

En su forma tradicional, la historia propiamente dicha pretendía definir la existencia de relaciones (de simple causalidad, de determinación circular, de antagonismo, de expresión) entre hechos o acontecimientos fechados: una vez conocida la serie, se trataba simplemente de definir la posición de cada elemento en relación con otros elementos de dicha serie. [Pero] actualmente el problema es constituir las series: definir los elementos adecuados a cada serie, fijar sus límites, revelar su propio tipo de relaciones específicas, formular sus leyes, configurando de este modo la serie de series, una especie de "índice de series".

...Así, en el lugar de la cronología continua de la razón, que invariablemente se remontaba a cierto origen inaccesible, han aparecido escalas a veces muy pequeñas, distintas entre sí, irreductibles a una única ley, escalas que sustentan su particular tipología histórica y que no pueden reducirse al modelo general de una conciencia que adquiere, progresa y recuerda³⁷.

La *causa* es un tipo de motor muy especial que conduce un argumento en determinadas direcciones. Si definimos los problemas históricos en términos causales, siempre habrá fragmentos dispersos en el montón de desperdicios de la historia, fragmentos entre los que podremos intentar establecer vínculos: siempre habrá, por ejemplo, proyectos de iglesias para los que podremos demandar hipotéticas ventanas.

Nueva York, 1982

LeWitt en progresión

El proceso de "algebraización", la sobreautomatización de un objeto, permite la mayor economía de esfuerzos perceptivos. Tanto si les asignamos un único rasgo —un número, por ejemplo— como si les asignamos varios, los objetos funcionan como en una fórmula y ni siquiera se manifiestan cognitivamente.

Victor Shklovsky
Art and Technique

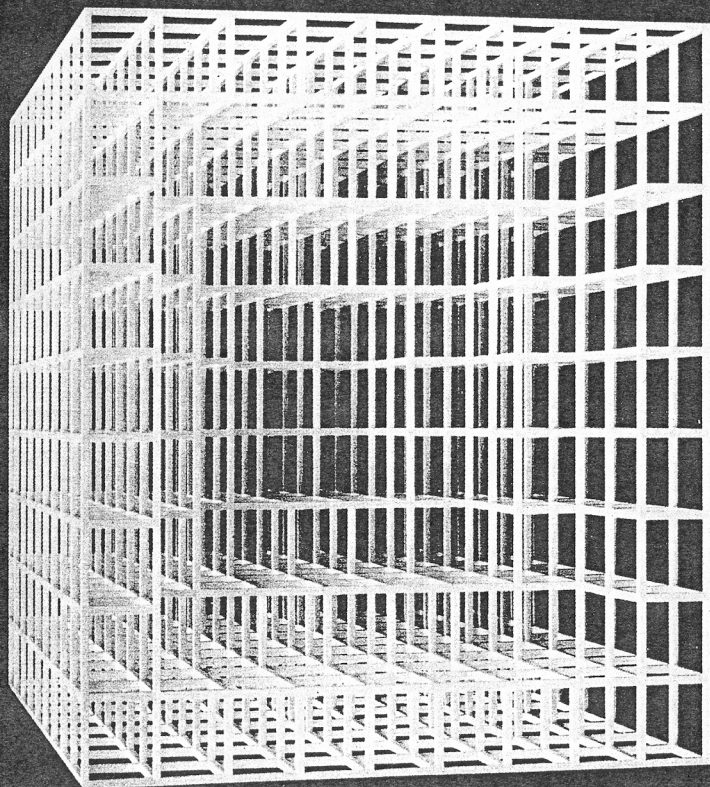
Considérense los tres documentos siguientes: el primero es un artículo titulado "Sol LeWitt — The Look of Thought", del crítico Donald Kuspit. El segundo es un extenso ensayo de la escritora y artista Suzi Gablik titulado *Progress in Art*. El tercero es la contribución de Lucy Lippard al catálogo de la retrospectiva de Sol LeWitt celebrada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

En estos tres ensayos encontramos una serie de afirmaciones, referidas en principio a la obra de un artista concreto, que afectan al ámbito general del arte abstracto, o al menos al ámbito del arte abstracto de la generación de LeWitt. Dichas afirmaciones configuran una especie de declaración acerca de la misión y el logro de estas experiencias abstractas: servir como ilustración triunfante de los poderes de la razón humana. ¿Qué otra cosa podría ser el Arte Conceptual?

Kuspit señala este gran tema con el título de su ensayo. Las estructuras modulares, los enrejados, las progresiones seriales de las esculturas de LeWitt nos revelan "La apariencia del pensamiento". Kuspit concibe el pensamiento en términos deductivos, inferenciales, axiomáticos, como un proceso de hallazgo de un principio rector central en el seno de la multiplicidad de la experiencia, como la actividad de un *ego* trascendental.

"En LeWitt", escribe Kuspit, "no hay inducción óptica; sólo hay deducción

³⁷ Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge*, trad. inglesa de A. M. Sheridan Smith, Nueva York, Harper Books, 1976, pp. 7-8. [*La arqueología del saber*, trad. castellana de Aurelio Garzón del Camino, México, Siglo XXI, 1970.]



mediante reglas, unas reglas que tienen validez axiomática aunque la obra creada al ejecutarlas tenga un aspecto inconsecuente y experimental.” Y prosigue: “el arte abstracto racionalista y determinista enlaza con una amplia tradición occidental, presente tanto en la Antigüedad clásica como en el Renacimiento: la búsqueda de la inteligibilidad por medios matemáticos. Esta tradición tiene un sentido profundamente humanista, ya que implica la deificación del entendimiento humano en virtud de su destreza matemática”¹.

La obra en que Kuspit percibe esta deificación del entendimiento humano se titula *Variaciones de cubos abiertos incompletos* (1974). Se trata de una estructura modular formada por ciento veintidós unidades; cada unidad forma parte de una serie finita, y cada serie está ordenada de acuerdo con una progresión numérica. El “cubo” como tal sólo se ofrece inferencialmente a lo largo de las series; en cada una de ellas se presenta al principio la mínima información (tres aristas perpendiculares entre sí), añadiéndose progresivamente más aristas hasta alcanzar la máxima información posible (once aristas). Cada módulo de las series mide ocho pulgadas [20,3 cm] de lado; todos están pintados de blanco y las ciento veintidós estructuras esqueléticas aparecen reunidas en una vasta plataforma.

“El espectador”, nos informa Kuspit, “completaba los cubos incompletos proporcionándoles mentalmente las aristas que faltaban, y percibía la tensión existente entre los cubos literalmente incompletos y los cubos mentalmente completos —entre el cubo fenoménico y la idea del cubo, como diría Kant”².

Para la práctica totalidad de los intérpretes de la obra de LeWitt estos emblemas geométricos son indudablemente una ilustración del Entendimiento, una manifestación del racionalismo. “En ocasiones”, escribe un crítico, “las más elaboradas de estas construcciones parecen traducciones de sistemas filosóficos a un lenguaje puramente formal. Si alguien puede percibir la belleza estructural de los tratados de Descartes o Kant, por ejemplo, y recrearla en una metáfora exclusivamente visual, ese seguramente es LeWitt”³.

Obviamente, puede haber lectores que rechacen este tipo de interpretaciones. Puede que encuentren extraño que en el último cuarto del siglo XX hayan surgido experiencias artísticas que ensalcen el cartesianismo, puede que les parezca raro que en una época en la que casi todo apunta hacia la necesidad de abandonar las fantasías trascendentales, LeWitt sea capaz de reafirmar ante nosotros sus poderes.

Porque si bien vuelvo a verme entrando en el mar, y bogando largamente sobre las olas, no veo el retorno, la danza sobre las rompientes, ni oigo chirriar sobre la playa el frágil casco de la nave. Aproveché aquella estancia para aprovisionarme de piedras de succión. Eran guijarros, pero las llamo piedras. Sí, aquella vez adquirí una importante reserva. Las distribuí equitativamente entre mis cuatro bolsillos y las iba chupando por turno⁴.

¹ Donald Kuspit, “Sol LeWitt: The Look of Thought”, *Art in America*, LXIII (septiembre-octubre de 1975), 48.

² *Ibid.*, p. 43.

³ Robert Rosenblum, en *Sol LeWitt*, Nueva York, The Museum of Modern Art, p. 14.

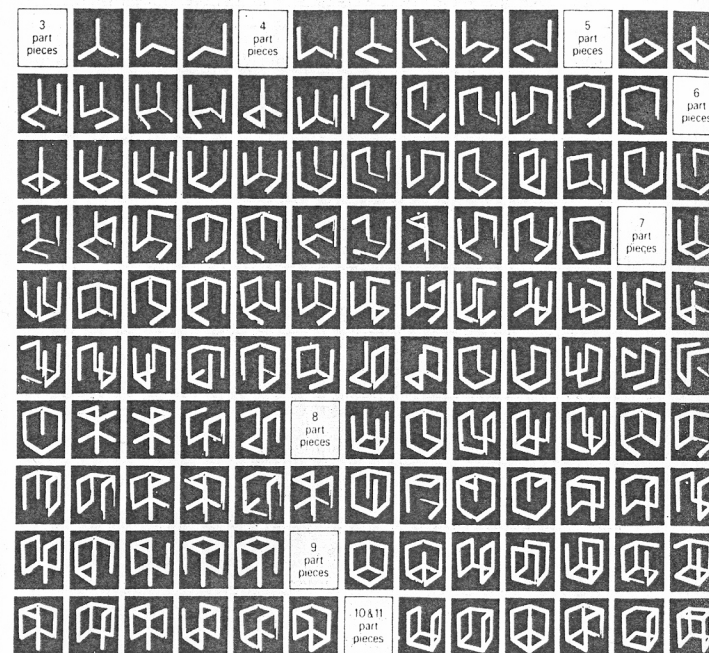
⁴ Samuel Beckett, *Molloy*, Madrid, Alianza/Lumen, 1970, p. 84, trad. castellana de Pere Gimferrer. Todos los posteriores pasajes citados aparecen en las pp. 84-88.

Pero el poder de la razón humana ha alimentado la imaginación de numerosos escritores contemporáneos sobre arte, escritores para quienes la abstracción es la necesaria consecuencia del progreso triunfante de la racionalidad. Resulta instructivo, por tanto, interpretar las afirmaciones acerca de LeWitt en el contexto de una argumentación más amplia sobre la naturaleza de la abstracción. En su ensayo *Progress in Art*, por ejemplo, Suzi Gablik contempla todo el ámbito de la cultura visual universal como un problema que afecta al desarrollo cognitivo. En el seno de dicha problemática, el arte abstracto se presenta como el fruto necesario de algún tipo de crecimiento intelectual universal.

En pocas palabras, Gablik defiende la existencia de tres períodos distintos en la historia del arte. El primero lo forman todas las representaciones visuales anteriores al descubrimiento de la perspectiva sistemática; el segundo, que se inicia en el Renacimiento, se caracteriza por el predominio de la perspectiva; y el tercero, el del arte contemporáneo, es anunciado por el advenimiento de la abstracción. Como se desprende del título de su libro, la autora considera que estas tres divisiones señalan una serie de fases en radical progresión, concebida cada fase como una sustitución y superación de la fase precedente. Esta idea del “progreso en el arte” tiene como modelo el desarrollo cognitivo humano: comienza con las modalidades de pensamiento más parecidas a las de los niños y evoluciona hacia la máxima complejidad del razonamiento formal y operativo. Proyectando este modelo evolucionista individual, tomado de la obra de Piaget, sobre el mundo del arte, Gablik se refiere a la historia de los estilos como un “avance”, como un proceso de “evolución” hacia estadios de organización intelectual cada vez más elevados. “La historia del arte ilustra principios normativos fundamentales del desarrollo mental”, afirma Gablik⁵. Así, el Renacimiento reemplazó todas las formas anteriores de representación por la naturaleza axiomática y deductiva de la perspectiva, de manera que el espacio del mundo fenoménico pudiera interpretarse como una entidad unificada por un sistema de coordenadas al margen de la “pura” percepción. El periodo contemporáneo (a partir del cubismo), sin embargo, supera cognitivamente al Renacimiento al apartar por completo del mundo real ese poder de coordinación, demostrando con ello la independencia de todos los sistemas deductivos o lógicos respecto al proceso de observación. Para Gablik, el arte abstracto nos libera de las demandas de la realidad perceptiva e ilustra lo que Piaget denominaba el “estadio operativo-formal” del pensamiento humano.

Lo cual planteaba un problema que al principio resolví del modo siguiente. Yo tenía, pongo por caso, dieciséis piedras, cuatro en cada uno de mis cuatro bolsillos (los dos de mi pantalón y los dos de mi abrigo). Tomando una piedra del bolsillo derecho de mi abrigo, y poniéndomela en la boca, la reemplazaba en el bolsillo derecho de mi abrigo por una piedra del bolsillo derecho de mi pantalón, que reemplazaba por una piedra del bolsillo izquierdo de mi abrigo, que reemplazaba por la piedra que tenía en la boca en cuanto terminaba la succión.

⁵ Suzi Gablik, *Progress in Art*, Nueva York, Rizzoli, p. 147.



SOL LEWITT. Variaciones de cubos abiertos incompletos, 1974.

No es de extrañar que los defensores de LeWitt admiren tanto la tesis planteada en las páginas de *Progress in Art*. Una argumentación que traza un paralelismo directo entre la “epistemología genética” de Piaget y el curso de varios milenios de esfuerzo estético sitúa necesariamente a los artistas de la generación de LeWitt en el “estadio operativo-formal” del desarrollo, convertidos en manipuladores de una lógica proposicional mucho más “avanzada” que cualquier cosa que la haya precedido. De hecho, Lucy Lippard afirma en su ensayo para el catálogo de LeWitt del Museo de Arte Moderno de Nueva York que la obra de este artista se adecua especialmente bien a la descripción que hace Gablik de este tipo de reflexión. “Sólo la ‘abstracción reflexiva’ de LeWitt”, mantiene Lippard, “encaja plenamente en estas teorías; sólo de su obra puede decirse que articula ‘el momento del pensamiento artístico en que una estructura se pone en cuestión y se reorganiza de acuerdo con un nuevo significado que es no obstante el significado de la misma estructura, pero llevado a un nuevo nivel de complejidad’”⁶.

De modo que siempre había cuatro piedras en cada uno de mis cuatro bolsillos, aunque no exactamente las mismas piedras. Y cuando me volvían las ganas de chupar hundía la mano nuevamente en el bolsillo derecho de mi abrigo, con la certidumbre de que no iba a salirme la misma piedra de antes. Y, mientras la iba succionando, volvía a poner en orden las otras piedras, como acabo de explicar. Y así sucesivamente.

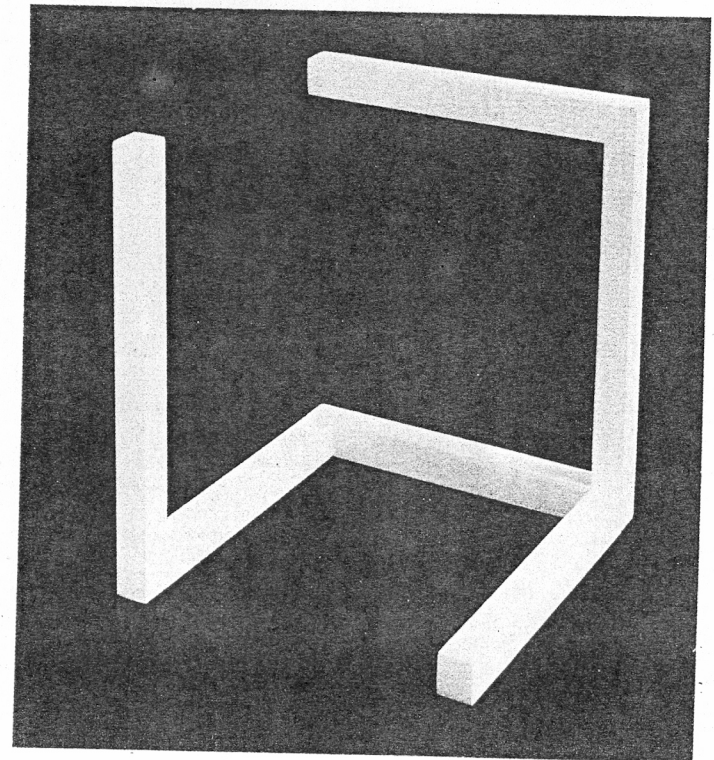
Al hablar de Lippard y Kuspit como defensores de la obra de LeWitt no pretendo decir que cualquiera que cuestione sus puntos de vista sea automáticamente un detractor de dicha obra. Lo que pretendo es centrar la atención en un peculiar tipo de defensa, una defensa que sin duda encuentra su fuerza retórica y su energía psicológica reaccionando frente a la hostilidad general manifestada ante obras como la de LeWitt. Esta hostilidad disminuye considerablemente en el espacio auto-amurallado del mundo del arte, en el que se considera a LeWitt un maestro contemporáneo, pero se acentúa de un modo extremo fuera de ese ámbito. El gran público considera que los enrejados blancos de LeWitt, dispuestos o no serialmente, son incomprensibles y absurdos. Después de todo, ¿qué podrían representar? Quienes responden a esta pregunta lo hacen como he señalado más arriba: son representaciones del Entendimiento. Liberado por fin de la descripción del universo, el artista representa el momento cognitivo como tal.

Pero sólo a medias me satisfacía esta solución. Pues no se me ocultaba que, por una extraordinaria casualidad, podían estar circulando siempre las mismas cuatro piedras. En cuyo caso, lejos de estar succionando las dieciséis piedras por turno, en realidad estaría succionando sólo cuatro, siempre las mismas, por turno.

Para estos escritores, el momento cognitivo tiene una forma particular, asume una configuración concreta. Las referencias a Descartes y las alusiones a los diagramas euclidianos ponen de manifiesto que dicha forma es una especie de concen-

tración del pensamiento —el descubrimiento de un principio fundamental, un axioma que permite justificar todas las variables de un determinado sistema. Es el momento en que se aprehende la idea o teorema que genera y al mismo tiempo explica el sistema. Ubicado en el interior de ese sistema, constituyendo el propio fundamento de su unidad, el centro también se visualiza sobre o fuera de dicho sistema. De ahí que Kuspit establezca un vínculo entre la idea de pura inteligibilidad (que él considera la meta del arte de LeWitt) y la noción de trascendencia.

Porque siempre tropezaba con el mismo azar, cualquiera que fuese el modo de hacer circular las piedras que adoptase. Era evidente que aumentando el número de mis bolsillos aumentaba en igual proporción mis posibilidades de sacar provecho de mis piedras según mis deseos, es decir, una tras otra hasta el final. Por ejemplo, caso de haber tenido ocho bolsillos en vez de cuatro, ni siquiera el azar más malévolo hubiera podido impedir que de mis dieciséis piedras succionara al menos ocho por turno. Para decirlo todo de una vez, hubiera necesitado dieciséis bolsillos para estar totalmente tranquilo.

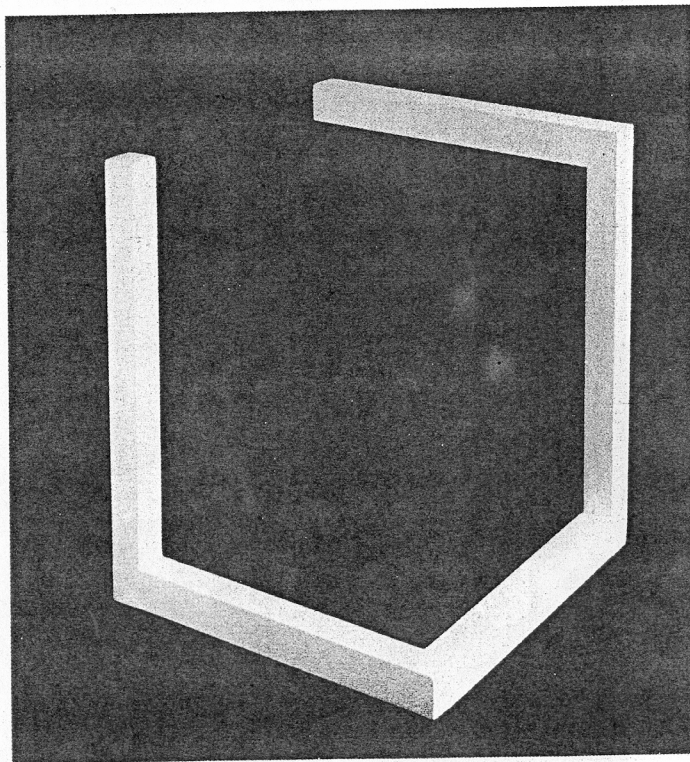


⁶ Lucy Lippard, en *Sol LeWitt*, Nueva York, The Museum of Modern Art, p. 27.

Pero al exponer las condiciones por las cuales el arte abstracto se libera de la obligación de describir el mundo, este tipo de argumentación crítica plantea una nueva obligación. El arte abstracto no se valora en función de la fidelidad con que transcribe las apariencias; ahora se valora por su transparencia respecto a un modelo distinto. La realidad visual no ocupa ya una posición de privilegio respecto a la obra de arte, no constituye el texto que el arte debe ilustrar. Es la lógica lo que constituye ahora el "texto"; y el espacio al que el arte debe abrirse, el modelo que debe "describir" y por el que se le pondrá a prueba es el Entendimiento.

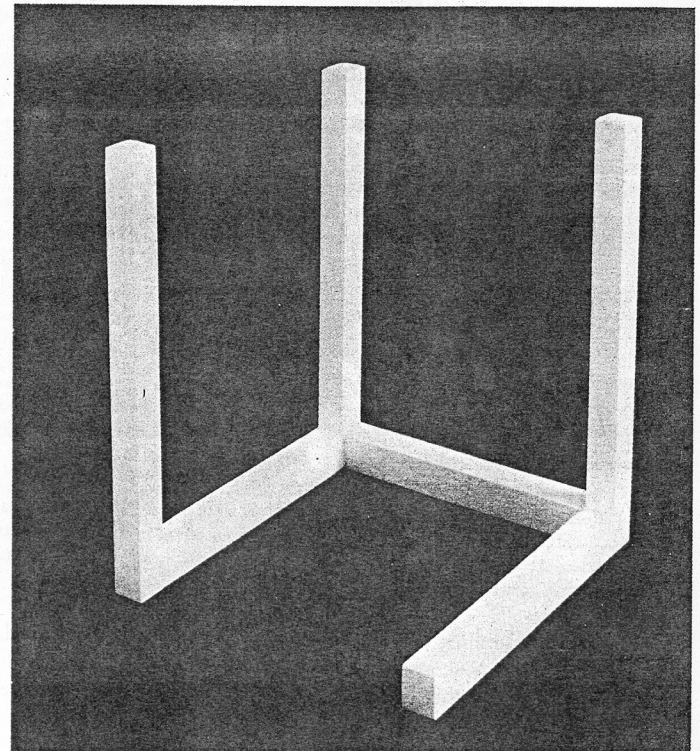
Es evidente que el arte de LeWitt no pasaría esa prueba. Su matemática es demasiado simple; sus soluciones demasiado burdas; las características formales de su obra son demasiado disipadas y obsesivas para producir algo parecido al diagrama de la razón humana que estos escritores parecen demandar.

Y durante mucho tiempo me detuve en tal conclusión de que a menos que tuviera dieciséis bolsillos, cada uno con su piedra, nunca alcanzaría el objetivo que me había propuesto, salvo que

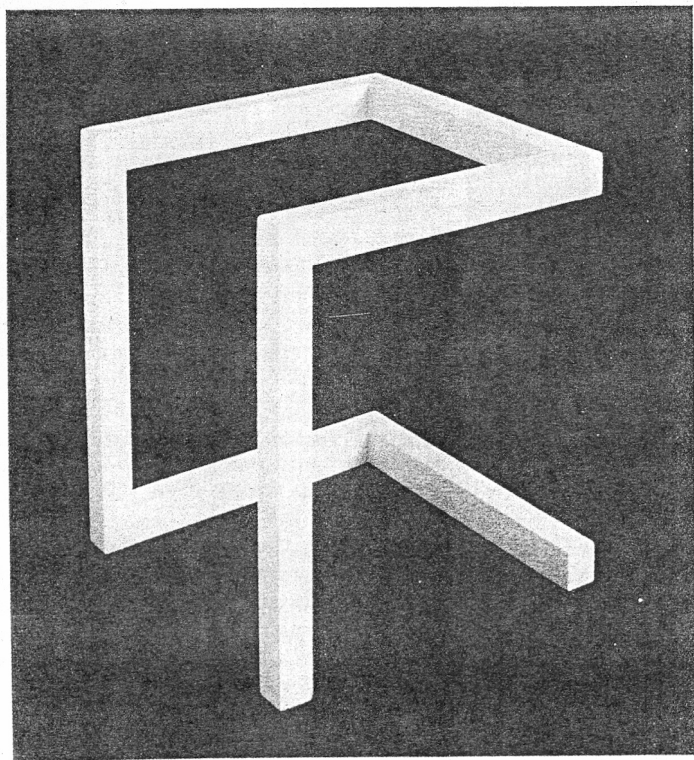


concurriera algún azar extraordinario. Y si bien era concebible que doblara el número de mis bolsillos, aunque fuera dividiendo cada bolsillo en dos mediante algunos imperdibles por ejemplo, cuadruplicarlos me parecía que superaba el límite de mis posibilidades. Y no quería tomarme ninguna molestia sólo para conseguir una solución intermedia. Porque empezaba a perder el sentido del justo medio, desde que empecé a debatirme en aquel dilema, y me decía, todo o nada.

Como la mayoría de las obras de LeWitt, las *Variaciones de cubos abiertos incompletos* nos introducen en una experiencia obsesionante. Sobre la enorme plataforma, demasiado extensa para ser contemplada de un vistazo, las ciento veintidós pequeñas y pulcras estructuras fragmentadas, todas ellas meticulosamente pintadas de blanco, se insertan en una retícula sin sentido, reflejo de una especie de absurda obstinación. A diferencia de los diagramas euclidianos, en los que las relaciones axiomáticas sólo se exponen una vez, dejando en manos del lector la variedad de posibles aplicaciones; o a diferencia de la expresión algebraica de una serie dada, en la que la fórmula se emplea precisamente para impedir la resolución de



cada término de la serie, la obra de LeWitt aplica insistentemente su principio generador en cada uno de sus posibles casos. La experiencia de la obra va exactamente en contra de “la apariencia del pensamiento”, sobre todo si entendemos el pensamiento como la expresión clásica de la lógica. Tal expresión, ya sea diagramática o simbólica, se basa precisamente en la capacidad de abreviar, de bosquejar, de condensar, de ser capaz de sugerir una expansión con sólo los primeros dos o tres términos, de abarcar amplios espacios aritméticos con un puñado de elipsis, de utilizar, en resumen, la noción de *etcétera*. El parloteo de la expansión serial de LeWitt no tiene nada que ver con la economía del lenguaje del matemático. Se caracteriza por la misma locuacidad que el lenguaje de los niños o el de los muy ancianos, en el sentido de que renuncia al resumen, al empleo de un ejemplo singular que remite al todo: es como esas calenturientas relaciones de acontecimientos formadas por una sarta de detalles casi idénticos conectados por la conjunción “y”.



Y mientras me quedaba de este modo contemplando mis piedras, rumiando martingalas cada vez más defectuosas, y oprimiendo puñados de arena, de modo que la arena se deslizaba entre mis dedos y volvía a caer sobre la playa, sí, mientras mantenía así en tensión el espíritu y parte del cuerpo, de pronto un día se me ocurrió la idea luminosa de que quizá podría alcanzar mis objetivos sin aumentar el número de mis bolsillos ni reducir el de mis piedras, mediante el simple expediente de sacrificar el principio del arrumaje.

Pero no es enteramente igual a los ejemplos citados. La garrulidad, el parloteo, la espasmódica repetición de detalles tiene un aire aleatorio, desorganizado, asistemático. Y la profusión de ejemplos de LeWitt, su acumulación de casos, está plagada de sistema, inyectada de orden. Tras la aparente irracionalidad de *Variaciones de cubos abiertos incompletos* hay un método. Nos encontramos con la “sistematización” de la compulsión, del inquebrantable ritual de las obsesiones, con su precisión, su pulcritud, su delicada exactitud, cubriendo un abismo de irracionalidad. En este sentido, es un diseño sin razón, un diseño que da vueltas sin control. El carácter obsesivo de las soluciones que se dan a los problemas nos choca por disparatado, no porque las soluciones sean erróneas, sino porque el planteamiento del problema en sí supone un cortocircuito de las líneas de necesidad.

Ahora bien, estoy completamente dispuesto a creer que existían, que incluso tal vez siguen existiendo otras soluciones para este problema, tan sólidas como la que voy a intentar describiros, pero más elegantes. Y creo también que con un poco más de constancia y de resistencia yo mismo hubiera podido dar con ellas. Pero estaba cansado, cansado, y cobardemente me contenté con la primera solución real que encontré para el problema.

En cierta ocasión LeWitt afirmó: “Cuando hago una pintura mural, tengo que tener el proyecto sobre la pared o sobre un rótulo porque ayuda a comprender la idea. Si sólo tuviera líneas sobre la pared, nadie sabría que hay diez mil líneas en un determinado espacio, así que cuento con dos tipos de formas: las líneas y la explicación de las líneas. Después está la idea, que nunca se explica”⁷. Las líneas son un mero fenómeno; la etiqueta no es una explicación de dicho fenómeno en el sentido de una razón o una interpretación, sino una explicación entendida como comentario o información documental, una especie de guía que informa al lector de la altura de esta secuoya o de cuanto tiempo tardó el río Colorado en formar el Gran Cañón. La etiqueta es el documento de la persistencia, de la invención bailando sobre el abismo de la ausencia de necesidad. Y después, como suele decir LeWitt, “está la idea, que nunca se explica.”

Algunas veces, sin embargo, LeWitt sí que expone la “idea”. En 1969, por ejemplo, con motivo de una exposición celebrada en Nueva Escocia, envió por correo las directrices de la obra, junto con el tipo de articulación que nunca aparece en la etiqueta mural: “Una obra que se sirve de la idea de error, una obra que emplea la idea de infinitud; una obra que es subversiva, una obra que no es original...”⁸. Estas

⁷ Lippard, p. 24.

⁸ *Ibid.*

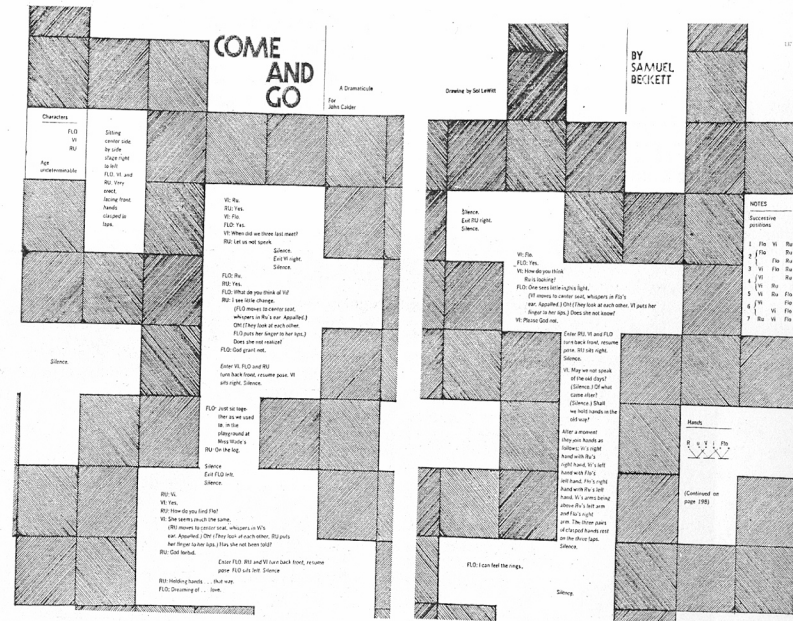
“ideas” pertenecen a un orden completamente diferente al orden matemático, deductivo y axiomático. Si se utiliza la “idea de error” para generar una obra, se está haciendo algo muy diferente a ilustrar un orden imaginado o Ideal, el orden que los críticos de LeWitt insisten en asociar con su arte.

Y he aquí, en todo su horror, mi solución, ahorrándoos la recapitulación de las ansiosas etapas que tuve que atravesar antes de desembocar en ella. Bastaba simplemente con (¡simplemente con!) colocar, por ejemplo, para empezar, seis piedras en el bolsillo derecho de mi abrigo (pues éste es siempre el primer bolsillo del que saco una piedra), cinco en el bolsillo derecho de mi pantalón, y otras cinco en el bolsillo izquierdo de mi pantalón, así salían las cuentas, cinco por dos diez y seis dieciséis, y ninguna piedra, porque ya no quedaba ninguna, en el bolsillo izquierdo de mi abrigo, que por el momento permanecía vacío, vacío de piedras se entiende, porque conservaba su contenido habitual, así como otros objetos de paso. Porque ¿dónde creáis que guardaba mi cuchillo de cocina, mis cubiertos de plata, mi bocina y todo lo demás que aún no he mencionado y que quizá no mencionaré jamás?

De hecho, al declarar que “la idea se convierte en una Máquina que produce el arte”⁹, LeWitt está escribiendo sobre ideas y sobre la relación que desearía que existiera entre las ideas y su obra. También parece referirse a un orden superior al meramente visual cuando utiliza la palabra “conceptual” para caracterizar su obra en dos escritos-manifiestos que publicó a finales de los años sesenta. Y en el momento en que entró en juego el término “arte conceptual”, el mundo del arte siguió de inmediato su estela, penetrando profundamente en el territorio del idealismo. No había sueño pitagórico, por muy exaltado que fuese, que este arte no pudiera reflejar como metáfora visual, como manifestación diagramática de lo Real.

Pero las ideas de LeWitt no se encuentran por lo general en ámbitos tan elevados. El tipo de idea que inevitablemente utiliza es subversiva; remite al desinterés del interés, a los engranajes de una máquina desconectada de la razón. Robert Smithson se refiere a ello cuando escribe: “A LeWitt le preocupan los enervadores ‘conceptos’ de la paradoja. Todo aquello que LeWitt piensa, escribe o realiza es inconsecuente y contradictorio. La ‘idea original’ de su arte se pierde en un revoltijo de dibujos, configuraciones y otras ideas. Nada está donde parece estar. Sus conceptos son prisiones desprovistas de razón”¹⁰. El propio LeWitt se refiere a ello cuando escribe: “Las ideas irracionales deben seguirse absoluta y lógicamente”¹¹. Esta dirección seguida por el arte de LeWitt conduce a las antípodas del idealismo. El resultado es un nominalismo absurdo como el que encontramos en *Variaciones de cubos abiertos incompletos*.

Vale. Ahora puedo iniciar mi succión. Miradme bien. Saco una piedra del bolsillo derecho de mi abrigo, la chupo, la dejo de chupar, la guardo en el bolsillo izquierdo de mi abrigo, el vacío (de piedras). Saco una segunda piedra del bolsillo derecho de mi abrigo, la chupo, la guardo en el bolsillo izquierdo de mi abrigo. Y así sucesivamente hasta que el bolsillo derecho de mi abrigo queda



SOL LEWITT. *Come and Go*. Dibujo a pluma para la obra de teatro de Samuel Beckett, *Harper's Bazaar*, abril de 1969. 45,7 × 56,5 cm.

⁹ Sol LeWitt, "Paragraphs on Conceptual Art", *Artforum*, V (junio de 1967), 80.

¹⁰ Robert Smithson, "A Museum of Language in the Vicinity of Art", *Art International*, marzo de 1968, 21.

¹¹ Sol LeWitt, "Sentences on Conceptual Art", *Art-Language*, n.º 1 (mayo de 1969), 11.

vacío (aparte de su contenido habitual) y las seis piedras que acabo de chupar, una tras otra, han pasado íntegramente al bolsillo izquierdo de mi abrigo.

LeWitt no hace más que inaugurar las manipulaciones estéticas de un nominalismo disparatado. Estas manipulaciones se encuentran por doquier en la producción del Minimalismo desde los primeros años sesenta, y también, desde luego, en la literatura más venerada por ese grupo de escultores y pintores: la *nouveau roman* y la obra de Samuel Beckett. Afirmar que LeWitt participa de las preocupaciones expresivas de su generación no equivale a menospreciar su obra; más bien nos ayuda a ubicar el verdadero ámbito de su significado.

Es este disparatado nominalismo, por ejemplo, lo que desconcierta al narrador en *Celos*, cuando nos describe concienzuda, persistente y sádicamente cada una de las hileras que forman un bananal. El efecto evidente es que nuestra atención se dirige desde la plantación a la voz del narrador, a su obsesivo recuento.

Entonces me paro, me concentro, no vaya a cometer un disparate, y traslado al bolsillo derecho de mi abrigo, que se ha quedado sin piedras, las cinco piedras del bolsillo derecho de mi pantalón, que reemplazo por las cinco piedras del bolsillo izquierdo de mi pantalón, que reemplazo por las seis piedras del bolsillo izquierdo de mi abrigo. De modo que una vez más se queda sin piedras el bolsillo izquierdo de mi abrigo, mientras que el bolsillo derecho de mi abrigo rebosa nuevamente de ellas, y en el buen sentido, es decir, de piedras diferentes de las que acabo de chupar y que me pongo a chupar ahora, una tras otra, y a trasladar sucesivamente al bolsillo izquierdo de mi abrigo, con la certidumbre, hasta donde es posible tenerla en este orden de ideas, de que estoy chupando piedras distintas de las anteriores.

Y el pasaje de *Molloy* sobre las piedras de succión es uno de los múltiples ejemplos posibles que aparecen en la obra de Beckett en los que los engranajes del raciocinio ponen en funcionamiento una extraordinaria representación del “pensamiento”, una representación en la que está claro que el objeto de la “reflexión” forma parte por completo de la brillantez de la rutina. Es como un espectacular número de music-hall en el que los artistas se intercambian velozmente sus sombreros. Nadie piensa en el sombrero en sí; no es más que un pretexto para una demostración de habilidad —como en el “problema” de las piedras. La presencia irónica del falso “problema” confiere a esta declaración de habilidad su especial tinte emocional, la sensación de que es absolutamente ajena a un mundo de intereses y necesidades, de que está suspendida ante el inmenso espectáculo de lo irracional.

Y es que la generación de LeWitt consideraba que una racionalidad falsa y piadosa era enemiga del arte. Para Judd, el orden consistía en “poner una cosa detrás de otra”. Morris y Smithson hablaban de la alegría de la destrucción. La forma de expresión de esta generación se convirtió en la ausencia de expresión, la mirada fija, el discurso repetitivo e inflexible. Mejor dicho, esta generación inventó correlatos para esa forma de expresión en el universo objetual de la escultura. Fue una década extraordinaria en la que proliferaron los objetos dispuestos en cadenas aparentemente infinitas y obsesivas, cada uno ellos en correspondencia con otro: una cadena en la que todo estaba vinculado a todo, pero en la que nada era referencial.

Penetrar en los sistemas de la obra de LeWitt, Judd o Morris equivale a entrar en un universo sin centro, un universo de sustituciones y transposiciones no legitimado por las revelaciones de un sujeto trascendental. En ello reside la fuerza de dicha obra, su importancia y su afirmación de modernidad. Dar explicaciones sobre este tipo de arte que deconstruye su propio contenido, que desplaza por completo el fundamento de sus operaciones, es inventar una falsa justificación que calumnia y traiciona a la obra. La aporía es un modelo mucho más legítimo que el Entendimiento para la obra de LeWitt, aunque sólo sea porque la aporía es antes un dilema que una cosa.

Nueva York, 1977