cada vez más tabúes y excomuniones entre elementos nivelados, pero opuestos. Ciertas diferencias de por sí insignificantes se magnifican y producen efectos incalculables. La existencia individual sigue estando dominada por el Otro, aunque el Otro ha dejado de ser el opresor de clase como en la alienación de la que habla el marxismo; es el vecino de al lado, el compañero del colegio, el competidor en el ámbito laboral. El Otro se vuelve cada vez más fascinante a medida que se aproxima al Yo.»

La rivalidad que el acercamiento a los europeos desató entre los americanos trajo consigo cierta ansia de distinción estilística y de individualismo que, cabría asegurar, fue *estructuralmente* generada por la situación de mediación interna. Cuando por fin les hubo llegado la posibilidad de competir frente a frente con sus mediadores, su réplica cobró la *forma* característica del hallazgo de una serie de marcas de «unicidad» abstractas que que distinguiría a cada cual de sus rivales. Con todo, en el caso de Pollock, se diría que estaba mucho más sujeto

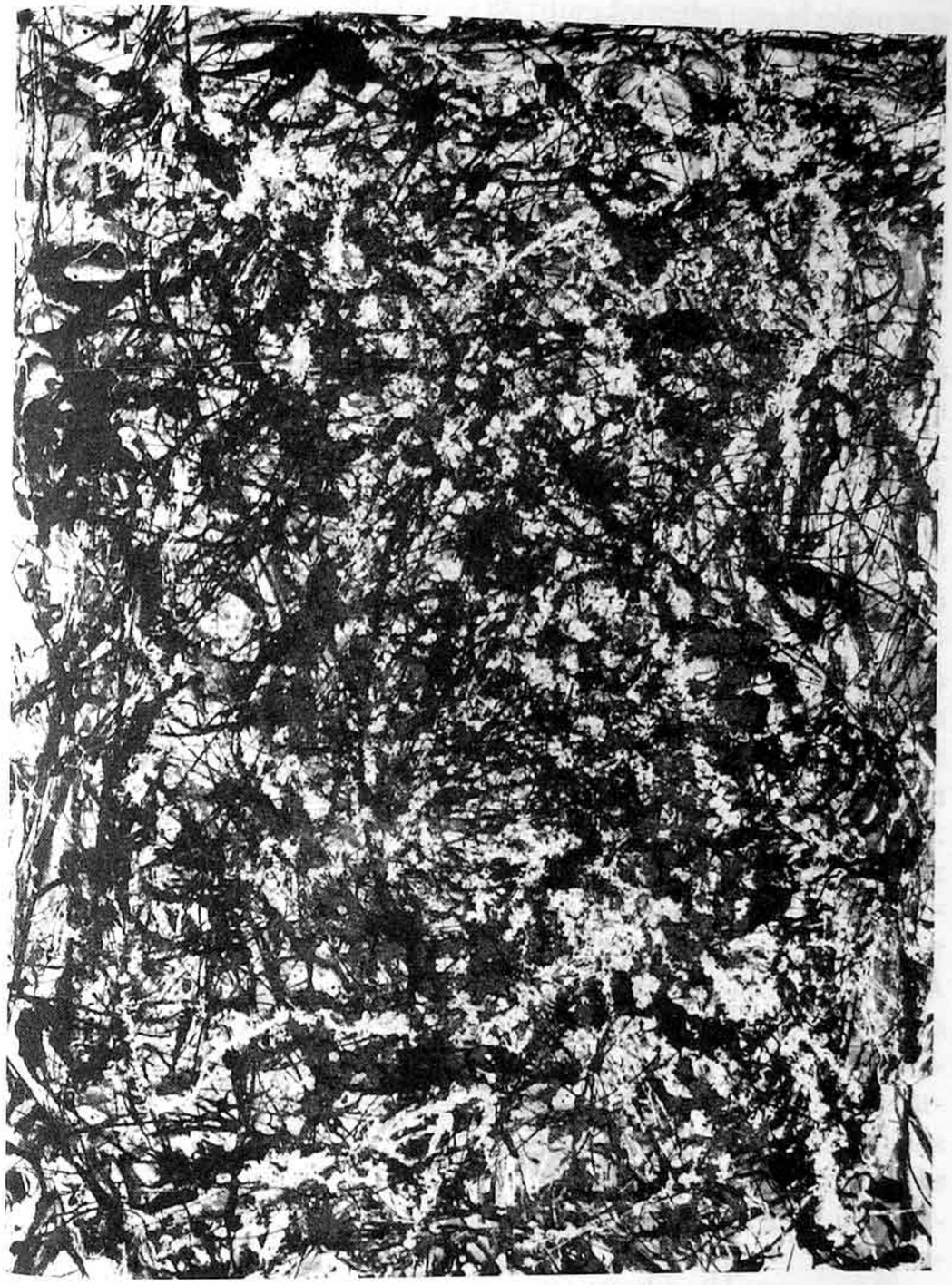
a la mediación interna por mor de su presencia en el estudio de Greenberg, cuyo vocabulario reflejaba por entero la rivalidad y la victoria de los americanos sobre los europeos, en desigual batalla por la Historia. Cualesquiera que fuesen las condiciones estructurales, e independientemente de la natural tendencia de Pollock a comportarse miméticamente, la zanahoria del «mejor artista de América» que Greenberg constantemente exponía a la mirada de Pollock en la segunda mitad de la década de los cuarenta, reforzó la lógica social de la estructura.

Pollock quedó atrapado en la estructura de la rivalidad —junto con Rothko, Kline, Still, De Kooning y Gorky, sólo que, cabría añadir, mucho más dentro—, viéndose así envuelto en una reyerta de odios y envidias con su propio mediador, Picasso, cuyo objeto de deseo pasaría a ser la «figura» del inconsciente.

Llegado un punto saltó a la vista que la única manera de acercarse a esa figura era la *bassese*, el descenso, hundiéndose hasta el *fondo* informe de la figura. También quedó claro que el mismo acto de descender sólo podía registrarse por un trazo o un indicio, esto es, por medio de una mancha que provocaría el desdoblamiento interno del acto, produciendo la precipitación de marcas y claves, residuos del acto de agresión.

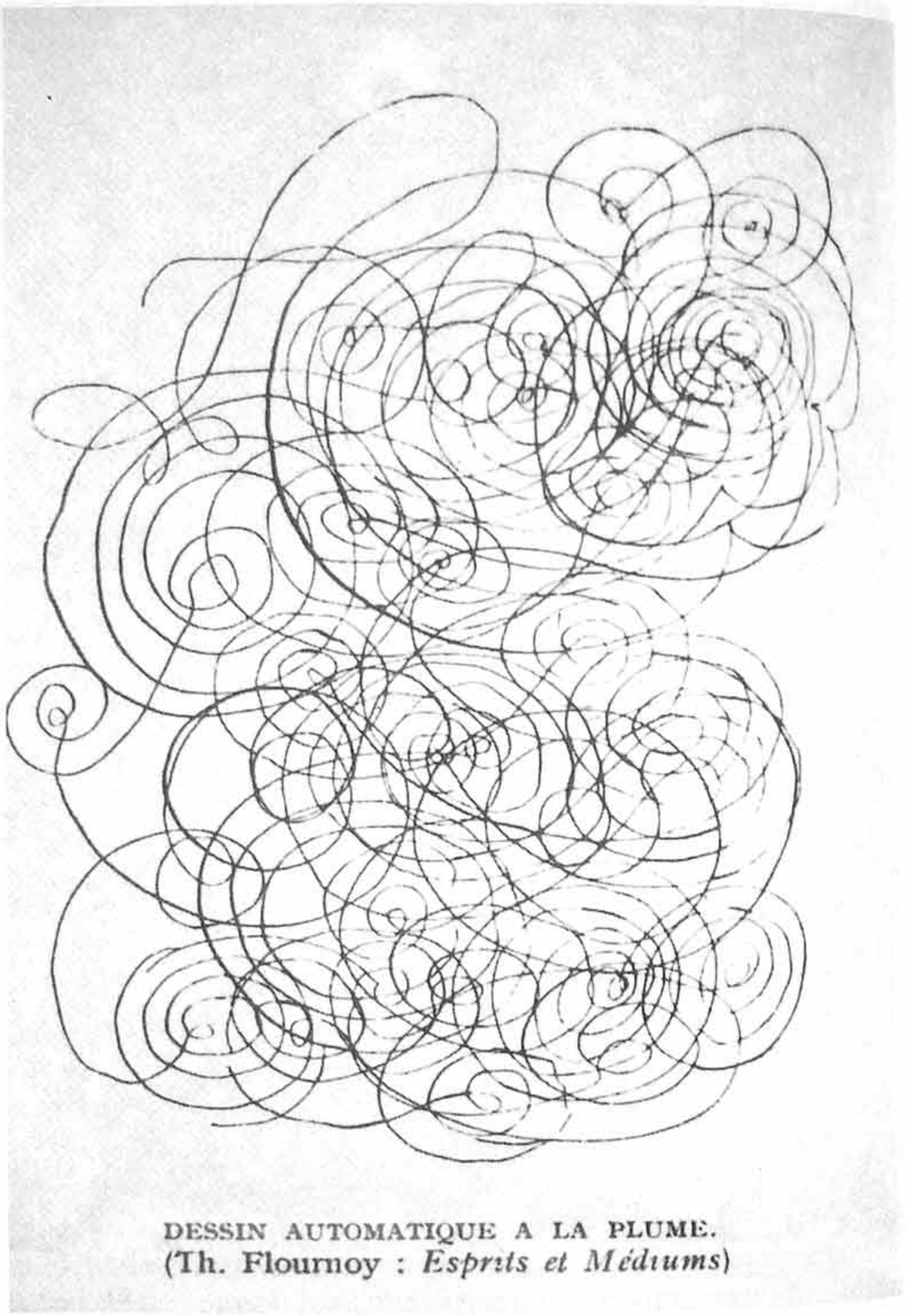
Cuando Pollock empezó a cubrir con una maraña de líneas las figuras de lo que terminarían por ser *Galaxy* y *Reflections of the Big Dipper*, la *bassese* halló súbitamente su lugar: la anulación de la figura a la vez que el registro del *fondo* mediante la inconfundible huella que señala la horizontalidad del acontecimiento. Se diría que, en cierto modo, había resuelto el enigma de *She Wolf*.

Tanto *She Wolf* como *Stenographic Figure* datan del período de iniciación de Pollock en las ideas surrealistas en torno al automatismo, que halló su expresión más concreta en la «escritura automática» de la que hablaban Graham, Baziotes y Matta. En buena lógica, la escritura, que se diferencia de las imágenes pictóricas orientándose hacia la superficie horizontal del soporte y no hacia el plano vertical de la visión, debería ser extremadamente eficaz a la hora de acabar con la «imagen». Mas no lo es, cosa que originó una pertinaz paradoja en la teoría surrealista, que Pollock no tardó en percibir. Pues desde el momento en que se «enmarca», la escritura deviene imagen, sea erigiéndose en figura decorativa, como en los productos de la esquizofrenia dados a conocer por Breton, sea como matriz proyectiva en la que ver imágenes, como el camello que Apolonio veía en las nubes o las figuras que Leonardo veía en el fuego. Se ha dicho que el ángulo



Jackson Pollock, *Sea Change*, 1947.

«La anulación de la figura a la vez que el registro del fondo *mediante la inconfundible huella que señala la horizontalidad del acontecimiento...» (p. 300).*



André Breton, ilustración de «Message Automatique», *Minotaure* (1933).

«Desde el momento en que se "enmarca", la escritura deviene imagen...» (p. 300).

recto que el plano horizontal de la escritura formaba con el plano vertical de la pintura era un trasunto de la oposición entre cultura y naturaleza; su horizontalidad la alejaría de la «natural» verticalidad del plano de la visión para integrarla en los procesos propiamente culturales del signo escrito. Pero hay un eje en torno al cual cada uno de estos planos siempre puede plegarse sobre el otro, un «lugar común» de la representación, como lo llamaría Foucault. El juego de lenguaje de la representación establece una extraordinaria continuidad entre «pipa» y [pipa]. Por ello no resultaba difícil ver (por ejemplo, en *Stenographic Figure*) que en cuanto la escritura irrumpe en la pintura con sus garabatos, éstos quedan enmarcados y por ende verticalizados en esa sección de la imagen; pasan a ser «tatuajes» en el muslo o en el pecho, «tapizados» en sofás o colchas, «celosías» en paredes y suelos. Su supuesta horizontalidad no podía acabar con la imagen, sino todo lo más unirse a ella. Esta condición se manifestaría más si cabe en *She Wolf*, obra de un año después en la que, de hecho, el diseño aleatorio de fondo, monorrítmico y pintarrajeado automáticamente, se ha transfigurado explícitamente en imagen. En esta superficie preparada con gotas, regueros y salpicaduras cromáticas, Pollock hace aparecer la imagen de un animal superponiendo un denso panel; éste obscurece ciertas partes de un fondo pintarrajeado, perfilando así una figura en las partes no oscurecidas: en negativo, por así decirlo. Naturalmente, Pollock ya había construido imágenes así, en la exaltación creadora de aquella primavera en el estudio de Siqueiros, donde estarció los murales, carteles y pancartas del Primero de Mayo, aplicando el *spray* sobre patrones picados y tendidos sobre unos soportes sujetos al suelo. A medida que avanzaba el proceso, el mismo suelo se iba transformando en un campo en el que las zonas «negativas» que dejaba el *spray* servían para ubicar dónde se habían tendido los patrones —zonas demarcadas por la pintura opaca que había caído fuera de los bordes de los patrones—. Como Siqueiros venía haciendo en todas sus obras, en *She Wolf* Pollock empleaba «patrones picados» para conseguir una imagen. La obra plasmaba esa vaga y primigenia unión con la tierra, consignada en el procedimiento de Siqueiros, además de cuantas consignas Siqueiros creía estar dictando: muerte a la cultura burguesa, a la pintura de caballete y «al palito con pelitos en la punta». Obviamente, cuanto había pasado por sus manos flotaba en la superficie de la «cultura», ya que Siqueiros seguía produciendo imágenes. Hundido bajo la imagen pictórica *y* la superficie cultural de la escritura podía verse el suelo, la tierra, la inferioridad de lo puramente horizontal. Ése era el

Jackson Pollock, *Stenographic Figure,* 1942.

«Su supuesta horizontalidad no podía acabar con la imagen, sino todo lo más unirse a ella...» (p. 303).

Jackson Pollock, *The She Wolf,* 1943.

«Plasmaba esa vaga y primigenia unión con la tierra...» (p. 303).

elemento que se hallaba por debajo, en las afueras del campo de la visión y de la cultura escrita, en un plano manifiestamente inferior a ambos, inferior al cuerpo.

En la época de *She Wolf*, Pollock no puede servirse de estos conocimientos. Sólo los pondría en práctica a la hora de golpear la figura o de anularla.

Helo ahí sentado, tal como le recuerdo, junto a la pulcra mesita de mármol, con su fina lámpara de pie de bronce y de pantalla inmaculadamente blanca, de espaldas a un cuadro que quizá sea de Kenneth Noland, pero que no es fácil identificar en la densa atmósfera que le envuelve. Su rostro casi no ha cambiado, fláccido e inerte, aunque el tiempo se ha ensañado en estrecharlo y enrojecerlo sádicamente. Siempre que intento imaginar ese rostro, mi memoria reproduce dos fragmentos aparentemente dispares: la forma abovedada de la cabeza, calva, rígida, implacable; la ausencia de tersura de su boca y de sus labios, invariablemente entreabiertos en mi recuerdo, en un gesto lógicamente imposible, impertérrito a la vez que burlón. Al mirarle ahora, busco el mismo efecto. Como siempre, me tiene prendada su boca arrogante —carnosa, enseñando los dientes, agresiva—; sus dictámenes, pese a cierto titubeo en su pronunciación, lenta y pesada, son tan rotundos como siempre.

Había emitido uno de esos dictámenes al contarle a Lee que, para su tranquilidad, estaba en lo cierto: los cuadros en blanco y negro confirmaban que, verdaderamente, Pollock podía «dibujar como los ángeles», pese a entender por angelical algo distinto de las dotes tradicionales que Lee le atribuía. Según Clem, el aire angelical que Pollock imprimía a la línea se reflejaba en el vuelo que, en la epopeya de la historia, podía emprender, rebelándose contra el reino de la materia y de la sustancia, obrando así una sublimación. «Ahora se volatiliza», había dicho.

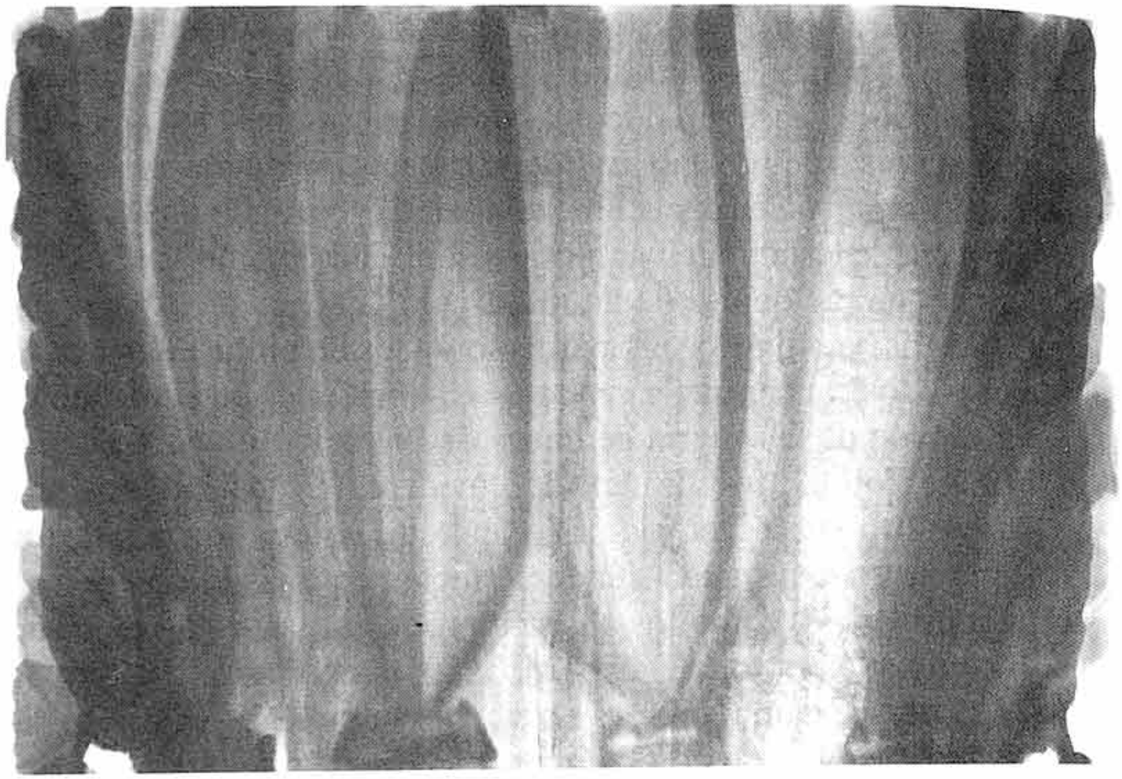
Bien distinto era el significado que *para Pollock* tenía el dibujo en blanco y negro, habida cuenta de la extraña agitación y de la inseguridad que le hizo sentir. Ibram Lassaw llegó a afirmar que «parecía haber perdido toda confianza en sí mismo», confirmando así la intuición de Carol Braider: «Jackson estaba angustiado por la vuelta de la imagen».

Clem defendía que, si Pollock aspiraba a que sus nuevos dibujos tuviesen algún significado estético en la era de la abstracción, tenía que limpiarlos de escoria, suprimiendo la imagen. De ahí que animase a Helen Frankenthaler a seguir la línea negra y espesa de Pollock, adentrándose en el campo de la antimateria, de la imagen manchada y

no-objetiva. Uno a uno, Frankenthaler, Morris Louis, Kenneth Noland se pusieron a «dibujar» borroneando. Todos y cada uno «corrigieron» la pintura de Pollock, asegurando que todas las espumas, los amasijos y las salpicaduras siempre habían sido verticales, analogías paisajísticas. «Mares y montañas», decía Frankenthaler, esbozando una sonrisa.

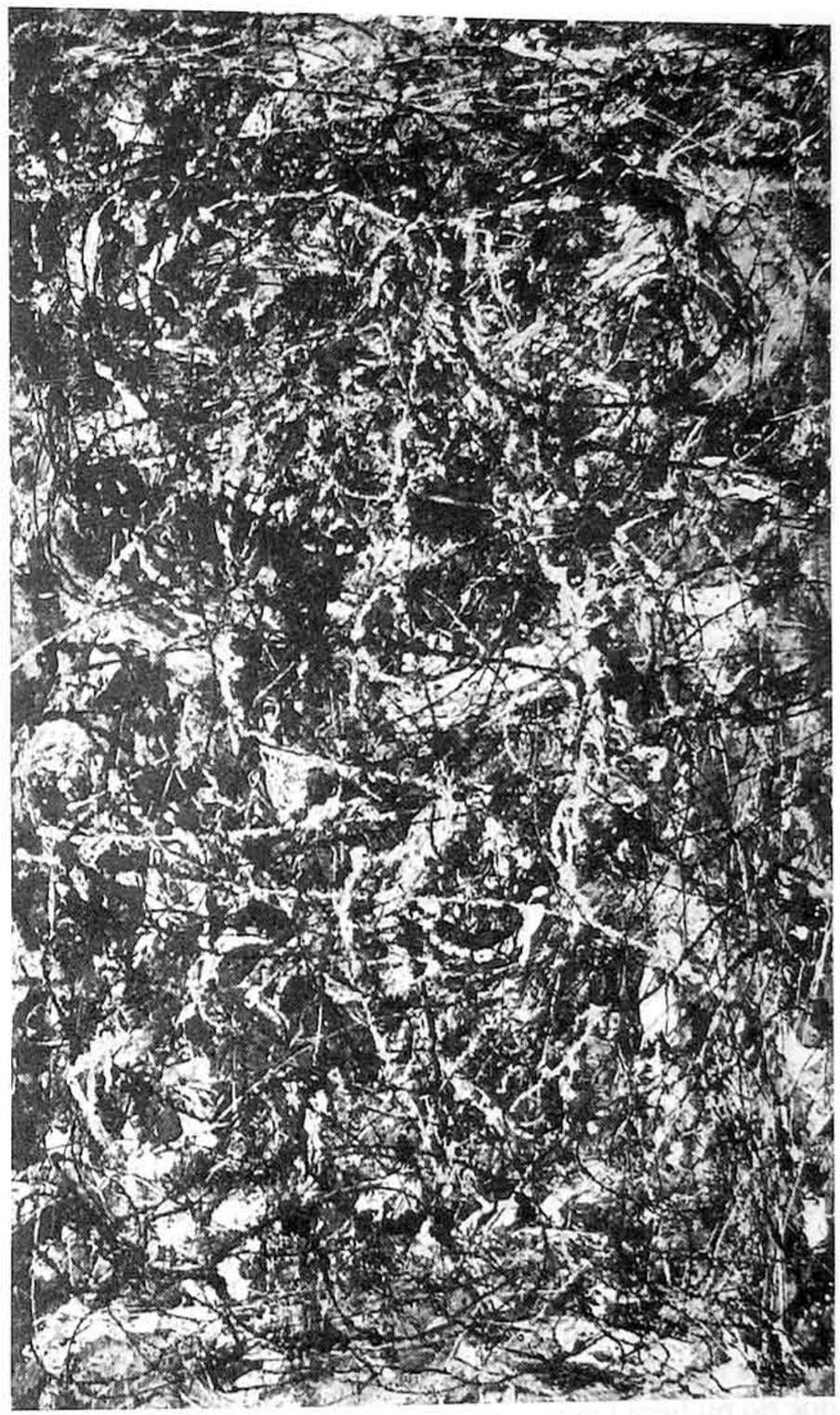
No obstante, cuesta imaginar a Louis sonriendo mientras se esforzaba en poner en pie dentro de un minúsculo cuartito suburbano sus enormes lienzos para que los chorros coloreados de pintura acrílica se deslizaran por los cauces que surcaban sus superficies en él para tejer su propia versión de la sangría de líneas de Pollock. Su «corrección» de la línea de Pollock resulta del todo evidente en los indicios que Louis deja al alzar el proceso pictórico: indicios como cada uno de los flujos de pigmento que siguen siendo perfectamente visibles pese a su posterior confluencia, como los charcos producidos por el exceso de líquido, acumulado por todo el extremo inferior del lienzo. El que los cuadros de Louis suelan recibir el nombre genérico de «velos» testimonian su restitución de la verticalidad como imagen sentida. Es más, el que estos mismos velos suelan parecer compuestos de llamas cromáticas, haciéndonos regresar a la imagen del fuego, testifica la sublimación final, victoriosa, de la línea de Pollock. Si la micción sobre el fuego es una barrera destructiva que nos aparta de la civilización por nuestra hiperagresividad contra una naturaleza impregnada de símbolos, la conservación del fuego es, defiende Freud, el primer paso hacia el dominio de esa agresividad y la producción de cultura. Louis recompone el artefacto cultural pisoteado por Pollock, y en lugar del golpe que este último asesta al cuerpo vertical, rehace y, por ende, conserva el fuego —en ese lenguaje abstracto y purificado que acota el campo de la sublimación—.

Además de la acumulación de líquidos sobrantes, Pollock contaba con otros medios a la hora de dejar indicios de esa horizontalización de la imagen con la que la cancelaba y la dispersaba para siempre. Ya antes había recurrido al efecto «basurero», por ejemplo, como en *Full Fathom Five*, donde no sólo cubrió la imagen mediante una maraña negra, sino que también dejó caer grandes gotas de albayalde, arrojando además sobre su superficie desperdicios de muy diversa índole —clavos, botones, tachas, llaves, monedas, cigarrillos, cerillas— que atestiguaran la necesaria conexión con el suelo que la obra hubo de tener. Los nombres con los que Pollock ratificó este primer grupo de pinturas de goteó también tenían por función subrayar el hecho de que la obra estaba a sus pies, que la miraba desde arriba: además de *Full*



Morris Louis, *Saraband*, 1959.

«La sublimación final, victoriosa, de la línea de Pollock...» (p. 307).



Jackson Pollock, *Full Fathom Five*, 1947.

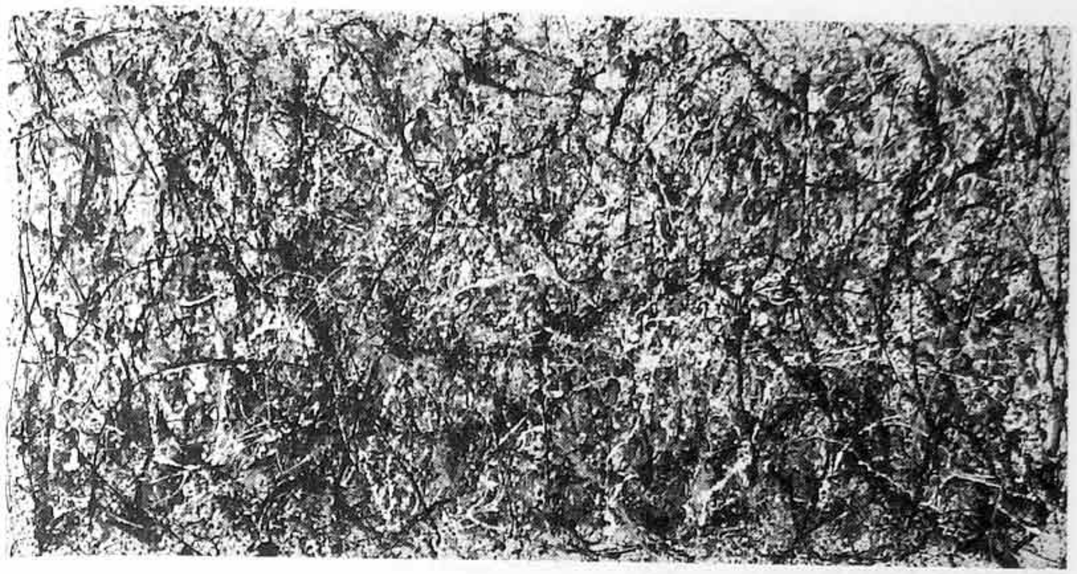
«Arrojando además sobre su superficie desperdicios de muy diversa índole: clavos, botones, tachas, llaves, monedas, cigarrillos, cerillas...» (p. 307).

Fathom Five y *Reflections of the Big Dipper*, estaban *Watery Paths, Sea Change, The Nest, Vortex*.

Con todo, quizá el medio más eficiente fuera el gesto líquido, por cuanto en un solo golpe anulaba y dejaba constancia, como la marca del grafito, como la clave. Twombly decodificó el gesto de Pollock en un sentido, Warhol lo hizo en otro y Robert Morris llegaría a un tercero, cuando, a finales de los sesenta, sometiera a examen la lógica de la «antiforma». Morris no se fijaba en la condición estructural de la marca, ni tampoco en la temática del hombre erguido sobre un campo supino, sino en los movimientos gravitatorios, en la horizontalidad en cuanto fuerza que empuja hacia sí lo vertical, tumbándolo.

En los cuadros de Pollock, observaba Morris, la gravedad había pasado a ser un instrumento para producir cada una de las partes de la obra, tanto por las barras desde las que se arrojaba la pintura como por el recorrido que el brazo trazaba al hacerlo. Por eso mismo, la obra de Pollock constituía una «investigación directa de las propiedades del material en términos del comportamiento de la pintura bajo las condiciones que la gravedad impone». La combinación de la gravedad con el carácter líquido de la pintura permitía leer la obra terminada como el signo de un *proceso*. «Pollock fue el único capaz de retomar del Expresionismo Abstracto —escribía Morris—, el elemento procesual, de atenerse a éste en cuanto parte de la forma acabada de la obra. En Pollock, la recuperación del proceso conllevaba repensar en su totalidad el papel que tanto el material como las herramientas desempeñaban en la creación.» La rigidez impuesta sobre buena parte de los materiales del arte —la tensión del lienzo, la modelación de la arcilla en el torno, la aplicación de la escayola en el molde— representa una lucha contra la gravedad, de modo y manera que lo que en última instancia concebimos como *forma* es aquello cuya verticalidad puede mantenerse intacta y, en consecuencia, como una *gestalt* aparentemente autónoma. No se trata, argüía Greenberg, de que lo que él llamaba antiforma, «lo aleatoriamente apilado, lo deslabazado, lo colgado», no tuviese forma, perfil o límites, sino que carecía de forma rígida. De ahí que no pudiera tenerse en pie, resistiendo la fuerza de la gravedad.

En su análisis de la línea de gotas de Pollock —o sea, al hacer su propia puesta en escena de la razón por la que el artista cambió su forma de pintar— Greenberg apelaba a una posible manera de eludir el *corte*. «Pollock quería conseguir un filo diferente», afirmaba Greenberg. «Una simple pincelada puede hendir profundamente el espacio con su filo, aun cuando no sea tu intención.» Y es que, para Gre-



Jackson Pollock, *One (Number 31, 1950)*, 1950.

«La combinación de la gravedad con el carácter líquido de la pintura permitía leer la obra terminada...» (p. 310).

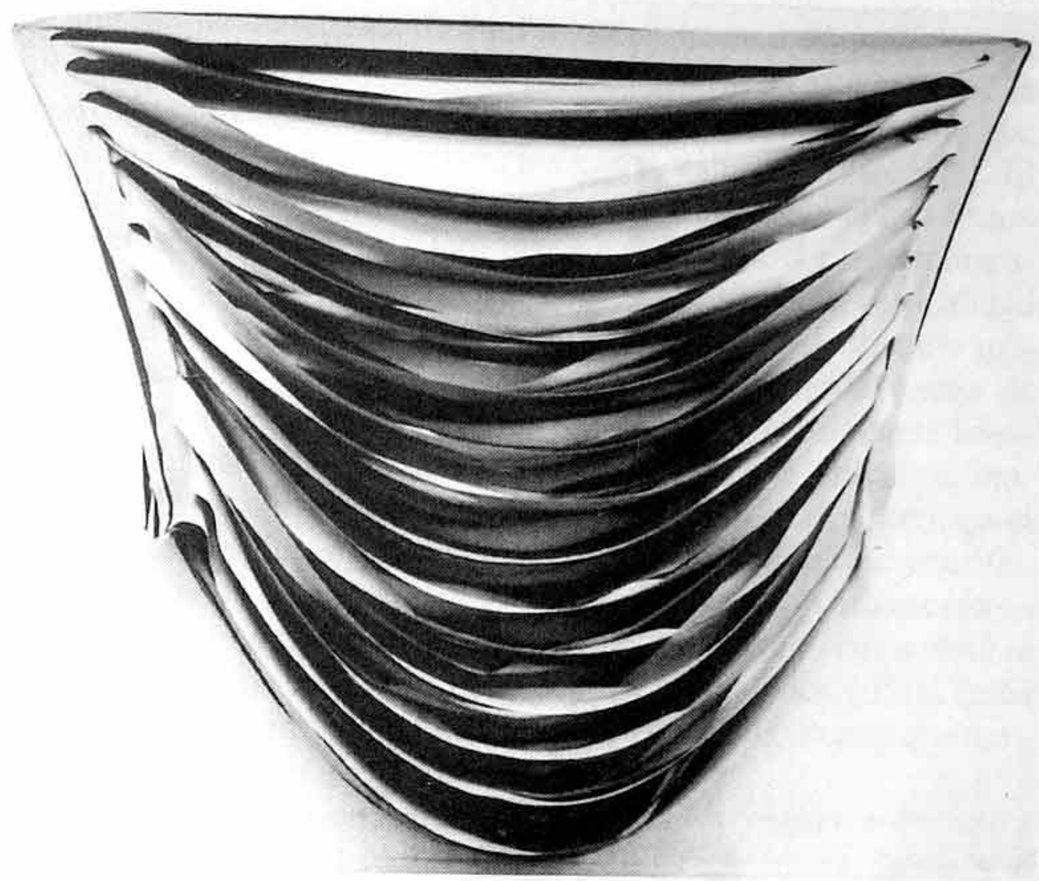
enberg, la línea de gotas evitaba el filo que cortaría el espacio, el filo que, recortando formas, diferenciaría fondo y figura. Exento de cortes, el lienzo podía leerse como un continuo sin fisuras, como un plano único e indiviso que, de acuerdo con la lógica de la opticalidad, se erigiría en símil de la inmediatez, de la irrompibilidad del campo visual, así como de la propia percepción que de ese campo obtenía el espectador, en un solo golpe de reflexividad óptica. Evitando producir formas (o recortar el campo), la obra presentaría la *forma* en cuanto *forma*, o sea, en cuanto ley de formación de la forma.

Para Morris, por el contrario, cuanto hubiera en la línea de Pollock tenía que ver con el corte, no con algo que rasgaba el espacio, sino más bien con algo que hendía la continuidad del lienzo conforme éste se extiende convencionalmente, rígido, en nuestro campo de visión. Morris sometió las extensiones de fieltro con las que empezó a trabajar en un proceso de cortes sistemáticos que hendían sus dúctiles superficies, provocando discontinuidades en sus geometrías planas, pese a que los recortes así producidos fueran geométricamente regulares. La irregularidad surgía cuando, una vez elevada la obra sobre la pared plana, colgada de ganchos o suspendida de cables, la gravedad ejercía su empuje abriendo grandes huecos en las superficies de la tela, huecos que no caían bajo el concepto de fondo ni el de figura, huecos que en cierto modo operaban *por debajo* de la forma.

También fue la gravedad lo que Hans Namuth hubo de respetar cuando planeaba su película sobre Pollock. No le bastaba con mantenerse simplemente al margen del proceso, como había hecho en sus fotos fijas: el cuerpo erguido del fotógrafo que sigue y registra los gestos que realiza el cuerpo erguido del pintor. Quería que se notase claramente el impacto de la pintura arrojada sobre el campo horizontal, cosa que ocurriría si y sólo si se vieran el cuerpo del pintor y el resultado de su gesto fundidos en un plano visual único. La solución de este dilema, según confesó Namuth, le vino de la mano de un sueño. Resolvió representar el «lienzo» de Pollock haciendo uso de una lámina de cristal para, colocándose bajo esta lámina en la misma posición horizontal que el propio plano pictórico de Pollock y, en contrapicado, desde una perspectiva inversa a la caballera, rodar bajo el cristal el espectáculo: Pollock pintando.

Pero el sueño de Namuth tenía un nombre, faltaría más: se llamaba Picasso.

Como buen europeo y cosmopolita, Namuth estaba al tanto de lo que ocurría en París y, cómo no, de las idas y venidas del artista más



Robert Morris, *Sin título*, 1968.

«Algo que hendía la continuidad del lienzo conforme éste se extiende convencionalmente, rígido, en nuestro campo de visión...» (p. 312).

Robert Morris, *Sin título*, 1967-1968.

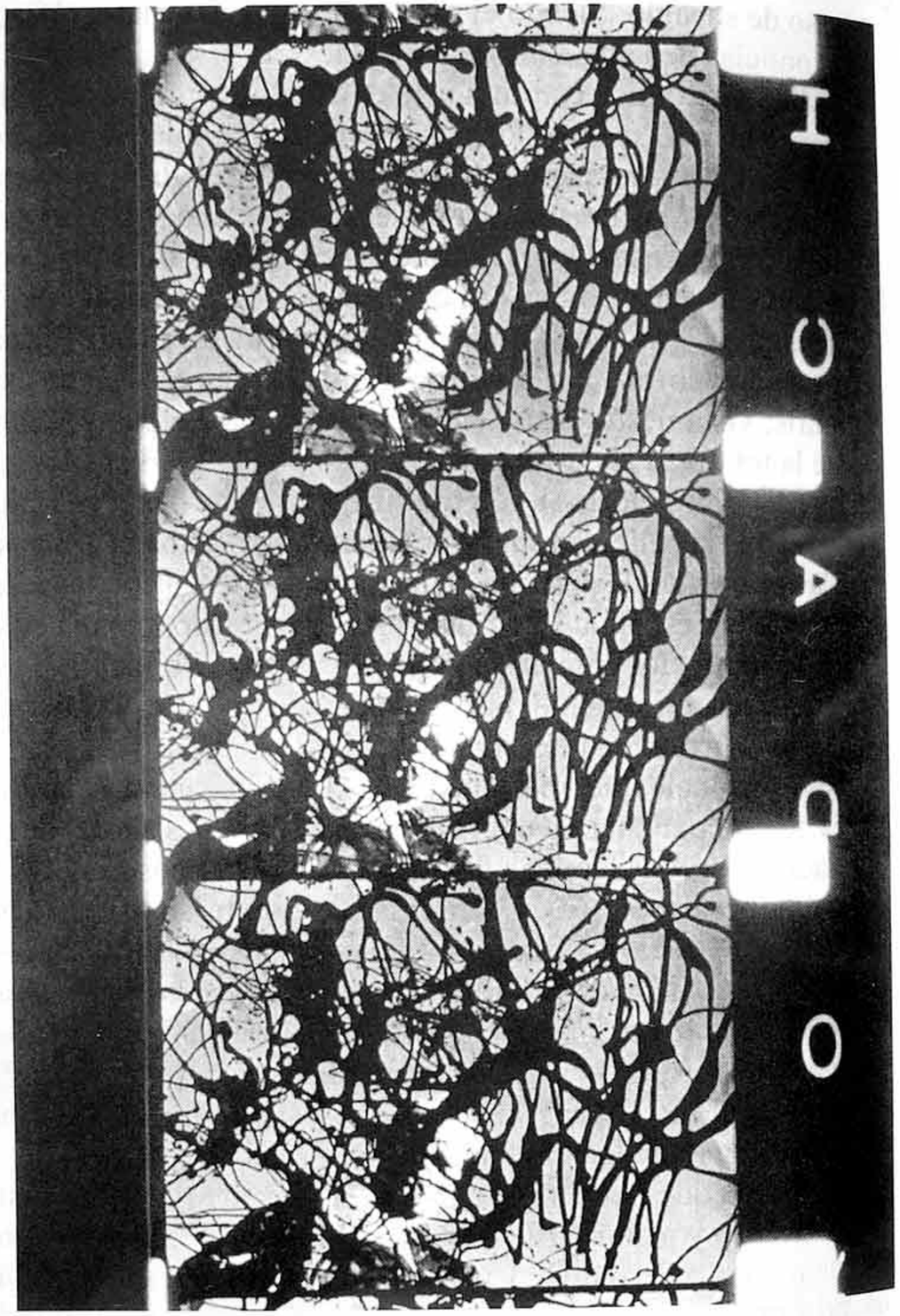
«Huecos que no caían bajo el concepto de fondo ni el de figura, huecos que en cierto modo operaban por debajo de la forma...» (p. 312).

famoso de su siglo. Siendo él mismo director cinematográfico, debió tener noticias de la película de Paul Haeserts *Visite à Picasso*, rodada en 1949 y distribuida en primavera de 1950. El fin de esta película, la primera a la que Picasso dió consentimiento, también era permitir que el espectador observase directamente cómo trabajaba el maestro. El medio es tomar las imágenes a través de un vidrio sobre el que Picasso pinta obsequiosamente. Claro que, en este caso, el plano transparente sobre la que se trabaja se halla en posición vertical, verticalidad que alcanza su grado máximo en la última escena, donde Picasso aparece enmarcado en una alargada ventana francesa de la granja de Vallauris; vista desde el exterior, su figura parece cubrir caprichosamente la totalidad de la ventana. Picasso pone fin a la película estampando sobre otro vidrio su célebre firma, con una fecha que anticipa el año en el que la película estará verdaderamente acabada: «Picasso 50».

Curiosamente, la película de Namuth comienza con una escena en la que Pollock estampa su firma. Pese a haber sido tomada en octubre de 1950, el director emplaza a Pollock a firmar «Pollock 1951», fecha en la que, posteriormente, la película se distribuiría. Puede que también se le ocurriera la idea en un sueño.

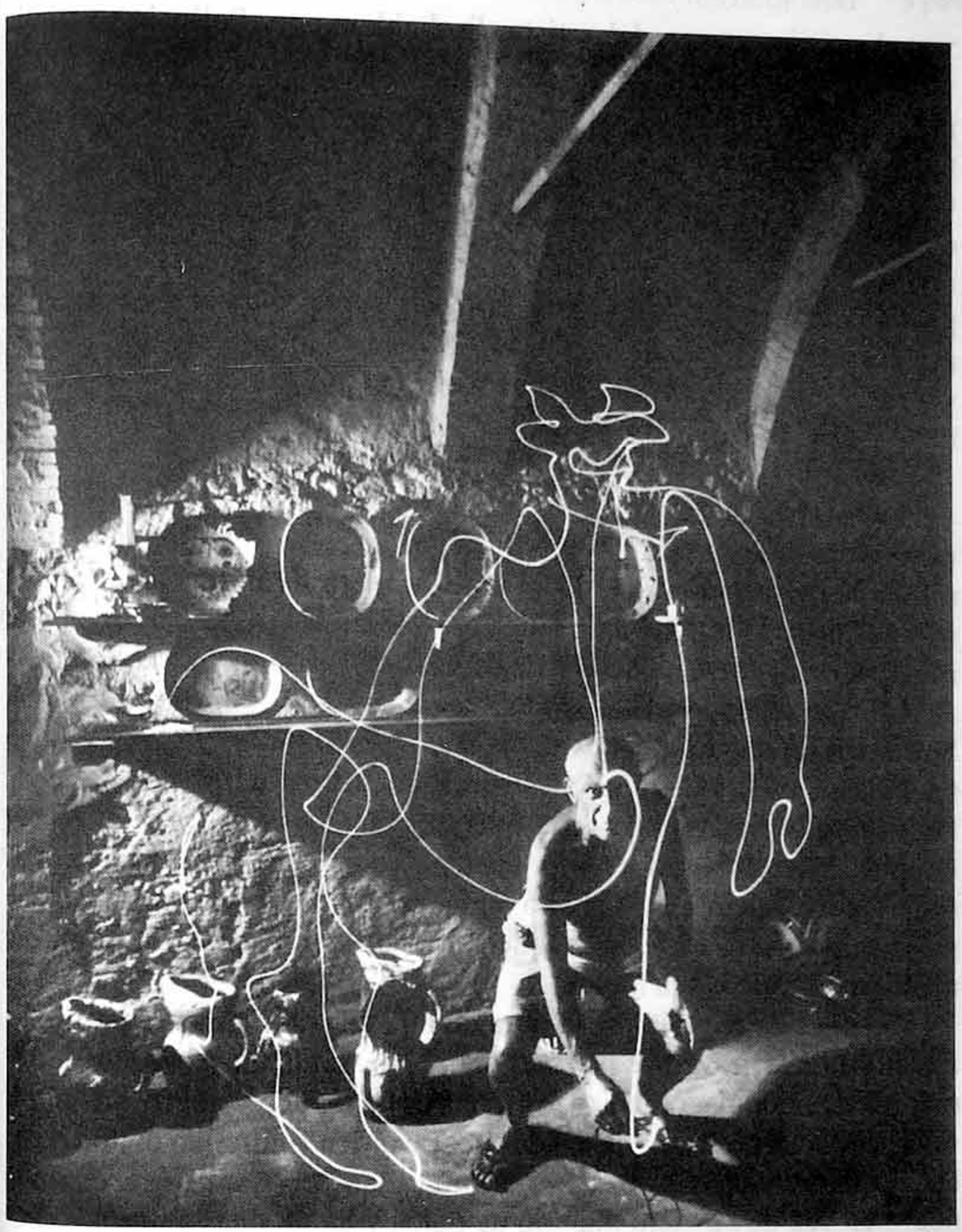
Pero me huele que, más que un sueño, su encuentro con Picasso a través de esta película tuvo aires de pesadilla. Pues ahora, de pie, y al otro lado de sendas láminas de cristal, aparecían dos pintores pintando, ambos desarrollando una actividad cuyo extraño parecido permitía que cada uno fuera sustituido por el otro, de arriba abajo. Antes Picasso era un rival distante, un mediador externo. Pero había llegado de improviso, acercándose inquietantemente. Era la llegada del mediador interno, tan próximo al sujeto que, extrañamente, lo duplica. El resultado, como, según Girard, ya predijera Dostoievsky, es una especie de envenenamiento de la voluntad, una parálisis.

Se cuenta que Lee Krasner oyó a Pollock arrojar al suelo un libro sobre Picasso y gritar enfurecido: «¡Maldita sea, a este tipo no se le escapa ni una!» Pero no hay una, sino dos versiones de esta historia. La primera la emplaza en Nueva York, antes de trasladarse a Springs; la segunda la data en 1954, mientras Pollock convalecía de su fractura de tobillo. No importa la fecha concreta del episodio, ambas versiones ponen en suspenso ese período de las pinturas de goteo en el que Pollock había encontrado algo que Picasso desconocía. Pero la película alumbraba una nueva situación en la que podía verse que ambos artistas habían descubierto lo «mismo»: la posibilidad de hacer, con un gesto en el aire, una imagen que dejase



Hans Namuth, fotogramas del film *Jackson Pollock*, 1950.

«De pie, y al otro lado de sendas láminas de cristal, aparecían dos pintores pintando...» (p. 315).



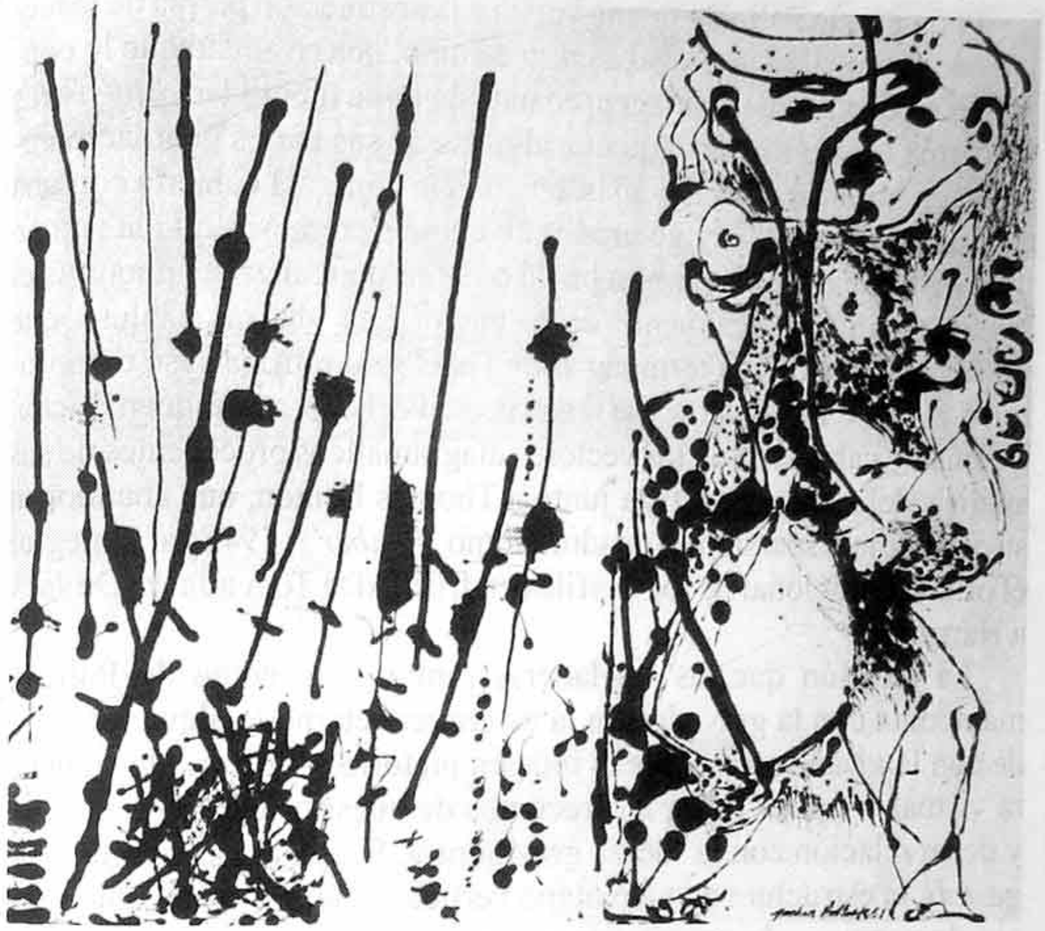
Gjon Mili, *Picasso «Drawing» with Flashlight, Vallauris*, 1949.

«Picasso había llegado de improviso, acercándose inquietantemente...» (p. 315).

ver el propio cuerpo del artista. Probablemente, Pollock no había visto las imágenes de la película de Haesaert sobre Picasso (aunque, probablemente, Namuth sí las viera). Pero sin duda había visto algo todavía mejor: los *Space Drawings* de Picasso, fotografiados por Gjon Mili, publicados por doquier en 1950 y, además, expuestos en el *Museum of Modern Art*. Tras la línea de luz que rubrica enérgicamente el espacio abierto y que, con su trayectoria curva, completa el perfil de un toro o de una figura que corre, puede observarse a alguien que, a pecho descubierto y con sus habituales calzoncillos, sonríe como un diablillo: Picasso, aspirando todo el aire del espacio, henchiendo toda la habitación. «¡Este maldito ya lo ha hecho todo! ¡No queda nada!»

La escena que Pollock le montó a Namuth poco antes de volcar la mesa con sus doce cenas sobre los regazos de otros tantos invitados, refleja la indignación que debió embargarle ante la revelación de la mengua en su talla y en la de quien le revelara tan ingrata noticia. «Yo no soy un farsante», no dejaba de espetarle a Namuth. «Tú si lo eres.» A partir de entonces, la sospecha de ser un fraude no le abandonó. Solía afirmar que el siglo XX había dado tres grandes pintores: Matisse, Picasso y él. Y las lágrimas surcaban su rostro. Tras la película, Pollock sólo pintaría una serie más, los cuadros en blanco y negro. Después, apenas lograría reunir las cinco obras que precisaba para su próxima exposición. La del año siguiente tuvo que ser retrospectiva, pues, como estaba en boca de todos, Pollock ya no podía pintar. Año y medio más tarde había muerto.

Después de la película, la obra de Pollock simplemente perdió su relación con la gravedad: por más que seguía pintando a base de derramar pintura líquida, como en sus cuadros en blanco y negro, sus obras se concebían a modo de vastos dibujos de orden figurativo donde hasta las herramientas empleadas —jeringuillas rebosantes de esmalte negro en vez de su viejo manojo de palos y de brochas atadas— evocaban el equipo del dibujo técnico, la plumilla y la tinta, inmejorables para fijar la imagen; imagen que, resistiendo la fuerza de la gravedad, flotaba sobre un lienzo en plano vertical, al igual que las «figuras» formadas por infinidad de teselas en mosaicos romanos que, formando constelaciones zodiacales sobre el suelo, resucitan en la tierra una imagen de la bóveda celeste. En adelante, la línea «volatilizada» de Pollock no podía seguir más que un curso: el del lápiz de luz de Picasso trazando imágenes sobre un imaginario plano vertical, «fronto-paralelo».



Jackson Pollock, *Number 7, 1951*, 1951.

«Trazando imágenes sobre un imaginario plano vertical, "fronto-paralelo"...» (p. 318).

Por más que Pollock intentó volver a la abstracción propia de la técnica de goteo, algo se cruzaba en su camino, una rivalidad que le confinaba en el plano de la imagen, cuando no en su literalidad. *Blue Poles* confirma esa confusión. Aunque algunas de sus partes guardan parecido con las anteriores marañas, en otras la obra está cubierta con una cortina de reguerillos y goterones de colores cremosos que la surcan «de arriba abajo», dando prueba de que fueron realizadas mientras el lienzo pendía verticalmente de la pared. Las «barras azules» que Pollock añadió casi al terminar *Blue Poles* sólo ratifican ese compromiso con la verticalidad y esa resurrección del cuerpo «esquemático». Lo mismo cabe decir de los vectores diagramáticos procedentes de sus análisis del arte renacentista junto a Thomas Benton, que abandonan su originaria dispersión en cuadros como *Number 1, 1948* para integrar el ornato tradicional de los desfiles en friso. «De Tom a Jack. De Jack a Harry.»

La relación que las verdaderas pinturas de goteo de Pollock mantenían con la gravedad en la esfera real en modo alguno coincide con la visualización que la imagen pictórica —dentro de su esfera virtual— puede llegar a ofrecernos de nuestros cuerpos erguidos y de su relación con la fuerza gravitatoria. Según la psicología de la *gestalt*, la estructura de todo plano vertical refleja —como una especie de espejo— la propia organización del cuerpo, con una parte superior y otra inferior, una parte derecha y otra izquierda. Es anisótropo, nos dicen. El fondo en el que aparecerá la *gestalt* contiene *in potentia* una diferenciación interna que pone ya de manifiesto los rasgos que el cerebro proyectará en el campo visual de cara a organizar la *gestalt*: su simplicidad, su jerarquización y su dinámica en equilibrio. Por consiguiente, la *gestalt* será en cierto modo una imagen proyectiva de la resistencia, y de la victoria, de nuestros cuerpos sobre el campo gravitatorio.

Las pinturas de goteo de Pollock se habían distanciado tanto de dicha proyección especular de la organización del cuerpo del observador que pasaron a ser anatema para los psicólogos de la *gestalt*, en el enemigo que siempre quisieron tener. Estas obras proyectaban algo bien diferente; desde la óptica de Arnheim, era «una especie de desintegración molecular» monótona y sin dirección alguna. No eran sino conatos de transformar en un cuadro puras menudencias de fondo, precisamente aquello que el aparato perceptivo del hombre ni siquiera ve. Puede que, en la parte posterior del globo ocular, la retina registre debidamente esas formas, pero, insistían los gestaltistas, no por ello tenían

Jackson Pollock, *Blue Poles*, 1952.

«Una cortina de reguerillos y goterones de colores cremosos...» (p. 320).

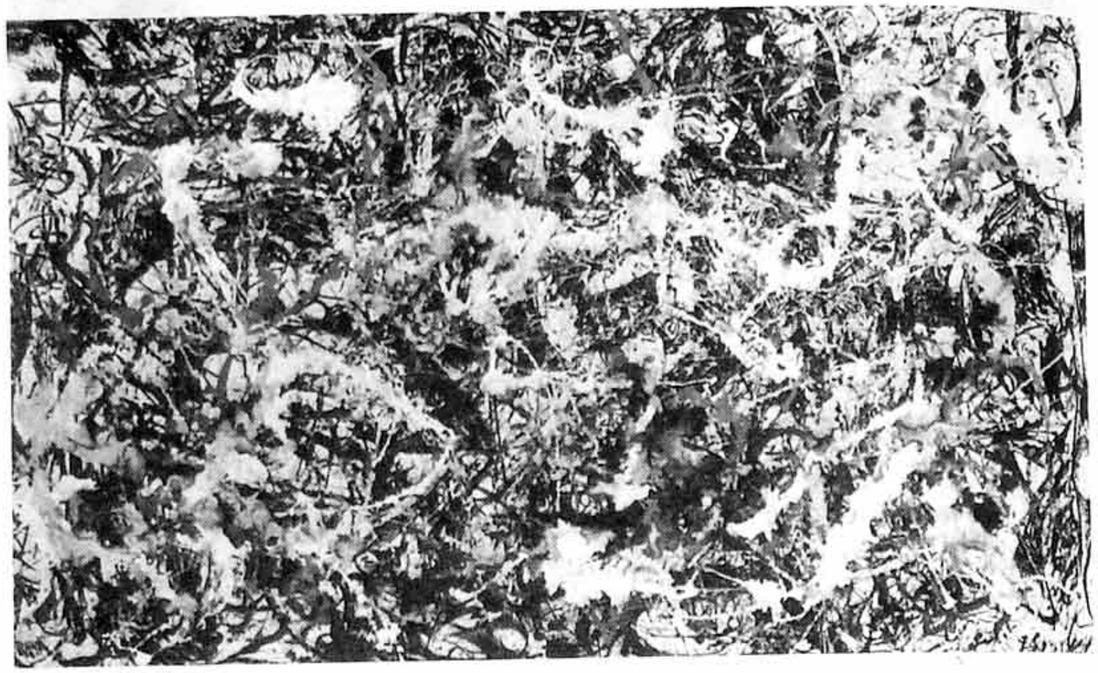
existencia psicológica. Como no forman parte de la *gestalt* elegida (o figura), simplemente no se perciben.

Pero si no se perciben es porque son objeto de represión, respondería Anton Ehrenzweig. En 1948, defendiendo lo que daba en llamar *visión profunda*, pergeñó el dominio de la vista primigenia e inconsciente como algo «no sujeto a una *gestalt*, caótico, indiferenciado, vago, antepuesto». Comparaba esa falta de diferenciación con el campo perceptivo del niño cuyo Ego invade el mundo entero, aunando lo interior y lo exterior, convirtiendo a todos los hombres, por ejemplo, en «papá». Relacionaba esa anteposición y esa ambigüedad con las del sueño y de la fantasía. Equiparaba esa tendencia a proyectar uniformemente la imaginería sexual sobre todas las partes del campo visual —como ocurre con la profusión de falos de los sueños y de las esculturas «primitivas»— a la libido del inconsciente y su pulsión de placer, solamente reprimida por el *superego* de la *forma*. Concebía los productos *informes*, sin *gestalt*, de la visión profunda en analogía con los productos oníricos, sujetos en la vigilia a la censura del principio de organización que Freud denominaba revisión secundaria, una fuerza que forja la forma debida de una narrativa sobre algo que, en el sueño, no era más que un caos dionisíaco de afectos sin reprimir. También pensaba que la visión profunda se manifestaba en los rasgos técnicos que el artista desarrollaba inconscientemente —meandros de líneas ondulantes, pinceladas erráticas y nerviosas— envueltos después en una «forma de control» de la «*gestalt* de superficie», según su propia revisión secundaria.

Con todo, Ehrenzweig tenía claro que la implacable voluntad de forma del superego y su necesidad de imponer orden negaría cuanto hubiese emergido de la «percepción profunda e inconsciente». A su entender, considerando este fenómeno en el desarrollo histórico del arte, la imposición se había establecido de dos formas. Con la primera se sometía ese campo ambiguo a lo que él llamaba «la constancia de la cosa-percepción» —o, dicho claramente, al realismo—, dando así entrada a la autoridad de la ciencia. La «percepción del estilo» era una segunda forma de negar que se apropia de la mirada novedosa y, convirtiéndola en forma, la racionaliza. «Cuando se ha forjado un estilo, lo que las generaciones venideras percibirán será este estilo —afirmaba— en vez del juego del símbolo libre de *gestalt*.» Y añadía: «Una vez que la elaboración secundaria del estilo ha recubierto el primitivo juego de formas del arte, ningún ojo humano, sea de nuestra generación o de las venideras, puede ver nueva e íntegramente sus efectos.»

Así pues, Ehrenzweig hubiera podido predecir que lo que inicialmente eran las marcas de agresividad de Pollock —«la violencia, la exasperación y la estridencia» de la obra, el carácter «gótico, paranoico y resentido» de ésta— pasaría a ser envuelto por la «elaboración secundaria del estilo» de la opticalidad. Y no sólo eso. También hubiera podido pronosticar que incluso lo que el psicólogo experimenta como una «desintegración molecular» sería envuelto por la compostura estructural de la *gestalt*. Y, así, un discípulo de Arnheim, sirviendo a la vez al maestro de la *gestalt* y a la doctrina de la opticalidad, halla en las pinturas de goteo de Pollock el anisotropismo propio del «reflejo del organismo vivo» en el campo vertical. Esta interpretación de última hora de considerar que Pollock asienta la *gestalt* en sus pinturas de goteo tanto en el plano de la «microestructura» —en las mismas gotas— como en el de las «configuraciones estructurales primarias», imagina que Pollock infunde formas abarcantes en sus campos de gotas para obtener *Prägnanz*. Las configuraciones que enumera este extraño híbrido intelectual, el *gestaltóptico*, se reducen a los motivos básicos de la barra, la mariposa, el arabesco y el laberinto. Hay un intento de leer *Autumn Rhythm* en términos de una estructura iterativa de barras, pero se abandona en vista de que aboca a admitir que, en esta obra, las barras se habían reventado «esfumado» o «diluido» misteriosamente y son meros vestigios. En cambio, el escritor busca en *Blue Poles* la pura evidencia del afán de Pollock por respetar las formas, en *Blue Poles* y en la otra pintura de goteo que Pollock intentó realizar tras perder el dominio de su propia marca: *Convergence*, de 1952. Pero estas obras tan desastrosas no son precisamente un feliz ejemplo a interpolar en las anteriores pinturas de goteo. Pollock había pintado *Blue Poles* en un intento desesperado de recobrar algo que había perdido. Según Clem, Pollock «sabía que no era un éxito, que estaba acabado, que había perdido su inspiración».

Pero el éxito «público» de Pollock fue consecuencia de una tergiversación sistemática de su pintura, de —llamémosla por su nombre— una represión de la evidencia que pesa en su marca más elemental e irrefutable. El éxito de Pollock dependía de una lectura que pasara por alto el índice de horizontalidad de su línea, un índice ostensivo que exhala cualquier otra posible aprehensión. Pues aunque el laberinto de gotas posibilite la experiencia de «la fusión de luz y oscuridad», aunque evoque la luminosidad vaporosa que parecería



Jackson Pollock, *Convergence*, 1952.

Diagrama de *Convergence*, en Matthew Rohm, *Visual Dynamics in Jackson Pollock*.

«Envuelto por la "elaboración secundaria del estilo" de la opticalidad...» (p. 323).

suscribir el nombre de *Lavender Mist*, es posible leer el índice ostensivo en todo el transverso del mismo eje ascensional, transversalmente y en toda la longitud, cumpliendo la función de *rebajar* y desublimar el campo perceptivo, la función que, un par de décadas atrás, Bataille había adscrito a lo *informe*: derribar la forma, bajarla del pedestal que la sublimaba y arrojarla al mundo, hacerla *déclassé*. No obstante, dada la capacidad de sublimación de la lectura modernista, la red arrojada por Pollock dejó de verse en toda su violencia; ahora era una alucinación, un espejismo. Los principios de opticalidad en ella aplicados la transformaban en un *plenum* visual cuyo espacio nada «rasgaba». Es más, debido a la inexistencia de un interior o un exterior respecto de los límites trazados por dicha línea, en la anterior proyección del *continuum* se oyen ahora las voces consoladoras y redentoras de una indisoluble unión con la eternidad, o, como Freud afirmaría en otro contexto, «el sentimiento de algo ilimitado, inconmesurable, algo "oceánico"».

Tendría que llegar 1951, año en el que Pollock «perdió su inspiración» y podía pensarse que había roto su relación con la faz óptica, espectral, de lo oceánico, para que volviera a verse su «violencia». La recobró en sus cuadros en blanco y negro, «en un violento arrepentimiento», como dejo dicho Clem.

Aunque quepa concebir el sentimiento oceánico en analogía con la opticalidad modernista, se trata de un concepto curiosamente escurridizo. Desde el punto de vista de Freud, el sentimiento oceánico es la base del sentir religioso *y* de un narcisismo irrefrenable, como el del niño que no percibe diferencia alguna entre él mismo y su mundo. Esa misma falta de diferencia, como también estableciera Freud, hace que el hombre primitivo vea la naturaleza como una expansión de sí mismo; por ello, al dotar al fuego de atributos fálicos, entra en un juego agresivo, sexualizado, con este último. La civilización restará toda carga erótica al fuego, devolviéndolo a la realidad naturalizada, sin simbolismos, diferente de la esfera humana. La civilización despojará a lo oceánico de esta capa agresiva, indiferenciada, la reprimirá.

Sin embargo, y contrariamente al «éxito» que la lectura modernista les tenía reservado, aún es posible ver en las pinturas de goteo el filo del indicio, cortando horizontalmente las obras y haciéndoles perder su pretendida verticalidad, arrojándolas al suelo en términos visuales. Se trata de una marca que, a su vez, se separa de toda matriz intencional para lograr aislarse en cuanto «indicio», con lo cual el tiempo ya ha hendido

la simultaneidad del presente visual. Es también un indicio que separa la obra que señala de toda analogía con la *gestalt* del cuerpo en su conjunto. Por el contrario, al dispersar y diseminar lo corpóreo, introduce una temática de lo sexual y de la rivalidad que volverá en contra de la condición «oceánica» de la estética moderna la agresividad y la informidad que reprimía.

Seis bis

Todo esto sucede y queda grabado sobre la superficie del cuerpo sin órganos: aun la copulación de los agentes, hasta las divisiones de Dios e incluso las genealogías que lo jalonan en cuadrados, como una reja, y sus permutaciones. En la superficie de este cuerpo increado hierven todas estas cosas, como las pulgas en la melena del león.

GILLES DELEUZE y FÉLIX GUATTARI, *Anti-Edipo*

Helo ahí sentado, tal como le recuerdo, junto a la pulcra mesita de mármol, con su fina lámpara de pie de bronce y su variopinta colección de pequeños ceniceros, con un montón de colillas aplastadas en uno de ellos, el único desorden dentro de un espacio fanáticamente ordenado. Yo me hallo al otro lado de la habitación, acomodada en un gran sofá amarillo sobre el que cuelga un austero Hans Hoffman, una superficie marrón hecha a base de raspaduras de paleta de la cual han podido escapar con relativa impunidad dos cuadrados de color puro, bermejo el más grande, verde y ácido el más pequeño. Como en él es habitual, me está dando clase, sobre arte, el mundo del arte, de personas de las que ambos sabemos, artistas a los que nunca he conocido personalmente. Como siempre, me tiene prendada su boca arrogante —carnosa, enseñando los dientes, agresiva—; sus dictámenes, pese al estudiado titubeo de su pronunciación sureña, lenta y pesada, son tan rotundos como siempre.

Hemos estado hablando de críticos, de una crítica que acaba de hacer públicas sus opiniones en un llamativo artículo sobre arte, un artículo que él detesta.

«¡*Vade retro,* judías listillas con máquinas de escribir!», se lamenta.

«Ja, ja, ja», asiento yo, animada por una obediente complicidad.

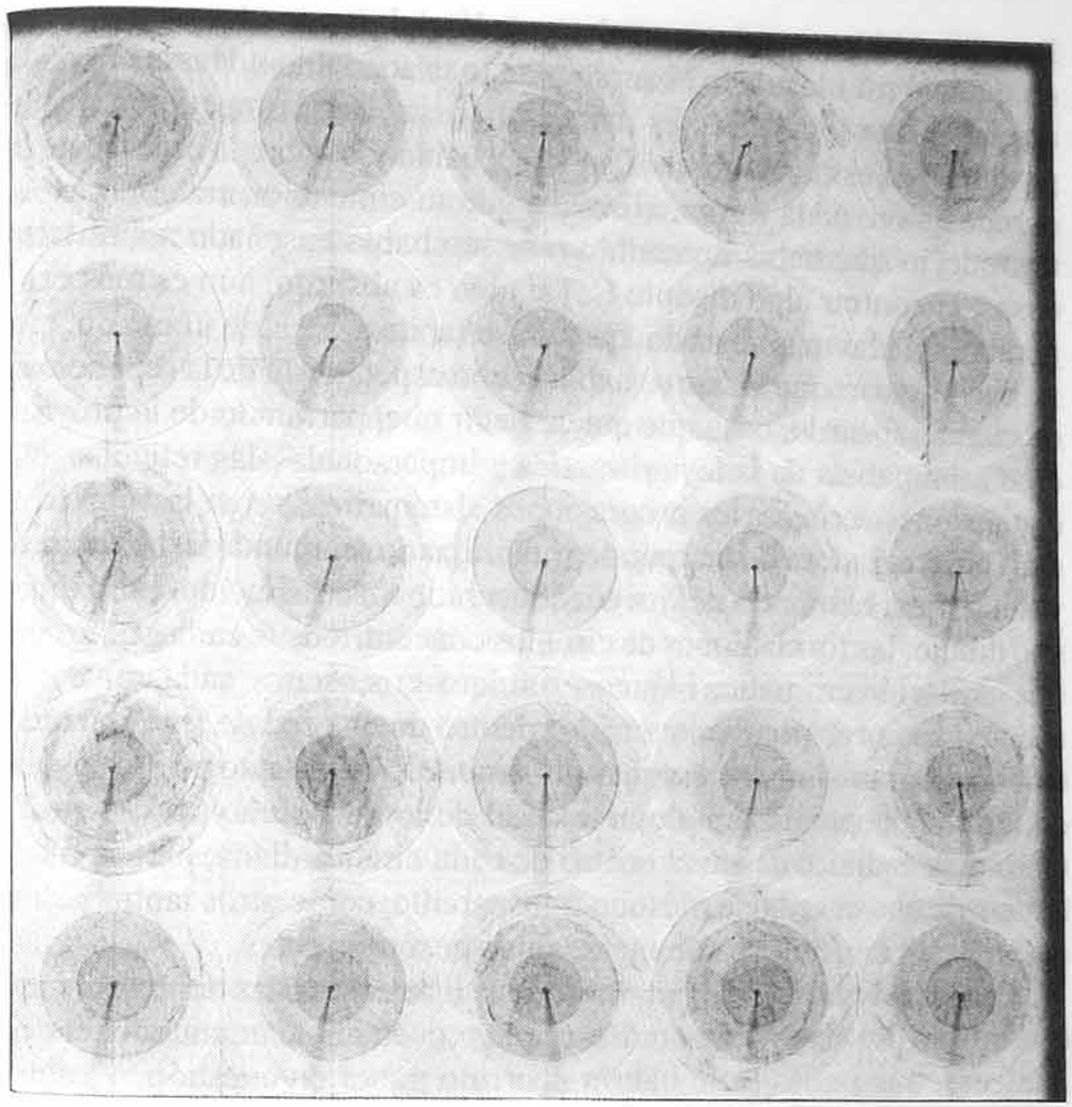
Y ahora, cuando pienso en ello, me pregunto cuántas de nosotras, a mediados de los sesenta, éramos judías listillas con máquinas de escribir, cómplices, obedientes, a pesar de toda la irreverencia que pudiera esconderse en nosotras.

Y lo recuerdo como lo primero que Mark quiso destacar cuando me describía a Eva Hesse en Yale, hablándome de su deseo de aprender, de su manera de anotar fielmente los títulos de los libros que él citaba y las cosas que sobre éstos decía. Puede que le cayera simpática, pero lo cierto es que su recuerdo más inmediato era su aire de colegiala obediente, ése que le había convertido en la lumbrera de la clase de Josef Albers, en su pupila favorita, y con diferencia.

También Lucy Lippard guarda esta impresión. Recuerda su sumiso papel de esposa, de manera que, cuando la conocieron, nadie alcanzó a entender cuán seriamente se tomaba su arte. Su libro sobre Hesse corrobora sobradamente el recuerdo de Mark, como cuando nos habla de las listas de Hesse: la columna de escritores —Gide, Nabokov, Joyce, Dostoievski, Austen, Ortega— seguida por una nota en la que confiesa: «me he convertido en una lectora: mi gran deseo, pero también mi gran conflicto»; listas de definiciones, hábito mantenido durante toda una década con la ayuda de un vasto tesauro que acabó por comprarse en busca de títulos con un grado literario acorde con su obra. Lippard nos cuenta cómo Eva apuntó una lista de posibles títulos con leves resonancias poética —«marcando el paso, buena pregunta, dados de tahúr, ser sensato, los últimos serán los primeros, atado y bien atado, tres del mismo palo, muchos humos»— para luego cambiarla por otra lista bien distinta, llena de palabras más «intelectuales», «como las que extrajo de la categoría "movimiento circular", una de las entradas del tesauro, para hacer referencia a las formas que estaba empleando: Circunnavegación/circunflexión/circuito/evolución/circuir, tortuoso/rotación, giro, convulsión/vórtice, *maelstrom*, vertiginoso, vértigo/virar, declinar la brújula, girar/envoltura, evolución, inversión/círculo; cordón, cintura, cestodo, baldaquino/(circularidad compleja), convulsión, involución, ondulación, sinuosidad/serpetín, laberinto/ovillo, hilo, bobinar, entretejer, ondulado/meandro, mella, contorsión/enrevesado; laberíntico/dentro y fuera/excéntrico».

Y he aquí otra lista: «Desvío Vertiginoso/declinar la brújula/baldaquino/Enéada/Diversos/inseminado/biaxial/diádico diádico/diáspora/diseminado/inseminación-repetición».

Volviendo la vista hacia esos enjambres de palabras que tan estrafalariamente cubren la página y que producen el extraño ululato de las rimas de estrambote que tanto gustaba a Artaud, no podemos sino pensar que el término artístico por el que Hesse sentía predilección, su mayor elogio crítico, era «absurdo». Cuando habla de «la más importante de sus primeras declaraciones» —*Hang up*, 1966— justifica el



Eva Hesse, *Sin título*, 1967.

«Convulsión, involución, ondulación, sinuosidad/serpetín-laberinto/ovillo, hilo, bobinar, entretejer, ondulado...» (p. 328).

lugar central que ocupa en su obra señalándola como «La primera concreción de mi idea de lo absurdo o de lo exacerbado». Hesse era dada a señalar que lo absurdo es una de las cosas que la repetición puede producir sin esfuerzo alguno. En 1970, hablando sobre la estética de la composición, de la forma, afirmaba que su «intención era contrarrestar todo lo que había aprendido o se me había enseñado sobre tales cosas, encontrar algo distinto [...] si algo es absurdo, aún es más exagerado, mucho más absurdo, cuando se repite».

Lo cierto es que Hesse se había hecho especialista de la repetición-en cuanto-absurdo, cosa que quiere decir que, partiendo de la proyección minimalista de la ley aritmética e impersonal —las retículas, las expansiones seriales, las progresiones sistemáticas— en la subjetividad desintegradora de un mundo infantilizado, el mundo del balbuceo y del gorjeo, el mundo del juego, concebido visceralmente. De exquisito dibujo, las formaciones de círculos concéntricos —cada grupo con una gradación cromática blanco-gris claro-gris oscuro, cada uno colocado en su correspondiente cuadro dentro de una red de finas cuadrículas— logran siempre escapar del ámbito circunscrito por la lógica del arte conceptual para alojarse en el de lo corpóreo y lo obsesivo, tanto más cuando, desde el centro de cada círculo-diana, parten finas hebras de una cuerda de plástico transparente, como otros tantos pelos que señalan las aureolas de otros tantos pezones.

Pero Hesse no habría emplazado las listas extraídas del tesauro en el dominio del absurdo. Eran listas que procedían de un mundo, el del intelecto, que jamás se le habría ocurrido poner en cuestión. Y aquí, podríamos decir, se acusaba su obediencia.

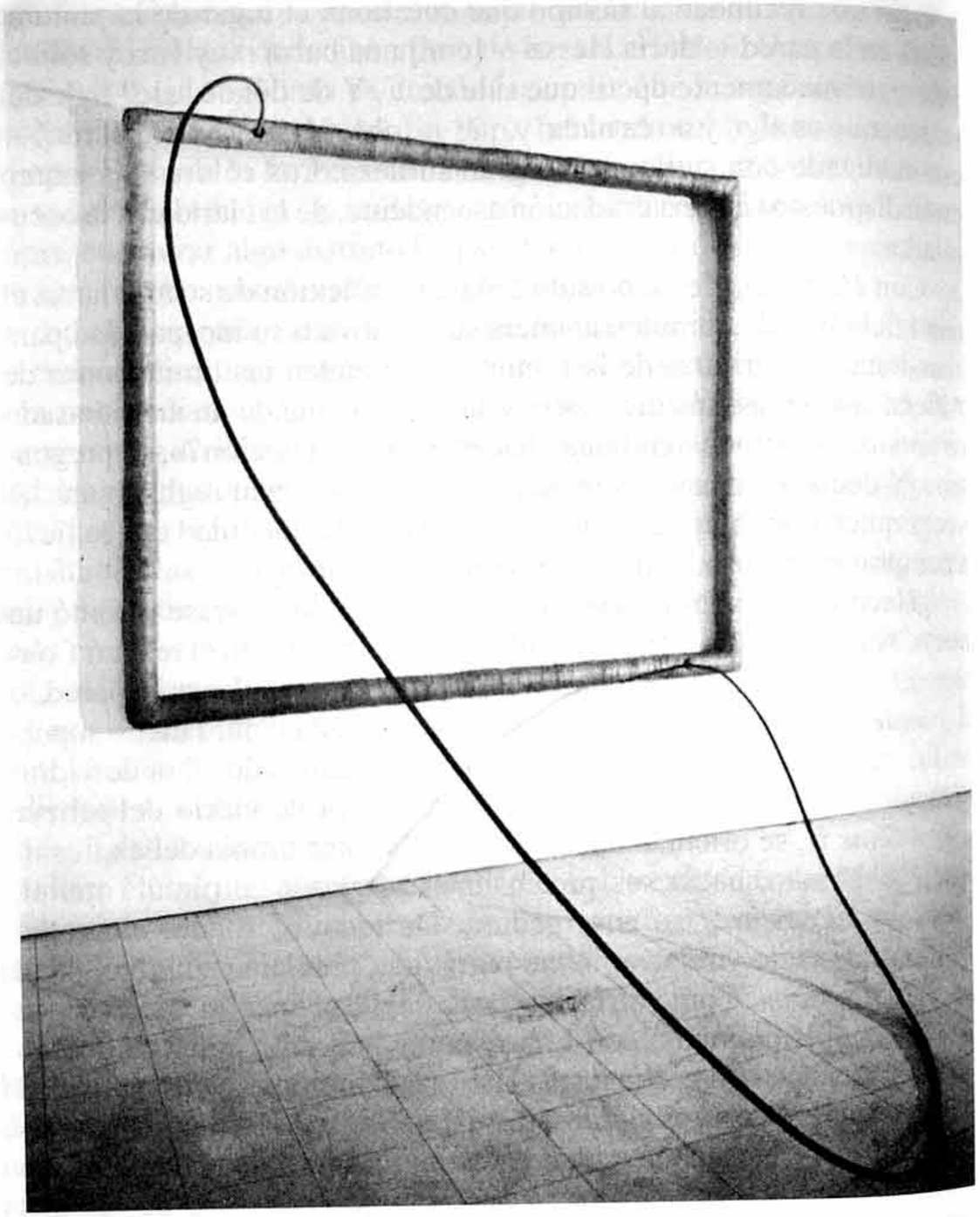
Donde también se acusaba era en su adhesión a la pintura, a su problemática, que no era otra que la del campo vertical: enmarcado, lleno de imágenes, orientado hacia la pared, el vehículo de la directriz «fronto-paralela». Aunque había decidido cuestionar sus reglas, y del modo más subversivo posible, Hesse no se había limitado a salir de este espacio de discurso dando un portazo. Es decir, contra lo que muchos de sus críticos suponen, no se había hecho escultora.

De hecho, tras su año en Kettwig, Alemania, durante el cual había llevado la imaginería de su pintura a la esfera del bajorrelieve, llegó a pensar que se había metido de lleno en las tres dimensiones. De modo que realizó *Laocoön*, nombre con el que sin duda rededicaba su arte a un nuevo medio. Pero la obra es desastrosa; literal, desgarbada, representativa: una gran jungla gimnástica con un montón de serpientes. No, su obra «absurda» de por entonces es *Hang Up*, un marco enorme y vacío que reconoce al tiempo que cuestiona el lugar de la pintura: «Está en la pared —decía Hesse— [con] una barra muy fina y sólida, pero extremadamente dúctil que sale de... ¿Y de dónde sale? Sale del marco, que es algo y no es nada, y que —¡oh!, ¡cuánto más absurdo!— está realizado con sutileza, con gran sutileza. Los colores del marco están dispuestos en una gradación ascendente, de la claridad a la oscuridad.»

Con *Hang up*, Hesse no sólo señala la inflexión de su arte hacia el reino del absurdo, también anuncia su negativa o su incapacidad para abandonar el territorio de la pintura. Le ofenden las limitaciones de Albers, sus reglas, sus dictámenes, la monomanía de un arte «basado en *una* idea». «¿Qué más puede hacerse con esta noción?», se preguntaba. Y decía: «No hay una regla [...], no quiero acatar regla alguna. A veces quiero cambiar las reglas.» Mas la misma docilidad que le llevó a comprar el tesauro le mantuvo sujeta a lo pictórico.

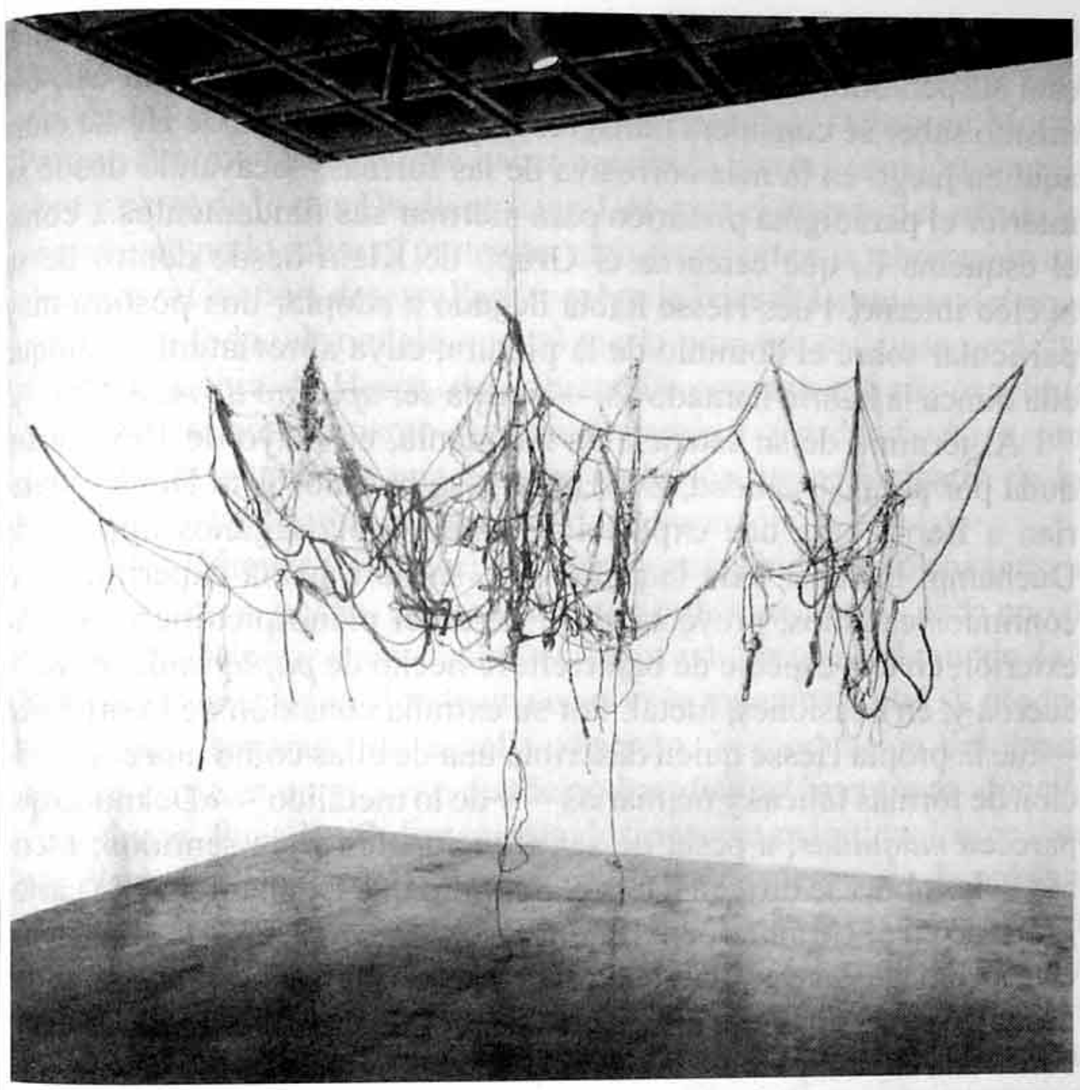
¿Hace falta concretar este punto con ejemplos? Hesse inventó un nuevo soporte, goma y fibra de vidrio sobre estopa, con el realizó *Contingent* (1969), colgante, como un velo, perpendicular a la pared, o *Expanded Expansion*, obra directamente apoyada contra dicho soporte. La vasta escala de esta última, o de los mástiles de fibra de vidrio apoyados en *Accretion*, o de las cajas de fibra de vidrio del relieve mural *Sans II*, se orientan hacia la escala heroica propia del expresionismo abstracto, hacia sus pretensiones al *status* de pintura mural, hacia su jactancia y su envergadura. De idéntico modo, el propio medio, traslúcido y relativamente ingrávido, proclama su proclividad hacia lo «óptico». Como diría más tarde Mel Bochner, «Eva era capaz de trabajar directamente con la luz; podía hacer de la luz un medio escultórico». Pero ¿no sería justo al revés? Al infundir esa luminosidad refulgente en materiales rígidos normalmente asociados con la escultura, y al conectar dicho resplandor al muro, Hesse había reasociado dichos materiales con la pintura y con la problemática de las dos dimensiones, que no de las tres.

Y después está la rutilante zarza de fibra de vidrio de *Right After* (1969), con su última versión *Sin título*, en una madeja de cuerda recubierta de látex, y la última obra que llegó a acabar, los siete mástiles colgantes recubiertos de fibra de vidrio (1970). La relación de todas estas obras con la de Pollock es totalmente explícita. Ella misma lo confiesa a la revista *Time*. Refiriéndose a la pieza que realizó a base de cuerdas, Hesse decía que «el caos puede estructurarse como un no-caos, cosa que sabemos desde Jackson Pollock».



Eva Hesse, *Hang Up,* enero de 1966.

«Y que —¡oh!, ¡cuánto más absurdo! — está realizado con sutileza, con gran sutileza...» (p. 331).



Eva Hesse, *Sin título,* acabado en marzo de 1967.

«El caos puede estructurarse como un no-caos, cosa que sabemos desde Jackson Pollock...» (p. 331).

Dicho saber queda proyectado en el dominio vertical de la pintura; está suspendido, en volandas, expuesto ópticamente. Y aún así, ese mismo saber se considera transgresor. La complicidad de Hesse entra aquí en juego en la más corrosiva de las formas, socavando desde su interior el paradigma pictórico para mermar sus fundamentos... como el esquema L, que cercerna el Grupo de Klein desde dentro de su núcleo interno. Pues Hesse había llegado a adoptar una postura muy particular sobre el dominio de la pintura, cuya abreviatura —aunque ella nunca la habría llamado así— podría ser *aparato de mancebo*.

Al término de su estancia en Alemania, en mayo de 1965, y sin duda por pura casualidad, Eva Hesse y su marido, Tom Doyle, viajarían a Berna para una exposición donde había algunos objetos de Duchamp. Durante toda la primavera, su obra había experimentado continuos cambios, proyectándose desde el plano pictórico hacia el exterior, en una especie de bajorrelieve hecho de *papier-mâché*, yeso, cuerda y, en ocasiones, metal. Por su extraña conexión de lo orgánico —fue la propia Hesse quien describía una de ellas como una composición de formas fálicas y mamarias— y de lo metálico —«De modo que parecen *máquinas*, a pesar de ser afuncionales y sin sentido», escribía— las obras se dirigen hacia el dominio que Duchamp había cartografiado en el *Grande Verre*. *Eighter from Decatur*, una de ellas, tenía el aspecto de un ventilador eléctrico, con sus aspas proyectándose desde un panel donde se inscriben los arcos de una figura interpretable como una espiral parcial: la forma y el movimiento de los *Rotoreliefs*, repensados en el lenguaje del *funk* de comienzos de los sesenta. Otra, titulada *Top Spot*, es una extraña predicción de lo que ocurriría tras su regreso a Nueva York. Sobre un tablero blanco de albañilería que anticipa la base o el plano del relieve, bullen tubos y enchufes de cerámica en un extraño montaje, formando una serie de aberrantes máquinas acopladas, como una sarta de margaritas empaladas la una a la otra, todas ellas abrazadas precariamente a una superficie blanca y plana. Lo que Hesse abandonaría cuando regresó a Nueva York era el carácter *funky* de las formas, la obviedad de su desorden dadá. Y lo que mantendría sería el sistema: el acoplamiento de los *aparatos de mancebo* y su significado subyacente en cuanto «producción del desear» —es decir, en cuanto *puro proceso*— distribuida sobre la superficie de cristal transparente, un territorio —el de la pintura— en el que se adhieren, pero que nunca pueden articular. Pues para entonces la pintura se había convertido en lo que Deleuze y Guattari no tardarían en definir como «el cuerpo sin órganos».

Resulta anacrónico leer a Hesse a través del *Anti-Edipo*, publicado dos años después de su muerte, al igual que lo es leer a Pollock a través de las *Oxidations Paintings* o de las piezas de fieltro de Morris. Porque aunque Hesse puede haber percibido cierta conexión entre su obra y parte de lo que Duchamp significó para el mundo del arte de los sesenta, no pudo saber ni pretender algo semejante a la teorización que Deleuze y Guattari desarrollarían sobre la base del *aparato del mancebo*. Con todo, el modelo que tal teoría propone se ajusta perfectamente a la obra de Hesse, describiéndola con una extraña exactitud, captando ese autoerotismo esquizoide parejo a su orden fanático, proyectando la astucia de una enorme ambición atrapada dentro de los límites autistas fijados por una rígida convención.

Parten Deleuze y Guattari del cuerpo, concebido como una serie de objetos-parte —pecho, boca, estómago, intestino, ano—, cada uno de los cuales es de por sí una máquina. Pero, a diferencia del mundo de la producción mecánica, donde una cosa es la máquina y otra su producto, aislado, separado de aquélla, discreto, la producción del desear objetos-parte es un proceso donde no hay distinción entre producción y producto. Pues los flujos producidos por una máquina, los pechos, por ejemplo, deparan el continuo en el que puede incidir la próxima máquina, estableciendo así la precondición de lo mecánico, a saber, articular la materia. Puesto que cada máquina incide en la continuidad de los flujos que produce la máquina adyacente con el único fin de producir un flujo en el que la próxima máquina incidirá a su vez, todo está organizado con relación a tres principios. El primero es la repetición, pues como dicen Deleuze y Guattari, «pese a que las máquinas de desear nos convierten en un organismo, en el núcleo mismo de esta producción, el cuerpo adolece de una organización que en modo alguno es tal»; el segundo es la continuidad, para la cual hay un término operativo, *proceso*; el tercero es el deseo, o el «trabajo» que impele a la libido hacia el producir/producto.

Dado que el modelo del *Anti-Edipo* proviene de Melanie Klein, no es sorprendente que integre otro aspecto del escenario esquizo-paranaoide del desarrollo infantil: el cuerpo del niño experimentado como invasión de objetos-parte, objetos que lo asedian, lo atacan, y que el niño intenta contraatacar y pulverizar. Si los objetos-parte se redefinen como *máquinas de desear*, otro tanto ocurre con el cuerpo amenazado, paranoico, conocido a partir de ahora como el *cuerpo sin órganos*. Este cuerpo, estático, improductivo, es además un cuerpo sin imagen, sin *gestalt*, sin forma. Y sobre este cuerpo, trabado en una relación de

atracción/repulsión, se distribuirán las máquinas de desear, si bien jamás pueden articularlo; está «desterritorializado», término que acuñan Deleuze y Guattari haciendo referencia a ese mismo cuerpo. Improductivo, informe, el cuerpo sin órganos es no obstante la sede de la inscripción o del registro, es el lugar por el que los signos circulan tratando de decodificar los flujos del deseo, creando al mismo tiempo la ilusión de que son ellos mismos los agentes de la producción. «Cuando las conexiones productivas se desplazan de las máquinas al cuerpo sin órganos (como del trabajo al capital) —escriben—, se diría que pasan a estar bajo una nueva jurisdicción, bajo una ley que expresa una distribución relativa al elemento improductivo en cuanto que "presuposición" natural o divina (las disyunciones del capital).»

Cuando Hesse volvió a Nueva York, descubrió el proceso, lo que quiere decir que alcanzó a comprender la lógica de flujos de material —látex, fibra de vidrio, tuberías de goma— que producirían un continuo, un flujo en el que podrían incidir las máquinas de su obra, máquinas con forma de molde. Y cada molde, cada elemento lanzado —esfera, tubo, lámina o caja abierta— al integrarse en una repetición serial, produciría a su vez un nuevo flujo, un nuevo continuo que se ofrecería por sí mismo a la próxima incisión. De modo que ya no necesitaba forjar objetos que pareciesen máquinas, a la manera de los relieves que realizara en Alemania. En su lugar, había construido el sistema de producción. Mucho más abstracto y sin compromisos morfológicos, ese sistema era mucho más perturbador y, con una ingeniosidad tipo Beckett, mucho más «absurdo».

Como dije, estas máquinas siempre se despliegan sobre el eje plano y vertical de esa convención territorial denominada pintura. Ocurre pues que, cuando Hesse «lee» a Pollock en *Right After* y en la «pieza de cuerda», emplaza su lectura en el plano fronto-paralelo y sublimado de la opticalidad modernista; de ahí las marañas danzando ingrávidas ante nuestros ojos. Pero aunque emplace este plano por mor de su propia insistencia en la rectitud, donde el muro hace las veces de telón de foro o soporte de la imagen, Hesse también desafía el *significado* del plano, cuestionando su existencia en cuanto que precondición de la *forma*. Al fin y al cabo, el plano pictórico, confinado y alisado, opera como el espejo descrito por Lacan, devolviendo al sujeto el reflejo de la *Prägnanz*, la imagen allanadora de la organización y el orden propios de la buena *gestalt*, de esa *gestalt* siempre presente en potencia y que, con su reflejo, garantiza al sujeto de la visión un control lógico y visual de orden concomitante. Será este mismo plano el que sustituya Hesse. En lugar de dicho plano, el soporte implícito de las imágenes de Hesse es el cuerpo sin órganos. Lo que significa que el plano ha sido redefinido como el «cuerpo increado», ese cuerpo sobre el que hierven las máquinas-proceso de Hesse, «como las pulgas en la melena del león».

En 1966, Lucy Lippard auspició *Eccentric Abstraction*, una exposición hecha a la medida de la nueva obra de Hesse, obra en la que veía una colección de formas erótico-abstractas a modo de órganos o bulbos, un desafío a la escultura minimalista cargado de agresividad. Pero Hesse le sorprendió con la presentación de *Metronomic Irregularity*, una zarza de cables cubiertos de algodón y proyectados desde un plano en relieve integrado por tres paneles cuadrados. Contra todo pronóstico, la obra no representaba una invitación a la escultura, sino que estaba estructurada pictóricamente, cosa que Hilton Kramer advirtió de inmediato, denunciando en ella un vocabulario «de segunda mano» que, a su juicio, «se limita a adaptar a un medio tridimensional la imaginería de las pinturas de goteo de Jackson Pollock».

Kramer continuaba impugnando esta maniobra como un ejemplo más de lo que, en 1965, Donald Judd había llamado «la estrategia de los objetos concretos», el intento de anular la convención de la pintura: una convención que guarnece las formas pictóricas tras una superficie acristalada y que las cubre de mimos dentro del espacio del ilusionismo. Es esa convención la que «la estrategia de los objetos concretos» intenta combatir produciendo *literalmente* esas formas en el espacio real, con lo que la propia pintura se vuelve obsoleta. «Lo que anteriormente formaba parte del tejido metafórico y expresivo de la pintura —se lamentaba Kramer— se nos ofrece ahora como una *cosa* literal. El triunfo de una especie de positivismo, pero a costa, creo yo, de una genuina probidad imaginativa [...]. Y aquí, como en cualquier otra parte, la prosa de los espíritus faltos de imaginación desplaza de hecho a la antigua poesía.»

En respuesta a esta objeción, Lippard aduce que la imaginería ya agotada en un medio puede cobrar nueva fuerza en otro distinto; de manera que, aun admitiendo el carácter pictórico de la obra de Hesse, Lippard insistía en que, en último término, dicha obra ha de ser evaluada como escultura, llegando al extremo de unirla a la problemática, iniciada por González y desarrollada por David Smith, del «dibujo en el espacio». Así pues, habiendo partido de su admiración hacia Eva la subversora —un sentimiento que flota prácticamente en todas las páginas de su espléndido libro sobre Hesse— Lippard acaba llevándole al puer-

to seguro de una tridimensionalidad que no plantea problema alguno a la pintura, que ignora la idea de «querer a veces cambiar las reglas».

Las reglas de la pintura son claras, transparentes como el diagrama que transparenta la lógica de sus relaciones, tan delimitadas como el marco delimitado por la ley de exclusión, una ley que hace de éste un dominio autónomo y cerrado. Ya conocemos esta lógica. Hemos visto su imagen.

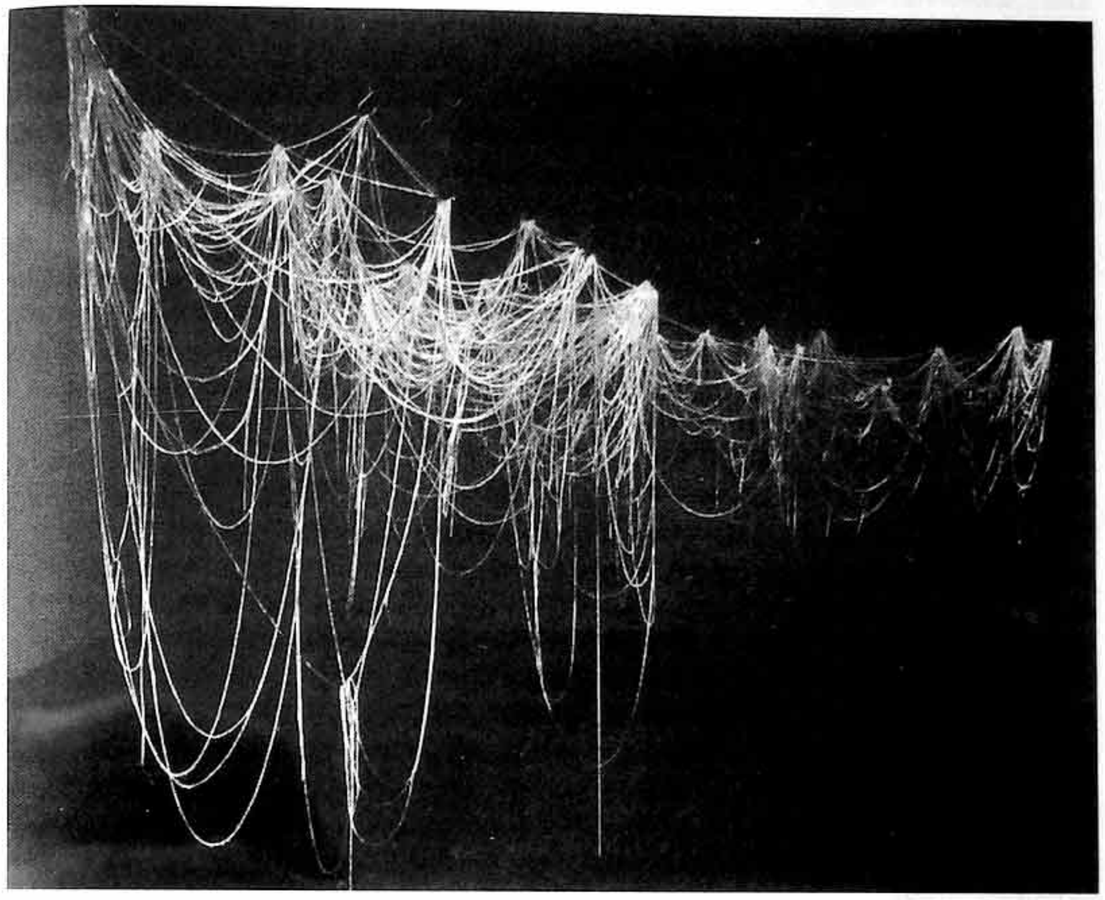
Proyectando el plano pictórico en el espacio real, Hesse lo expone a una especie de amorfismo, a la amenaza de un cuerpo que «adolece de una organización que en modo alguno es tal» y que se oculta bajo la superficie de un espejo aparentemente «impregnado» de su propia *gestalt*. Hesse sustituye la lógica de relaciones por el flujo del proceso. Y en vez de un sentido trascendental que proyecta la *significación* sobre esas relaciones, Hesse presenta un sujeto disperso y sin organización, un sujeto que no es más que la suma (de las partes) del aparato. Por obra de su redefinición como cuerpo sin órganos, esa convención llamada *pintura* reaparece como un espacio paranoide que no admite mayor articulación, que es sólo una superficie donde se multiplican los intentos de decodificar el deseo. Mientras tanto, las máquinas trabajan ininterrumpidamente en su circuito paralelo, produciendo e interpolando flujos.

El circuito del Esquema L se introduce en la retícula del Grupo de Klein, reventándolo por dentro. Eso mismo hace el *proceso* de Hesse, elaborando el espacio de la pintura, con sus leyes modernistas, pero sólo para cercenar su centro: con todo, un avatar más del inconsciente óptico.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

La versión de Greenberg sobre su encuentro con Pollock forma parte de su colaboración en la serie televisiva «El arte en el mundo occidental (9)», PBS/BBC-IV, realizada en 1989. Dio la misma versión a Steven Naifeh y Gregory White Smith, para el libro de ambos *Jackson Pollock: An American Saga* (Clarkson Potter, New York, 1989), p. 398, si bien Lee Krasner les dio su propia versión, diferente de la primera (p. 857).

Además del libro de Naifeh y White, he consultado las siguientes monografías sobre Pollock: Francis V. O'Connor y Eugene Thaw (eds.), *Jackson Pollock: Catalogue Raisoneé of Paintings, Drawings, and Other Works* (Yale University Press, New Haven, 1978); Francis V. O'Connor, *Jackson Pollock* (Museum of Modern Art, New York, 1967); B. H. Friedman, *Jackson Pollock: Energy Made Visible* (McGraw Hill, New York, 1972); Ellen Landau, *Jackson Pollock* (Abrams, New York, 1989); Elizabeth Frank, *Jackson Pollock* (Abbeville Press, New York, 1983); Matthew L. Rohn, *Visual Dynamics in Jackson Pollock's Abstractions* (UMI Research Press, Ann Arbor, 1987).



Eva Hesse, *Right After*, 1969.

«Una especie de amorfismo, a la amenaza de un cuerpo que "adolece de una organización que en modo alguno es tal" y que se oculta bajo la superficie...» (p. 338).

Greenberg y Pollock

Los análisis de Greenberg sobre la obra de Pollock se han extraído de críticas ya publicadas y de entrevistas con el pintor, citadas en el libro de Naifeh y Smith. La primera aproximación, su declaración sobre la pintura y el espacio positivista, se halla en «On the Role of Nature in Modernist Painting», 1949 [reimpreso en Greenberg, *Art and Culture* (Beacon Press, Boston, 1961)]; la locución «literalidad alucinada» procede de «The Later Monet», 1956 (*Art and Culture*, p. 42); «*contrailusiones* que responden tan sólo a la luz» , en «Byzantine Parallels», 1958 (*Art and Culture*, p. 162); la «opticalidad como espejismo» procede de una versión revisada de «The New Sculpture», 1958 (*Art and Culture*, p. 144); Greenberg habló sobre la flexibilidad del idioma de Pollock en una recensión, en *The Nation* (13 de abril de 1946) [reimpreso en John O'Brien (ed.), *Clement Greenberg: Collected Essays and Criticism*, vol. 2 (University of Chicago Press, Chicago, 1989, p. 75)]; el apunte sobre la variedad «bajo la aparente monotonía» procede de la recensión que Greenberg hiciera de la exposición de Pollock en la Galería Parson, *The Nation* [reimpreso en John O'Brien (ed.), *Clement Greenberg: Collected Essays and Criticism*, vol. 2, pp. 285-286]; su primera valoración de los cuadros en blanco y negro apareció en «Art Chronicle», *Partisan Review*, 1952 (*Art and Culture*, p. 152); la segunda procede de «"American Type" Painting», 1955 (*Art and Culture*, p. 128); sobre la violencia, la paranoia y el carácter gótico del arte de Pollock, véase «The Present Prospects of American Painting and Sculpture», *Horizon*, octubre de 1947 (reimpreso en *Greenberg: Collected Essays*, p. 166).

El lector hallará una lectura fiel y provechosa del decurso de las distintas interpretaciones que Greenberg hizo de la obra de Pollock en Francois-Marc Gagnon, «The Work and Its Grip», *Jackson Pollock: Questions* (Musée d'art contemporain, Montréal, 1979), pp. 15-42. Gagnon demuestra convincentemente que Greenberg siguió analizando la obra de Pollock en términos del valor relativamente tradicional de la estructura orgánica (variedad en la unidad) y que continuó siendo hostil a la idea de composición en *all-over*, calificándola de «monótona», hasta un período relativamente tardío (1948). Argumenta también que, cuando, en 1948, Greenberg relacionó la composición de Pollock con el cubismo sintético, sólo fue un *lapsus linguae*: en realidad quería decir cubismo analítico, como explicitó en sus críticas posteriores a 1955. Yve-Alain Bois se opone a esta interpretación en «The Limits of Almost», en *Ad Reinhardt* (Rizzoli, New York, 1991), pp. 16-17.

Neifeh y Smith constatan las afirmaciones de Greenberg —ante ellos u otros interlocutores— sobre los siguientes puntos: la «pérdida de inspiración» de Pollock (pp. 698, 731, 895); el desprecio con el que hablaba de los demás (p. 632), cosa que puedo confirmar por mi propia experiencia con Greenberg a lo largo de la década de los sesenta; su conversación de Pollock sobre la pesadilla de éste (pp. 628-629); sobre Pollock «dibujando como los ángeles» (p. 678); sobre la línea de gotas de Pollock como una forma de eludir el corte, de evitar hendir profundamente el espacio (p. 535); cómo Pollock pensaba que *Blue Poles* había sido un fracaso (p. 698).

Pollock y el modernismo

Tras la de Greenberg, las últimas lecturas modernistas de la obra de Pollock se deben a Michael Fried, *Three American Painters* (Fogg Art Museum, Cambridge, 1965), pp. 10-19; William Rubin, «Jackson Pollock and the Modern Tradition», en cuatro partes, *Art-forum*, vol. 5 (febrero, marzo, abril y mayo de 1967); y E. A. Carmean Jr., *The Subjects of the Artist* (National Gallery of Art, Washington DC, 1978), pp. 124-153.

Paradójicamente, las tesis sobre la obra de Pollock que T. J. Clark defiende en su perspicaz ensayo «Jackson Pollock's Abstraction» [en Serge Guilbaut, *Reconstructing Modernism* (MIT Press, Cambridge, 1990), pp. 172-243] hablan tanto a favor como en contra de la lectura modernista de las pinturas de goteo. En este ensayo, Clark entiende que el desafío que Pollock plantea a la «semejanza» pone en juego dos imágenes en conflicto: 1) la imagen de la unidad (la globalidad o el carácter «monádico», en la lectura modernista), de una trascendencia ingrávida sobre la tierra y la gravedad, y 2) la imagen de la disonancia, la exasperación, de interrupción y de rechazo violento de la clausura. Aunque la predominancia se atribuye a la primera, es el conflicto o el desafío que la segunda plantea lo que desestabiliza la lectura, cancelándola desde la propia metáfora, deshaciendo la relación de la obra con la naturaleza (p. 201). Lo cual implica que Pollock intenta descender la metáfora hacia una nueva —y hasta entonces inimaginable— relación con el mundo, una relación en la que la marca cobraría presencia, entendiendo presencia en un sentido premetafórico (véase el epígrafe «La marca indexical», *infra*). Esta representación del conflicto entre dos polos coincide en parte con mi propia lectura de la obra de Pollock, concebida ésta como una oscilación entre dos ejes —el eje vertical y el eje horizontal—, donde el eje óptico queda invadido y socavado por la lectura indexical de la marca, por la huella. Con todo, difiere en un punto básico, y es que, para Clark, los dos polos en conflicto son «imágenes», o sea, que, en su opinión, lo indexical ha de entenderse siempre representacional y nunca formalmente. Ello significa que, en cuanto que «representación» de algo, el conflicto ocupa el dominio de lo vertical tanto como lo hace la imagen de la unidad o de la armonía. Así pues, la lectura que Clark hace de las pinturas de goteo, aunque pone sobre el tapete aspectos de las pinturas difícilmente reconciliables con la lectura óptica (como las repulsivas «pieles» en los charcos de pintura, los desperdicios acumulados sobre los cuadros, etc.), no propone una lectura alternativa que pueda reventar desde dentro la «predominante».

Nuestras interpretaciones también difieren en la medida en que Clark desea evaluar las propias intenciones de Pollock al realizar las pinturas de goteo. Con este fin, Clark trae a cuento abundantes citas procedentes de distintas declaraciones de Pollock. Tengo la impresión de que, habida cuenta de que es posible interpretar las declaraciones de Pollock como producto de una especie de ventriloquia por parte de sus distintos mentores —empezando por Benton, Graham y sus psicoanalistas, hasta Greenberg y Krasner (e incluso, a partir de 1950, Michel Tapié)—, no nos proporcionan información fiable sobre sus intenciones, sino una especie de guión que le vino muy bien a la hora justificarse. Creo que todo intento de recuperar con sentido las intenciones de Pollock está destinado al fracaso.

La biografía de Pollock

Citamos los siguentes pasajes de la vida de Pollock narrados por Naifeh y Smith: situación económica en 1950 (p. 624), si bien la versión de Tony Smith sobre los ingresos anuales de Pollock a comienzos de los cincuenta fue la cifra 2.600 dólares escrita en el reverso de un sobre, cosa que representaba un fracaso económico que, afirma Smith, explica que Pollock volviese a beber (en Friedman, *Energy Made Visible*, p. 199) —afirmación que resta toda credibilidad a los testimonios de Smith sobre Pollock; el rodaje con Namuth (pp. 647-649)— aunque, si bien el propio Namuth afirma que éste acabó a finales de octubre [«Photographier Pollock», en *L'atelier de Jackson Pollock* (Macula, Paris, 1978)], Naifeh y Smith sitúan el final y la escena de la cena a finales de noviembre, justo antes de la inauguración de la exposición de Pollock tras el Día de Acción de Gracias; la

desesperación de Pollock ante las escasas ventas y la ausencia de reseñas de su exposición de 1950 (p. 656); Tony Smith instando a Pollock a que hiciese algo nuevo (p. 665); el análisis del arte de los antiguos maestros, en el que Pollock empleaba el método de Benton (p. 564); el sueño de Pollock, donde triunfaba sobre sus hermanos (p. 642); la pesadilla de Pollock, en la que sus hermanos lo arrojaban al precipicio (p. 628); las baladronadas de Pollock cuando decía que era el más grande (pp. 617, 693); su sensación de ser un fraude (pp. 721, 763); las primeras experiencias de Pollock en el automatismo (pp. 415-417, 424-427); el comportamiento mimético de Pollock [p. 621; véase también Harold Rosenberg, «The Search for Jackson Pollock», *Art News*, 59 (febrero de 1961), p. 36]; Pollock en el estudio de Siqueiros (p. 288); su preocupación por «las imágenes que volvían» (p. 669); su furia contra Piccasso porque a éste «no se le escapa ni una», con fecha 1954 [p. 737; en su entrevista con B. H. Friedman, Lee Krasner fecha el incidente en Nueva York, antes de mudarse a Long Island (*Energy Made Visible*, p. 183)].

Críticas contemporáneas de la obra de Pollock

La pintura de goteo recibió el elogio de Robert Goodnough en «Jackson Pollock Paints a Picture», *Arts News*, 50 (mayo de 1951).

Fue despectivamente equiparada con «los gruesos trazos de un niño», en *Time*, 53 (7 de febrero de 1949); fue equiparada con un «babeo», en los subtítulos de «Jackson Pollock: Is He the Greatest Living Painter in The United States?», *Life*, 27 (8 de agosto de 1949); con «Hiroshima vista desde lo alto», Henry McBride, *New Yok Sun* (23 de diciembre de 1950). Los comentarios de que Pollock pintaba a escobazos, u orinando (Benton y Craven) proceden de Naifeh y Smith (pp. 630-631). El artículo «Jack the Dripper» fue escrito en *Time*, 67 (20 de febrero de 1956).

La comparación entre Pollock y Van Gogh en tanto que chivos expiatorios o víctimas de un «sacrificio» se debió primeramente a Allan Kaprow, «The Legacy of Jackson Pollock» [*Art News*, 51 (octubre de 1958), pp. 24-25, 55-57]; Kaprow vuelve a hacerla en «Should the Artist Become a Man of the World» [*Art News*, 63 (octubre de 1964), p. 35]: el artista moderno es la víctima arquetípica a quien «la sociedad ha suicidado» (Artaud)..., los reaccionarios cultos os recuerdan que Rembrandt, Van Gogh y Pollock murieron en la Cruz (mientras que vosotros «os habéis vendido»).

Las pinturas de goteo y el inconsciente

Jonh Graham, «Primitive Art and Picasso», *Magazine of Art*, 30 (abril de 1937), p. 260.

En su escrito «Art for *Modern Man*: New York School of Painting and American Culture in the 1940s» (Tesis doctoral, Harvard University, 1988), Michael Leja argumenta: «Más que una conglomeración de material inconsciente, la [obra] de Pollock es una *representación* de ese inconsciente» (p. 176). Esta representación, afirma Leja, venía a su vez determinada por dos sistemas discursivos vigentes en América en los años treinta y cuarenta, dos sistemas que suponían una popularización de la psicología profunda: el discurso de Jung, por un lado, y el egopsicológico, por otro. Leja ve en el mar turbulento de la imaginería (de las pinturas) de pregoteo el empleo de motivos jungianos (serpientes, mandalas) y un intento de plasmar en imagen la idea junguiana de conflicto inconsciente. En las pinturas de goteo, Leja ve una respuesta al modelo egopsicológico de origen freudiano, en el que el inconsciente viene representado por un acumulación de energías

electrodinámicas, más tarde liberadas en eclosiones de actividad. Este modelo fue el empleado en lo que Leja llama el discurso del «Hombre Moderno», de cara a desarrollar ideas centradas en la importancia de la «experiencia integrada» y de la progresión del ego hacia la estabilidad y la unidad. Impresionado por este contexto discursivo, Pollock trataba de forjar una imagen de esta integración o unidad, cosa que, argumenta Leja, explica la integración visual de las pinturas de goteo y el triple uso del nombre «Uno» («One») para señalar esa unidad. Ciertos aspectos de esta explicación merecen ser comentados: 1) si se refiere a las obras de los primeros años cuarenta o al período 1947-1950, la explicación es resueltamente representativista, y se basa en la idea de que se podrá representar el inconsciente de acuerdo con esquemas figurativos heredados (Leja admite su deuda con Gombrich al respecto, p. 186), que expresarán una idea a través de «imágenes» de ella; 2) depende de una concepción de la relación artista-obra basada en una noción tradicional en la historia del arte, la noción de «intención»; y 3) la explicación deja absolutamente intacta la lectura modernista, la sublimación de las pinturas de goteo de Pollock.

William Rubin, «Pollock as a Jungian Illustrator: The Limits of Psychological Criticism» [*Art in America* 67 (noviembre de 1979), pp. 104-123 y (diciembre de 1979), pp. 72-91], analiza las teorías jungianas del inconsciente aplicadas como temática de la obra temprana de Pollock, que coparon gran espacio en la literatura sobre Pollock de los setenta.

Verticalidad, postura erecta, sublimación

Los análisis freudianos sobre la adopción de la postura erecta como primer paso hacia la cultura y como condición de posibilidad de una visión sublimada se encuentran en «Civilization and its Discontents» (1930), *Standard Edition*, vol. 21, pp. 99-100 [trad. cast., «El malestar en la cultura», en *Obras completas*, *op. cit.*, vol. VIII]; y «Three Essays on the Theory of Sexuality» (1905), *Standard Edition*, vol. 7, pp. 156-157 [trad. cast., «Tres ensayos para una teoría sexual», en *Obras completas*, *op. cit.*, vol. IV].

Erwing Straus aborda las interpretaciones gestáltica y fenomemológica de la postura erecta en «Born to see, Bound to Behold: Reflections on the Function of Uprigth Posture in the Aesthetic Attitude» (1963), en Stuart Spicker (ed.), *The Philosophy of the Body* (Quadrangle, New York, 1970) pp. 334-335, elaborado a partir de su anterior ensayo «The Upright Posture» (1948), en Maurice Natanson (ed.), *Essays in Phenomenology* (Marinus Nijhoff, The Hague, 1966), pp. 116-192 [citado por Michael Fried, «The Beholder in Courbet: His Early Self Portraits and Their Place in His Art», *Glyph*, n.º 4 (1978), p. 125].

Abducción

U. Eco y T. A. Sebeok recogen las teorías abductivas de Peirce y su relación con los métodos de Sherlock Holmes, Freud y Morelli en Umberto Eco y Thomas A. Sebeok (eds.), *The Sign of Three* (Indiana University Press, Bloomington, 1983). Entre estos ensayos, el más célebre es el de Carlo Ginzburg, «Morelli, Freud y Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method» (pp. 81, 118).

Los cuadros en blanco y negro

La evaluación que Lee Krasner hizo de los cuadros en blanco y negro apareció publicada en B. H. Friedman, «An Interview with Lee Krasner Pollock», en *Jackson Pollock:*

Black and White (Marlborough-Gerson Gallery, New York, marzo de 1969). Michael Fried habla de la negativa de Pollock a repetirse en *Three American Painters* (p. 18).

Oponiéndose a las tesis que defienden la negativa de Pollock a repetirse, E. A. Carmean articula una explicación histórico-artística del desarrollo de la obra de Pollock a partir del verano de 1950 y siguiendo con las pinturas en blanco y negro, basadas éstas en una repetición concebida sobre las pautas de la confianza que el tradicional arte académico depositaba en los precedentes sentados por fuentes de antes. Carmean trata de verter el arte de Pollock en este molde, argumentando que, en *Lavender Mist*, Pollock empezó a retomar configuraciones propias de sus obras anteriores —en este caso, de *Number 1, 1948*—. Según Carmean, Pollock necesitaba hacerlo porque, en 1949 y 1950, sus obras eran tan grandes y pesadas que cada vez era más difícil ponerlas en pie y verlas colgadas (sus famosos interludios de «familiarización»), según cuenta Lee Krasner [en una entrevista con Carmean (*The Subjects of the Artists*, p. 135); el film de Namuth proporciona evidencias fotográficas que hacen probable que Pollock finalizara sus grandes cuadros de 1950 sin levantarlos del suelo]. Por lo tanto, prosigue Carmean, Pollock debió arrancar de alguna configuración previa, retomada de sus anteriores pinturas de goteo. Tras adoptar este método de trabajo, Pollock procedió a ejecutar sus cuadros en blanco y negro tomando como «fuentes» dibujos y pinturas figurativas de sus anteriores obras (véase *The Subjects of the Artists*, pp. 129 ss.). Consecuentemente, Carmean amplió su análisis de los cuadros en blanco y negro, buscando en ellos fuentes procedentes de la historia de la pintura religiosa, encuadrándolas a modo de viñetas para el proyecto de iglesia privada en el que Tomy Smith trabajaba por aquel entonces [véase E. A. Carmean, «The Church Project: Pollock Passion Themes», *Art in America*, 70 (verano de 1982), pp. 110-12]; mi réplica fue «Contra Carmean: The Abstract Pollock», *Art in America*, 70 (verano de 1982), pp. 123-131, que escribí movida por mi convicción de que Carmean tenía una idea equivocada del proceso que seguía Pollock, y también porque Lee Krasner me planteó sus objeciones radicales al ensayo de Carmean, así como su deseo de que éste fuera desestimado públicamente.

La teoría según la cual los cuadros en blanco y negro emergieron cuando Pollock dejó de relegar las imágenes mnemónicas de las pinturas de goteo a una abstracción impuesta a lo Greenberg, permitiendo que éstas saliesen de debajo del velo, se encuentra en Naifeh y Smith, pp. 667-668. Ambos abrigan una concepción de la técnica del goteo a modo de «despliegue de imágenes en el espacio tridimensional» sobre los lienzos, que aparece en pp. 539-540, o, nuevamente, «el conocimiento, vasto y enmarañado, de su pasado [...] desplegado sobre el lienzo», p. 567; su discusión de la supuesta agitación de Pollock ante la ausencia de figuración en la técnica del goteo, allá por 1949, se halla en las pp. 617-618 y 665.

La marca indexical

El concepto y la discusión de la huella-*arjé* son de Jacques Derrida, *Of Grammatologie*, trad. de Gayatri Chakravorty Spivak (Johns Hopkins Press, Baltimore, 974), pp. 62 y 132.

En «Jackson Pollock's Abstraction», T. J. Clark interpreta la huella indexical dentro de la obra de Pollock (las huellas de las palmas de las manos en *Number 1, 1948*, por ejemplo), entendiendo la marca como una manifestación de la propia presencia existencial del artista que *también* puede «verse como» una representación de «una mano, de una mano del exterior, la mano de otro», gracias a lo que Clark denomina la construcción metafórica de la marca. Según Clark, Pollock quería devolver la pintura a sus orígenes, *con anterioridad* a la metáfora, orígenes donde la marca instituía inequívocamente este tipo de presencia, encontrando así «algún otro medio de significar la experiencia (que) la pondría en otro *tipo* de relación con el mundo» («Jackson Pollock's Abstraction», p. 197). Tras su introducción, Clark habla del tono heideggeriano inherente en su concepción de la huella como presencia en Pollock (p. 240).

Basándose en la *action-painting*, Rosenberg explica el acaecimiento-pictórico a modo de espejo, emplazándolo pues en el reino de la presencia [«The American Action Painters», *Art News*, vol. 51 (diciembre de 1952), reimpreso en *The Tradition of the New* (Horizon Press, New York, 1959), pp. 28-29].

Figuras bajo la red

William Rubin señala la «infraimagen» figurativa que subyace a *Shimmering Substance* y a *Eyes in the Heat* (ambas obras de 1946), pero no habla de la continua visibilidad de esas infraimágenes en las primeras obras de goteo [«Jackson Pollock and the Modern Tradition», parte I (febrero de 1967), p. 18]. En *How New York Stole the Idea of Modern Arts*, trad. de Arthur Goldhammer (University of Chicago Press, Chicago, 1983), pp. 197, 246. Serge Guilbaut defiende la existencia de figuras bajo la maraña en *Number 1, 1948*; Charles Stuckey, en «Another Side of Jackson Pollock», *Art in America* (noviembre de 1977), y Bernice Rose, *Jackson Pollock: Drawing into Painting* (Museum of Modern Art, New York, 1980), p. 9, argumentan este punto con mayor sutileza.

Thomas Benton publicó su análisis estructural de los cuadros de los antiguos maestros, empleando esquemas geométricos, con el título «Mechanics of Form Organization in Painting», *The Arts*, 10 (noviembre y diciembre de 1926) y 11 (enero, febrero y marzo de 1927); los esquemas más aplicables a las obras de Pollock se encuentran en la parte I (noviembre de 1926), p. 288.

Warhol

La información biográfica sobre Warhol procede de las siguientes fuentes: su confesión sobre la reina de Inglaterra [Victor Bockris, *The Life and Death of Andy Warhol* (Bantam Books, New York, 1989), p. 102]; su indumentaria imitando a Kowalski (Bockris, p. 52); su conversación con Larry Rivers acerca de Pollock [Andy Warhol y Pat Hackett, *POPism: The Warhol Sixties* (Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1980), pp. 13-15]; la versión de Kligman de su amistad en 1962 (Bockris, p. 118); su idea de rodar *Love Affair*, con Jack Nicholson como protagonista (Bockris, p. 301); «siempre quise que Tab Hunter fuera el actor que protagonizase la historia de mi vida» (Bockris, p. 135); su desprecio hacia Siqueiros y su deseo de tener un Pollock [Bob Colacello, *Holy Terror* (Harper Collins, New York, 1990), p. 118]; la baladronada de Schnabel (Colacello, p. 475); Collacello, las *Oxidations Paintings* de Warhol y sus referencias histórico-artísticas (Colacello, p. 339).

Benjamin Buchloh ofrece una versión algo distinta de la relación de los *Dance Diagrams* con Pollock en «Andy Warhol's One-Dimensional Art: 1956-1966» [*Andy Warhol: A Retrospective* (Museum of Modern Art, New York, 1989), pp. 45-46]; sobre las «pinturas de pis» de 1961 y los lienzos tendidos fuera de su casa, véase la entrevista con Warhol en *The Unmuzzled Ox*, 4, n.º 2 (1976), p. 44, con una reproducción de uno de los cuadros (p. 45); sobre el contexto gay de las *Oxidation Paintings*, véase Colacello, p. 339; sobre las *Oxidation Paintings* en relación con la temática gay de la orina, véase Jonathan Weinberg, «Urination and Its Discontents», conferencia inédita, 1990.

ORINAR EN EL FUEGO Y LO «OCEÁNICO»

Freud habla por vez primera del «sentimiento oceánico» en «Civilization and its Discontents» (1930), *Standard Edition*, vol. 21, pp. 65, 72 [trad. cast. cit.], donde propone su teoría sobre la micción sobre el fuego (p. 90). Naifeh y Smith recurren a esta explicación sobre la orina y la homosexualidad reprimida para dar su propia versión del inicio de las pinturas de goteo (pp. 541-542); véase también Jonathan Weinberg, «Urination and Its Discontents».

El capítulo de Leo Bersani «Theory and Violence», en *The Freudian Body* (Columbia University Press, New York, 1986) ofrece un sorprendente análisis de la lógica paradójica de *El malestar en la cultura*, oponiendo la agresividad al sentimiento oceánico y haciéndola sinónima de una erótica de la indistinción entre el yo y el mundo.

Discutiendo con él sobre el material de este capítulo, Yve-Alain Bois complementó mis propias ideas sobre el gesto de Pollock, haciéndome ver la obra de Morris Louis no sólo como una restitución de lo vertical sino también, y simultáneamente, como una (re)constitución de la imagen del fuego.

DESEO TRIANGULAR, RIVALIDAD MIMÉTICA

René Girard, *Deceit Desire and The Novel*, trad. de Yvonne Freccero (Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1965): sobre la «homosexualidad latente», p. 47; sobre la desaparición del placer sexual en los estados avanzados de enfermedad ontológica, pp. 85, 87; sobre las parálisis ocasionadas por esos estados, p. 87; sobre la rivalidad por el cuerpo del ser amado, p. 105; sobre el aumento de la rivalidad con la disminución de jerarquías externas, p. 223.

Jacques Lacan, «Agressivity in Psychoanalisis», *Écrits*, trad. de Alan Sheridan (Norton, New York, 1977), p. 22. Denis Hollier hace su importante análisis de la rivalidad mimética en «On Equivocation», *October*, n.º 55 (invierno de 1990), p. 9.

Naifeh y Smith, pp. 420-421, hablan de la sensación de proximidad que los americanos tenían respecto de los artistas que habían llegado a Nueva York. La evolución de la idea de Greenberg sobre la rivalidad entre la pintura americana y Europa puede rastrearse en sus críticas posteriores al año 1945. En parte, dicha temática es la del libro de Serge Guilbaut *How New York Stole the Idea of Modern Arts*, y de toda la literatura sobre la relación de Greenberg con la diplomacia de la guerra fría. William Barnett también describe este punto en *The Truants* (Doubleday, New York, 1982), pp. 148-152.

Jonathan Weinberg, en «Pollock and Picasso: The Rivalry and the "Escape"», *Arts*, 61 (verano de 1987), analiza la obra de Pollock en términos de su rivalidad con Picasso, si bien tematiza la rivalidad respecto a la meta consistente en alcanzar un origen pictórico, origen emblematizado en el hecho de que Pollock titule tres de sus pinturas de goteo «Uno» o «Número 1».

VERTICALIDAD/HORIZONTALIDAD

Leo Steinberg, en «Other Criteria» (*Other Criteria*, Oxford University Press, New York, 1972), traza una distinción sumamente relevante entre la dimensión horizontal de la cultura y la vertical de la naturaleza. Por lo que al arte respecta, Steinberg recodifica el primero en lo que denomina «el plano pictórico de la cama plana», y el segundo en lo «diáfano». Walter Benjamin también hizo dos aportaciones en sendos textos sobre la fenomenología del signo según esté orientado vertical u horizontalmente. Véase Benjamin, «Peinture et graphisme» y «De la peinture ou le signe et la marque», *La Part de l'Oeil*, n.º 6 (1990), pp. 13-15, introducción de ambos textos por Yve-Alain Bois. Bois ha hecho un excelente uso del último texto en sus propios análisis [Bois, *Painting as Model* (MIT Press, Cambridge, 1990), pp. 178 ss.]. Michael Fried, en «Realism, Writing and Disfiguration in Thomas Eakin's *Gross Clinic*» [*Representations*, n.º 9 (invierno de 1985)], desarrolla su propia fenomenología de la distinción entre lo que él llama «plano de la escritura» (que equipara al plano de la proyección en perspectiva) y el plano de lo visual (que equipara a lo «pictórico»). El primero, afirma Fried, integra una dimensión de identificación afectiva, cercana, con los elementos de determinada pintura; el segundo integra otra dimensión, a saber, la de una experiencia formal y más distanciada. Es en el primer plano donde desarrolla una tematización de la violencia y del carácter edípico en la *Gross Clinic* de Eakin. Puede que su análisis y el mío coincidan respecto de la dimensión sobre la que se proyecta la agresión, pero sólo ahí.

Michel Foucault propone la idea de un juego de lenguaje que conecte —en un nivel radicalmente epistemológico— la imagen y el texto (la leyenda) en un mismo plano (un *lieu commun*, lo llama), de modo que, en ese espacio o «frontera común» que liga ambos sistemas —«esos escasos milímetros en blanco, la calma arena de la página»— se graben indeleblemente «todas las relaciones de designación, denominación, descripción, clasificación»: véase *This is not a Pipe*, trad. de James Harkness (Quantum, New York, 1982), p. 28.

Fue el traductor Ralph Manheim quien, en una sesión preparatoria destinada a titular las pinturas de goteo de 1947 de cara a su exposición, sugirió a Pollock esos títulos tan radicalmente literarios. Pero la trayectoria descendente descrita por esos mismos títulos sugiere que fue la contemplación de las obras la que, desde un principio, evocó en Manheim la experiencia de «mirar hacia abajo».

La horizontalidad ha entrado en la literatura en torno a Pollock principalmente como cuestión temática [las expansiones (territoriales) del Occidente americano o la apertura del océano Atlántico] o como una referencia histórica, sobre todo con respecto al interés de Pollock por la pintura que los navajos practicaban sobre la arena. Véase Hubert Damisch, «Indians!!!», en *Jackson Pollock* (Centre Pompidou, Paris, 1982). La naturaleza radicalmente representativa de la imaginería de la pintura navaja le confiere una verticalidad dentro del campo fenomenológico coincidente con la de los mosaicos romanos.

PROCESO

Robert Morris, «Anti-Form», *Artforum*, 6 (abril de 1968), p. 34; y Morris, «Some Notes On the Phenomenology of Making», *Artforum*, 8 (abril de 1970), p. 63.

EL FILM SOBRE POLLOCK DE NAMUTH

B. H. Friedman (*Energy Made Visible*, p. 163) cuenta que Namuth pretendía que la idea de emplear un cristal le vino de la mano de un sueño.

En *Art d'Aujord'hui* (octubre de 1951) se reprodujo una instantánea de la película de Haesaert *Visite à Picasso*; en *Life*, 28 (30 de enero de 1950), pp. 10-12, y en *Art Digest*,

24 (febrero de 1950), p. 15, se publicó abundante material de las fotografías de Gjon Mili sobre los *Space Drawings*.

Lecturas gestálticas de Pollock y sus antítesis

El máximo exponente de la crítica negativa que la psicología de la *gestalt* volcó sobre Pollock es Rudolf Arnheim, «Accident and the Necessity of Art», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 16 (septiembre de 1957), pp. 18-31. Anton Ehrenzweig lanzó un importante ataque sobre el «control formal» y en favor de la visión «sin gestalt» en «Unconscious Form-Creation in Art», *British Journal of Medical Psychology*, n.º 21, pp. 185-214, y n.º 22 (1949), pp. 88-109. Robert Hobbes vincula nociones acuñadas posteriormente por Ehrenzweig —«visión de *scanning*» y «*escotopia*»— con el expresionismo abstracto en «Early Abstract Expressionism: A Concern with the Unknown Within», en *Abstract-Expressionism: Formative Years* (Whitney Museum of American Art, New York, 1978, pp. 22-25). Una lectura modernista de Pollock que emplea los mismísimos términos de la psicología de la *gestalt*, proyectando figuras sobre las pinturas de goteo, es la de Matthew Rohn, *Visual Dynamics in Jackson Pollock's Abstractions* (UMI Research Press, Ann Arbor, 1987). Por cierto, no deja de ser «curioso» que el laberinto llegue a clasificarse como una *gestalt* (p. 46).

Eva Hesse

Además de la monografía de Lucy Lippard *Eva Hesse* (New York University Press, New York, 1976), ha aparecido importante documentación en torno a Hesse en «Order and Chaos: From the Diaries of Eva Hesse», selección de Ellen H. Johnson, *Art in America*, 71 (verano de 1983); y Cindy Nemser, «An Interview with Eva Hesse», *Artforum*, 8 (mayo de 1970). Mi primera evaluación escrita de la obra de Hesse fue la introducción del catálogo *Eva Hesse: Sculpture* (Whitechapel Art Gallery, London, 1979), donde analizó su obra en relación con la pintura, y en particular con la problemática relativa a la anamorfosis. Véanse también las críticas contemporáneas a la obra de Hesse, *Eva Hesse: A Retrospective* (Yale University Gallery, New Haven, 1992).

La reacción de Lippard ante Hesse como «esposa de Tom, y no una artista seria» se halla en su monografía, p. 23; Hesse buscando títulos en el tesauro, pp. 65, 204; escribiendo listas de autores, p. 12. Lippard publica la carta de Hesse a Sol LeWitt, donde describe uno de los relieves de Kettwig como «pechos y pene», (p. 34); la carta a su amiga Rosie Goldman describiendo las obras como «máquinas» (p. 38); y la cita de la revista *Life* sobre Jackson Pollock y el caos disfrazado de no-caos (p. 172).

Hesse habla de *Hang up* en su entrevista con Nemser (Lippard, p. 56), donde también habla de cómo la repetición acentúa el absurdo (Lippard, p. 5).

La recensión que Hilton Kramer hiciera de «Eccentric Abstraction» apareció en el *New York Times* (25 de septiembre de 1966); aparece citado en Lippard (pp. 83, 188-189) a la que sigue su defensa, *Sculpture of the Sixties* (Los Angeles County Museum, 1967), p. 189; su discusión de los aspectos pictóricos de Hesse en cuanto que escultora «que dibuja en el espacio» cierra el libro.

Véase Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Anti-Oedipus,* trad. de Robert Hurley, Mark Seem y Helen R. Lane (University of Minnesota Press, Minneapolis, 1983), pp. 8, 12, 16

Bibliografía

Adcock, Craig: *Marcel Duchamp's Notes from the «Large Glass»: An n-Dimensional Analysis*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1981.

Adorno, Theodor: «Looking Back at Surrealism», En Irving Howe (ed.), *The Idea of the Modern in Literature and the Arts*, Horizon, New York, 1967, pp. 220-224.

Aragon, Louis: «Max Ernst, peintre des illusions» (1923), en *Les collages*, Hermann, Paris, 1965, pp. 27-33.

Arnheim, Rudolf: «Accident And the Necessity of Art», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 16 (septiembre de 1957), pp. 18-31.

Bachelard, Gaston: *La psychanalyse du feu*, Gallimard, Paris, 1949.

Barbut, Marc: «On the Meaning of the Word "Structure" in Mathematics», en Michael Lane (ed.), *Introduction to Strucuturalism,* Basic Books, New York, 1970, pp. 367-388.

Barthes, Roland: *Mythologies* (1957), trad. de Annette Lavers, Hill and Wang, New York, 1972.

— «The Metaphor of the Eye» (1963), en *Critical Essays,* trad. de Richard Howard, Northwestern University Press, Evanston, 1972, pp. 239-248.

— «The Outcomes of the Text» (1973), en *The Rustle of Language*, trad. de Richard Howard, Hill and Wang, New York, 1986, pp. 238-249.

Bataille, Georges: En Allan Stoekl (ed. y trad.), *Visions of Excess: Selected Writings,* 1927-1939, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1985.

Benjamin, Walter: *Illuminations*, trad. de Harry Zohn, Shocken Books, New York, 1969.

— *Reflections,* trad. de Edmund Jephcott, Harcourt Brace Jovanovich, New York. 1978.

— «A Small History of Photography» (1931), en *One Way Street,* trad. de Edmun Jephcott y Kingsley Shorter, New Left Books, London, 1979, pp. 240-257.

— «Peinture et graphisme» y «De la peinture ou le signe et la marque», *La Part de l'Oeil,* n.º 6 (1990), pp.13-15.

Benton, Thomas Hart: «Mechanics of Form Organization in Painting», *The Arts* (noviembre y diciembre de 1926; enero, febrero y marzo de 1927), pp. 285-289, 340-342, 43-44, 95-96.

Bernadac, Marie-Laure: «Picasso, 1953-1973: La peinture comme modèle», en *Le dernier Picasso,* Musée National d'Art Moderne, Paris, 1988.

Bersani, Leo: *The Freudian Body,* Columbia University Press, New York, 1986.

— *The Culture of Redemption,* Harvard University Press, Cambridge, 1990.

Bockris, Victor: *The Life and Death of Andy Warhol,* Bantam Books, New York, 1989.

Bois, Yve-Alain. *Painting as Model,* MIT Press, Cambridge, 1990.

Breton, André: *Nadja*, Gallimard, Paris, 1929.

— *L'amour fou,* Gallimard, Paris, 1937.

— *Surrealism and Painting,* Harper & Row, New York, 1972.

BRYSON, Norman: *Vision and Painting,* Yale University Press, New Haven, 1983.
BUCHLOH, Benjamin H. D.: «Andy Warhol's One-Dimensional Art: 1956-1966», en *Andy Warhol: A Retrospective,* Museum of Modern Art, New York, 1989.
— «The Andy Warhol Line», en Gary Garrels (ed.), *The Work of Andy Warhol,* Bay Press/Dia Foundation, Seattle, 1989, pp. 52-69.
BUCK-MORSS, Susan: «The Flaneur, the Sandwichman and the Whore», *New German Critique*, n.º 39 (otoño de 1986), pp. 99-141.
— *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Projet,* MIT Press, Cambridge, 1989.
CABANNE, Pierre: *Dialogues with Marcel Duchamp,* trad. de Ron Padgett, Viking Press, New York, 1971.
CAILLOIS, Roger: «La mante réligieuse», *Minotaure*, n.º 5 (mayo de 1934), pp. 23-26.
— «Mimicry and Legendary Psychasthenia», *October,* trad. de John Shepley, n.º 31 (invierno de 1984), pp. 17-32.
CARMEAN, E. A.: *The Subjects of the Artist,* National Gallery of Art, Washington DC, 1978, pp. 124-153.
CLAIR, Jean: «Marcel Duchamp et la tradition des perspecteurs», en *Marcel Duchamp: Abécédaire,* Musée National d'Art Moderne, Paris, 1977, pp. 124-159.
— *Duchamp et la photographie*, Chêne, Paris, 1977.
CLARK, T. J.: «Jackson Pollock's Abstraction», en Serge Guibaut (ed.), *Reconstructing Modernism*, MIT Press, Cambridge, 1990, pp. 172-243.
CLÉMENT, Catherine: *The Lives and Legends of Jacques Lacan,* trad. de Arthur Goldhammer, Columbia University Press, New York, 1983.
COLACELLO, Bob: *Holy Terror*, Harper Collins, New York, 1990.
COOPER, Douglas: *Pablo Picaso: Les Déjeuners*, Harry N. Abrams, New York, 1963.
COPJEC, Joan: «Favit et Dissipati Sunt», *October*, n.º 18 (otoño de 1981), pp. 21-40.
CRARY, Jonathan: *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge, 1990.
CROW, Thomas: «Modernism and Mass Culture in the Visual Arts», en Benjamin H. D. Buchloh (ed.), *Modernism and Modernity*, Press of the Nova Escotia College of Art and Desing, Halifax, 1983, pp. 215-264.
CURTIS, William J. R: *Le Corbusier: Ideas and Forms*, Phaidon, Oxford, 1986.
DALÍ, Salvador: «Objets psycho-atmosphériques-anamorphiques», *Le Surréalisme au service de la révolution*, n.º 5 (mayo de 1933), pp. 5-28.
DAMISCH, Hubert: «The Duchamp Defense», *October*, n.º 10 (otoño de 1979), pp. 5-28.
— *Fenêtre jaune cadmium: Ou les dessous de la peinture*, Seuil, Paris, 1984.
DE DUVE, Thierry: *Nominalisme Pictural*, Editions de Minuit, Paris, 1984.
DELAUNAY, Robert: En Arthur Cohen (ed.), *The New Art of Color*, Viking Press, New York, 1978.
DELEUZE, Gilles, y GUATTARI, Félix: *Anti-Oedipus* (1972), trad. de Robert Hurley, Mark Seem y Helen R. Lane University of Minnesota Press, Minneapolis, 1983.
DERRIDA, Jacques: *Speech and Phenomena* (1967), trad. de David B. Allison, Northwestern University Press, Evanston, 1973.
— *Of Grammatology*, trad. de Gayatri Chakravorty Spivak, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1976. [Trad. al español de Óscar del Barco y Conrado Ceretti, Siglo XXI, Buenos Aires, 1971.]
— «Freud and the Scene of Writing», en *Writing and Differance*, trad. de Alan Bass, University of Chicago Press, Chicago, 1978, pp. 196-231.
DIDI-HUBERMAN, Georges: *Ce que nous voyons, ce qui nous regard*, Minuit, Paris, 1992.

DUCHAMP, Marcel: En Michael Sanouillet y Elmer Peterson (eds.), *Salt Seller: The Writings of Marcel Duchamp*, Oxford University Press, New York, 1973.
ECO, Umberto, y SEBEOK, Thomas A. (eds.): *The Sign of Three*, Indiana Universit Press, Bloomington, 1983.
EHRENZWEIG, Anton: «Unconscious Form-Creation in Art», *British Journal of Medical Psychology*, n.º 21 (1948), pp. 185-214, y n.º 22 (1949), pp. 88-109.
ERNST, Max: *Beyond Painting*, Wittenborn, Schultz, New York, 1948.
FELMAN, Shoshana: *Jacques Lacan and the Adventure of Insight*, Harvard University Press, Cambridge, 1987.
FOSTER, Hal: «Armor Fou», *October*, n.º 56 (primavera de 1991), pp. 65-98.
— «Convulsive Identity», *October*, n.º 57 (verano de 1991), pp. 19-54.
FOUCAULT, Michel: *This is not a Pipe*, trad. de James Harkness, Quantum, New York, 1982.
FREUD, Sigmund: «Screen Memories» (1899), en James Strachey (ed.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, 24 vols., Hogarth Press and the Institute for Psychoanalisis, London, 1953-1973, vol. 3, pp. 301-322. [Trad. cast., «Los recuerdos encubridores», en *Obras completas de Sigmund Freud*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972-1975, vol. I.]
— *The Interpretation of Dreams* (1900), trad. de James Strachey, Avon Books, New York, 1965. [Trad. cast. de Luis López-Ballesteros, Madrid, Alianza, 1966.]
— «Delusion and Dream» (1906), *Standard Edition*, vol. 9, pp. 3-93. [Trad. cast.: *El delirio y los sueños en la Gradiva de Jensen*, *op. cit.*, vol. II.]
— «Leonardo da Vinci and a Memory of His Childhood» (1910), *Standard Edition*, vol. 11, pp. 59-137.
— «Psychogenic Visual Disturbance According to Psychoanalitical Conceptions» (1910), *Standard Edition*, vol. 11, pp. 211-218.
— «From the History of an Infantile Neurosis» (1918), *Standard Edition*, vol. 17, pp. 3-122. [Trad. cast., «Historia de una neurosis infantil», *op. cit.*, vol. II.]
— «The Uncanny» (1919), *Standard Edition*, vol. 17, pp. 234-235.
— «Beyond the Pleasure Principle» (1920), *Standard Edition*, vol. 17, pp. 3-122. [Trad. cast., «Más allá del principio de placer», *op. cit.*]
— «A Note upon the "Mystic Writing Pad"» (1924), *Standard Edition*, vol. 19, p. 231. [Trad. cast., «El bloc maravilloso», en *Obras completas,* vol. III.]
— «Fetishism», *Standard Edition*, vol. 21, pp. 152-153. [Trad. cast., *Obras completas*, vol. III.]
FRIED, Michael: *Three American Painters*, The Fogg Art Museum, Cambridge, 1965.
— «Art and Objecthood», publicado en *Artforum* (1967); reimpreso en Gregory Battock (ed.), *Minimal Art,* Dutton, New York, 1968, pp. 116-147.
— «The Beholder in Courbet: His Early Self Portraits and Their Place in His Art», *Glyph*, n.º 4, 1978, pp. 85-130.
— «Realism, Writing and Disfiguration in Thomas Eakin's *Gross Clinic*», *Representations*, n.º 9 (invierno de 1985), pp. 33-104.
FRIEDMAN, Michael: *Jackson Pollock: Energy Made Visible*, McGraw Hill, New York, 1972.
FRY, Roger: *Vision and Design*, Brentano's, New York, s.f.
GAGNON, François-Marc: «The Work and Its Grip», *Jackson Pollock: Questions*, Musée d'art contemporain, Montreal, 1979, pp. 15-42.
GALLOP, Jane: *Reading Lacan*, Cornell University Press, Ithaca, 1985.
GARNETT, Angelica: *Deceived with Kindness*, Chatto & Windus, London, 1984.
GARNETT, David: *The Flowers of the Forest,* Chatto & Windus, London, 1955.

GATEAU, Jean-Charles: *Paul Éluard et la peinture surréaliste,* Droz, París, 1982.
GEE, Malcolm: «Max Ernst, God and the Revolution by Night», *Arts*, 55 (marzo de 1981), pp. 85-92.
GIRARD, René: *Deceit, Desire and The Novel*, trad. de Yvonne Freccero, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1965.)
GREENBERG, Clement: *Art and Culture*, Boston, Beacon Press, 1961.
—En John O'Brien (ed.), *Clement Greenberg: Collected Essays and Criticism*, vol. 2, University of Chicago Press, Chicago, 1989, p. 75.
— «Modernist Painting», reimpreso en Gregory Battock (ed.), *Minimal Art*, Dutton, New York, 1968, pp. 100-110.
GREGORY, Richard: *Eye and Brain*, World University Library, New York, 1978.
GREIMAS, A. J.: «The Inferaction of Seniotic Constraints, en *On Meaning*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1987, pp. 48-62.
GUILBAUT, Serge: *How New York Stole the Idea of Modern Art*, trad. de Arthur Goldhammer, University of Chicago Press, Chicago, 1983.
HANSEN, Miriam: «Benjamin, Cinema and Experience», *New German Critique*, n.º 40 (invierno de 1987), pp. 179-224.
HELMHOLTZ, Hermann von: En Richard y Roselyn Warren (eds.), *Helmholtz on Perception*, John Wiley & Sons, New York, 1968.
HINTON, Geoffrey: «Max Ernst: "Les Hommes n'en Sauront Rien"», *Burlington Magazine*, 117 (mayo de 1975), pp. 292-299.
HOBBES, Robert: «Early Abstract Expressionism: A Concern with the Unknown Within», en *Abstract-Expressionism: Formative Years*, Whitney Museum of American Art, New York, 1978, pp. 22-25.
HOLLIER, Denis: *Against Architecture* (1974), trad. de Betsy Wing, MIT Press, Cambridge, 1990.
— «Mimesis and Castration, 1937», *October*, n.º 31 (invierno de 1984), pp. 3-15.
— «On Equivocation», *October*, n.º 55 (invierno de 1990).
— «The Use Value of the Impossible», *October*, n.º 60 (primavera de 1992).
HUOT, Hervé: *Du Sujet à l'image: Une histoire de l'oeil chez Freud*, Éditions Univérsitaires, Paris, 1987.
IRIGARAY, Luce: *This Sex which Is Not One*, trad. de Catherine Porter, Cornell University Press, Ithaca, 1985.
JAMESON, Fredric: «Imaginary and Symbolic in Lacan: Marxism, Psychoanalitic Criticism and the Problem of the Subject», *Yale French Studies*, 55/56 (1977), pp. 338-395.
— *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Cornell University Press, Ithaca, 1981.
JAY, Martin: «In the Empire of the Gaze: Foucault and the Denigration of Vision in Twentieh-Century Thought», en David Couzens (ed.), *Foucault: A Critical Reader*, Basil Blackwell, London, 1986, pp. 175-204.
— «Scopic Regimes of Modernity», en Hal Foster (ed.), *Vision and Visuality*, Bay Press/Dia Art Foundation, Seattle, 1988, pp. 3-28.
— *Downcast Eyes*, University of California Press, en prensa.
KAPROW, Allan: «The Legacy of Jackson Pollock», *Art News*, 57 (octubre de 1958), pp. 24-25, 55-57.
— «Should the Artist Become a Man of the World», *Art News*, 63 (octubre de 1964).
KLEIN, Melanie: «Psychogenesis of Manic Depressive States» (1935) y «Notes on Some Schizoid Mechanismus» (1946), en Juliet Mitchell (ed.), *Selected Melanie Klein*, The Free Press, New York, 1986.

KÖLHER, Wolfgang: *Gestalt Psychology*, New American Library, New York, 1947.
KRAUSS, Rosalind: «Corpus Delicti», en *L'Amour Fou: Surrealism and Photography,* Abbeville Press, New York, 1986.
— *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths,* MIT Press, Cambridge, 1985.
KRISTEVA, Julia: *Revolution in Poetic Language* (1974), trad. de Margaret Waller, Columbia University Press, New York, 1984.
— *The Powers of Horror* (1980), trad. de Leon Roudiez, Columbia University Press, New York, 1982.
LACAN, Jacques: *Écrits: A Selection*, trad. de Alan Sheridan, Norton, New York, 1977.
— *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, trad. de Alan Sheridan, Norton, New York, 1977.
LANDAU, Ellen: *Jackson Pollock*, Abrams, New York, 1989.
LAPLANCHE, Jean: *Life and Death in Psychoanalysis*, trad. de Jeffrey Mehlman, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1976.
LAPLANCHE, Jean y PONTALIS, J.-B.: «Fantasy and the Origins of Sexuality», *The International Journal of Psycho-Analysis*, 49 (1968), reimpreso en Victor Burgin, James Donald y Cora Kaplan (eds.), *Formations of Fantasy*, Methuen, London, 1986, pp. 5-28.
LEGGE, Elisabeth: *Max Ernst: The Psychonalytic Sources*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1989.
LEJA, Michael: «Art for *Modern Man*: New York School of Painting and American Culture in the 1940s», Tesis doctoral, Harvard University, 1988.
LEROI-GOURHAN, André: «The Religion of the Caves: Magic or Metaphysics?», *October*, n.º 37, (verano de 1986), pp. 6-17.
— «The Hands at Gargas: Toward a General Study», *October*, n.º 37 (verano de 1986), pp. 18-34.
LÉVI-STRAUSS, Claude: «The Structural Analysis of Myth», en *Structural Anthropology*, Basic Books, New York, 1963. [Trad. cast. de J. Almela, *Antropología estructural*, Siglo XXI, México, 1979].
LEWIN, Bertram D.: «Sleep, the Mouth and the Dream Screen», *Psychoanalytic Quarterly*, 15 (1946), pp. 419-434.
— «Sleep, Narcissistic Nevrosis, and the Analytic Situation», *Psychoanalytic Quarterly*, 23 (1954), pp. 487-510.
LIPPARD, Lucy: *Eva Hesse*, New York University Press, New York, 1976.
LYOTARD, Jean-François: *Discours, Figure,* Klincksieck, Paris, 1971.
— *Les TRANSformateurs Duchamp,* Galilée, Paris, 1977.
MACEY, David: *Lacan in Contexts*, Verso, London, 1988.
MAURER, Evan: «Images of Dream and Desire: The Prints and Collage Novels of Max Ernst», en Robert Rainwater (ed.), *Max Ernst, Beyond Surrealism*, New York Public Library/Oxford University Press, New York, 1986.
MERLEAU-PONTY, Maurice: *The Phenomenology of Perception* (1945), trad. de Colin Smith, Routledge & Kegan Paul, London, 1962.
— «Eye and Mind», trad. de Carletton Dallery, en James M. Edie (ed.), *The Primacy of Perception*, Northwestern University Press, Evanston, 1964.
MORRIS, Robert: «Anti-Form», *Artforum*, 6 (abril de 1968), pp. 33-34.
— «Some Notes on the Phenomenology of Making», *Artforum*, 8 (abril de 1970), pp. 62-66.
NAIFEH, Steven, y WHITE SMITH, Gregory: *Jackson Pollock: An American Saga*, Clarkson Potter, New York, 1989.

NAMUTH, Hans: «Photographier Pollock», *L'atelier de Jackson Pollock*, Macula, Paris, 1978.
NESBIT, Molly: «The Language of Industry», en Thierry De Duve (ed.), *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*, MIT Press, Cambridge, 1992, pp. 433-462.
O'CONNOR, Francis: *Jackson Pollock*, Museum of Modern Art, New York, 1967.
O'CONNOR, Francis, y THAW, Eugene (eds.): *Jackson Pollock: Catalogue Raisoneé of Paintings, Drawings, and Other Works*, Yale University Press, New Haven, 1978.
OZENFANT, Amédée, y JEANNERET, Edouard: *La peinture moderne*, Éditions G. Crès, Paris, s.f.
PARMELIN, Hélène: *Picasso: Women, Mougins Vauvenargues*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1965.
— *The Artist and His Model*, Abrams, New York, 1965.
— *Intimate Secrets of a Studio at Notre Dame de Vie*, Abrams, New York, 1966.
— *Picasso Says*, George Allen & Unwin, London, 1969.
— *Art et anartisme,* Christian Bourgois, Paris, 1969.
— *Voyage en Picasso,* Robert Lafont, Paris, 1980.
PAZ, Octavio: *Marcel Duchamp: Appareance Stripped Bare*, Viking, New York, 1978.
ROHN, Matthew L: *Visual Dynamics in Jackson Pollock's Abstractions*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1987.
ROSE, Bernice: *Jackson Pollock: Drawing into Painting*, Museum of Modern Art, New York, 1980.
ROSE, Jacqueline: *Sexuality In the Field of Vision*, Verso, London, 1986.
ROSENBAUM, P. S.: *The Bloomsbury Group*, University of Toronto Press, Toronto, 1975.
ROSENBERG, Harold: «The American Action Painters», *Art News*, vol. 51 (diciembre de 1952); reimpreso en *The Tradition of the New*, Horizon Press, New York, 1959, pp. 28-29.
ROSENBLUM, Robert: «Picasso and the Anatomy of Eroticism», en Theodore Bowie y Cornelia V. Christenson (eds.), *Studies in Erotic Art*, Basic Books, New York, 1970.
ROUDINESCO, Elisabeth: *Histoire de la psychanalyse en France*, 2 vols., Éditions du Seuil, Paris, 1986.
RUBIN, William: «Jackson Pollock and the Modern Tradition», en cuatro partes, *Artforum*, vol. 5 (febrero, marzo, abril y mayo de 1967).
— «Pollock as a Jungian Illustrator: The Limits of Psychological Criticism» [*Art in America* 67 (noviembre de 1979), pp. 104-123 y (diciembre de 1979), pp. 72-91].
RUSKIN, John: *Praeterita*, 1885-1889, Oxford University Press, Oxford, 1979.
SARTRE, Jean-Paul: *Being and Nothingness* (1943), trad. de Hazel E. Barnes, Washington Square Press, New York, 1979.
— *Imagination, a Psychological Critique*, trad. de Forrest Williams, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1962.
SCHLEIFER, Ronald: *A. J. Greimas and the Nature of Meaning*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1987.
SCHWARZ, Arturo: «The Alchemist Stripped Bare in the Bachelor, Even», en Anne d'Harnoncourt y Kynaston McShine (eds.), *Marcel Duchamp*, Museum of Modern Art, New York; Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, 1973.
SEDGEWICK, Eve Kosofsky: *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, Columbia University Press, New York, 1985.
SPIES, Werner: «Une poétique du collage», en *Paul Éluard et ses amis peintres*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1982, pp. 45-69.
— *Max Ernst, Loplop: The Artist in the Third Person*, George Braziller, New York, 1983.

— *Max Ernst: Les Collages, inventaire et contradictions,* Gallimard, Paris, 1984.
STEINBERG, Leo: *Other Criteria*, Oxford University Press, New York, 1972.
STRAUSS, Erwin: «The Upright Posture» (1948), en Maurice Natanson (ed.), *Essays in Phenomenology*, Martinus Nijhoff, The Hague, 1966.
— «Born to see, Bound to Behold: Reflections on the Function of Uprigth Posture in the Aesthetic Attitude» (1963), en Stuart Spicker (ed.), *The Philosophy of the Body*, Quadrangle, New York, 1970.
STUCKEY, Charles: «Another Side of Jackson Pollock», *Art in America,* 65 (noviembre de 1977), pp. 81-91.
TEUBER, Dirk: «Max Ernst Lehrmittel», en *Max Ernst in Köln*, Kölnischer Kunstverein, Köln, 1980, pp. 206-240.
TZARA, Tristan: «D'un certain automatisme du goût», *Minotaure*, n.º 3 (1933), pp. 81-85.
WALDBERG, Patrick: *Max Ernst,* Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1958.
WARHOL, Andy, y HACKETT, Pat: *POPism: The Warhol Sixties*, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1980.
WARLICH, M. E.: «Max Ernst's Alchemical Novel: *Une semaine de bonté*», *Art Journal*, 46 (primavera de 1987), pp. 61-72.
WEINBERG, Jonathan: «Pollock and Picasso: The Rivalry and the "Escape"», *Arts*, 61 (verano de 1987), pp. 42-48.

Relación de ilustraciones

Página

Frank Stella, *Louisiana Lottery Company,* 1962. Polímero sintético con dibujo a lápiz sobre lienzo, 213 × 213 cm. The Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, DC, donación de Joseph H. Hirshhorn. Foto de John Tenant. © 1993 Frank Stella / ARS, Nueva York 18

Piet Mondrian, *Dune III,* 1909. Óleo sobre lienzo, 30 × 40 cm. Haags Gemeentemuseum, La Haya 21

Piet Mondrian, *Pier et Océan,* 1914. Carboncillo y acuarela blanca sobre papel anteado, 88 × 112 cm; composición oval de 84 × 101,5 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York, Fondo de Mrs. Simon Guggenheim 23

Piet Mondrian, *Pier et Océan* (*Composition No. 10*), 1915. Óleo sobre lienzo, 85 × 108 cm. Kröller-Müller Stichting, Otterlo. Foto de Tom Haartsen 24

Piet Mondrian, *Composition des Lignes* (*Noir et Blanc*), 1916-1917. Óleo sobre lienzo, 108 × 108 cm. Kröller-Müller Stichting, Otterlo 25

Piet Mondrian, *Composition 1916,* 1916. Óleo sobre lienzo, 120 × 76 cm. Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York. Foto de Robert E. Mates ... 30

Piet Mondrian, *Composition avec Lignes Grises,* 1918. Diagonal de 121 cm. Haags Gemeentemuseum, La Haya 32

Frank Stella, *Hyena Stomp,* 1962. Resina alquídica sobre lienzo, 196 × 196 cm. The Tate Gallery, Londres. © 1993 Frank Stella / ARS, Nueva York 33

Max Ernst, *La femme 100 têtes,* 1929: «Crimen o milagro: un hombre en su totalidad.» © 1993 ARS, Nueva York / SPADEM / ADAGP, París 45

Max Ernst, *La femme 100 têtes,* 1929: «Continuación.» © 1993 ARS, Nueva York / SPADEM / ADAGP, París 48

Max Ernst, *La femme 100 têtes,* 1929: «Continuación de la mañana, crepúsculo y juegos nocturnos.» © 1993 ARS, Nueva York / SPADEM / ADAGP, París 49

Max Ernst, *La femme 100 têtes,* 1929: «He ahí la sed que conmigo guarda parecido.» © 1993 ARS, Nueva York / SPADEM / ADAGP, París 50

Max Ernst, *La femme 100 têtes,* 1929: «Y su espectral globo nos remontará...» © 1993 ARS, Nueva York / SPADEM / ADAGP, París 51

Max Ernst, *La puberté proche...*, 1921. Sobrepintado, guache sobre fotografía, 25 × 16,5 cm. Colección Werner Spies. © 1993 ARS, Nueva York / SPADEM / ADAGP, París 53

Marx Ernst, *El sombrero hace al hombre,* 1920. Papel cortado y pegado, lápiz, tinta y acuarela sobre papel, 35,5 × 46 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York. © 1993 ARS, Nueva York / SPADEM / ADAGP, París 58

Max Ernst, *El caballo está enfermo,* 1920. Fotograbado pegado y lápiz sobre papel, 15 × 21,5 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York, Fondo de

Abby Aldrich Rockefeller. © 1993 ARS, Nueva York / SPADEM / ADAGP, París 61
Max Ernst, *Démonstration hydrométrique à tuer par la température,* 1920. Sobrepintado, 24 × 17,5 cm. Colección Jacques Tronche, París. © 1993 ARS, Nueva York / SPADEM / ADAGP, París 62
Catálogo, Kölner Lehrmittelanstalt, p. 756 63
Max Ernst, *La alcoba del maestro,* 1920. Sobrepintado, 16,5 × 22,5 cm. Colección privada, Suiza. © 1993 ARS, Nueva York / SPADEM / ADAGP, París 65
Catálogo, Kölner Lehrmittelanstalt, p. 142, detalle 66
Max Ernst, *Dada in usum delphini,* 1920. Localización actual desconocida. © 1993 ARS, Nueva York / SPADEM / ADAGP, París 71
Max Ernst, *Souvenir de dieu,* 1923. Localización actual desconocida. © 1993 ARS, Nueva York / SPADEM / ADAGP, París 72
Max Ernst, *La Virgen castigando al Niño Jesús delante de tres testigos: A. B., P. E. y el artista.* Óleo sobre lienzo, 195,5 × 130 cm. Colección de Madame Jean Krebs, Bruselas. © 1993 ARS, Nueva York / SPADEM / ADAGP, París 75
Oskar Pfister, *Puzzle pictórico,* 1919. Reproducido en Freud, *Leonardo da Vinci,* p. 116 76
«Ilusión táctil», *La Nature* (1881), p. 584 80
Max Ernst, *At the First Clear Word,* 1923. 236,5 × 167 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. Foto de Walter Klein. © 1993 ARS, Nueva York / SPADEM / ADAGP, París 81
Max Ernst, *La femme 100 têtes,* 1929: «Y, en su sencillez, la verdad prevalecerá, y gigantescas ruedas domeñarán las encarnizadas olas.» © 1993 ARS, Nueva York / SPADEM / ADAGP, París 90
Max Ernst, *La femme 100 têtes,* 1929: «Lo que podría haber sido la Inmaculada Concepción.» © 1993 ARS, Nueva York / SPADEM / ADAGP, París 92
Max Ernst, *La femme 100 têtes,* 1929: «... y a la tercera no fue la vencida.» © 1993 ARS, Nueva York / SPADEM / ADAGP, París 93
Max Ernst, *El jardín de Francia,* 1962. Óleo sobre lienzo, 114 × 167,5 cm. Museo Nacional de Arte Moderno, París. © 1993 ARS, Nueva York / SPADEM / ADAGP, París 94
Max Ernst, *La invención,* 1922. Localización actual desconocida. © 1993 ARS, Nueva York / SPADEM / ADAGP, París 95
Max Ernst, *Répétitions* (*collage* de portada), 1922. Localización actual desconocida. © 1993 ARS, Nueva York / SPADEM / ADAGP, París 96
«La bola mágica», *La Nature* (1887), p. 144 97
«Experimento eléctrico, realizado con una nuez», *La Nature* (1891), p. 272. © 1993 ARS, Nueva York / SPADEM / ADAGP, París 98
«La multiplicación de los huevos, truco del mago Albert», *La Nature* (1881) 99
Max Ernst, *Mago,* 1921. 13 × 11,5 cm. Galería Dieter Brusberg, Hanover. © 1993 ARS, Nueva York / SPADEM / ADAGP, París 101
Marcel Duchamp, *Rotorelief* («Globo de Montgolfier»), 1935. Cartulina impresa mediante litografía en offset, 20 cm de diámetro. Museo de Arte Moderno, Nueva York, donación de la Colección Riklis de la McCrory Corporation. © 1993 ARS, Nueva York / ADAGP, París 109

Marcel Duchamp, *Rotorelief* («Pez de colores»), 1935. Cartulina impresa mediante litografía en offset, 20 cm de diámetro. Museo de Arte Moderno, Nueva York, donación de la Colección Riklis de la McCrory Corporation. © 1993 ARS, Nueva York / ADAGP, París 110
Marcel Duchamp, *Rotorelief* («Farolillo chino»), 1935. Cartulina impresa mediante litografía en offset, 20 cm de diámetro. Museo de Arte Moderno, Nueva York, donación de la Colección Riklis de la McCrory Corporation. © 1993 ARS, Nueva York / ADAGP, París 111
Marcel Duchamp, *Rotorelief* («Corolas»), 1935. Cartulina impresa mediante litografía en offset, 20 cm de diámetro. Museo de Arte Moderno, Nueva York, donación de la Colección Riklis de la McCrory Corporation. © 1993 ARS, Nueva York / ADAGP, París 113
Earle Loran, diagrama de *Cézanne's Compositions* 116
Earle Loran, diagrama de *Cézanne's Compositions* 117
Marcel Duchamp, *Étant donnés: 1er la chute d'eau, 2nd le gaz d'éclairage,* 1945-1966, exterior. Montaje de prensa mezclada, 242,5 × 178 cm. Museo de Arte de Filadelfia, donación de la Fundación Cassandra. © 1993 ARS, Nueva York / ADAGP, París 124
Marcel Duchamp, diagrama de *Étant donnés,* en Jean-François Lyotard, *Les TRANSformateurs DUchamp* (Galilée, París, 1977) 126
«El cono visual», de B. Taylor, *New Principles of Linear Perspective* (Londres, 1715) 127
Marcel Duchamp, *Étant donnés,* a través de la puerta. © 1993 ARS, Nueva York / ADAGP, París 128
Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (*Le grand verre*), 1915-1923. Óleo, barniz, hojalata, alambre y polvo sobre dos paneles de cristal, 277 × 175,5 cm. Museo de Arte de Filadelfia, Legado de Katherine S. Dreier. © 1993 ARS, Nueva York / ADAGP, París 133
Marcel Duchamp, *Cols alités,* 1959. Pluma y lápiz sobre papel, 32 × 25 cm. Colección Jean-Jacques Lebel, París. © 1993 ARS, Nueva York / ADAGP, París 136
Estereoscopio de Wheatstone, 1830. Reproducido en *Helmholtz on Perception* 145
Marcel Duchamp, *Diapositiva estereoscópica manual,* 1918-1919. Lápiz sobre diapositiva estereoscópica, 5,7 × 5,7 cm cada imagen. Museo de Arte Moderno, Nueva York, Legado de Katherine S. Dreier. © 1993 ARS, Nueva York / ADAGP, París 146
Marcel Duchamp, *Rotary Demisphere* (Óptica de Precisión), 1925. Construcción accionada por motor, 148,5 × 64 × 61 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York, donación del Fondo de Mrs. William Sisler y Edward James. © 1993 ARS, Nueva York / ADAGP, París 148
Ilusión de Müller-Lyer 151
Jacques-André Boiffard, *Sello gnóstico,* fotografía aparecida en *Documents,* 2, n.º 1 (1930) 163
Salvador Dalí, *El fenómeno del éxtasis,* 1933. Foto-*collage,* 28 × 18,5 cm. Colección Manoukian, París. © 1993 Demart Pro Arte, Ginebra / ARS, Nueva York 168
Man Ray, *Anatomías, c.* 1930. Impreso en plata, 24 × 18 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York. © 1993 ARS, Nueva York / ADAGP, París 169

Salvador Dalí, diagrama *Juego lúgrubre* (1929), publicado en *Documents,* 1, n.º 7 (1929) 173
Man Ray, *Sombrero,* 1933. Impreso en plata, 17 × 13,5 cm. Colección Rosabianca Skira, Ginebra. © 1993 ARS, Nueva York / ADAGP, París 176
Alberto Giacometti, *Bola suspendida,* 1930-1931. Yeso y metal, 61 × 36 × 35,5 cm. Museo de Arte de Basilea, Fundación de Alberto Giacometti. © 1993 ARS, Nueva York / ADAGP, París 180
Alberto Giacometti, *Proyecto para un pasadizo (Laberinto),* 1930-1931. Yeso, 15 × 127 × 43 cm. Kunsthaus, Zúrich, Fundación Alberto Giacometti. Foto de Walter Drayer. © 1993 ARS, Nueva York / ADAGP, París 184
Hans Bellmer, *Machine Gunneresis in a State of Grace,* 1937. Pintura sobre fotografía, 65 × 65 cm. Museo de Arte Moderno de San Francisco. © 1993 ARS, Nueva York / ADAGP, París 185
Hans Bellmer, *La Poupée,* 1938. Impreso matizado en plata, 28 × 23,5 cm. Colección privada, París. © 1993 ARS, Nueva York / ADAGP, París 187
Hans Bellmer, *La Poupée,* 1938. Impreso matizado en plata, 14 × 14 cm. Colección privada, París. © 1993 ARS, Nueva York / ADAGP, París 188
Hans Bellmer, *La Poupée,* 1936-1949. Impreso matizado de plata, 40 × 33 cm. Museo Nacional de Arte Moderno, París. © 1993 ARS, Nueva York / ADAGP, París 189
Hans Bellmer, *La Poupée* (*Ídolo*), 1937. Impreso matizado en plata, 14 × 14 cm. Colección privada, París. © 1993 ARS, Nueva York / ADAGP, París 190
Raoul Ubac, *Retrato en espejo,* 1938. Impreso en plata, 24 × 18 cm. Museo de Arte Metropolitano, Nueva York. © 1993 ARS, Nueva York / ADAGP, París .....
Raoul Ubac, *La batalla de las Amazonas* (*Grupo III*), 1939. Impreso en plata, 27 × 40 cm. Galería Adrien Maeght, París. © 1993 ARS, Nueva York / ADAGP, París .....
Jacques-André Boiffard, *Sin título,* 1929. Impreso en plata, 24 × 20 cm. Museo Nacional de Arte Moderno, París .....
Jacques-André Boiffard, *Sin título,* 1929. Impreso en plata, 12,5 × 7,5 cm. Colección privada, París .....
Roberto Otero, fotografía de la sala de estar de Picasso, Notre Dame de Vie, Mougins, en *Forever Picasso* (Abrams, Nueva York, 1982), p. 147 .....
Pablo Picasso, *Bañista con balón de playa,* Boisgeloup, 30 de agosto de 1932. Óleo sobre lienzo, 147 × 114,5 cm. Donación parcial de donante anónimo y donación apalabrada de Ronald S. Lauder al Museo de Arte Moderno, Nueva York. © 1993 ARS, Nueva York / SPADEM, París .....
Pablo Picasso, *Tres músicos,* Fontainebleau, verano de 1921. Óleo sobre lienzo, 200 × 223 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York, Fondo de Simon Guggenheim. © 1993 ARS, Nueva York / SPADEM, París .....
Zoetropo, *La Nature* (1888), p. 12 .....
Figuras de bronce que representan once posiciones sucesivas del vuelo de una paloma, *La Nature* (1888), p. 12 .....
Proyecciones estereoscópicas, *La Nature* (1891), p. 49 .....
Proyector praxinoscópico de Reynaud, *La Nature* (1882), p. 357 .....
Max Ernst, *A Little Girl Dreams of Taking the Veil,* 1930: «Dans mon colombodrome». © 1993 ARS, Nueva York / SPADEM / ADAGP, París .....

Pablo Picasso, *Déjeuner sur l'herbe d'après Manet,* 10 de julio de 1961. Óleo sobre lienzo, 113 × 145 cm. Staatsgalerie, Stuttgart. © 1993 ARS, Nueva York / SPADEM, París 240
Pablo Picasso, *Déjeuner sur l'herbe d'après Manet,* 13 de julio de 1961. Óleo sobre lienzo, 60 × 73 cm. Museo Picasso, París. © 1993 ARS, Nueva York / SPADEM, París 241
Pablo Picasso, *Déjeuner sur l'herbe d'après Manet,* 4 de julio de 1961, I. 27 × 42 cm. Colección privada. © 1993 ARS, Nueva York / SPADEM, París 243
Pablo Picasso, *Déjeuner sur l'herbe d'après Manet,* 4 de julio de 1961, II. 27 × 42 cm. Colección privada. © 1993 ARS, Nueva York / SPADEM, París 244
Pablo Picasso, *Raphaël et la Fornarina,* 4 de septiembre de 1968, I. Aguafuerte, 15 × 20 cm. Galería Louise Leiris, París. © 1993 ARS, Nueva York / SPADEM, París 246
Pablo Picasso, *Déjeuner sur l'herbe d'après Manet,* 2 de agosto de 1962, I. Lápiz y pastel, 23 × 32 cm. Colección privada. © 1993 ARS, Nueva York / SPADEM, París 247
Pablo Picasso, *Déjeuner sur l'herbe d'après Manet,* 2 de agosto de 1962, II. Lápiz y papel, 23 × 32 cm. Colección privada. © 1993 ARS, Nueva York / SPADEM, París 248
Pablo Picasso, *Sin título,* 15 de noviembre de 1966, VI. Acuatinta y aguafuerte, 23 × 32 cm. Galería Louisé Leiris, París. © 1993 ARS, Nueva York / SPADEM, París 250
Pablo Picasso, *Sin título,* 14 de agosto de 1962. Azulejo, 16,5 × 19 cm. © 1993 ARS, Nueva York / SPADEM, París 251
Bosquejo realizado por el Hombre de los Lobos, en «Historia de una neurosis infantil», p. 30 254
Jackson Pollock, *Out of the Web: Number 7,* 1949. Óleo y duco sobre mazonería, 121 × 244 cm. Staatsgalerie, Stuttgart. © 1993 Fundación Pollock-Krasner / ARS, Nueva York 263
Jackson Pollock, *Echo: Number 25,* 1951. Esmalte sobre lienzo, 233 × 218 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York. Adquirido merced al Legado de Lillie P. Bliss y el Fondo de Mr. y Mrs. David Rockefeller, 1969. © 1993 Fundación Pollock-Krasner / ARS, Nueva York 269
Cy Twombly, *Sin título,* 1956 (ciudad de Nueva York). Óleo y grafito sobre lienzo, 117 × 175 cm. Colección privada. Foto de Rudolph Burckhardt 272
Brassaï, *Graffiti,* 1930. Impreso en plata, 30 × 21 cm. Colección privada, París ... 274
Jackson Pollock, *Galaxy,* 1947. Óleo y aluminio sobre lienzo, 110 × 86 cm. Jocelyn Museum, Omaha, Nebraska. © 1993 Fundación Pollock-Krasner / ARS, Nueva York 276
Jackson Pollock, *Number 1, 1948,* 1948. Óleo sobre lienzo sin preparar, 173 × 264 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York. © 1993 Fundación Pollock-Krasner / ARS, Nueva York 278
Thomas Hart Benton, diagramas, publicados en «Mechanics of Form Organization in Painting», *The Arts* (noviembre de 1926), p. 288 279
Cy Twombly, *Panorama,* 1955 (ciudad de Nueva York). Pintura doméstica y pastel sobre lienzo, 256,5 × 592 cm. Cortesía de Thomas Ammann, Zúrich. Foto de Geoffrey Clements 281

Cy Twombly, *The Italians,* 1961. Óleo, lápiz y pastel sobre lienzo, 200 × 260 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York, Fondo de Blanchette Rockefeller. Foto de Rudolph Burckhardt 282
Andy Warhol, *Oxidation Painting,* 1978. Materiales mezclados sobre pintura al cobre, 198 × 519 cm. Cortesía de Thomas Ammann, Zúrich 285
Andy Warhol, *Do It Yourself* (*Flowers*), 1962. Pintura sintética y Prestype sobre lienzo, 175 × 150 cm. Cortesía de Thomas Ammann, Zúrich 287
Vista de la instalación, *Andy Warhol,* Instituto de Arte Contemporáneo, Filadelfia, 1965 288
Andy Warhol, *Piss Painting,* 1961. Orina sobre lienzo, 122 × 203 cm 290
Hans Namuth, *Jackson Pollock,* 1950. Impreso en plata. Testamentaría del artista. © 1991 Hans Namuth Ltd. 291
Pablo Picasso, *Muchacha ante un espejo,* Boisgeloup, 14 de marzo de 1932. Óleo sobre lienzo,162,5 × 130 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York, donación de Mrs. Simon Guggenheim. © 1993 ARS, Nueva York / SPADEM, París 296
Jackson Pollock, *Masqued Image,* 1938-1941. Óleo sobre lienzo, 101,5 × 61 cm. Museo de Arte Moderno de Fort Worth, adquisición a través de la Fundación de Ann Burnett y Charles Tandy. © 1993 Fundación Pollock-Krasner / ARS, Nueva York 297
Jackson Pollock, *Sea Change,* 1947. Óleo y chinas sobre lienzo, 147 × 112 cm. Museo de Arte de Seattle, donación de Peggy Guggenheim, Foto de Paul Macapia. © 1993 Fundación Pollock-Krasner / ARS, Nueva York 301
André Breton, ilustración de «Message Automatique», *Minotaure* (1933) 302
Jackson Pollock, *Stenographic Figure,* 1942. Óleo sobre lino, 101,5 × 142 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York, Fondo de Mr. y Mrs. Walter Bareiss 204
Jackson Pollock, *The She Wolf,* 1943. Óleo, guache y yeso sobre lienso, 106,5 × 170 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York 305
Morris Louis, *Saraband,* 1959. Resina acrílica sobre óleo, 254 × 378,5 cm. Museo de Solomon R. Guggenheim, Nueva York 308
Jackson Pollock, *Full Fathom Five,* 1947. Óleo sobre lienzo con uñas, tachuelas, botones, llave, monedas, cigarrillos, cerillas, etc. 129 × 76 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York 309
Jackson Pollock, *One* (*Number 31, 1950*), 1950. Óleo y esmalte sobre lienzo, 270 × 533 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York 311
Robert Morris, *Sin título,* 1968. Fieltro, 366 × 366 cm. Colección del artista. Foto de Rudolph Burckhardt 313
Robert Morris, *Sin título,* 1967-1968. Fieltro, 1 cm de grosor. Colección de Philip Johnson. Foto de Rudolph Burckhardt 314
Hans Namuth, fotogramas del film *Jackson Pollock,* 1950. Testamentaría del artista 316
Gjon Mili, *Picasso «Drawing» with Flashlight, Vallauris,* 1949. Impreso en plata. Revista *Life,* © Time Warner Inc. 317
Jackson Pollock, *Number 7, 1951,* 1951. Esmalte sobre lienzo, 143,5 × 168 cm. Galería Nacional de Arte, Washington DC, donación del Comité de Coleccionistas 319
Jackson Pollock, *Blue Poles,* 1952. Esmalte, pintura de aluminio y fragmentos de vidrio sobre lienzo, 211 × 488 cm. Galería Nacional Australiana, Canberra 321

Jackson Pollock, *Convergence,* 1952. Óleo sobre lienzo, 237,5 × 394 cm. Galería de Arte Albright-Knox, Colección de Martha Jackson 324
Diagrama de *Convergence,* en Matthew Rohm, *Visual Dynamics in Jackson Pollock* (UMI Research Press, Ann Arbor, 1987) 324
Eva Hesse, *Sin título,* 1967. Baño de tinta y lápiz sobre papel en tabla con cuerda de nilón, 38 × 38 cm. Colección de Mrs. Victor W. Ganz 329
Eva Hesse, *Hang Up,* enero de 1966. Pintura acrílica en trapo sobre madera; pintura acrílica en cuerda sobre tubo de acero, 183 × 213 × 198 cm. Instituto de Arte de Chicago, donación de Arthur Keating y Mr. y Mrs. Edward Morris mediante intercambio 332
Eva Hesse, *Sin título,* acabado en marzo de 1967. Látex sobre soga, cuerda y alambre, tres unidades de 366, 320 y 228 cm de altura; la anchura varía según la instalación. Museo Whitney de Arte Americano, Nueva York. Foto de Geoffrey Clements 333
Eva Hesse, *Right After,* 1969. Fibra de vidrio, 152,5 × 396 × 122 cm. Museo de Arte de Milwaukee, donación de Amigos del Arte. Foto de P. Richard Eells 339

Índice de nombres*

ADORNO, Theodor W. (1903-1969): 19, 41, 43, 44, 46, 102.
ALBERS, Josef (1888-1976): 328, 331.
ALTHUSSER, Louis (1918-1990): 36, 41.
APOLONIO DE TIANA (siglo I): 300.
ARAGON, Louis (Louis Andrieux) (1897-1982): 54, 55, 56, 69, 73, 103.
ARMAN (Armand Fernández): 218.
ARNHEIN, Rudolf: 320, 323.
ARTAUD, Antonin (1896-1948): 328.
ASTAIRE, Fred (1899-1987): 286.
ATGET, Eugène (1856-1927): 208.
AUSTEN, Jane (1775-1817): 328.

BARON, Jacques: 73.
BARR, Alfred H. (1902-1981): 267, 277.
BARTHES, Roland (1915-1980): 100, 181, 182, 200, 209, 210, 211, 214, 253.
BATAILLE, Georges (1897-1962): 37, 161-210, 325.
BAZIOTES, Willian (1912-1963): 298, 300.
BECKETT, Samuel (1906-1989): 336.
BELL, Clive (1881-1963): 129, 153, 159, 196.
BELLMER, Hans (1902-1975): 36, 183, 186.
BENJAMIN, Walter (1892-1940): 43, 102, 158, 194, 196, 210.
BENTON, Thomas Hart (1889-1975): 262, 277, 295, 320.
BERENSON, Bernard (1865-1959): 115.
BERG, Alban (1885-1935): 286.
BERGMAN, Ingmar: 15.
BLAKE, Willian (1757-1827): 44.
BLANC, Charles (1813-1882): 135.
BLOOM, Harold: 271.
BOCHNER, Mel: 331.
BOIFFARD, André: 73.
BRAIDER, Carol: 306.
BRANCUSI, Constantin (1876-1957): 182.
BRANDO, Marlon: 284.
BRASSAÏ (Guyla Halász) (1899-1984): 170, 208.
BRETON, André (1896-1966): 36, 37, 52, 54, 55, 56, 57, 60, 69, 70, 73, 103, 104, 105, 166, 172, 178, 186, 191, 192, 193, 209, 210, 300.
BREUIL, Abbé (Henri B.) (1877-1961): 164, 165.
BREWSTER, David (1781-1868): 143.
BUONARROTTI, Miguel Ángel (1475-1564): 277.
BUREN, Daniel: 218.

CABANNE, Pierre: 121, 158.
CAILLOIS, Roger (1913-1978): 37, 166, 167, 171, 183, 197, 209, 210.
CALDER, Alexander (1898-1976): 267.
CÉZANNE, Paul (1839-1906): 115, 131, 232, 242, 249, 255.
CLARK, T. J.: 261, 341.
CONRAD, Joseph (1857-1924): 14, 19, 20, 41.
CONSTABLE, John (1776-1837): 196.
CRARY, Jonathan: 145.
CRAVEN, Thomas: 262.
CREVEL, René (1900-1935): 73.

CHAPLIN, Charles (Charlot) (1889-1977): 216, 222.
CHARCOT, Jean-Martin (1825-1893): 166.
CHARDIN, Juan B. Simeón (1699-1774): 131.
CHEVREUL, Eugène (1786-1889): 135.
CHIRICO, Giorgio de (1888-1978): 70, 104.

* Elaborado por Miguel Ángel Ramos Sánchez.

DA VINCI, Leonardo (1452-1519): 74, 77, 78, 91, 105, 121, 145, 230, 300.
DALÍ, Salvador (1904-1988): 36, 37, 161, 167, 172, 175, 179, 208, 209.
DEAN, James (1931-1955): 258, 283, 286.
DELACROIX, Eugène (1798-1863): 249.
DELAUNAY, Robert (1904-1941): 137, 138, 160, 218.
DELEUZE, Gilles (1925-1995): 327, 334.
DERRIDA, Jacques: 206, 229, 255, 273.
DESCARTES, René (1596-1650): 142.
DESNOS, Robert (1900-1948): 73, 105.
DIDEROT, Denis (1713-1784): 101.
DISNEY, Walt (1901-1966): 242.
DOSTOIEVSKI, Fiódor Mijáilovich (1821-1881): 294, 315, 328.
DOYLE, Tom: 334.
DUBUFFET, Jean (1901-1985): 264.
DUCHAMP, Marcel (1887-1968): 36, 91, 107-160, 216, 217, 230, 255, 334, 335.

EDWARDS, Jonathan: 16.
EHRENZWIG, Anton (1908-1966): 257, 322, 323.
ÉLUARD, Gala: 47, 52, 55, 56, 59, 73, 79.
ÉLUARD, Paul Eugène Grindel (1895-1952): 52, 55, 59, 60, 69, 70, 73, 79, 82, 103, 104, 209.
ERNST, Max (1891-1976): 36, 44-84, 89-106, 219, 222, 225, 230, 255.

FECHNER, Gustav Theodor (1801-1887): 20.
FONTANA, Lucio (1899-1968): 218.
FOUCAULT, Michel (1926-1984): 303.
FRAENKEL: 73.
FRANKENTHALER, Helen: 261, 306, 307.
FREUD, Sigmund (1856-1939): 37, 55, 67-83, 103, 104, 105, 150, 153, 160, 177, 186, 191, 192, 209, 210, 232-235, 252, 255, 260, 261, 266, 292, 322, 325.
FRIED, Michael: 16, 41, 261, 268, 340.
FRY, Roger Eliot (1866-1934): 129, 130, 131, 132, 140, 152, 155, 156, 159.

GARNETT, Angelica: 152, 159.
GIACOMETTI, Alberto (1901-1966): 11, 36, 41, 178, 183, 206, 207, 209, 231.
GIDE, André (1869-1951): 328.
GILLOT, Françoise: 253.
GIRARD, René: 293, 294, 298, 299, 314.
GOETHE, Johann Wolfgang von (1749-1832): 138, 142.
GONZÁLEZ, Julio (1876-1942): 337.
GORKY, Arshile (Vosdanig Manoog Adoian) (1905-1948): 289, 300.
GRAHAM, John Ivan Dabrowsky (1881-1961): 295, 300.
GRECO, El (Doménikos Theotokópoulos) (1541-1614): 277.
GREENBERG, Clement (1909-1994): 17, 19, 41, 114, 116, 119, 156, 159, 257, 259, 270, 271, 283, 300, 310, 311, 323, 325, 338, 340.
GREIMAS, Algirdaqs Jules: 27, 41, 204, 206.
GUATTARI, Pierre Félix: 327, 335.
GUGGENHEIM, Peggy (1898-1979): 298.

HABERMAS, Jürgen: 159.
HAESERTS, Paul: 315, 318.
HARE, Denise: 283.
HELMHOLTZ, Hermann von (1821-1894): 20, 135, 143, 149, 150, 160.
HENDERSON, Joseph: 295.
HERING, Ewald (1834-1918): 20, 149.
HESSE, Eva: 328-338.
HOFMANN, Hans (1880-1966): 115, 327.
HOLLIER, Denis: 8, 167.
HOLMES, Gordon (1876-1966): 143.
HUNTER, Tab: 284.
HUSSERL, Edmund (1859-1938): 228, 229, 230, 232, 255.

JAMESON, Fredric: 20, 36, 41.
JOYCE, James (1882-1941): 328.

KAMROWSKI: 298.
KANT, Immanuel (1724-1804): 125.
KEROUAC, Jack (1922-1969): 258.
KEYNES, John Maynard (1883-1946): 139, 140, 141.
KLEIN, Melanie (1882-1960): 335.
KLIGMAN, Ruth: 284.
KLINE, Franz (1910-1962): 289, 300.
KOONING, Willen de (1904-1997): 264, 283, 289, 295, 300.
KRAMER, Hilton: 337.
KRASNER, Lee (1911-1984): 257, 258, 315.
KUPKA, Frantisek (1871-1957): 218.

LACAN, Jacques (1901-1981): 37, 38, 42, 43, 83, 84, 85, 89, 101, 102, 105, 197, 198, 209, 293, 336.
LAFORGUE, Jules (1860-1887): 13.
LAPLANCHE, Jean: 154, 160.
LASSAW, Ibram: 306.
LAURENS, Henri (1885-1954): 182.
LAUTRÉAMONT, Conde de (Isidore Ducasse) (1846-1870): 54, 55.
LE CORBUSIER (Charles-Édouard Jeanneret) (1887-1965): 174, 203, 210.
LÉGER, Fernand (1881-1955): 182, 299.
LEIRIS, Michel: 37, 182.
LEROI-GOURHAN, André (1911-1986): 164, 165, 209.
LEVEL, Robert: 70, 105.
LÉVI-STRAUSS, Claude: 27, 36, 41.
LIPCHTIZ (Jacques Chaim Jacob L.) (1891-1973): 299.
LIPPARD, Lucy: 328, 337.
LOCKE, John (1632-1704): 142.
LOOS, Adolf (1870-1933): 43.
LORAN, Earle: 115, 118.
LOUIS, Morris (1912-1962): 261, 307.
LUDWIG II de Baviera (1845-1866): 162.
LUKÁCS, György (1885-1971): 19, 41.
LYOTARD, Jean-François: 40, 123, 124, 132, 133, 138, 147, 232-237, 255.

MACBRIDE, Henry: 259.
MADONNA: 292.
MALLARMÉ, Stephane (1842-1898): 129, 130.
MAREY, Étienne-Jules (1830-1904): 222.
MASSON, André (1896-1987): 178.
MATISSE, Henri (1869-1954): 31, 292, 318.
MATTA (Roberto Sebastián M. Echaurren): 298, 300.
MAXWELL, James Clerck (1831-1879): 148.
MAZZINI, Giuseppe (1805-1872): 13, 41.
MERLEAU-PONTY, Maurice (1908-1961): 232.
MILHAUD, Darius (1892-1974): 182.
MILI, Gjom: 318.
MONDRIAN, Pieter C. (1872-1944): 19, 20, 22, 31, 137, 268, 299.
MONET, Claude (1840-1926): 14.
MOORE, George Edward (1873-1958): 139, 141.
MORELLI, Giovanni (1816-1891): 266.
MORRIS, Robert: 262, 310, 312, 335.
MOTHERWELL, Robert: 298.
MÜLLER, Johannes (1801-1858): 149.
MURRAY, David: 286.

NABOKOV, Vladimir (1899-1977): 328.
NADEAU, Maurice: 178, 209.
NAMUTH, Hans: 267, 268, 312, 315, 341.
NAVILLE, Pierre: 73.
NEWTON, Isaac (1624-1727): 142.
NICHOLSON, Jack: 284.
NIETZSCHE, Friedrich (1844-1900): 165.
NOLAND, Kenneth: 257, 261, 264, 280, 306, 307.
NORTHCOTE: 14, 41.

OLDENBURG, Claes Thure: 218.
OLISTKI, Jules: 261.
ONSLOW-FORD, Gordon: 298.
ORTEGA Y GASSET, José (1883-1955): 328.
OSSORIO, Alfonso: 268.
OTERO, Roberto: 253.
OTTEN, Karl: 69.
OZENFANT, Amédée (1886-1966): 170, 171, 172, 174, 196, 204, 209.

PACKARD, Vance: 299.
PARMELIN, Hélène: 212, 213, 218, 225, 227, 231, 232, 245, 252, 253.
PARTRIDGE, Francis: 140, 152, 159.
PAZ, Octavio: 159.
PEIRCE, Charles Sanders (1839-1914): 265.
PERET, Benjamin (1899-1959): 73.
PFISTER, Oscar: 74, 105.
PICABIA, Francis (1879-1953): 52, 54, 55, 56, 60, 103.
PICASSO, Jacqueline (Jacqueline Rocque): 212, 227, 252, 253.
PICASSO, Pablo Ruiz (1881-1973): 31, 195, 196, 211, 212-256, 292, 295, 298, 312, 315, 318.

PIGNON, Éduard: 253.
POLLOCK, Charles: 295.
POLLOCK, Jackson (1912-1956): 257-326, 333-337, 338-340.
POLLOCK, Sande: 295, 296.
POONS, Larry: 261.
POUSSIN, Nicolás (1594-1665): 131.

QUENEAU, Raymond (1903-1976): 73.

RANKE, Leopold von (1795-1886): 267.
RAY, Man (1890-1976): 36, 169, 175, 177.
REMBRANDT, Harmenszoom van Rijn (1606-1669): 131, 196.
RIESMAN, David: 299.
RIMBAUD, Arthur (1854-1891): 46, 54, 103.
RIVERS, Larry: 284.
ROCHÉ, Henri-Pierre: 112.
ROOD, Ogden Nicolas (1831-1902): 135, 148.
RORSCHACH, Hermann (1884-1922): 298.
RORTY, Richard: 142, 160.
ROSENBERG, Harold (1906-1978): 275, 298.
ROTHKO, Mark (1903-1970): 300.
RUBIN, Michael: 261.
RUSKIN, John (1819-1900): 13-16, 39, 40, 46, 131.

SARTRE, Jean Paul (1905-1980): 122, 123, 127, 150, 153, 159, 160, 293.
SAUSSURE, Ferdinand de (1857-1913): 118, 119, 159, 164.
SCHNABEL, Julian: 284.
SEURAT, Georges (1859-1891): 22, 121, 137.
SIQUEIROS, David Alfaro (1896-1974): 284, 295, 303.
SMITH, David (1906-1965): 299, 337.
SMITH, Tony (1912-1980): 268, 271, 341, 342.
SOUPAULT, Philipe (1897-1990): 54.
SPENDER, Stephen: 139.
SPIES, Werner: 102-106.
STELLA, Frank: 17, 31, 35, 262.
STIEGLITZ, Alfred (1864-1946): 60.
STILL, Cliford: 300.
STRACHEY, Lytton (1880-1932): 139.

TINGUELY, Jean (1925-1991): 218.
TINTORETTO, Il (Domenico Robusti) (1560-1635): 277.
TWOMBLY, Cy: 262, 271, 275, 277, 310.
TZARA, Tristan (1896-1963): 52, 54, 55, 103, 175, 209.

UBAC, Raoul (1910-1985): 170.

VAN GOGH, Vincent (1853-1890): 286.
VEBLEN, Thorsntein Bunde (1857-1929): 299.
VERMEER DE DELFT (1632-1675): 121, 145.
VITRAC, Roger (1899-1952): 73.

WAGNER, Wilhelm Richard (1813-1883): 162.
WARHOL, Andy (1930-1987): 262, 283, 286, 289, 292, 310.
WHEATSTONE, Charles (1802-1875): 143.
WILLIANS, Ted: 17, 35.
WOOLF, Leonard (1860-1927): 140.
WOOLF, Virginia (1882-1941): 107, 130, 131, 140, 152, 155.

YOUNG, Thomas (1681-1765): 20.

ZÖLLNER, J. C. Friedrich (1834-1882): 149.

Índice de conceptos*

Abstracción: 20, 22, 26, 162.
Absurdo: 330, 336.
Acción diferida: 77.
Ajedrez: 118, 119, 121, 129, 132, 164, 204.
Alteración: 165, 174, 178, 182.
Anamorfosis: 104, 161.
Antiforma: 310.
Arte rupestre: 165.
Aura: 158.
Autómata (visualidad): 87.
Automatismo: 70, 73.
Automate: 84, 85, 89, 100.
Autopresencia: 229.

Bassese: 300.
Bauhaus: 43.
Belleza: 125, 129, 140, 166.
Boca: 170.

Cadáver: 266, 268.
Cámara oscura: 142, 143.
Campo pictórico: 260.
Campo visual: 16, 26, 28, 32, 57, 67, 92, 143, 193.
Castración: 85, 88, 172, 177, 186, 191.
Ceguera: 101.
Collage: 32, 36, 54-78, 89, 167, 222, 225.
Color: 143, 148.
Contemplación: 14, 15.
Coño («vaginalidad»): 122, 125, 132.
Cuadro semiótico: 35.
Cuerpo: 92, 120, 122, 129, 132, 138, 142, 153, 156, 166, 169, 181, 277, 280, 288, 293.
—sin órganos: 327, 334, 336, 337.
—tecnificación del —: 19.

Dada: 26, 52, 54, 55, 60, 70.
Deconstrucción: 206, 237.
Deíxica (relación): 29, 38, 39, 83, 86, 88, 101, 102.
Deseo: 84, 86, 122, 129, 154, 155, 171, 175, 186, 191, 231, 233, 293, 294, 295, 299, 335.
Desublimación: 156.
Diacronía/sincronía: 28, 88, 119, 237.
Dialéctica: 39, 43.
Diferencia: 59, 207.
Différance: 273.
Diseño: 131.
Duplicación: 165-166, 190, 208, 229, 314.
—doble: 191.

Entropización: 162.
Espacio del inventario: 64.
Espejo: 29, 34, 36, 38, 127, 293, 338.
Esquema: 17, 26-40, 86-88, 277.
Esquizofrenia: 167.
Estereoscopia: 143-145.
Estilo: 322.
Estructuralismo: 27, 28, 29, 34, 35, 37, 38, 204, 234, 235, 236, 273.
Étant donnés: 122-129.
Excrementos: 120.
Exhibicionismo: 200.
Expresionismo abstracto: 289, 310.
Éxtasis: 167.
Extrañeza: 84.

Fenomenología: 288, 232, 233.
Fetiche, fetichismo: 177, 198.
Finitud: 35.
«Fiscurso/digura»: 40.

* Elaborado por Miguel Ángel Ramos Sánchez.

Fisicalidad muda: 114.
Fondo/figura: 27, 28, 29, 32, 34, 64, 85, 86, 88, 167, 172, 231, 300, 319.
Forma/informe: 34, 36, 152, 153, 161, 169, 172, 178-179, 183, 186, 206, 225, 233, 237, 322, 325, 326, 336.
—heteromorfia: 162.
Fotografía: 162, 194-195, 227, 238.
Frottage: 78.

«Geometral» (espacio): 100.
Geometría: 134, 174-175, 203, 204, 207, 227, 228.
Gestalt: 27, 171, 183, 207, 231, 232, 233, 237, 242, 261, 277, 310, 320, 322, 336.
Gestaltóptico: 323.
Gesto: 91, 101, 165, 166, 238, 242.
Gracia: 16, 19, 152.
Grand Verre: 36, 120, 132-136, 138-139, 333.
Grupo de Klein: 39, 60, 64, 86, 87, 118, 164, 204, 235, 334.
Gusto: 125.

«Hemorragia»: 153.
Historia: 26, 35, 44, 46.
Hombre de los lobos: 74, 77, 254.
Huella: 206, 271, 273, 274, 275.

Ideología: 19, 22, 26, 36.
Imagen: 15, 16, 20, 39, 40, 67, 91, 197, 198, 296, 300.
—postimagen: 142.
Impresionismo: 20, 137.
Inconsciente: 40, 87, 147, 149, 150, 166, 232, 295.
—óptico: 37, 39, 40, 151, 193, 195, 219.
—político: 36.
Instante: 17, 228-230.
Interior/exterior: 29, 35, 38, 142, 231, 328.
Interpretación: 267.

Juego: 89, 172-174, 179-182.

Kitsch: 116.

Laberinto: 36, 134, 182.
Lenguaje: 37, 118, 119, 165.
Ley: 38, 118, 138, 200, 233, 237.
Luz: 20, 102, 134, 154, 171, 198, 331.

Mano: 91-100, 164, 170, 171.
Mar: 13, 14, 19, 20, 22.
Marco: 22, 31, 34, 331.
Materia: 171, 172.
«Materia gris»: 138.
Materialismo: 200.
Matriz: 208, 232, 236, 237.
Máquina: 175.
Memoria: 78, 149.
Micción: 292, 307.
Mimetismo: 166-167, 171, 183, 197.
Mirada: 13, 14, 101, 102, 114, 119, 122, 158.
Mise-en-abyme: 28, 32, 35.
«Mismidad»: 38.
Modernismo: 14, 19, 20, 22, 26, 28, 29, 35, 36, 37, 38, 59, 60, 64, 67, 86, 87, 137, 138, 207, 228.
Movimiento: 108, 112, 222, 225, 227, 231, 238, 239, 242, 254.
Muerte: 89, 183, 191, 192, 238.
Multiplicidad/unidad: 16.
Muñeca: 186.
Mutilación: 165.

Narciso, narcisismo: 164, 182, 191, 192, 325.
Neutralización: 204-206.
Noble/innoble: 200.

Objeto-anáclisis (Erótica del): 154.
Ojo: 13, 17, 20, 92, 101, 108, 132, 134, 153, 154, 170, 181, 194, 197, 230, 257.
—interior: 142.
«Óptica de precisión»: 36, 107, 147, 151, 154, 155, 157, 230.
Óptica dialéctica: 158.
Óptica fisiológica: 136.
Óptico/a: 14, 16, 20, 22, 26, 36, 175, 198, 260, 262.
—esquema: 17.
—ilusión: 19.
—modelo: 64.
Orden: 232, 236, 259, 322, 337.
Ornamentación: 203.
Otro: 38, 122, 123, 125, 299.

Pantalla: 197-198.
Percepción: 27, 28, 34, 68, 197, 232.
—espacio de la: 29.
Perspectiva: 67, 100, 121, 122, 123, 125, 132, 139, 144, 197, 227, 229.
Pie: 198-203.
Pintura: 17, 20, 211, 225, 231, 238, 331, 336, 338.
—paisajística: 16.
—verdad en: 227.
Placer: 141, 154, 322.
Prägnanz: 203, 261, 277, 323.
Principio de no contradicción: 236.
Producción cultural: 36.
Progreso: 43, 44.
Psicoanálisis: 44, 87, 150, 186, 194, 233, 293.
Psicología asociacionista: 149.
Pudor: 201.
Pulsión escópica: 101.
Punto ciego, *lacuna*: 100, 262.
Pútrido: 195-197.

Quebrantamiento: 100.

Readymade: 57, 103.
«Reconocimiento fallido»: 87.
Regresión: 78.
Renacimiento: 228.
Repetición: 35, 39, 69, 87, 192, 234, 239, 268, 330, 335.
Representación: 164, 236.
Retiniano: 22, 121, 137-139, 149.
Retroducción: 265.
Risa: 200-201.
Ritmo: 151, 225, 232, 237.
Rotorrelieves: 40, 91, 107-114, 135, 148, 157, 218, 219, 230, 334.

Serialidad: 87.
Significado: 114, 161, 182, 204, 231, 233, 266.
Silencio: 227.
Símbolo: 37, 85, 86, 229.
Siniestro: 190.
«Sublación»: 34.
Sueño: 73, 82, 89, 186, 225.
—revisión secundaria: 82.
Sujeto: 34, 38, 82, 83, 102, 127, 129, 172-174, 186, 192, 197, 315, 336, 338.
—«sujeto-efecto»: 87.
—sujeto/objeto: 38, 85, 86, 177, 293.
Surrealismo: 43, 44, 70, 77, 137, 166, 192, 300.

Teatro: 15, 16, 147, 186, 214.
Tecnología: 43.
Tiempo: 35, 114, 119, 228, 230, 232.
Totalidad: 22, 34, 114, 141.
Transparencia: 31, 60, 87, 132, 138.
Tuché: 83, 85, 89, 101.

Valor: 204-206.
Variación: 238-249, 252.
Verticalidad/horizontalidad: 170, 183, 260-262, 289, 300, 301, 307, 308, 320, 323, 325, 334, 336.
Violencia: 275, 323.
Visión (vista): 17, 28, 31, 34, 37, 60, 82, 83, 102, 132, 148, 171, 261.
—antivisión: 37, 41.
—creativa: 156.
—velocidad de —: 17, 19, 228.
—y conocimiento: 28, 34, 118, 143.
«Visualidad» táctil: 102.
Voyeur: 122, 127.

Wunderblock: 67, 68.

BIBLIOTECA LUIS ANGEL ARANGO - B DE LA R
2 9004 00618736 2

7700100767B417