

# El pasado por venir

EN TORNO A LA OBRA DE  
FÉLIX GONZÁLEZ TORRES

• • •

CHARLES MEREWETHER

*Venir-Venir: ¿cómo designas eso de donde vengo –eso de donde tengo que venir– eso que vengo a (estoy a punto de) decir?* [Derrida, Pas]

En una serie reciente de fotograbados titulada *Untitled (Sand)* (1993-94), Félix González-Torres regresa a una imagen que ha aparecido intermitentemente a través de su obra. La imagen es de huellas en la arena y la serie de ocho piezas ofrece una secuencia de imágenes similares. Nada más. ¿Cómo nos referimos entonces a esta obra, si no es como un ejercicio que registra el juego de luz y sombra que llena los espacios huecos? Lo que se nos ofrece es lo que se deja atrás: trazos de un sujeto ausente, un “cuerpo” de evidencia de lo que ha desaparecido. Y sin embargo, al igual que en otras obras de González-Torres –como en las cuerdas de luz, las cortinas o incluso en los montones de papel–, esta aparente simplicidad encubre una elaboración que es, en esencia, la guía para seguir el movimiento que acomete la obra. Este será nuestro punto de partida.

¿Cuál es, pues, esta elaboración? Cada una de las piezas que componen *Untitled (Sand)* es una imagen fotográfica de huellas en la arena, en la que el uso que hace el artista de la película fotográfica y de la técnica de impresión imita doblemente el grano de arena y la impresión de la huella. La elaboración de la obra, por medio de la serialización y de las técnicas de reproducción, es desplazar inexorablemente el original por lo que viene después, de manera que “comparte, en virtud del proceso mismo de su devenir, el ser del modelo del que es reproducción; es el modelo” [1], como Andre Bazin señala acerca de la imagen fotográfica.



Félix González Torres. *Sin título (Sand)*, 1993-94. 32 x 40 cm. Cortesía Andrea Rosen Gallery, Nueva York.

Por consiguiente, una concepción traviesa del lenguaje. Un mundo desencantado donde nunca puede existir ni un retorno ni una restitución de la presencia. Pero ¿qué sucedería si aceptáramos la falta de fundación sobre la que ha sido elaborada la obra como el punto de partida? Si empezamos con estas imágenes como indicativas, en vez de simbólicas, entonces el distanciamiento se antepone en la economía de la obra. Y la elección por la que se crea la imagen, el proceso interpuesto y la forma por la que se transfiere para que aparezca gira

nuestra atención hacia la huella en la arena como si ella misma fuese una forma de rastro. Blanchot escribe:

“Tachada antes de ser escrita. Si se puede admitir el rastro de la palabra es como el índice que indicaría como borrado lo que, sin embargo, nunca ha sido trazado. La escritura completa sería esto: la ansiosa búsqueda de lo que nunca fue escrito en el presente, sino en el pasado por venir” [2].

Este uso de lo indicativo por parte del artista, si por un lado se refiere al concepto de originalidad, por otro establece



Félix González Torres. *Traveling*. Instalación en The Museum of Contemporary Art (MOCA), Los Ángeles. *Sin título* (Toronto), 1992  
y *Sin título* (Pájaro extraño), 1993.

las bases para la presencia distanciadora de sí misma. De esto nos ocuparemos más adelante, pero primero vamos a estudiar con más detalle la economía del desplazamiento a través de la que se presenta el sujeto de González-Torres.

#### LOS PASOS TOMADOS

No sólo es que no exista original sino rastros, ni imagen icónica sino indicativa, sino es que es igualmente un abandono conspicuo del nombre propio, ya sea dado por la firma o por

el título (excepto como paréntesis). No existe esencia a la que podamos apelar.

Yo diría que esto es un segundo estado del distanciamiento, un efecto de la primera operación como si el espacio abierto por la primera intercesión condujera al lector hacia el título en busca de una respuesta a la falta que genera lo indicativo. Es decir, al no repetir ni retornarnos al lugar de origen, lo indicativo abre un intervalo que es discontinuo en relación a lo que ha pasado anteriormente. El uso de los paréntesis que

siguen a “untitled” (sin título) marca el despliegue de un espacio que es a la vez suplementario y heterogéneo de sí mismo.

Podríamos decir que la obra parece acumular su significado a partir de una relación extraña consigo misma. Edmond Jabes habla del desierto como una experiencia de “desnudez emancipada”. Sólo en el desierto, en el polvo de nuestras palabras, podría revelarse la palabra divina. Si queremos preservar la esperanza del habla, tenemos que recuperar cada vez una desnudez, una transparencia de la palabra. La divagación crea el desierto [3].

El paso que se toma no está dado. Es posible, más bien, gracias a que viene después del rastro de aquello que ha sido borrado. Como con las series, este movimiento de aplazamiento nos expone a una/otra escena y filiación secreta. El emparejamiento de títulos, como el pareo de objetos y la semejanza de las imágenes, se dedica cada cual a un campo de energía por medio de la cual uno se transforma en el sujeto del otro. Una atracción cuya contingencia misma siempre está corriendo el riesgo de su propio agotamiento. Con respecto a esto podríamos decir que no nos manifestamos mutuamente a la luz de la reflexión sino más bien en un tiempo donde la no-identidad de lo mismo se convierte tanto en la medida de la diferencia como de la comunalidad.

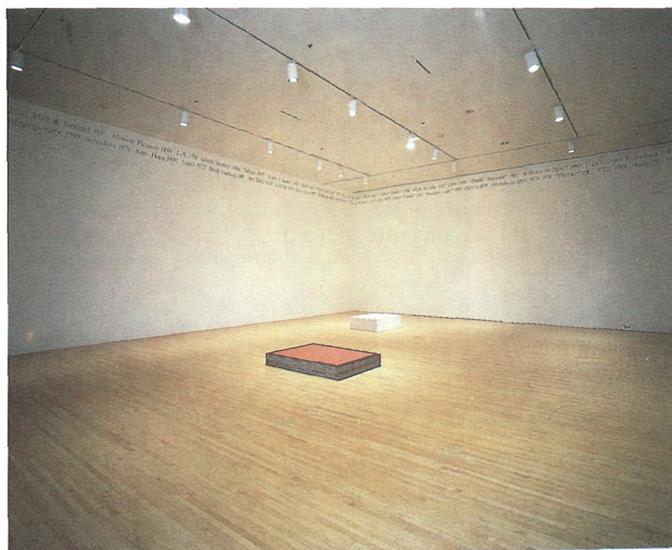
## A TIEMPO

Escribiendo sobre un ahora del tiempo, Walter Benjamin observaba que “la Historia es el objeto de una construcción cuyo lugar no es un tiempo homogéneo, vacío, sino un tiempo ocupado por el ahora” [4]. La obra de González-Torres nos sitúa frente a este espacio de hendidura en el tiempo, inque-

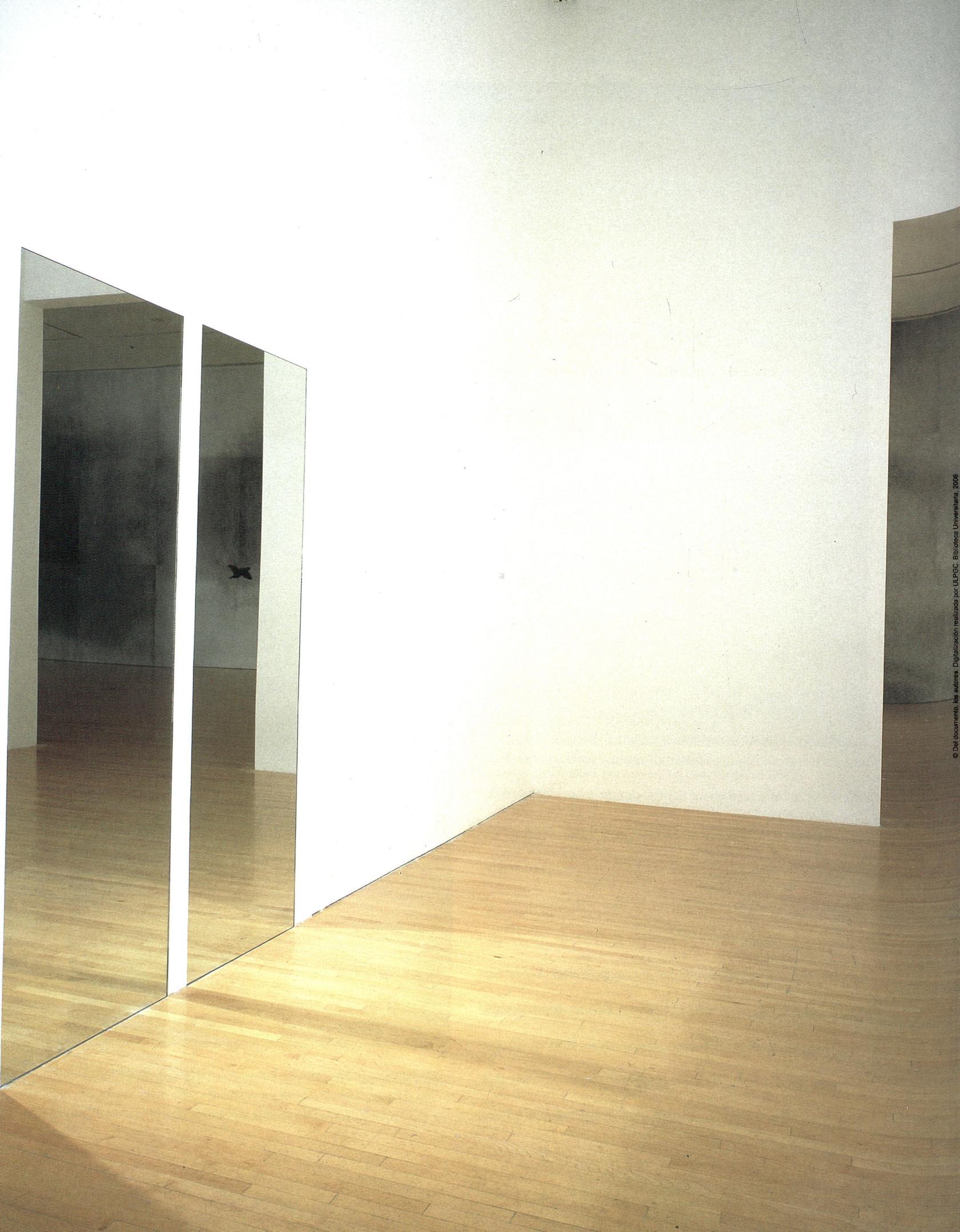
brantablemente parejo y más enfáticamente por la representación misma, donde el rastro revela la historia, excepto como promesa de un pasado por venir [5]. Aquí existe la sensación de una aporía, una no-identidad del ser, un vaciarse, un encuentro con el afuera de la identidad, su exterioridad. Más que reclamar una adecuación de la identidad a través de una restitución del rastro, la obra de González-Torres se expone a un estado incompleto radical. Definiendo el fragmento, Blanchot escribe cómo:

“El fragmento, como los fragmentos, tiende a disolver la totalidad que presupone y que lleva hacia la disolución desde la que (estrictamente hablando) no se concibe a sí mismo, pero a la que se expone para, desapareciendo (toda identidad desaparece con éste), mantenerse a sí mismo como la energía de la desaparición” [6].

En este sentido, la obra, tal como se ofrece, se transforma en un fragmento cuyo cumplimiento descansa siempre más allá y, a la vez, antes de sí misma. El encuentro con el exterior del ser



Félix González Torres. *Traveling*. Instalación en el MOCA. *Sin título (NRA)*, en el fondo; *Sin título (Muerte por fusil)*, suelo, y *Sin título (Retrato del MOCA)*, pared.



es el origen del ser. La vocación del arte será devolver el significado al espectador, más que asumirlo. Buscará un interlocutor cuyos “ojos responderían a los míos”, un encuentro que también produce una especie de anonimidad sensual reunida en el movimiento de su dispersión. En este momento escuchamos el murmullo del otro, cuya voz superará nuestro alejamiento con proximidad y el corazón de la soledad con intimidad.

Ello es, de este modo, un viaje sentimental y cuyos pasos en la arena, sin embargo, comienzan con la borradura. Es una salida de tono, un acto de desplazamiento que a la vez que borra el rastro de otro tiempo genera, como si fuera por primera vez, su propia subsistencia en el horizonte del tiempo, un tiempo que se mantendrá antes y después que nosotros.

Así como la divagación crea el desierto, el arte también se define por aquello que descansa más allá de éste. A tiempo, junto a estos márgenes, nosotros reconocemos nuestra finitud y nuestro ser común, una comunidad de extraños, de amantes. Como la arena, las imágenes del cielo y del mar aparecen también a través de la obra de González-Torres. Una apertura que se instala ante nosotros –una inmensurable plenitud– no obstante nada sino dispersión, una expansión infinita.

En este tiempo de exilio, del emigrante, la cuestión del rastro puede servir como una advertencia mordaz del trayecto irrevocable en el que no puede existir el retorno, ni punto de origen contra el que uno pueda medir el futuro al que se ha abandonado. En los primeros pasos, la escena navega hacia lejanas orillas: expuesto a la intemperie hacia un horizonte de libertad y muerte, el pasado por venir. Como pregunta Blanchot:

“¿De dónde viene este poder de desarraigo, de destruc-

ción o cambio, en las primeras palabras escritas encarando el cielo, en la soledad del cielo, palabras por sí mismas sin expectativa ni pretensión: ‘ello’ –el mar?”

#### NOTAS

NOTA DEL EDITOR: Una exposición retrospectiva de Félix González-Torres, a partir de la que Charles Merewether escribió este ensayo, se exhibió a lo largo de 1994 en The Museum of Contemporary Art de Los Ángeles, el Hirshhorn Museum de la Smithsonian Institution en Washington D.C. y en The Renaissance Society de la Universidad de Chicago. Merewether también participó con otro ensayo en el catálogo de dicha itinerante. El próximo febrero (1995), otra exposición de González-Torres se inaugura en el Guggenheim Museum de Nueva York.

- [1] Andre Bazin: *What is Cinema?* University of California Press, 1967, p. 14. Citado en *Notes on the Index: Seventies Art in America*, 3, October, 1977, p. 75. A partir de Bazin y la obra de Jakobson y Lacan sobre el lenguaje, Rosalind Krauss considera que tanto la obra de Duchamp como el arte de los setenta funcionan a través de lo indicativo (68-81).
- [2] Maurice Blanchot: *The Step Not Beyond*. New York: State University of New York, 1992, p. 17.
- [3] Edmond Jabes: *From the Desert to the Book*. New York: Station Hill Press, 1990, p. 68.
- [4] Walter Benjamin: “Theses on the Philosophy of History”, en *Illuminations*, editado por Hannah Arendt. New York: Schocken Books, 1968, p. 261. Arendt apunta que Benjamin utiliza la palabra “jetztzeit” no sólo para el presente sino para el “nunc stans” místico.
- [5] También por esta razón sugeriría que a veces las fechas son importantes para la obra de González-Torres. Marcan el cumplimiento de la historia y de nosotros mismos como parte de esa historia, de su tránsito. El arte, pues, borra la historia, pero a la vez, siempre preocupado con sus fechas, es un arte de la memoria, de la circunstancia.
- [6] Maurice Blanchot: *The Writing of Disaster*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1986, p. 78.