

ARTE  
hoy

Miguel Á. Hernández-Navarro

# ROBERT MORRIS



NEREA

Robert Morris

**Robert Morris**

MIGUEL Á. HERNÁNDEZ-NAVARRO

**NEREA**

Ilustración de cubierta: Robert Morris, *Hearing*, 1972

Dirección de la colección: SAGRARIO AZNAR Y JAVIER HERNANDO

© Miguel Ángel Hernández-Navarro, 2010

© Editorial Nerea, S. A., 2010  
Aldamar, 38  
20003 Donostia-San Sebastián  
Tel. (34) 943 432 227  
nerea@nerea.net  
[www.nerea.net](http://www.nerea.net)

© Robert Morris, VEGAP, Donostia-San Sebastián, 2010

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro pueden reproducirse o transmitirse utilizando medios electrónicos o mecánicos, por fotocopia, grabación, información u otro sistema, sin permiso por escrito del editor.

ISBN: 978-84-15042-42-6

Maquetación: [Eurosintesis.com](http://Eurosintesis.com)

# Índice

## INTRODUCCIÓN

- Héroe y villano
- Un artista reflexivo

## EL CUERPO ORDINARIO

- Cuerpos y tareas
- El espíritu de Duchamp
- Un sujeto exterior
- Obra comentada: *Waterman Switch* ('Cambio de barquero')

## DE LA FORMA AL TERRITORIO

- Construcciones para el cuerpo
- Estructuras primarias
- Formas unitarias
- Cuestiones de escala
- Antiformas y procesos
- Fuera de la caja blanca
- Obra comentada: *Observatory* ('Observatorio')

## ACCIONES DE LO POLÍTICO/VISIONES DE LA CATÁSTROFE

- Arte y activismo
- Tensar la institución
- Control, represión y liberación
- El acecho de la catástrofe
- Obra comentada: *The Rationed Years* ('Los años racionados')

## POÉTICAS DE LA CEGUERA

- Textos y sonidos
- La fractura de la mirada
- Obra comentada: *Blind Time Drawings* ('Dibujos de tiempo ciego')

## APÉNDICE: ESCRITOS DE ROBERT MORRIS

### BIBLIOGRAFÍA

# Introducción

Escribir sobre Robert Morris (Kansas, 1931) es hacerlo sobre el desarrollo y la evolución del arte durante la segunda mitad del siglo xx. Su obra ha transitado prácticamente por la mayoría de los movimientos y tendencias del arte contemporáneo. Desde finales de los años cincuenta hasta la actualidad, Morris ha pintado a la manera expresionista, ha realizado obras neodadaístas y conceptuales, estructuras primarias y formas escultóricas minimalistas, trabajos de arte procesual, intervenciones en el arte de la tierra, acciones de reivindicación social, crítica institucional al museo y la galería, danza, *performance*, vídeo o dibujo.

Cuando uno se acerca a la obra de este artista, tiene la impresión de que se encuentra ante una especie de Forrest Gump del arte contemporáneo, un personaje que ha sido el detonante de gran parte de los cambios del arte de la segunda mitad del siglo xx: fundamental en el nacimiento del arte de acción, precedente siempre citado para el arte conceptual y una de las figuras claves para entender la relación del arte con la política durante los años sesenta y setenta. Sin embargo, a pesar de este transitar por la neovanguardia, Robert Morris ha pasado a la historia del arte casi exclusivamente por su vinculación con el minimalismo. Sus obras realizadas entre 1962 y 1965 son las que le han garantizado un nombre en el canon del arte contemporáneo. Y, paradójicamente, Morris nunca se sintió cómodo con el término *minimalista*. Es más, ni siquiera

compartió credo con los minimalistas ortodoxos. Es cierto que sus estructuras primarias tienen mucho en común con las obras de Donald Judd, Carl Andre, Dan Flavin o Sol LeWitt. Pero solo a un nivel formal y compositivo. Las creaciones de Morris poseen unas particularidades y unos orígenes que se alejan por completo del racionalismo formal y geométrico de las piezas de Judd o LeWitt. Únicamente una visión positivista y formalista de la historia del arte ha sido capaz de poner en el mismo saco obras que poco tienen que ver más allá de la apariencia.

Al observar detenidamente la obra de Robert Morris, nos encontramos con toda una serie de preocupaciones y problemas que trascienden la cuestión de la forma y que se pueden rastrear desde sus primeras obras pictóricas hasta sus últimas instalaciones: cuestiones como la experiencia del cuerpo, el movimiento o el tiempo real, la reivindicación de la condición social del artista como trabajador, la relación entre visión y ceguera, entre el texto y la imagen, la memoria, la muerte, la catástrofe o la melancolía. De un modo u otro, a través de los más variados procedimientos, estos problemas han venido articulando la obra de Morris hasta la actualidad.

Esta sucesión de temas comunes bajo formas dispares parece haber confundido a los historiadores, que no han sabido del todo cómo aclararse ante una obra cuya apariencia no cesa de cambiar. Algunos autores, como Roberta Smith (1991), han sentido una desorientación tal que han llegado a hablar de diletantismo, falta de autenticidad, mimetismo o, incluso, *plagiarismo*. Y es que si por algo se caracteriza el arte de Morris es por la carencia de una *firma* o *marca* específica. Su obra cambia tanto que es difícil reconocer su estilo. Esto, en un mundo en el que el artista parece ser fiel a su estilo desde un principio, como si se tratase de una marca inamovible, constituye un problema no desdeñable. Un problema que tiene que ver, en primer lugar, con el mercado y los sistemas de



institucionalización artística, que trabajan a través de valores fácilmente reconocibles. Frente a esto, la obra de Morris, desde un principio, intentó combatir los modos de producción y normalización de la *autoría*. Esa es una de las razones centrales de que su obra cambie constantemente de estilo y de forma, en un intento continuo de escapar a la catalogación o identificación con una forma concreta. Como ha sostenido en más de una ocasión, Morris siempre ha querido evitar que sus obras pudiesen ser calificadas como *un Morris* y que el estilo prefijado, la gramática del autor, sustituyese a los problemas de los que trata la obra. Para nuestro artista, los problemas van primero. Son estos precisamente los que configuran el aspecto de la obra, y no al revés, como suele suceder en gran parte de las poéticas de la modernidad, según las cuales cada creador establece una nueva gramática para acercarse al mundo.

Nos encontramos ante un artista interdisciplinar cuya obra muestra a la perfección que los medios, como sugirió hace unas décadas Douglas Crimp, ya no pueden decirnos nada acerca de la evolución del arte. Sin embargo, a pesar de esta *multimedialidad*, Morris parece haberse encontrado cómodo con la categoría de la escultura: «No intento definirme por el término escultor. Pero no conozco ningún otro que funcione mejor» (2000, 29). Sin duda, a esto contribuye la ampliación y expansión de esta disciplina desde los años sesenta. Un término que, como observó Rosalind Krauss (1996), acabó expandiéndose y ampliándose hasta el punto de solo poder reconocerse en un sentido negativo: todo aquello que no es pintura, arquitectura o paisaje. Para Morris, el término *escultor* era el que mejor se ajustaba a una práctica que ya no era específica. Por eso, en lugar de profetizar el fin de las disciplinas y, como Donald Judd, apostar por un nuevo término como *objetos específicos*, prefirió seguir utilizando la categoría de la escultura, probablemente porque ella, desde un principio, implicaba el espacio real, el tiempo y el

proceso. O lo que es lo mismo: la vida real, una de las mayores aspiraciones del arte de Morris desde un principio.

## HÉROE Y VILLANO

Robert Morris fue, y sigue siendo, uno de los artistas fetiche de la crítica posestructuralista norteamericana. Críticos como Annette Michelson o Rosalind Krauss, fundadoras de la revista *October*, encumbraron a Morris y lo consideraron uno de los *héroes* de la neovanguardia, viéndolo como una de las figuras clave en la lucha sin cuartel contra el modernismo formalista establecido en el arte norteamericano, especialmente en la figura del crítico Clement Greenberg. Sus obras conceptuales, pero sobre todo sus estructuras minimalistas y, posteriormente, sus trabajos con la antiforma, a través del fieltro y la idea de proceso, fueron vistos por Krauss (2002) o Michelson (1969), entre otros muchos, como una subversión del credo modernista y una expansión y reconfiguración de los estrechos límites de un modelo que ya había comenzado a dar signos de agotamiento. A través de la recuperación del lenguaje, el cuerpo o la política, que habían sido eliminados de la historia green-bergiana del arte moderno, la obra de Morris realizaba una relectura de la modernidad y la vanguardia que fue muy del agrado de esta nueva crítica que pretendía desbancar los cánones y modelos establecidos. Su recuperación de figuras como la de Duchamp, Joseph Cornell, Brancusi o los constructivistas rusos, así como la revisión en clave *performativa* de la obra pictórica de Pollock, proponía, en el fondo, un nuevo modelo de lectura y análisis de la vanguardia que se estableció como una de las salidas principales a la ortodoxia modernista.

Esta batalla contra el modernismo se libró con mayor virulencia durante los años sesenta y setenta. Morris, como decimos, desempeñó entonces un papel central, pero con posterioridad, durante los ochenta, su obra comienza a dejar de estar presente en los debates contemporáneos. Su vuelta a la pintura, aunque fuese a un tipo de pintura singular, personal y antipictórico, lo aleja definitivamente del favor de los críticos vanguardistas, que parecen mirar para otro lado para no juzgar lo que Morris realiza en esos momentos. Para ellos, Morris es un artista histórico, con una trayectoria cerrada. A pesar de haber seguido trabajando con gran profusión, sus piezas contemporáneas parecen no interesar demasiado, y se sigue aludiendo a él tan solo cuando se hace referencia al arte de las décadas anteriores.

Será a lo largo de los noventa cuando la obra de Morris comience a consagrarse y a ser observada desde una perspectiva diferente. La publicación de sus escritos sobre arte en 1993 empezó a dar cuenta de la dimensión conceptual y teórica de su trabajo. Dimensión que se puso especialmente de manifiesto en las dos grandes retrospectivas celebradas en el Museo Guggenheim de Nueva York y en el Centro Georges Pompidou de París en 1994. En ambas exposiciones, la primera comisariada por Rosalind Krauss y la segunda, por Catherine Grenier, se daba por primera vez una visión coherente y completa del trabajo de Morris, que dejaba de ser solo una figura histórica acabada en los setenta, para convertirse en un artista que se mantenía en activo y cuya obra reciente seguía siendo de gran interés para el desarrollo de las prácticas artísticas del momento. Quedaba patente así, por un lado, el papel fundamental e imprescindible de Robert Morris en la conformación del arte contemporáneo, y, por otro, la singularidad y personalidad en la creación de sus trabajos. Obras que, a través de formas y procedimientos diferentes, se articulaban en torno a una serie de temas comunes, como el cuerpo, la memoria, la textualidad, el

trabajo o el proceso. Cuestiones atravesadas en todos los casos por una crítica audaz e inteligente tanto al modernismo y su concepción del arte como un aparte de la vida, como a la modernidad entera en tanto que sistema opresor, disciplinario y deshumanizador.

Al mismo tiempo que se producía esta consagración de Morris como artista central de lo que podríamos llamar *antimodernismo*, comenzaron a producirse toda una serie de reacciones frente a su obra que, en cierta manera, daban forma a críticas anteriores. Entre ellas, llama la atención especialmente la lectura de género que vincula su obra con la dominación masculina y la opresión falocéntrica del mundo del arte. En «Minimalism and the Rhetoric of Power», Anna Chave (1990) llegó a argumentar que el minimalismo era el símbolo de una estética dominadora, fascista y opresora, que imponía sus estructuras fuertes y violentas. Esta crítica de Chave sintetizaba gran parte de las visiones feministas sobre el minimalismo, que fue visto como uno de los enemigos públicos que debía ser derribado por parte de las mujeres. La incriminación del escultor minimalista Carl Andre en la muerte de Ana Mendieta se entendió como uno de los primeros episodios de violencia de género en el arte. Según algunos autores, este hecho ponía en evidencia la posición real del artista hombre, dominador y violento, frente a la artista mujer, víctima oprimida.

En su recuento de las estructuras minimalistas como machistas y fascistas, Chave hablaba de la serie de esvásticas de Walter de Maria y sus superficies punzantes y amenazantes, de los volúmenes contundentes y de los cortes violentos de Carl Andre o de los significados fálicos de las columnas y las vigas en L de Morris. En su crítica, no obstante, ocupa un papel especial una fotografía de 1974 en la que Robert Morris aparece con el torso desnudo, ataviado con un casco de guerra nazi, unas gafas de sol y unas cadenas, en clara referencia a una estética sadomasoquista. Esta fotografía, tomada por Rosalind

Krauss, era en realidad el cartel para una exposición en la galería Sonnabend en la que Morris mostró las series de dibujos *Blind Time* y *Labyrinths* y la instalación *Voice*. La imagen, que se convirtió rápidamente en uno de los iconos del arte del momento, consolidaba una línea de trabajo sobre el travestismo y la desaparición del sujeto a través de los diferentes papeles y máscaras que muestra en el ámbito de lo social. Para Morris, la identidad, casi preconizando lo que décadas más tarde sostendrá Judith Butler, es una *performance*, una actuación. El sujeto solo existe en el juego de diferencias del lenguaje. No hay una subjetividad original, sino una serie de marcadores a los que el individuo se *sujeta* para configurarse como un yo. Como veremos al final de este libro, en *Voice*, precisamente, Morris trabajaba sobre esta imposibilidad de estar fijado de una vez y para siempre, y sobre la identidad como mascarada en el lenguaje. La lectura de género que realiza Chave no atiende al significado profundo de la imagen y se queda exclusivamente en la superficie, observando de modo literal la fotografía y comentando su *gran violencia*. Se trata de nuevo, como hemos expuesto antes, de la concepción *visual* y formal de gran parte de la historia del arte, que se conforma con la punta del iceberg del significado.



1. Cartel de la exposición *Labyrinths-Voice-Blind Time* ('Laberintos-Voz-Tiempo ciego'). Litografía *offset* sobre papel, 93,7 x 60,3 cm. Edición de 250 copias. Galerías Castelli-Sonnabend, Nueva York, 6-27 de abril de 1974.

## UN ARTISTA REFLEXIVO

Sin lugar a dudas, la obra de Morris requiere una lectura conceptual que vaya más allá de las apariencias. Su complejidad la hace una obra difícil de entender a primera vista. Una obra que requiere la participación del espectador a un nivel físico pero sobre todo a un nivel mental. Este es otro de los puntos que merece la pena tratar en esta introducción. Morris es un artista culto. Sus estudios en filosofía, psicología e historia del arte lo hacen un conocedor tanto de la tradición artística como del pensamiento occidental e incluso oriental, algo que queda patente cuando uno se acerca a sus escritos. Allí se observa a las claras que Morris, por encima de cualquier otra cosa, es un teórico del arte. En ese sentido, parece necesario reivindicar la fuerte presencia de una dimensión conceptual en su producción artística. Aunque no podamos hablar de un conceptualismo ortodoxo, no sería demasiado descabellado pensar en Morris como un artista esencialmente conceptual. De hecho, son muchos los autores que lo citan como precursor del conceptualismo, aunque consideran tan solo una parte de su obra, la que más claramente privilegia la idea sobre el objeto, la reflexión sobre el estatus material y estético del objeto. Sin embargo, desde nuestro punto de vista, y esta es una tesis en la que estamos de acuerdo con la sostenida recientemente por Brian Winkenweder (2008), incluso observando la obra de Morris en su totalidad se podría afirmar que nos encontramos ante un artista conceptual.

La producción artística de Morris es, por tanto, una producción esencialmente reflexiva. Su arte no se puede entender sin una alusión directa a la filosofía y a la historia del arte. En el ámbito del pensamiento, trabaja directamente con la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty, con los juegos y las reglas del lenguaje del segundo

Wittgenstein, con la teoría de los actos, las causas y las razones de Donald Davidson, con la erotización del cuerpo de Marcuse o con la vigilancia y el panóptico de Foucault. Y en el campo artístico, deja entrever la influencia de artistas contemporáneos como Duchamp, Pollock o Jaspers Johns, pero también alude directamente a otros maestros del pasado, como Durero, Donatello o Goya.

Según esto, se puede afirmar que la obra de Morris es un crisol de influencias y de alusiones. Ha de ser vista como un lugar en el que confluyen varias tradiciones artísticas y filosóficas. Como señala Arthur Danto (2003) en su reseña de la exposición de 1994, la obra de Morris *incorpora* la filosofía y la historia del arte a su práctica. No es una ilustración ni tampoco una puesta en práctica, sino una encarnación o incorporación.

En resumen, como ha sugerido Winkenweder (2008), Morris toma conciencia de que el arte es un juego del lenguaje al que se tiene que jugar con ciertas reglas. Y esas reglas ya están dadas de antemano por otros. No hay que inventar nada nuevo, sino transitar, modelar y reconfigurar lo que ya está hecho. O lo que es lo mismo: jugar con las reglas del otro. Jugar con Duchamp, jugar con Pollock, jugar con Wittgenstein, con Davidson, con Foucault... Es en ese juego sobre un tablero ya establecido en el que parece necesario entender el desarrollo de su obra.

Hemos organizado el libro en cuatro capítulos. Los tres primeros presentan una evolución más o menos diacrónica de la producción de Morris. El cuarto, en cambio, se adentra en una cuestión transversal que está presente en toda su obra, la crítica de la visión moderna.

En el primer capítulo, nos centramos en las piezas *performativas* y neodadaístas que Morris realiza desde finales de los cincuenta hasta mediados de los sesenta. Este período, que no siempre ha sido tratado como merece por los historiadores, es sin embargo fundamental para entender el desarrollo del momento canónico del arte de



Morris, las estructuras primarias y el minimalismo, objeto del capítulo segundo, en el que abordamos también la disolución de la forma, la incorporación de la idea de proceso y la salida más allá de los muros del museo, hacia el territorio y la Naturaleza. En el tercer capítulo, consideramos una cuestión central en la producción de este artista que también ha sido dejada de lado en numerosas ocasiones: la implicación social y política de su obra. A lo largo de la década de los setenta, Morris realizó una serie de acciones y obras fundamentales para entender la naciente relación entre arte y política. Estas cuestiones, que dan forma a intuiciones anteriores y que se quedan en su arte hasta la actualidad, nos hablan de un Morris político y comprometido con su tiempo, una figura muy alejada del formalista *minimal* que a veces nos han trasladado algunos autores.

Por último, en el capítulo cuarto trabajamos el problema de la visión. Una cuestión que atraviesa la producción de Morris desde sus primeras piezas pictóricas hasta sus últimos dibujos, pasando por las instalaciones, vídeos o *performances*. En todos los casos, Morris intenta subvertir el purovisualismo modernista (esa idea según la cual la obra se percibe de un vistazo descorporalizado y atemporal), pero también el privilegio de la vista como herramienta de conocimiento del mundo.

# El cuerpo ordinario

Como la mayoría de los artistas de su generación, Robert Morris se inicia como pintor en la estela del expresionismo abstracto. Tras un período interrumpido por el servicio militar en Arizona y su enrolamiento en el cuerpo de ingenieros que viaja a Corea a finales de la guerra, en 1953 se traslada de Kansas a Portland, Oregón, donde se inscribe en el Reed College en los cursos de filosofía y psicología, formaciones básicas en la conformación de su obra plástica. Es en este momento donde retoma la pintura. Aunque será en San Francisco, entre 1956 y 1958, donde desarrolle con más detenimiento esta técnica.

Las pinturas tempranas de Morris apenas han trascendido. De hecho, la gran antológica del Guggenheim de 1994 las obvió por completo. El mismo Morris se ha referido a ellas en muchas ocasiones como un trabajo frustrado. Sin embargo, en estas pinturas, que han sido expuestas en la Dilexy Gallery de San Francisco en varias ocasiones, se encuentran ya algunas de las bases y las preocupaciones sobre las que el artista volverá más adelante.

Morris trabaja sobre el lienzo a través del gesto, pintando con la mano, adelantando ya los procedimientos de trabajo táctil que llevará a cabo en los *Blind Time Drawings* en la década de los setenta. La verdadera importancia de estas pinturas no se encuentra en la pintura en sí, sino en el proceso, en la tarea de la pintura. Y es que Morris se interesó más en el proceso que en la obra final.

Para él, la obra acabada era decepcionante. Lo realmente importante era el trabajo, el tiempo de producción y no el objeto producido: «Para mí existía un gran conflicto entre el hecho de hacer algo y el aspecto que ese algo adquiriría después» (1975).