

Notas sobre el Índice

Parte 1

1. Casi todo el mundo está de acuerdo en lo que respecta al arte de los años setenta. Es un arte diversificado, escindido, sectario. Al contrario que en el arte de anteriores décadas, su energía no parece fluir a través de un único canal que pueda identificarse con un término sintético como "expresionismo abstracto" o "minimalismo". Desafiando la noción de esfuerzo colectivo implícita en la propia idea de un "movimiento" artístico, el arte de los setenta se enorgullece de su dispersión. "Post-Movement Art in America" es el término más reciente empleado para definirlo¹. Se nos invita a contemplar toda una plétora de posibilidades en la lista definidora del arte del presente: vídeo; *performances*; *body art*; arte conceptual; fotorrealismo en pintura e hiperrealismo en escultura; arte procesual; escultura abstracta monumental (*earthworks*), y una pintura abstracta caracterizada hoy en día, no por el rigor, sino por un deliberado eclecticismo. Es como si esa necesidad de una lista, de un amplio desfile de términos, prefigurara una imagen de libertad personal, de múltiples opciones abiertas a la elección o el gusto de cada individuo, una posibilidad antes cercenada por la noción restrictiva del estilo histórico.

Tanto los críticos como los artistas recientes han cerrado filas en torno a este "pluralismo" de los años setenta. Pero, ¿qué significa realmente esa noción de multiplicidad? Es evidente que los distintos miembros de esa lista no se parecen entre sí. Si existe una unidad, no se fundamenta en la tradicional idea de "estilo". ¿Es la ausencia de un estilo colectivo una señal distintiva? ¿O son estos términos posibles manifestaciones de alguna otra cosa? ¿Marchan todos estos distintos "individuos" en la misma dirección, aunque lo hagan a un ritmo bastante diferente de lo que llamamos estilo?

2. Empezaré mi lista con el vídeo, al que ya me he referido en otras ocasiones intentando detallar la rutina narcisista que forma su contenido y su estructura². Pero

¹ Tal es el título de un libro de Alan Sondheim, *Individuals: Post-Movement Art in America*, Nueva York, Dutton, 1977.

² Véase mi artículo "Video: The Structure of Narcissism", *October*, n.º 1 (primavera de 1976).

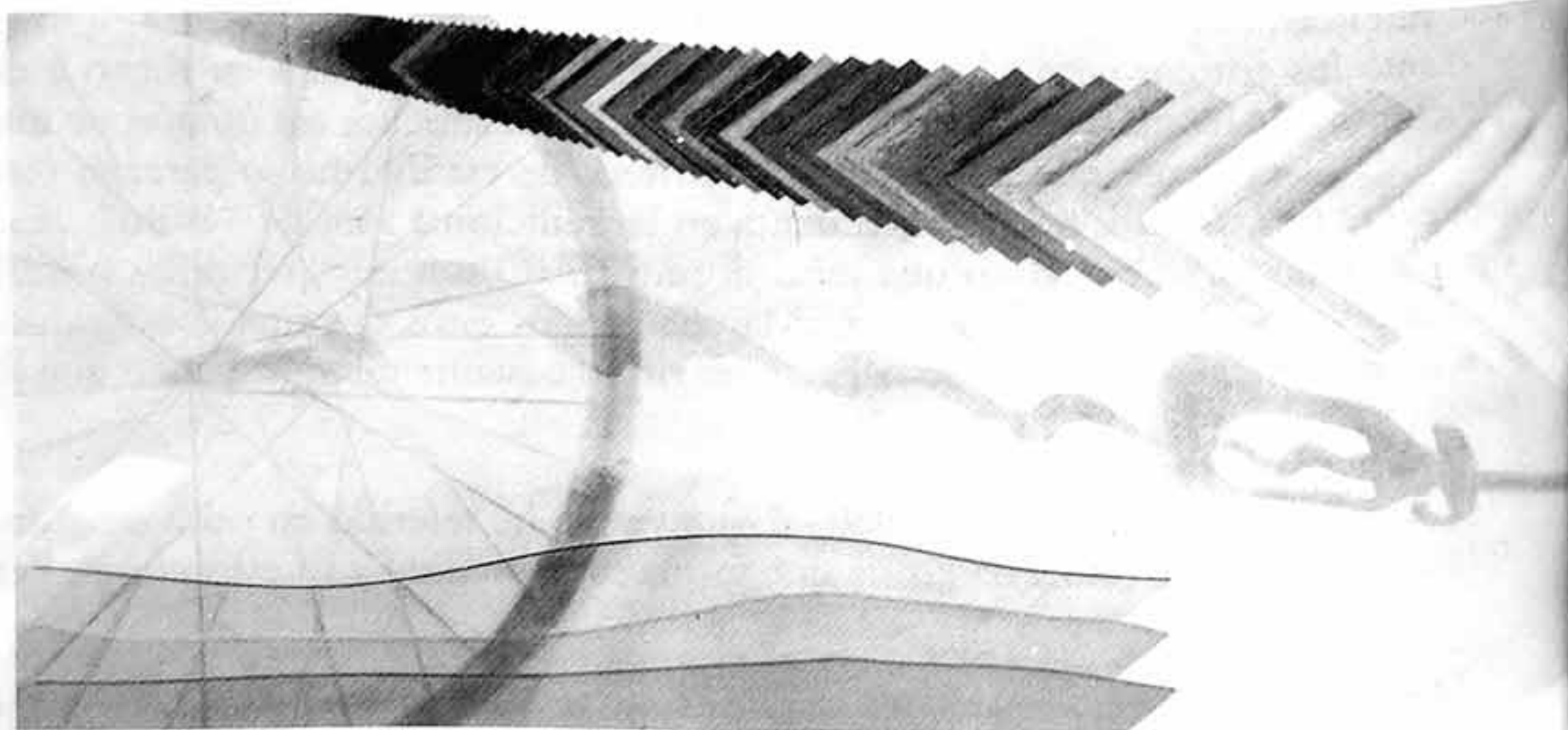
ahora estoy pensando en *Airtime*, una obra realizada por Vito Acconci en 1973, en la que el artista se sienta y habla con su imagen reflejada en un espejo durante cuarenta minutos. Al referirse a sí mismo, suele utilizar el pronombre “yo”; sin embargo, no siempre es así: en ocasiones se dirige a su reflejo como “tú”. “Tú” es un pronombre que sustituye, en el espacio de este monólogo filmado, a una persona ausente, a alguien a quien se imagina dirigirse. Pero el referente de este “tú” se escabulle, cambia y regresa de nuevo al “yo” que es él mismo, reflejado en el espejo. Acconci pone en escena el drama del modificador* —en su forma regresiva.

3. El modificador es el término que utiliza Jakobson para referirse a la categoría del signo lingüístico cuyo “contenido de significación” es precisamente estar “vacío”³. La palabra “esta” es uno de estos signos, siempre a la espera del referente al que sustituye. Al decir “esta silla”, “esta mesa” o “esta...” señalamos algo que se encuentra a nuestro alcance. “No esa, sino *esta*”, decimos. Los pronombres personales “yo” y “tú” son también modificadores. Cuando hablamos con otra persona y utilizamos “yo” y “tú”, los referentes de esas palabras cambian de ubicación a lo largo de la conversación. Yo soy el referente de “yo” sólo cuando hablo. Cuando habla el otro, le pertenece a él.

El ejercicio del signo pronominal “vacío” es, por consiguiente, ligeramente complicado. Aunque parezca que los niños pequeños dominan enseguida el

* *Shifter* en el original inglés (N. del T.).

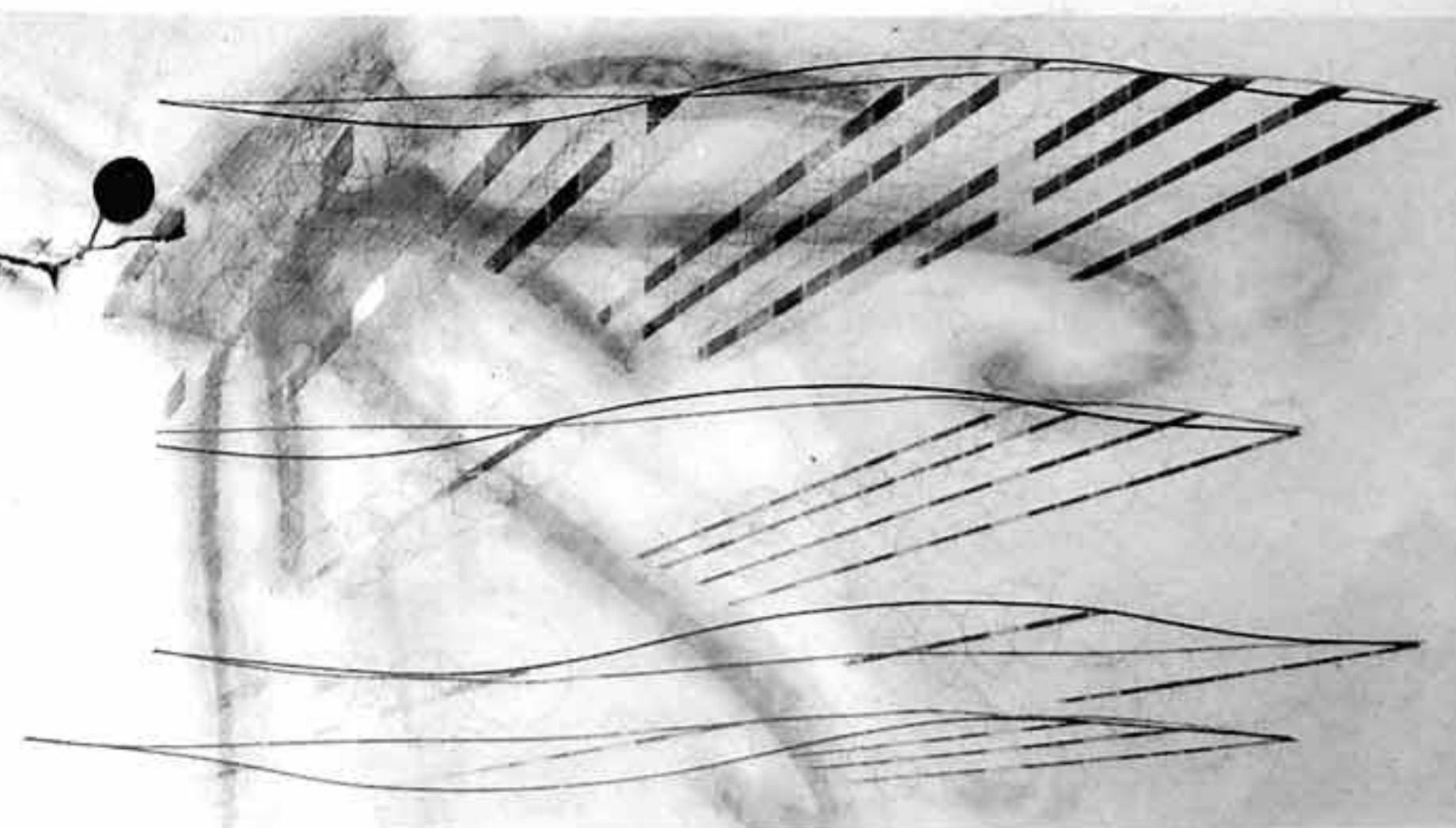
³ Véase Roman Jakobson, “Shifters, verbal categories, and the Russian verb”, *Russian Language Project*, Harvard University Press, 1957; también Émile Benveniste, “La nature des pronoms”, en *Problèmes de linguistique générale*, París, Gallimard, 1966.



MARCEL DUCHAMP. *Tu m'*. 1918. Óleo y lápiz sobre lienzo con un limpiabotellas, tres imperdibles y una tuerca. 69,8 x 313 cm. (Yale University Art Gallery, New Haven, legado de Katherine S. Dreier, 1952.)

empleo de “yo” y “tú” en su proceso de aprendizaje lingüístico, lo cierto es que se trata de una de las últimas cosas que aprenden correctamente. Jakobson afirma, así mismo, que uno de los primeros síntomas de la afasia es el uso inadecuado de los pronombres personales.

4. *Airtime* revela, por tanto, el espacio de una doble regresión. O, mejor dicho, un espacio en el que la confusión lingüística opera conjuntamente con el narcisismo implícito en la relación del actor con el espejo. Esta conjunción, no obstante, es perfectamente lógica, sobre todo si consideramos el narcisismo —una fase en el desarrollo de la personalidad a medio camino entre el auto-erotismo y el amor-objeto— en los términos que sugiere el concepto lacaniano de “fase del espejo”. Dicha fase, que tiene lugar en un determinado momento entre los seis y los dieciocho meses de edad, implica la autoidentificación del niño a través de su doble: su imagen reflejada. Al pasar de una sensación global e indistinta de sí mismo a una noción distintiva e integrada de su individualidad —cuyo símbolo es el uso individualizado de “yo” y “tú”—, el niño se reconoce a sí mismo como objeto escindido (una *gestalt* psíquica) por medio de su imagen reflejada. El yo se siente, en esta etapa, sólo como una *imagen* del yo; el niño empieza a reconocerse como otro, en una primera experiencia de alienación. La identidad (la autodefinición) se confunde con la identificación (un sentimiento de conexión con otro). Lo Imaginario hunde sus raíces en el seno de esta alienación —el intento de acercarse a un yo físicamente distante. Y en términos lacanianos, lo Imaginario es el reino de la fantasía, específicamente a-temporal, liberado de las condiciones de la historia. Para el niño, la historia —tanto la suya como, sobre todo, la de los otros, completamente ajena a sí mismo— sólo tiene sentido cuando asimila plenamente el lenguaje. Al incorporarse al lenguaje, el niño entra en un mundo de



convenciones en cuya configuración no había intervenido. El lenguaje le presenta un marco histórico anterior a su propia existencia. Siguiendo la definición del lenguaje oral o escrito como algo formado por el tipo de signo que denominamos símbolo, Lacan llama "Simbólica" a esta etapa del desarrollo, por oposición a la etapa "Imaginaria".

5. Esta oposición entre lo Simbólico y lo Imaginario nos lleva a hacer otra observación acerca del modificador. Y es que el modificador es un tipo de signo lingüístico que participa del símbolo al mismo tiempo que comparte los rasgos de otra cosa. Los pronombres forman parte del código simbólico del lenguaje en tanto son arbitrarios: en castellano se dice "yo", pero en inglés se dice "I", en francés "je", en latín "ego", en alemán "ich"... En la medida en que su significado depende de la presencia existencial de un determinado hablante, los pronombres (como los restantes modificadores) anuncian su pertenencia a una tipología diferente de signos: la tipología que denominamos "índice". A diferencia de los símbolos, los índices basan su significado en una relación física con sus referentes. Son señales o huellas de una causa particular, y dicha causa es aquello a lo que se refieren, el objeto que significan. Dentro de la categoría de índices entrarían las huellas físicas (como las huellas dactilares), los síntomas médicos, o los propios referentes de los modificadores. Las sombras proyectadas también podrían servir como signos indicadores de objetos...

6. *Tu m'* es una pintura realizada por Marcel Duchamp en 1918. Podría decirse que es un panorama del índice. A lo largo de sus diez pies de anchura desfilan las sombras de una serie de *ready-mades* de Duchamp, proyectadas en forma de índice. Los propios *ready-mades* no aparecen representados. La rueda de bicicleta, la percha para sombreros y el sacacorchos se proyectan sobre la superficie del lienzo mediante la fijación de sus sombras: las huellas indicadoras significan a los objetos. Para que no perdamos de vista lo esencial, Duchamp sitúa en el centro de la obra una representación realista de una mano que señala: su dedo índice indica el establecimiento de la conexión entre el modificador lingüístico "esta..." y su referente. Dado el papel que cumple este signo indicador en el seno de esta particular pintura, su título no debería sorprendernos. *Tu m'* es simplemente "tú"/"me", los dos pronombres personales que, como modificadores, constituyen en sí mismos una especie de índice.

7. Como contribución al catálogo de la reciente retrospectiva de Duchamp, Lucy Lippard decidió escribir una breve historia burlesca sobre un personaje al que definió en el título como "ALLREADYMADESOMUCHOFF"⁴. No es mi deseo contribuir a aumentar la ingente masa de literatura duchampiana fruto en gran parte de la aparentemente interminable oleada de ensayos sobre el artista en los últimos

⁴ En *Marcel Duchamp*, ed. de Anne d'Hamoncourt y Kynaston McShine, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1973.



Duchamp como Rose Séavy, fotografiado por Man Ray en Nueva York, c. 1920-21.

años. Sin embargo, la relación de Duchamp con la problemática del signo indicador, o mejor dicho, la manera en que su arte sirve de matriz para un conjunto de ideas relacionadas todas ellas con el índice, es un precedente (no me interesa ahora hablar de “influencias”) demasiado importante del arte de los setenta como para no explorarlo. Porque, como veremos, Duchamp fue el primero en establecer la conexión entre el índice (como tipo de signo) y la fotografía.

8. Los problemas en el uso del modificador a la hora de poner el yo en relación con su mundo no sólo son un síntoma de la afasia; también caracterizan el discurso de los niños autistas. Al describir el caso de Joey, uno de los pacientes de su clínica de Chicago, Bruno Bettelheim escribe: “Utilizaba los pronombres personales al revés, como la mayoría de los niños autistas. Se refería a sí mismo como ‘tú’, y al adulto con el que hablaba como ‘yo’. Un año más tarde, llamaba a su terapeuta por su nombre, pero todavía no se dirigía a ella como ‘tú’, sino que decía: ‘Quiero a Mrs. M. para nadarte’.”⁵ En un importante ensayo sobre los paralelismos existentes entre los síntomas del síndrome psicopatológico del autismo y determinados aspectos del arte de Duchamp, Annette Michelson se refiere a la característica fascinación del autista por la manipulación de discos, la sensación (en ciertos casos) de ser una máquina y la renuncia al lenguaje como forma de comunicación mediante la referencia a alusiones y paradojas privadas⁶. Aunque es cierto que todos estos elementos aparecen ampliamente en el arte de Duchamp, por el momento me gustaría centrarme en el problema que se le plantea al autista con los modificadores —el problema de nombrar un “yo” individualizado—, una dramatización que también encontramos en la obra madura de Duchamp.

Tu m' es una prueba de ello. Otra prueba es la división de la propia identidad en un “yo” y un “tú” mediante la adopción de un alter-ego. Duchamp encabeza la frase que inscribe alrededor del disco rotatorio de la *Machine Optique* (1920) con las palabras “Rrose Sélavy y yo”. Los autorretratos fotográficos de Duchamp vestido como Rrose Sélavy muestran un yo de identidad sexual escindida, ambigua. Pero el propio nombre que utiliza para su “doble” revela una estrategia para provocar una confusión lingüística acerca del modo en que las palabras denotan a sus referentes. “Rrose Sélavy” es una homofonía que sugiere a quien la oye dos significados completamente diferentes. El primero es un nombre propio; el segundo, una oración: la primera R de Rrose puede pronunciarse (en francés) como “er”, convirtiendo Er-rose Sélavy en *Éros, c'est la vie*, una afirmación que inscribe la vida en el seno de un círculo de erotismo que Duchamp había caracterizado en otro lugar como “vicioso”⁷. El resto de la frase de la *Machine Optique* supone otro

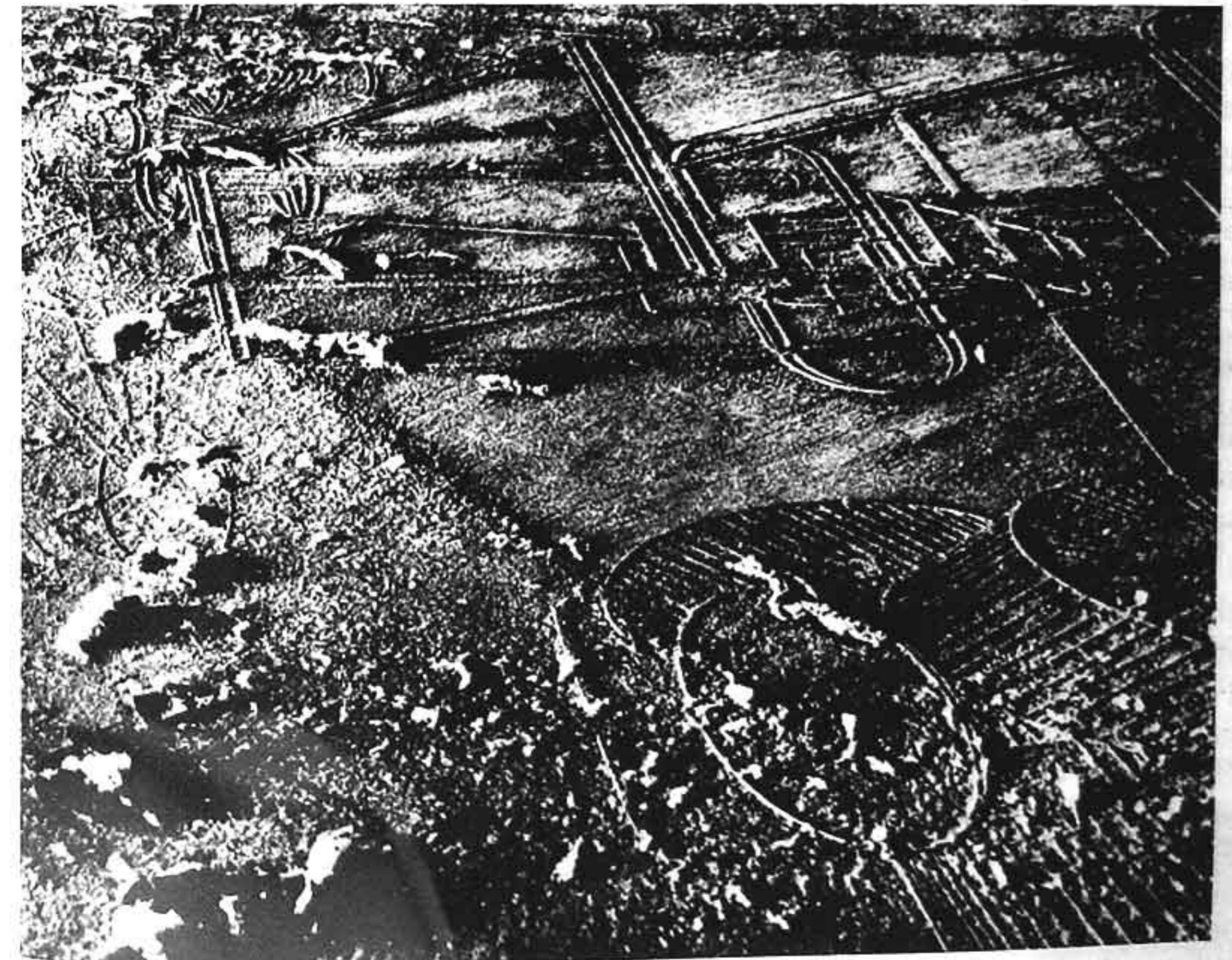
⁵ Bruno Bettelheim, *The Empty Fortress, Infantile Autism and the Birth of the Self*, Nueva York, 1967, p. 234. Mi interés por este episodio procede de la lectura del ensayo de Anette Michelson que cito más abajo.

⁶ Annette Michelson, “‘Anemic Cinema’ Reflections on an Emblematic Work”, *Artforum*, XII (octubre de 1973), 64-69.

⁷ Tal como indican “las letanías del trineo”, una de las notas de la *Caja verde*. Véase *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even. A typographical version by Richard Hamilton of Duchamp's Green Box*, trad. de George Heard Hamilton, Londres, Lund, Humphries, 1960, s. p.

tipo de afrenta al lenguaje —al menos en términos de su capacidad para significar. Sobrecargada de rima interna, la frase “*estimons les ecchymoses des Esquimaux aux mots exquis*” (estimamos las equimosis de los esquimales con exquisitas palabras) sustituye el proceso de significación por pura musicalidad. Las elisiones e inversiones de los sonidos *es*, *ex* y *mo* alteran el equilibrio del significado mediante un escandaloso formalismo. A la confusión en los modificadores se une ahora otra forma de colapso, ya que la forma empieza a erosionar la certeza del contenido.

9. El modificador colapsado se anuncia a través de un uso específico del lenguaje, y a través del ambiguo autorretrato. Hasta 1912, la preocupación casi exclusiva de Duchamp como pintor había sido la autobiografía. Entre 1903 y 1911, la principal temática de sus pinturas era su familia y la vida que transcurría en los cercanos confines de su hogar. Esta serie de retratos explícitos —su padre, sus hermanos jugando al ajedrez, sus hermanas tocando un instrumento— llega a su máxima



Elevage de poussière (Cria de Polvo), 1920.
(Fotografía de Man Ray.)

expresión en el autorretrato del propio artista como *Joven triste en un tren* (1911)*. En la mayoría de estos retratos se aprecia un insistente naturalismo, una plasmación directa de las personas que formaban parte del entorno íntimo de Duchamp. Sólo al final, en *Joven triste...*, encontramos esa franqueza oculta por la adopción de un lenguaje pictórico vinculado al cubismo, un lenguaje que Duchamp iba a seguir utilizando durante seis meses más para después abandonarlo, en medio de implacables y reiteradas condenas, para siempre. Es como si el cubismo hubiera obligado a Duchamp a plantearse si el lenguaje pictórico podía seguir teniendo sentido directamente, si podía describir un mundo de contenidos accesibles. Esos autorretratos no fueron desplazados en el seno de la actividad subsiguiente de Duchamp; lo que ocurrió, simplemente, fue que el proyecto de representación del yo asumió esas cualidades de rechazo enigmático y máscara con que estamos familiarizados.

10. El *Gran vidrio* es, desde luego, otro autorretrato. En uno de los pequeños bocetos de la obra que Duchamp realizó y que incluyó en la *Caja verde*, etiquetó el registro superior como "MAR", y el inferior como "CEL." Duchamp retiene estas sílabas de su propio nombre en el título de la obra definitiva: *La mariée mis à nu par ses célibataires même*; la sílaba MAR de *mariée* unida a la sílaba CEL de *célibataires*; el yo proyectado como doble. En el seno de este campo del autorretrato escindido se nos hace sentir la presencia del índice. Los "tamices", por ejemplo, están coloreados mediante la fijación del polvo que había caído sobre la superficie horizontal del vidrio durante varios meses. La acumulación de polvo es una especie de índice físico del paso del tiempo. Duchamp denomina a esa acumulación *Cría de polvo* (*Elevage de poussière*); tal es el título de la fotografía de la superficie de la obra realizada por Man Ray que Duchamp incluyó en las notas del *Gran vidrio*. Las firmas de ambos artistas aparecen en la parte inferior de la foto.

Man Ray no sólo se cruza en la carrera de Duchamp en este documento del *Gran Vidrio*, sino en otros eventos fotográficos de la obra duchampiana: en la realización de la película *Anémic Cinéma* y en los ambiguos retratos de Duchamp/Rose Sélavy. Esto es interesante. Man Ray es el inventor del rayograma, esa subespecie fotográfica que determina la existencia de la fotografía como índice. Los rayogramas (o fotogramas, como se les suele llamar) se producen colocando objetos encima de un papel ultrasensible, exponiendo el conjunto a la luz y procesando posteriormente el resultado. Las imágenes creadas mediante este procedimiento son como huellas fantasmales de objetos desaparecidos; se parecen a las impresiones que dejan los pies sobre la arena, a las marcas sobre el polvo.

Pero el fotograma no hace más que determinar o poner de manifiesto lo que ocurre en toda fotografía. Una fotografía es el resultado de una impresión física sobre una superficie fotosensible. Es por tanto un tipo de icono, o registro visual, que actúa como índice de su objeto. Se distingue de los verdaderos iconos por el carácter absoluto de su génesis física, que parece provocar un cortocircuito o anu-

* En el reverso de esta pintura aparece la siguiente inscripción: *Marcel Duchamp nu (esquisse) Jeune homme nu dans un train/Marcel Duchamp.*

lar los procesos de esquematización o intervención simbólica que operan en el seno de las representaciones gráficas de la mayoría de las pinturas. Mientras que en la pintura lo Simbólico encuentra su camino a través de la conciencia humana activa tras las formas de representación, no ocurre igual en la fotografía. Su poder responde a su identidad como índice, y su significado reside en las modalidades de identificación que se asocian a lo Imaginario. En el ensayo "The Ontology of the Photographic Image", André Bazin describe la condición indiciaria de la fotografía:

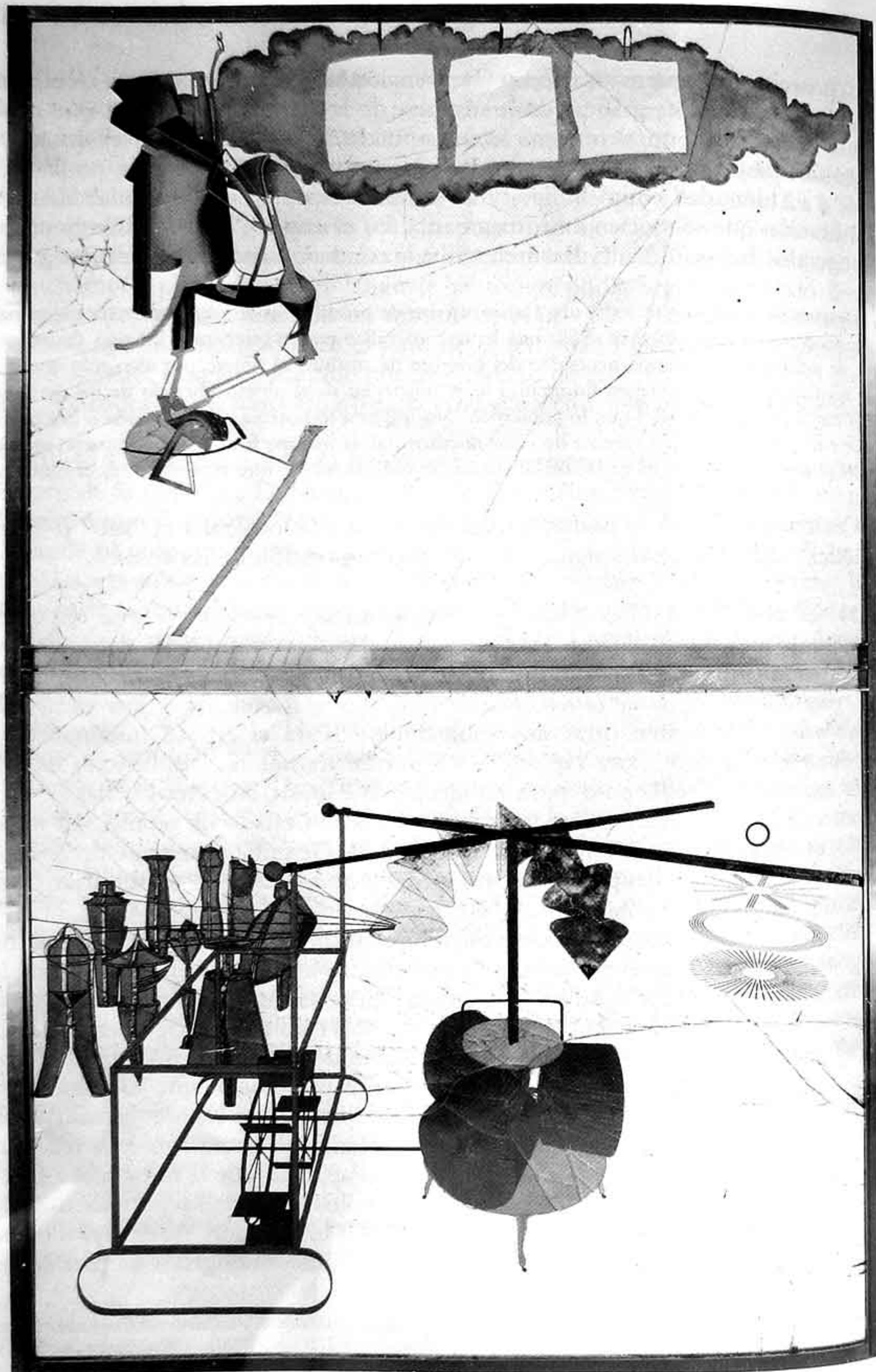
Después de todo, la pintura es una forma inferior de producción de semejanzas, un sucedáneo de los procesos de reproducción. Sólo una lente fotográfica puede ofrecernos un tipo de imagen capaz de satisfacer la profunda necesidad del hombre de sustituir el objeto por algo más que una mera aproximación... La imagen fotográfica es el objeto en sí, el objeto liberado de los determinantes temporales y espaciales que lo gobiernan. No importa lo borrosa, distorsionada o descolorida que esté, no importa que carezca de valor documental; la imagen fotográfica comparte, en virtud del propio proceso de su gestación, la identidad del modelo al que reproduce: es el modelo⁹.

Cualquiera que sea su poder, podría decirse que la fotografía es "sub" o "pre-simbólica", que remite el lenguaje del arte a la imposición de las cosas.

11. El prefacio al *Gran Vidrio* es completamente revelador a este respecto. Comienza como sigue: "Dados 1. la cascada 2. el gas del alumbrado, determinaremos las condiciones del Reposo instantáneo... de una sucesión... de hechos diversos... para aislar el signo de la concordancia entre... este Reposo... y... una elección de Posibilidades..." Y siguen otras dos anotaciones: "Para el reposo instantáneo = introducir el término: extra-rápido" y "Determinaremos las condiciones de [la] mejor exposición del Reposo extra-rápido [de la exposición extra-rápida]..." Esta referencia a las exposiciones rápidas que producen un estado de reposo, un signo aislado, es obviamente una referencia a la fotografía. Describe el aislamiento de algo en una sucesión de temporalidad, un proceso implícito en el subtítulo que Duchamp da a *La mariée mis à nu...*: "Retraso en vidrio".

Si interpretamos que Duchamp concibió el *Gran vidrio* como una especie de fotografía, sus procedimientos cobran pleno sentido: no sólo el señalamiento de la superficie con ejemplos del índice y la suspensión de las imágenes como sustancias físicas en el seno de la imagen, sino también la opacidad de la imagen en relación con su significado. Las notas para el *Gran vidrio* constituyen un comentario al margen amplificado; como los pies de foto de los periódicos, que son absolutamente necesarios para su comprensión, la propia existencia de las notas de Duchamp —su conservación y publicación— atestigua la alteración de la relación entre signo y significado en su obra. Al analizar la aparición de la fotografía a finales del siglo XIX, Walter Benjamin comenta: "Simultáneamente los periódicos ilustrados empiezan a presentarle [al espectador] señales indicadoras. Acertadas o erróneas, da lo mismo. Por primera vez son en esos periódicos obligados los pies de las

⁹ En André Bazin, *What Is Cinema?*, trad. inglesa de Hugh Gray, Berkeley, University of California Press, 1967, p. 14. [¿Qué es el cine?, trad. de José Luis López Muñoz, Madrid, Rialp, 1990].



fotografías. Y claro está que estos tienen un carácter muy distinto al del título de un cuadro. El que mira una revista ilustrada recibe de los pies de sus imágenes unas directivas que en el cine se harán más precisas e imperiosas, ya que la comprensión de cada imagen aparece prescrita por la serie de todas las imágenes precedentes¹⁰. La fotografía proclama una quiebra en la autonomía del signo. El déficit de significado que la circunda sólo puede superarse mediante la adición de un texto.

No resulta tampoco sorprendente, por tanto, que Duchamp describiera el *ready-made* en los términos en que lo hizo: una "instantánea" que implicaba una tremenda arbitrariedad con respecto al significado, una quiebra de la capacidad de relación del signo lingüístico:

Especificaciones para los "readymades".

mediante la planificación de un momento que ha de llegar (en tal día, tal fecha, tal minuto), "inscribir un *readymade*." —el *readymade* puede esperarse más tarde (con todo tipo de retrasos).

Lo importante es justamente este asunto de la duración, este efecto instantáneo, como un discurso pronunciado no importa con qué motivo pero a *tal o cual hora*¹¹.

El proceso de producción del *ready-made* plantea un paralelismo con la fotografía. Consiste en la transposición física de un objeto desde la continuidad de la realidad a la condición estable de la imagen artística mediante un momento de aislamiento o selección. Y en este proceso, también remite a la función del modificador. Se trata de un signo inherentemente "vacío", cuya significación sólo es una función de este ejemplo concreto, garantizado por la presencia existencial de este preciso objeto. Los términos del índice instauran un significado carente de sentido.

12. Hay una obra tardía de Duchamp que parece comentar esta relación alterada entre el signo y el significado resultado de la imposición del índice en el seno de la obra de arte. *With My Tongue in My Cheek* (1959) es otro autorretrato. En esta ocasión la escisión no se plantea en términos de identidad sexual, sino en relación al eje semiótico de icono e índice. Duchamp ha abocetado su

¹⁰ Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I*, trad. castellana de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1973, pp. 31-32.

¹¹ Véase *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even. A typographical version by Richard Hamilton*, op. cit., s. p.

perfil sobre una hoja de papel, plasmando su imagen en los términos representacionales del icono gráfico. Sobre este dibujo, coincidiendo con parte de su contorno, ha añadido un vaciado en escayola de su mejilla y su barbilla al área correspondiente. El índice se yuxtapone al icono, y al conjunto se le otorga un título. "Con mi lengua en mi mejilla" es obviamente una referencia irónica, un juego verbal para reexpedir el significado. Pero también puede interpretarse en sentido literal. Poner la lengua en la mejilla equivale a perder toda capacidad discursiva. El arte de Duchamp contempla y ejemplifica al mismo tiempo esta ruptura entre la imagen y el discurso o, más específicamente, entre la imagen y el lenguaje.

Tal como la he estado presentando, la obra de Duchamp manifiesta una especie de trauma de significación, un trauma provocado por dos acontecimientos: el desarrollo, a principios de la década de 1910, de un lenguaje pictórico abstracto (o tendente a la abstracción), y la aparición de la fotografía. Su arte supuso una huida de lo primero y un análisis peculiarmente eficaz de lo segundo.

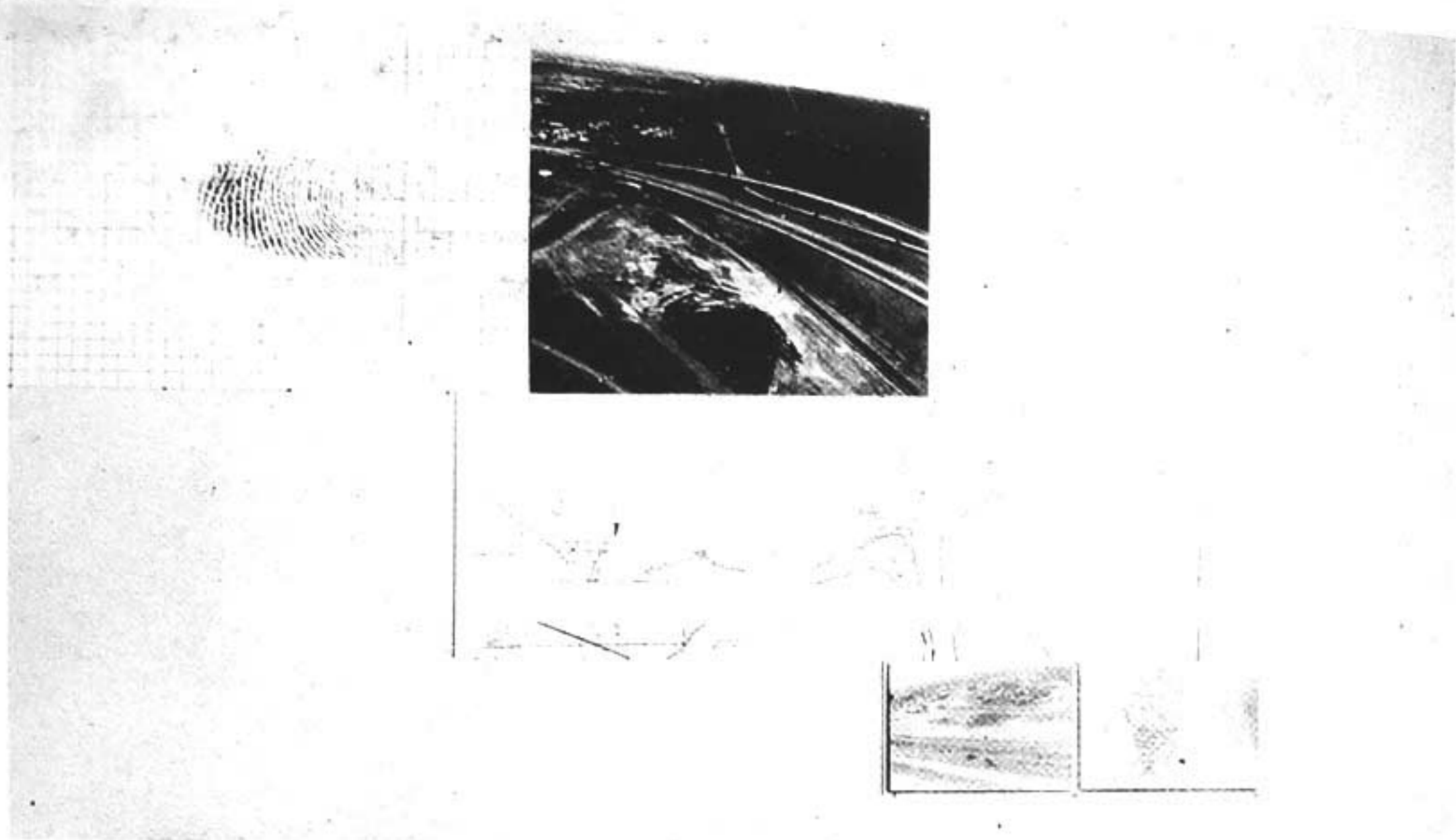
13. ¿Qué tiene que ver el arte de los setenta con todo esto? Una respuesta concisa apuntaría hacia la omnipresencia de la fotografía como medio de representación. Esta presencia no sólo se advierte en el caso obvio del fotorrealismo, sino en todas aquellas experiencias artísticas que se basan en la documentación —los *earth-works* (en especial tal como han evolucionado en los últimos años), el *body art*, el arte procesual—, y por supuesto en el vídeo. Lo importante, sin embargo, no es la creciente presencia de la fotografía en sí, sino su presencia combinada con los términos explícitos del índice. Ejemplos de esta conexión se encuentran por doquier en el arte de los ochenta. En la obra de Dennis Oppenheim *Extensión de identidad* (1975), el artista transfiere la imagen (índice) de su propia huella dactilar sobre una amplia panorámica de las afueras de Buffalo, magnificándola miles de veces y fijándola sobre líneas de asfalto en el suelo. El significado de esta obra se centra en la mera instalación de una presencia por medio del índice. Y la presentación de la obra en la galería implica la documentación de este esfuerzo a través de un despliegue de fotografías.

Los paneles que configuran la obra de Bill Beckley son también documentos de una presencia, fijados indiciariamente. Un objeto reciente combina ampliaciones fotográficas de fragmentos del cuerpo del artista con un panel de texto que narra la "historia" de su posición física en un determinado momento y lugar.

La obra de David Askevold *El ámbito: parte I* (1975) está formada igualmente por paneles fotográficos acompañados de textos. En su caso, como en el de Oppenheim, nos encontramos con el puro y simple índice: las imágenes muestran sombras proyectadas sobre un plano luminoso por un brazo extendido. El texto se

MARCEL DUCHAMP. *With My Tongue in My Cheek*, 1959.
Yeso, lápiz y papel sobre madera, 25 x 15 cm.
(Col. Robert Level, París.)





DENNIS OPPENHEIM. *Extensión de identidad*, 1975.
Fotografías montadas sobre un tablero.
(Cortesía: The John Gibson Gallery.)

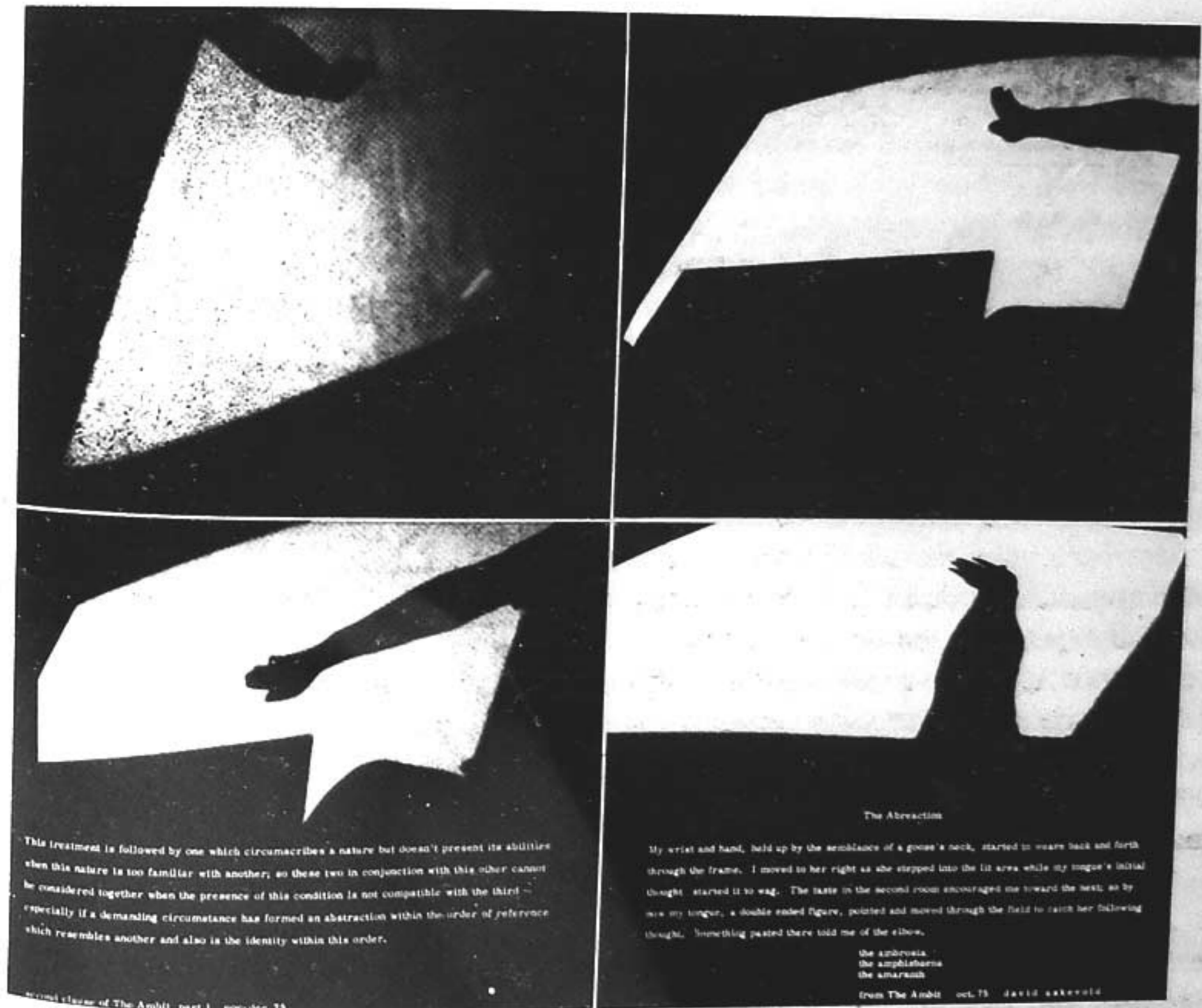
refiere a una interrupción del significado: "...una abstracción en el orden de referencia que se parece a otra y es también la identidad en ese orden." El significado de estas tres obras pretende rellenar de una particular presencia el signo indicador "vacío": no existe un significado convencional independientemente o al margen de dicha presencia.

Esta sensación de aislamiento respecto al funcionamiento de una convención que ha evolucionado como una sucesión de significados a través de la pintura y la escultura en relación a una historia del estilo es característica del fotorrealismo. En él, la presencia indiciaria de la fotografía o las proyecciones corporales demanda que la obra sea contemplada como un cortocircuito deliberado de los problemas de estilo. La arrolladora presencia física del objeto original, fijada en la proyección de esa huella, revoca la posible intervención formal del artista en la creación de la obra.

14. El funcionamiento del índice en el arte actual, la manera en que opera para sustituir el lenguaje articulado de las convenciones estéticas (y el tipo de historia que dichas convenciones codifican) por el registro de la pura presencia física, será el tema que abordaré en la segunda parte de estas notas. Los ejemplos de esto abarcan un campo mucho más extenso que el de los tipos de objetos a los que acabo de referirme. Entre dichos ejemplos se incluyen también distintas variantes de arte abstracto, como refleja el montaje colectivo realizado la primavera pasada en la exposición inaugural del P.S.1.

El Institute for Art and Urban Resources, rebautizado como Project Studios One (P.S.1), eligió un enorme edificio abandonado en Long Island City para mostrar la obra de setenta y cinco artistas, la mayoría de los cuales realizaron "instalaciones". La calidad de los trabajos era muy desigual, pero casi todos coincidían en su temática. Uno tras otro, todos los artistas, pese a trabajar independientemente, eligieron la terminología del índice. Todos recurrieron a la exacerbación de un aspecto de la presencia física del edificio, insertando en su seno una huella perecedera de ellos mismos.

Nueva York, 1976



DAVID ASKEVOLD. *El ámbito. Parte I*, 1975. Fotografías montadas sobre un tablero. (Cortesía: The John Gibson Gallery.)

Notas sobre el Índice

Parte 2

Nada parece tan alejado de la fotografía como la pintura abstracta: la primera depende por completo del mundo como fuente para sus imágenes; la segunda rehuye dicho mundo y las imágenes que pudiera proporcionar. Y sin embargo, ahora, en los años setenta, los fundamentos de la fotografía ejercen una enorme influencia sobre la amplia gama de experiencias abstractas en curso. Si la mayor aspiración de muchas generaciones de pintores de finales del siglo XIX y principios del XX fue que su obra alcanzara una condición musical, hoy nos encontramos ante una pretensión completamente diferente. Por paradójico que pueda parecer, la fotografía se ha convertido cada vez más en el modelo operativo de la abstracción.

No me interesa tanto abordar aquí la génesis de esta situación en el seno de las artes, el proceso histórico, como su estructura interna tal como se pone de manifiesto en una serie de obras. El hecho de que la fotografía pueda servir de modelo para la abstracción supone un cambio extraordinario, cuya lógica, en mi opinión, es importante descifrar.

Para demostrar la manera en que se produce este fenómeno, quiero empezar planteando un ejemplo extraído, no de la pintura o la escultura, sino de la danza. En una *performance* llevada a cabo el pasado otoño, Deborah Hay explicaba a su público su deseo de hablar con ellos en lugar de bailar. Durante bastante más de una hora, Hay dirigía un tranquilo pero insistente monólogo a sus espectadores en el que explicaba que estaba allí, presentándose ante ellos, pero no a través de una serie de movimientos rutinarios para los que ya no encontraba ninguna justificación concreta. Había llegado a la conclusión de que lo que esperaba de la danza era estar en contacto con el movimiento de cada célula de su cuerpo; esperaba eso y esperaba lo que estaban constatando sus espectadores: como bailarina, tener acceso al discurso.

El episodio que estoy describiendo se divide en tres partes. La primera es la renuncia a la danza, o lo que podríamos caracterizar, en términos más generales, como un alejamiento de las convenciones estéticas. La segunda es una fantasía de auto-presencia total: estar en contacto con el movimiento de cada célula del cuerpo. La tercera es un discurso verbal mediante el cual el sujeto reitera el simple

hecho de su presencia —duplicando de este modo a través del discurso el contenido de la segunda parte. La importancia o el interés de enumerar los elementos de la representación de Hay reside en que parece existir una relación lógica entre ellos, una lógica que parece operar en gran parte del arte que se está produciendo actualmente. Esta lógica implica la reducción del signo convencional a una huella, con la consiguiente necesidad de elaborar un discurso suplementario.

En el marco convencional de la danza, los signos se producen mediante el movimiento. A través del espacio de la danza, estos signos pueden codificarse tanto entre sí como en relación a una tradición de otros signos posibles. Pero cuando no se interpreta el movimiento como algo que el cuerpo produce, sino como una circunstancia que está registrada sobre él (o en su seno, de manera invisible), se plantea una alteración fundamental en la naturaleza del signo. El movimiento deja de funcionar simbólicamente, y asume el carácter de un índice. Al hablar de índice me refiero a ese tipo de signo que se presenta como manifestación física de una causa, ejemplos del cual son las huellas, las improntas y los indicios. El movimiento que asume Hay —una especie de movimiento browniano del yo— tiene que ver con esa cualidad de huella. Remite a una manifestación literal de la presencia de manera similar a como una veleta registra el viento. Pero a diferencia de la veleta, que actúa culturalmente para codificar un fenómeno natural, este movimiento celular al que Hay se refiere carece de códigos específicos. Está fuera del alcance de las convenciones de la danza susceptibles de proporcionar un código. De este modo, aunque a partir de esta huella de la vida corporal pueda interpretarse o inferirse un mensaje —traducido en la afirmación “estoy aquí”—, dicho mensaje es ajeno a los códigos de la danza. En el contexto de la representación de Hay es, por tanto, un mensaje sin código. Y al no estar codificado —o al ser incodificable—, debe ser complementado por un discurso que reitere el mensaje de la pura presencia en un lenguaje articulado.

Si utilizo el término “mensaje sin código” para describir la naturaleza de la representación física de Hay, lo hago con objeto de establecer una conexión entre los rasgos de dicha representación y las características inherentes a la fotografía. La frase “*message sans code*” procede de un ensayo en el que Roland Barthes señala la naturaleza fundamentalmente no codificada de la imagen fotográfica. “Lo que revela específicamente este mensaje [fotográfico]”, escribe Barthes, “es, en efecto, que la relación entre significado y significante es cuasi-*tautológica*. Indudablemente, la fotografía implica un cierto desplazamiento de la escena (recorte, reducción, aplanamiento), pero ese paso no es una *transformación* (como en una codificación). Lo que se produce es una pérdida de equivalencia (propia de los verdaderos sistemas de signos) y la imposición de una cuasi-identidad. En otras palabras, el signo de este mensaje ya no se extrae de una reserva institucional; no está codificado. Nos enfrentamos a la paradoja de un mensaje sin código”¹.

Lo que se graba sobre la emulsión fotográfica y posteriormente sobre la copia en papel es el orden del mundo natural. Esta cualidad de transferencia o huella con-

¹ Roland Barthes, “Rhetorique de l'image”, *Communications*, n.º 4 (1964), 42.

fiere a la fotografía su carácter documental, su innegable veracidad. Pero, al mismo tiempo, dicha veracidad está fuera del alcance de los posibles ajustes internos que son la propiedad necesaria del lenguaje. El tejido que envuelve y conecta los objetos contenidos en la fotografía es el propio mundo, más que un sistema cultural.

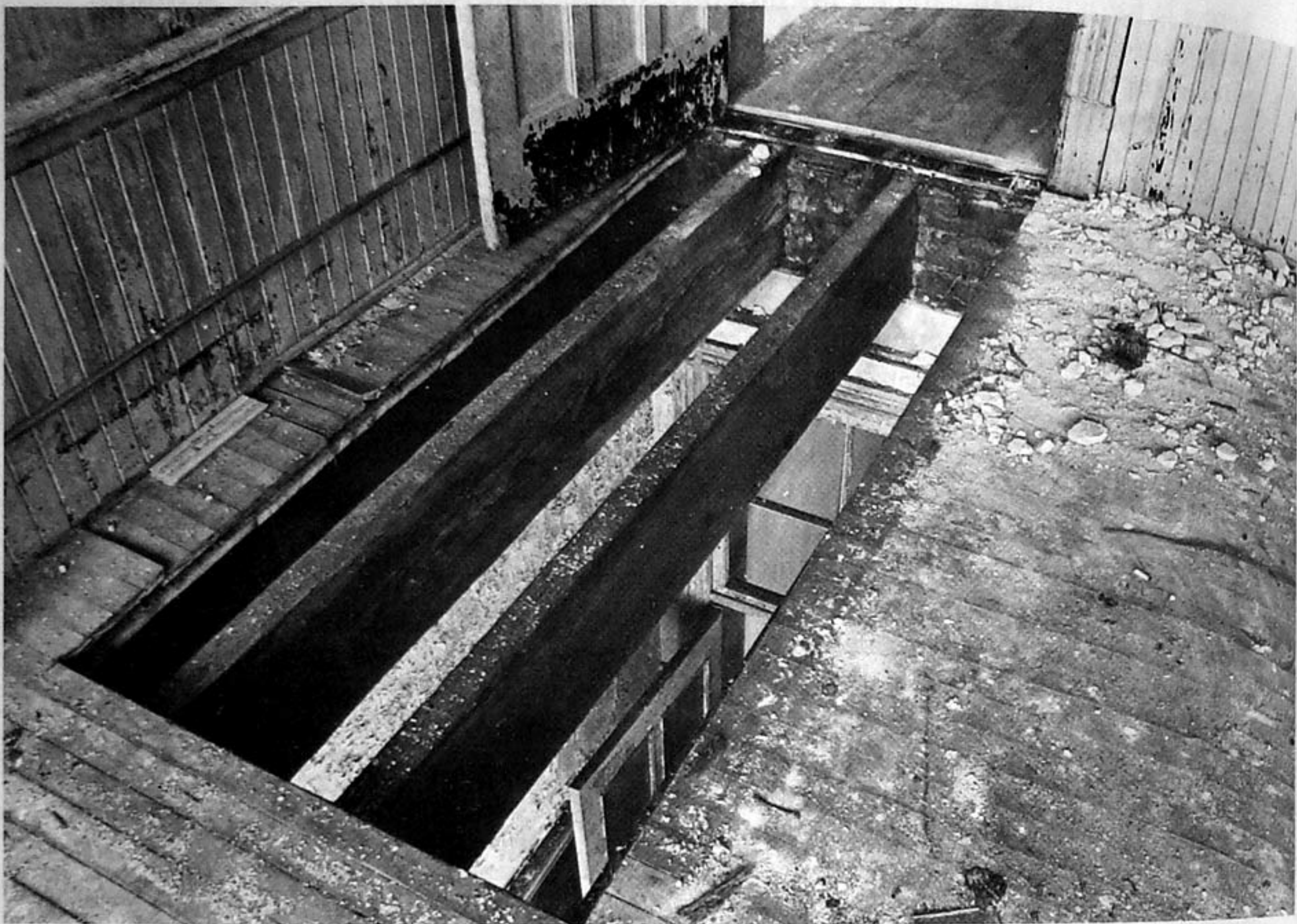
En la distancia de la fotografía respecto a lo que podríamos llamar *sintaxis* encontramos la presencia muda de un suceso no codificado. Y es esta especie de presencia lo que los actuales artistas abstractos pretenden emplear².

Voy a poner varios ejemplos. Todos ellos proceden de una exposición organizada el pasado año por el P.S.¹ que sirvió para pasar revista a numerosas obras producidas por la actual generación de artistas. Todas las obras que recuerdo pertenecían al género de las instalaciones, y todas ellas explotaban el estado de abandono del edificio: sus suelos podridos, su pintura desconchada, sus desmenuzadas yeserías. La obra de Gordon Matta-Clark fue creada extrayendo los tableros del suelo y el techo que rodean las vigas de tres pisos sucesivos del edificio, y abriendo de ese modo un pozo vertical a través de su estructura. En la obra *Reubicación de la memoria, muro este/oeste*, Michelle Stuart hizo un vaciado de diversas secciones de los dos lados de un pasillo, imprimiendo sobre hojas de papel desde el suelo hasta el techo las huellas de la superficie craquelada de yeso y los marcos de pizarra, instalando después cada hoja sobre la pared opuesta a la sección de la que procedía. Lucio Pozzi, por su parte, distribuyó una serie de paneles bicromáticos a lo largo del edificio, coincidiendo con los lugares en que, por razones institucionales, las paredes de la escuela mostraban superficies diferenciadas por un repentino cambio de color en la pintura. Los pequeños paneles que Pozzi pegaba sobre dichas paredes se adecuaban a este fenómeno, respetando y sirviendo al mismo tiempo de réplica a las líneas en que se producía el cambio. El color de cada mitad de un determinado panel reproducía el color de la pared subyacente; la línea de cambio entre los colores reiteraba la discontinuidad de la superficie original.

En este conjunto de obras de Pozzi se experimenta esa relación cuasi-*tautológica* entre *significante* y *significado* con la que Barthes caracteriza a la fotografía. Los colores de la pintura y la división interna entre dichos colores son fruto de una situación en el mundo que se limitan a registrar. El traspaso de los rasgos de la pared de la escuela a la superficie del panel es similar al proceso fotográfico: recorte, reducción y manifiesto aplanamiento. La obra parece actuar como un índice, una

² La insistencia en utilizar signos indiciarios como medio para establecer la presencia comienza con el Expresionismo Abstracto, con sus depósitos de pintura en forma de improntas y huellas. Durante los años sesenta sigue constatándose esta preocupación, aunque con un sentido diferente, en la obra de Jasper Johns y Robert Rymann. Esta evolución constituye el antecedente histórico del fenómeno que estoy describiendo como característico del arte de los años setenta. Es necesario tener presente, no obstante, que hay una ruptura decisiva entre las actitudes respecto al índice del pasado y las actuales, una ruptura que tiene que ver con el papel de modelo desempeñado por lo fotográfico, en lugar de lo pictórico.

P.S.1 es el edificio de una escuela pública en Long Island City alquilado por el Institute for Art and Urban Resources para su empleo como estudios de artistas y espacio de exposición. La exposición en cuestión se llamó “Rooms” [“Habitaciones”]. Montada a finales de mayo de 1976, fue la muestra inaugural del edificio. En el verano de 1977 se publicó un catálogo que documentaba toda la exposición, y que puede adquirirse poniéndose en contacto con el Instituto.



GORDON MATTA-CLARK. *Puertas, suelos, puertas*.
1976. Eliminación del suelo a través de los pisos
primero, segundo y tercero.

(PÁG. 229): LUCIO POZZI. *Pintura P.S.1*, 1976.
Acrílico sobre panel de madera.

impresión o una huella de su temática. La pintura se convierte en un signo conectado a un referente a lo largo de un eje puramente histórico. Y esta cualidad indicaria es específicamente fotográfica. En su análisis sobre las diferentes tipologías signílicas —símbolo, icono e índice—, C. S. Peirce distingue las fotografías de los iconos (signos que determinan un significado en función del parecido), pese a la supuesta pertenencia de las primeras al grupo de los segundos. “Las fotografías”, afirma Peirce, “sobre todo las fotografías instantáneas, son muy instructivas, porque sabemos que en cierto modo son exactamente iguales a los objetos que representan. Sin embargo, este parecido se debe a las circunstancias en que las fotografías fueron producidas, unas circunstancias que determinan físicamente su correspondencia punto por punto con la naturaleza. En este sentido pertenecen, por tanto, a la segunda tipología de signos [los índices], aquellos que responden a una conexión física⁴.”

Lo que afirmo, por tanto, es que Pozzi está reduciendo el objeto pictórico abstracto a la categoría de un molde, una impresión o una huella. Y parece bastante claro que la naturaleza de esta reducción es formalmente distinta a la de otros tipos de reducción producidos en la historia reciente del arte abstracto. Podemos, por ejemplo, comparar esta obra de Pozzi con una pintura bicromática de Ellsworth Kelly en la que, como en los paneles de Pozzi, dos planos de color intensamente saturado aparecen yuxtapuestos, sin ninguna inflexión cromática interna en el seno de cada plano, y en la que ese color no modulado simplemente se extiende hasta los límites definidos por el soporte físico de la obra. Dejando al margen los formatos, la diferencia más obvia entre las dos obras es que la de Kelly es independiente respecto a su entorno. Tanto visual como conceptualmente, no depende de ninguna ubicación específica. Todo lo que ocurra en el interior del perímetro de la pintura de Kelly, por tanto, debe considerarse en referencia a cierto tipo de lógica interna de la obra. No ocurre lo mismo en la de Pozzi, donde el color y la línea de separación entre los colores remiten estrictamente a la pared en cuyo seno están insertados visualmente y cuyos rasgos reproducen.

En el tipo de obras de Kelly a las que me refiero, las demandas de una lógica interna se satisfacen mediante el empleo de paneles ensamblados, de manera que la juntura entre dos campos de color señala una grieta física real en el seno de la estructura global de la obra. La superficie se convierte en un conjunto de diferentes partes, y cualquier dibujo (definido por las líneas divisorias) sobre dicha superficie es coextensivo con los límites reales de cada parte. Al hacer que el límite “dibujado” coincida con el límite real de un objeto (un determinado panel), Kelly justifica la existencia del dibujo mediante su literalización. Si la pintura tiene dos partes visuales, es porque tiene dos partes reales. El dibujo transmite por tanto un mensaje de discontinuidad, un mensaje que se repite en dos niveles de la obra: el imaginario (la fractura entre campos de color) y el real (la fractura entre paneles). Y lo importante es que este mensaje —“discontinuidad”— se emite desde un

⁴ C. S. Peirce, “Logic as Semiotic: The Theory of Signs”, *Philosophic Writings of Peirce*, Nueva York, Dover Publications, 1955, p. 106.

campo concreto, el campo de la pintura entendida convencionalmente como una superficie plana, independiente, limitada y continua. Así que si queremos interpretar el mensaje de la obra (“discontinuidad”) debemos leerla en oposición al fondo en que se produce. *Pintura*, en este sentido, es como un nombre al que *discontinuo* sirve de modificador; la coherencia de la obra de Kelly se basa en la percepción de la lógica de esta conexión. Esta lógica pone de manifiesto que frente a la continuidad del mundo real, la pintura es un campo de articulaciones o divisiones. Sólo rompiendo su superficie física y creando unidades discontinuas puede producir un sistema de signos y, a través de esos signos, un significado. Se trata de algo parecido a lo que ocurre con el espectro cromático que el lenguaje divide arbitrariamente en una serie de términos discontinuos (los nombres de las tonalidades). Para que exista un lenguaje, el orden natural debe segmentarse en unidades mutuamente excluyentes. La obra de Kelly define la convención pictórica como un proceso de ruptura arbitraria del campo (la superficie del lienzo) en las unidades discontinuas que son los constituyentes necesarios de los signos.

Podría decirse, por tanto, que la reducción que tiene lugar en la pintura de Kelly da como resultado una cierta esquematización de los códigos pictóricos. Es una demostración de la necesidad interna de segmentación de un *continuum* natural en las más elementales unidades de significado. Independientemente de lo que nos parezcan los resultados visuales —la belleza sensual sumada al placer de la economía intelectual, o el aburrimiento minimalista—, el motivo de dicha esquematización es el proceso de significación pictórica.

Actualmente, en los años setenta, es evidente que existe un tremendo rechazo del tipo de análisis desarrollados por el arte de los años sesenta, uno de cuyos muchos ejemplos es la obra de Kelly. En vez de dicho análisis, se recurre al conjunto alternativo de operaciones que ejemplifica la obra de Pozzi. Si la superficie de uno de sus paneles está dividida, esa partición sólo puede entenderse como una transferencia o impresión de los elementos de un *continuum* natural sobre la superficie de la pintura. La función de la pintura en su conjunto es señalar ese *continuum* natural, del mismo modo que la palabra *esta* acompañada de un gesto indicativo aísla un fragmento del mundo real y se llena a sí misma de significado, convirtiéndose de ese modo en la etiqueta transitoria de una entidad natural. La pintura no se contempla como un significado al que pueden referirse significativamente pinturas individuales, como en el caso de Kelly. En cambio, las pinturas se conciben como modificadores, como signos vacíos (como la palabra *esta*) que sólo tienen significado cuando se yuxtaponen físicamente a un referente u objeto externo.

Las operaciones que encontramos en la obra de Pozzi son las operaciones del índice, que parecen ponerse en marcha sistemáticamente para transmutar cada uno de los términos de la convención pictórica. La división interna (el dibujo) que antes era una codificación formal de la realidad pasa a ser una impresión de la misma. El borde de la obra, antes concebido como clausura (el establecimiento de un límite en respuesta al significado interno de la obra), asume ahora un papel selectivo (la reunión de muestras visualmente inteligibles del *continuum* subyacente). Se despoja a la planitud del soporte de sus diversas funciones formales (el constreñimiento

sobre el que se establece y se examina la ilusión; la fuente de coherencia convencional) y se utiliza como depósito de evidencias. (Aunque ya no sea materia de convención, sino de mera conveniencia, el soporte del índice puede obviamente adoptar cualquier configuración, ya sea ésta bidimensional o tridimensional.) Cada una de estas transformaciones opera en la dirección de la fotografía como modelo funcional. El carácter de huella o índice de la fotografía, su fundamentación en una selección del conjunto natural a través del recorte, su indiferencia respecto al soporte (la holografía constituye una tridimensionalización de dicho soporte), todo ello se encuentra en la obra realizada por Pozzi para el P.S.1. Y no sólo en la suya, evidentemente. La obra de Michelle Stuart —un vaciado— se relaciona aún más directamente con los procedimientos de la huella, mientras que la sección que Matta-Clark realiza en el interior del edificio con objeto de que el vacío sea ocupado literalmente por un campo natural, remite a la idea de recorte fotográfico.

En cada una de estas obras, el propio edificio se concibe como un mensaje que puede exponerse pero no codificarse. Todas estas experiencias pretenden capturar la presencia del edificio, encontrar estrategias que fueren su emergencia en el campo de la obra. Sin embargo, cuando se produce esa emergencia, la obra produce una extraordinaria sensación de pasado temporal. Aunque sea el resultado de una causa física, la huella, la impresión y la pista son vestigios de dicha causa que ya no está presente en el signo. Como huellas, las obras que he estado describiendo representan al edificio mediante la paradoja de estar físicamente presentes pero ser temporalmente remotas. Este fenómeno se pone de manifiesto en el título de la obra de Stuart, que remite a la reubicación como una forma de memoria. En la instalación de Matta-Clark, la sección sólo logra dar un significado al edificio —sólo logra señalarlo— mediante un proceso de extirpación o separación. De este modo, el procedimiento de excavación logra insertar el edificio en la consciencia del espectador en forma de fantasma. Para Pozzi, el acto de obtener una impresión se somete a la lógica de la desaparición. La obra convierte a la pared pintada en el signo de algo que estaba allí pero que ahora ha sido cubierto.

La distancia temporal es una característica llamativa del mensaje fotográfico, como lo son los restantes rasgos de estas obras. Hablando de la fotografía, Barthes se refiere a esta paradoja de una presencia contemplada como pasado:

El tipo de percepción que implica no tiene realmente precedentes. En efecto, la fotografía no establece una percepción del objeto como algo que *está aquí* (tal como ocurre con todas las copias), sino una percepción de que *ha estado aquí*. Se trata por tanto de una nueva categoría espacio-temporal: inmediatez espacial y anterioridad temporal. La fotografía produce una conjunción ilógica del *aquí* y el *anteriormente*. Es por tanto en el nivel del mensaje denotado o el mensaje sin código donde puede entenderse claramente la *irrealidad real* de la fotografía. Su irrealidad se basa en el *estar aquí*, ya que la fotografía nunca se experimenta como una ilusión; siempre es una *presencia* (no debemos olvidar el carácter mágico de la imagen fotográfica). Su realidad se basa en el *haber estado aquí*, ya que en todas las fotografías hay siempre una asombrosa evidencia: *esto tuvo lugar de este modo*. Poseemos, por tanto, como en una especie de pequeño milagro, una realidad de la que estamos protegidos.⁵

⁵ Barthes, "Rhetorique de l'image", p. 47.

Esta condición de *haber estado aquí* satisface los interrogantes sobre verificabilidad a nivel documental. La verdad se concibe como un asunto de evidencia, más que en función de la lógica. En los años sesenta, el arte abstracto, especialmente la pintura, aspiró a una especie de investigación lógica, intentando vincular la identidad de la obra a lo que realmente pudiera afirmarse sobre las relaciones internas postuladas por el código pictórico. De este modo, la pintura se vinculó a la convención de la pintura (o la escultura) como ese presente continuo que fundamentaba a la obra conceptualmente y al mismo tiempo se interpretaba como su contenido.

En las obras de P.S.1 nos enfrentamos obviamente a un rechazo de las convenciones o, más concretamente, a la conversión de los códigos pictóricos y escultóricos al lenguaje del mensaje fotográfico sin código. Para lograr esto, el artista abstracto adapta su obra al carácter formal del signo indiciario. Este proceder obedece a dos de los componentes de la representación de Hay descritos al comienzo de este análisis. La tercera parte de esa representación —la adición de un discurso articulado o de un texto sin el cual el índice sería mudo— era, en mi opinión, el resultado necesario de las dos primeras. La literatura semiológica siempre señala esta necesidad de vincular el texto a la imagen cuando se ocupa de la fotografía. Así, al referirse a esas imágenes que se resisten a la divisibilidad interna, Barthes afirma: "Ésta es probablemente la razón por la cual un discurso articulado (el pie de una fotografía, por ejemplo) casi siempre duplica estos sistemas, confiriéndoles un aspecto discontinuo que en realidad no tienen"⁶.

De hecho, la vertiente del arte contemporáneo que se sirve directamente de la fotografía casi siempre recurre explícitamente a los comentarios escritos. El arte procesual, el *body art*, ciertas formas de arte conceptual y ciertas variantes de *earth-works* se sirven de las fotografías como evidencia, acompañadas de un texto o comentario escrito⁷. Pero en la producción que he estado analizando —la vertiente abstracta de este arte del índice— no encontramos un texto escrito que sirva de apéndice a la huella objetual. Existen, sin embargo, otros textos para las fotografías además de los escritos, tal como señala Walter Benjamin al comentar la historia de la relación entre las imágenes fotográficas y los pies de foto. "El que mira una revista ilustrada", escribe Benjamin, "recibe de los pies de sus imágenes unas directivas que en el cine se harán más precisas e imperiosas, ya que la comprensión de cada imagen aparece prescrita por la serie de todas las imágenes precedentes"⁸. En el cine, cada imagen se presenta en el seno de una sucesión que interioriza el pie, en el seno de una narración.

⁶ Roland Barthes, *Elements of Semiology*, trad. inglesa de Annette Lavers y Colin Smith, Boston, Beacon Press, 1967, p. 64.

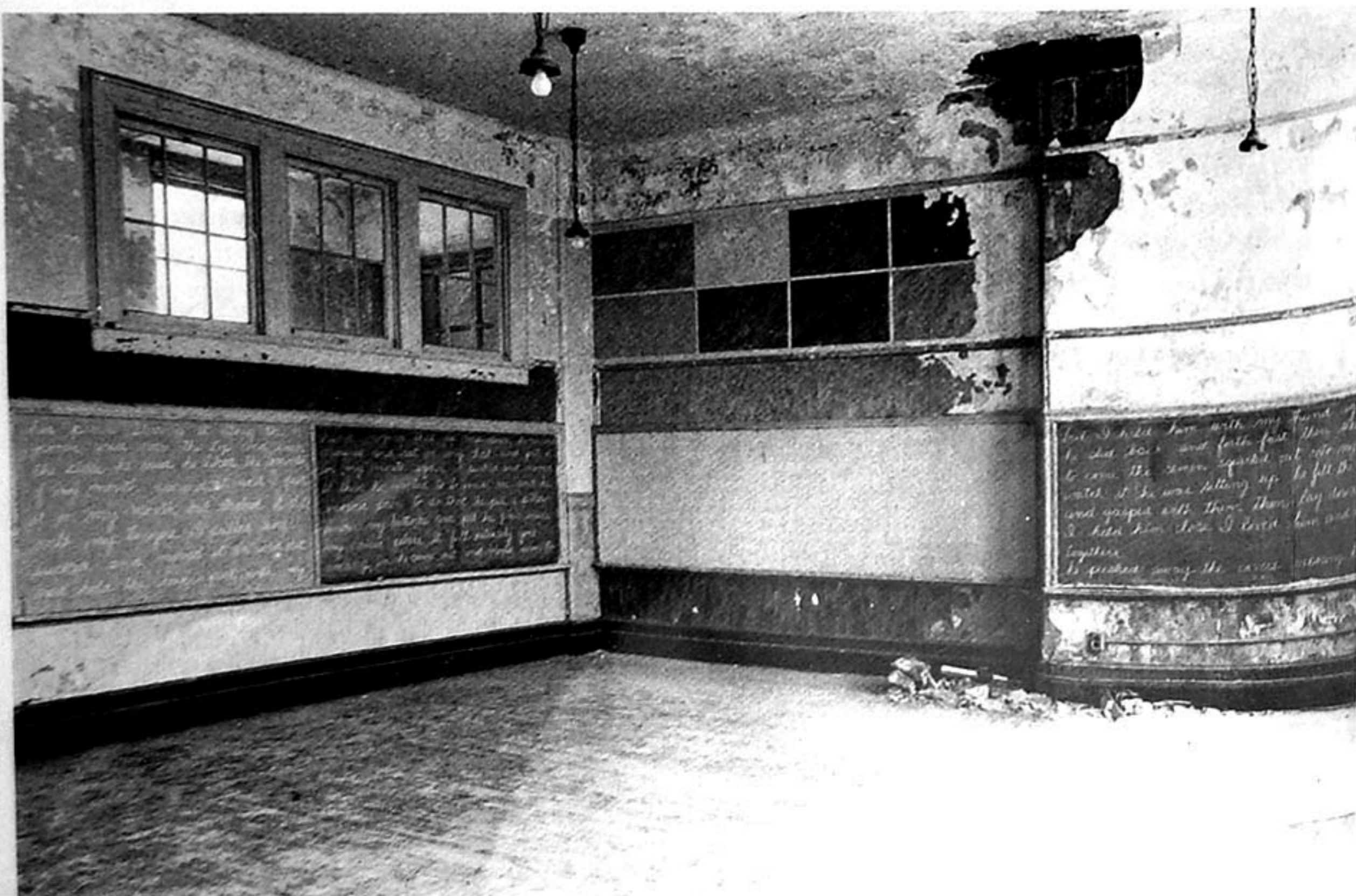
⁷ Véase en este mismo volumen la Parte 1 de este ensayo, publicada originalmente en *October*, n.º 3 (primavera de 1977), 82.

⁸ Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos Ininterrumpidos I*, trad. castellana de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1973, pp. 31-32.

Todas las obras del P.S.1 que he estado describiendo se sirven de la sucesión. Los paneles de Pozzi aparecen en distintos puntos a lo largo de los corredores y los huecos de las escaleras del edificio. Stuart reubica sus estampaciones a lo largo de las paredes enfrentadas de un vestíbulo. La sección de Matta-Clark implica al espectador en una secuencia de pisos. El "texto" que acompaña la obra es, en estos casos, el despliegue espacial del edificio que las sucesivas partes de las obras en cuestión articulan en una especie de narración cinematográfica; y esa narrativa se convierte a su vez en un complemento explicativo de las obras.

En la primera parte de este ensayo sugerí que el índice debía contemplarse como un elemento determinante en la sensibilidad de numerosos artistas contemporáneos; que, consciente o inconscientemente, muchos artistas adaptan su obra (al menos en parte) a la lógica del índice. Así, por ejemplo, en el montaje del P.S.1 Marcia Halif utilizó una de las antiguas aulas como un escenario en el que yuxtaponer pintura y escritura. En las paredes, sobre las viejas pizarras, Halif realizó una serie de pinturas abstractas a base de reiteradas pinceladas de colores, mientras que

MARCIA HAFIF. *Sin título*, 1976, Pintura y tiza sobre paredes y encerados.



sobre los encerados escribió con tiza y en primera persona un detallado relato de implicaciones sexuales. La narración no tenía una relación explicativa con las imágenes, y el texto de Halif no era por tanto un verdadero pie. Pero su efecto visual y formal era el de un comentario: una respuesta a la necesidad implícita de compensar con información escrita el mermado poder del signo pintado.

Nueva York, 1977